Zagreb

25/2001

LJETOPIS

Hrvatski filmski

Ajanović
Blagus
Bordwell
Caroll
Heidl
Ivasović
Jovetić
Kragić
Krčadinac
Krelja
Lenić
Majcen
Marić
Messaris
Milat
Milinković
Nenadić
Paulus
Pavičić
Peterlić
Petrović
Radić
Sablić
Sever
Škrabalo
Tomljanović
Turković
Vidović
Vukoja
Žaknić
Žarković

kn 50

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. CODEN.HFLJFV god. 7. (2001.) br. 25 str. 1-204 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski
LJETOPIS

ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 7. (2001), br. 25
Zagreb, travanj 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

Prijevodi i lektura tekstova na engleskom:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 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@hztk.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

Godišnja pretplata: 120.00 kn
Za inozemstvo: 60.00 USD

Cijena oglasnog prostora:
1/4 str. 1.000,00 kn;
1/2 str. 2.000,00 kn;
1 str. 4.000,00 kn

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

CODEN HFLJFV

Sadržaj

SUVREMENA TEORIJA MONTAŽE
Noël Carroll
PREMA TEORIJI MONTAŽE **3**
Paul Messaris
POJMOVNA MONTAŽA **13**
David Bordwell
NARACIJA I PROSTOR **17**

OGLEDI IZ NOSTALGIJE
Ivo Škrabalo
SLAMARKE DIVOJKE: TRIDESET GODINA KASNIJE **21**
Dražen Žarković
KAKO SAM IZGUBIO NEVINOST (NA FILMU)... **24**

LJETOPIS LJETOPISA
Vjekoslav Majcen
KRONIKA **34**
BIBLIOGRAFIJA **41**

REAGIRANJA
Ivo Škrabalo
MEMORIJA DAMIRA RADIĆA PONEKAD POPUSTI **42**
Jurica Pavičić
NEKRITIČNA KRITIČNOST **43**

KNJIGE
Boris Vidović
IZ NIČEGA NEŠTO: OKTAVIJAN MILETIĆ I HRVATSKI FILM **45**

U ŽARIŠTU: 10. DANI HRVATSKOG FILMA
Vladimir C. Sever
A GDJE JE EROS? **49**
Vjekoslav Majcen, Ozren Milat
FILMOGRAFIJA I NAGRADE DANA HRVATSKOG FILMA 2001. **56**

REPERTOAR
KINOREPERTOAR **61**
VIDEOPREMIJERE **86**

SUVREMENI TRENDOVI
Elvis Lenić
MISIJA NA MARS — DE PALMINA POSVETA STANLEYU KUBRICKU **93**

FESTIVALI / PRIREDBE
Petar Krelja
DANI IRANSKOG FILMA **97**
Janko Heidl
SUVREMENI NJEMAČKI FILM (II.) **104**
Janko Heidl
DANI VELŠKOG FILMA U ZAGREBU **107**
Goran Blagus
GETOIZACIJA GETA — 26. SALON MLADIH **110**
Midhat Ajanović
GÖTERBORŠKI FESTIVAL 2000. **114**

DIGITALNE TEHNOLOGIJE
Sergej Ivasović
UTJECAJ NOVIH DIGITALNIH TEHNOLOGIJA NA PROMJENU FILMSKE PRODUKCIJE **116**
Miran Krčadinac
TIMECODE **120**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Hrvoje Turković
ILUZIJA KRETANJA NA FILMU — MITOVI I TUMAČENJA **133**
Ante Peterlić
UROTA KAO ŽANR **149**
Midhat Ajanović
NA MARGINI FILMSKOG REALIZMA **161**
Bruno Kragić
VIDLJIVO I NEVIDLJIVO U FILMOVIMA JOHNA FORDA **167**

FILMSKA GLAZBA
Irena Paulus
MILJENKO PROHASKA: GLAZBOM OD EKSPERIMENTALNOG DO CRTANOG FILMA **173**
Irena Paulus
SKLADAM SVOJU GLAZBU, ONAKVU KAKVU JE OSJEĆAM — RAZGOVOR S MILJENKOM PROHASKOM **188**
FILMOGRAFIJA MILJENKA PROHASKE **189**

ABSTRACTS 197
O SURADNICIMA U BROJU 203

Hrvatski filmski
LJETOPIS

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 7 (2001), No 25
Zagreb, april 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 1000 copies

Subscription abroad: 60 US Dollars
Account Number:
S.W.I.F.T. ZABA HR 2X 2500-3234240
Editor's Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / Croatian Cinema Chronicle
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' 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@hztk.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr

Web site: www.hfs.hr
Hrvatski filmski ljetopis (*The Croatian Cinema Chronicle*) is indexed in International Index to Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium

CCC is subsidized by the Ministry of Culture, Republic of Croatia and Zagreb City Office for Culture

CODEN HFLJFV

Contents

CONTEMPORARY THEORY OF EDITING
Noël Carroll
TOWARDS A THEORY OF EDITING **3**
Paul Messaris
NOTIONAL EDITING **13**
Davir Bordwell
NARRATION AND SPACE **17**

ESSAYS IN NOSTALGIA
Ivo Škrabalo
STRAW GIRLS: THIRTY YEARS LATER **21**
Dražen Žanković
HOW I LOST MY VIRGINITY (ON FILM) **24**

CHRONICLE'S CHRONICLE
Vjekoslav Majcen
CHRONICLE **34**
BIBLIOGRAPHY **41**

REACTIONS
Ivo Škrabalo
DAMIR RADIĆ'S MEMORY SOMETIMES FAILS **42**
Jurica Pavičić
UNCRITICAL CRITICISM **43**

BOOKS
Boris Vidović
SOMETHING OUT OF NOTHING: OKTAVIJAN MILETIĆ AND CROATIAN FILM **45**

10th DAYS OF CROATIAN FILM
Vladimir C. Sever
AND WHERE IS EROS? **49**
Vjekoslav Majcen, Ozren Milat
FILMOGRAPHY AND AWARDS OF THE DAYS OF CROATIAN FILM 2001 **56**

REPERTOIRE
Edited by: Igor Tomljanović
CINEMA REPERTOIRE **61**
VIDEO PREMIERES **86**

CURRENT TRENDS
Elvis Lenić
MISSION TO MARS — DE PALMA'S DEDICATION TO STANLEY KUBRICK **92**

FESTIVALS/EVENTS
Petar Krelja
DAYS OF IRANIAN FILM **97**
Janko Heidl
CONTEMPORARY GERMAN FILM (II) **104**
Janko Heidl
DAYS OF WELSH FILM IN ZAGREB **107**
Goran Blagus
MAKING GHETTOS MORE GHETTO-LIKE — 26th YOUTH SALON **110**
Midhat Ajanović
GÖTEBORG FESTIVAL 2000 **114**

DIGITAL TECHNOLOGIES
Sergej Ivasović
THE INFLUENCE OF NEW DIGITAL TECHNOLOGIES ON FILM PRODUCTION **116**
Miran Krčadinac
TIMECODE **120**

STUDIES AND RESEARCHES
Hrvoje Turković
ILLUSION OF MOVEMENT ON FILM — MYTHS AND INTERPRETATIONS **133**
Ante Peterlić
CONSPIRACY AS A GENRE **149**
Midhat Ajanović
ON THE MARGINS OF FILM REALISM **161**
Bruno Kragić
THE VISIBLE AND THE INVISIBLE IN JOHN FORD'S FILMS **167**

FILM MUSIC
Irena Paulus
MILJENKO PROHASKA: WITH MUSIC FROM EXPERIMENTAL TO ANIMATED FILM **173**
MILJENKO PROHASKA'S FILMOGRAPHY **188**
Irena Paulus
I COMPOSE MY MUSIC, THE WAY I FEEL IT — AN INTERVJU WITH MILJENKO PROHASKA **189**

ABSTRACTS 197
ON COLLABORATORS 203

UDK: 791.43.01

Noël Carroll

Prema teoriji filmske montaže[a)]

Materijalna osnova filmske montaže jest rez, fizički spoj dva kadra. Postupak možemo lako objasniti uz pomoć malo kemije. Naravno, postoji i montaža u kameri. Da bismo o njoj razgovarali morali bismo unijeti i malo mehanike. No montiranje podrazumijeva puno više od kemije i mehanike. Ono je sredstvo komunikacije unutar socijalne institucije kinematografije. Daje artikulacijska sredstva čijom uporabom autori gledateljima uspijevaju prenijeti priče, metafore, pa čak i teorije.

Budući da je montaža oblik komunikacije, postoji trajna težnja u povijesti filmske teorije da se montaža pojmovno poveže s paradigmom komunikacije, jezikom. Pudovkin, na primjer, piše:

> *Montaža je jezik filmskog redatelja. Ono što možemo reći za živi jezik, možemo i za montažu: postoji riječ — djelić snimljenog filma, slika, te rečenica — kombinacija tih djelića.*[1]

Ovim objašnjenjem Pudovkin redateljev rad na montaži naziva lingvističkim, a gledateljev posao stoga postaje svojevrsno iščitavanje.[2] Analogiju film-jezik upotrijebili su mnogi i, iako je vrlo sugestivna, podložna je nekim vrlo izravnim prigovorima. U sklopu montaže, često se naglašava da film ne posjeduje gramatiku. Niz kadrova, na primjer kadar oružja koje puca, čovjeka koji pada i žene koja vrišti, mogu se pojaviti bilo kojim redom. Ne postoji ispravna formula za ovu sekvencu, a što je još važnije, ne postoji ni neispravna. U tom smislu film snažno odudara od jezika. Nadalje, kadar općenito sadrži više informacija od riječi ili rečenice, čime se osporava stajalište da je karakteristični niz kadrova jednak nizu riječi ili rečenica.

Ove su primjedbe naravno motivirane standardnom filmskom praksom. No, mogli bismo preusmjeriti naš način stvaranja filmova tako da potkopamo ove prigovore. Na primjer, mogli bismo stvoriti filmski rječnik — kadrovi obojeni određenim bojama odgovarali bi određenim riječima. Pri snimanju filma rabili bismo samo kadrove obojane prema našim specifikacijama. Štoviše, mogli bismo iz jezika prisvojiti gramatiku. Na primjer, kadrovi koji odgovaraju osobnim zamjenicama bili bi obojani u boje rečeničnog objekta kada bi se našli iza prijedloga 'na' ili 'između'. Drugim riječima, mogli bismo film pretvoriti u jezik, filmskog autora u pisca, a gledatelja u čitatelja. No, inače, mimo takvih krupnih odluka, nizovi kadrova ne mogu se smatrati rečenicama, niti zapisanim, niti pročitanim. Da bismo razumjeli montažu, moramo je shvatiti kao oblik komunikacije ne pokušavajući je svesti na model čitanja ili pisanja. No kako se ta komunikacija odvija? Kako iz sekvencijalnog tijeka raznolikih slika izranjaju ideje i stavovi? Dok montažeri analiziraju način na koji montaža komunicira s gledišta filmskog stvaraoca, ja, naprotiv, pokušavam opisati montažne postupke ispitujući što gledatelj mora činiti kada se suoči s nizom kadrova.[3] Razmotrit ću opsežan niz narativnih i nenarativnih primjera pitajući se svaki puta *kakva bi morala biti gledateljeva reakcija na svaki novi kadar ako ga želi razumjeti?*

Narativna montaža

Razmatrajući prvo tradicionalni, komercijalni narativni film, važno je napomenuti da prosječni gledatelj ne reagira na svaki dodani kadar kao na pojedinačnu pojavu. Novi kadrovi dodaju informacije ili slike priči koja je u tijeku. Smjena s jednog na drugi kadar ne doživljavaju se niti pamte kao diskretni fizički događaji označeni pikštelom,[b)] već radije kao povećanje količine informacija vezanih uz razvoj priče. Gledatelj reagira na nove kadrove kao na izvore novih činjenica ili detalja činjenica o fikcionalnom ili dokumentarnom okolišu priče. Često je zadatak gledatelja da nove činjenice uključi u koherentan sklop zajedno s prijašnjim informacijama dobivenim u filmu. Taj zadatak nije analogan čitanju, on zahtijeva angažiranje gledateljevih induktivnih sposobnosti. Gledatelj mora zaključiti o odnosu između novog materijala i prijašnjih informacija. Montaža kadrova ne iznosi cijelu priču; sam koncept montaže podrazumijeva da se radi tek o djelomičnoj prezentaciji. Gledatelj mora popuniti praznine. Obično to čini dajući informacijama iz novog niza kadrova objašnjenje kojim se ti kadrovi usklađuju s onim što gledatelj već shvaća od priče. Gledateljeva uloga obuhvaća izvođenje zaključaka, dok uloga filmskog autora obuhvaća impliciranje.

Na primjer, zamislite pucanj iz puške, za kojim slijedi krupni plan žene koja vrišti te kadar muškarca na zemlji. Ovo bi mogli biti nevini detalji prizora iz luna parka — streljana, slika s uzbudljive vožnje na rollercoasteru, a nakon toga kadar

a) Carrollov je tekst (»Toward a Theory of Film Editing«) preveden iz njegove knjige sabranih teorijskih članaka: Noël Carroll, 1996., *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press. Izvorno je tekst objavljen u *Millenium Film Journal, No. 3 (Winter/Spring 1979.*), str. 79-99. Međunaslove u tekst umetnuo je urednik. Prijevod objavljujemo uz dopuštenje autora.

b) 'Pikštela' (engl. *splice*) je žargonski naziv za mjesto na filmskoj vrpci gdje su sljepljena dva kadra. Op. ur.

umornog, pijanog beskućnika. Ali u kontekstu kriminalističke priče, u kojoj prethodne scene ukazuju da postoje prijetnje ženinom mužu, taj ćemo lanac kadrova objasniti kao scenu ubojstva. Ova interpretacija ne mora nužno proizlaziti iz detalja u kadrovima, ali ona predstavlja najbolju hipotezu o onome što ove kadrove čini koherentnim u svjetlu onoga što se događalo prije. Priča se razvija potičući publiku da izvodi najlogičnija objašnjenja odnosa ranijeg materijala s kasnijim detaljima.

Ustvrdivši da publika pribjegava indukciji ne želim reći da je ta aktivnost mora cijelo vrijeme biti svjesna. U većini tradicionalnih narativnih filmova, publika nove informacije usvaja prešutnim zaključivanjem. Međutim, ovaj proces razmišljanja može postati i očit. Na primjer, u Chaplinovom *Imigrantu* (*Immigrant*) postoji kadar skitnice s leđa. Izvalio se preko ograde broda, a ramena mu se trzaju. Ovaj se kadar pojavljuje u kontekstu prizora u kojem ostali putnici pate od morske bolesti. Naravno, izvodimo zaključak da skitnica povraća preko ograde broda. No tek što prihvatimo tu pretpostavku, skitnica se okreće i mi vidimo da se bori s ribom. Shvaćamo da je lovio ribu, a ne povraćao; kad to otkrijemo naš prvotni sud o kadru možemo smatrati najobičnijom špekulacijom. Neki pažljiviji gledatelj možda će čak i uživati u preispitivanju temelja za izvođenje prijašnjeg zaključka.

Slavne Hitchcockove varke još su dramatičniji primjeri tvrdnje da stalno izvodimo zaključke, budući da opovrgavaju gledateljeve prirodne pretpostavke o zbivanju što je u tijeku. U filmu *Nepoznati u Nord Expressu* (*Strangers on a Train*), pretpostavljamo da je žena Guya Hainesa ubijena u tunelu ljubavi. S obzirom na narativni kontekst, kada začujemo njezino vrištanje negdje izvan kadra, pretpostavljamo da je netko davi. Međutim, na kraju se pokazuje da se samo radilo o bučnom koketiranju. Hitchcockov se genij ogleda i u tome da gledatelju pokaže u kojoj mjeri prešutne pretpostavke temeljene na narativnom kontekstu oblikuju naše shvaćanje nedovoljno određenih vizualnih informacija na platnu. *Sumnja* (*Suspicion*) je svakako još jedan spektakularan primjer za to.

U većini su slučajeva zaključci publike zasnovani na poznavanju pojedinosti priče u tijeku. Ako lik kaže da ide k svojem odvjetniku, a zatim slijedi kadar uredske zgrade, publika zaključuje da se u zgradi nalazi odvjetnikov ured. Ako su likovi zabrinuti da će svjedok ubojstva biti ubijen, a zatim uslijedi krupni plan cijevi puške, publika pretpostavlja da je usmjerena prema svjedoku. Naredne informacije možda pokažu da je ta hipoteza bila kriva, iako će u tradicionalnom narativnom filmu velika većina prvih dojmova publike biti ispravna. Ovdje je zaključivanje zasnovano na utkivanju novih informacija u već ispleten uzorak prijašnjih dijaloga i zbivanja.

Puno različitih čimbenika utječe na način na koji publika izvlači značenje novih detalja iz prijašnje radnje i dijaloga. Film može jednostavno najaviti sljedeću sekvencu, kao u slučaju odvjetnikovog ureda. Ili je može podmetnuti, kao u slučaju atentata. Međutim, čak i bez otvorenog najavljivanja ili podmetanja, publika svejedno može zaključiti da lik A ubija lik B kad ugleda krupni plan noža koji se zabija u nečija leđa, a da pritom ni žrtvu ni ubojicu nije moguće prepoznati. Opravdanje za to koje publika može dati jest da je lik B nabio rogove liku A. Da bi došla do ovog suda, publika se mora osloniti na neki prethodni skup srodnih predodžaba, uključivši i predodžabe o ljudskim motivacijama i djelovanju u nefikcionalnom kontekstu. No možda su ovdje važnije predodžbe o ljudskoj psihologiji kakve se zatiču u popularnim medijima, pri čemu ne mislim samo na filmove i romane, već i na novine. To jest, ovi nam izvori nameću pomisao da je nabijanje rogova dovoljan motiv za ubojstvo. Uvedemo li ubojstvo, ono se ipak najlakše usklađuje s prijašnjim materijalom kao njegov vjerojatni rezultat ili učinak prijašnje socijalne situacije. Predodžbe o ljudskom ponašanju, te o ljudskom ponašanju u popularnim naracijama, daju nam sheme za integriranje novih detalja raskadriranja.

Kirsanove *Jesenske magle* (*Brumes d'Automne*) primjer su koliko su takve sheme važne za shvaćanje montažnih postupaka. To je nijemi film. Nema međutitlova. Kadrovi prikazuju Nadiu Sibirskayu kako spaljuje pisma, zatim dimnjake i krovove, kapi kiše kako udaraju o površinu jezera te krupni plan muških nogu. Gledatelj zaključuje da je tema filma sjećanje na prošlu, možda izgubljenu, ljubav. No to ne shvaćamo samo uz pomoć vizualnih elemenata. Prije možemo reći da viđeno povezujemo sa sasvim predvidljivom shemom ljudskog ponašanja. Ženin otužni lik, pisma, koraci nepoznatog muškarca koji vjerojatno odlazi prihvaćaju se kao elementi prisjećanja stare ljubavne veze. Drugim riječima, najbolje je objašnjenje ovoga filma u tome da ga povežemo s motiviranim tipom djelovanja što ga poznajemo otprije. Naša aktivnost ne nalikuje čitanju. Moramo donijeti sud o značenju filma. Izvodimo zaključak da je najbolje objašnjenje jukstaponiranih detalja u tome da ih predstavimo kao djeliće prisjećanja na ljubavnu vezu budući da film ima više zajedničkog s takvim događajem nego s nekim drugim, nama poznatim, tipovima ponašanja.

U nekim slučajevima ranije scene ne najavljuju, čak niti ne sugeriraju one koje slijede. Na čemu se temelji interpretacija lanca kadrova — pucnja puške, žene koja vrišti i muškarca izvaljenog na tlu — ukoliko se prije nisu spominjale prijetnje, niti ima raspoloživih akcijskih shema da se na njih pozove? U takvu slučaju publika može imati na raspolaganju vrlo složene vrste čimbenika. Gledatelji mogu imati opću ideju o vrsti filma kojeg upravo gleda. To jest, možemo vjerovati da se radi o kriminalističkom filmu, i zato pretpostaviti da je najvjerojatnija interpretacija ona da se radi o umorstvu, budući da krimići obično sadržavaju umorstvo. Prije nego što se otkriju pojedinosti zločina, publika može uobličiti ideju da se radi o krimiću na različite načine. Najjednostavnije, film je možda reklamiran kao kriminalistički. Ili je muzika onakva kakva se obično pojavljuje u kriminalističkim filmovima. Glazba Bernarda Herrmanna bila bi vjerojatno jasan znak. Kako se film razvija, rasvjeta može postati značajan čimbenik, na primjer sjene, magla i noć povezuju se s jednom vrstom filma a ne s drugom. Opći ton dijaloga, i mimo onoga što se govori, također može biti indikacijom. Ne želim reći da postoji nepromjenjiv sklop rasvjete, dijaloga i glazbenih indikatora koje bi koristili svi kriminalistički filmovi, ali ipak postoje konvencionalni pristupu kriminalističkom materijalu što su dovoljno često korišteni da gledatelj može zaključiti da se radi o krimiću čak i prije nego što krene zaplet. Naravno, gledatelj jednako lako može dobiti

prilično čvrsto predznanje o vrsti filma koji će gledati iz novina, kritika, reklama ili od prijatelja. Ali, bilo da se radi o izvanjskim izvorima ili je riječ o konvencijama koje film upotrebljava već na samome svom početku, uključujući i naslov, gledatelj uvijek može stvoriti predodžbu o vrsti filma koji upravo gleda. Budući da gledatelj također zna kakve vrste događaji određena vrsta filma sadrži, može tu informaciju uporabiti da bi objasnio značenje novih kadrova, čak i kada sama priča na početku ne nudi nikakve hipoteze.

Ne tvrdim da je jedini način za razumijevanje filma u izvođenju zaključaka. Neki pojedinačni kadrovi u potpunosti objašnjavaju sami sebe, katkad putem dijaloga ili komentara, ili jednostavno svojom uvjerljivošću. Međutim, u montaži se informacija koju donose novi kadrovi mora usvojiti zaključivanjem, bilo da se novi detalji usklađuju s prijašnjim pojedinostima priče ili s predodžbom o kojoj je vrsti filma riječ. Pri tome nam za interpretaciju novih detalja može pomoći naše znanje o tome koje vrste događaja podrazumijeva takav film i takva priča. Potpomažemo se također i općim idejama o ljudskoj psihologiji, osobito o ljudskoj psihologiji kakva se javlja u popularnim naracijama. Naravno, u nekim slučajevima ne moramo posjedovati dovoljno predznanja da bismo shvatili detalje montaže — film, na primjer, može započeti zbunjujućom igranom predšpicom. Ejhenbaum taj slučaj naziva 'regresivna fraza'.[4] U ovom slučaju možemo pričekati kasnije sekvence da bismo interpretirali početnu — naknadni događaji rasvijetlit će tu situaciju. Publika ovdje djeluje povratno. I dalje je induktivno nastrojena i dalje postulira najkoherentnije objašnjenje prijašnjeg i kasnijeg materijala, međutim, smjer razmišljanja je preokrenut, ono što dolazi kasnije služi kao objašnjenje onoga što se dogodilo ranije.

Ne želim reći da je induktivno razmišljanje gledatelja suočenog s montažnim nizom svaki put posve isto. Katkad će se gledatelj osloniti na priču da mu učini razumljivim novi detalj. U nekom drugom slučaju, osnova za stvaranje interpretacije bit će posve drukčija, gledatelj će uporabiti znanje koje posjeduje o vrsti filma ili priče što je gleda, kao i svoje predodžbe o poznatim tipovima ljudskog ponašanja. U svim tim slučajevima cilj je stvoriti koherentno objašnjenje montažno uvedenog a često nedovoljno određenog vizualnog materijala. Naravno, pri tome se oslanjamo na ono što nam je poznato, iako se ono što daje zajednički temelj za izvođenje zaključaka može razlikovati od slučaja do slučaja, u jednoj prilici se oslanja na samu priču, a u drugoj na naše poznavanje vrste priče. U puno bismo slučajeva do istih interpretacija detalja u montažnom lancu mogli doći posve različitim putevima, na primjer, oslanjajući se na žanr ili kakvu naznaku sheme radnje. To nije problematično. Kao i kod mnogih drugih oblika komunikacije, narativni je film visoko redundantan.

Iako sam spomenuo neke filmske konvencije, do sada nisam razmatrao konvencije filmske montaže. Možemo započeti s dvije široke kategorije — tematskim konvencijama i konvencijama narativne prezentacije. Tematske konvencije odnose se na činjenicu da se prilikom prikazivanja određenih događaja, na primjer putovanja vlakom, montažno uobičajeno korištenje određenih elemenata, recimo kotača i klipova vagona. Takvo tipiziranje događaja predstavlja njegovo skraćeno prikazivanje sinegdohalnom uporabom relevantnih sastojaka zbivanja. Reakcija na ove postupke možda bi bila sličnija čitanju nego zaključivanju. No imam nekoliko primjedaba protiv ovakvog poimanja. Iako je sadržaj ovakvih sekvenci konvencionaliziran, čini se da ih gledatelji shvaćaju zbog njihova mjesta u naraciji, a ne zato što su konvencije. Nadalje, takve sekvence posjeduju veliku vizualnu elastičnost; različiti primjeri putovanja vlakom, na primjer, mogu se jako razlikovati po broju kadrova, kutu snimanja, te trajanju kadrova. Nedostaje im uniformiranost lingvističkog simbola, poput riječi, no ipak ih razumijemo. Čak i ondje gdje priča ne omogućuje stvaranje hipoteze potrebne za shvaćanje takva slijeda kadrova, publika će ga možda ipak shvatiti, no ne zato što je prepoznala simbol već zato što je zaključila o čitavu događaju na temelju njegovih relevantnih dijelova. Postavlja se pitanje jesu li elementi poput kotača vagona relevantnim dijelovima zato jer su konvencionalnim prikazivanjem zbivanja ili su konvencije zato što su relevantnim elementom zbivanja. Na to pitanje očito nije lako odgovoriti. Zacijelo se radi o recipročnom odnosu — određeni elementi su izabrani za konvencionalnu prezentaciju zato što su relevantni, a njihova je relevantnost pojačana time što su konvencionalizirani. No čak i uz ovaj kompromis, moja mi intuicija kaže da su određene osobine, izabrane uobičajenim pristupom događaju, izabrane upravo zato što su najrelevantnijim elementima u dotičnoj kulturi.

Moglo bi se ustvrditi da su ranije spomenuti tipovi shema radnje često tematskim konvencijama. Ne protivim se tomu, ali smatram da sheme radnje zaslužuju posebnu pozornost budući da predstavljaju statistički široki podskup ove grupe. Također moram napomenuti da narativni oblik nazvan subjektivnim kadrom za mene predstavlja shemu radnje. Njegovo je krajnje teoretsko objašnjenje, vjerujem, vrlo jednostavno, iako ga neki filmski autori mogu rabiti na vrlo istančane načine.

Subjektivni kadar ne mora imati nikakve veze s gledateljskim poistovjećivanjem. U *Carstvu mrava (Empire of the Ants)* u jednom kadru vidimo skup ljudi multipliciranih nebrojeno puta u slici sastavljenoj od desetaka irisa tih ljudi. S obzirom na priču pretpostavljamo da se radi o vizuri nekakvog divovskog gladnog mrava — mnogobrojni irisi predstavljaju višećelijsku strukturu oka vrste Formicidae. Naše shvaćanje tog kadra nije rezultatom uživljavanja, niti nas kadar treba potaknuti na uživljavanje ili nas treba uvući u mravlji pokušaj osvajanja svijeta. Bit ovog subjektivnog kadra jest u tome da postuliranje da je to ono što mrav vidi najbolja hipoteza za njegovo koherentno uklapanje u čitavu priču.

Subjektivni kadrovi ne moraju biti niti prostorno uvjerljivi. Čak i ako autor ne usklađuje pravce pogleda u strukturi subjektivnog kadra, ili nakon pogleda lika reže na predmet koji je izvan dometa pogleda čime liku omogućuje da vidi nešto što inače ne bi mogao (na primjer, kada Wayne vidi Fondinu smrt u *Fort Apache*), mi to ipak doživljavamo kao strukturu subjektivnog kadra jer nam omogućuje najsuvislije povezivanje tih kadrova s ostatkom priče.

Kao što ste mogli očekivati, ne vidim potrebu za psihoanalitičkom interpretacijom sheme subjektivnog kadra; poput drugih tipova narativne montaže, njegova je polazna uloga izazivanje prešutne gledateljeve indukcije da 'lik x vidi y' jest najbolje objašnjenje takvih kadrova u odnosu na priču da.

Naravno, neki redatelj može uporabiti subjektivni kadar na način koji zaslužuje pažljivo kritičko razmatranje. No s gledišta teorije, za razliku od kritike, analiza subjektivnog kadra jednaka je analizi bilo koje druge sheme radnje.

Drugi tip montažnih konvencija, koje sam nazvao konvencije prezentacije, sadržavaju tipove montažnih nizova koje filmski teoretičari često nabrajaju, uključujući paralelnu montažu, flashbeck i flashforward. Prvo što trebamo reći u vezi s ovim tehnikama, kao što je to rekao Christian Metz, jest da općenito nije slučaj da se priču shvaća na temelju ovih struktura, već su njih shvaća na temelju priče.[5] Često, upravo zato što priča pripremila psihološke preduvjete za pojavu sjećanja ili maštanja, mi ćemo to upotrijebiti za interpretaciju flashback. Nije nam potrebna glazba ili složeno zatamnjenje/otamnjenje da bismo shvatili flashback ili flashforward. Uzmite Roegov *Ne gledaj sad (Don't Look Now)*; činjenica da je u zaplet uključena vidovitost omogućuje nam da zaključimo da on to gleda svoj vlastiti sprovod. Nije potreban nikakav formalni ures; koherencija je naš osnovni kriterij. Zaključujemo da kadar uvodi scene sjećanja, maštanja ili predviđanja zato što je to najbolje objašnjenje koje možemo dati tom novom materijalu u svjetlu onoga što se odvijalo prije.

Iako općenito konvencije prezentacije nemaju konstitutivnu ulogu, ima primjera kada nam postojanje tih oblika omogućuje interpretaciju sekvence koju u protivnom ne bismo mogli uskladiti s prethodnim narativnim materijalom. Na primjer, u *Goli u sedlu* (*Easy Riders*), usred filma je ubačen kadar zapaljenog motocikla. Nema narativne pripreme za taj kadar, niti ga objašnjavaju kadrovi koji slijede. U ovom slučaju ili gledatelj mora odbaciti kadar kao besmislen i apsurdan ili mora naći način da ga učini smislenim. Budući da zna da su tehnike poput flashforwarda dio repertoara narativnih sredstava, može privremeno zaključiti da je kadar flashforward. Gledateljsko poznavanje narativnih struktura, poput paralelne montaže ili anticipiranja, potječe iz mnogih izvora, ne samo filma, već i povijesnih naracija, novinarskih članaka, romana i svakodnevne konverzacije. Filmski autor može iskoristiti publikino poznavanje narativnih metoda, navodeći je da zaključi kako mora da su u igri postupci poput flashforwarda jer samo tako pojedine sekvence u filmu dobivaju smisao. Ova vrsta zaključivanja posebno je važna izvan područja tradicionalnog filma, npr. u avangardnim djelima Markopoulosa i nekim Brakhagea.

Većina narativnih filmova jednostavno ponavlja montažne tehnike što su u uporabi još od ranih dvadesetih. Na njih smo toliko navikli da ih prihvaćamo bez ikakva napora, kao što bismo recimo zbrojili deset i dvadeset četiri. No kako nam to pokazuje posljednji niz primjera, neke montažne tehnike zahtijevaju od gledatelja vrlo svjesnu aktivnost a ne prikrivenu. S gledišta teorije ovo je vrlo važno budući da upućuje kako oblici narativne montaže nisu određeni jednom za sva vremena već se razvijaju, osobito zato što narativna montaža podrazumijeva aktiviranje induktivnih hipoteza kod gledatelja.

Na primjer, noviji holivudski filmovi sve više upotrebljavaju ono što bi se moglo nazvati *globalno kontekstualna montaža*,[c] na primjer, eliptično upadanje u scenu *in media res*, kao u *Bliskim susretima treće vrste (Close Encounters of the Third Kind)*. To od publike zahtijeva još veći trud zaključivanja pri konstruiranju konteksta i značenja novih kadrova. U *Bliskim susretima* ova stilska devijacija od prakse klasične montaže ima specifičnu funkciju, pojačava tajnovitost priče (na razini teme) uporabom stila koji prijelaze među kadrovima čini nalik zagonetki. Tako, pojačavanje indukcijske aktivnosti publike postaje istovremeno način pojačavanja djelotvornosti naracije.

Svi oblici narativne montaže uključuju indukciju; međutim ovaj primjer pokazuje da učini li se postupak indukcije složenijim uporabom stilskih odmaka od ustanovljene montažne prakse, ciljevi određene priče mogu se pojačati i obogatiti tehnike što su na raspolaganju narativnoj montaži. U jednom razdoblju filmske povijesti postupak paralelne montaže je upravo na taj način povećao mogućnosti naracije. Budući da je narativna montaža tako duboko povezana s izvođenjem zaključaka, čini se da je pojačana eliptičnost gotovo prirodan smjer za eksperimentiranje s time. Noviji komercijalni filmovi poput *Tražeći g. Goodbara (Looking for Mr. Goodbar)* započeli su s izrazito čestom uporabom neoznačenih flashbackova, flashforwarda i rezova na zamišljanje. Ovdje je globalno kontekstualni stil iskorišten za postizanje zgušnjenijeg doživljaja psihologije lika ili njegova iskustva oponašanjem lakoće s kojom um prelazi sa sadašnjosti na sjećanje, anticipaciju, žudnju ili tjeskobu. Drugim riječima, briga kojom narativni film predstavlja likove ovdje je dodatno pojačana eliptičnošću konteksta koji od publike zahtijeva da bez pomoći razrađenih naznaka (poput pretapanja) ili uspostavljenog konteksta (poput napomene lika 'Sjećam se...') zaključi da novi kadrovi pripadaju drugom vremenu ili da pripadaju mašti jer zastupaju misaone procese lika.

Time ne želim ustvrditi da se narativna montaža može razviti samo u odrednicama psihologije, tj. oponašanja mentalnih procesa likova. Jedna od rijetko iskorištenih mogućnosti razrade sredstava narativne montaže jest rez s onoga što jest (u kontekstu naracije) na ono što bi moglo, ili trebalo biti. To ne mora biti motivirano razmišljanjem samoga lika, onoga što bi on želio, ili čega se boji da bi se moglo ili trebalo dogoditi. Ovdje se prijelaz ne bi odnosio na promjenu vremena, već na promjenu modaliteta, dajući time autoru veću moć da istakne moralno značenje, ironiju, slučajnost, složenost ili općenitost svoje priče.

Na primjer, autor filma može pokazati da je neki lik siromašan, zatim prijeći rezom na novi kadar ili niz kadrova u kojem je lik dobro odjeven, da bi se ponovno vratio na kadar u kojem je lik siromašan. Publika će morati pokušati izvesti nekakav zaključak; budući da priča potvrđuje njegovo siromaštvo, kadrovi u kojima je lik dobro odjeven morat će biti usvojeni kao autorov komentar da bi lik mogao biti, ili trebao biti u boljem položaju. Odnosno, interpolacija će postati suvislom u odnosu na priču ako pretpostavimo da kadrovi lika u dobrom odijelu pripadaju alternativnom ili paralelnom modalitetu, ili aletičkom ili deontičkom,[d] u odnosu na činjenice same priče. Buñuel i Rainer eksperimentirali su s jukstaponiranjem scena u kojima isti lik igraju različite glu-

c) Engleski je termin: *high context editing*. Op. ur.

mice. Publika je ovu tehniku doživjela kao dvije mogućnosti izgleda istog lika. U Rainerovom je slučaju ova uporaba zamjenskih modaliteta služila tematskoj svrsi sugerirajući da, budući da lik može izgledati kao više osoba, njegova se situacija može doživjeti generički. Kao u slučaju paralelne temporalne montaže, i uporaba paralelne modalitetne montaže može proširiti narativna sredstva upravo navođenjem publike da izvodi sve složenija objašnjenja odnosa novih kadrova ili nizova kadrova prema detaljima priče što je u toku.

Ukratko, u narativnom filmu publika izvodi značenje novih kadrova na temelju pojedinosti same priče. Ukoliko to nije moguće, osnova za izvođenje zaključaka prebacuje se na vrstu filma ili vrstu priče što se predočuje. Sheme ljudskog djelovanja ili odnosi dijela i cjeline također mogu poslužiti kao osnova za stvaranje smisla. Ukoliko svi drugi načini objašnjavanja novog materijala zakažu, publika može pretpostaviti postojanje narativne strukture kao što je flashforward ili ono što sam nazvao paralelnim modalitetom. Ukratko, tražeći najbolje objašnjenje novoga materijala, publika se u svakom slučaju koristi indukcijom, iako se njezina osnova može promijeniti.

Nenarativna montaža

Do sada sam uglavnom raspravljao o narativnim temeljima za izvođenje zaključaka, no čak i u tradicionalnom narativnom filmu postoji nenarativna montaža. Često je ovaj tip montaže utemeljen na naglašavanju određene osjetilne kvalitete predočenog objekta, događaja ili stanja stvari. Ogoljenost pustinje može se učiniti izrazitijom nizom kadrova koji prikazuju suhu pustoš koja se proteže sve do horizonta. Brzina nekog događaja mogla bi se naglasiti tako da se prikaže u nizu brzih, kratkih kadrova. Ili bi se neka značajka obličja danog predmeta, recimo njegova oblost, mogla naglasiti se na to nadovežu kadrovi drugih oblih objekata.

U narativnim su filmovima takvi naglasci montažom prema osjetilnim karakteristikama često podređeni općim ciljevima priče. I, naravno, interpolacija određenog kadra može se shvatiti i kao naglašavanje osjetilnih osobina, i u sklopu narativne interpretacije. Na primjer, u *M*, gangsterski šef pa ministar policije čine istu gestu u uzastopnim kadrovima. U kontekstu naracije, ovo se razumijeva u okviru paralelne montaže tih dviju scena. Međutim taj rez također pojačava naš osjećaj o vizualnoj sličnosti dva sastanka. Stoga odnos između kadrova može biti i preodređen. No, ipak, čak i u kontekstu tradicionalnog narativnog filma, interpolacija danog kadra može imati za jedini cilj svraćanje pažnje na osjetilne, ritmičke osobine objekata, stanja stvari ili događaja. Kada se to javi, publika mora napustiti dotadanje korištene vrste induktivnih temelja te uključiti novi materijal u odrednicama induktivnih sličnosti između osnovnih osjetilnih osobina novih kadrova.

Katkad, kad sličnosti između kadrova nisu one na koje obično pomišljamo, novi se kadrovi mogu doživjeti kao podrivanje naših očekivanja. Gledatelj može opipljivo osjetiti prijelaz s narativnog temelja za indukciju na osjetilni. Takav učinak žele postići neki avangardni autori poput Legera u *Mehaničkom baletu (Ballet Mecanique)*. Ovdje je čitav film zasnovan na izvlačenju u prvi plan osjetilne dimenzije objekata. Kod Legera zaključujemo da je pokret ključno središte pozornosti. No važno je reći da je čak i u ovom slučaju gledateljev odnos prema montaži i dalje induktivan, iako je osnova za indukciju premještena s narativnog okvira na potragu za katkad složenim osjetilnim pravilnostima.

Kao što bi morao pokazati Legerov primjer, montaža zasnovana na privlačenju pozornosti na osjetilne osobine može dati temelj čitavu filmu. U takvim slučajevima publika ne samo da mora zaključivati na određene naglašene osjetilne kvalitete (na temelju iskustvenog poznavanja pravilnosti u djelu), već zaključivati o značenju montaže primijenjene samo u svrhu naglašavanja određenih osjetilnih kvaliteta. Leger je, na primjer, iskoristio montažu da bi naglasio fizičke umjesto funkcionalnih osobina objekata, da bi upozorio na jedan aspekt svijeta koji je u uobičajenoj filmskoj praksi uglavnom potisnut. Ukoliko ne izvuče i ovaj drugi zaključak, publika neće shvatiti puno nastojanje njegova djela koje počiva ne samo na njegovim unutarnjim vezama, već i o odnosu tih veza s drugim filmovima.

Na sličan način Brakhageov *Tekst svjetla* (*Text of Lights*) rabi montažne postupke (između ostalog) da bi skrenuo pažnju na boju. Na jednoj razini gledatelj prepoznaje čisti kromatizam kao temu tog filma, i to induktivnom generalizacijom na temelju onoga što je naglašeno u svakom uzastopnom, neizoštrenom kadru — obrazac svjetlosti i njezinu nestalnost. Istovremeno, ovakav je pristup boji u oštroj suprotnosti s tradicionalnom uporabom boje u filmu. Brakhageova montaža, budući da naglašava samu boju, odbacuje narativnu uporabu boje kao sredstva za usmjeravanje gledateljevog oka na ključne narativne elemente ili kao sredstva za pobuđivanje emotivnih asocijacija. Brakhageova montaža dodatno podcrtava osjetilnu kvalitetu boje koja je u tradicionalnoj filmskoj praksi uglavnom potisnuta. Da bi shvatio montažne postupke u *Tekstu svjetla*, gledatelj mora induktivno prepoznati čisti kromatizam kao temu filma i izvesti zaključak da se radi o nijekanju tradicionalnog (osobito narativnog) filmskog stvaralaštva. (Slične je komentare izazvalo i montiranje pojedinačnih fotograma Roberta Breera u *66, 69* i *70*).[6]

Osjetilne pravilnosti koje gdjekad izranjaju kroz montažne postupke mogu katkad predstavljati upravo to, pravilnosti, i ništa drugo. Ili mogu djelovati kao sredstvo pobijanja prakse narativnog filma time što se prelazi s montaže temeljene na uzročnim ili kronološkim kategorijama na onu estetske prirode. Isto tako, osjetilne sličnosti između kadrova mogu nagoviještati neke druge sličnosti više tematske prirode. Vertov u *Čovjeku s filmskom kamerom* (*Čelovek s kinoapparatom*) uspoređuje djelatnost sovjetskog filmaša s različitim karakterističnim, svakodnevnim poslovima. Snimatelj rukuje svojom kamerom pokretima analognim načinu na koji tvornički radnici rukuju nekim strojevima. Poenta je dakako retorička — predstavljanje sovjetskog filmskog autora kao radnika, proletera koji je ravnopravan s drugim radnicima,

d) Riječ je o logičko-spoznajnim terminima. *Aletički* (od grč. *aletheia* — istina) odnosi se na ono što zbiljski jest, mora biti takvim ili može biti takvim, tj. odnosi se na ono što ljudi znaju, vjeruju ili sumnjaju o tome što jest. *Deontički* (grč. *deontos* — ono što obavezuje) odnosi se na radnje i stanja stvari što su dozvoljena, obavezna, zabranjena, preporučljiva, zamišljiva... Op. ur.

te istom vrstom posla sudjeluje u industrijalizaciji Sovjetskog Saveza.

Tematski uzeto, sličnost može sugerirati jedinstvo ili identitet različitih događaja ili radnji. U Ejzenštejnovoj *Generalnoj liniji* (*General'naja linija*), Marta tjeskobno odbacuje svoj plug. Ovaj je kadar isprepleten s kadrom u kojem ona govori u prilog osnivanju kolhoza. U ovom drugom kadru ona prkosno udara šakama da bi naglasila svoje riječi. Gesta je potpuno jednaka onoj u kadru s plugom, nagoviještajući da su njezina tjeskoba i prkos proizašli iz istog raspoloženja te predstavljaju jedan te isti revolucionarni čin.

Uporaba osjetilnih sličnosti — bilo u smislu ponavljanja vizualnih oblika ili pokreta — može biti formalna ili tematski motivirana. Gledatelj isprobava obje mogućnosti, odabirući onu koja mu najbolje pristaje. Naravno, uporaba sličnosti u obje svrhe već je odavno zacrtana u glazbenoj, plesnoj, likovnoj i pjesničkoj praksi, te gledatelj često može stvoriti smisleni okvir filmske sekvence na osnovi svojega poznavanja različitih formalnih i tematskih funkcija sličnosti u drugim umjetničkim oblicima.

Povezana s uporabom osjetilnih sličnosti jest uporaba kategorijskih sličnosti. U potonjem slučaju, objekti ili događaji što su zajedno izmontirani ne moraju nalikovati jedni drugima na kakav očigledan način, ali pripadaju zajedno na temelju činjenice da su članovi iste kategorije, obično duboko ukorijenjene u samoj kulturi. Ruttmann, poput mnogih koji su koristili oblik simfonije grada, upotrebljava ovaj format kada organizira odvojene elementa *Berlina* montirajući čitave dijelove filma pomoću kadrova na danu temu, kao što je odlazak na posao, putovanje ili zabava. Da bi mogla pratiti ovakav montažni postupak, publika mora odrediti kategoriju u koju će smjestiti različite stvari prikazane nizom kadrova unutar jedne sekvence. U *Berlinu*, zapravo, mijenjanje kategorijskih kriterija postaje jedno od središnjih užitaka koje pruža film budući da se Ruttmann često prihvaća sužavanja ili širenja relevantnog okvira za organizaciju niza kadrova. U jednom je trenutku vrijeme ručka. Tema je predstavljena brojnim kadrovima ljudi i životinja kako jedu. Kad počinjete prihvaćati jelo kao odgovarajuću kategoriju za ovu strukturu, pojavljuju se kadrovi pripreme i serviranja hrane, iako bi u kronološkom smislu oni trebali prethoditi. Na kraju slijede kadrovi pranja suđa i odstranjivanja ostataka hrane. Pri svakom je prijelazu proširena kategorija ručanja, a gledatelj na to odgovara induktivno, razrađujući sve bogatiju i detaljniju okosnicu za organizaciju kadrova.

Kontrast, osobito u smislu kulturalno značajnih suprotnosti poput gore-dolje, brzo-sporo, veliko-malo, svjetlo-tama, organsko-mehaničko, kružno-pravokutno, itd., također može formalno i-ili tematski naglašavati osjetilne kvalitete, putem razlika ili signalizirajući tematske konflikte. U *Zori (Sunrise)*, Murnau strogo suprotstavlja zabranjenu ljubavnu vezu u močvari čistoj ljubavi majke prema djetetu, montirajući tamnu rasvjetu kadrova ljubavne veze u močvari nasuprot blještavo osvjetljenom kadru majčine ljubavi, uporabivši tako osjetilni motiv da bi pojačao dramsku napetost. Isto tako se mogu izmjenjivati kadrovi iz donjeg i gornjeg rakursa da bi izrazili različit socijalni položaj različitih likova.

Piksilacijski filmovi[e)] predstavljaju vrlo zanimljivo korištenje montaže u svrhu postizanja kontrasta. Montaža je utemeljena na jakoj tenziji između žarišnog gledanja u platno ili gledanja u globalu, u pravokutni oblik boje ili svjetla. U djelu Vicki Z. Peterson *Etida u R-Y-B: s filmskim i elektronskim zvukom* (*Etude in R-Y-B: with Film and Electronic Sound*) tendencija žarišnoj pažnji dodatno je pojačana kadrovima ljudskog palca te rukom pisanih bilježaka koje vas uvlače u platno pokušate li ih čitati slovo po slovo. Međutim, tim se slikama suprotstavljaju šira polja boje čiji vas tempo projiciranja sili da opažate ekran kao takav, to jest, kao geometrijsku obojanu površinu koja nalikuje nekom djelu minimalističkog slikarstva. Gledatelj registrira u svojem doživljaju pravilnost ovih kontrasta te je prihvaća kao sastavni dio objašnjenja koherentnosti tog djela. No da bi u potpunosti shvatio značenje piksilacijskog filma, gledatelj mora zaključiti i koje mjesto zauzima ovaj tip filma u kontekstu filmske povijesti. Time što primjećuje jukstapoziciju žarišne pozornosti s prihvaćanjem površine platna kao gestalt, piksilacijski film pobija pretpostavku narativnog filma (kao i nekih avangardnih oblika poput nadrealizma) da se filmski prostor nalazi 'unutar' izreza kadra. Dimenzionalnost platna, uglavnom potisnuta u filmovima, upravo u piksilacijskom filmu doživljava svoju potvrdu. Piksilacijski film, u svojoj meditaciji na temu filmskog prostora, postaje još složeniji jer obično uključuje i neizbježan treći član koji još nisam spomenuo, a to je paslika,[f)] što je izazvana brzim rezovima. Paslika se javlja u figurativnom kontrastu, kada se uporabom montažnih postupaka gledatelj navodi da prostor te slike smjesti negdje 'izvan' platna, suprotno žarišnoj pozornosti koja ga smješta 'unutar' platna ili globalnoj pozornosti koja ga poistovjećuje 'sa' platnom. Da bi u potpunosti shvatio piksilacijske filmove, gledatelj mora prihvatiti ne samo ovu kontrastnu dijalektiku već i način na koji ona potkopava i odbacuje jednostavne tradicionalne poglede na filmski prostor kadra, sugerirajući da se on ne nalazi samo 'u' kadru, već i 'na' platnu, a putem paslike i 'u' umu promatrača.

Uporaba kontrasta ili sličnosti kao sredstava za razumijevanje interpolacije kadra može biti motivirana osjetilnim kvalitetama kadra, tipovima ili kategorijama uspoređivanih događaja ili situacija. 'Bogati nasuprot siromašnih' predstavljao je tip snažnog montažnog kontrasta koji se razvio vrlo rano u filmskoj povijesti, pojavivši se u Porterovom *Kleptomanu (Kleptomaniac)* te Griffithovom *Kut u žitu (Corner in the Wheat)*. Prepoznavanje ovako snažnih kontrasta može se temeljiti na priči ili na činjenici da je spomenuti kontrast, kao onaj bogatstvo-siromaštvo, duboko ukorijenjen u kulturi. Avangardni filmovi, poput Baillievih ranijih radova, često pozivaju gledatelja da objasni interpolaciju kadrova postavljanjem proširenih nizova tematskih, često tendencioznih suprotnosti na temelju kulturološki motiviranih kontrasta.

e) *Piksilacijski filmovi* (engl. *flicker films*), jesu filmovi u kojima se snimaju iznimno kratki kadrovi, od jedne sličice do nekoliko njih, pa se dobiva dojam brze trzave smjene slika. Op. ur.

f) *Paslika* (engl. *afterimage*) javlja se kad svrnemo pogled s jarko osvijetljenog predmeta na neutralnu ili tamnu pozadinu — tada se na očnoj mrežnici još neko vrijeme zadržava slika tog predmeta, obično u negativu. Op. ur.

Gomilanje sličnih događaja od kadra do kadra također može funkcionirati na ovaj način — Ejzenštejn u sekvenci odeskih stepenica naglašava smrt dvije majke, dva djeteta i nekoliko staraca da bi ponavljanjem sugerirao surovost carskog režima koji upotrebljava pretjeranu silu nad onima koje se tradicionalno smatra najslabijim pripadnicima društva.

Bez obzira koliko narativna hipoteza objašnjava veze kadrova u montaži, sama sličnost i kontrast, upotrijebljeni bilo formalno bilo tematski, osiguravaju dodatne temelje za pronalaženje načina za razumijevanje interpolacije kadrova. Unutar nekih narativnih konteksta, gledatelj će morati posve zanemariti narativne temelje za obradu niza kadrova te upotrijebiti sličnost i kontrast kao jedinu osnovu za indukciju. U posve nenarativnom kontekstu, gledatelj će vjerojatno još brže narativni temelj zamijeniti kontrastom i sličnošću kao premisom za zaključivanje. Naravno, sličnost i kontrast, osobito u nenarativnom kontekstu, ne moraju uvijek biti posve očiti, kao u *Mrtvima (The Dead)* kada Brakhage ujedinjuje montažu filma popisom poetskih slika smrti koje nisu zasnovane na osjetilnim sličnostima već na kategorijskim analogijama koje nisu na odmah očite.

Dojam ujedinjenosti umetnutih kadrova gledatelj može izvesti i na osnovu veza koje lanac kadrova ima s nekom riječi, frazom ili pojmom. Vrlo očit primjer toga kad redatelj pređe s emotivno napete scene na kadar prirode, uglavnom nekakav krajolik u kojem vlada fizički nemir. Lik je ljut ili je situacija napeta, a zatim, na primjer, slijede kadrovi valova koji se bjesomučno razbijaju o obalu mora. Olujno more, poput personifikacije, navodi na zaključak da je korelativom ljudskog ponašanja. U svakodnevnom jeziku postoje nebrojene metaforične analogije ljudskog ponašanja i prirodnog svijeta; govorimo primjerice o 'bujicama osjećaja'. I filmski autor može, kao da se igra pogađanja riječi, pokušati okarakterizirati ljudsko djelovanje u svjetlu metafora svakodnevnog jezika. To može učiniti predstavljajući lanac slika koje će evocirati željenu personifikaciju. Razmotrimo naš hipotetski primjer. Često rabimo izraz 'nemirno more'. U našem slučaju autor pokazuje prikladno uzburkanu vodenu masu. Slika je jukstaponirana s emotivno nabijenom situacijom. Pretpostavljamo da je događaj jednako tako 'uzburkan' u svjetlu onoga što se čini zajedničko između prikladnog opisa ljudskog ponašanja i opisa jukstaponiranog prirodnog događaja. Budući da je uz ovakvu vrstu interpretacije duboko vezan jezik, mogli bismo pasti u napast da je proglasimo nalik čitanju, međutim, čitanje je ovdje čak manje prisutno nego i u samoj igri pogađanja riječi.[7] Iz nizanja slika prirode, gledatelj mora izvesti, a ne iščitati, opis prirodnog događaja, izabirući iz raznolikosti svakodnevnih personifikacija onu koja je najprikladnijom dramskim osobinama prikazanog ljudskog ponašanja.

Igra između jezika i montaže nije uvijek tako konvencionalna kako to nagoviješta prethodni pasus. U *Potemkinu* (*Bronenosec Potëmkin*) Ejzenštejn spaja niz nepokretnih slika lavova da bi evocirao, u breughelesovoj maniri, staru rusku poslovicu koja kaže da će na veliku moralnu sablazan i kamenje početi rikati. Pokolj na odeskim stepenicama Ejzenštejn nastavlja nizom kadrova kamenih lavova u različitim položajima tako da nepokretne slike lavova djeluju animirano. Kameni lav ustaje i riče. Time se u gledateljevu umu želi oživjeti gore spomenuta poslovica. U Ejzenštejnovim nijemim filmovima česti su ovakvi pokušaji. Sjetimo se kako Ejzenštejn prelazi s kadra Kerenskog na pauna. Da bismo shvatili postupak, moramo se sjetiti izreke 'ponosan kao paun'. U *Oktobru* (*Oktjabr'*) Ejzenštejn radi prijelaze s kadrova novog 75 mm topa koji se spušta s tvorničke trake na kadrove vojnika koji se tisućama kilometara dalje sklupčao u svom rovu. Pokret spuštanja u oba kadra ostavlja dojam da se novi top spušta na vojnika. Izgleda kao da će ga top 'zdrobiti' — tvorničko naoružanje 'zatire' vojnika.

Takvi montažni postupci nisu dio samo Ejzenštejnovog repertoara — u *Procesu* (*The Trial*) Orsona Wellesa, izgubljenost K.-a u pravnom sustavu naglašen je kroz prostorno nedosljedno montiranje pri čemu gledatelj postaje prostorno dezorijentiran ili 'izgubljen'.[8] U Pabstovim *Tajnama jedne duše* (*Geheimnise einer Seele*), Fellmanova je impotencija nagoviještena slikama tog lika kako pada. Ova praksa isto tako nije ograničena samo na umjetnički film. Predstavljanje revolveraševe vještine često se artikulira brzim rezovima pri čemu se ispušta veći dio kretnji između posezanja za oružjem i pogađanja mete, te se time dobiva maštalačka brzina i preciznost. U svakom slučaju, kako se povećava učestalost i složenost lingvističkih referenca u odnosu na kronološki obojanu i uzročno orijentiranu montažu čiste naracije, ovakav tip idejne montažne može poslužiti za odbacivanje naracije, naizgled odvraćajući od kratke priče, drame ili realističnog romana kao modela za film, u korist određenih vrsta poezije ili eseja kao filmskih paradigmi.

Pojmovi, poslovice, riječi i metafore mogu služiti kao predlošci za montažu. Pri tome je montaža podrazred šire prakse slikovne komunikacije koju Freud naziva dramatizacija.[9] U našim primjerima gledatelj usklađuje lanac kadrova nalazeći njihove reference u jeziku ili idejnoj domeni. To nije poput čitanja; dapače bliskije je postupcima indukcije kakve rabimo pri pogađanju riječi ili naslova. Slika evocira ideju, metaforu, riječ, frazu, ili čak čitav filozofski argument, kao u sekvenci kipova različitih božanstava u filmu *Oktobar*.[10]

Naravno, gledatelj ne može slobodno izabrati što će zaključiti u vezi s određenim umetnutim kadrovima. Indukcija je ograničena na ono što je uvjerljivo zaključiti u odnosu na ostatak filma i kulturalni kontekst filma. Na primjer, interpolaciju kadra u filmu Harryja Langdona neuvjerljivo je objasniti na osnovu načina na koji film evocira neke taoističke metafore. I film i kulturološki kontekst filma takvu bi hipotezu osudili na nesuvislost. S druge strane, u Ejzenštejnovom slučaju, rez zasnovan na ideogramu bio bi posve uvjerljiv.

Prije napuštanja teme montaže zasnovane na lingvističkim ili pojmovnim zaključcima, moramo primijetiti sljedeće: značenje koje gledatelj daje nizu kadrova ne mora se graditi atomistički, tako da svaki kadar pridodaje jedan novi element cijeloj zamisli. Na primjer, u Clairovom *Entr'acteu*, cijeli finale filma, sa svojim bezbrojnim kadrovima, mogao bi se podvrstati pod pojam utrke, koja, u kontekstu čitavog filma, predstavlja još jednu pogrdnu metaforu za pariško buržujsko društvo.[11] Gledatelj ne dodaje nove informacije svakim kadrom da bi ostvario svoju zamisao o nizu. Naprotiv, kadrovi se asimiliraju u opću hipotezu, metaforu utrke, a ova

objašnjava lanac kadrova u njegovoj cjelini. Ne tvrdim da ne postoje konteksti u sklopu kojih gledatelj uključuje umetnute kadrove na osnovu gledanja kadra za kadrom. Želim samo naglasiti da kadar-po-kadar pristup nije uvijek aktiviran (čak bih rekao da je to tek rijetko kad). U *Entr'acteu*, (...) na samom početku ovog lanca kadrova shvaćamo metaforu utrke kao najbolje objašnjenje sekvence te zatim sljedeće kadrove uklapamo u ovaj opći pojam. Niti nam svaki novi kadar olakšava razumijevanje, niti metafora utrke jednostavno 'proizlazi' iz tog niza kadrova — treba je izvesti zaključivanjem.

Suvremeni francuski teoretičari koriste izrazito psihoanalitički jezik za raspravu o problemu gledateljevog razumijevanja montažnih postupaka. Postavljaju pitanje kako je niz kadrova 'sašiven' ('*sutured*'), što je upečatljiva metafora za gledateljev dojam jedinstva fragmenata događaja i stanja ostvaren montažnom.[12] Čini mi se da njihov pristup ima nekoliko nedostataka. Budući da djeluju unutar okvira psihoanalize, njihova se objašnjenja gledateljevog razumijevanja oslanjaju na pojmove nesvjesnog i potiskivanja. U gledateljevu podsvijest smještaju mnoge složene i jezovite aktivnosti, koje su još k tome i potisnute. Potisnuta priroda tih tajnovitih mehanizama razlog je što ih je teško ocijeniti i potvrditi. Nadalje, čini mi se da iako gledatelji ispočetka često nisu svjesni skrovitih operacija koje izvode prilikom usvajanja montažnih postupaka, uglavnom ih nisu posve nesvjesni. Francuski je pristup zasnovan na ideji potiskivanja; da bi publika mogla shvatiti niz kadrova mora pribjeći nesvjesnim, potisnutim aktivnostima. Publika je nužno nesvjesna. Čini mi se da se ovo stajalište jasno obija o naše poimanje normalnog filmskog iskustva. Iako isprva nesvjesni zašto smo dali određeni smisao nizu kadrova, ipak možemo rekonstruirati, bez osvrtanja na prijašnje psihoseksualne faze, uvjete koji su nas doveli do naše indukcije. Freudovskim jezikom rečeno, moje je stajalište da se operacije koje izvodimo da bismo usvojili prikazani niz odvijaju u području svjesne ili duboko predsvjesne misli, a ne nesvjesnom.[13]

Mnogi zaključci koje publika izvodi prešutni su (ili, ako želite, 'duboko predsvjesni'). No, istodobno, logika ovih prešutnih indukcija može se razotkriti i bez psihoanalize. Publika raspolaže određenim strategijama za razumijevanje niza kadrova ne samo zahvaljujući upoznatošću s filmovima, već, što je važnije, na temelju poznavanje opće kulture u kojoj se koristi naraciju, usporedbe i metafore na načine koje može oponašati i filmska montaža. Publika može pridati značenje nizu kadrova na temelju filmske priče, na temelju shema ljudskog djelovanja, na temelju lingvističkih metafora, na temelju sličnosti i kontrasta između kadrova, ili putem nekih drugih strategija interpretacije koje sam spominjao. Ove strategije ili procedure predstavljaju repertoar mogućih pristupa koji u kombinaciji s filmskim materijalom i kulturološkim kontekstom filma dopuštaju određene hipoteze o lancu kadrova. Može se dogoditi da lanac kadrova ostane sustavno višeznačan, između dvije ili više interpretacija. Neki filmski autori mogu namjerno težiti upravo ovakvom tipu višeznačnosti. No, moje je mišljenje da u takav nizu kadrova nije tajnovit. Osnovu njegove višeznačnosti možemo rekonstruirati na temelju načina na koji mobilizira različite strategije interpretacije. Naglasio sam situaciju u kojoj gledatelj bira između alternativnih uzoraka objašnjenja da bi pretpostavio najbolju interpretaciju niza uzastopnih kadrova. U nekim slučajevima čak ni ne postoji najbolje objašnjenje, utoliko što mogu proizaći dva suprotstavljena objašnjenja iz različitih primjena premisa za izvođenje zaključaka, čak i unatoč danome usmjerenju samoga filma i kulturnom kontekstu. To, naravno, nije svojstveno samo filmskoj montaži već je osobina mnogih složenih komunikacijskih postupaka i moguć izvor estetskog bogatstva i nezadovoljstva.

Montažne inovacije

Nesumnjivo će neki od čitatelja uočiti odsutnost bilo kakve sustavnije rasprave o montažnom kontinuitetu. Nekima će se kontinuitet činiti kao prava osnova narativne montaže. Po pomeni, kontinuitet je više stvar rezova nego montaže. Kao što to pokazuje sekvenca rasprave o glumi u Rainerovom filmu *Govorni film Kristina* (*Kristina Talking Pictures*), za tijek naracije važnija je mogućnost uspostavljanja suvislog jedinstva djelovanja nego prostornog kontinuiteta povezanog s kontinuiranom montažom.

Istodobno, kontinuitet može biti upotrijebljen nenarativno. Na primjer, u jednom dijelu *Na kopnu* (*At Land*), Deren kontinuirano spaja kretanje različitih muškaraca koji hodaju cestom da bi ih identificirala u odrednicama neke vrste anaklitičnog, psihičkog značenja.

U svom temelju, rez na pokret sredstvo je za usmjeravanje pozornosti publike na određeno područje kadra; srodan je uporabi kompozicijskih sredstava poput uporabe dijagonale na srednjem planu. Generira točnu putanju pozornosti publike; na primjer, ako se lik u kadru A kreće s desna na lijevo, u kadru B publika će njegov ulazak očekivati na desnoj strani. Uporaba ovog tipa montaže radi usmjeravanja pozornosti može, ali i ne mora, poslužiti u narativne svrhe. Može funkcionirati metaforično ili čak formalno (na primjer stvarajući jak osjećaj linijskog kretanja). Kontinuirana montaža može ili ne mora biti uključena u narativni, simbolički ili formalni program montiranja, budući da predstavlja tehniku reza koja poprima određeno značenje samo u kontekstu specifičnih filmova u kojima se rabi.

Predstavio sam ograničen broj osnova za indukciju koje publika može primijeniti na niz kadrova. Moja skica sugerira da publika, suočena s interpolacijom kadrova, prosijava svoje svežnjeve templata,[g] tragajući za najboljom podudarnošću. Ali što ako nijedan od njih nije primjenjiv? Mora li gledatelj taj niz označiti kao besmislen? Ako je to slučaj, što je onda s filmskim autorom koji pokušava uvesti novi templat? Kako se ta težnja može ostvariti s obzirom na moj pristup? Jesam li, u stvari, samo nabrajio tradicionalne linije montaže?

Da bismo prihvatili inovacije u montaži, smatram da se ne moramo odreći našeg shvaćanja montaže kao komunikacijske prakse koja djeluje tako da publiku navodi na izvođenje

g) *Templat* je pojam iz suvremene kognitivne znanosti o vidu, one koja pokušava dati kompjutorski ostvarive teorije vida. *Templat* je tipski uzorak nekog predmeta u pamćenju, s time da se percepcija odvija, prema nekim psihološkim teorijama, tako da se konfiguracija nadražaja uspoređuje s tipskim uzorcima koji su pohranjeni u umu, tražeći najbolju podudarnosti ('the best fit') između njih. Op. ur.

zaključaka. Moramo samo razjasniti neke od osnova za izvođenje zaključaka na koje smo već aludirali.

Razmotrimo montažu u filmu poput *Prošle godine u Marienbadu* (*L'année dernière àMarienbad*). Montaža se tu sustavno opire interpretaciji prema dosad opisanim narativnim metodama. Ipak, cijelo vrijeme trajanja filma pokušavamo primijeniti narativni repertoar indukcijskih osnova. Film nas iskušava. Naracija je stalno nagoviještena iako ju je nemoguće odrediti. Ovdje možemo postaviti hipotezu da je montaža predviđena da razotkriva naše standardne pretpostavke o koherenciji u umjetničkim djelima, kao i detaljiziranja koja obično koristimo kao osnovicu za utvrđivanje koherencije u narativnim filmovima. Montaža poprima meditativni, refleksivni aspekt, rasvjetljujući naše uobičajene metode izvođenja značenja, pobuđujući nas na indukcije a potom onemogućujući uspjeh u tome. Na primjer, vidimo krupni plan glavnog ženskog lika a čujemo muški off glas; pretpostavljamo da se radi o naratoru koji govori ženi na ekranu. Odjednom se kadar proširuje i vidimo nepoznati par kako vodi razgovor koji smo mi pripisali pripovjedaču i ženskom liku. Shvaćamo pogrešku naših prijašnjih hipoteza; montaža otkriva naše pretpostavke osvješćujući nas o našem sudjelovanju u postupku klasične naracije.

Pridavanje ovakvog značenja montaži u *Prošle godine u Marienbadu* značilo bi, naravno, složiti se s refleksivnim preokupacijama modernističke umjetnosti, kao i s refleksivnim stavom fenomenologije. Budući da su modernizam i fenomenologija bili dominantni trendovi u kulturnom okolišu iz kojega je proizašao film *Prošle godine u Marienbadu*, možemo tvrditi da montaža u filmu predstavlja pokušaj izražavanja, na filmu, prepoznatljivih preokupacija drugih kulturnih sfera.

Prošle godine u Marienbadu možda se opire interpretaciji u smislu prije spomenutih tradicionalnih narativnih metoda, međutim možemo iskoristiti socijalni, kulturni, čak i politički kontekst filma da bismo stvorili hipotezu koja objašnjava montažnu organizaciju i manipulaciju. Naravno, takva hipoteza mora biti uvjerljivo motivirana kulturnim kontekstom. Ne bismo smjeli pretpostaviti da je nerazumljiv rez u filmu Bronchoa Billyja Andersona primjer modernističke refleksivnosti. To bi bio povijesni apsurd iako bi smo isto to mogli ustvrditi za neki Resnaisov film. Dosta montažnih postupaka novog američkog filma može se shvatiti kao pokušaj izražavanja širih kulturoloških tema u filmskom obliku. U različitim razdobljima u sklopu povijesti tog pokreta osnove za montažu bivale su romantične teme, Jungovska psihologija, fenomenologija, te modernistički umjetnički oblici, poput apstraktnog ekspresionizma i minimalizma. Ta činjenica nije zahtijevala kvalitativne promjene u gledateljevom odnosu prema montaži, već tek da značenja niza kadrova izvodi na temelju širih kulturoloških preokupacija.

Inovativna montaža, poput inovativne likovne umjetnosti, dijelom je uvučena u pokušaj pobijanja tradicionalnih umjetničkih i kulturnih praksi i s njima povezanih vrijednosti. Osnova za izvođenje značenja inovativne montaže često jednako ovisi o zaključivanju o tome koje se tradicionalne prakse i s njom povezane pretpostavke osporavaju, kao i o novim zaokupljenostima što su uvedene u filmsku formu. U *Prošle godine u Marienbadu* osporava se tradicionalna naracija u korist refleksivnog stava prema dijegetičkim procesima koji se u tradicionalnim filmovima rijetko ogoljavaju ili preispituju. Inovativna montaža najčešće izbacuje u prvi plan vidove ili mogućnosti montaže što su u tradicionalnijoj montaži bili uglavnom potisnuti. U *Prošle godine u Marienbadu* potisnuta mogućnost koja se istražuje jest samosvijest. (...)

Narativna refleksivnost nije jedini oblik koji može poprimiti osporavanje. *Andaluzijski pas* (*Un Chien Andalou*), na primjer, opire se pokušajima publike da mu nametne narativni smisao da bi istaknuo asocijativne mogućnosti montaže, a pritom zaobilazi glavne oslonce narativnog filma, uzročnost i kronologiju kao dvije osnovne organizacijske strukture filmskog slijeda, a u prilog obrazaca što su vezani uz procese iracionalnog mišljenja. Dok su kadrovi u *Posljednjoj godini u Marienbadu* povezani ne-racionalno u odnosu na norme racionalnosti ustanovljene naracijom, rezovi u filmu Buñuela i Dalija specificno su iracionalni i aludiraju na simboličke procese poput kondenzacije, transpozicije i dramatizacije upriličujući tako, i stilski i tematski, povratak potisnutog. Montaža u središnjem dijelu *Zornove Lemme* (*Zorn's Lemma*)[h] ističe jednu drugu mogućnost montaže. *Zornova Lemma* nije narativno ili asocijativno djelo, niti je refleksijom o prirodi naracije. Umjesto toga, montaža u filmu se može postaviti na ono što nazivamo vlastitom unutarnjom logikom, formalnim sustavom u najjačem smislu te riječi, sustav koji se ne veže niti izravno niti neizravno na naraciju, a isto se tako ne oslanja ni na principe asocijativnog razmišljanja. Filmovan abecedni sustav u filmu jest posve arbitraran — gotovo *sui generis* kad ga usporedimo s tradicionalnim montažnim postupcima. Središnji dio filma stvara svoje vlastite formalne obrasce i pravila zamjene koje publika identificira induktivno ne samo da bi sredila veliko mnoštvo kadrova, već i da bi predvidjela kraj sekvence.

Situacija gledatelja suočenog sa svakim novim primjerkom montaže analogna je onoj muzejskog kustosa koji mora odlučiti može li novi objekt biti izložen kao umjetničko djelo. Oba moraju uzeti u obzir tradiciju umjetničkih oblika, kulturu općenito, kao i nove razvoje u umjetnosti i kulturi kako bi ustanovili poklapa li se novi objekt s nekim prepoznatljivim interesima kulture. U većini će slučajeva novi objekt ili primjerak montaže jednostavno ponoviti stare interese i oblike. Većina će se montažnih postupaka ipak vratiti na neke od narativnih, poredbenih i kontrastnih uzoraka o kojima smo ranije raspravljali. U slučaju inovacije, odnos prema tradiciji može podrazumijevati naglašavanje ili poricanje, pri čemu se poricanje vezuje uz razvoje u drugim kulturnim sferama. U pitanju montaže, radi se o pronalaženju mjesta za novi obrazac u sklopu postojećih filmskih i kulturnih interesa.

h) Riječ je o filmu američkog avangardnog filmaša Hollisa Framptona, u kojem se smjenjuju kratki kadrovi situacija u kojima se pojavljuje po jedno slovo abecede, abecednim redoslijedom. Op. ur.

Sažetak

Ukratko, montaža je komunikacijska praksa temeljena na rezu koja potiče gledatelja da izvede zaključak o značenju niza kadrova u odrednicama najboljeg mogućeg objašnjenja tog niza. Temelji za izvođenje zaključaka raznovrsni su i brojni, a uključuju nekoliko tipova narativnih osnova, osjetilne i tematske usporedbe i kontraste, kao i lingvističke i konceptualne evokacije. Ovi temelji služe kao premise za indukciju koja u kombinaciji s posebnostima samoga filma i njegovim širim povijesnim kontekstom postavlja hipoteze o značenju niza povezanih kadrova. Gledatelj će možda morati prebrati svoj repertoar induktivnih strategija kako bi otpakirao sekvencu; ova je potraga uvjetovana postavljanjem najkoherentnijeg tumačenja filmskog materijala. U slučajevima gdje se montaža opire tradicionalnim induktivnim premisama, gledatelj će, da bi objasnio montažne postupke, morati zapaziti kako se dani niz kadrova odnosi prema filmskoj povijest, bilo kao moguće njeno proširenje ili kao osporavanje ukorijenjenih metoda. Isto će tako morati upotrijebiti i svoje poznavanje kulture kako bi objasnio montažu. Gledatelj objašnjenje neće iščitati, već izvesti zaključivanjem. Ondje gdje objašnjenja nema, gledatelj će montažu ocijeniti kao besmislenu ili kao pogrešku.

Svoje sam objašnjenje ponudio sa stajališta gledatelja kao člana u komunikacijskom krugu. Ovakav pristup pripisuje filmskom autoru odgovornost da montažom pobudi gledatelja na zaključke. Većina će autora, naravno, zahtijevati čak još i veću odgovornost. Naime, odlučni su u gledatelju pobuditi točno predodređeno shvaćanje niza kadrova. No, ne vjerujem da je za uspješnu montažu potrebno postojanje namjere da se prenese neko određeno značenje. Neke interpolacije kadrova mogu pobuditi zaključke koje autor nije planirao. Međutim, za većinu je slučajeva ipak točno da se radi o prijenosu namjeravana priopćenja. Kako je to moguće? Naš model daje odgovor da su filmski autor i gledatelj članovi iste institucije svjetske kinematografije, dijele iste premise za indukciju, štoviše, pripadnici su iste kulture 20. stoljeća.

Prijevod s engleskog: Mirela Škarica
Stručna redaktura: Hrvoje Turković

Bilješke

1 V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (Filmska tehnika i filmska gluma) engleski prijevod I. Montague (New York: Evergreen Press, 1970.), str. 100.

2 'Iščitavanjem' označavam praksu dobivanja značenja iz niza simbola isključivo na temelju njihovih utemeljenih asocijacija zajedno s njihovim referentima i kombinacijama s obzirom na gramatiku. U čitavom eseju napadam ovo pomalo tehničko poimanje čitanja. Zato me metaforička uporaba čitanja u smislu 'interpretacije' nimalo ne smeta.

3 U jednom dijelu onoga što slijedi moji će se prijedlozi poklapati s onima Jeana Mitryja. Međutim, u eseju sam ipak pokušao eksperimentalni film obraditi ozbiljnije i s većom naklonošću nego što to čini Mitry.

4 Boris Eikenbaum, 'Problems of Film Stylistics' (Problemi filmske stilistike) engleski prijevod T. Aman, *Screen*, Automn, 1974. str. 24

5 Christian Metz, *Film and Language* (Film i jezik), engleski prijevod M. Taylor (New York: Oxford University Press, 1974.) str. 47

6 Lois Mendelson, *Robert Breer: A Study of his Work in Context of Modernist Tradition* (Robert Breer: Studija njegovog rada u kontekstu modernističke tradicije), (New York: neobjavljena doktorska disertacija s njujorškog sveučilišta, 1978.) str. 23-47.

7 Smatram da igra pogađanja riječi i naslova [engl. *charades*, op. prev.] može katkad više nalikovati čitanju nego montaža budući da u toj igri igrači mogu razbiti riječ na slogove i doslovno ih 'sricati'.

8 Daljnje objašnjenje nalazi se u mom eseju 'Welles and Kafka', *The Film Reader*, no. 3.

9 Sigmund Freud, *On Dreams* (O snovima) engleski prijevod J. Strachey, (New York Norton, 1952.), str. 40-50.

10 Pogledati moj esej 'For God and Country' (Za Boga i domovinu), *Artforum*, siječanj 1973.

11 Ova je interpretacija podrobnije izložena u mojem eseju 'Entr'acte, Paris i Dada', *Millenium Film Journal*, br. 1.

12 Primjere pristupa temeljenog na šivanju potražite u Jean-Pierre Oudartovom djelu 'La Suture' I i II u *Cahiers du Cinema*, travanj 1969. i svibanj 1969. te u eseju Daniela Dayana 'The Tutor Code of Classical Cinema' (Tutorski kod klasičnog filma) u časopisu *Film Quarterly*, jesen 1974. Oudartov je članak preveden u *Screenu*, zima 1977/78, zajedno s interpretacijom Stephena Heatha.

13 Moji prigovori u ovom pasusu odražavaju opće nezadovoljstvo suvremenom uporabom Lacanovske psihoanalize u filmskoj teoriji. Općenito govoreći, smatram da je taj pristup zasnovan na krivoj postavci. Pretpostavlja da je filmski gledatelj opčinjen nekakvom vrstom iluzije koja graniči sa zavaravanjem, odnosno, ono što je na platnu navodno shvaća kao realnost a ne kao izrađevina, što i jest. Budući da takav pristup dovodi gledatelja u kompleksno psihološko stanje u kojem on vjeruje ili je prijevarom uvjeren da je film stvaran, iako je također svjestan da to očito nije, čini se posve prikladnim da ga se psihoanalizira. To jest, pri tom se čini posve razumnom hipoteza da kod gledatelja mora postojati nekakav mehanizam regresije ili represije čim se nalazi pod utjecajem takve iluzije. Međutim, tvrdim da gledateljev odnos prema filmu na platnu ne karakterizira takva iluzija. Poimanje filma kao stvarnosti krajnje je teorijsko. Katkad se čini kao da zagovornici lacanovske linije smatraju da je nešto poput bazinovske teorije objašnjenjem uobičajenih pretpostavki filmskih gledatelja. To mi se čini krajnje upitnim. Ustvrdio bih da je u narativnim i prikazivačkim filmovima gledatelj svjestan da sudjeluje u nekoj vrsti igre. Istina je da većina gledatelja ne može uvijek verbalno izraziti sva pravila te igre, iako ih poštuju. No, tome nije razlog represija, kao što represija nije razlog tome što većina govornika nekog jezika ne zna verbalno izraziti njegova gramatička pravila. Da je istina da se gledatelji nalaze u nekom čudnom psihološkom stanju vjerovanja u nedirnutu re-prezentaciju profilmske stvarnosti dok gledaju film, morali bismo ih psihoanalizirati da bismo pokazali kako 'šivaju' montažne diskontinuitete putem niza podzemnih represivno-regresivnih operacija. Međutim, potreba za takvim pristupom nestaje ako odbacimo ideju o bizarnom samozavaravanju publike, a umjesto toga pokušamo naznačiti prešutna pravila ili postupke koje publika rabi igrajući institucionalno uspostavljenu filmsku igru. Ovaj esej je upravo pokušaj da se ocrta stanovit broj procedura koje gledatelj rabi u odnosu na montažu. Nadalje, vjerujem i da je današnja eksproprijacija Lacana pogrešna. (N. B.: Prije spomenute primjedbe odnosile su se na *opće pretpostavke* teorije šivanja primijenjene na film. Međutim, pristup ima i ozbiljne probleme u pogledu unutarnje koherentnosti). Jedan vrlo osvježujući pristup nekima od tih problema naći ćete u eseju Barryja Salta 'The Last of the Suture?' (Posljednje o šavu?), *Film Quarterly*, Summer, 1978.)

UDK: 791.43.01

Paul Messaris

Pojmovna montaža[1]

U preliminarnim primjedbama o tipovima montaže koji uključuju nešto više od promjene točke promatranja, ponudio sam razliku između dviju općenitih kategorija ili aspekata montaže: narativnu montažu, koju smo upravo ispitali, i montažu u kojoj se dvije ili više slika povezuje u svrhe komentiranja (na primjer, kako bi se nagovijestila analogija ili kontrast između dvaju predmeta ili situacija). Ova potonja vrsta montaže, koju bih sad istražio, često se u razmišljanjima proučavatelja filma povezuje s filmovima Ejzenštejna i s njegovim pisanjem o montaži, ali vjerujem da bi najprikladniji naziv za ovaj poseban postupak koji želim ovdje razmotriti mogla biti — *pojmovna montaža*.[2]

Kako bih dao puniju ilustraciju što takva montaža podrazumijeva i koji su razlozi zašto upotrebljavam ovaj naziv, počeo bih s razmatranjem jednog primjera pojmovne montaže u onom njenom obliku u kojem se ona vjerojatno najčešće susreće u današnjim masovnim medijima. Primjer je uzet iz propagandnog filma korištenog u sklopu izborne političke kampanje Ronalda Reagana 1984. o kojem se mnogo raspravljalo. (Usporedi cijelu knjigu posvećenu analizi ovoga filma: Morreale, 1991.)

U prvoj sekvenci ovoga filma — a to je jedini dio koji nas ovdje zanima — prizor ceremonije polaganja zakletve pri Reaganovoj prvoj inauguraciji 1981. montažno se smjenjuje sa stanovitim brojem slika američkih građana koji rano ujutro idu na posao. Ova sekvenca slika ide ovako: Traktor kreće preko žitnog polja; kamion odlazi s farme; ceremonija zakletve; stočar potkiva konja izvan obora; građevinski radnik pod šljemom upravlja dizalicom; ceremonija zakletve; radnici pristižu na ulazna vrata tvornice; putnici ulaze u putnička kola; ceremonija zakletve. Namjeravana tema ove sekvence bila je — kako je i to i rečeno u usmenom komentaru samoga Ronalda Reagena pred njen kraj — 'novi početak': doslovce, u smislu da Amerika ponovno ide na posao, i metaforičnije, možda, u smislu duhovne obnove.

Tumačilački zadatak s kojim se suočava gledatelj ove sekvence posve je drugačiji od zadataka koje smo ispitivali u vezi s narativnom montažom. Ovdje više nije posrijedi derivacija vremenskih ili prostornih veza u sklopu pripovjednog tijeka. Gledalac se možda može pitati radi li farmer, stočar i razni drugi marljivi građani to što rade upravo u trenutku kad se zaklinje Reagan, ali bi odgovor na takvo pitanje bio tu nevažan — ključna poanta montažne strukture ove sekvence nema ništa s »doslovnim« vezama između prizora inauguracije i drugih prizora.

Umjesto toga, gledatelj mora biti sposoban učiniti sljedeće dvije stvari kako bi izašao s onom interpretacijom ove sekvence koja bi odgovarala onome što su namjeravali njeni proizvođači: prvo, da iz pojedinačnih slika američkih radnika izvuče općenitiji smisao 'Amerika se vraća na posao', ili 'naciji ponovno ide dobro'; drugo, da iz jukstapozicije inauguracije i radnika izvede smisao kako je inauguracija povezana s tim generalnim pojavama — npr. 'Zbog Reaganove inauguracije Amerika se vraća na posao' (kauzalna veza), ili 'Reaganova inauguracija je kao nov početak za naciju u cjelini' (analogija ili komparacija).

Svrha ove sekvence, onda, nije naprosto da pokaže skup događaja (predsjednik kojega se inaugurira, ljudi kako idu na posao) nego da dade različite komentare ili pojmovne tvrdnje o samim zbivanjima kao i o aspektima stvarnosti koji nisu izravno prikazani u tom filmu (tj. o ekonomiji, o Američkim građanima uopće). Razlika između prikazivačkih i pojmovnih oblika komunikacije ključna je u raspravama o prirodi vizualne komunikacije, u tome leži razlog zašto sam izabrao naziv 'pojmovna montaža' za vrstu montaže čiji primjer možemo naći u ovom filmu.

Naširoko je rasprostranjeno uvjerenje među teoretičarima vizualnih komunikacija da je sposobnost izricanja pojmovnih tvrdnji zapravo strana unutarnjoj prirodi slika. Gombrich, Worth i drugi, branili su shvaćanje da je bit slika u *pre-*

1 Ovo je prijevod poglavlja ('*Propositional Editing*', str. 106-112) iz knjige Paula Messarisa, 1994., *Visual 'Literacy'. Image, Mind, and Reality* (*Vizualna pismenost. Slika, um i stvarnost*), New York: Westview Press (Copyright 1994 by Paul Messaris). Prijevod objavljujemo uz dopuštenje Perseus Books Group.

2 Engl. *propositional editing*. Messaris se ovdje oslanja na logičko nazivlje. *Propozicija* (ono što se tvrdi a može se iskazati na različite načine) u nas se prevodi obično kao *sud* (usp. Kovač, 2000), a ponekad kao *tvrdnja*. Kako je uporaba termina *sud* u vezi s montažnim sklopom nezgrapna, može zavesti na kriva razumijevanja, nisam uporabio hrvatsku nazivnu istoznačnicu, nego njenu pretumačenu varijantu. Naime kako termin *proposition*, odnosno naši *sud* i *tvrdnja* podrazumijeva osobito odredbeno povezivanje pojmova u tvrdnju, sud, a upravo je o tome riječ u tipu montaže kojim se bavi Messaris, to sam se opredijelio za kolokvijalno razumljiviji prijevod: *pojam*. Tako sam engleski naziv članka i temeljni engleski naziv za razmatrani tip montaže — *propositional editing* — sustavno prevodio s — *pojmovna montaža*, engl. termin *proposition*, kao *pojmovna tvrdnja*, a pridjev *propositional* kao *pojmovni*. (Op. prev.)

dočavanju zbivanja ili stanja, ali da ona nije u *izričitom komentiranju* je li ono istinito ili nije, niti u tome kako je predočavanje vezano za pokazana zbivanja ili stanja, niti u sklop kojih se širih zbivanja ili okolnosti svrstavaju prikazana zbivanja. Sigurno je da slikama nedostaje širok spektar izričitih simbola i sintaktičkih postupaka koje posjeduje govorni jezik za prenošenje takvih značenja — npr. razlike između deklarativnih, upitnih i imperativnih modaliteta; takvih riječi kao što su 'ne', 'nikada', 'uvijek', 'poput', 'sličan', 'različit'; ili sintaktičkih konstrukta kao što su: hipoteze, kondicionali i kontingencije. Međutim, kako to čini bjelodanim samo postojanje Reaganova propagandnog filma i drugih primjera koje sam naveo ranije u knjizi, filmaši zbilja nastoje stvoriti pojmovne strukture u vizualnome obliku i pravo je pitanje — koje su to konvencije koje takve strukture nastoje slijediti i što gledatelji uspijevaju napraviti s tim konvencijama.

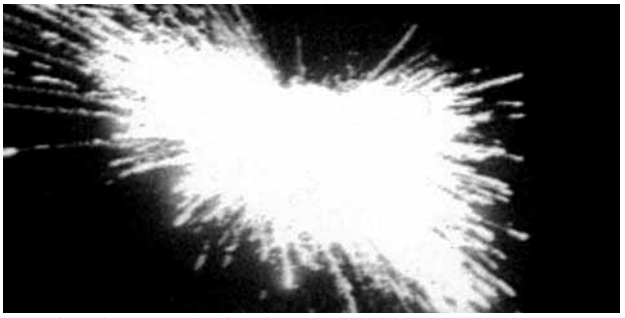
Kao što sam napomenuo, tip montaže koji sam nazvao'pojmovnim' često se smatra posebno karakterističnim za Ejzenštejnove filmove, ali je zapravo njegova uporaba u vrijeme nijemog filma bila vrlo raširena. Međutim, nakon dolaska zvuka izričitiji oblici ovog tipa montaže postali su rijetkošću u igranim filmovima, možda zato, kako je tvrdio André Bazin (1967.), što je to bilo nespojivo s rastućom težnjom holivudskih filmaša prema nenametljivoj naraciji (tzv. 'nevidljivom stilu' holivudskog filma). Na primjer, često kritizirana analogija koju sugerira jukstapozicija ljubavnika koji se ljube i vatrometa u čuvenoj sceni iz Hitchcockova *Uhvati lopova/To Catch a Thief* (Slike 1 i 2) bila je sigurno anahronizmom 1955. kada se je film pojavio. Ali pojmovna montaža našla je za sebe novo mjesto u reklamama (vidi Prince, 1990.), podjednako ekonomskim i političkim, i ovdje ćemo je istraživati upravo u vezi s takvom njenom uporabom.

Neki osjećaj o rasponu značenja što se tipično pobuđuju pojmovnom montažom možemo dobiti raspravom Reaganova propagandnog filma. Točnije, napravit ću razliku između ove četiri mogućnosti: (1) komparacija ili analogija; (2) kontrast; (3) kauzalnost i (4) generalizacija. Ovaj spisak nema namjeru biti iscrpan, ali mislim da on obuhvaća najčešće pojmovne montaže prisutne u masovnim medijima. (Vidi Clifton, 1983.; Dyer, 1989., poglavlje 8, te Kaplan, 1990., 1992., za alternativne klasifikacijske sheme, osobito one koje se preklapaju s mojom).

Kao predigra razmatranju kako gledatelji uspijevaju razumjeti ovaj tip montaže, mora se naglasiti dvije stvari. Kao prvo, spomenuta četiri tipa pojmovne montaže obično nije lako razlučiti na čisto formalni način. Montaža koja cilja implicirati generalizaciju, a to obično podrazumijeva nadovezivanje stanovita broja srodnih slika, može biti prilično različita od ostale tri vrste, ali mislim da je nemoguće u sklopu ove trojke povući formalne razlike. Sve tri mogućnosti tipično uključuju paralelnu montažu između dvije različite slike ili dvije različite kategorije slika. Njih bismo mogli nazvati 'kategorija subjekt-slike' i 'kategorija objekt-slike',[3] i na samom je gledatelju (a u tome mu možda pomaže komentatorov govor, otisnuti slogan, ili neko drugo verbalno sredstvo) da iznađe da li je sadržaj jukstaponiranih slika u skladu s njihovim tumačenjem kao analogije, kontrasta ili kauzalnosti. Nadalje, kako to demonstrira Reaganov propagandni film, jedna te ista pojmovna sekvenca može spremno kombinirati dvije ili više vrste montažnih strategija s naše liste (a da ne spominjemo druge mogućnosti koje ovdje nisam ni uzeo u obzir), čineći formalne granice između njih još slabije razaznatljivim.

Druga je važna stvar vezana uz pojmovnu montažu da se nju obično prakticira u masovnim medijima i da je temelj povezivanja takvih slika vrlo rijeko vizualan. Drugim riječima, ono što povezuje 'subjekt-sliku' s 'objekt-slikom' najčešće je više pojmovna nego vizualna sličnost ili razlika. (Ova je razlika očito smislena u slučaju montaže prema uzroku-posljedici nego u ostala tri slučaja). Doista, mogu se sjetiti tek nekolicine spotova u kojima je vizualni oblik glavni temelj za jukstapoziciju slika, kao primjerice u slučaju kad se niz perla uspoređuje sa svjetlima Brooklinskog mosta.

Oba ova svojstva sugeriraju da je glavni preduvjet za tumačenje pojmovne montaže sposobnost da se razluči prisutnost pojmovnih odnosa između predmeta i prilika što se portretiraju u danome nizu slika — i da se to u većini slučajeva čini vrlo brzo, jer je tempo pojmovne montaže u televizijskim spotovima tipično prilično brz. Uzmimo slučaj spota za Xerox koji se emitirao za vrijeme Zimske olimpijade 1988. U njemu se logotip Xeroxa montažno smjenjivao s klizačkim šampionom. Sama u sebi i sama po sebi, ova vrsta brze montaže ne kaže nam ništa o tome da li se ovdje namjeravalo dati analogiju, kontrast ili kauzalnu veza. Informacija koja o tome odlučuje mora dolaziti iz stvarnih sadržaja samih slika, što znači da dani gledatelj mora biti sposoban naslutiti neke pojmovne veze među njima: Možda veze analogije (tehnička perfekcija kopirnog stroja uspoređuje se sa savršenom vješti-



Slika 1-2 Pojmovni slijed: implicirana analogija (*Uhvati lopova*, A. Hitchcock, 1955)

3 Engl. *subject image/category* i *object image/category*. (Op. prev.)

nom klizača); možda veze uzročnosti (tj. zaključak da je Xerox omogućio nastup klizača jer je su xerox opremu koristili službenici Olimpijskih igara, činjenica na koju upozorava zvučna pista ove reklame); ili oba ova tumačenja važe u isto vrijeme — ona očito nisu nespojiva i reklamiranje se često oslanja točno na tu vrstu 'prekomjerne određenosti' značenja jukstaponiranih slika proizvoda.

Koja se vrsta prethodnoga iskustva, ako ikoja, zahtijeva od gledatelja kako bi izveo takvu vrstu tumačenja? Odgovor ovisi, donekle, o stupnju apstraktnosti ili kompleksnosti pojmovnih odnosa koje podrazumijeva montaža. Neke jukstapozicije mogu biti toliko očigledne ili nametljive — odnosno grube — da ih čak i najneobrazovanija inteligencija može shvatiti. Veći dio pojmovne montaže u nijemom filmu i u ranome zvučnom razdoblju bio je te vrste, i podozrijevam da je upravo ta preočiglednost (npr. jukstapozicija kućanica koje ogovaraju i mačaka koje sikću u filmu *Podivljala Theodora/Theodora Goes Wild*, 1936.), a ne naprosto nespojivost s holivudskim konvencijama, ona koja je dovela do opadanja upotrebe pojmovne montaže u igranom filmu. Međutim, u svojoj reinkaranciji kao reklamno sredstvo, pojmovna montaža je često zamjetno kompleksnija nego ona u ovim ranim igranofilmskim primjerima. Ta veća kompleksnost može sugerirati ideju da možda i nisu svi gledatelji jednako sposobni u shvaćanju namjeravanih značenja ovih kasnijih oblika pojmovne montaže.

Ili specifičnije, imajući na umu značajan pojmovni element u tumačenju ove vrste montaže (nasuprot perceptualno-vizualnom), čini se razumnim pretpostaviti da bi opća obrazovna razina mogla biti važna po gledateljeve tumačiteljske mogućnosti. Znači li ova pretpostavka da je u ovom slučaju nevažno specifično vizualno iskustvo? Odgovor na ovo pitanje uvelike ovisi o tome kako će vizualno neiskusnom gledatelju izgledati formalne strukture pojmovne montaže. Po meni, čini se očiglednim da ove formalne strukture moraju imati porijeklo u pokušaju da se imitiraju strukture verbalne sintakse. Na primjer, domišljajući se, porijeklo im može biti u imitiranju jukstapozicije subjekta i objekta u similu, kontrastu ili u iskazima uzroka i posljedice, i u nadovezivanju individualnih primjera u retoričkom nabrajanju. Međutim, nisam nimalo siguran da bi gledatelju koji po prvi put gleda film mogao biti uočljiv bilo kakav trag ovoga porijekla, osobito u slučaju ponavljane vizualne paralelne montaže, u kojoj se podjednako i 'subjekt' i 'objekt' pojavljuju više nego jednom (nasuprot njihovoj jednokratnoj pojavi u istovrijednim lingvističkim konstrukcijama). Čini se vjerojatnije, dakle, da se od gledatelja zahtijeva stanovit stupanj posebnog iskustva s pojmovnom montažom kako bi bio sposoban prepoznati karakteristične obrasce jukstapozicije i ponavljanja kao okvire za pojmovnu integraciju slika.

Idealno uzevši, empirijsko ispitivanje ovih dvojbi moralo bi uključiti istraživanje gledatelja koji nikada ranije nisu vidjeli niti jedan film, ili koji barem nisu bili prethodno izloženi ovoj vrsti montaže. Takvo istraživanje se tek mora učiniti u odnosu na pojmovnu montažu, ali neki sugestivni nalazi dolaze nam iz studije koju smo proveli Nielsen i ja istražujući tumačiteljske razlike između profesionalnog osoblja što je uključeno u televizijsku produkciju, 'običnih' gledatelja sa srednjim i višim obrazovanjem, te 'običnih' gledatelja s nižim obrazovanjem od srednjeg (Messaris i Nielsen, 1989.). Ta se studija temeljila na dva razmjerno kompleksna primjerka pojmovne montaže: na Reaganovu propagandnom filmu kojeg smo gore opisali i na reklami za konzervirano voće. U ovom posljednjem spotu, osobito u slučaju ponavljane vizualne paralelne montaže, smjenjuju se slike voća i konačnog proizvoda (tegle konzerviranog voća) sa slikama prirode i života na farmi (dolina s planinama u pozadini; djeca se penju preko ograde), što sugeriraju čistoću i cjelovitost s kojom se tradicionalno povezuje takav krajolik u Američkoj kulturi. Iako je te slike pratio zvuk, izgovorene riječi bile su aluzivne i apstraktne, i nije bilo izravnog verbalnog prijevoda odnosa između slika.

Svaki od ovih spotova pokazan je svakom pojedinačnom gledatelju posebno, i iza svake je projekcije slijedio detaljan intervju o gledateljevu tumačenju poruke spota. Intervju je bio smišljen kako bi se ispipale sve veze koje je gledatelj mogao uočiti između slika u spotu, a mogao je to opisati na bilo koji mogući verbalni način kojeg bi izabrao. Cilj naše analize intervjua bio je da odredi je li ispitanik u spotu razabrao neku pojmovnu tvrdnju (npr. »To je pokušaj da se poveže Ronalda Reagana s domaćim Američkim vrednotama«) nasuprot tumačenju u odrednicama naracije ili vizualne demonstracije proizvoda (npr. »Reklama donosi kako je različito voće [te marke] smješteno u njihov žele«).

Učestalost pojmovne interpretacije za tri skupine gledatelja bila je sljedeća: od televizijskih profesionalaca tako je tumačilo njih 87 posto u slučaju Reaganova propagandnog filma i 100 posto u slučaju reklame za konzervirano voće; među obrazovanijim 'običnim' gledateljima njih 59 posto u slučaju Reaganova filma a 100 posto u slučaju reklame; a među manje obrazovanim gledateljima 22 posto u slučaju Reaganova filma, a 50 posto u slučaju reklame. Izgleda, onda, da se sposobnost da se izluči pojmovna tvrdnja iz takve vrste montaže ne može uzeti zdravo za gotovo kod svih gledatelja. Podjednako formalno obrazovanje i specifično vizualno iskustvo čini se da značajno pridonose gledateljevu razvijanju ovog oblika interpretacijske vještine, i u ovom bismo području doista imali opravdanja govoriti o potrebi za vizualnom pismenošću — ali i za pismenošću u tradicionalnijem smislu.

Znači li to da je pojmovna montaža izgubljena slučaj u odnosu na velik dio masovne publike? Ne nužno. Spotovi se rade kako bi se prikazali — i bili viđeni — više nego jednom a ponavljanje može povećati djelotvornost ne samo na jedan, nego na dva načina. Prvo, može učiniti očiglednijim pojmovni element u reklami; drugo, može proizvesti *nesvjesnu* asocijaciju između proizvoda i slike čak i u onih gledatelja koji nikada ne postaju svjesni namjeravane pojmovne tvrdnje. Pokazalo se da ovaj 'pavlovljevski' efekt doista djeluje u vezi sa slikama (vidi Zuckerman, 1990.) i moglo bi se doći u napast zaključiti da, za *oglašivača*, razmjerna neprozirnost pojmovne montaže ne mora značiti neminovni hendikep, čak se može zaključiti da svijest o djelovanju pojmovne montaže može umanjiti njenu djelotvornost.

Preveo s engleskog: Hrvoje Turković

Literatura

Bazin, André, 1967., *What Is Cinema?*, Volume I., Trans. Hugh Gray, Berkeley, Los angelos: University of California Press

Clifton, N. Roy, 1983., *The Figure in Film*, Newark: University of Delaware Press

Dyer, Gillian, 1989., *Advertising as Communication*, New York: Routledge

Gombrich, E. H., 1960., »The Visual Image«, *Scientific American*, 227 (3): 82-96.

Kaplan, Sturat Jay, 1990., »Visual Metaphors in the Representation of Communication Technology«, *Critical Studies in Mass Communication*, 7 (1): 37-47

Kaplan, Sturat Jay, 1992., »A Conceptual Analysis of Form and Content in Visual Metphors«, *Communication*, 183 (3): 197-209

Messaris, Paul, i Karen Nielsen, 1989., »Viewer's Interpretations of Associational Montage: The Influence of Visual 'Literacy' and Educational Background«, tekst prezentiran u Association for Education in Journalism and Mass Communication, Washington, D. C., August 12

Morreale, Joanne, 1991., *A New Beginning: A Textual Frame Analysis of the Political Campaign Film*, Albany: State University of New York Press

Prince, Stephen, 1990., »Are There Bolsheviks in Your Breakfast Cereal?«, u: Sari Thomas i William A. Evans (ured.), *Communication and Culture: Language, Performance, Technology, and Media*, Norwood, N. J.: Ablex Publishing Corp., pp. 180-184

Worth, Sol, 1982., »Pictures Can't Say Ain't«, u: Sari Thomas, ured., *Film Culture: Explorations in Cinema in Its Social Context*, Metuchen, N. J.: Carecrow Press, pp. 97-109

Zuckerman, Cindy I., 1990., *Rugged Cigarettes and Sexy Soap: Brand Images and the Acquisition of Meaning through Associational Juxtaposition of Visual Imagery*, magisterska teza, The Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania

UDK: 791.43.01

David Bordwell

Naracija i prostor*

Jedan jedini pojam dominirao je razmatranjima o filmskom promatračkom položaju i promatranom prostoru. Mimetički teoretičari glavne struje svaki kadar pripisuju nevidljivom promatraču utjelovljenom u kameri, s tim da je taj promatrač istovremeno pripovjedač i promatrač. Totalni prostor izgrađen montažnim postupcima na taj se način pripisuje idealiziranom nevidljivom svjedoku, onomu koji zauzima apsolutnu poziciju, Pudovkinovom 'promatraču koji je idealno prostorno i vremenski pokretljiv'. Diegetske teorije se u tom pogledu nimalo ne razlikuju. One smatraju da je prostor »izgovoren«[a] filmom, no kako nitko ne može govoriti prostor, teoretičari obično skliznu na stare mimetičke pretpostavke. Diskurs postaje niz vizura čiji je izvor u gledateljevu položaju.

Baš kao što naracija ne ovisi samo o kameri, tako se i filmski prostor ne sastoji samo od učinaka gledateljeve pozicije. Umjesto da gledatelja shvaćamo kao vrhunac doslovne i metaforične piramide vida, strukturiranje prostora možemo sagledati i dinamički. Sižejna prezentacija informacija može se olakšati ili zakočiti načinom na koji dotični stil prikazuje prostor. Nijedna teorija naracije ne može zaobići pitanje pozicije, međutim, ono se mora uključiti u šira razmatranja načina na koji filmovi pokreću percepciju i spoznaju prostora u svrhu pripovijedanja.

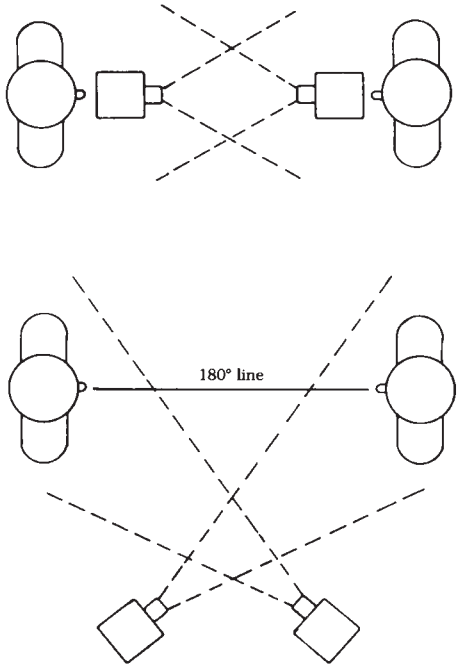
Idealno pozicioniranje: kadar-protukadar

Novija filmska literatura oštro ističe problem totalnog pogleda 'umskog oka' gledatelja s obzirom na stilsku figuru poznatu kao kadar-protukadar. U mnogim se filmovima pojavljuje par kadrova koji predočuju komplementarne dijelove prostora. Najjasniji je slučaj prema sljedećem obrascu:

1. Lik gleda izvan platna.
2. Drugi lik gleda izvan platna u suprotnom smjeru.

Iz ova dva kadra gledatelj obično zaključuje da su dva prostora manje ili više dodirna te da likovi gledaju jedan u drugog. Kako objasniti takav zaključak? Prije nego što uzmemo u razmatranje Jean-Pierre Oudartovo objašnjenje 'suture' ('šava'), na brzinu raščistimo neke od nejasnoća vezane uz njega.

'Kadar-protukadar'[b] (ili *champ-contrechamp*, plan-protuplan) terminološki je nejasan naziv. Mnogi komentatori su pretpostavili da se radi o prikazu jednog segmenta prostora, a zatim o prikazu segmenta točno nasuprot prvom, 180 stupnjeva 'okrenutom' ili 'protupolju' kao na slici 1.1. Međutim, obično se radi o tome da se snimanje kadra i protukadra obavlja tako da svaki kadar predstavlja, iz manje ili više kosog kuta, jedan kraj zamišljene 180-stupanjske linije koja prolazi kroz scenski prostor, kao na slici 1.2. Raspored na slici 1.1. posebna je varijanta kadra-protukadra budući da kamere postavlja točno na 180-stupanjsku liniju; ovo je uo-



Slika 1-2 (1) Kadar-protukadar i (2) konvencionalno raskadriravanje po pravilu rampe

* Prevedeni tekst sastavljen je od ulomaka iz knjige Davida Bordwella, 1985., *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen & Co. Ltd., str. 99; 110-113. Tekst objavljujemo uz dozvolu autoa i izdavača. Op. ur.

a) Izgovara — engl. *enunciate*. Riječ je o pojmu suvremene narativike vezanom uz činjenicu da je film komunikat koji netko priopćuje, i da se modaliteti te činjenice očituju u strukturiranju teksta kao različito 'izgovorenom' od različitih tipova 'subjekta'. Op. ur.

b) Engl. *shot-reverse shot*. Op. ur.

bičajeno za subjektivnu montažu. No, s druge strane, treba primijetiti da konvencionalna shema prikazana na drugoj slici (1.2) ne predstavlja nijedan lik s optičkog stajališta onog drugog.

Oudart specifično izbacuje iz svog područja razmatranja primjere poput onog na slici 1.1. Ono što on naziva *suture* NE djeluje unutar 'subjektivnog' filma koji smješta kameru na 'optički' položaj lika.[1] Oudartovi komentatori to nisu razumjeli. Daniel Dayan, navodno parafrazirajući Oudartove tvrdnje, obrađuje *suture* kao nešto što se odnosi na subjektivnu montažu, gdje nam prvi kadar postavlja pitanje 'Tko ovo gleda?', a drugi odgovara otkrivajući lik kroz čiji smo pogled vidjeli prostor predstavljen u prvom kadru. Kao objašnjenje tipične kadar-protukadar montaže ovo nije točno, a kao objašnjenje za subjektivnu montažu nije potpuno.[2] Nick Browne slijedi Dayanovo objašnjenje i tvrdi da konvencionalni kadar-protukadar otkriva jedan od likova kao 'vlasnika pogleda kojemu odgovara prvi kadar'.[3] U stvari, Oudart takve slučajeve smatra uznemirujućima: gledatelju postaje 'neugodno' kada kamera 'doslovno zauzme mjesto lika na tom položaju'.[4]

Oudartova objašnjenja *suture* puno su profinjenija i zanimljivija od objašnjenja njegovih komentatora. *Suture* se ne javlja kada postoji ono što on naziva 'međusobnom artikulacijom slika' — na primjer, analitički rez koji povećava jedan dio totala. On tvrdi da uporabom kadra-protukadra, prvi kadar implicira prostor izvan kadra, iza kamere, 'četvrtu stranu, čisto polje odsutnosti',[5] dok sljedeći kadar otkriva da na tom prostoru izvan platna nešto prebiva. Gledatelj mora anticipirati i prizvati u sjećanje: prva slika najavljuje što bi je moglo nadomjestiti, dok druga slika ima smisao tek kao odgovor na svoju prethodnicu. Postoje dva zahtjeva za efekt *suture-a*, dodaje Oudart. Prvo, kut kamere mora biti kos u odnosu na snimani materijal (ne okomit ili izravan). Drugo, isti dio prostora mora biti prikazan barem dvaput, jednom u vidnom polju, a drugi put kao prisutnost izvan kadra. *Suture* (šav) tako djeluje stvarajući jazove i ispunjavajući ih, namećući postojanje nekog zamišljenog prostora odmah prikazanog u sljedećem kadru.

Oudart želi dokazati da to uzmicanje i ispunjavanje, postupak šivanja jaza, pomaže pripovijedanju u konstrukciji prostora. Prvi kadar implicira neki prostor izvan kadra u kojemu nešto prebiva, što Oudart naziva Odsutno. Uoči da kadar ne sugerira perspektivnu točku vida, već samo nekakav *prostor* ili *zonu* izvan kadra. Kadar nije zapis pogleda već znak odsutnosti. Odsutno nije lik, već neka prisutnost izvan kadra koju konstruira sam gledatelj. U suturiranom filmu, tvrdi Oudart, s Odsutnim ne poistovjećujemo lik, već autora ili pripovjedača.[6] *Suture* (šav) djeluje kad, u kadru-protukadru: 'pojavu nedostatka onoga što poimamo kao Netko (Odsutni) prati ukinuće tog *nekog* (*ili nečega*) smještenog unutar istoga polja'.[7] Potrebno je samo da je polje Odsutnoga prikazano kao nešto što sadrži objekte i likove. Rezovi s kadra na protukadar uklapaju se u naraciju stvarajući osjećaj da nijedan scenografski prostor nije ostao nerazjašnjen. Ako kadar br. 2 pokazuje da se nešto nalazi na 'drugoj strani' prvog kadra, pripovjedač se doista nema kamo sakriti.

Oudartov je argument sugestivan na više načina. Navodi neke načine na koje filmski autor može naglasiti *suture* — pogrešno kosim kutom snimanja, uskrativši nam temeljni kadar, usporavajući ritam montaže kadra — protukadra. Isto tako skicira neke alternative *suturiranom* filmu (na primjer, filmsku praksu koja fetišizira efekt kadriranja te promjene u položaju kamere kakve *suturirani* film isključuje). Najvažnije je da čini korak prema karakterizaciji promatračkih aktivnosti u koje je uvučen gledatelj — anticipacija, prisjećanje i prepoznavanje prostora koje naracija predočuje. Svejedno, njegovo je objašnjenje ipak nespretno i neodređeno.

Postaviti fantomskog pripovjedača kao tvorca prvog kadra znači vratiti se na teoriju o nevidljivom promatraču, pri čemu kamera ima ulogu oka svjedoka. Kadar nije neminovno shvaćen kao snimak nečije odsutnosti. Kadar se pripisuje pripovjedaču samo u prisutnosti posve određenih znakova te kroz primjenu određenih shema. Oudartu kadar-protukadar služi kao posebno pogodan primjer; imao bi mnogo više poteškoća u pokazivanju na koji bi način analitički rez ili rez otklona uključivao igru skrivača s pripovjedačem na način sličan kadru-protukadru.

Oudarta ometa neodgovarajuća koncepcija gledateljeve opažačke aktivnosti. Oudart tvrdi da *suture* kanalizira energije koje se oslobađaju pojavom samog kadra. Gledatelj iščitava izoliranu sliku u nekoliko koraka: (1) prepoznavanje objekata, (2) otkriće elastičnosti filmskog prostora, (3) otkriće izreza te spoznaja da je slika stvorena da bi proizvela određeni učinak, (4) poimanje objekata kao označitelja odsutnog stvaratelja, i (5) ujednačavanje slike oko semantičkog značenja, 'značenjske sume'.[8] *Suture* tako sadržava u sebi ovo otkriće tako što prostor pripisuje pripovjedaču u zoni izvan kadra. Dakako, ovo objašnjenje sugerira da gledatelj značenje svakog kadra gradi iz temelja (što je začudno empirijsko poimanje s obzirom na Oudartovo naglašavanje uloge anticipacije i sjećanja). U odsutnosti *suturea*, Oudartov gledatelj ne saznaje ništa i pri svakoj promjeni kadra mora ponoviti isti postupak. Nadalje, čini se da Oudart *suture* smatra podsvjesnim procesom (naziv posuđuje iz Lacanove teorije psihoanalize). A ipak sve operacije koje opisuje moraju se dogoditi u onome što Freud naziva »nesvješću«, budući da nisu potisnute te ne postoji otpor kada ih analitičar pokušava izvući na svjetlo.

Konstruktivističko objašnjenje sugerira da slici pristupamo već 'nabaždareni', pripremljeni testirati prostorne, vremenske i 'logičke' sheme na onome što kadar predočava. U ovom smislu, 'značenjska suma' često *prethodi*, kao hipoteza, percepciji samoga objekta. Stoga '*suture*' možemo smjestiti u opći repertoar montažnih shema koje vladaju glavnom strujom filmskog stvaralaštva. Na primjer, klasični narativni film ustanovljava konvencionalne, više ili manje vjerojatne alternative za predstavljanje prostora. Iza totala može uvjerljivo slijediti total drugog lokaliteta, novi total istog mjesta, ili bliža vizura tog prostora; s tim da je posljednja mogućnost najmanje vjerojatna. Rezovi unutar istog ambijenta najvjerojatnije će se zasnivati na obrascu kadar-protukadar, tipično motiviranom linijom pogleda. Suprotno Oudartovim

tvrdnjama, gledatelj uspoređuje kadar s onim što je očekivao da će vidjeti i sukladno tome prilagođava svoje hipoteze. Rabeći konvencionalne sheme kako bi proizveo i provjerio svoje hipoteze, gledatelj često zna važne prostorne podatke za naredni kadar prije nego što se on pojavi.

Sheme i hipoteze djeluju u kombinaciji s indikatorima, pri čemu Oudartu promiču ne samo određeni elementi, već i prikrivena svrha koju ispunjavaju. Kut snimanja i implicitni prostor izvan kadra, tvrdi on, mogu biti važni indikatori; no to isto tako to mogu biti dijalog, linija pogleda, orijentiri u ambijentu, orijentacija likova i planovi. Uzmimo, na primjer, konvencionalni kadar-protukadar poput onog na slikama 3 i 4. Čvrste prostorne hipoteze osnažene su redundantnim indikacijama: ramena u prvom planu predstavljaju snažan orijentir, dok komplementarni položaji tijela i smjerova pogleda omogućavaju gledatelju da pretpostavi kako likove povezuje zamišljena rampa. Čak je i plan primjeren likovima stvarajući zrcalno simetrično kadriranje. Na taj način, specifični indikatori predočeni u kadru, naglašeni narativnim kontekstom te učinjeni vjerojatnim na osnovu stilskih konvencija, utjecat će na to hoćemo li konstruirati prostor izvan kadra ili ćemo konstruirati sebe-svjesnu naraciju. Drugim riječima, prikazivanje prostora smatra se prikladnim *za svoju narativnu svrhu* (koja naravno može varirati). Nema potrebe postulirti fantomsku prisutnost izvan kadra; Oudartovo odsutno polje ostaje neprimijećeno sve dok je drži sukladnim s onim što vidimo i sve dok istaknutije karakteristike onoga što se odvija na platnu potvrđuju naše prostorne i uzročne hipoteze. Tek kada indikatori postanu nesuvisli, gledatelj počinje uočavati narativne intervencije. Prisjetimo se našeg devijantnog kadra-protukadra iz *Strategije pauka* (*The Spider's Stratagem*; slike 5-15). U tom nam primjeru *ne*-redundantni indikatori dekora, kretanja likova i linija pogleda zabranjuju da stvorimo zadovoljavajuću hipotezu o prizoru. (Jedna soba? Više soba? Kontinuirano trajanje? Elipsa?)

Jedan od čimbenika koji dopuštaju ovu igru jest odsutnost kadra koji bi definirao relativne položaje Atosa i Draife. Oudart ignorira temeljne kadrove, zanimaju ga samo dva '*suturirana*' kadra, a ne i ono prije ili poslije. U njegovom omiljenom primjeru, Bressonovom *Suđenju Ivani Orleanskoj* (-*Procès De Jeane d'Arc*), uopće ne čudi što se nameće upravo kadar-protukadar: dijaloške scene u filmu pomno izostavljaju temeljne kadrove. U većini filmova, međutim, *'suture'* proizvodi redundantne indikatore, potvrđujući našu konstrukciju prostora koji smo vidjeli ili ćemo vidjeti u sveobuhvatnijoj vizuri. Julian Hochberg sugerira da je moguće da gledatelj tvori smisao od niza kadrova uklapajući svaki indikator u spoznajni zemljovid lokacije, a sam je postupak olakšan temeljnim kadrom.[9]

Ovo ne pretpostavlja oživljavanje idealnog promatrača, budući da spoznajni zemljovid ne uspijeva točno replicirati lokaciju u 'umskome oku'. Taj je zemljovid prilično selektivna kodifikacija i pohranjivanje narativno i prostorno istaknutih elemenata. Gledatelj ne može dozvati detaljnu repliku prostora. No može nešto puno prikladnije: može pronaći najvažnije likove i objekte u suodnosu, postaviti hipotezu koje će radnje i slike uslijediti nakon trenutačno vidljivih te usporediti ono što slijedi s onim što je bilo prije.

Najšire rečeno, filmska montaža poziva se na gledateljevo poznavanje narativnog konteksta, žanrovskih konvencija, shema ljudskog ponašanja te na povijesni kontekst filmskog stvaralaštva i gledanja filmova. Prema opisu, *'suture'* jednostavno označava neke vidove sheme koju aktiviramo da bismo prostorno i kauzalno osmislili ukupni scenski prostor. Kao teorijski pojam, *'suture'* ne daje odgovarajuće objašnjenje kako se taj proces odvija.

Prevela s engleskog: Mirela Škarica
Stručna redaktura prijevoda: Hrvoje Turković

Bilješke

1 Jean-Pierre Oudart, »Cinema and Suture«, *Screen 18*, 4 (Winter 1977./1978.): 35, 39. (Usp. srpski prijevod: Žan-Pjer Udar, »Filmski šav«, prev. s franc. Mihailo Vidaković, u Dušan Stojanović, ured., 1978. *Teorija filma*, Beograd: Nolit; str. 471-486. Op. ur.)

2 Vidi Daniel Dayan, »The Tutor-Code of Classical Cinema«, *Film Quarterly 28, I* (Fall 1974.): 22-31. Za kritiku, vidi William Rothman, »Against the System of the Suture«, *Film Quarterly 29, I* (Fall 1975.): 45-50

3 Nick Browne, »The Rhetoric of the Specular Text with Reference to *Stagecoach*«, u John Caughie, ured., *Ideas of Authorship* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981.), 254. Browneov vlastiti primjer iz *Poštanske kočije* pobija njegovu opću tvrdnju. On miješa frontalnost položaja lika s optičkom točkom promatranja, i previđa činjenicu da linije pogleda likova nisu usmjerene u kameru.

4 Oudart, »Cinema and Suture«, 46

5 Isto, 43.

6 Serge Daney i Jean-Pierre Oudart, »Le Nom-de-l'Auteur«, *Cahiers du cinema*, nos. 234-235 (December 1971., January-February 1972.): 90

7 Oudart, »Cinema and Suture«, 37, nakošenja slova moja.

8 Isto, 41-42

9 Julian E. Hochberg, *Perception*, drugo izdanje (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1978.), 208.

Slamarke divojke (Ivo Škrabalo, 1971.)

Ivo Škrabalo

Slamarke divojke: trideset godina kasnije

Kad se čovjek nađe na pola puta između svoje šezdesete i sedamdesete, onda se više i ne sjeća baš svih djevojaka i žena koje je u mladosti ljubio ili tijekom života upoznao, ali neke od njih zauvijek ostaju jako dobro sačuvane u pamćenju. Što se mene tiče, znam da ću trajno pamtiti svoje drage i nezaboravne *Slamarke divojke*!

Dokumentarni film toga naslova režirao sam prije gotovo trideset godina, u kasno ljeto 1970., snimajući u Tavankutu, Žedniku, Đurđinu i Subotici, a prikazan je prvi put na festivalu kratkih filmova u Beogradu u ožujku 1971. godine. Od onda je često (čak i prečesto) prikazivan na raznim skupovima bunjevačkih Hrvata u Zagrebu, obično povezano s izložbama likovne umjetnosti od slame, a ušao je i u program filmske kulture, dok se ona predavala u hrvatskim školama.

Na svoju sramotu moram priznati da nisam još vidio ni jednu sliku od slame kad sam potkraj 1969. došao na ideju raditi dokumentarni film o bunjevačkim slamarkama. Ne pamtim kako sam i kada prvi put saznao za tu neobičnu stvaralačku djelatnost u subotičkom kraju (bit će da sam pročitao nešto o tome u nekim novinama, jer sam bio njihov pasionirani čitač), ali pamtim da sam odjednom shvatio da je to tema kao stvorena upravo za mene. Ne samo zato što sam po majci bunjevačkog roda, te sam smatrao svojom intimnom obvezom donijeti na film nešto od tog svog specifičnog identiteta. Poticaj mi je davalo i zatomljeno sjećanje iz djetinjstva koje je naglo iskrslo: naime, još kao dijete doživio sam nepatvorenu dužijancu »uživo«.

Zaokupile su me uspomene kako sam u vrijeme mađarske okupacije, kao klinac od sedam-osam godina, na našem salašu s velikim uzbuđenjem slušao i gledao risare i risaruše, kako su se nakon završene žetve uz veselu pjesmu u koloni vraćali s njiva, te su tom prilikom mom tati kao gazdi predali lijepu krunu ispletenu od slame. Nakon toga su se svi dugo zabavljali. Naročito mi se sviđalo kad su momci bacali djevojke u valov ispunjen vodom. Čudio sam se tom polivanju usred ljeta, jer sam mislio da se tako što događa samo na drugi dan Uskrsa. Objasnili su mi da je to stari žetveni običaj koji se zove *dužijanca* i da momci pomažu curama »da s' o'lade«, jer je »zdravo vruće« kositi i slagati snopove, a sad je »fala Bogu žetva gotova«. Već je glasno pućkao starovinski traktor s velikim dimnjakom, vezan za vršalicu debelim kajišom, a mladež je okolo vriskala. Tog salaša više nema, nalazio se u Lemešu, odmah na izlazu iz sela prema Somboru, a kasnije je oduzet u agrarnoj reformi i srušen. (Poslije više godina, kad sam se već bavio filmom, saznao sam da je to bio nekadašnji »Baky-salaš«, koji je moj djed Franjo za prvoga svjetskog rata kupio od familije Josefa von Bakyja, slavnog filmskog redatelja, poznatog po njemačkom kolor filmu »Barun Münchhausen«, snimljenom 1942. godine za proslavu 25. obljetnice UFA-e po nalogu samoga Göbbelsa.)

*

I tako, potaknut uspomenama na moju privatnu *dužijancu* iz djetinjstva, početkom 1970. zamolio sam pokojnog šokačkog pisca Đuru Lončarevića, koga sam površno poznavao, da me dovede u vezu s onima koji bi mi mogli pomoći da se upoznam s temom radi pripreme scenarija. Nedugo zatim javio mi je da se tih dana održava skupština HKUD »Matija Gubec«, pa smo sjeli u mog fiću i zaprašili do Tavankuta, gdje smo stigli u ispunjenu, ali nezagrijanu kinodvoranu. Tamo sam napokon upoznao i najpoznatijeg animatora kulturnih djelatnosti među bunjevačkim Hrvatima Nacu Zelića, o kojem sam dotle samo slušao, ali ga nisam imao prilike osobno susresti. Po prijateljskom prijemu odmah sam shvatio da mogu računati na svakovrsnu pomoć prigodom snimanja, dali su mi kataloge izložbi, a kako ni Subotica nije bila daleko, jer je poznato da je ona »kod Tavankuta«, odvezli smo se i u obližnji grad, gdje sam napokon imao priliku svojim očima vidjeti te zlataste proizvode marljivih i nadahnutih ženskih ruku, ne samo slike, nego i sakralne predmete pohranjene u rezidenciji biskupa Matiše Zvekanovića.

Moje oduševljenje potvrdilo mi je da sam i na neviđeno odabrao odličnu i zahvalnu temu za dokumentarni film. Po povratku u Zagreb, napisao sam scenarij za Fond i dogovorio produkciju s Krunom Hajdlerom, koji je s velikim poletom vodio FAS (Filmski autorski studio), malu i nezavisnu producentsku organizaciju s kojom sam surađivao otkako me je »Zagreb film« odbio zbog političke neposlušnosti (jer sam se suprotstavio cenzorskom zahvatu u jedan moj film tada svemoćne Anice Magašić). On mi je odobrio snimanje na kolor negativu, što je bilo znatno skuplje od tada uobičajenih standarda crno-bijelih dokumentaraca, ali nužno potrebno da bi se slikom u boji izrazila sva izvorna ljepota umjetnina koje su predmet filma. U scenariju sam stavio naglasak na naivnu umjetnost u ravnici, nastalu na materijalu koji se tamo nalazi u izobilju, a inače se kao beskoristan spaljuje i uništava. Zato sam radni naslov filma odredio na najjednostavniji način. Dovoljna mi je bila tek jedna riječ: *Slama*.

*

Prvobitno smo planirali snimati u mjesecu srpnju, tako da zahvatimo žetvu, a možda dospijemo s kamerom i na tada obnovljenu subotičku Dužijancu. Nažalost, kad se kombi naše male ekipe zaustavio u Osijeku, Hajdler nas je pronašao telefonom i javio da je iznenada umro otac moga prijatelja i snimatelja Nikole Tanhofera. Vratili smo se odmah u Zagreb, a na snimanje smo stigli tek u kolovozu, poslije Velike Gospojine, tako da smo umjesto žetve mogli snimiti samo strnjiku i vatre koje gutaju stogove slame. Otpao je i prikaz Dužijance kao folklorne priredbe, ali smo se zato više usredotočili na slike i predmete od slame, te na iznimne osobnosti žena koje su ih stvarale. Moram ovdje barem spomenuti koliko sam zahvalan što mi je u tome znatno pomogao, ne samo suptilnim snimateljskim umijećem, nego i redateljskim savjetima, moj prijatelj i vrhunski majstor kamere, sada već pokojni Nikola Tanhofer.

Tada sam bliže upoznao junakinje moga filma i ubrzo shvatio da su, bez obzira na godine, to sve djevojke bez obiteljskih obveza, te sam s još više poštovanja doživljavao naivnu umjetnost u slami kao isključivo ženski kreativni izraz. Ivković Dojmila me se svojim dostojanstvom tet' Anica Balažević, u čijoj smo avliji snimali, a nikako se nije htjela rastaviti od svojih starih naočala, na kojima je jedno krilo bilo strgano i zamijenjeno žicom. Impresionirale su me Kata Rogić i Mara Ivković Ivandekić dok na salašu u Đurđinu, bez suvišnih riječi, vješto i koordinirano režu vlati slame i stvaraju ljupke cvjetove. A posebno me je šarmirala draga Marga Stipić, tada još u punoj snazi, koja je unatoč fizičkoj hendikepiranosti i neveseloj sudbini življenja u kući »tuđe žene« uvijek imala duha za pošalicu ili neku zgodnu opasku, pa sam se ubrzo dogovorio s njom da svojim pripovijedanjem vodi kroz film i daje potrebna objašnjenja. Povjerila mi je i da piše pjesme, pa mi je u magnetofon pročitala onu koju sam uvrstio u film:

Što je srića, ja se pitam,
Da li ona i postoji?
Da to nije nika avet
od koje se svaki boji?
Valjda nije
kad »Mi smo srićni« niki kažu.
A ja se u čudu pitam:
Je li zbilja? Da l' ne lažu?
Toliko je meni strana ta rič
što se zove srića
da bi boli, patnji, tugi
prije dala kitu cvića.

Ovi su mi naivni stihovi dobro došli da u filmu neizravno pokažem koliko je nevesela sudbina tih neudanih divojaka upletena u njihove slike, tako da moj film ne bude tek puki etnografski zapis, nego da pokušam sugerirati nešto i od onoga što je pouzdani sastojak svake umjetnosti: tugu kao neizostavnu pratnju življenja, a posebno ženske sudbine, te sagledavanje intimnih prilika iz kojih izrasta kreativni napor da se kompenzira ono što je u danoj životnoj situaciji uskraćeno ovim, po svemu osebujnim ženama. Stoga mi se odmah nametnuo i konačni naslov filma: *Slamarke divojke*.

Žao mi je bilo što se nisu htjele »slikati za film« sestre Ana, Teza i Đula Milodanović, čije smo rafinirane slike ipak snimili. Voditelj slikarske sekcije, predani Stipan Šabić i vrlo pragmatični predsjednik Društva Pero Skenderović, koji su nam uvijek bili spremni pomoći, objasnili su mi to njihovo odbijanje suradnje nekim internim nesuglasicama, u koje se nikako nisam htio miješati, jer bi to bilo posve neumjesno s moje strane. Ipak, ni poslije toliko godina nisam prežalio što u filmu nismo sačuvali likove svih umjetnica, od kojih neke više nisu u životu.

*

Film smo montirali u Zagrebu, a kako nismo nigdje pronašli studijsku snimku pjesme »Nek se znade da Bunjevac živi«, muzički voditelj Živan Cvitković morao se zadovoljiti s profesionalno nekvalitetnom snimkom koju smo napravili na Radio Subotici još dok smo tamo boravili. Ipak, on je glazbenu komponentu filma izvrsno popunio skladbom Vatroslava Lisinskog, koja se svojim pastoralnim ugođajem sasvim uklopila u prikaz slamarske umjetnosti.

Film smo prvi put prikazali odabranoj publici u Subotici, kojom su prilikom u dvije susjedne lože sjedili tadašnji biskup Zvekanović i ondašnji sekretar Komiteta drug Dela Milodanović, što je bio dobar znak da su se ta dvojica Bunjevaca, u ono vrijeme na važnim, ali suprotstavljenim položajima, tako dobro »pazili«. Na festivalu kratkih filmova u Beogradu film je pristojno ocijenjen, ali nije dobio nikakvu nagradu. Pamtim da mi je, dan prije podjele nagrada, u predvorju Doma sindikata prišao član žirija Janez Vrhovec, glumac po profesiji, Slovenac po narodnosti, ali Jugoslaven po opredjeljenju, i čestitao na filmu uz ovu rečenicu:

— Dobar Ti je film, ali šta Ti je trebao onaj šovinizam!?
— Koji šovinizam? — upitao sam s nevjericom.
— Pa ono: »mi smo Bunjevke Hrvatice« i tako dalje...

Nije imalo smisla ulaziti u raspravu. Njegov se prigovor odnosio na uvodni tekst u filmu kada teta Marga u šaljivom tonu predstavlja sebe i svoje drugarice, a koji doslovno glasi:

Kogod bi mislio da mi mlatimo praznu slamu, a mi iz ove slame pravimo lipe slike i koješta. Ja se zovem Marga Stipić iz Tavankuta kod Subotice. A ovo tute su moje drugarice. Mi smo Bunjevke Hrvatice, a zovu nas slamarke. A ova cura je Ruža Dulić iz Tavankuta. A ovo je Mara Ivandekić iz Đurđina, isto cura er se nije udavala. A ovo je Kata Rogić iz Đurđina, isto divojka, a ovo je Anica Balažević, isto stara frajla. Ovo do nje je Teza Bilov iz Bikova. Isto se nije udavala. A i ova se cura još nije udala, a to je Ruška Poljaković iz Đurđina. A i ja koja vam ovo divanim isto sam baba-cura.

E, pa sad, odmah mi je bilo jasno da je unutar žirija ovaj film označen »šovinističkim«, i to zbog puke činjenice da su te žene same sebe nazvale Hrvaticama. Nije me onda začudilo ni to da kasnije, prigodom ocjenjivanja kvalitete godišnje filmske proizvodnje u Fondu za kinematografije Hrvatske, moj film nije dobio najviši predikat, koji sam po dotadašnjim odjecima mogao očekivati, nego tek »B«, jer su na tu

predikatizaciju očito utjecali i odjeci s beogradskog festivala. Uglavnom, *Slamarke divojke* nikada nisu poslane ni na jedan međunarodni festival kratkometražnih filmova, pa ovaj iskaz bunjevačko-hrvatskog identiteta nije dobio priliku da nas predstavi u svijetu.

Potkraj te iste 1971. godine dogodilo se *Karađorđevo*, to jest sjednica CK SKJ u glasovitom dvorskom lovištu, na kojoj je Tito odstrelio *Hrvatsko proljeće*, što je legaliziralo progone hrvatskih intelektualaca upravo po istim kriterijima po kakvima je beogradski žiri moje *Slamarke* prokazao kao izraz šovinizma.

U to su doba do mene dopirale obavijesti iz Subotice o progonima onih bunjevačkih Hrvata koji su se angažirali u Matici hrvatskoj ili su se isticali u kulturno-prosvjetnom radu na području folklora. Jedne od onih sumornih večeri kad smo s tjeskobom osluškivali vijesti o progonima, iznenada je na vratima moga stana u Novom Zagrebu netko pozvonio. Na moje iznenađenje ugledao sam Stipana Šabića koji mi je donio pozdrave mojih divojaka-slamarki i jednu novu sliku od slame na dar, što je za mene najdraža nagrada za film, daleko vrjednija od neke plakete s grbom grada Beograda... Tu sliku i sada držim na povišenom mjestu u kući za uspomenu na to kada sam s radošću otkrivanja bogatstva kreacije i duhovne ljepote mojih *divojaka* snimao svoj posljednji dokumentarni film. Ja sam im uzvratio tako da sam od »Filmoteke 16« otkupio jednu kopiju na 16 mm i poslao je u Suboticu, ali ne na adresu Društva »Matija Gubec«, koje je već došlo pod kontrolu vlasti, nego osobno Naci Zeliću i onima koji su mi pomogli u nastajanju filma. Tako je kopija sačuvana za kasnije brojne projekcije u povodu izložbi slamarki.

Nikada nisam sebi objasnio jesam li dobro učinio što sam nakon ovakvih iskustava izgubio volju snimati nove dokumentarce. Nikada više nisam režirao, niti sam tražio državni novac za snimanje nekog filma. Uostalom, ne kaže se uzalud da treba prestati onda kada je najljepše, odnosno kad je čovjek zadovoljan onim što je učinio.

Slamarke divojke su film s kojim sam bio i ostao zadovoljan, jer mi se čini ne samo da sam uspio stvoriti dokument o ženama koje se bave tim neobičnim i jedinstvenim stvaralaštvom od slame kao materijala što nam ga daruje naša bogata ravnica, nego da sam u taj sam dokument uspio unijeti i neke elemente po kojima se mogu prepoznati životne situacije i sudbine tih osebujnih umjetnica, tijesno povezane s njihovim bunjevačkim identitetom. Umjesto izmaklih festivalskih nagrada, moju su redateljsku taštinu zadovoljile nadahnute stranice koje je o *Slamarkama* napisao takav vrhunski znalac uloge filma u nastavi kakav je profesor Stjepko Težak, a uz to i spoznaja da je upravo ovaj film godinama prikazivan kao dio nastavnog programa u hrvatskim školama i na Ljetnoj filmskoj školi za nastavnike filmske kulture.

Tako su *Slamarke divojke* godinama prenosile svoju poruku onima kojima su bile i prvotno namijenjene: mladim naraštajima.

Zato se i ne čudim što ove *divojke* iz svoje biografije trajno pamtim, mnogo bolje od nekih prolaznih poznanstava.

Zagreb, 25. ožujka 1999.

Dražen Žarković

Kako sam izgubio nevinost (na filmu) ili proces sazrijevanja filmskog redatelja

Romantično predakademsko doba

Biografija svakog redatelja najčešće započinje opisom trenutka u kojem je dotični shvatio kako je upravo režija »prava stvar«, odnosno ono čime bi se želio baviti čitavog života. Takvi trenuci, u biografijama često pomalo romantizirani, obično sežu još u dane ranog djetinjstva, u vrijeme kupovine prve kamere, prve posjete kinu i njima sličnih pra-kinematografskih događanja.

Iako tada još blage veze nisam imao što je to zapravo filmska režija i što filmski redatelj doista radi, što mnogi (poput mojih roditelja, npr.) ne znaju niti u mnogo starijoj životnoj dobi, u meni je već od malih nogu polako počela jačati fascinacija filmskim medijem. Već tada sam bio redoviti posjetitelj tadašnjeg kina Triglav na jugu i Kinoteke na sjeveru od mog mjesta stanovanja. Recentni filmovi poput *Ratova zvijezda* u Triglavu ili retrospektive Weissmullerovih Tarzana u Kinoteci, u to su vrijeme zaokupljali maštu mnogih mojih vršnjaka.

Kada smo se u petom razredu osnovne škole morali odlučiti za pristupanje nekoj od grupa slobodnih aktivnosti, jedini logični izbor za mene bila je naravno, »Filmska grupa«. Pod vodstvom profesorice hrvatskog jezika »Filmska grupa«, čiji sam stalni član bio u razdoblju od petog do osmog razreda osnovne škole, bila je za mene neka vrsta »male filmske škole«. Naučio sam upravljati 16 mm filmskim projektorom, pa sam tako u ulozi kino operatera gomilu filmskih klasika imao prilike odgledati nebrojeno mnogo puta.

Profesorica nam je često između dva lakša filmska zalogaja servirala neka od djela filmske umjetnosti čiji ćemo značaj i vrijednost shvatiti tek nešto kasnije, što me u toj dobi nije osobito veselilo, ali sam joj danas zbog toga neizmjerno zahvalan. Bilo je tu svega, od danas već klasičnih dokumentaraca Krelje, Tadića ili Papića na primjer, pa sve do remek djela Zagrebačke škole crtanog filma.

Moja zaljubljenost u filmski medij tada je već bitno nadjačala prosječnu konzumentsku strast mojih vršnjaka i poprimila malo ozbiljniju notu. Budući da u to doba još nije bilo jeftinih video kamera, a ja sam od malih nogu pokazivao sklonost crtanju, svoje sam autorske ambicije iskazivao u svijetu stripa. Kada se danas osvrnem vidim da su to zapravo bili nacrtani igrani filmovi. Sa svojim sam crtačkim istomišljenikom iz susjedne ulice izmišljao bezbrojne priče i iscrtavao mnoge likove koji su se kretali negdje na razmeđi filma i stripa. Tada se zapravo još uopće nisam svjesno želio baviti filmom, već sam planirao postati veliki strip crtač.

Po svršetku osnovne škole slijedi prvi životni hladan tuš. Moja želja za crtačkom karijerom najblaže rečeno ne nailazi na preveliko oduševljenje mojih roditelja, pa se tako pod zrelim i racionalnim utjecajem odraslih osoba odlučujem na karijeru od koje bi, za razliku od stripa, moglo biti kruha. Umjesto u srednju Školu za primijenjenu umjetnost upisujem se u CZO »Rade Končar« i sljedeće se četiri godine školujem za strojarskog tehničara.

Moj ranije spomenuti crtački istomišljenik iz susjedne ulice, za razliku od mene, upisao je grafički smjer na Školi za primijenjenu umjetnost, no zanimljivo, danas se, kao niti ja, ne bavi svojom strukom već svira gitaru po bezbrojnim zagrebačkim bendovima.

Prisilna četverogodišnja odvojenost od mojih snova, kako to obično biva, samo je još više ojačala moju ljubav prema stripu i filmu, samo što sam stripu, zbog njegove tehnološke pristupačnosti (papir + olovka), posvetio puno više pažnje i tokom četiri godine svoje strojarske naobrazbe kod kuće crtao stripove, koji, kao što rekoh, kada ih danas pogledam, puno više liče na *story-boarde* za igrane filmove.

Iako mi je strojarstvo zapravo prilično dobro ležalo i premda uopće nisam bio loš učenik, odmah nakon diplomiranja odlučno zatrpavam diplomu na dno ladice i kao »zreli« osamnaestogodišnjak odlučujem krenuti svojim, sudbinom određenim putem. Zahvaljujući nekim površnim poznanstvima sa stanovitim ljudima iz polusvijeta hrvatskog stripa, na mala vrata se uvlačim u Zagreb film, koji je baš negdje u to doba bio na početku svoga kraja, i počinjem raditi kao fazer na crtanom filmu.

Crtanofilmska kombinacija crteža i filma činila mi se kao stvorena baš za mene, međutim tu slijedi drugi životni hladni tuš. Sve do tada uvijek sam bio onaj koji je »najbolje crtao« u kvartu, razredu ili školi, međutim sada sam se odjednom našao u zgradi u kojoj velika većina zaposlenih, od čistačice pa sve do direktora, crta daleko bolje od mene. Istina, bilo je i ponekih ljudi porijeklom iz Škole primijenjenih umjetnosti od kojih sam ja, bar tehnički gledano, bio bolji crtač, ali većina ostalih bila je bar tri koplja iznad mene. Shvatio sam da mi nedostaju godine klasične crtačke naobrazbe i kondicija svakodnevnog crtačkog rada, te da su oni koji su bolji od mene, toliko bolji da baš nije bilo izgleda da ću ih ikada dostići.

Ovaj, za mene prilično bolan proces spuštanja na zemlju, pridonosi mom romantičnom povratku svijetu filma, te prvom pokušaju upisivanja na odsjek filmske i TV režije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti. Bio sam uvjeren kako ću tamo napokon doći na svoje. To mora biti to.

Opisani biografski elementi uz varijacije vezane za neminovne kulturološke, materijalne i njima slične razlike, u svojoj su biti sasvim sigurno slični istovjetnim biografskim elementima kolega redatelja diljem filmskog svijeta. Zajednički nazivnik im je jedan — romantika.

Ima li išta ljepše od prepuštanja mašti i oblikovanja novih, nepostojećih svjetova, čiji smo bogovi upravo mi koji smo ih stvorili. Ova je teza naravno primjenjiva i na ostale grane umjetnosti, a ne samo filmsku. Zadovoljstvo stvaranja i »post-orgazmični« osjećaj ispunjenosti koji nas potom obuzima, od većine umjetnika čini nepopravljive romantične duše.

Naravno, vrijeme će pokazati da su navedeni »orgazmični« osjećaji vezani isključivo uz trenutak kreacije između četiri zida, gdje je umjetnik zaključan sâm sa svojom kreacijom, što je činjenica zbog koje ću nešto kasnije u životu požaliti što se nisam malo čvršće prihvatio olovke i papira, te posvetio crtanju stripova ili barem animiranih filmova.

Akademija — prvi kontakt

Velika impozantna zgrada, mnoštvo bučnih mladih ljudi po hodnicima, uvjeti prijave za prijamni ispit na oglasnoj ploči. Drugi ispitni rok. Scenarij ili sinopsis za igrani film na deset kucanih stranica. Hm. Sad ću ja njima pokazati sav svoj genij u punom sjaju. Ni pet ni šest, nego sinopsis za adaptaciju Krležinog *Hrvatskog boga Marsa*. Test opće kulture i klauzurna radnja. Nema problema. Nakon što sam ispunio sve uvjete za prijamni, svratim do Akademije vidjeti koji sam po redu na listi kandidata koji su ušli u uži izbor, kad ono, šok. Od mog imena i prezimena ni traga ni glasa. Slijedi godina dana frustracije i neizvjesnosti. Gomila pitanja na kojih nema odgovora vrti mi se po glavi. Što sam učinio krivo? Što sam učinio dobro? Da li sam uopće nešto učinio dobro? Je li netko uopće pročitao što sam napisao? Razočaravajuća tišina. Odgovora čuti nije.

Akademija — drugi kontakt

Godinu dana kasnije. Ovoga puta puno oprezniji i sa bitno manje samopouzdanja u venama, pišem scenarij za kratki igrano-animirani film (*Muha* — nema veze s Cronenbergom). Uspijevam kontaktirati s jednim studentom filmske i TV režije na Akademiji, jedinim kojeg sam se uspio dokopati. Scenarij mu se dopada, no ima nekoliko sugestija, pokušavam dokučiti do koje mjere je iskren, a koliko tek jednostavno kurtoazan. Ovoga puta nakon odrađenog »prvog kruga« bojažljivo zavirujem na listu onih koji su ušli u uži izbor i tamo ugledam svoje ime. Veliko olakšanje. Možda ipak ima nade. Nakon suočenja s ispitnom komisijom u mojoj glavi još veća zbrka. Uslijed ogromne treme, leđna moždina preuzela je ulogu sive moždane mase i upravljala jezikom potpuno mimo moje volje, tako da se ne sjećam nikakvih detalja. Čini mi se da sam dijelu komisije bio donekle simpatičan, nekima se scenarij izgleda čak prilično dopao, dok drugi nisu bili baš pretjerano oduševljeni mojom razinom opće kulture. Izlazim iz dvorane i shvaćam da nemam baš nikakvu ideju o tome kakvi su mi izgledi. Grizem nokte čekajući na listu onih koji su stekli pravo na upis i... još jedno razočarenje. Niti jesenski drugi rok ništa bitno ne mijenja. Sad mi više ništa nije jasno. Ponavlja se prošlogodišnja frustracija. Kako se od ispitne komisije ne dobivaju gotovo nikakve povratne informacije, osim onih koje si u stanju sam pročitati između redova, teško je dokučiti kakvo je njihovo stvarno mišljenje o tvom talentu i potencijalu, te da li uopće posjeduješ neke od tih kvaliteta.

Akademija — treći kontakt

Razočaran i već pomalo ohlađen od ideje o sebi kao velikom filmskom redatelju, ipak se odlučujem na treću sreću. Već naviknut na razočarenja, dozvoljavam si napisati krajnje ciničan kratkometražni scenarij o mladiću koji dolazi na Akademiju dramske umjetnosti na prijamni iz filmske i TV režije, te tamo upada u razne neprilike koje mu priušti ispitna komisija (*Laterna tragica*). Pošto me ionako najvjerojatnije neće primiti, taj će mi scenarij bar biti kakva takva osveta. Baš me briga, potpuno mi je svejedno, tješim se unaprijed. Ulazim u uži izbor i dolazim na okršaj s ispitnom komisijom, spreman na paljbu iz svih oružja. Kad ono, većina ih se blagonaklono smješka. Zanimljiva taktika. Kako su me dočekali tako su me i ispratili, niti riječi prigovora na temu scenarija. Čak se nisu niti uvrijedili. Ne razumijem, nešto tu smrdi. Dan kasnije, tek toliko, reda radi dolazim provjeriti popis primljenih kandidata i kada ugledam svoje ime u trenu mi pred očima proleti gomila zlatnih arena, medvjeda, lavova i palmi.

Samopouzdanje poljuljano trogodišnjim prijamnim neuspjesima u trenu se vraća i opet postajem onaj stari romantik.

Prva godina studija

Dakle, ponovno čvrsto postavljen na svoje romantičarske temelje, napokon osvajam tu dobro branjenu obrazovnu ustanovu zvanu Akademija dramske umjetnosti. Preostali kolege na prvoj godini filmske i TV režije su gotovo svi odreda moji vršnjaci, sa dugogodišnjim stažem po prijamnim ispitima. Možda je ispitnoj komisiji konačno dojadilo svake godine iznova gledati ista lica, pa su nas odlučili primiti, tek toliko da se riješe muke.

Sa blagim strahopoštovanjem gledam na svoje profesore redatelje i starije kolege. Na profesore zato što je to, ne računajući prijamne, ipak moj prvi konkretan susret s predstavnicima ovog povlaštenog zanimanja, a na starije kolege zato što su svi oni primljeni na Akademiju u vrijeme kada sam i ja sam aplicirao, no nisam uspio. Dakle, ako su oni uspjeli, a ja ne, bit će da su sigurno pametniji i talentiraniji od moje malenkosti. Logično.

Široko razrogačenih očiju upijam sve što mi se kaže, jedva čekajući prve konkretne zadatke. U prvom semestru moramo napraviti dva rada, dvije studentske vježbe. Iz filmske režije, kratki netonski dokumentarni film u trajanju od pet mi-

nuta, a iz TV režije nešto dulju tonsku televizijsku reportažu. Pun entuzijazma bacam se na posao.

Najprije dokumentarac. Profesor iz filmske režije nam upriličuje projekciju dokumentarnih filmova prošlih generacija studenata prve godine. Sjećam se kako me iznenadila, po meni prilično niska razina njihove kvalitete. Još jedan razlog više da se dokažem. Pošto je brdski biciklizam kao nova rekreativna disciplina baš negdje u to doba počeo uzimati maha u našim krajevima, odlučujem napraviti dokumentarni film o jednoj vožnji jednog brdskog bicikliste — *mountainbikera* (*Oslobađanje* — nema veze s Boormanom). Nešto što je i meni samom prilično blisko. Iz sivog grada — u zelenu prirodu.

Ne treba niti napominjati koliko sam uživao u vlastitoj kreativnosti smišljajući scenarij. Nakon što je tekstualni predložak blagoslovljen od strane moga profesora, krećem u nešto za što ću ubrzo saznati da se zove *Prokletstvom Realizacije Filmskog Djela*.

Prva stvar koju mladi redatelj nauči kada se upusti u snimanje svog debitantskog projekta jest činjenica da će sve što može poći krivo — sasvim sigurno poći krivo. Prokleti Murphyjev zakon. Kada snimate film, cijeli svijet je protiv vas.

Sve sam isplanirao do posljednjih detalja, ispisao knjigu snimanja, iskoristio svoje crtačko umijeće da napravim *storyboard* kako bih izbjegao svaki mogući nesporazum sa snimateljem, sve izorganizirao i izmotivirao ekipu. Ukratko, cijeli sam svoj genijalni film već unaprijed snimio u glavi, sve do najmanje sitnice.

E, a onda su kola krenula nizbrdo. Sve se polako počelo pretvarati u frustraciju, koja me uporno prati eto sve do današnjih dana.

Najprije je propala ideja da uvodni dio filma koji se odvija u gradu snimim na crno-bijeloj filmskoj vrpci, a ostatak koji se odvija u prirodi, u koloru, budući da je jedina vrpca koju smo imali na raspolaganju bila crno-bijela ili, da budemo precizniji, siva, jer joj je rok trajanja istekao već nekoliko puta do tad. O idiličnim jesenskim bojama šume dakle, nema niti govora.

Zatim, vremenske neprilike. Trebao mi je lijep sunčan dan na vrhu Medvednice, međutim gore nas je dočekala magla od koje se nije vidjelo niti prst pred nosom. Prva magla te jeseni, ne treba niti napominjati.

Snimili bismo to nekom drugom prilikom, međutim moj glavni »glumac« mogao je snimati samo tog dana ili tek za dva tjedna, kada mi međutim, snimatelj više nije bio na raspolaganju.

Kada god bih pokušao namjestiti kadar onako kako je to zahtijevao moj *storyboard* to se u 99% slučajeva pokazalo nemogućim ili zbog neprikladnog objektiva, konfiguracije tla, konstelacije zvijezda ili naprosto nekog panja koji se nasadio upravo tamo gdje bi trebala biti kamera.

Ukratko, smiješak entuzijazma na mom licu polako je postajao sve kiseliji, dok se naposljetku nije pretvorio u ružnu grimasu gorčine.

Kada je materijal razvijen moj mi profesor je priuštio projekciju nemontiranog »sirovog« materijala na velikom platnu uz prisustvo studenata prve godine svih filmskih smjerova. Do dana današnjeg to je ostalo jedno od najmučnijih iskustava u mom životu. Gledati 30 minuta nečega što, kako mi se u tom trenutku činilo, blage veze nije imalo niti s jednom od mojih briljantnih ideja bilo je u najmanju ruku izrazito mučno. Misleći valjda kako ću ja slijepo braniti vlastitu genijalnost i želeći me spustiti na zemlju, nastup mog profesora bio je prilično grub i napadački, međutim kada sam ja osobno uzeo vlastiti materijal na zub, gotovo me morao nagovarati da se već sutradan ne ispišem s Akademije. Kada bi me u sljedećih nekoliko dana na hodniku Akademije susreo netko od studenata koji su prisustvovali projekciji, pozdravljali bi me s izrazom suosjećanja na licu, kao da mi je upravo umro netko od bližih članova obitelji.

Bilo je to moje prvo praktično filmsko iskustvo, koje me u priličnoj mjeri izbacilo iz kolosijeka. Ako je toliko prokleto teško snimiti petominutni film s ekipom koju čine snimatelj, redatelj i jedan čovjek na biciklu, kako li je to tek s nečim ambicioznijim.

Prema kraju školske godine, frustracije su se polako, ali sigurno množile.

Napravio sam reportažu o borbama pasa (inventivno naslovljenu *Borbe pasa*), a da nisam uspio snimiti niti jednu jedinu borbu, jer bi sve kamere pocrkale čim bi se približili mjestu događaja.

Natjerao sam samog sebe preuzeti obje glavne uloge u vlastitoj autobiografiji (*Stereodrama*), studentskoj TV vježbi iz drugog semestra prve godine studija. Snimanje je, zahvaljujući svojoj dobro smišljenoj tehničkoj jednostavnosti, izuzevši moju tremu, prošlo u kakvom-takvom redu. Međutim, gledati kasnije svoje vlastito lice na monitoru u montaži, dan za danom, bilo je više nego strašno. No, iako sam po svršetku svakog termina montaže izlazio van pljesnivo zelen, pokazalo se kako je to ipak bilo jedno korisno psihoterapeutsko iskustvo.

Moj mazohistički glumački *debut* ohrabrio me da obje glavne uloge preuzmem i u *Samopotjeri*, petominutnom kratkom igranom filmu, prvom igranom projektu u mom životu. Riječ je o studentskoj vježbi iz drugog semestra prve godine filmske režije.

Poučen prijašnjim lošim iskustvima, praveći od filma *one »man show«* pokušao sam film u organizacijskom smislu što je moguće više pojednostaviti. Naposljetku smo čitav film napravili snimateljica i ja sami, na jednoj jedinoj lokaciji, no ne treba niti napominjati da smo svršetak filma, iz tehničkih razloga na primjer, pokušavali snimiti doslovce pet puta za redom dok konačno nismo uspjeli.

Iako sam do tada već naučio što mogu očekivati od sebe kada se suočim s rezultatima snimanja i usporedim ih s onima zamišljenim u svojoj glavi, ipak se ne uspijevam oduprijeti osjećaju mučnine. Ponovno razočarenje i ponovno mračna depresija. Osvrnem se oko sebe i vidim kako moji kolege imaju puno više vjere u vlastitu genijalnost, te kako slijepo

brane produkte vlastitog rada. Možda sa mnom nešto nije u redu?

Jedini zadatak kojim nisam uspio razočarati samog sebe na prvoj godini Akademije bilo je pisanje scenarija za srednjometražni igrani film (*Novogodišnja pljačka*) iz istoimenog predmeta, dakle Scenarija. Očito zato jer ga nisam morao i snimiti. Ovako, dok god je bilo govora samo o papiru i pisaćoj mašini, sve je bilo u najboljem redu.

Nekako uspijevam sve radove završiti u roku i izaći s njima na godišnji ispit iz filmske i TV režije. Iako sam za neke od radova doživio čak prilično dobre kritike kolega, za *Samopotjeru* na primjer, imam krajnje samokritičan osjećaj da su u pitanju sami poluproizvodi s kojima se na baš neću proslaviti.

Na moje veliko iznenađenje ispit prolazi u najboljem redu. Ima kritika, naravno, no profesori su uglavnom blagonakloni i možda u namjeri da malo zaliječe moju patološku samokritičnost, daju mi odlične ocijene.

Prva godina studija naučila me neminovnoj i frustrirajućoj razlici između zamišljenog i snimljenog, nažalost, do dana današnjeg nisam tu činjenicu naučio hladnokrvno prihvaćati.

Količina spomenute frustracije ovisi o sposobnosti redatelja da već u glavi snimi čitav film. Što je ta »snimka« preciznija i detaljnija, razočarenje autora će — kada se materijal jednom snimi kamerom — biti veće, a što je »snimka« u glavi maglovitija i mutnija, frustracija će razmjerno tome biti manja, jer snimljeni materijal nećemo imati sa čime usporediti, te se nemamo u čemu razočarati.

Vjerojatno bi se većina redatelja u filmskoj povijesti mogla grubo podijeliti na one koji čitav film imaju već »snimljen« unaprijed, za koje je pravo snimanje tek puka egzekucija i one koji film kreiraju na setu, gdje na licu mjesta osmišljavaju scenu, kadriraju i improviziraju.

Još je Hitchcock kao pripadnik prve grupe redatelja rekao kako ga sve što slijedi nakon izrade knjige snimanja, dakle »snimanja« filma u glavi, samo frustrira, jer predstavlja odmak od idealnog. Potpuno ga razumijem.

Druga godina studija

Sjećanja na filmsku umjetnost kao na nešto krajnje romantično do sada su već u priličnoj mjeri izblijedjela. Shvatio sam da snimanje filma nije ljubavna, nego ratna drama ili još češće, pravi pravcati film katastrofe.

Svaka sljedeća godina studija, samo proširuje već poznatu problematiku koja je zadesila studenta na prvoj godini, budući da studentske vježbe postaju produkcijski i kreativno sve zahtjevnije. Sada već puno čvršće s nogama na majčici zemlji i malo ohrabren *happy endom* po svršetku prve godine studija, krećem u nove radne pobjede, te nadopunjujem svoju listu frustracija novima.

Rad s glumcima. Nedostaje mi iskustva. Do tada sam svaki put sâm odglumio sve što je trebalo, tako da moj prvi susret s glumcima, kolegama studentima s glumačkog odsjeka, datira iz vremena snimanja mog drugog kratkog igranog filma, ponovno studentske vježbe, pod imenom *Zločin i kazna*.

Frustracija se ponovno odnosi na nepremostivi jaz između idealno zamišljenog i konkretno snimljenog. Iako je riječ o nijemom filmu, dakle bez dijaloga, gdje se sva gluma svodi na pokret i izraz, shvaćam da kada su glumci u pitanju, scenarij treba biti tek povod za razgovor, te da ih nikako nije dobro tjerati da odigraju točno ono što redatelj ima u glavi, jer se nekom čudnom kemijom na kraju uvijek dogodi da takva gluma djeluje prilično drveno i usiljeno. Treba im dati samo osnovne smjernice i pustiti ih da sami, uz diskretnu pomoć redatelja sa strane, izgrade lik.

Tada prvi puta shvaćam da ne završava svaka kreacija u trenutku kada je gotova knjiga snimanja, već da ima nekih elemenata filma za koje je dobro da ih se ne »zabetonira« suviše čvrsto. Glumci su sasvim sigurno jedan od njih.

Kad smo kod glumaca, jedan od najvećih, ako ne i najveći propust u obrazovnom programu Akademije dramske umjetnosti, jest potpuni nedostatak suradnje između glumačkog i filmskog odsjeka. Kako iz operativno-praktičnih razloga mladi redatelji često za uloge u svojim studentskim vježbama angažiraju svoje kolege ili *naturščike*, događa se da student režije završi Akademiju, a da nikada u životu nije radio s profesionalnim glumcem. Nedopustivo.

S druge strane to iznimno šteti i glumcima, koji uza svu silu predmeta nemaju niti jedan koji bi se zvao »Filmska gluma«, već ih njihovi profesori četiri godine uče isključivo i jedino kako se ponašati na kazališnoj sceni.

Dakle i studenti glume i režije prepušteni su sami sebi i eventualnim slučajnim susretima, što je strašno tim više što jedni i drugi već u svom prvom susretu na filmu shvate, kako je nakon scenarija, druga najvažnija stvar — glumac. Dobrom glumačkom podjelom, najveći je dio posla na filmu obavljen, kažu iskusni.

Današnji se profesori sa sjetom prisjećaju vremena kada su oni sami bili studenti režije na Akademiji, kada su se filmska i kazališna režija prve dvije godine studirale zajedno, te su studenti režije po službenoj dužnosti provodili puno vremena sa glumcima na sceni. *Zlatno doba* kažu, no ne čine ništa kako bi popravili situaciju.

Druga godina studija ne donosi ništa bitno novo u usporedbi s prvom. Polako bivam sve iskusniji, naučio sam ne vjerovati samome sebi kada su u pitanju prvi dojmovi o snimljenom materijalu, jer se svaki puta do tada pokazalo da je mišljenje publike o finalnom proizvodu gotovo uvijek daleko bolje od mog vlastitog.

Najbolju potvrdu za gornju činjenicu nalazim na Danima hrvatskog filma gdje posve neočekivano dobivam nagradu za najbolji kratki igrani film (*Samopotjera*). Kad se samo sjetim koliko sam sumnjao o kvalitetu dotičnog uratka, za kojeg mnogi tvrde da je do sve danas (prvo) i najbolje što sam ikada napravio.

No, ne bih ja bio ja, kada i ovdje ne bi pronašao neki dobar razlog za uzrujavanje. Naime, kako je to bio moj prvi javni nastup pred publikom, po prvi puta sam imao prilike osjeti-

Novogodišnja pljačka (D. Žarković, 1997.)

ti kako publika diše gledajući neki od mojih radova i uočio sam da se smiju na mjestima koja ja uopće nisam želio napraviti smiješnima, a šute tamo gdje bi prema mojim očekivanjima trebali prasnuti u smijeh. Shvatio sam da moja redateljska moć kontrole nad reakcijama publike baš i nije na nekoj razini.

Treća godina studija

Količina studentskih radova na odsjeku filmske i TV režije svake sljedeće godine studija polako se smanjuje, tako da nam je na trećoj godini dužnost izrežirati samo dva praktična rada, TV dramu iz TV režije i dokumentarni film iz filmske režije. Novosti su vezane uz činjenicu da su oba projekta tonska, što pogađate već, doprinosi bujanju novih problema. Ponovno rad s glumcima. Već sam izložio dotičnu problematiku vezanu uz moje prošlogodišnje radove, međutim kada glumci progovore sve se komplicira na entu potenciju.

Sve do spomenute TV drame, moje sklonosti uglavnom su naginjale (tragi)komediji, kao žanru koji mi je najbolje ležao. Uglavnom sam uspijevao nasmijati publiku, no to je urodilo i jednom za mene pomalo frustrirajućom pojavom. Naime, mišljenje ljudi o mojim radovima, gotovo uvijek se svodilo na jednu jedinu riječ, koju ću tijekom godina naučiti mrziti, a ta je: *Zgodno*. »I, kako ti se sviđa...? Hm, baš zgodno!«

Čini se da u kolektivnoj percepciji umjetnosti postoji jedna uvriježena predrasuda koja se odnosi na usporedbu takozvane »ozbiljne« i »neozbiljne« umjetnosti. Najme kaj. Ako je neko filmsko djelo smrtno ozbiljno, mračne depresivne atmosfere, po mogućnosti snimljeno u crno-bijeloj tehnici ljudi su ga odmah skloni proglasiti »umjetničkim« bez obzira na njegovu stvarnu kvalitetu. Međutim, ako se netko istom tematikom pozabavi kroz žanr komedije i napravi bitno kvalitetniji film, publika za njega posve sigurno neće reći da je »dobar«, već u najboljem slučaju »zgodan«. Laka roba. Kad bi samo znali koliko je teže nasmijati negoli rasplakati gledatelja.

Dakle, zbog moje tradicionalne sklonosti ka zafrkanciji na filmu, profesor iz TV režije me pokušao nagovoriti da se oprobam u nečemu što mi nešto slabije leži, pa je tako nastalo moje prvo pravo »umjetničko djelo«. Riječ je o dvadesetominutnoj smrtno ozbiljnoj TV drami (*Proljeće Ivana B.*), koju smatram daleko najkomičnijim radom što sam ga proizveo za vrijeme svoga studija. Naučio sam da mi je zapravo mnogo teže napraviti nešto smrtno ozbiljno, a da pri tome ne bude smiješno, negoli progovoriti o istoj temu kroz humor.

Odlučio sam u budućnosti vratiti se na svoj stari kolosijek i baviti se onim što mi malo bolje leži, pa je tako sveopće mišljenje da je moj sljedeći studentski rad, dokumentarac s treće godine (*Nije k'o na filmu?*), »baš zgodan«. Naravno, prošao je prilično nezamijećeno.

Na trećoj godini studija po prvi puta pruža mi se prilika otisnuti se u veliki svijet odraslih redatelja. Zahvaljujući preporuci profesora s Akademije dobivam ponudu iz Dječjeg programa Hrvatske televizije, da se prihvatim autorstva igranog serijala s poučno-ekološkom tematikom (*Eko-vizija*), koji bi se sastojao od niza petominutnih epizoda, što bi se emitirale tjednim ritmom. Ponuda koju nisam mogao odbiti.

Sjećam se svog prvog profesionalnog snimanja kao da je jučer bilo. Mala ENG ekipa sastojala se redom od veterana koji bi mi svi redom mogli biti roditelji. Imao sam osjećaj, vjerojatno dobar, kako svatko od njih zna o režiji najmanje nekoliko puta više od mene. Bio sam manji od makova zrna. Uopće nisam imao osjećaj da iza mene stoje dvije i kusur godine studija filmske i TV režije, no više nisam mogao natrag. Led je probijen.

U sljedećih sam nekoliko mjeseci radeći puno naučio. Na Akademiji sam u prvom semestru studija morao napraviti dva petominutna filma, a na televiziji sam proizvodio četiri do šest takvih mjesečno.

Koliko god bio velik raskorak između obrazovnog programa Akademije i »stvarnoga« života, shvaćam da čovjek može naučiti režirati jedino režirajući. Nema tog udžbenika iz kojeg se uči filmska režija. Pogreška Akademije je samo u tome što praktični dio nastave ne pokriva u dovoljnoj mjeri suradnju s ustanovama u kojima će se većina studenata jednoga dana profesionalno aktivirati i što je najvažnije ne uči nas zanatu onoliko koliko bi to bilo neophodno.

Studenti već od samoga početka imaju suviše veliku »umjetničku« slobodu, te zbog toga troše energiju na krive stvari. Naime, zadaci koje studenti dobivaju nisu u dovoljnoj mjeri precizni. Osnovni problem leži u činjenici da je studentima režije dozvoljeno da sami pišu scenarije za svoje vježbe, što je već prvi korak na kojem ih ponese »umjetnost«. Trebali bi dobivati već gotove scenarije, koje bi tada jednostavno trebalo realizirati. Razumljivo je kako je postojeći program i meni samom bio daleko zanimljiviji, te da ovdje zapravo pišem sam protiv sebe, međutim kada se sada sa ove udaljenosti okrenem unatrag, vidim gdje su bili nedostaci. Neophodno je postojanje filmskih vježbi koje bi imale konkretne nazive kao što su: Rampa, Plan-kontraplan, Elipsa i tome slično. Što je najvažnije, svaka bi vježba trebala imati već unaprijed zadan scenarij. Zabrinjavajuće velik broj studenata završi Akademiju, a da nisu u stanju funkcionirati u ustanovama poput Hrvatske televizije, koja je za većinu jedina garancija sigurnog posla.

Kako čovjek radeći na Hrvatskoj televiziji vrlo brzo stekne dojam kako je čitav birokratski sustav te ustanove osmišljen samo i jedino zato da bi vam bilo što teže obavljati svoj posao, tako sam i ja već nakon par mjeseci počeo osjećati zamor od proizvodnje svoje ekološke dječje serije.

Spustio sam se još par stepenica niže na svome putu od mladog romantika do racionalnog pesimiste. Uvjerio sam se da iako je Hrvatska televizija po svojoj definiciji jedna profesionalna kuća, to ništa bitno ne mijenja u količini kompromisa na koje mladi redatelj mora pristati u realizaciji svog projekta, te da velika ekipa samo umnožava količinu i veličinu problema. Nisam mislio da ću se ikada sa sjetom sjećati svojih akademskih dana.

Na prvih nekoliko epizoda moje ekološke serije i dan danas sam ponosan, sljedećih nekoliko moglo bi se nazvati korektnima, ali već svaka sljedeća bivala je sve gora i gora. Posao u kojem sam sâm bio autor, scenarist, redatelj, pomoćnik redatelja, glazbeni suradnik, scenograf, djelomično i organizator, broj proizvedenih epizoda mjesečno, te činjenica da sam svaku epizodu radio s nekom drugom ENG ekipom koju nikada do tada nisam vidio, sve je to pripomoglo potpunom iscrpljivanju moje kreativne energije. Posljednja epizoda koju sam snimio prije negoli sam dao otkaz najgore je što sam napravio u životu.

Odlučio sam malo stati na loptu i prorijediti količinu svojih televizijskih aktivnosti. Prihvaćam se samo sporadičnih režija pojedinih TV dokumentaraca, te putopisnih ili glazbenih emisija, koje su mi do dan danas jedini koliko-toliko redovit izvor prihoda. Mislim da se više nikada neću prihvatiti televizijskog projekta, koji bi od mene zahtijevao svakotjedni ritam proizvodnje.

Grožnjanska Imaginarna akademija — scenarij

Moja teorija o tome kako se studij filmske i TV režije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti suviše bavi umjetnošću, a premalo zanatom, nalazi još jednu potvrdu u scenarističkoj radionici organiziranoj u sklopu grožnjanske Imaginarne filmske akademije.

Ono što me na zagrebačkoj Akademiji nisu uspjeli naučiti za tri godine studija, ovdje sam naučio u prvih pola sata prvog predavanja. Kako grafički treba izgledati scenarij. Margine, toliko i toliko, taj i taj font te veličine, dijalog od desne margine toliko, itd... Pragmatični američki profesor svemu pristupa zanatski, sistematski i matematički precizno, što je mene osobno oduševilo, iako je određenom broju studenata upravo to smetalo. Njima su se više dopala predavanja amerikančeve madžarske kolegice, dakle malo liberalnijeg europskog usmjerenja.

Dobili smo u zadatak osmisliti scenarij za dugometražni igrani film. Scenarij za film koji neću već sutra morati sam i režirati. Osjećao sam se kao pas kad ga puste s lanca. Mogao sam se prepustiti mašti, a da nisam morao razmišljati može li se »to« ili ne može snimiti. S velikim entuzijazmom bacio sam se na pisanje sinopsisa. Probudio se dio one stare strasti, koju je u prethodnih par godina zatomilo Prokletstvo Realizacije Projekata.

Budući da je sinopsis, ili bar njegova ideja, doživio uspjeh među okupljenim profesorima, dio kojih su bili stranci, u mojoj su se glavi počeli otvarati neki novi horizonti. Uz postojeću situaciju u hrvatskoj kinematografiji i na televiziji, nisam za sebe vidio neku preveliku perspektivu na rodnoj grudi, pa se moja ponovno probuđena romantičarska duša spremno bacila na maštanje o zemlji snova s druge strane velike bare.

Po svršetku ljetne akademije, hrabro sam sjeo za kompjutor i u rekordnom roku napisao svoj prvi scenarij za dugometražni igrani film. Scenarij je ušao u izbor među tri najbolja i tako zaslužio avionsku kartu za odlazak na drugi dio grožnjanske scenarističke radionice, koji se odvijao u Sjedinjenim Američkim Državama u Athensu, Ohio. Ostvarenje svih dječačkih snova. Amerika.

Sjećam se neočekivanog napada potištenosti u trenutku dok je avion menevrirao iznad aerodroma prije slijetanja na teritorij SAD-a. Kružio je visoko u zraku omogućivši tako putnicima pogled daleko na sve četiri strane svijeta. Tada sam po prvi puta shvatio što to znači kada kažu da je Hrvatska »bogata zemlja.« Ako okreneš stotinu ili dvije kilometara na bilo koju stranu od hrvatskog glavnog grada doći ćeš ili na more ili u planine ili u ravnicu, dok se ovdje iz aviona na tisuće milja uokolo pružao svuda isti jednoličan pogled. Prepalo me to ogromno monotono prostranstvo.

Primjedaba na završen scenarij bilo je u izobilju, no reakcije na njega u cjelini bile su poprilično pozitivne, iako se već ovdje počelo pojavljivati nešto čemu ću kasnije nadjenuti nadimak »kreativna šizofrenija«, a što će uzeti maha tek po svršetku druge verzije teksta. Dobre kritike su me naravno ohrabrile i intenzivirale moja sramežljiva maštanja o možebitnoj američkoj karijeri, međutim zabrinula me očigledna razlika mentaliteta između nas studenata sa »brdovitog Balkana« i ovdašnjih domorodaca.

Još sam u Grožnjanu zamijetio ne mali kulturološki šok američkih profesora u srazu s hrvatskim studentima filma. Ako je početak predavanja određen za 09:00 sati ujutro, hrvatski studenti će se skupljati još najmanje 15 do 20 minuta kasnije. U Americi su svi do jednog u 08:59 sati i 59 sekundi spremni pred vratima učionice.

Ako u Grožnjanu profesor dâ pauzu od 10-ak minuta, treba mu biti jasno da će sljedećih pola sata morati skupljati studente po grožnjanskim birtijama i uličicama. U Americi se već za 5 minuta svi vrate nazad.

Kada u Americi profesor dâ studentima u zadatak da sutradan donesu tri ideje za dugometražne igrane filmove, jasno je da će svaki student donijeti bar pet komada, no kada se isti zadatak zada u Grožnjanu, profesor sljedećih tjedan dana mora kukom izvlačiti ideje iz svakog studenta ponaosob.

Ukratko, u trenutku kada opali startni pištolj, dok se dobri Hrvati okrenu oko sebe, Amerikanci su već daleko na horizontu i samo se još oblak prašine vije za njima. Imaju očnjake i nokte kojima grizu i grebu onako kako mi to nikada nećemo. Mi se školujemo besplatno, dok oni sami plaćaju svoje obrazovanja. Kada sam saznao koliko, zakleo sam se da

više nikada neću kukati kako nam je na zagrebačkoj Akademiji loše. I nisam.

Istina, po završetku hrvatskog i američkog dijela radionice, većina se profesora složila kako su tekstovi hrvatskih studenata daleko zreliji i lucidniji od onih njihovih američkih kolega. Svako zlo za svoje dobro.

Po svršetku scenarističke radionice u Ohio-u, na putu kući, odlazimo na jednotjedni turistički posjet New Yorku. Upoznajem neke domaće kolege koji su tamo pustili korijenje, no nisam baš siguran bi li im trebao zavidjeti na životu kojeg vode. Ne treba niti napominjati kako je tamo svaka konobarica glumica, a svaki konobar redatelj. Impresivan i zanimljiv grad, no shvaćam da ja tamo nikada ne bih mogao živjeti. Sam beton, asfalt i žestoka konkurencija.

Četvrta godina studija

Do posljednje godine studija većina studenata filmske i TV režije najčešće se baci duboko u profesionalne vode, tako da više nemaju pretjerano puno vremena za Akademiju, što pridonosi većem ili manjem rasulu na odsjeku.

Zadaci četvrte godine akademije su glazbeni video spot, te reklamni spot iz TV režije i tonski kratki igrani film iz filmske režije. Spomenute vježbe ne donose ništa značajno novo, a pošto sam poput gore navedenih kolega i sam počeo gurati nos u sve kutove gdje bi se moglo pronaći posla za mladog i perspektivnog redatelja, i sâm sam počeo pomalo zabušavati na matičnoj obrazovnoj ustanovi.

Shvatio sam da je autorska kvaliteta redatelja jedan od manje bitnih elemenata kada je u pitanju dobivanje posla. Jako rijetko se događa da ti netko nepoznat priđe i iz čistog mira ponudi projekt, odnosno nitko ti neće ponuditi posao samo zato što bi ga mogao dobro obaviti. Najvažnije je biti »*in*«. To je najlakše ilustrirati angažmanima u svijetu video spotova. Da bi imao stalnog posla neophodno je biti sastavni dio tog svijeta, družiti se i prijateljevati s ljudima iz glazbenog *businessa*. Ukoliko ne zadovoljavaš te temeljne uvjete, možeš jedino računati na neki tamburaški ili alternativni bend, koji nema dovoljno para da bi platio nekog tko je *in*, pa su se spremni zadovoljiti i tvojom malenkošću. Pri tome nikako ne želim reći da neki od redatelja koji su *in* nisu istovremeno i iznimno kvalitetni autori.

Slično je zapravo sa svim preostalim filmskim i TV područjima u kojima se vrti ozbiljan novac, pa sam se tako, zahvaljujući svojoj društvenoj »autističnosti«, naposljetku egzistencijalno pretežito oslanjao na uvjetno rečeno »marginalne« TV redakcije HRT-a, poput one Dječjeg programa. U Dječjem sam započeo svoju televizijsku karijeru i tek kada sam privremeno napustio spomenutu redakciju shvatio sam koliko mi je tamo zapravo bilo lijepo. Sve je dobro samo dok nema politike, a Dječji program je jedna od rijetkih redakcija u kojoj je ima zaista minimalno.

Prva godina studija režije na Akademiji dramske umjetnosti bila je do neke mjere moj ulazak u »visoko društvo«. Statistički gledano većina studenata sa svih odsjeka Akademije dramske umjetnosti, uz nešto izuzetaka, u prosjeku su djeca imućnijih roditelja, koji su često i sami završili neki od smjerova koji se uče na Akademiji ili neki od smjerova s drugih umjetničkih škola. Mnoga djeca u život kreću putovima svojih redatelja, kao što sam to i ja učinio kada sam upisao strojarstvo.

Možda zvuči malo pretjerano ili kao neki kompleks manje vrijednosti, no iako među svojim kolegama imam brojne drage prijatelje, ipak sam se oduvijek među njima osjećao pomalo kao *outsider*, što je osjećaj koji me eto nije napustio sve do današnjih dana, pa me često košta i ponekog posla.

Oduvijek sam za kolege strojare bio suviše umjetnički iracionalan, dok me od većine kolega umjetnika odvaja moja strojarska racionalnost. Ni vrit, ni mimo.

Grožnjanska imaginarna akademija — produkcija

Tijekom četvrte godine studija na osnovu kritika koje sam u Americi prikupio o svome dugometražnom scenariju, nastala je druga verzija dotičnog teksta, sa kojom sam narednog ljeta učestvovao na drugom stupnju grožnjanske Imaginarne akademije — produkciji.

Cilj produkcijske radionice bio je od priloženog scenarija napraviti produkcijski paket, koji bi se kao takav mogao ponuditi bilo kojoj svjetskoj ili domaćoj produkcijskoj kući. U Grožnjan su se iz bijeloga svijeta ponovno sjatili prošlogodišnji profesori scenarija uz ovogodišnji dodatak profesora produkcije.

Nakon što sam prerađenu, dakle poboljšanu, verziju teksta podijelio na čitanje svojim prošlogodišnjim profesorima, na vidjelo je u punoj snazi izašlo ono što sam ranije nazvao »kreativnom šizofrenijom«.

Kreativna šizofrenija je pojava koju sam u nešto benignijem obliku zamijetio već na zagrebačkoj Akademiji, a do koje dolazi kada student mišljenje o nekom od svojih radova zatraži od više od jednog profesora. Ako na gomilu skupite tri profesora i zapitate ih za mišljenje o scenariju za kratki igrani film koji ste upravo napisali, na primjer, oni će se u glavnim crtama najčešće jednoglasno složiti oko bitnih mana toga teksta, međutim kada razgovor krene prema detaljima, polako će se među njihovim mišljenjima početi uočavati razlike, koje će kako diskusija napreduje u širinu, postajati sve veće.

Takve sam situacije uobičavao rješavati matematički. Skupio bih na gomilu sve kritike, podijelio ih sa brojem ispitanika i tako dobio prosječnu ocjenu teksta za koju sam vjerovao da sadrži najviše istine, međutim ta formula se u Grožnjanu više nije mogla primijeniti. Mišljenja mojih kritičara su naime postala do te mjere međusobno proturječna, da su se kada bi ih postavio u jednadžbu međusobno poništavala i rezultat bi uvijek bio nula.

Što učiniti kada vam gomila ljudi od formata u koje biste sve od reda, sudeći prema njihovim životnim dostignućima i iskustvu, trebali imati beskrajno povjerenje, kada vam svi oni dakle počnu iznositi svoje mišljenje koje se najčešće radikalno razlikuje od prethodnog koje ste čuli. Eto, tada zapadate u stanje »kreativne šizofrenije« i više ne znate što mi-

sliti o vlastitom tekstu. Jedni su za, a drugi protiv iste stvari. Jedni kažu da je bijelo, a drugi crno. Krajnje šizofreno.

Tada je na red došla igra produkcije. Počeli smo razmišljati upravo o onome, o čemu me do tada veselilo ne razmišljati. Kako bi se to moglo snimiti. E, tu su se stvari, kao je to već uobičajeno, polako počele kretati nizbrdo. Najvećom manom teksta pokazalo se moje do tadašnje ne opterećivanje problemima produkcije. Dok sam pisao tekst uopće nisam razmišljao kako ga izrežirati, a da jesam, pisanje me ne bi niti izdaleka toliko veselilo. Od procjene pojedinih producenata o cijeni koštanja možebitnog filma utemeljenog na mom scenariju zavrtjelo mi se u glavi.

Ukratko, do kraja ljetne radionice pokazalo se kako bi bilo neophodno napisati još najmanje jednu verziju scenarija, samo što se nikako nisam mogao točno odlučiti po čemu bi se ona morala razlikovati od prethodne dvije, te da bi realizacija projekta koštala pozamašnu gomilu para.

Zavisna produkcija

Osim rada, rada i samo rada, u redateljskom poslu neophodno je imati i malo sreće. Tako se meni po svršetku četvrte godine studija posrećilo da se u Dramskom programu HRT-a zaposli mlad čovjek na uredničkoj funkciji zaduženoj za mlade autore. Preko nekih sam prijatelja načuo da se dotični bacio u potragu za kvalitetnim scenarijima, pa sam mu smjesta doturio jedan iz svoje arhive, napisan još na prvoj godini Akademije.

Nisam se pošteno ni snašao, a spomenuti je mladi urednik, kojemu se scenarij prilično dopao, tekst već uspio progurati kroz svoju redakciju i produkcijske kanale, gdje nam je dobro došlo moje višegodišnje televizijsko iskustvo, odnosno drugim riječima, nisam bio baš potpuni anonimus. Dobili smo zeleno svjetlo.

Novogodišnja pljačka trebala je biti moj prvi veći projekt, kojim ću polako početi probijati led prema dugometražnoj produkciji. Riječ je srednjometražnoj televizijskoj krimi-komediji u trajanju od pedesetak minuta.

Tijekom realizacije projekta u meni se nakupilo toliko žuči, da bih vjerojatno sljedećih stotinjak stranica teksta mogao utrošiti na njeno prolijevanje po papiru, no pokušat ću se obuzdati i samo ukratko nabrojati zašto me *Novogodišnja pljačka* najviše od svih mojih dosadašnjih projekata udaljila od želje da se bavim filmskom režijom.

Moja producentica, dama s gomilom filmskih i televizijskih projekata iza sebe, izjavila je kako joj se u životu nije dogodilo toliko nesretnih slučajeva tijekom realizacije nekog projekta, kao na *Novogodišnjoj pljački*.

Kako to obično biva, najviše me koštalo moje neiskustvo. Kako nikada nisam radio s velikim filmskim ekipama, nisam bio svjestan tromosti, glomaznosti i sporosti kojom se jedna takva gomila ljudi kreće, pa sam krivo procijenio broj snimajućih dana neophodan za realizaciju projekta.

Shvatio sam da sam odslušao četiri godine predavanja na filmskom odsjeku Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, a da nikada nisam čuo riječi kao što su: toreta, cinejib, svila, glot, balast, kriket, pedanina, šestica... i tako dalje. Popis je popriličan. Samo sam se glupo smješkao i klimao glavom praveći se da razumijem o čemu ljudi govore, dok sam zapravo čitavo vrijeme grčevito nastojao iz konteksta shvatiti što su predmeti njihova razgovora.

Film je naravno, ispočetka bezbroj puta odlagan. Pet puta smo mijenjali termin početka snimanja, no to je još, reći ćemo, normalno. Kada smo napokon dobili fiksan datum, tri dana prije početka snimanja, glavni glumac mi je otkazao angažman, pa sam ga morao zamijeniti. Dva dana prije početka snimanja, suradnju nam je iz ideoloških razloga otkazala hrvatska policija, što je dovelo u pitanje čitav projekt. Vrijeme radnje scenarija sam zbog toga u posljednji čas prebacio dalje u prošlost, što je izazvalo gomilu komplikacija u sektorima scenografije, kostimografije i rekvizite.

Svaki drugi dan snimanja završavao sam tako što sam izbacivao ili spajao kadrove, te na setu štrihao knjigu snimanja, jer inače ne bismo stigli snimiti kompletnu radnju. Uglavnom sam se po svršetku svakog radnog dana osjećao poput stare prostitutke nakon naporne radne noći.

Nakon prvih deset snimajućih dana u laboratoriju su uspjeli uništiti materijal čitava četiri snimajuća dana koje je sada trebalo ponavljati. Zatim je zapao snijeg i temperatura je pala na najnižu razinu u proteklih pedeset godina, pa su se posmrzavali agregati i propalo je još par snimajućih dana. Neki od glumaca koji su igrali u upropaštenim scenama više nisu imali vremena za ponavljanja, pa smo ih morali zamijeniti.

Negdje na polovici snimanja, jedan od mojih starijih i pametnijih kolega započeo je sa snimanjem svog dugometražnog filma, pa je tako jednog jutra jednostavno nestao dio ekipe i tehnike, koji je zamijenjen starijim i već isluženim. Umjesto moje stolice, dočekao me stari ligeštul.

Kada smo na jedvite jade nekako okončali snimanje, ušao sam u montažu. Čim sam počeo montirati uvidio sam sve nedostatke snimljenog materijala. Svakoga sam dana izlazio iz montaže potpuno potišten, zaklinjući se samome sebi da više nikada neću stati iza kamere.

Nakon što smo nekako okončali i montažni proces, te pokazali film pokusnim gledateljima, zasuli su nas primjedbama. Imao sam osjećaj da sam snimio najgori film na svijetu. Iako se scenarij *Novogodišnje pljačke* uglavnom svima dopadao te iako sam snimio uglavnom točno ono što u tom scenariju piše, film se toj istoj publici više nije sviđao. Još niti dan danas ne razumijem sasvim u čemu je bio problem. Povukli sam neke radikalne poteze i promijenili montažnu strukturu filma.

Tada su nastupili problemi političke prirode. Pošto se uredničkа struktura dramskog programa za vrijeme realizacije filma promijenila i sada su u foteljama sjedila neka nova lica, došlo je do novih problema kada su dotični vidjeli film. Iako se nitko sa mnom nije otvoreno sukobljavao, iza leđa sam dobio informacije da mi se zamjera što sam promijenio vrijeme radnje filma, upravo ono što sam morao ranije učiniti da bih uopće počeo snimati. Odjednom su isti oni ljudi ko-

jima se film bar donekle dopao, počeli izjavljivati kako to zapravo ništa ne valja.

Prvo javno prikazivanje *Novogodišnje pljačke*, zahvaljujući mome neiskustvu u ophođenju s medijima, uvalilo me u nove probleme, itd, itd, itd...

Novogodišnja pljačka najkontroverzniji je projekt kojeg sam do sada napravio. Toliko dobrog i toliko lošeg o jednom te istom filmu još nisam čuo. Kada se sada osvrnem, vidim da film i nije toliko loše prošao, relativno dobro je primljen od publike, a dobio je čak i neke nagrade, no bojim se da niti *Oscar* za najbolji strani film ne bi bio vrijedan te patnje.

Nezavisna produkcija

Nakon što su mi se ogadili službeni kanali za proizvodnju filmova, pružila mi se prilika sudjelovati u jednom nezavisnom produkcijskom pokušaju.

Meni do tada nepoznat producent naručuje od mene scenarij, kojeg mi čak svečano obećaje platiti. Nije u pitanju neka velika lova, no bitno više ne bih dobio niti na HRT-u. Njegove prve riječi bile su: »Stari, zajebi umjetnost...« Savršeno. Ako projekt dobro krene obećan mi je i posao redatelja.

Oduvijek sam volio domaće zadaće. Nikada nisam vjerovao u božansku inspiraciju i hodao svijetom čekajući da mi velike ideje same od sebe padnu s neba. Čovjek mi je lijepo objasnio kakav mu je scenarij potreban, koje ciljeve mora zadovoljiti i ja sam se, shvativši to kao profesionalni izazov, bacio na posao. Napisao sam scenarij, koji mi je prema dogovoru pošteno plaćen. Sljedeći korak — produkcija.

Moj producent je namjerio napraviti dugometražni film bez državnog novca. Prihvaćam se posla pomoćnika režije u predprodukciji i uz pomoć još jednog entuzijastički raspoloženog kolege izrađujem knjigu snimanja, razradu, te operativni plan.

Polako krećemo u pripreme za snimanje i kao što se moglo očekivati, po tko zna koji puta za redom, stvari polako ali sigurno kreću nizbrdo. Najprije počinjem shvaćati kako moj producent, iako je očito sposoban skupiti izvjesnu količinu novca i više je nego zagrijan za projekt, ipak nije pretjerano svjestan u što se upustio. Sumnje dobivaju potvrdu kada me producent, zvat ćemo ga Jozo pošto izgleda upravo onako kako bi jedan Jozo trebao izgledati, dakle kada me jednog dana Jozo nazvao malo nakon što je u kinu odgledao najnoviji film o Jamesu Bondu, te mi stao objašnjavati kako bi naš projekt trebao izgledati tako nekako. Hm.

Kasnije sam se još nekoliko puta u životu susretao s takvim nadobudnim producentskim *naturščicima*, od kojih niti jedan na kraju ne uspije zatvoriti financijsku konstrukciju bez državnog novca. Općenito se pojam producenta u našoj zemlji svodi na broj žiro-računa na kojeg Ministarstvo kulture uplaćuje pare.

Uglavnom, nakon traženja i pronalaženja lokacija (bez scenografa, naravno), bezbrojnih faksiranja i pisanja dopisa, polagano je na vidjelo izašla činjenica da Jozo usprkos svoj svojoj dobroj volji nije u stanju skupiti dovoljnu količinu novca da bi pokrenuo snimanje. To je bilo jasno svima osim njemu.

Samrtni hropac naše nadobudne produkcije potrajao je još neko vrijeme, a za to vrijeme nas je Jozo nagovarao da krenemo u snimanje bar prvih par dana, a dalje ćemo se već nekako snaći, itd... Razgovaralo se i o državnoj lovi, no svima nam je bilo jasno da scenarij tog tipa nema šanse na natječaju.

Scenarij kojeg je Jozo od mene naručio, pokazao se daleko preskupim i prezahtjevnim za produkcijske uvjete kakve je on mogao osigurati. Ako ništa drugo, bar se broj nerealiziranih dugometražnih tekstova u mojoj ladici udvostručio.

Od redatelja do pomoćnika režije

Najčešći profesionalni put mnogih redatelja započinje poslom asistenata režije, koji zatim polako postaju pomoćnici redatelja, da bi tek kada nakupe dovoljno profesionalnog iskustva zasjeli u redateljsku stolicu. Sa mnom je slučaj obrnut, najprije sam počeo režirati, a tek potom baviti se asistentskim poslovima.

Nakon neslavno propalog pokušaja snimanja filma u nezavisnoj produkciji, od starije sam kolegice zamoljen da joj budem pomoćnik na njenom dugometražnom filmu. Objeručke sam prihvatio ponudu, budući da sam u tom trenutku već bio prilično zasićen vlastoručnom režijom.

Iako bez službenog pomoćničkog iskustva, pokazalo se da mi povjereni posao ide prilično dobro. Moja strojarska narav i prirodna potreba za racionaliziranjem i pravljenjem reda ovdje je u potpunosti došla na svoje. Uostalom, iako nikada službeno nisam radio kao pomoćnik redatelja, taj sam posao bezbroj puta obavljao sam za sebe kada sam u brojnim televizijskim produkcijama bio prisiljen raditi kao *one man band*.

Kao i sve ostalo, tako i biti desna ruka redatelja ima svoje prednosti i mane. Najveća je prednost što pomoćnik redatelja nema preveliku kreativnu odgovornost, odnosno nitko krivicu za loš film neće pripisivati pomoćniku režije, dok najveća mana leži u činjenici da pomoćnik redatelja ima vrlo veliku svaku drugu odgovornost. Ako na snimanju nešto krene krivo za to je odgovoran pomoćnik redatelja.

Pošto sam po prirodi kronično pedantan i precizan, što su više nego poželjne karakterne osobine jednog pomoćnika režije, čitavo sam vrijeme očajnički nastojao uspostaviti red u kreativnom kaosu koji nastaje oko snimanja filma, što je ponekad bilo jako teško učiniti. Kada bi me kaos povremeno nadjačao počinjao bih se osjećati iznimno frustrirano i nervozno, međutim čim bih bacio pogled na redateljicu i agoniju koju ona proživljava, shvatio bih kako su moje muke u usporedbi s njezinima ništavne i odmah bi mi bilo lakše.

Posao pomoćnika redatelja nije lijep i ugodan. Prepun je stresova, gubljenja živaca i prolijevanja žuči. U današnjim polu-gerilskim uvjetima proizvodnje filma u Hrvatskoj, uz sveopći nedostatak sredstava, pa samim tim i dovoljnog broja snimajućih dana, pomoćnik redatelja često je prisiljen izigravati tampon-zonu između produkcije i ekipe filma, što najčešće podrazumijeva istodobni oralni i analni seks sa obje

spomenute stranke. Ako si dobar s jednima, ne možeš istodobno biti dobar i s drugima, pošto su njihovi interesi međusobno potpuno proturječni. Produkcija bi sve htjela brže i jeftinije, a ekipa skuplje i sporije. Međutim, nakon zadnje klape sve muke prestaju, a koža mi polako postaje sve deblja i deblja.

Baveći se poslom pomoćnika režija naučio sam mnogo, što će mi sasvim sigurno značajno pomoći u mojim sljedećim redateljskim projektima. Da sam se ranije oprobao u tom poslu, *Novogodišnja pljačka* bi vjerojatno bila nešto bolji film nego što jest.

Jedna od najvažnijih stvari koje redatelju omogućuje posao pomoćnika režije je učenje na tuđim greškama, koje kao što znamo najmanje boli. Kao pomoćnik redatelja čovjek može jako puno naučiti o tome što ne treba raditi, a kada jednom naučite sve što ne treba, pretpostavka je da ćete raditi samo ono što treba.

Kao sredstvo preživljavanja i učenja između dva vlastita redateljska projekta, posao pomoćnika režije sasvim je dobar izbor.

Ego filmskog redatelja

Sada, kada bih se trebao smatrati odraslim redateljem na pragu karijere, moje trenutno raspoloženje prema filmskom mediju moglo bi se nazvati svakako samo ne romantičnim.

Od snova i ambicija s prve godine Akademije, nije ostalo više od 10%. Razmišljanja o Hollywoodu i nekakvoj inozemnoj karijeri, bar za sada, u potpunosti su me napustila. Shvatio sam da ići van i tamo ponovno započinjati od nule nema nikakvog smisla, te da su mi šanse za takav uspjeh minorne. O tome ću možda jednoga dana opet početi maštati, ali tek kada i ako ovdje uspijem nešto napraviti, pa mi se pruži mogućnost da se vani predstavim kao renomirani autor. Da su neki od mojih kolega, koji trenutno rade i studiraju vani ostali u Hrvatskoj, do sada su već mogli imati svoje vlastite dugometražne filmove. Istina, pitanje je pod koju cijenu.

Jedino vezano uz film što sam i dan danas u stanju raditi s jednakim žarom kao u stara dobra, predakademska vremena, jest pisanje filmskih priča. Bar dok ne počnem razmišljati o tome kako ih snimiti.

Ono što me već odavno zabrinjava jest činjenica, da većina mojih kolega ne razumije i ne odobrava moju uvjetnu malodušnost i gorčinu, koja vjerojatno izbija iz svakog drugog retka prethodnog teksta. Oduvijek sam se u usporedbi s većinom njih osjećao pomalo »defektnim«, kao da mi nešto nedostaje i tek kroz godine rada sam polako shvatio što je to.

Teorija o *Egu Filmskog Redatelja*, još je jedna od mojih veleumnih izmišljotina. Poznajem neke kolege, za koje kada uđu u prostoriju čovjek ima osjećaj da posišu sav kisik, tako da vi sami više nemate što udisati. Oni hodaju uokolo s gardom živih spomenika. Kada vam netko od njih za sebe kaže kako nisu osobito tašti, te da mogu podnijeti svaku kritiku, budite sigurni da je stvar upravo obrnuta. E, to su pravi redatelji.

Kada na jednu stranu vage stavite sve probleme, frustracije i muke kroz koje morate proći da biste snimili film, tada na drugu stranu morate natrpati dovoljnu količinu taštine, narcisoidnosti, slijepe vjere u vlastitu genijalnost, bahatosti i tvrdoglavosti, da biste stvar doveli u ravnotežu. Potrebno je imati *Ego Filmskog Redatelja*, da bi snimanje filmova za vas imalo smisla.

Eto to je ključna osobina koja kod mene nije u dovoljnoj mjeri izražena, da bih se osjećao sasvim ugodno u koži filmskog redatelja. Nema tog *Oscara*, niti *Oktavijana*, niti pljeska publike koji mi može kompenzirati porođajne muke filma.

Čitajući ove retke većina će redatelja reći: »Kaj god, mali laže samog sebe...« To su oni koji posjeduju *Ego Filmskih Redatelja*. Oni koji će tekst razumjeti i shvatiti o čemu govorim iz neke su druge priče.

Donekle sam sebi zvučim kao da sam odustao od bavljenja filmskom režijom, no to nije tako. Jednostavno sam shvatio da u životu postoje još neke stvari osim filma, te da je za moje mentalno zdravlje, puno bolje smatrati režiju poslom kao i svakim drugim, kojeg treba obaviti najbolje što se može i kupiti si tako kartu za uživanje u životu.

Vjekoslav Majcen

Kronika siječanj/ožujak 2001.

4. I.

U Kino klubu Zagreb novinarima je pretpremijerno prikazan cjelovečernji dokumentarni film *Novo, novo vrijeme* Rajka Grlića i Igora Mirkovića u produkciji Motovun Film Festivala i Dokumentarnog filmskog projekta — Factum.

8.-28. I.

U Zagrebu je održan *26. salon mladih*, međunarodna izložba suvremene likovne i audiovizualne umjetnosti. Izbornici Salona (Michal Koleček iz Češke, Slaven Tolj iz Hrvatske i Jurij Krpan iz Slovenije) odabrali su oko 50 umjetnika (od toga 30 hrvatskih autora) koji su na Salonu izložili pretežno instalacije, videoradove i radove na Internetu. — U sklopu Salona održane su i projekcije izbora recentnih eksperimentalnih filmova hrvatskih autora, te program suvremenog europskog videa pod nazivom Spin — off / Europski video 90-ih, u kojem su prikazani videoradovi autora iz Austrije, Finske, Hrvatske, Nizozemske, Njemačke, Norveške, Španjolske, Švicarske i V. Britanije.

11. I.

Film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju* uvršten je u redateljsku seriju Međunarodnoga filmskog festivala, koji se od 11. do 22. siječnja održava u Palm Springsu u Kaliforniji.

12. I.

Producentska kuća Interfilm objavila je javni natječaj za originalni scenarij. Natječaj je otvoren za različite žanrove, od igranih i dokumentarnih do kratkih filmova i TV serija, a jednako će se u obzir uzimati ideja za film, sinopsis ili duži scenarij. Natječaj je otvoren cijelu godinu, a Interfilm se obvezao da će svaki autor odgovor dobiti u roku od 30 do 45 dana.

15. I.

Hrvatskom pretpremijerom filma *Dozvola za brak* u Zadru je u klubu Gotham otvoren novi kinematograf pod nazivom Gotham Cinema (žkino u plavom'). Gotham Cinema suvremeno je uređena kinodvorana s 300 sjedala i opremom koja omogućava vrhunsku sliku i dolby digital zvuk. Program nove kinodvorane temelji se na prikazivanju suvremene svjetske filmske produkcije, a jedan dan u tjednu bit će na rasporedu izbor filmova europske kinematografije. Gotham Cinema povezan je s diskoklubom Gotham, te svojim posjetiteljima jednom tjedno omogućava da s kupljenom kinoulaznicom večernje druženje nastave u diskoklubu.

18. I.

U zagrebačkom kinu Europa održana je premijera dugometražnog dokumentarnog filma R. Grlića i I. Mirkovića Novo, novo vrijeme.

22.-31. I.

U sklopu ciklusa Suvremeni njemački film, u zagrebačkomu Goethe institutu prikazano je sedam filmova snimljenih između 1997. do 1999. godine. Na rasporedu su bili filmovi: *Kratko i bezbolno* (Fatih Akin, 1997.), *Više-manje ništa* (Eoin Moore, 1998.), *Test muževnosti* (Janek Rieke, 1998.), *Trgovac stokom Levi* (Didi Danquart, 1998.), *Travanjska djeca* (Yueksel Yavuz, 1998.), *Putevi u noć* (Andreas Kleinert, 1999.), te film *Dvadeset tri* (Hans-Christian Schmid).

23. I.

U programu studentskih filmova Sundance Film Festivala u Park Cityju, koji se održava od 18. do 26. siječnja, prikazan je film *Naked Soul* hrvatske autorice Morane Komljenović.

25-26. I.

Na tršćanskom filmskom festivalu Alpe Adria cinema koji je održan od 19. do 27. siječnja, gost je bio Ivan Ladislav Galeta. U programu festivala prikazani su Galetini filmovi *PiRaMidas* (1972.-1984.) i *Endart* (2000.-2001.), a u programu animacije prikazan je animirani *Film s djevojčicom* (2000.) Danijela Šuljića.

25.-31. I.

Na 8. međunarodnom festivalu filma, televizije i videa Febiofest 2001. održanom u Pragu prikazani su hrvatski filmovi *Kad mrtvi zapjevaju* (K. Papić), *Kako je počeo rat na mom otoku* (V. Brešan), *Mondo Bobo* (G. Rušinović), *Puška za uspavljivanje* (H. Hribar), *Tri muškarca Melite Žganjer* (S. Tribuson), *Treća žena* (Z. Tadić), *Kontesa Dora* (Z. Berković) i *Maršal* (V. Brešan).

28. I.

U Zagrebu je umro književnik Ranko Marinković, redovni član HAZU i dugogodišnji profesor na Akademiji za kazališnu umjetnost (Vis, 22. II. 1913.). U svome književno-kritičarskom radu pozornost je posvećivao i filmu te je u zagrebačkim Novostima objavio studiju *Film i teatar — Dva izgleda stvarnosti* (1940.) i tekst *Fantazija i akcija* (1941.), a svoje najpoznatije tekstove o filmu (*O mehanici i poetici filma* i *Levijatan*) uvrstio je u knjigu *Geste i grimase* (1951.). Prema Marinkovićevim književnim djelima Antun Vrdoljak snimio je filmove *Kiklop* (1982.) i *Karneval, Anđeo i Prah* (1989.), a Marinković se okušao i kao autor scenarija prema kojemu je Obrad Gluščević snimio film *Goli čovik* (1968.).

29. I.

U dvorani *Zvonimir* Ministarstva obrane premijerno su prikazani dokumentarni filmovi *Mali crveni fićo* i *Bestrzajni top kalibra 82 mm*. To su prva dva polusatna dokumentarca Vladimira Tadeja koji tvore serijal od 11 dokumentarnih filmova pod naslovom *Sjećanje na Domovinski rat*. Emitiranje serijala na HTV-u najavljeno je za 7. ožujka u povodu 10. obljetnice početka Domovinskog rata.

29. I.

U prostorijama Hrvatskog društva filmskih djelatnika održana je skupština Hrvatskog društva filmskih kritičara. Na skupštini su izvršene pripreme za sudjelovanje članova Društva na Danima hrvatskog filma te dodjeljivanje Oktavijana i Nagrade Vladimir Vuković.

31. I.

U zagrebačkom MM centru održan je program pod nazivom Spin — off / Europski video 90-ih. Prikazani su videoradovi autora iz Austrije, Nizozemske, Njemačke, Švicarske, V. Britanije, Finske, Norveške, Španjolske i Hrvatske: *Eddie D. Presents* (Eddie D., 1991.), *9½ Finger* (A. Gaube, 1994.), *Blutclip* (P. Rist, 1993.), *Harry Houdini* (P. Harrison, J. Wood, 1994.), *Deep* (M. Moilanen, 1995.), *Pulk* (K. Timmermans, 1995.), *Mouth to Mouth* (Smith/Stewart, 1995.), *Untitled/Sex* (L. v. Oldenborgh, 1995.), *Kiss* (J. Pennell, 1994.), *Amami se voui* (M. Curran, 1994.), *American Actress Wanted* (Hesby, Ramberg, Hornemann, 1993.), *For Tara* (H. Horvatić, B. Beban, 1991.), *Les Promenades Nocturnes* (F. Ruiz Infante, 1994.), *The Inequality of Being* (K. Stutter, 1993.) i *Retracer* (M. Langoth, 1991.). Predstavljanje videa 90-ih ostvareno je u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, Danskim filmskim institutom i Danskom kraljevskom umjetničkom akademijom, a isti program prikazan je i na 26. salonu mladih.

1. II.

Na svečanosti u Dvercima autor stripova i crtanih filmova Krešimir Zimonić, primio je odlikovanje Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića, kojim ga je odlikovao predsjednik Republike.

1. II.

Svečanom projekcijom filma *Djeca raja* redatelja Majida Majidija u zagrebačkoj Kinoteci počeo je Tjedan iranskog filma. U sklopu Tjedna prikazani su filmovi *Gdje ti je kuća, prijatelju?* (Abbas Kiarostami), *Boja raja* i *Djeca raja* (Majid Majidi), *Majčina ljubav (*Kemal Tabrizi), *Plavi veo* (Rakhshan Bani-Etemad), *Sara* (Darioush Mehrjui) i *Biti ili ne biti* (Kianoosh Ayari).

1. II.

U Zadru je održana svečana premijera dugometražnog dokumentarno-eksperimentalnog filma Vlade Zrnića *Dan pod suncem*.

1. II.

U ciklusu Videoklasici, u zagrebačkom MM centru predstavljen je izbor iz opusa britanskog autora eksperimentalnih filmova i filmskog teoretičara Malcolma Le Gricea.

2. II.

Hrvatska filmska i videodistributerska tvrtka Blitz film i video, osnovana 1990. godine, proglašena je najboljim distributerom Universala za 2000. godinu. Tvrtka Blitz film video osvojila je ovu nagradu u konkurenciji distributera iz 52 zemlje, a u obrazloženju nagrade navodi se uz ostalo da je Blitz napravio fantastični proboj ostavljajući sve ostale distributere izvan konkurencije

3. II.

U tri mjeseca prikazivanja u kinematografima Zagreba, Splita i Dubrovnika, film Dalibora Matanića *Blagajnica hoće ići na more* dosegnuo je brojku od 30.000 gledatelja, što ga svrstava u red najgledanijih filmova sezone.

6. II.

Tribina Autorskog studija koju vodi Zoran Tadić posvećena je preminulom filmskom djelatniku Dragi Doppleru. Gost tribine bio je filmski autor i snimatelj Milan Bukovac.

8. II.

Upravni odbor Festivala glumca, priredbe koja se svake godine u svibnju održava u gradovima Vukovarsko-srijemske županije (Vukovar, Vinkovci, Ilok i Županja), odlučio je da se glavna nagrada koja se dodjeljuje na festivalu od ove godine zove *Nagrada Fabijan Šovagović*. Nagrada se sastoji od skulpture *Zaustavljeni trenuci Fabijana*, rad akademskog kipara Krune Bošnjaka i dodjeljuje se najboljem glumcu i najboljoj glumici festivala.

8. II.

U kinodvorani washingtonskoga Nacionalnog geografskog društva (National Geographic Society) održane su dvodnevne projekcije dokumentarnih filmova o prirodnim ljepotama, povijesnim znamenitostima i turističkim zanimljivostima Hrvatske i Slovenije. Dio je to serije predavanja i projekcija pod zajedničkim nazivom *Nadomjesni putnik*, u

čijem sklopu su prikazani i filmovi o Izraelu i Tanzaniji, te dokumentarac o američkim rijekama. Predstavljanje hrvatskih i slovenskih krajeva počelo je filmom *Od Alpi do mora*, dokumentarista slovenskog podrijetla Franka Klicara, u kojem su korišteni brojni motivi hrvatskih gradova. Nacionalno geografsko društvo, najpoznatije kao izdavač časopisa *National Geographic*, ima dugogodišnju tradiciju predstavljanja Hrvatske američkoj javnosti: prvi put je još 1908. godine taj ugledni časopis objavio reportažu o Hrvatskoj pod naslovom *Očaravajuća i neobična Hrvatska*, autora teksta i fotografija Felixa Kocha.

10. II.

U zagrebačkom klubu netkulture Mama održana je projekcija 12 animiranih filmova s Internet projekta AtomFilms, koji je pokrenut prije dvije godine na internet adresi www.atomfilms.com. Dosad je AtomFilms predstavio više od tisuću kratkih i animiranih filmova, od amaterskih do filmova koji su bili nagrađeni Oscarom. Za projekciju u Mami najpopularnije australske, britanske i američke filmove s AtomFilmsa odabrao je Siniša Juričić, kontakt osoba tog projekta za Hrvatsku.

Prikazani su filmovi *Break&Enter* (Amanda Brotchi), *Angry Kid: Backward Writing* (Darren Walsh), *24 Seven* (Sean Cooney), *Atlas Gets a Drink* (Michaela Oberbecka), *Cracked* (Rob Crowther), *The Essence of Terror* (Sophie Raymond), *Family Hour* (Glenn Clements), *F-Stop* (Johnny Johnston), *Cousin* (Adam Elliot), *Lady Jane* (T. Ruby Flores), *Angry Kid: Bone* (Darren Walsh) i *The Ballad of Little Roger Mead* (Mark Carter).

13. II.

Održana je sjednica Savjeta Škole medijske kulture, koja se svakog ljeta održava u Trakošćanu, s predavačima i stručnim suradnicima Škole radi definiranja nastavnog plana i programa za ovu godinu.

12.-14. II.

U ciklusu filmova Francuska kinematografija u 100 filmova u MM centru prikazan je film *JLG* (1995.) Jean-Luc Godarda, a u ciklusu filmova pod nazivom Kultni redatelji prikazani su filmovi Johna Forda (*Tragači*, 1956.) i Howarda Hawksa (*Lice s ožiljkom*, 1932.). Uvodni komentar uz projekcije filmova Forda i Hawksa imao je Tomislav Gotovac.

15. II.

U Zagrebu, Splitu i Rijeci počelo je premijerno prikazivanje filma Lukasa Nole *Nebo, sateliti*.

16. II.-11. III.

Svečanošću u Muzeju Mimara otvoren Drugi Web movie fest, međunarodni festival kratkoga filma koji se odvija putem Interneta. Web movie fest organizirali su Hrvoje Maleković, direktor projekta, Miron Sršen, umjetnički direktor i Tomislav Fiket tehnički direktor festivala uz pokroviteljstvo Hrvatskog filmskog saveza, Ministarstva kulture i predsjednika Republike. Na festival je prijavljeno 15 kratkih filmova i 12 glazbenih spotova iz Hrvatske i inozemstva (iz Hrvatske sedam kratkih filmova, iz SAD-a tri, a iz Grčke, Slovenije, Nizozemske, Indije i Jugoslavije po jedan):

— kratki filmovi: *The Cure* (skupina autora FVK Zaprešić, Hrvatska), *Rastanak* (Branko Ištvančić, ADU Zagreb, Hrvatska), *Babewatch: Sanje neke Marijetice* (Brigada Graphica, Slovenija), *Izolacija* (Dario Juričan, Hrvatska), *It's about Time* (M. S. Vava, Amsterdam, Nizozemska), *Armed&Dangerous* (Pete Koff, Chris McCaw, San Francisco, USA), *Gong* (Predrag Ličina, pr. KAOS, animacija: Marko i Dalibor, Hrvatska), *Softwitted Episode TV* (Damir Trajčević, Zagreb, Hrvatska), *9 Lives* (Chris McCaw, Pete Koff, San Francisco, USA), *2000 Fantasies* (Jeff Wilson, Lynda Cameron, Blue Nova Pictures, USA), *3rd Millenium* (Čejen Černić, Osijek, Hrvatska), *Tko puši dobar je u duši* (Miroslav Bata Petrović, pr. Fiks-Fokus, Beograd, Jugoslavija, *The Illusion* (Christos Chadriantoninou, Evangelos Vlachakis, Grčka), *Voyage* (b. p., Indija), *Dying for Art and Love* (Čejen Černić, Osijek, Hrvatska)

— Glazbeni spotovi (svi iz Hrvatske): *Koliko suza* (Jinx, Ratko Jovanov Gonzo), *Košulja plava* (Šajeta, Jasna Nanut), *Ay mi Cuba* (Cubismo, Ratko Jovanov Gonzo), *Oj krapinske vustce staze* (Cinkuši, Tomislav Fiket), *Profesor Jakov* (Let3, Ratko Jovanov Gonzo), *Bački zagre stupha šeja* (Hladno pivo, Goran Kulenović), *Bikini Machines* (Bambi Molesters, Vjeran Pavičić), *Sedan dan* (Gustafi, Mauricije Ferlin), *Jugo 45* (Zabranjeno pušenje, Goran Kulenović), *Sve je propalo* (b. p.), *Tako volim što te znam* (Songkillers, Hap/Pezo).

Svi filmovi prikazani su na Internet adresi festivala http://www.webmoviefest.com/. Na kraju festivala na temelju broja posjeta i glasovanja posjetitelja web stranice dodijeljene su nagrade za najbolji kratki film i za najbolji spot. Nagradu — stiliziranu figuru @ (Monkey) — dobili su:

— za najgledaniji kratki film Damir Trajčević (*Softwitted episode TV*)

— za najgledaniji spot Radislav Jovanov Gonzo (*Koliko suza*)

23. II.

U zagrebačkom kinu Tuškanac održana je trostruka premijera, na kojoj su prikazani novi filmovi Tomislava Gotovca, Zdravka Mustaća i Ivana Ladislava Galete snimljeni u produkciji Hrvatskog filmskog saveza.

Pred prepunom dvoranom prikazani su filmovi *Glenn Miller 2000*. (Tomislav Gotovac), *Nigredo* (Zdravko Mustać) i *Endart* (Ivan Ladislav Galeta).

27.-28. II.

U MM centru prikazan je film *Ispod New Yorka* (1997.) redatelja Jacoba Thuesena, a u ciklusu kultnih filmova film *Nakaze* (1932.) američkog redatelja Toda Browninga.

1.-6. III.

U pretprogramu Dana hrvatskog filma, MM centar priredio je šest projekcija filmova hrvatskih autora na kojima su prikazani igrani film Branka Bauera *Licem u lice* (1963.), program animiranih filmova Dragutina Vunaka i Ante Zaninovića, izbor dokumentarnih filmova Zlatka Sudovića i Rajka Grlića, retrospektiva animiranih filmova Borivoja Dovnikovića, te program eksperimentalnih filmova.

1.-8. III.

U Beču je održan prvi festival ženske animacije The Tricky Woman, na kojem su prikazani i radovi hrvatskih autorica. U natjecateljskom programu prikazan je film *In/Dividu* Nicole Hewitt, a u retrospektivi animirani filmovi Magde Dulčić (*Mladić s ružama*, *Ruža*, *Leptiri*), Ljubice Heidler (*Davne kiše*), Ane-Marije Vidaković i Sanje Slijepčević (*Priča s krova*), Helene Klakočar i Milana Manojlovića (*T'ai Chi Zoot*), te Elizabete Abramović (*Telefon*).

2. III.

U zagrebačkoj Modernoj galeriji održana je premijera 50-minutnog dokumentarnog filma Bogdana Žižića *Hrvatska umjetnost 1850.-1950.*, za koji je tekst napisao Igor Zidić. Film je nastao na temelju istoimenog izložbenog postava Moderne galerije, a proizveden je u suradnji Galerije i Hrvatske radiotelevizije. U filmu je predstavljeno više od 380 djela hrvatske likovne umjetnosti novijeg i modernog doba, od Karasa, Rendića, Bukovca, Raškajeve i Meštrovića do Račića, Becića, Uzelca, Tartaglie, Babića i Plančića.

5. III.

Film *Je li jasno, prijatelju?* Dejana Aćimovića uvršten je u službeni program međunarodnog festivala neovisnog filma World Fest koji se od 20.-29. travnja održava u Houstonu.

6.-10. III.

U Puli su održani Dani slovenske kulture, koji su obuhvatili prikazivanje filmova, održavanje koncerata i kazališnih predstava. U kinoteci Istarskoga narodnog kazališta prikazani su slovenski filmovi nastali u razdoblju od 1990. do 2000. godine: *Jebi ga* (Miho Hočevar), *U leru* (Janez Burger), *Express, express* (Igor Šterk), *Tamni anđeli sudbine* (Saša Podgoršek), *Outsider* (Andrej Košak) i *Porno film* (Damjan Kozole).

7. III.

Uoči početka 10. dana hrvatskog filma u dvorani zagrebačke kinoteke održano je šest uzastopnih projekcija studentskih filmova. Studentski filmski maraton održan je u sklopu obilježavanja 50. obljetnice osnivanja Akademije i 30-godišnjice Filmsko-televizijskog odjela Akademije. U program su uključeni filmovi studenata Akademije iz stranih zemalja, ostvarenja iz 70-ih, 80-ih i 90-ih godina, izbor studentskih filmova sadašnjih profesora Akademije, te studentski filmovi redatelja koji su kasnije snimili dugometražni igrani film. Na projekcijama prikazani su filmovi Lawrencea Kiirua, Ismaila Ymerija i Nadie Polimac, Darka Rundeka, Zorana Peze, Vinka Grubišića, Ivana Salaja, Gorana Dukića, Jelene Rajković, Zrinke Matijević i Roberta Orhela, sadašnjih profesora Akademije Nenada Puhovskog, Brune Gamulina, Zrinka Ogreste, Davora Žmegača, te mladih redatelja Ognjena Sviličića, Nevena Hitreca, Hrvoja Hribara, Lukasa Nole, Vinka Brešana, Branka Schmidta, Snježane Tribuson, Živorada Tomića i Jakova Sedlara.

U sklopu ove filmske priredbe, redatelju Anti Babaji, utemeljitelju filmskih studija na zagrebačkoj Akademiji, uručena je povelja Breza.

7. III.

Projekcijom filma Kreše Golika *Tko pjeva zlo ne misli* na pariškom sveučilištu Sorbonne počela retrospektiva hrvatskoga filma. U sklopu retrospektive koja se jednom tjedno održava u Centru Malesherbes, prikazani su filmovi K. Papića *Priče iz Hrvatske* i *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* i Vinka Brešana *Kako je počeo rat na mom otoku*.

Organizatori ove pariške retrospektive su lektor hrvatskoga jezika i književnosti prof. Zoran Bundyk i Yves Tripković uz potporu prof. dr. Paula Louisa Thomasa, direktora slavenskih studija na Sorbonni, a gost na otvorenju retrospektive bio je glumac Relja Bašić koji je održao predavanje o suvremenom hrvatskom filmu.

8. III.

U dvorani zagrebačkoga KIC-a premijerno je prikazan art film *Pjesma o vatri*, studentski rad Nataše Bjelan, apsolventice filozofije. To je prvo javno prikazivanje filma koji je snimljen 1996. godine i za koji je autorica tada dobila rektorovu nagradu. Glazbu za film skladao je Matija Dedić.

8.-11. III.

U Zagrebu su održani Dani hrvatskog filma, za koje je prijavljeno 184 naslova, među kojima je bilo 17 kratkih igranih, 91 dokumentarni film, 13 eksperimentalnih, 17 animiranih, te 23 reklamna filma i isto toliko glazbenih spotova.

Izbor za natjecateljski program Dana izvršilo je izborno povjerenstvo u kojem su bili Silvestar Kolbas, Goce Vaskov i Vladimir Sever, koji su uz Eduarda Galića i Krstu Papića činili i stručni žiri Dana hrvatskog filma.

U natjecateljskom programu prikazana su 3 srednjometražna igrana filma, 7 kratkometražnih igranih, 9 srednjometražnih i 14 kratkometražnih dokumentarnih filmova, 10 animiranih, 6 eksperimentalnih, 8 namjenskih filmova i 12 glazbenih spotova.

11. III.-29.

IV. U organizaciji Generalnog konzulata RH u Mississaugi, u dvorani Jackman Hall Umjetničke galerije Ontarija, održan je ciklus suvremenih hrvatskih filmova. Prikazano je sedam filmova: *Lisice*, *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* i *Kad mrtvi zapjevaju* (Krsto Papić), *Maršal* (Vinko Brešan), *Rondo* (Zvonimir Berković), *Vidimo se* (Ivan Salaj) i *Mondo Bobo* (Goran Rušinović).

12. III.

U sklopu priredbe Dani slovenske kulture, u zagrebačkom Kulturno-informativnom centru i kinu Studentski centar počeli su Dani slovenskog filma. Publici je predstavljeno sedam cjelovečernjih filmova mlađih slovenskih autora, koji su prije toga bili prikazani na Danima slovenske kulture održane od 6.-10. III. u Puli.

13. III.

Na međunarodnom filmskom festivalu u Santa Barbari film *Maršal*, redatelja Vinka Brešana, u produkciji Interfilma i Hrvatske radiotelevizije, dobio je nagradu *Vision Award* za najbolju fotografiju.

Nagradu osvojenu u konkurenciji 16 filmova američke neovisne produkcije i 30 stranih filmova dobio je direktor fotografije Živko Zalar. Nagrada *Vision Award*, koju sponzorira *Kodak*, osma je međunarodna i prva američka nagrada filmu *Maršal*.

15.-21. III.

U sklopu Dana Walesa u zagrebačkoj kinoteci prikazan je izbor velških filmova, a u sklopu predstavljanja likovne umjetnosti velški su se umjetnici predstavili izložbom slika, fotografijama, instalacijama i videoradovima. U Tjednu velškog filma prikazano je sedam filmova snimljenih u razdoblju od 1995.-2000. godine: *Promet ljudi* (*Human Traffic*, Justin Kerrigan, 1999.), *Bingo!* (*House!*, Julian Kemp, 1999.), Kuća od Amerike (House of America, Marc Evans, 1998.), *Divna pogreška* (*Beautiful Mistake*, Marc Evans, dokumentarni, 2000.), *Kameleon* (*Cameleon*, Cari Sherlock, 1997.), *Izrada karata* (*The Making of Maps*, Endaf Emlyn, 1995.), *Salomon i Geanor* (Paul Morrison, 1998.). U izboru kratkometražnih filmova prikazani su: *Anthrakitis* (Sara Sugarman), *Letterbox* (Sophie Cobb), *Codename Corgy* (Tracey Spottiswoode), *And the Winner Is* (Cadi Catlow, Linnhe Catlow, Bryony Catlow), *Time and Tide* (Joe King), *Edith's Finger* (Jon Jones) i *Suckerfish* (Philip John).

16.-17. III.

U Trakošćanu je u organizaciji Ministarstva kulture održano dvodnevno savjetovanje hrvatskih kulturnih djelatnika o strategiji kulturnog razvitka Republike Hrvatske. Osnova za raspravu bio je dokument Strategija kulturnog razvitka Republike Hrvatske — Hrvatska u 21. stoljeću, koji je izradila skupina stručnjaka. Voditelj projekta bio je dr. Vjeran Katunarić, a u formuliranju dijela teksta koji se odnosi na područje kinematografije sudjelovao je dr. Mato Kukuljica.

19. III.

Održan je predizborni plenum Društva hrvatskih filmskih redatelja, na kojem su članovi društva izrazili svoje neslaganje s novom koncepcijom Hrvatskog filmskog festivala u Puli, koji bi trebao dobiti i međunarodnu dimenziju i proširiti natjecateljski program na izbor djela iz europske kinematografije.

19. III.-30. III.

U zagrebačkoj Gradskoj knjižnici održani su Dani Chilea u organizaciji čileanskog veleposlanstva i pod pokroviteljstvom Odjela za kulturu ministarstva vanjskih poslova Chilea. U sklopu Dana u Gradskoj knjižnici postavljena je izložba knjiga, malih umjetničkih predmeta, časopisa i zemljovida iz Chilea, te izložba pod nazivom Hrvati u Chileu. Izložbe su popraćene projekcijom audio i videozapisa o likovnoj, folklornoj i glazbenoj umjetnosti, a u pripremi je ciklus videoprojekcija čileanskog filma.

22. III.-12. IV.

U galeriji Josip Račić održana je izložba multimedijskih radova videoumjetnika Gorana Trbuljaka.

22.-24. III.

Nakon pregleda iranske kinematografije na Danima iranskog filma, dio programa ponovljen je u dvorani zagrebačkog KIC-a. Na ponovljenom predstavljanju iranske kinematografije prikazani su filmovi *Gdje ti je kuća, prijatelju?* (Abbas Kiarostami), *Boja raja* (Majid Majidi) i *Majčina ljubav (*Kemal Tabrizi).

24. III.

Na velikoj pozornici parka Maksimir održana je projekcija filma *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika. Prikazivanje filma organizirali su Javna ustanova Park Maksimir i Centar za kulturu Dubrava.

29. III.

U Društvu hrvatskih filmskih djelatnika predstavljen je dvadesetominutni dokumentarno-informativni film redatelja Nevena Hitreca o umjetničkoj baštini Zagreba pod naslovom *Zagrebačka škrinja umjetnosti*. Scenarij za film napisao je književnik Hrvoje Hitrec, stručna savjetnica bila je povjesničarka umjetnosti Lelja Dobronić, snimatelji Stanko Herceg i Dragan Marković, montažer Miran Miošić, a glazbu je skladao Matej Meštrović. Film je snimljen u produkciji Zagrebačke filmske radionice, uz novčanu potporu Ureda za kulturu grada Zagreba.

* * *

PISAF 2000
Međunarodni festival studentskih animiranih filmova u Puchonu (Koreja)

Od 16.-24. prosinca 2000. u korejskom sveučilišnom gradu Puchonu, udaljenom 40 minuta vožnje autom od Seula, održan je Festival studentskih animiranih filmova. Festival se održava uz potporu brojnih institucija, industrijskih tvrtki, visokih škola i fakulteta, Nonghyup banke i gradskog poglavarstva Puchona.

Organizatori Festivala ovogodišnjom su priredbom obilježili prijelaz u novo stoljeće, pa su skupili veći broj programa stranih animiranih filmova i ugostili petnaestak predstavnika s područja svjetske animacije. Gosti festivala bili su Ferenc Mikulas, direktor Studija za animirani film i Festivala animacije u Kecskemetu (Mađarska), Jirij Kubiček, filmski dramaturg i publicist (Češka), Jonas Raeber, publicist i direktor Studija animacije u Luzernu (Švicarska), Thomas Renoldner, urednik ASIFA Neta i član Upravnog odbora ASIFA-e (Austrija), Deanna Morse, profesorica na Školi komunikacija (SAD), Abi Feija, redatelj i predsjednik ASIFA-e (Portugal), Steve Montala iz Američkog filmskog instituta (SAD), Pierre Azuelos, direktor Festivala animacije u Ballarguesu i blagajnik ASIFA-e (Francuska), Gerben Schermer, direktor Holandskog festivala animacije u Utrechtu (Nizozemska), Christopher Robinson, direktor Međunarodnog festivala animacije u Ottawi, član Upravnog odbora ASIFA-e (Kanada), Borivoj Dovniković, redatelj, umjetnički savjetnik Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu i bivši glavni tajnik ASIFA-e (Hrvatska), Alfi Bastiancich, direktor festivala animacije Cartoons of the Bay (Italija), Irina Kapličnaja, direktorica Međunarodnog festivala animacije KROK (Ukrajina), Sayoko Kinoshita, direktorica Međunarodnog festivala animacije u Hiroshimi i član Upravnog odbora ASIFA-e (Japan), Vesna Dovniković, koordinatorica Svjetskog festivala animiranih filmova u Zagrebu i glavna tajnica ASIFA-e i Noureddin Zarrinkelk, redatelj i predsjednik iranske ASIFA-e (Iran).

Na festivalskom Međunarodnom akademskom simpoziju Vesna Dovniković govorila je o zagrebačkom Svjetskom festivalu animacije, a Borivoj Dovniković o povijesti hrvatske animacije.

U sklopu festivala održana je trosatna retrospektiva filmova Zagrebačke škole crtanog filma. Prema izboru Vesne i Borivoja Dovnikovića na retrospektivi prikazani su filmovi: *Samac* (V. Mimica, 1958.), *Osvetnik* (D. Vukotić, 1958.), *Don Kihot* (V. Kristl, 1961.), *Surogat* (D. Vukotić, 1961.), *Igra* (D. Vukotić, 1962.), *Mala kronika* (V. Mimica, 1962.), *Zid* (A. Zaninović, 1965.), *Peti* (Z. Grgić, P. Štalter, 1966.), *Muha* (A. Marks, V. Jutriša, 1966.), *Znatiželja* (B. Dovniković, 1966.), *Krotitelj divljih konja* (N. Dragić, 1966.), *Bećarac* (Z. Bourek, 1966.), *Izumitelj cipela* (Z. Grgić, 1967.), *Maska Crvene smrti* (P. Štalter, B. Ranitović, 1969.), *Idu dani* (N. Dragić, 1969.), *Mačka* (Z. Bourek, 1971.), *Dnevnik* (N. Dragić, 1974.), *Satiemania* (Z. Gašparović, 1978.), *Riblje oko* (J. Marušić, 1980.), *Album* (K. Zimonić, 1980.), *Uzbudljiva ljubavna priča* (B. Dovniković, 1989.), *Kolač* (D. Šuljić, 1997.).

Nakon projekcije filmova Zagrebačke škole Borivoj Dovniković odgovarao je na mnogobrojna pitanja publike, uglavnom korejskih studenata animacije.

(Borivoj Dovniković)

* * *

TRICKY WOMEN
1.-8. ožujak 2001.
Beč, Votivkino — Filmski festival posvećen ženskoj animaciji

Početkom ožujka u Beču je prvi put održan festival *Tricky Women* posvećen ženskoj animaciji. Organiziralo ga je društvo *Culture2Culture* koje je već prije priređivalo programe radi predstavljanja dugometražnih i dokumentarnih filmskih projekata žena s raznih strana svijeta (Afrika, Kina...), a sad je uz svestranu pomoć ASIFA-e Austrija prvi put organiziralo festival ženske animacije koji je imao natjecateljski program, program retrospektiva i filmsku radionicu za animirani film.

U natjecateljskom programu prikazan je film *In/Dividu* Nicole Hewitt, a u retrospektivi predstavljeno je još sedam filmova iz produkcije Zagreb filma. Zastupljene su bile hrvatske autorice Magda Dulčić (*Mladić s ružama*, *Ruža*, *Leptiri*), Ljubica Heidler (*Davne kiše*), Ana-Marija Vidaković i Sanja Slijepčević (*Priča s krova*), Helena Klakočar i Milan Manojlović (*T'ai Chi Zoot*) i Elizabeta Abramović (*Telefon*). Nakon projekcije filmova hrvatskih autorica održan je razgovor s publikom o povijesti ženske animacije u Hrvatskoj, istaknutijim predstavnicama animiranog filma i o projektima u pripremi.

O dodjeli nagrada odlučivao je četveročlani međunarodni žiri: Jayne Pilling (Velika Britanija), Suzan Pitt (SAD), Heidemarie Sablatnig (Austrija) i Bärbel Neubauer (Njemačka). Dodijeljene su dvije nagrade: 'The Tricky Women City of Vienna Award' i 'Synchro Film and Video Award'. U konkurenciji za nagrade našao se i film redateljice Nicole Hewitt *In/Dividu*, ali je nažalost ostao bez nagrade.

(Ivana Mišković)

* * *

ZAGREB FILM U 2000. GODINI
— Filmska arhivska zbirka grada Zagreba

U 2000. godini Zagreb film povećao je gradsku arhivsku zbirku filmskim dokumentima o važnim gradskim događajima s novih 70 minuta (756 m) filmskog gradiva. Prošle su godine snimljeni: izbori za Zastupnički dom Hrvatskog državnog sabora i izbori za vijeća gradskih četvrti; izložba Historicizam u Hrvatskoj; izložba Josipa Diminića; rušenje zgrade tvornice Kraš u Branimirovoj ulici; otvorenje tramvajske pruge od Dubrave do Dupca; akcija promjene naziva trgova u gradu; tržnica Gorica; zagrebački trgovački

centri (Billa, Getro); kompleks zgrada Badela (Zvonimirova, Martićeva) prije rušenja, te otvorenje Gradske kavane.

— Program dvorane Kinoteke

U dvorani Kinoteke prikazano je ukupno 76 filmskih naslova na 839 projekcija, a ukupno je na projekcijama bilo 37.780 gledatelja. Od posebnih priredbi u Kinoteci su održani: Dani hrvatskog filma, Rerospektiva Claude Chabrola, Tjedan suvremenog češkog filma, Revija filmova Europske unije; Retrospektiva Lordana Zafranovića i Retrospektiva u povodu 50. obljetnice Društva hrvatskih filmskih djelatnika.

Struktura programa bila je: europski filmovi 50 naslova (66%); hrvatski filmovi 18 naslova (24%) i ostali filmovi 8 naslova (10%).

— Filmovi na međunarodnim festivalima

Filmovi iz produkcije Zagreb filma sudjelovali su u natjecateljskom programu 30 međunarodnih festivala. Najuspješniji su bili animirani filmovi *In/Dividu* (N. Hewitt) i *Film s djevojčicom* (D. Šuljić), koji su sudjelovali na 12 festivala. Slijede *Kljucanje* (A. M. Vidaković, 4), *Kolač* (D. Šuljić, 3), *Miss Link* (J. Marušić) i (dokumentarni) *Umjetnost gline i vatre* (Ernest Gregl, 2), te *Povratak profesora Baltazara* (G. Vaskov), *Prozor na grad* (D. Gačić) i (igrani) *Kanjon opasnih igara* (V. Tadej, 1). Nagrađeni su animirani filmovi *In/Dividu* (Hiroshima, specijalna nagrada žirija; Sitges — Anima't specijalno priznanje); *Kolač* (World Animation Celebration — nagrada za najbolji studentski film) i *Film s djevojčicom* (Matita Film Festival — specijalno priznanje žirija).

(Prema Izvještaju o izvršenju programa Zagreb filma za 2000. godinu)

* * *

NOVO U DRAMSKOM PROGRAMU HTV-a

Urednik Dramskog programa Dubravko Jelačić Bužimski najavio je emitiranje 14 dramskih projekata koji su prošle i ove godine ostvareni u Dramskom programu Hrvatske televizije:

TV-serije: *Vaši i naši* (Vanča Kljaković), *Kraljica noći* (Branko Schmidt), *Holding* (Tomislav Radić);

TV-filmovi: *Blagajnica hoće ići na more* (Dalibor Matanić), *Ajmo, žuti* (Dražen Žarković), *Život sa žoharima* (Suzana Ćurić);

TV-drame: *Crna kronika ili dan žena* (Snježana Tribuson), *Ante se vraća kući* (Ognjen Sviličić), *Starci* (Antun Šoljan, Eduard Galić), *Dubrovački škerac* (Branko Ivanda);

Televizijske adaptacije kazališnih predstava: *Alma Mahler* (r. T. Žaja), *Pisma Heloize Abelardu* (r. T. Radić), *Ljubavi Georgea Washingtona* (r. E. Galić) i *Ribarske svađe* (r. J. Juvančić).

* * *

FINANCIRANJE KULTURNIH DJELATNOSTI 2001.

Raspodjela sredstava za kulturu (prema preliminarnim podacima)

U državnom proračunu predviđeno je za financiranje potreba u kulturi za 2001. godini 587,233.867 kuna (1,18% državnoga proračuna)

Sredstva su po djelatnostima raspoređena:

— za redovnu djelatnost Ministarstva kulture 50,457.437 kuna;

— Hrvatska matica iseljenika 12,796.255 kuna;

— Matica hrvatska 7,787.598 kuna;

— Programske djelatnosti Ministarstva kulture 515,192.577 kuna (1,05% državnog proračuna). Od toga:

glazbeno-scenska djelatnost i amaterizam	32,000.000 kn,
kinematografska djelatnost	30,000.000 kn,
otkup knjiga za narodne knjižnice	20,000.000 kn,
potpora narodnim knjižnicama za nabavu knjiga	18,000.000 kn,
potpora izdavanju knjiga	10,000.000 kn,
potpora izdavanju časopisa	6,000.000 kn,
književne i bibliotečne djelatnosti	2,000.000 kn,
muzejsko-galerijska i likovna djelatnost	16,000.000 kn,
međunarodna kulturna suradnja	13,000.000 kn,
zaštita pokretnih spomenika kulture	12,000.000 kn,
arhivska djelatnost	4,000.000 kn,
programi informatizacije	5,000.000 kn,
umjetničko stvaralaštvo, alternativna kultura i kultura mladih	6,000.000 kn.

(Izvor: *Večernji list* 15. III. 2001)

* * *

FILMSKI FESTIVALI U HRVATSKOJ 2001.

8.-11. ožujka — 10. dani hrvatskog filma — Zagreb, 2001. — Festival hrvatskog srednjometražnog i kratkometražnog filma.

25.-26. svibnja — 9. hrvatska revija jednominutnih filmova — Požega 2001. — Međunarodna revija jednominutnih filmova i videoostvarenja autora iz Hrvatske i inozemstva. Adresa: GFR film-video, 34000 Požega, p. p. 709 / web site: http://cmmc.cjb.net

8.-10. lipnja — Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži — Čakovec. Godišnja revija filmova i videoostvarenja djece i mladeži. Adresa: Hrvatski filmski savez, Zagreb, Dalmatinska 12 / web site: http://www.hfs.hr

22.-30. lipnja — Hrvatski filmski festival — Pula 2001. Osim nacionalnog dijela festivala na kojem će prema očekivanju biti prikazano šest hrvatskih filmova, festival je proširen i na prikazivanje europskog filma, te će u tome dijelu programa biti prikazano trideset pet filmova, od kojih 10-12 naslova u konkurenciji. Filmove u nacionalnom programu ocjenjivat će nacionalni žiri, a natjecateljski program europskog filma vrednovat će međunarodni žiri. Osim u pulskoj Areni i dvorani Istarskog narodnog kazališta, filmovi će biti prikazani i u Pazinu, Poreču i Rovinju. U vrijeme održavanja festivala i za ovu godinu planirano je održavanje međunarodnog kampa mladih sineasta.

23. do 29. lipnja — SEE docs in Dubrovnik — festival dokumentarnog filma i TV produkcije održava se prvi put u Dubrovniku u suradnji Baltic Media Centre iz Bornholma, Danska i Art radionice Lazareti iz Dubrovnika.

(1.-5. kolovoza) — Motovun Film Festival — Motovun 2001. Međunarodni festival europskog filma.

22.-29. rujna — 6. Međunarodni festival novog filma — Split 2001. Rok za prijavu radova je 1. lipnja ove godine. Adresa Festivala: Split Film Festival, Split, p. o. box 244, Kralja Tomislava 15. / web site: http://www.splitfilmfestival.hr.

23.-25. studeni — Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva — Daruvar. Godišnja revija filmova i videoostvarenja neprofesijskog i eksperimentalnog filma. Adresa: Hrvatski filmski savez, Zagreb, Dalmatinska 12 / web site: http://www.hfs.hr

Bibliografija

UDK: 791.43.5(497.5):371.686>(091)
371.686

MAJCEN, Vjekoslav

OBRAZOVNI FILM: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma / Vjekoslav Majcen. — Zagreb : Hrvatski državni arhiv, Hrvatska kinoteka, 2001. — (Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije; sv. 5)

Bibliografija. — Kazala. — Summary
ISBN 953-6005-43-3
410306039

Sadržaj: Predgovor / Kazalo / Uvod / Film u obrazovanju i znanosti / Različita određenja pojma obrazovni film i njegova klasifikacija / Promicanje proizvodnje i prikazivanja odgojnog i poučnog filma / Počeci primjene odgojnog filma u Hrvatskoj / Film u hrvatskoj pedagoškoj teoriji i školskoj praksi / Međunarodne akcije poticanja razvoja obrazovnog filma poslije Prvog svjetskog rata / Film u hrvatskim školama poslije Prvog svjetskog rata / Film kao sredstvo u borbi protiv zaostalosti i socijalnih bolesti / Početak sustavne proizvodnje obrazovnih filmova u Hrvatskoj / Struktura informacija filmova Škole narodnog zdravlja / Dramaturški oblici i filmski jezik filmova Škole narodnog zdravlja / Kulturološke i socijalne osnove filmova Škole narodnog zdravlja / Širenje proizvodnje i distribucije obrazovnog filma / Znanstveni film u hrvatskoj kinematografiji / Film u ideološkim okvirima / Posebna proizvodnja nastavnog filma / Film u pedagoškoj teoriji polovicom stoljeća / Afirmacija obrazovnog i dječjeg filma / Novi oblici audiovizualnih medija u obrazovanju / Izvori i literatura / Filmografija obrazovnih filmova / Summary / Kazalo naslova filmova / Kazalo imena.

Ivo Škrabalo

Memorija Damira Radića ponekad popusti

(ispravak jednog pogrešnog i tendencioznog prisjećanja)

Čitavih dvadeset i pet stranica broja 24/2000. *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* ispunio je Damir Radić za svoj monografski prikaz cjelokupnog filmskoga opusa Lordana Zafranovića, za koji je na samom početku upotrijebio tendenciozne oznake *kontroverzni sineast i nekadašnji partijac*.

Kao jedan od članova uredništva našega časopisa zadovoljan sam što je taj hvalevrijedni intelektualni napor našao mjesta u našem časopisu, otvorenom posve različitim i međusobno čak i konfliktnim estetskim i kritičarskim pristupima, pa ne bih imao razloga osvrtati se na taj uradak našeg mladog (a neki će i za njega reći *kontroverznog*) kolege, koji je samo potvrdio ispravnost naše široke uređivačke koncepcije. Uostalom, nisam se osvrtao ni na njegove ranije radove, među njima ni na opširnu raščlambu moje knjige *101 godina filma u Hrvatskoj*, u kojoj sam našao dosta korisnih ukazivanja na neke faktografske pogreške (zbog kojih mi je žao), ali i ocjena s kojima se ne bih složio, no kritičaru priznajem puno pravo na vlastite prosudbe bez želje i potrebe da s njima polemiziram.

Moglo bi mi laskati što Radić ni ovim povodom ne propušta priliku da se na dva mjesta očeše o mene. Dakako, ne smeta mi što je moju knjigu sažeto označio kao »novu verziju... nacionalističke povijesti hrvatske kinematografije«, ne samo stoga što je njegovo pravo tako tvrditi, nego i zato što sam se na slične ocjene privikao još od one angažirane tribine u zgradi CK SKH u ožujku 1985. godine, kada su one za mene bile i opasne.

Ne bih se osvrtao na Radićev tekst o Zafranoviću zbog ovog detalja (kao što se ni ranije nisam obazirao na njegovo bavljenje mojim pisanjem) da se u uvodu nije pogrešno i tendenciozno prisjetio jedne situacije s jedne davne skupštine Hrvatskoga društva filmskih kritičara:

»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 organizaciji 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 suprotstavio 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.«

Da je Radićeva memorija nepouzdana shvatio sam već i po tome što mi je Turković povjerio da se uopće ne sjeća da je tom prigodom podržao Radića u njegovu prigovoru. Što se pisma tiče, ono je bilo upućeno v. d. direktoru Hrvatske televizije (koji je imao pravo odobriti posudbu kopije tada pomno skrivanoga filma iz tzv. *bunkera*), a nikako ne Ministarstvu kulture. Kopiju pisma nisam nažalost sačuvao, ali pozitivno znam da nikada ne upotrebljavam sintagmu »štetno po hrvatsku stvar« i da sam posudbu filma zatražio (i otprilike tako i napisao) upravo zato da bi filmski kritičari, kao kompetentni stručnjaci, mogli stvoriti vlastiti sud o tom djelu koje je u medijima doživjelo negativne ocjene prije nego je prikazano stručnoj i široj javnosti. Potpisao sam se kao predsjednik HDFK-a zato da bih dao težinu svome zahtjevu kojemu je temeljna svrha bila da se medijskom ozloglašavanju pokušamo suprotstaviti normalnim postupkom ocjenjivanja filma nakon što ga pogledamo.

Na onoj skupštini njegov sam istup protumačio njegovom uobičajenom potrebom da se ponaša izdvojeno (što se kaže *osim svijeta*), čime sebi pridaje posebnu važnost, ali ni poslije više godina ne mogu shvatiti da bi ovakav moj posve normalan i demokratski nadahnut zahtjev mogao biti toliko tendenciozno shvaćen kako to čini Damir Radić, koji ne propušta gotovo nijednu priliku da se okomi na mene i na moje javno djelovanje. Ni to pravo mu ne osporavam, ali se protivim takvom krivotvorenju činjenica putem jednog pogrešnog prisjećanja i njegove tendenciozne zloupotrebe. U ono vrijeme taj zahtjev, kao ni sličan, nešto kasnije, u ime *Dana hrvatskoga filma*, za projekciju kontroverznog filma o Bruni Bušiću (kojima HTV dakako nije udovoljila zbog protivljenja tadašnjega generalnog direktora HRT-a) mogao je biti uvršten samo u napore da se nedemokratskim medijskim hajkama suprotstave demokratski standardi stručnih ocjena utemeljenih na izravnom upoznavanju s djelom koje se izlaže javnoj kritici. Nisam očekivao nikakvo priznanje za tu svoju inicijativu, ali ne smatram pravičnim ni krivotvorenje njezine pozitivne namjere!

Zagreb, 7. travnja 2001.

Jurica Pavičić

Nekritična kritičnost

Odgovor na Radićev tekst *Filmovi Lordana Zafranovića* (*Hrvatski filmski ljetopis* br. 24/2000.)

U *Hrvatskom filmskom ljetopisu* br. 24 iz 2000. godine, Damir Radić iskoristio je tekst *Filmovi Lordana Zafranovića* da se usput osvrne i na hrvatsku filmsku kritiku u cjelini. Po njemu, nju odlikuje »konzervativnost«, a ta se konzervativnost očituje u zahtjevu za »kvalitetnim narativnim utemeljenjem« filmova. Kao primjer takvog nagnuća Radić je naveo moj prilog o Krleži (dakle, književnosti!) iz mjesečnika *Playboy*.

Radić ima pravo na svoj sud o hrvatskoj filmskoj kritici, premda mi se taj sud čini poopćen i paušalan.

On ima pravo sklonost izrazito narativnom filmu nazivati »konzervativnom«, premda mora imati u vidu da je moguća i drukčija nomenklatura, po kojoj bi se »konzervativnim« zvalo zagovaranje tradicionalnih vrijednosti modernističkog filma.

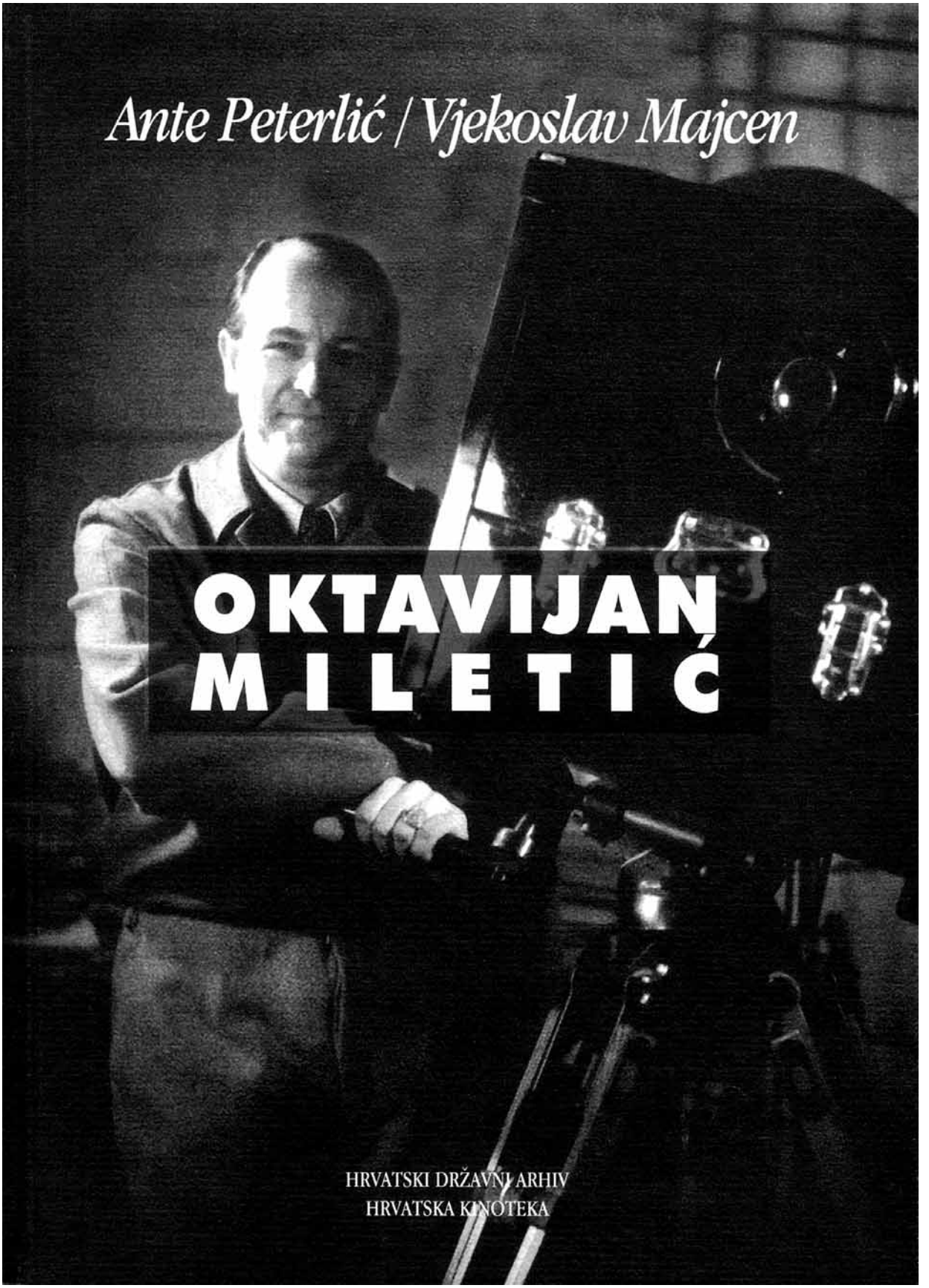
Tvrdnja kako sam zastupnik takve »konzervativne« kritike koja ne cijeni nego samo pripovijedanje čini mi se apsurdno netočnom, ali Radić na nju ima pravo. Ima je čak pravo argumentirati tekstom o književnosti, iako mi se to čini totalno nelogično.

Radić međutim nema pravo izvrtati i netočno navoditi moje tvrdnje, a to čini. U mom tekstu u *Playboyu* (koji je autopoetološki, a ne kritički) ja sam napisao kako sam sklon piscima (istina, i filmašima) koji izrazitu pažnju polažu na arhitektoniku, konstrukcijske i kompozicijske sastavnice djela, a da me manje uzbuđuju autori koji najviše pomnje ulažu u mikrostilistički aspekt. Primjenim li na ovu izjavu termine antičke retorike, više me zanima *dispositio* nego *elocutio*.

Iz toga se nipošto ne može izvući teza da je meni »važna samo konstrukcijska bit djela, a da je sve ostalo povezivanje narativnih točaka« (Radić). Radić bi kao bivši student komparativne književnosti i slušač teorije književnosti morao znati da *dispositio* nije isto što i naracija. *Dispositio*, uostalom, mogu i moraju imati i anaratívni tekstovi (npr. pravnički govori).

Prevedemo li sve to na područje filma, lako se mogu pronaći primjeri redatelja koji izrazito polažu pažnju na konstrukcijsku dimenziju djela (*dispositio*), a rade krajnje ne-narativne filmove. Pada mi na pamet nekoliko sasvim različitih primjera: Peter Greenaway, Harmony Korine, Terrence Malick, Ivan Martinac.

Nažalost, Radićev tekst u cjelini pati od preskakanja u zaključcima, nekritičkog prenošenja istina i poluistina i izvrtanja izvora. To uvelike urušava Radićeve prosudbe o Zafranovićevom opusu koje su u osnovi točne i iznijansirane.


Ante Peterlić / Vjekoslav Majcen
OKTAVIJAN
MILETIĆ
HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV
HRVATSKA KINOTEKA

Boris Vidović

Iz ničega nešto: Oktavijan Miletić i hrvatski film

Ante Peterlić i Vjekoslav Majcen: *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv–Hrvatska kinoteka, Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, svezak 4., 2000., 230 str.

Nakladništvo filmske literature sigurno nije najunosnija vrsta poduzetništva u Hrvatskoj. Knjige iz ovog područja (ne računamo li prigodne kataloge raznih smotri, festivala i drugih filmskih manifestacija) praktički izdaju samo ljudi skupljeni oko Hrvatskog filmskog saveza i Hrvatske kinoteke, a ta se dva kruga stručnjaka uvelike i poklapaju. U obje ustanove glavni je pokretač tihi ali uporni Vjekoslav Majcen, čovjek koji najsustavnije proučava povijest hrvatskog filma: objavljuje knjige, skuplja građu iz redovite kinematografske djelatnosti, te se uopće bavi vrijednim i korisnim istraživačkim, uredničkim i arhivističkim poslovima lišenim *glamoura* vezanim za većinu djelatnosti u i oko filma. Njegov najnoviji oknjiženi prilog proučavanju domaćeg filma (u suradnji s Antom Peterlićem) jest monografija *Oktavijan Miletić*.

U predgovoru saznajemo da je monografija posvećena Miletiću bila planirana još 1995. godine kao prva knjiga Kinotekine biblioteke »Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije«. Međutim, rad na knjizi se otegnuo, pa su u ovoj biblioteci stigle izaći već tri knjige prije no što je svjetlo dana ugledalo i ovo dugo planirano izdanje (dvije Majcenove, *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« 1926.-1960*. [1995.] i *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine* [1998.], te monografija Petra Krelje *Golik* [1997.]).

Tekstovi monografije mogu se ugrubo podijeliti u dva dijela. U prvom dijelu nalazimo podulje studije Vjekoslava Majcena i Ante Peterlića, a u drugom, kraćem dijelu, pored filmografije i popisa priznanja, objavljeni su odabrani tekstovi suvremenika o Miletiću, intervju prenesen iz časopisa *Film*, te dva eseja samoga Miletića.

Majcenov prilog slijedi Oktijevu biografiju: djetinjstvo u zagrebačkim kazališnim krugovima, bježanje u Beč, ranu ljubav prema jazzu i filmu, snimateljski i autorski razvoj od prvih amaterskih pokušaja prema sve profesionalnijim uvjetima. Prva ozbiljno organizirana filmska proizvodnja nastala je tek u NDH i u njoj je Miletić igrao značajnu ulogu. Odmah nakon rata, nova se Jugoslavenska kinematografija razvila upravo iz pepela Hrvatskog slikopisa: Miletić, Branko Marjanović i Milan Katić sudjelovali su od početka aktivno u organiziranju filmske proizvodnje u socijalističkoj državi. U tom završnom dijelu karijere Majcen se manje bavi biografijom a više Miletićevim snimateljskim i inovatorskim radom. Oduvijek sklon eksperimentu, Miletić je rado prihvaćao svaki izazov kad je trebalo smisliti neki filmski trik, premda tom vrstom posla nije bio previše fasciniran. Kao što je sam u intervjuu rekao:

> *Oni* [trikovi] *su bili potreba, jer drukčije često nismo mogli. Više puta neke stvari možete jako jeftino dočarati. A baš to čovjeka draži. Da iz ničega napravi nešto*. (str. 211)

Majcenov prilog zanimljiv je ne samo kao sažetak životnog puta Oktavijana Miletića, već i kao slika zagrebačke kulturne sredine — pogotovo kazališnih krugova oko Oktijeva oca, intendanta Stjepana Miletića.

Peterlićev esej bavi se Miletićem kao redateljem. U poratnom je razdoblju Miletić bio poznatiji kao snimatelj. Međutim sve do 1945. Miletić je bio kompletan autor gotovo svih filmova na kojima je radio. U početnoj, amaterskoj fazi to je bilo i normalno. Peterlić analizira te rane autorske radove u svjetlu mogućih utjecaja iz svjetskog filma, prije svega njemačkog i američkog. U doba NDH, kao jedan od rijetkih ljudi koji su imali praktičnog iskustva s filmom, uz snimanje bila mu je često dodijeljena i režija. Tako je u njegovoj režiji nastao i prvi hrvatski dugometražni zvučni igrani film *Lisinski* (1944.). Peterlić zaključuje da, unatoč početnom zamjetnom razvoju filmske pripovjedačke vještine, Miletićev redateljski potencijal nikada nije do kraja iskorišten, a najbolji dijelovi filmova koje je u kasnijem razdoblju režirao (kao na primjer sjajni dokumentarno-igrani *Barok u Hrvatskoj* [1942.]) vrijedni su ipak ponajprije zbog svojih nenarativnih i snimateljskih kvaliteta.

Tekstovi suvremenika u izboru Vjekoslava Majcena mogu se označiti kao prigodni. To ne treba čuditi, niti bi se moralo shvatiti kao zamjerka: usprkos činjenici što je Miletić gotovo od trenutka kad je uzeo kameru prvi put u ruku bio štovan i znan u filmskim krugovima, ozbiljnijih i du(b)ljih analiza njegova rada zapravo nema. Vijest objavljena u *Filmskim novostima* br. 8 (1. 7. 1937.) uoči premijere prvoga hrvatskog kratkog zvučnog igranog filma *Sešir*, te prigodni članak Branka Belana u povodu dodjele Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo Oktavijanu Miletiću prenesen iz *Telegrama* od 28. 6. 1968. upravo su takvi prigodničarski tekstovi koji Miletića slave, ali ne pokušavaju analizirati njegovo djelo.

Opširnija kritika *Lisinskog* iz pera Ljubomira Marakovića objavljena u *Spremnosti* br. 113/1944. valjda je jedina ozbiljnija analiza Miletićeva rada objavljena za vrijeme Oktijeva aktivnog života. Usprkos priličnoj dozi blagonaklonosti, Maraković (kao i Peterlić 56 godina kasnije) konstatira da je

Šešir (1937.)

Od Zagreba do Raba (1937.)

radnja suviše 'tanka' za punih 90 minuta cjelovečernjeg filma. To, naravno i ne čudi: *Lisinski* je prvotno zamišljen kao kratkometražni film, ali je zaključeno kako bi za hrvatsku kulturu bilo dobro konačno snimiti cjelovečernju biografiju skladatelja prve hrvatske opere. S obzirom da se *Lisinski* nije pokazao osobito korisnim u neposredno propagandne svrhe ustaške države u rasapu, filmu je u ondašnjim medijima posvećena relativno mala pozornost.

U svojem predavanju o razlici između kazališta i filma, Miletić se predstavlja ponajprije kao praktičar kojemu je slika u prvom planu, a zvuk tek »nužno zlo«. To i ne treba čuditi: tekst je iz 1940. godine, zvučni se film u svijetu ustalio tek prije desetak godina, a i samome Miletiću kamera je ipak prvo i najvažnije izražajno sredstvo. Osim toga, vjerojatno je u Hrvatskoj u to vrijeme još bilo potrebno mnogima objašnjavati kako je film umjetnost, pa Oktijev tekst treba promatrati i u tom svjetlu. Povlačenje jasne granice između filma i kazališta bilo je u to vrijeme i u svijetu (svjesno ili nesvjesno) uobičajen način opravdavanja zagovaranja umjetničkog statusa filma.

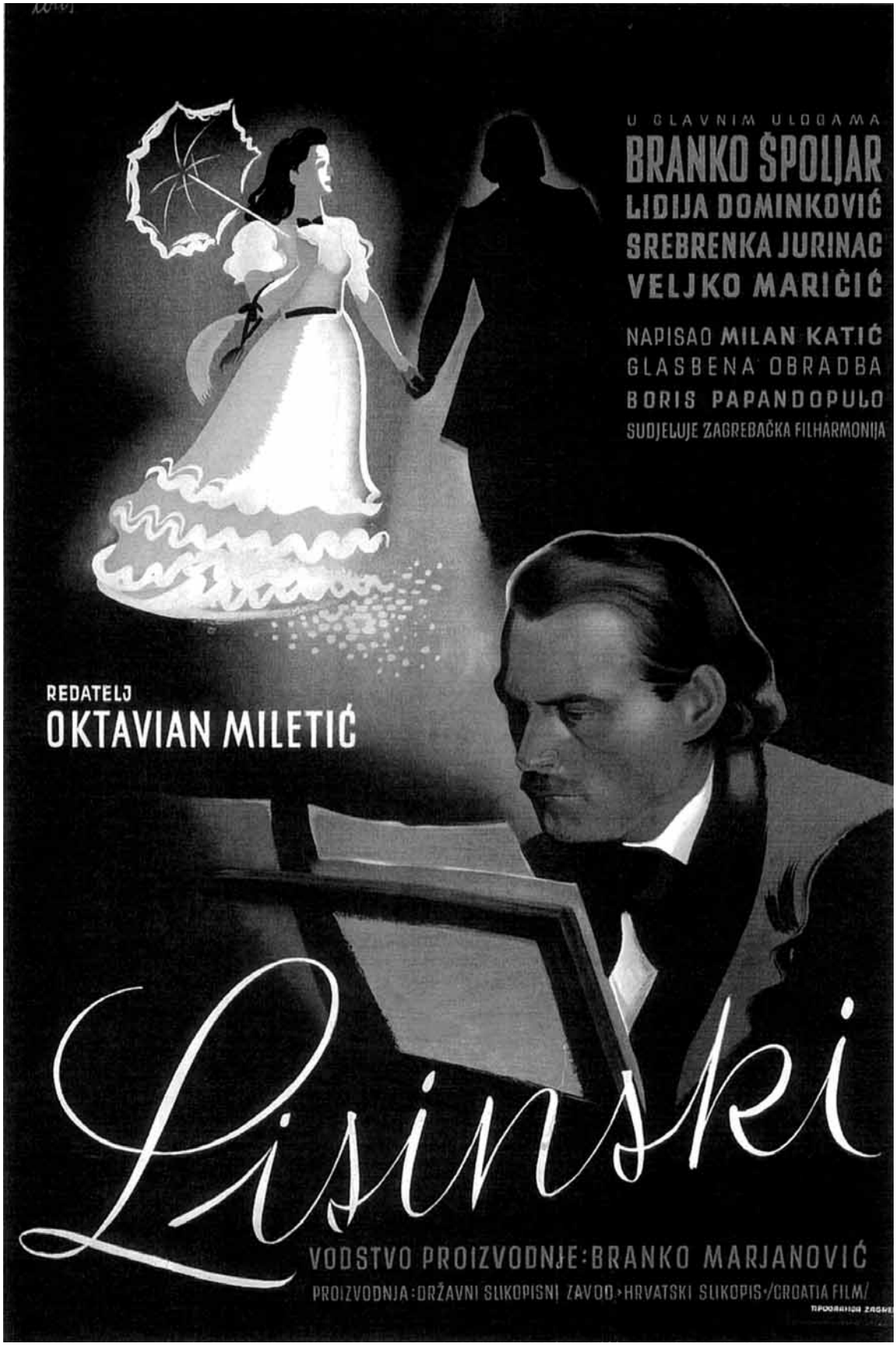
Život Oktavijana Miletića predstavlja, zapravo, sinegdohu cjelokupne hrvatske kinematografije. Sin poznatoga kazališnog djelatnika i zaljubljenik u film od djetinjstva, bio je *enfant terrible* kojemu škola nije bila draga. Osnovni je filmski zanat stekao prvo volontirajući u Beču, a zatim, nabavivši 9,5 milimetarsku kameru 1926. godine, snimajući amaterski svoje prijatelje, rođake i znance u vrtu obiteljske kuće u Jurjevskoj ulici. A takav je bio i početak hrvatske kinematografije — s jedne strane kazališni ljudi koji su poluprofesionalno pokušavali organizirati nekakvu filmsku proizvodnju, a s druge strane usamljeni snimatelji amateri koji su nastojali zabilježiti ponešto od života oko sebe.

Dakako, bilo je u Hrvatskoj ljudi koji su i prije Miletića radili filmove. Splitski vlasnik kinematografa Josip Karaman snimio je 1910.-11. nekoliko kraćih reportaža o događajima u rodnom radu, a Josipu Halli možemo zahvaliti na najranijim snimkama Zagrebačke kavane »Korzo«, Plitvičkih jezera i Sinjske alke. Štoviše, Halla je vjerojatno prvi hrvatski snimatelj koji je svoj poziv shvatio (još uvijek uvjetno rečeno) profesionalno: francuskoj kompaniji Éclair prodao je snimke iz balkanskih ratova 1912., a snimio je i većinu hrvatskih (danas izgubljenih) filmova u vremenu između 1917. i 1922. godine.

Miletić, dakle, nije bio prvi hrvatski filmaš, ali je bio prvi koji je film shvatio dovoljno ozbiljno, kao nešto u čemu se vrijedi usavršiti i u potpunosti posvetiti: bio je prvi koji je ustrajao u svojem poslu dulje od početnog oduševljenja. U mnogim drugim stvarima bio je prvi: napravio je prve hrvatske zvučne igrane filmove (kratki i dugometražni), snimio je prvi hrvatski dugometražni igrani film u boji (*Carevo novo ruho* Ante Babaje 1961.). Osim toga, bio je očito dovoljno društven i aktivan da je, usprkos promjeni država i političkih režima, uvijek uspijevao zadržati ugled profesionalca i čovjeka kojeg nije lako gurnuti u stranu. Jer to se dogodilo Halli: usprkos činjenici što je ostao u struci sve do mirovine, umro je potpuno zaboravljen 1960. godine.

U Hrvatskoj sredinom 1920-ih bilo je već više zaljubljenika u film. Sustavna kinematografija u čitavoj Jugoslaviji nikako se nije micala dalje od entuzijastičkih pokušaja u poluprofesionalnim ili čisto amaterskim uvjetima. U Zagrebu je krajem desetljeća u okviru Fotokluba Zagreb osnovana i kinosekcija. Tu su se boljestojeći Zagrepčani mogli posvetiti filmu i razmjenjivati amaterska iskustva. Gledajući njihove sačuvane filmove iz današnje perspektive podjela na profesionalnu i amatersku kinematografiju i nema nekog dubljeg smisla — ma koliko neobvezni bili porivi i razlozi njihova nastanka, danas je riječ o važnim dokumentima naše kulturne povijesti.

Upravo taj odnos između profesionalne i amaterske kinematografije u Hrvatskoj (pa i u čitavoj Jugoslaviji: pomislite samo na Dušana Makavejeva ili Boštjana Hladnika) filmska bi historiografija morala podrobnije istražiti. Naime, prvi »profesionalni« hrvatski filmovi rađeni su u amaterskim uvjetima. Počevši od *Brcka u Zagrebu* desetljećima je proizvodnja filmova u Hrvatskoj uvelike ovisila o dobroj volji i slobodnom vremenu ljudi koji su kruh zarađivali na neki drugi način. Društvo skupljeno oko Tita Strozzija bilo je upravo takva skupina kazalištaraca koja se u jednom kratkom razdoblju sredinom 1920-ih htjela okušati na filmu. Novci i interes nisu potrajali — nakon par godina i nekoliko (ne)uspješnih filmova (koji nisu sačuvani pa ih ne možemo pouzdano prosuđivati), odustalo se od daljih pokušaja.


U GLAVNIM ULOGAMA
BRANKO ŠPOLJAR
LIDIJA DOMINKOVIĆ
SREBRENKA JURINAC
VELJKO MARIČIĆ
NAPISAO MILAN KATIĆ
GLASBENA OBRADBA
BORIS PAPANDOPULO
SUDJELUJE ZAGREBAČKA FILHARMONIJA
REDATELJ
OKTAVIAN MILETIĆ
Lisinski
VODSTVO PROIZVODNJE: BRANKO MARJANOVIĆ
PROIZVODNJA: DRŽAVNI SLIKOPISNI ZAVOD • HRVATSKI SLIKOPIS • CROATIA FILM

Osnovicu koliko-toliko profesionalne i kontinuirane filmske proizvodnje bila je tek produkcija Škole narodnog zdravlja. Tamo su se usavršavali ljudi koji će kasnije postaviti temelje tehničke strane hrvatske kinematografije. Škola je proizvela i prvi hrvatski dugometražni igrani film: *Grješnice* Joze Ivakića 1930. godine.

S druge strane, mnogi nekadašnji i današnji filmaši počeli su (uvjetno rečeno) kao amateri. Miletić je upravo takav amater koji je kasnije od hobija počeo zarađivati kruh. Takvih primjera u nas je mnogo — od Halle i Miletića, pa sve do Lordana Zafranovića i Ivana Martinca. U siromašnoj sredini kakva je hrvatska, to je i prirodan put prema sve skupljim projektima. Štoviše, mnogi su reprezentativni hrvatski filmaši svoje najbolje filmove napravili u amaterskim uvjetima (kao npr. Martinac), ili su uvijek ostali negdje na rubu profesionalizma zadržavajući tako punu kreativnu slobodu, ali mučeći se s financijama i tehničkom »opremom« svojih filmova (kao npr. Tomislav Gotovac).

Ukratko, Majcenova i Peterlićeva knjiga poticajno je štivo ne samo zbog onoga što se iz nje može saznati, već i kao polazna osnova za daljnje kulturološko proučavanje povijesti hrvatske filmske sredine. Jedno od svakako važnih područja moglo bi biti istraživanje prikazivalaštva i gledateljstva u Hrvatskoj prva dva-tri desetljeća nakon pojave filma. Koji su filmovi prikazivani? Tko je sačinjavao filmsku publiku? Kakav je bio ukus te publike? U kakvim uvjetima su se filmovi prikazivali, tko su bili prikazivači i kako su sačinjavali program? To su sve pitanja koja zahtijevaju puno prekopavanja po našim i stranim arhivima. Pionirske radove objavili su Dejan Kosanović i Duško Kečkemet, te Vjekoslav Majcen svojim radovima o Školi narodnog zdravlja i o hrvatskom filmskom tisku do 1945. Studija o Miletiću također je odškrinula vrata kinodvorana s početka 20. stoljeća. Bilo bi dobro kad bi ta vrata netko širom otvorio.

Monografijom o Oktavijanu Miletiću dobili smo, dakle, vrijednu knjigu. Ipak, bojim se da u sredini u kojoj se ovakve knjige tiskaju u svega 700 primjeraka, ovakav predani rad i trud nema onog odjeka koji zaslužuje, niti čitalačku publiku koja bi to znala cijeniti. Autorima ove studije ostaje utjeha da rade za budućnost.

UDK: 791.66(497.5)»2001«
791.43-92(497.5)»2001«

Vladimir C. Sever

A gdje je eros?*

Gotovo programatski i sasvim bestidno intimni pogled na 10. dane hrvatskog filma jednog od njihovih sastavljača i ocjenjivača.

Počelo je pozivom sredinom siječnja: Vladimire, vodio si već dvaput konferencije za novinare na Danima, bi li sad uznapredovao do njihova selektora i ocjenjivača? Bio sam osupnut poput bucmaste šesnaestogodišnjakinje koja je dobila priliku da osvane na naslovnici *Voguea*. U prvom redu, posjeta dotičnim konferencijama prošle je godine pala na najniže zabilježene grane, pa bi bilo posve neumjesno tvrditi da za to ne snosim najveću odgovornost; u drugom, ne ponosim se činjenicom da sam jedan od rijetkih zagrebačkih vlasnika zabrane studiranja filmske režije (»zbog sveobuhvatne nekompetentnosti«, kako se prije gotovo osam godina izrazio Zrinko Ogresta), te stoga nisam imao ozbiljniju sklonost prema otvaranju dotične Pandorine kutije. Napokon, svaki odabir koji donesem protumačio bi se ili kao pokušaj dodvoravanja ili kao pokušaj osvete, a nijedno od toga mi naročito nije trebalo; povrh svega, poziv je stigao u vrijeme kad sam se spremao otići u Berlin na susret s potencijalnim producentima svoga prvog igranog filma, pa sam smatrao da bih se u većoj mjeri trebao okrenuti dokazivanju vlastitih sposobnosti nego procjenjivanju tuđih.

Drugi je poziv stigao petnaestak minuta nakon što sam ljubazno odbio prvi: tad sam saznao da je u komisiji i Zoran Tadić, čovjek kojeg sam iskreno cijenio na prvoj i jedinoj godini svog studiranja na ADU, i koji mi je uručivanjem odbijenice tada slomio srce (i samopoštovanje, i sklonost da se potpisujem svojim danas srednjim prezimenom). Radilo se, dakle, o prilici da pokrpam neke stare rane koje su predugo ostale nezaliječene. Taj sam drugi poziv prihvatio.

Amebe

Po povratku iz Berlina (u kojem me opreka velebnih zdanja na Potsdamer Platzu i obližnjih ostataka Zida šokirala više od činjenice da zaista ima potpunih stranaca koji su voljni ulagati u hrvatski film) dočekala me gomilica četverosatnih VHS kaseta s prijavljenim radovima koja je, svaki put kad bih se ponadao da sam proorao do njezine polovice, iskazivala tendenciju da se udvostruči, poput nakupine jednostaničnih organizama. Život uz videoamebe nije bio ni lak ni glamurozan, s obzirom na teret odgovornosti; nije se moglo ni zanemariti potencijalne bolesti koje su mi one mogle donijeti, s obzirom da je svaki rad uza se nosio gotovo opipljiv trud, gotovo oćutljiv ponos svojih autora. Brzo mi je postalo jasno da ne mogu probrati samo ono što bih i sâm volio potpisati: hrvatski je kratki i srednji metar mnogoglava zvijer koja je predugo živjela od nedovoljno hranjivih tvari, pa se izrodila u jednu od onih spodoba iz pretklasičnih vremena, s glavom ljepotice, trbuhom nilskog konja i šapicama hrčka. Valjalo je odabrati ono reprezentativno.

Premda su u ostalih članova selekcijske komisije (snimatelja Silvestra Kolbasa, profesora na ADU, i animatora Goce Vaskova, profesora na ALU — što sam ja to sa svojim akademskim uspjehom, zaboga, radio među njima?) postojala nesla-

Dečko kojem se žurilo (B. Čakić-Veselič)

Crnci su izdržali, a ja? (Z. Jurić)

* Kraća inačica ovoga priloga objavljena je u *Vijencu* broj 184 od 22. ožujka 2001. Nakon neizbježnih uredničkih kraćenja tekst je postao upola kraći od svoje izvorne varijante, koja je, pak, bila upola kraća od ove predane za *Ljetopis*. Ispričavam se ako ovo zvuči konfuzno.

Nigredo (Z. Mustać)

ganja oko sastavnih dijelova dotičnog hipogrifa, zvijer koju smo konačno sastavili bila je, ispostavilo se, daleko prekrupna da bi stala u dodijeljena nam tri dana prikazivanja. Prevelika tolerantnost? Svaštarenje? U mojem slučaju, nekompetentnost? Na koncu smo je, posljednjeg dana veljače, počeli trančirati i tiskati u stodesetminutne vremenske odjeljke takvim mitomornim žarom da oblaci nad Zagrebom, do tada neupadljivi, to više nisu mogli izdržati, pa su provalili i iz sebe počeli tresti kišu, snijeg i led odjednom. Shvatili smo da moramo prestati, poput kuhara na *Kruškama i jabukama*, i pokusati ono što smo si sami zakuhali.

Konzumacija zvijeri

Tadić je, poslije svega, odustao od predsjedavanja Odborom, pa se posla u pet do dvanaest prihvatio njegov jednako uvaženi kolega Bogdan Žižić. Već je na prvom susretu s novinarima objasnio kako, s obzirom da na ove Dane nema stvarnoga utjecaja, posao prihvaća isključivo zato da bi poradio na poboljšanju dogodišnjih; u probleme trenutačnog koncepta Dana ubrojio je raznorodnost vrsta koje su na njima zastupljene, pa time nisu sve u mogućnosti doći do izražaja, i značaj smotre koji Danima priječi da postanu ozbiljan festival. Žižićevo vrijeme, dakle, tek dolazi, a ja nisam jedini koji s nestrpljenjem očekuje njegove prve rezultate.

Svaštarenje je, što je bilo predvidljivo i neizbježno, polučilo sve one stravične rezultate koje sam i sâm na svojoj gledateljskoj koži doživljavao ranijih godina: dugometražno sjedenje na ne pretjerano ergonomskim stolicama Kinoteke, neprestanu potrebu za prebacivanjem sa žanra na žanr i s jednog emocionalnog registra na drugi, sve dok količina upijenog gradiva ne postane preteška i dovede do zamora čak i onih najupornijih. Svejedno, nakon prvih šokova, predvorjem kina zavladalo je ozračje umjerenog optimizma: oni koji su uspijevali u redovitim obrocima dolaziti do okrepe (a na ulazu u Kinoteku pojavio se čak i prodavač treninga za zube, jasan indikator gledateljskog entuzijazma) uspijevali su u tom »čušpajzu« stilova, naraštaja i nesumjerljivih autorskih pristupa pronalaziti dovoljno stvari koje su ih ispunjavale, pa su Dani, neprimjetno, iz festivala na koji se odlazi zato što drugog nema, prerasli u festival na koji se odlazi iz zadovoljstva. Ili bih barem ja tako volio misliti.

Zaštita digniteta

Dokumentarni filmovi — a pod ovim je pojmom, neobjašnjivo, njihov najmasovniji prijavljivač, HTV, smatrao sve od obrazovnih emisija do jedne epizode Knjazove *Svlačionice* — tvorili su pune tri četvrtine prijavljenih radova; kako je to kasnije izračunao urednik Biltena i nikad opjevani junak Dana, Andro Tomović, u konačnom su programu tvorili tek trećinu. Možda smo takvom selekcijom dali pogrešnu sliku relativne veličine koju u Hrvatskoj zauzima ne-dokumentarna produkcija; svejedno, ovdje primijenjena strogost vrijedila je za sve, pa tako nije ušao ni priličan broj igranih radova, kako s HTV-a tako i s Akademije (ali ne, uzalud ponavljam, iz bilo kakvih osobnih razloga), a u pogledu eksperimentalnih smo se trudili jasnije razlučiti njihovu specifičnu podvr-

stu od svih oblika narativnog filmotvorstva, ma koliko ono nadrealno bilo.

Što se njega tiče, pak, svi znamo da je riječ o konzumacijski najzanimljivijem dijelu svake godišnje produkcije, koji tradicionalno zauzima prvi segment festivalskog kataloga i najopipljivije prenosi razinu komunikacijske vještine pojedine kinematografije. Zato ću igranom filmu posvetiti pojedinačnu pozornost.

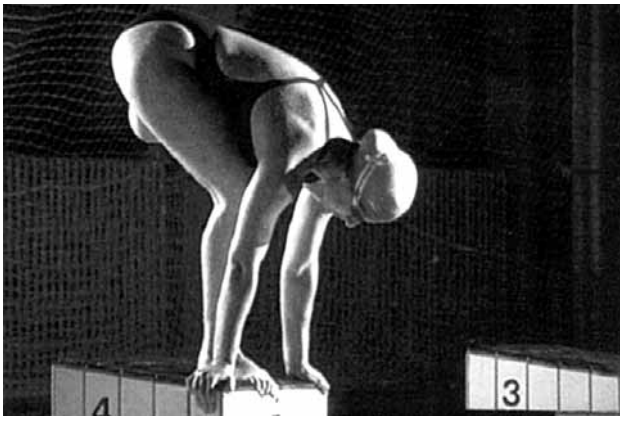
O svim prikazanim igranim filmovima

Crna kronika ili Dan žena Snježane Tribuson prikazan je, uz dobru količinu autoironije od strane sastavljača programa, na Dan žena; no riječ je o srednjometražnom ostvarenju kakvo bi svaki festivalski programer volio staviti u udarni termin. Nastavljajući tematske preokupacije kojima se dokazala u *Trima muškarcima Melite Žganjer*, redateljica pripovijeda nekoliko priča o ženama na prijelazu iz dvadesetih u tridesete koje prolaze kroz krizu samopoštovanja u nastojanjima da nađu posvud obećavanu ljubavnu sreću. Umjesto latinoameričkih sapunica, medij koji ovdje na sebe preuzima ulogu dramaturškog ljepila jest tisak, odnosno njegova crna kronika; no bitniji pomak u odnosu na *Melitu* je kompleksnije, nelinearno isprepletanje narativnih tijekova, čime se Snježana Tribuson svrstala među rijetke domaće autore koji uspješno prenose neke stilske preokupacije suvremene angloameričke kinematografije u specifično hrvatsko podneblje.

Promašaj Stanislava Tomića i *Pomor tuljana* Ivana Gorana Viteza krasi ista ta vrlina: prvi bez teških pretenzija uzima situaciju znanu iz vesterna, u kojoj nepoznati stranac s mračnom tajnom dolazi u mali gradić i nepovratno ga mijenja, pa je smješta u gotovo nestvaran, snijegom pokriveni milje hrvatske provincije i zaodijeva u ležerni crni humor. Mladi redatelj Zvonimir Jurić u svojoj prvoj istaknutijoj filmskoj ulozi (ne računamo li vježbe s Akademije) pravo je otkriće: ne znam nijednog glumca njegove dobi koji raspolaže s jednakom količinom scenske karizme. Veteran Filip Šovagović uspješno mu parira vrlinom vlastitog iskustva; Juriću očito nedostaje dobro redateljsko vodstvo, ali Tomić ovaj sukob glumačkih stilova vješto rabi u korist osnovnih zamisli filma. Ipak, Vitez mi se u ukupnosti zanatskih vrlina čini vještijim redateljem. Od promišljenosti raskadriravanja do upotrebe arhivske glazbe (a Robbinsova partitura za *Na kraju dana* neočekivan je i nadahnut odabir), od vođenja glumaca do izvlačenja tepiha pod gledateljskim nogama, pa na koncu i od britkih opservacija svakodnevnih frustracija do postavljanja vrlo neugodnih moralnih dvojbi oko gledateljske interpretacije, Vitez se pri kraju svog studija pojavljuje kao posve dorečena osobnost čije daljnje radove očekujem s nestrpljenjem. (Ne, nisam ga imao prilike osobno upoznati, a napori ADU da spriječe prikazivanje *Tuljana* pozivanjem na vlastite neosviještene moralne dvojbe, uobličene u nedovoljno visoke ocjene, ne slute na dobro. Ali ipak se nadam.)

Život sa žoharima Suzane Ćurić pratila je fama ambicioznog pilota humorističke serije, najavljenog na prethodnim Danima, kojega producent, HTV, nije želio predstaviti vlastitoj publici. Stoga smo to učinili mi; film je naišao na prilično

Dan pod suncem (V. Zrnić)



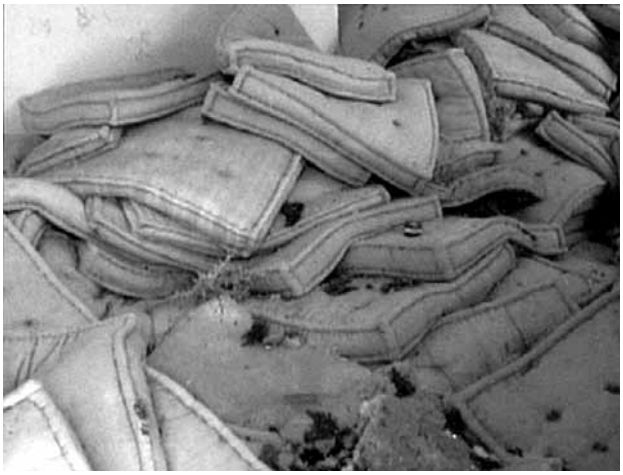
Anina priča (S. Hajduk)

Llinkt (S. Kranjc)

Građani (L. Rocco)

Glenn Miller 2000 (T. Gotovac)

hladan, ponegdje i izrazito neprijateljski prijem, a nije teško uočiti ni zašto. Tanušna obilježja likova i odsustvo svake stvarne napetosti u njihovim odnosima teško da su preduvjet za dobar *sitcom*, što redateljica pokušava nadomjestiti nabrijavanjem svog rada do izrazite nametljivosti; registar humora mijenja se iz minute u minutu i nikad zapravo ne osvještava svoj identitet. Ali sama težnja za stvaranjem kontinuirano smiješne radnje od pedeset minuta dovoljno je hvalevrijedna, a s obzirom na inače neduhovito i komedijski nepoticajno okružje u kojem su *Žohari* uzgajani, ne bi bilo naročito fer svaljivati preteško breme na pleća razigrane ekipe. *Gra-*



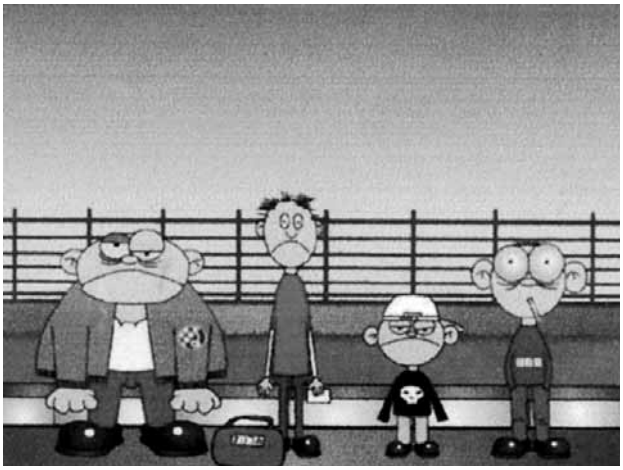
Goli otok (S. Stilinović, D. Čargonja, B. Cerovac)

đani Luke Rocca i *Nigredo* Zdravka Mustaća stvoreni su u vrlo različitim produkcijskim okvirima (prvi je produciran privatnim donacijama na relaciji Zagreb-Prag, dok je drugi lučonoša renesanse Hrvatskog filmskog saveza). Autor prvoga unio je određenu količinu zbunjenosti samom svojom pojavom, s obzirom da nije lako sumjeriti njegovu slasno morbidnu harmsovsku grotesku s njegovim današnjim izgledom sljedbenika Hare Krišne; svejedno. Oba filma oslanjaju se na avangarde iz već i generacijski udaljenih desetljeća prošlog stoljeća, pa su u većoj mjeri kuriozum nego izraz novih trendova; oba su nijema, oba decentno groteskna, oba zahvalni predlošci za *arthouse* publiku. Mustaćev je rad nedvojbeno zreliji, složeniji i istančaniji; no s obzirom da je riječ o dvostruko starijem autoru, a imajući u vidu dvojbe koje sam već naveo, ovo nije nužno i naročita vrlina.

Zauvijek moja Ljube J. Lasića solidno plete pozivanja na slične staroavangardne izlete u nadrealnost u nešto narativniju formu. Motiv je poznat od Kafke do Gilliama — neurotični protagonist napravi nešto što nikad u životu nije napravio, pa mu se svijet kognitivno posve uruši — ali Lasić ga uglavnom uspješno čini svojim, a odabirom neprofesionalca (sovjeti i članovi DHFR rekli bi *naturščika*) Zdravka Bokulića odaje zamašnu sposobnost vođenja glumaca.

Tišina je prilično netipičan rad Dalibora Matanića, u posljednje vrijeme čestog gosta Dana koji je nedavno požnjeo solidan komercijalni uspjeh filmom *Blagajnica ide na more*. Kao još jedan suhi (odnosno bezdijaloški) kratki film, posvećen egzistenciji para staraca u nekoj kolibi negdje u debeloj

Nivo 9 (D. Kreč, D. Međurečan)



Žuja ide u vojsku (N. Plečko)

zimskoj gorštačkoj zabiti, Matanićev rad u odnosu na prethodna dva ima svojevrsnu vrlinu dokumentarističkog artizma; ovakav rukopis mami na svakakva tumačenja, no najsimpatičnije je ono očigledno, u kojem se preko valova starog radioprijemnika — jedine veze brvnare s okolnim svijetom — začuje iščitavanje web-adrese radijske postaje na njemačkom, što je naprosto onoliko nadrealno koliko se u imanenciji hrvatske stvarnosti i može doći.

Najviše je prašine podiglo najubogije djelce, poluamaterska *Bimba*, film o 'grizodušju' dvojice mladića koji su otjerali prijatelja u pomračenje svijesti nakon uzimanja LSD-ja; riječ je o filmu koji je usprkos svim svojim manama dotaknuo stvari o kojima se u hrvatskom filmu ne govori naročito često i u njima prepoznao ozbiljnu dramsku situaciju. Još jednom, umjesto o takvim, strukturalnim stvarima, kritika se svalila na produkcijske i zanatske vrijednosti rada Vanje Stojkovića i Tomislava Povića, kao da su zanat i formalna stručnost fundamentalno bitna stvar u bilo čemu. Napokon, *Zauvijek moja* Svebora Kranjca — niz isprepletenih skečeva zasnovanih na ironiziranju besperspektivnosti novih naraštaja — ne posjeduje bitno višu razinu zanata, ali nudi nekoliko prilično dobrih šala, pa to nikoga nije zasmetalo.

Digresija o formalnosti

Što to, dakle, govore kratki i srednjometražni igrani radovi o stanju suvremene hrvatske kinematografije? To da sposob-

Njezin dan br. 25802 (Kristina Leko)

Budite svjesni mina (N. Klobučarić)

nih i nadarenih autora ima, ali da je klima u kojoj se njihov rad misli još uvijek daleko više vođena logičkim inzistiranjem na čistoći forme i slijeđenju uzora nego stvarnim nabojem autorskog erosa (ne mislim na erotiku) u pričanju priča koje se naprosto moraju ispričati. Strast je daleko teže ukrotiti u kategorije kojima se film ovdje promišlja; no ovo nikako nije samo hrvatski problem. Daleko je lakše držati se formalnosti nego se upustiti u nešto što bi autora moglo ogoljeti do srži i ne ostaviti mu prostora za uzmak. Barokna širina, filozofska dubina i emocionalna intenzivnost naprosto nisu cvjetovi koji uspijevaju bez obilnog zalijevanja.

Ponešto o ostalima

Vođeni upravo kriterijima koje sam u prethodnom odlomku kritizirao, imali smo sreće izabrati reprezentativan skup eksperimentalnih radova iz zemlje s ovako bogatom tradicijom u toj vrsti: još uvijek nisam siguran zašto imam dojam da i oni bolje korespondiraju s estetikom i senzibilitetima nekih prošlih vremena nego s ovim današnjim, ali to je rasprava koju prepuštam kompetentnijim perima. Radije ću se još jednom požaliti da komercijalni kratki film (ono što još socijalistički volimo zvati *namjenskim filmom*, odnosno reklame, spotovi i promotivni filmovi), inače živ i dobar u ovoj zemlji, nije smatrao za shodno ni da se reprezentativno prijavi, tako da mu je po svoj prilici ta mogućnost ove godine bila pružena posljednji put. Isto tako ću zaključiti da razumijem zašto kolege kritičari nisu naposljetku dodijelili Oktavijana za animirani film; nije se na bolji način moglo potcrtati činjenicu da je Zagrebačka škola crtanog filma odavna mrtva i da je ovo što je iza nje ostalo običan zombi koji se može kretati samo zato što posjeduje neupitnu animacijsku vještinu. Kao i mnogi drugi dijelovi domaće produkcije, animacija pati od stravično taštog inzistiranja na autorstvu i artu i formalnim vrlinama; napori za dovitljivim komuniciranjem s publikom (pa tako i zdravim komercijalnim razmišljanjem koje zna za koga radi to što radi) ili su preteški većini autora, ili im do svega toga naprosto nije stalo.

Previše, previše hrvatskih filmaša još uvijek jedino brine o tome kako će se dodvoriti onoj nekolicini ljudi koja donosi sve nacionalne produkcijske odluke. Zapravo, povrh šačice povjerenika pri Ministarstvu i njima ekvivalentnih urednika na HTV-u, tko još u ovoj zemlji raspolaže dovoljnim sredstvima da bi se mogao nazvati ozbiljnim producentom? Nitko, eto tko; ma koliko ja uvažavao napore Akademije (pročelnik: Nenad Puhovski) i Factuma (uh, opet Nenad Puhovski), većina hrvatskih autora tavori u mraku uravnilovke i netalasanja, obavljanja istih starih poslova na isti stari način, naprosto zato što nema nikakve potrebe mijenjati se.

Žito & kukolj

Mijena se, naravno, ne da izbjeći: nove poetike i novi senzibiliteti i nova umijeća ražarili su i raspalili i ove Dane — nitko s tako neupitnom snagom kao *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselič, djelo kojem je autorica prinijela doslovce sve najsvetije u sebi bez ikakvog sentimentalnog sažaljenja, i koje time ne samo da predstavlja jedan od najsnažnijih filmova ikad viđenih na Danima, nego i ključan putokaz za obnovu hrvatskog filma uopće. Problematika koju *Dečko*

Večenji list — ostruži i osvoji br. 1 — nijanse (G. Kulenović)

otvara naša je i ničija druga: umjesto da neprestano sebi dokazujemo da smo Europa (što, izgleda, nikako da shvatimo) i da se istodobno žalimo što nismo Srbija (jer su oni, držimo, daleko egzotičniji, pa time i zanimljiviji od nas), zaista je vrijeme da shvatimo da smo dijelom i jedno i dijelom i drugo i dijelom i puno toga trećeg, većeg, snažnijeg i strašnijeg: pitanje obnove hrvatskog filma ponajprije je pitanje stjecanja samopoštovanja prema stvarima koje nas čine i određuju, ma koliko nam one teško padale, a tek potom njihova uobličavanja u snažnu kinematografiju. Možda će zvučati hladno i stravično kretenski pametno ako kažem da je sav onaj kreativni eros kojeg redatelji igranih filmova nisu mogli naći u fiktivnim djelima autorica *Dečka* pronašla u tanatoidnom suočavanju sa smrću vlastitoga brata; ne želim time reći ništa loše, dapače.

Strast je, na kraju, prožela konferencije za novinare — koje sam još jednom vodio i koje su još jednom bile stravično slabo posjećene, ali koje su se ipak izrodile u nešto drugo, zapravo zanimljivije i rjeđe viđeno: prerasle su u stvarne festivalske razgovore, vođene o temama kojih sam se i sâm polukompetentno dotaknuo u prethodna dva odjeljka, i koje sam često morao privoditi kraju taman kad bi se zahuktali, naprosto zato što sam bio vezan predviđenom formom presica.

Iz okupljenih filmaša je ondje nahrupila bujica stajališta i pitanja i nedoumica — kao što bi se moglo i očekivati od ljudi kojima je frustracija daleko prisnija od samoostvarivanja, i koji bi tako željeli razgovarati o toliko mnogo toga, ali nemaju gdje. U nas se ljudi daleko radije prepucavaju po novinama umjesto da sjednu i ozbiljno popričaju; pa ako bih nakon svega smio uputiti jednu, ali samo jednu molbu kolegi Žižiću, zamolio bih ga da prigode za razgovaranje o gorućim pitanjima hrvatske kinematografije izdvoji od susreta s novinarima i pretvori ih u samostalan dio Dana. U istom dahu, zatražio bih to i od svih ostalih filmaša dobre volje: posla ima mnogo, stvari valja iz temelja ponovno promisliti i postaviti na zdrave noge, a dovoljno smo dugo živjeli u svakakvim izolacijama da nikome od nas nije potpuno jasno kako to obaviti. Krajnji je trenutak, stoga, da svi zajedno sjednemo, zasučemo rukave i saslušamo međusobna iskustva u odvajanju žita od kukolja.

Ona nepopijena kava

Dosta preskripcije, pogotovo s moje strane. Utoliko što nakon svega ovoga ipak nisam sjeo na kavu ni s Tadićem ni s bilo kim drugim iz one davne akademske komisije, intimno smatram da nisam postigao ono zbog čega sam se ovog posla i prihvatio. Ali moja intima je, napokon, bitna koliko i poslovični lanjski snjegovi; Dani su ove godine bili živ organizam koji je sa sebe počeo ljuštiti staru kožu i migoljiti u nekim novim, neznanim i uzbudljivim smjerovima. Napokon, hrvatska kinematografija je sijedi, dostojanstveni starac koji s prijelazom milenija ponovno postaje beba i mora iznova učiti hodati; ma koliko to mučilo one koji bi radije ostali sjediti u kolicima, meni se čini da je riječ o jednom od najuzbudljivijih i najveličanstvenijih zbivanja kojima me hrvatski film ikada počastio.

Filmografija Dana hrvatskog filma 2001. — natjecateljski program

Srednjometražni igrani filmovi

CRNA KRONIKA ILI DAN ŽENA / BAD NEWS OR INTERNATIONAL WOMEN'S DAY / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r. Snježana Tribuson, k. Goran Trbuljak, mt. Dubravka Premar. — gl. Darko Rundek. — ul. Hana Hegedušić, Bojan Navojec, Nina Violić, Katarina Bistrović-Darvaš, Dijana Bolanča, Ksenija Pajić, Mirjana Rogina, Ivo Gregurević, Igor Mešin. — igr, sdm. — film : S/16 mm, boja, 52 min;

PROMAŠAJ / MISSED AIM / pr. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 2000. — sc. Stanislav Tomić, Ivan-Goran Vitez, r. Stanislav Tomić, k. Vjeran Hrpka. — gl. Ivana Fumić, Stanislav Tomić. — ul. Zvonimir Jurić, Filip Šovagović, Mirta Zečević, Kruno Valentić. — igr, ktm. — film : 16 mm, 33 min;

ŽIVOT SA ŽOHARIMA / LIVING WITH COCKROACHES / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc. Mislav Brumec, r. Suzana Čurić, k. Darko Drinovac, mt. Marina Andree. — gl. Hladno pivo [*Cold Beer*]. — ul. Ivana Boban, Dora Fišter, Ecija Ojdanić, Mustafa Nadarević, Krešo Mikić, Dražen Šivak. — igr, sdm. — video : Beta, boja, 50,30 min;

Kratki igrani filmovi

BIMBA / pr. Relja Lakatoš, Zagreb : 2000. — sc. Davor Jurić, Vanja Stojković, r. Vanja Stojković, TomislavOvić, k. Vanja Stojković, TomislavOvić, mt. Vanja Stojković. — gl. Vanja Stojković. — ul. Relja Lakatoš, Davor Jurić, Vanja Stojković, Sven Delač. — igr, ktm. — video : mini DV, boja, 15 min;

GRAĐANI / THE CITIZENS / pr. DO IT YOURSELF PRODUCTIONS / DoItYoUrSelf Prod., Zagreb, Luka Rocco : 2000. — sc., r. Luka Rocco, k. Velimir Kovačić, k. Luka Rocco. — ul. Oldoich Vizner, Ivana Bolanča. — igr, sdm. — film : 35 mm, boja, 11 min;

IZA NEVIĐENOG / BEHIND THE UNSEEN / pr. Odron, Zagreb; Gral film, Zagreb : 2000. — sc. Odron Teatar, r. Svebor Kranjc, k. Svebor Kranjc, mt. Svebor Kranjc. — gl. The Beat Fleet. — ul. Saša Antic, Mladen Badovinac, Luka Barbic, Slaven Bilic, Denis Božic, Nikola Celan, Pavle Dulcic, Dragan Lukic, Teo Šourek, Dražen Vukovic. — igr, ktm. — video : DV, boja, 14,20 min;

NIGREDO / pr. Hrvatski filmski savez, Zagreb : 2001. — sc., r. Zdravko Mustać, k. Boris Poljak, mt. Dubravka Turić. — ul. Linda Begonja, Dražen Šivak, Olga Pakalović. — igr, eksp, ktm. — film : 16 mm, boja, 24 min;

POMOR TULJANA / THE DEATH OF THE SEALS / pr. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 2000. — sc., r. Ivan-Goran Vitez, k. Igor Savatović, mt. Davor Švaić. — gl. Leonard Cohen. — ul. Vilim Matula, Zvonimir Torjanac, Mirta Zečević, Morana Segarić. — igr, ktm. — film : 16 mm, boja, 20 min;

TIŠINA / SILENCE / pr. Domachi film, Zagreb; Factum, Zagreb; Zagreb film : 2000. — sc., r. Dalibor Matanić, k. Branko Linta, mt. Tomislav Pavlic. — ul. Pave Šimac, Danica Šimac. — igr, ktm. — film : 16 mm, boja, 12 min;

ZAUVIJEK MOJA / FOREVER MINE / pr. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 2000. — sc., r. Ljubo. J. Lasić, k. Mario-Marko Krce, mt. Goran Guberović. — gl. The Ink Spots. — ul. Zdravko Bokulić, Bojana Gregorić. — igr, ktm. — film : 16 mm, boja, 30 min;

Srednjometražni dokumentarni filmovi

ANINA PRIČA / ANA'S STORY / pr. Tuna film-E d.o.o., Zagreb : 2000. — sc. Daniel Lacko, r. Siniša Hajduk, k. Sandi Novak, mt. Mario A. Lubina. — gl. Luka Zima. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 28 min;

BOSNAVISION / BOSNIA-VISION / pr. Motovun film festival, Zagreb : 2000. — sc. Boris T. Matić, r. Goran Rušinović, k. Mario Romulić, mt. Ivana Fumić. — gl. Hrvoje Štefotić. — dok, ktm. — video : DV, boja, 37 min;

CRNCI SU IZDRŽALI, A JA / THE DRUGES HELD OUT, WHAT ABOUT ME / pr. Factum, Zagreb : 2000. — sc. Zvonimir Jurić, Selma Dimitrijević, r. Zvonimir Jurić, k. Domagoj Lozina, mt. Tomislav Pavlic. — dok, ktm. — video : DV, boja

CUBISMO TURISMO / pr. Aquarius Records, Zagreb : 2000. — sc., r. Radislav Jovanov-Gonzo, k. Radislav Jovanov-Gonzo, mt. Mario Lubina. — gl. Cubismo Music. — dok, sdm. — video : Beta digital, boja, 70 min;

DAN POD SUNCEM / A DAY UNDER THE SUN / pr. Quadrum, Zadar, Miho Zrnić Marinović, Zadar : 2000. — sc., r. Vlado Zrnić, k. Boris Poljak, Silvio Jasenković, mt. Olivera Dubroja. — dok, eksp, dgm. — film : S/16 mm, boja, 75 min;

DEČKO KOJEM SE ŽURILO (treća priča iz ciklusa *Polja smrti*) / **THE BOY WHO WAS IN A HURRY** (the third story in the *Fields of Death* series) / pr. Factum, Zagreb : 2001. — sc., r. Biljana Čakić-Veselič, k. Predrag Vekić, Boris Krstinić, Tomislav Škaro, Nebojša Slijepčević, Biljana Čakić-Veselič, mt. Uja Irgolić. — dok, sdm. — video : DV, Hi8, VHS, Beta SP, boja, 52 min;

OLUJA NAD KRAJINOM / A STORM ABOVE THE KRAJINA / pr. Factum, Zagreb : 2001. — sc., r. Božidar Knežević, k. Fedor Vučemilović, mt. Mirna Supek. — dok, sdm. — video : DV, Beta SP, Hi8, VHS, boja, 52 min;

SUVREMENA HRVATSKA UMJETNOST — IVAN LADISLAV GALETA / CONTEMPORARY CROATIAN ART — IVAN LADISLAV GALETA / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc. Kristina Leko, r. Gordana Brzović, k. Dražen Petrač, Vilim Folnegović, Ivan Ladislav Galeta, mt. Sven Pavlinić, Davorin Tomašić. — gl. Igor Grobić, Ivan Ladislav Galeta. — dok, sdm. — video : BCT, boja, 58 min;

ZANIMANJE IZBJEGLICA / REFUGEE INTERESTS / pr. Gral film, Zagreb : 2000. — sc. Nives Rebernar, r. Svebor Kranjc, k. Svebor Kranjc i arhivski snimci, mt. Sergej Ivasović. — gl. Hrvoje Štefotić. — dok, sdm. — video : Beta SP, boja, 50 min;

Kratkometražni dokumentarni filmovi

FREE SPACE / pr. Damir Čučić, samostalni autor, Zagreb : 2001. — sc., r. Damir Čučić, k. Boris Poljak, mt. Miljenko Baričević, Damir Čučić. — dok, ktm. — video : Beta SP, boja, 21,30 min;

GOLI OTOK 2000. : REALNOST — ENTROPIJA — NOVI HRVATSKI TURIZAM / GOLI OTOK 2000 : REALITY — ENTROPY — THE NEW CROATIAN TOURISM / pr. MMC d.o.o., Rijeka : 2000. — sc., r. Sven Stilinović, Damir Čargonja, Branko Cerovac, k. Sven Stilinović, mt. Mladen Lučić. — gl. (odabir) Sven Stilinović. — dok, ktm. — video : DVM, boja, 8 min;

ISKRIVLJENI ODRAZI / DISTORTED REFLECTIONS / pr. Fade in, Zagreb : 2001. — sc. Irena Krčelić, r. Tatjana Božić, k. Igor Savatović, mt. Ivor Ivezić. — dok, ktm. — video : Mini DV, boja, 25 min;

JA SAM SLOBODAN / I AM FREE / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r. Mladen Santrić, k. Davorin Gecl, mt. Josip Podvorac. — gl. Pesji kaput, song Moja voljena. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 23,26 min;

LUČKI RADNIK / DOCKER / pr. HRT, Zagreb — sc., r. Krunoslav Tomašević, k. Branko Cahun, mt. Zdravko Borko. — gl. Krunoslav Tomašević. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 30 min;

LJUDI S PLANINE KAMEŠNICE / CARNIVAL *GRANDFATHERS* FROM KAMEŠNICA MOUNTAIN / pr. HRT, Zagreb, Zagreb film : 2001. — sc. Zorica Vitez, r. Branko Ištvančić, k. Boris Poljak, Pero Štrbe, mt. Vjeran Pavlinić. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 30 min;

MUMBAI BLUES / pr. Sinkopa, Zagreb; Factum, Zagreb : 2001. — sc., r. Daniel Ribičić, k. Daniel Ribičić, Manish Mehta, mt. Dana Budisavljević. — gl. Srđan Sacher. — dok, ktm. — video : DV, boja, 26 min;

NEKA BUDE VODA / LET THERE BE WATER / pr. Interfilm, Zagreb : 2001. — sc., r. Neven Hitrec, k. Neven Hitrec, mt. Slaven Zečević. — gl. (izbor) Neven Hitrec. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 19 min;

NE SAGRIJEŠI BLUDNO / COMMIT NOT THE SINS OF THE FLESH / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r. Ljubica Janković-Lazarić, k. Ivan Meteš, mt. Miljenko Baričević. — gl. Ljubica Janković-Lazarić. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 30 min;

ŠALA NIJE NA LINIJI 310 / NO JOKES ON LINE 310 / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc, r. Tomislav Mršić, k. Tvrtko Mršić, mt. Branko Vuković, Hrvoje Mršić. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 23 min;

ŠALTER / THE COUNTER / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r. Dražen Žarković, k. Darko Halapija, mt. Davorin Tomšić. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 26 min;

VILIm / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r. Biljana Čakić, k. Žarko Mahović, mt. Veljko Segarić. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 30 min;

VUK / pr. Akademija dramske umjetnosti, Zagreb : 2000. — sc., r. Nikola Ivanda, k. Petar Janjić, mt. Ana Štulina. — dok, ktm. — film/video : 16 mm/S-VHS, boja, 17 min;

ZAVJET / SOLEMN PROMISE / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc. Andrea Čakić, r. Srđan Segarić, k. Dragan Ruljančić, mt. Zoltan Wagner. — gl. Emilio Kutleša. — dok, ktm. — video : Beta, boja, 29,05 min;

Animirani filmovi

DAVNE KIŠE / THE BYGONE RAINS / pr. Zagreb film : 2000. — sc., r. Ljubica Heidler, crtež Radovan Devlić, ani. Zvonimir Delač, k. Tomislav Gregl, mt. Bajko I. Hromalić. — gl. Zvonimir Golob, song Arsen Dedić, ton Tihomir Preradović. — sgf. Dušan Gačić. — ani, ktm. — film : 35 mm, boja, 6,5 min;

DRVO SUNCA / THE SUN TREE / pr. Plop d.o.o., Zagreb Zlatko Pavlinić, Zagreb : 2000. — sc., r. Stjepan Mihaljević, ani. Željko Kolarić, Zvonimir Delač, Stjepan Mihaljević, k. Komarac, mt. Sven Pavlinić. — gl. Cristian Coppin. — ani, ktm. — video : Beta, boja, 15 min;

2rπ / pr. D.I.A.T. d.o.o., Zagreb : 2000. — autor Marijan Lončar. — gl. Vanja Dražinić. — ani, ktm. — video : Beta, boja, 1 min;

FALIEN / pr. Plop d.o.o., Zlatko Pavlinić, Zagreb : 2000. — sc., r., ani. Katarina Haluzan, Dario Kukić, k. Komarac, mt. Sven Pavlinić. — gl. Mišo Doležal. — ani, ktm. — video : Beta, boja, 3,30 min;

JAJE / EGGS / pr. Zagreb film : 2000. — sc., r., crtež, ani. Zdravko Virovec, mt. Lado Skorin. — računalna obrada Zdravko Virovec, Darko Bućan. — ton Zlatko Žugčić. — ani, ktm. — video : Beta SP, boja, 2,5 min;

KONTAKT (1. i 10. epizoda) / CONTACT (Episodes 1 and 10) / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc. Zoran Rajković, r. Stevan Šinik, crtež Stevan Šinik, ani. Marija Lončar, Stjepan Bartolić, Tomislav Franin, Neven Petričić, Branko Ilić, mt., digitalna obrada Davor Rogić. — gl. Vanja Dražinić. — ani (serija), ktm. — video : Beta, boja, 2x1 min;

MALA KUHARICA (4. epizoda) / THE LITTLE COOK (Episode 4) / pr. HRT, Zagreb : 2000. — sc., r., crtež Ljubica Heidler, ani. Zvonimir Delač, mt., digitalna obrada Davor Rogić. — gl. Vanja Dražinić. — ul. Branka Cvitković, Ana Đaković, Nina Roković. — ani, ktm. — video : Beta, boja, 0,45 min;

NIVO 9 / LEVEL NO. 9 / pr. Zagreb film : 2000. — sc. Davor Međurečan, r. Darko Kreč, Davor Međurečan, crtež Davor Međurečan, ani. Darko Kreč, Tomislav Beštak. — računalna obrada Darko Bučan. — gl. Borna Šercar. — sgf. Davor Međurečan. — ani, ktm. — video : Beta SP, boja, 4,20 min;

NOGALO — UDIČAR / NOGALO — THE ANGLER / pr. HRT, Zagreb 2000. — sc., r., crtež, ani. Ivica Šegvić, k. Lučka Pantar, mt. Bernarda Fruk. — gl. Jakša Matošić. — ani (serija), ktm. — film/video : 16 mm/Beta, boja, 2 min;

ZLATOROG / THE GOLDEN-HORNED CHAMOIS BUCK / pr. Daniel Šuljić, Zagreb : 2000. — autor Daniel Šuljić. — ani, ktm. — video : Mini DV, boja, 3,20 min;

ŽUJA IDE U VOJSKU / ŽUJA'S GOING TO THE ARMY / pr. Nikola Plečko, Goran. Šikić, Zagreb : 2000. — sc. Goran Šikić, r., crtež, ani, mt. Nikola Plečko. — gl. Ante Perković, grupa *Djeca*. — ani, ktm. — video : Macromedia Flash digitalni format, boja, 3,16 min;

Eksperimentalni filmovi

GLENN MILLER 2000. / pr. Hrvatski filmski savez, Zagreb : 2000. — sc., r. Tomislav Gotovac, k. Vedran Šamanović, mt. Željko Radivoj, Tomislav Gotovac. — gl. Billie Holiday (Traveling Light). — eksp, ktm. — video : Beta, boja, 26,14 min;

LLINKT! CHECK — IN(G) DANCE / pr. LLINKT — plesni projekt, Iva Nerina Gatin : 2000. — sc. Iva Nerina Gattin, Katja Šimunić, Ljiljana Zagorac, r. Svebor Kranjc, k. Svebor Kranjc, Lala Raščić, mt. Svebor Kranjc. — gl. Davor Rocco. — eksp, ktm. — video : Beta, boja, 12 min;

NJEZIN DAN BROJ 25802 / HER DAY NO. 25802 / pr. Kristina Leko, samostalni autor, Zagreb : 2000. — autor Kristina Leko, mt. Bruno Gvozdanović. — eksp, ktm. — video : Hi 8, boja, 11 min;

OBAVEZAN SMJER / DIRECTION TO BE FOLLOWED / pr. Umjetnička akademija Sveučilišta, Split : 2000. — autor Jelena Nazor. — eksp, ktm. — video : Beta, boja, 3,44 min;

VELI DRVENIK / pr. Toni Meštrović, samostalni autor, Kaštel Gomilica : 2000. — autor Toni Meštrović. — eksp, ktm. — video : Hi 8, boja, 5,32 min;

VLASTA JE ZAVRŠILA POSAO I RANO LEGLA / VLASTA FINISHED HER WORK AND WENT TO BED EARLY / pr. Autorski studio — fotografija film video, Zagreb : 2000. — autor Milan Bukovac. — gl. Empire Brass Quintet. — eksp, ktm. — video : Beta, boja, 4,32 min;

Namjenski filmovi

BUDITE SVJESNI MINA (4. i 5. epizoda) / BEWARE OF MINES (Episodes 4 and 5) / pr. Project 6 Studio, Zagreb : 2000. — sc., r. Nikola Klobučarić, Emil Mišković, k. Željko Sarić, mt. Igor Babić. — gl. Masimo Savić. — namjenski, ktm. — film : 16 mm, boja, 2 x 0,30 min;

EKOLOŠKO ZBRINJAVANJE AUTO GUMA U CEMENTARI KOROMAČNO / ECOLOGICAL TREATMENT OF CAR TYRES AT THE KOROMAČNO CEMENT WORKS / pr. Tvornica cementa Koromačno : 2000. — autor Josip Ružić. — ul. David i Elizabeta Ružić, Saša Vukadinović. — namjenski, ktm. — video : Beta, boja, 1 min;

JESTE LI SVJESNI OPASNOSTI / ARE YOU AWARE OF THE DANGER / pr. Hrvoje Juvančić, Zagreb : 2000. — sc., r. Hrvoje Juvančić, Mario Delić, Sergej Ivasović, k. Mario Delić, mt. Sergej Ivasović. — gl. Toni Ostojić. — ul. Dino Rađa. — namjenski, ktm. — film : 35 mm, 25 min;

NAJAVNI FILM PULSKOG FESTIVALA — PULA 2000. / FILM ANNOUNCING THE — PULA FESTIVAL 2000 / pr. Jadran film, Zagreb : 2000. — sc., r. Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić, k. Mirko Mican Pivčević, mt. Dubravka Jurić. — gl. Matej Meštrović. — ul. Božidar Smiljanić, Tihana Zrnić, Bila. — namjenski.

TKO TE TUČE TAJ TE NE VOLI / WHOEVER STRIKES YOU DOES NOT LOVE YOU / pr. Fade in, Zagreb : 2000. — sc. Irena Krčelić, r. Tatjana Božić, k. Srđan Vuković, Jadranko Begić, mt. Ivor Ivezić. — namjenski. — video : Mini DV, boja, 1 min;

TOFFEES FOR ANNABEL / pr. Bürger Film, Graz; Zagreb film : 2000. — autor Neven Petričić, ani. S. Junaković. — namjenski, ani. — video : BCT SP, boja, 4,55 min; (Dio serije od 9 epizoda za učenje engleskog jezika za djecu od 8 do 12 godina.)

TRAM 11 / TRAM 11 BAND / pr. Radio 101 : Zagreb : 2000. — Grupa autora 'Dr. Schwanz', k., mt. Pjer Žardin. — namjenski. — video : DV, boja, 3,04 min;

VEČERNJI LIST — OSTRUŽI I OSVOJI BR 1. — NIJANSE / SCRATCH THE CARD AND WIN / pr. Project 6 Studio, Zagreb : 2000. — sc. Nikola Klobučarić, Emil Mišković, r. Goran Kulenović, k. Mario Sabljić, mt. Igor Babić. — gl. Miroslav Vidović, vokal Marko Bujanović. — ul. Ivanka Boljkovac. — namjenski, rekl, ktm. — video : DV, boja, 0,30 min; — *glazbeni spotovi*

ALONE / pr. Domachi film, Zagreb; Tutico classic, Zagreb : 2000. — sc., r. Dalibor Matanić, k. Branko Linta, mt. Žarko Zdorc. — gl. Monika Leskovar (Giovanni Sollima). — gl. spot. — film : 16 mm, boja, 3 min;

BAČKIZAGRE STUHPA ŠEJA / THE ZAGREB STALLION RIDES / pr. Goran Kulenović, Zagreb : 2000. — sc., r. Goran Kulenović, k. Mario Kokotović, mt. Slaven Jekauc. — gl. Hladno pivo. — gl. spot. — video : Beta, boja, 3,30 min;

CARA DIGNANO / pr. Art film, Zagreb : 2000. — sc. Mladen Lučić, Franci Blasković, r. Mladen Lučić, k. Dragan Marković, Mladen Lučić, mt. Dubravko Slunjski. — gl. Franci Blasković. — gl. spot (performance grupe Gori ussi Winnetou). — video : beta, DV, boja, 3,25 min;

DUGA DEVETKA / THE LONG NINER / pr. Creativus, Zagreb : 2000. — sc., r. Goran Kulenović, k. Mario Sablić, mt. Slaven Jekauc. — gl. Psihomodo pop. — gl. spot. — video : Beta, 3,10 min;

EVO VIDIŠ / YOU SEE / pr. Anubis Records, Zagreb : 2000. — sc., r. Robert Orhel, k. Darko Drinovac, mt. Davor Pečarina. — gl. Pun kufer (Daniel Biffel). — gl. spot. — video : Beta, boja, 2,52 min;

NAJMANJI ČOVJEK NA SVIJETU / THE SMALLEST MAN IN THE WORLD / Anubis Records, Zagreb : 2000. — sc. Robert Orhel, Dubravko Mihanović, Daniel Biffel, r. Robert Orhel, k. Hrvoje Jambrek, mt. Davor Švaić. — ul. Hrvoje Kečkeš, Damir Orlić, Leona Paraminski, Janko Rakoš, Anita Matić, Ana Keglević, Ana Prolić, D. Mihanović, Ivan-Goran Vitez. — gl. Pun kufer (Daniel Biffel). — gl. spot. — video : Beta/DVD, boja, 3,17 min;

NITKO NIJE SIGURAN / NO-ONE IS SURE / pr. Domachi film, Zagreb : 2000. — autor Dalibor Matanić, k. Branko Linta. — gl. Svadbas (Jura Ferina, Pavao Miholjević). — gl. spot. — film : 16 mm, boja, 4,42 min;

PUTUJEM / I'M ON MY WAY / pr. ATER, Zagreb : 2000. — autor Vedran Šamanović. — gl. Yammat. — gl. spot. — video: Beta, boja, 4,10 min;

SANJE NEKE MARJETICE / THE DREAMS OF A CERTAIN MARJETICA / pr. Brigada Grafica, Ljubljana : 2001. — sc., r. Brigada Grafica (Maja Bagić, Ivan Mujezinović, Matevž Šalehar, Primož Dolničar), k. Ivan Mujezinović, mt. Maja Bagić, Ivan Mujezinović. — ul. Primož Dolničar. — gl. Babewatch. — gl. spot. — video : DV, boja, 2,20 min;

SE JEST ON / HE'S EVERYTHING / pr. T. Rukavina, Zagreb : 2000. — autor T. Rukavina, mt. Marina Andree, T. Rukavina. — gl. Putokazi. — gl. spot. — film : 16 mm, boja, 4 min;

WADANA, S PLANETA ZEMLJA / WADANA FROM THE PLANET EARTH / pr. Tomislav Rukavina, Zagreb : 2000. — sc., r. Tomislav Rukavina, k. Mirko Pivčević, mt. Marina Andree. — gl. spot. — film : 16 mm, boja, 4 min;

ŽMINJSKA POLKA / THE ZMINJ POLKA / pr. Art-film, Zagreb : 2000. — sc., r. Mladen Lučić, k. Dragan Marković, mt. Mladen Lučić. — gl. Livio Morosin, Dario Marušić. — gl. spot. — video : Beta, boja, 3,30 min;

Nagrade Dana hrvatskog filma 2001.

Nagrade žirija Dana

Velika nagrada za najbolji film
Biljana Čakić-Veselič

Nagrade za pojedinačni doprinos filmu

Režija
Biljana Čakić-Veselič za film *Dečko kojem se žurilo*

Scenarij
Snježana Tribuson za film *Crna kronika ili Dan žena*

Debitant
Tomislav Mršić za film *Šala nije na liniji 310*

Montaža
Tomislav Pavlic za film *Crnci su izdržali, a ja?*

Kamera
Boris Poljak i Silvio Jasenković za film *Dan pod suncem*

Autorska glazba
Olivera Dubroja za glazbu u filmu *Dan pod suncem*

Producent
Ex aequo: Factum, Nenad Puhovski i Dokumentarni program HRT-a — Ciklus mladih autora, Vladimir Fulgosi

Nagrade Oktavijan

Srednjometražni igrani film
Snježana Tribuson za film *Crna kronika ili Dan žena*

Kratkometražni igrani film
Zdravko Mustać za film *Nigredo*

Srednjometražni dokumentarni film
Biljana Čakić-Veselič za film *Dečko kojem se žurilo*

Kratkometražni dokumentarni film
Dražen Žarković za film *Šalter*

Animirani film
nagrada nije dodijeljena

Eksperimentalni film
Tomislav Gotovac za film *Glenn Miller 2000*.

Glazbeni spot
Vedran Šamanović za spot *Putujem*

Namjenski film
Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić za najavni film pulskog festivala Pula 2000.

Posebne nagrade

Nagrada Jelena Rajković za najboljeg redatelja do 30 godina starosti:
Stanislav Tomić za film *Promašaj*

Nagrada Zlatna uljanica za promicanje etičkih vrijednosti na filmu
Biljana Čakić-Veselič za film *Dečko kojem se žurilo*

Nagrada Kodak za najbolji snimateljski rad na filmskoj vrpci
Boris Poljak i Silvio Jasenković za film *Dan pod suncem*

(Priredio: Vjekoslav Majcen)

Kako su glasovali kritičari za nagradu Oktavijan na 10. Danima hrvatskog filma, 8.-10. ožujka 2001.

Obradio i pripremio: Ozren Milat

Srednjometražni igrani filmovi:

***Crna kronika ili Dan žena*, Snježana Tribuson**	**4,428571**
Promašaj, Stanislav Tomić	3,142857
Život sa žoharima, Suzana Ćurić	1,833333

Kratkometražni igrani filmovi:

***Nigredo*, Zdravko Mustać**	**3,600000**
Tišina, Dalibor Matanić	3,333333
Zauvijek moja, Ljubo J. Lasić	3,000000
Iza neviđenog, Svebor Kranjc	2,666667
Građani, Luka Rocco	2,666667
Pomor tuljana, Ivan-Goran Vitez	2,571429
Bimba, Vanja Stojković	1,428571

Srednjometražni dokumentarni filmovi:

***Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić**	**4,714286**
Dan pod suncem, Vlado Zrnić	3,833333
Crnci su izdržali, a ja?, Zvonimir Jurić	3,333333
Suvremena hrvatska umjetnost — Ivan Ladislav Galeta, Gordana Brzović	3,285714
Bosnavision, Goran Rušinović	2,857143
Zanimanje: izbjeglica, Svebor Kranjc	2,666667
Cubismo turismo, Radislav Jovanov — Gonzo	2,500000
Oluja nad Krajinom, Božidar Kneževič	2,250000

Kratkometražni dokumentarni filmovi:

***Šalter*, Dražen Žarković**	**4,142857**
VILIm, Biljana Čakić	3,833333
Free Space, Damir Čučić	3,600000
Šala nije na liniji 310, Tomislav Mršić	3,400000
Neka bude voda, Neven Hitrec	3,200000
Ja sam slobodan, Mladen Santrić	3,200000
Iskrivljeni odrazi, Tatjana Božić	3,142857
Zavjet, Srđan Segarić	3,000000
Mumbai Blues, Daniel Riđički	3,000000
Vuk, Nikola Ivanda	2,666667
Didi s planine Kamešnice, Branko Ištvančić	2,666667
Lučki radnik, Krunoslav Tomašević	2,571429
Ne sagriješi bludno, Ljubica Janković Lazarić	2,571429
Anina priča, Siniša Hajduk	2,333333
Goli otok 2000. Realnost — entropija — novi hrvatski turizam, Sven Stilinović, Damir Čargonja, Branko Cerovac	1,714286

Animirani filmovi:

***Zlatorog*, Daniel Šuljić**	**3,333333**
Drvo sunca, Stjepan Mihaljević	3,333333
Jaje, Zdravko Virovec	3,142857
Žuja ide u vojsku, Nikola Plečko	3,000000
Falien, Katarina Halužan, Dario Kukić	2,600000
Nivo 9, Darko Kreč	2,500000
2rπ, Marijan Lončar	2,333333
Kontakt (1. i 10. epizoda), Stevan Šinik	2,250000
Mala kuharica (4. epizoda), Ljubica Heidler	2,200000
Nogalo (2. epizoda: Udičar), Ivica Šegvić	2,200000

Eksperimentalni filmovi:

***Glenn Miller 2000.*, Tomislav Gotovac**	**4,200000**
Obavezan smjer, Jelena Nazor	3,166667
Vlasta je završila posao i rano legla, Milan Bukovac	3,142857
Njezin dan broj 25802, Kristina Leko	3,000000
Llinkt! Check — In(g) Dance, Svebor Kranjc	3,000000
Veli Drvenik, Toni Meštrović	2,833333

Namjenski filmovi:

***Najavni film pulskog festivala Pula 2000.*, Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić**	**3,714286**
Tko te tuče taj te ne voli, Tatjana Božić	3,166667
Toffees for Annabel, Neven Petričić	3,000000
Večernji list — ostruži i osvoji, Goran Kulenović	2,666667
Tram 11, Grupa autora Dr. Schwanz	2,600000
Jeste li svjesni opasnosti, Hrvoje Juvačnić, Mario Delić, Sergej Ivasović	2,500000
Budite svjesni mina (4. i 5. epizoda), Nikola Klobučarić, Emil Mišković	2,333333
Ekološko zbrinjavanje auto guma u cementari Koromačno, Josip Ružić	2,000000

Spotovi:

***Putujem*, Vedran Šamanović**	**3,750000**
Alone, Dalibor Matanić	3,500000
Najmanji čovjek na svijetu, Robert Orhel	3,200000
Nitko nije siguran, Dalibor Matanić	3,000000
Evo vidiš, Robert Orhel	3,000000
Sanje neke Marjetice, Brigada Grafica (Maja Bagić, Ivan Mujezinović, Matevž Šalehar, Primož Dolničar)	3,000000
Wadana, s planeta Zemlja, Tomislav Rukavina	3,000000
Duga devetka, Goran Kulenović	2,800000
Bačkizagre stuhpa šeja, Goran Kulenović	2,666667
Se jest on, Tomislav Rukavina	2,400000
Cara dignano, Mladen Lučić	2,000000
Žminjska polka, Mladen Lučić	2,000000

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

BILLY ELLIOT

Velika Britanija, Francuska, 2000. — pr. BBC, Working Title Films, Arts Council of England, Studio Canal, Tiger Aspect, WT2, Greg Brenman, Jonathan Finn, izv. pr. Charles Brand, Tessa Ross, David M. Thompson, Natascha Wharton. — sc. Lee Hall, r. Stephen Daldry, df. Brian Tufano, mt. John Wilson. — gl. Stephen Warbeck, sgf. Maria Djurkovic, kgf. Stewart Meachem. — ul. Julie Walters, Jamie Bell, Gary Lewis, Jamie Draven, Jean Heywood, Stuart Wells, Mike Elliot, Janine Birkett. — 110 minuta. — distr. Blitz.

Možda nitko u bližoj filmskoj povijesti i današnjici nije, poput suvremenih britanskih redatelja, uspio tako podjednako dobro i učestalo pomiriti onu nužnu populističnost filma s autorskom izražajnošću i intimističnošću. Suvremeni britanski film (barem onoliko koliko smo mi imali uvida u njega, a to i nije tako malo) gotovo da je ukinuo granicu između tih dviju opreka o čemu smo uostalom već i pisali u pretprošlom *Ljetopisu* prilikom recenzije Frearsova *Dućana snova* kada smo suvremene britanske redatelje usporedili s književnim pokretom *Novih puritanaca*. Nakon nekoliko pravih hitova (*Trainspotting*, *Skidajte se do kraja*...) i niza *malih-velikih* filmova, stvari u britanskoj kinematografiji postaju nešto kompliciranije i ne baš tako sjajne, iako je takav zaključak na temelju samo jednoga filma — a to je u ovom slučaju *Billy Elliot* — možda prerano i presmjelo, a možda i nepošteno donositi. Ne radi se o tome da je *Billy Elliot* filmskoga debitanta Stephena Daldryja, inače poznatoga kazališnog redatelja, loš film — čak, štoviše, mogli bismo ga svrstati u gornji dom spomenute skupine *malih-velikih* filmova. Međutim, Daldryjev film jasan je dokaz kako u simbiozi populističnoga i autorskoga u britanskome filmu, jezičac vage sve više preteže na populističnu stranu, odnosno britanski se redatelji sve više žele svidjeti publici, a sve se manje upiru biti izražajno originalni. Ponavljam još jedanput: navedena procjena možda i nije točna, možda je nepoštena i neprecizna, a *Billy Elliot* vjerojatno i nije zaslužio da se uopćene prosudbe prelamaju baš preko njega. No, dobro kakav je zapravo Daldryjev filmski prvijenac?

Ponajprije, uz Newellov *Četiri vjenčanja i jedan sprovod* (1994.), *Billy Elliot* je *najklasičniji* naslov britanskoga filma prošloga desetljeća. Odnosno, u onom smislu u kojem su *Četiri vjenčanja*... oživjela neke klasične postulate komedije (prisjetimo se samo lika Amerikanke koju glumi Andy MacDowell i koja je apsolutni pokretač humornih zapleta), *Billy Elliot* oživljava klasično i vječno načelo čelične volje koja, bez obzira na zapreke, mora voditi k uspjehu. U toj tematici *Billy Elliot* je mnogo bliži američkome, preciznije holivudskom filmu, nego engleskoj filmskoj tradiciji u posljednjih deset godina. Ono gdje Daldry ulazi na teren gotovo tipičnoga britanskog ozračja jest socijalni kontekst rudarske pobune na sjeveru Engleske početkom osamdesetih koji je, međutim, ostao potpuno nejasan i nedorečen. Promatrajući bližu filmsku povijest *Billy Elliot* u potpunosti podsjeća na australski *Sjaj* samo što je Hicksovu filmu despotizam junakova oca osnovni pokretač radnje. Pobuna rudara u Daldryjevu filmu je, pak, poprilično nespretno nakalemljena na fabularno truplo i istinski je, osim u činjenici da rudarski posao podrazumijeva grubost i surovi patrijarhat, u samo jed-

Billy Elliot

* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; df. — 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 obuhvaćen je i obrađen ukupno 41 film. Od toga 22 filma iz SAD, po jedan film iz Danske, Francuske, Japana, Kanade, Nizozemske, Slovenije i Velike Britanije, te 12 koprodukcijskih filmova (po 1 film u koprodukciji SAD i Kanade; SAD i Francuske; SAD i V. Britanije; SAD i Njemačke; SAD i Australije; V. Britanije i Francuske; Češke i Slovačke; SAD, V. Britanije i Kanade; SAD, V. Britanije i Francuske, te po jedan film u kojem je sudjelovalo više zemalja: Francuska, Rusija, Bugarska, Španjolska i Ukrajina; SAD, Tajvan, Kina i Hong Kong; Danska, Njemačka, Nizozemska, SAD, V. Britanija, Švedska, Finska, Island i Norveška).
Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (8), Continental film (7), Discovery (5), FM Impex/Interfilm (1), InterCom Issa (2), Kinematografi Zagreb (7), Kinowelt/VTI (5), Premier Film (1), UCD (5).

nom trenutku značajna za odvijanje priče: to je trenutak kada otac odluči postati štrajkbreher kako bi svom sinu omogućio baletno školovanje. Sve ostalo s radnim nazivom *kako je Margaret Thatcher skoro uništila jedan veliki talent* gotovo je pa smiješno. *Billyju Elliotu* možemo načelno prigovoriti i njegovu formulu filma o baletu bez baleta, jer sve do samoga kraja filma od te umjetnosti ne vidimo gotovo ništa. Ali, dobro — *Billy Elliot* je, usprkos svemu, ipak djelo koje na neki način moramo voliti. On je, kako je većina kritičara primijetila, topao te dobrim dijelom pametan i duhovit, a Jamie Bell je sjajan u naslovnoj ulozi. Njegov odnos sa ženom koja ga je baletu i naučila sigurno je najbolji dio filma, a upravo zbog toga odnosa na kraju *Billyja Elliota* osjećamo i svojevrsnu gorčinu. Međutim, nema u Daldryjevu filmu ničega osobito zanosnog, prepoznatljivog i pamtljivog što nas i navodi na već izrečeni zaključak: *Billy Elliot* je, ponajprije odabirom klasične teme o trnovitu putu do uspjeha, britanski film doveo do populističnih vrhunaca upravo u svojoj namjeri da se besprizorno svidi publici. U onom autorskom dijelu to je ostvarenje prevelikih očekivanja i nevelikih dosega.

Ivan Žaknić

Brodolom života

BRODOLOM ŽIVOTA / CAST AWAY

SAD, 2000. — pr. 20th Century Fox, DreamWorks SKG, Image Movers, Playtone, Tom Hanks, Jack Rapke, Steve Starkey, Robert Zemeckis. — sc. William Broyles Jr., r. Robert Zemeckis, df. Don Burgess, mt. Arthur Schmidt. — gl. Alan Silvestri, sgf. Rick Carter, kgf. Joanna Johnston. — ul. Tom Hanks, Helen Hunt, Nick Searcy, Christopher Noth, Lari White, Geoffrey Blake, Jenifer Lewis, David Allen Brooks. — 143 minute. — distr. Kinematografi.

Sve je u ovom filmu vuklo na još jednu megalomansku holivudsku epopeju s pop-corn filozofskim podtekstom i patetičnom izvedbom, siže, budžet, Tom Hanks, foršpan, itd. Ipak, dogodilo se sasvim suprotno, Robert Zemeckis snimio je pametan i spektakularan film, jedan od ponajboljih u njegovoj filmografiji, a to s obzirom na trilogiju *Povratak u budućnost* i nije posve lak zadatak.

I ovdje je kao u spomenutoj trilogiji u središtu filma vrijeme, najavljeno već u prvim kadrovima u kojima Tom Hanks kao agilni službenik poštanske kompanije upozorava zaposlenika na važnost brzine i vremenskih rokova prilikom isporuke pošiljaka. No, kad se nakon pada aviona, kao jedini preživjeli, zatekne na pustom otoku, vrijeme će početi igrati sasvim drugačiju ulogu u njegovu životu. Ono se otad neće mjeriti minutama i sekundama kazaljke na satu, već prirodnim životnim ritmom, a i sam sat dobit će posve novu funkciju — podsjećanje na djevojku zbog koje vrijedi pokušati preživjeti.

Zemeckis je Hanksov pokušaj preživljavanja uspio snimiti gotovo dokumentarističkim stilom, bez stilskih egzibicija i emocionalne povišenosti (u ovom segmentu filma čak je i glazba potpuno izostala). On mirno prati junakove napore da se suoči s novim načinom života i prebrodi na prvi pogled nepremostive prepreke. Hanksov nastup nije lišen glumčevog karakterističnog štreberluka, no očiti su i pomaci, u prvom redu sjajno korištenje vlastitog tijela (prvo gojaznog, a kasnije posve omršavjelog), ali i minimalističke facijalne ekspresije.

Još je zanimljivije junakovo ponovno suočavanje s civilizacijom u posljednjem dijelu filma. Za razliku od većine sličnih holivudskih filmova koji bi se na tom mjestu poslužili fanfarama i trijumfalizmom, Hanksovo izbavljenje zapravo je antiklimaks, potpuno razočarenje — voljena djevojka odavno je u braku s drugim čovjekom, a svi oni civilizacijski dosezi za kojima je žudio sada mu se čine nepotrebnim i odbojnim (sjajan je kratak prizor u kojem Hanks s blagim gađenjem pogleda stol na kojemu su servirane brojne delicije od plodova mora). Dopadljiva je Zemeckisova ideja ambivalentnog kraja, no simbolički prizor u kojemu se glavni junak nađe na raskršću puteva ipak se doima ponešto banalnim.

Svejedno, *Brodolom života* jedan je od rijetkih primjera inteligentnog, poštenog i izvedbeno vrhunskog holivudskog filma što je donekle potvrdila i Američka filmska akademija koja ga je gotovo posve zaobišla u nominacijama za Oscare. Da je Zemeckis samo malo zatitrao njihovom ukusu (a već je dokazao da dobro zna kako se to radi) povijest Oskara bila bi sasvim drukčija.

Igor Tomljanović

Brodolom života

CHARLIEVI ANĐELI / CHARLIE'S ANGELS

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Flower Films, Tall Trees Productions, Leonard Goldberg, Nancy Juvonen, Drew Barrymore, izv. pr. Joseph M. Caracciolo, Aaron Spelling, Betty Thomas, Jenno Topping. — sc. Ryan Rowe, Ed Solomon, John August, r. McG, df. Russell Carpenter, mt. Peter Teschner, Wayne Wahrman. — gl. Edward Shearmur, sgf. Michael Riva, kgf. Joseph G. Aulisi. — ul. Cameron Diaz, Drew Barrymore, Lucy Liu, Bill Murray, Sam Rockwell, Kelly Lynch, Tim Curry, Crispin Glover, John Forsythe (glas). — 98 minuta. — distr. Continental film.

Postoje filmovi koji su izvorno loši, ali vam pružaju neizmjernu zabavu. Štoviše, upravo njihova neuvjerljivost nerijetko bude ishodištem gledateljeva dobra provoda. U tu se kategoriju može svrstati i film McG-a, *Charlievi anđeli* u kojem humoristični dijelovi vrlo često nisu rezultat redateljsko-scenarističkih strategija, već ridikulozna zapleta i groznih dijaloga...

Inače, riječ je o filmskoj inačici popularne televizijske nizanke iz sredine sedamdesetih godina, za koju mlađi filmofili nisu nikada ni čuli, dok se stariji mahom sjećaju samo oblina glavnih zvijezda, Farrah Fawcett, Kate Jackson i Jaclyn Smith. Koncepcija nalik onoj iz spomenute televizijske nizanke rabljena je i u cjelovečernjoj verziji.

Naime, riječ je o filmu koji svoju popularnost i zamjetan blagajnički utržak temelji na dopadljivosti triju glavnih glumica. Lucy Liu, Cameron Diaz i Drew Barrymore su nedvojbeno imena koja već sama po sebi vabe publiku u kino dvorane, a autori su se uistinu potrudili priskrbiti cijelom filmu dozu naglašene seksualnosti, sasvim dostatnu da zaintrigira maštu adolescenata, ali i vremešnijih gledatelja. Povrh toga su se Lucy, Cameron i Drew pokazale kompetentnima i u akcijskim segmentima, pa na toj ravni *Charlievi anđeli* djeluju relativno uvjerljivo. Uz to se film može pohvaliti stiliziranom vizualizacijom, i više manje solidno uprizorenom akcijom. Istini za volju, manje kopiranja *Matrixa*, a više mašte, priskrbilo bi Charlievim anđelima koju ocjenu više.

U biti, riječ je o produženom video spotu, koji blještavom produkcijom nastoji prikriti nepostojanje čvršćih temelja. No, kako ništa povrh neobvezne razbibrige nitko niti nije očekivao, *Charlievi anđeli* funkcioniraju vrlo dobro.

Mario Sablić

CRVENI PLANET / RED PLANET

SAD, Australija, 2000. — pr. Village Roadshow Productions, Mars Production, NPV Entertainment, Bruce Berman, Mark Canton, Jorge Saralegui, izv. pr. Andrew Mason, Chuck Pfarrer, Charles J. D. Schlissel. — sc. Chuck Pfarrer, Jonathan Lemkin, r. Antony Hoffman, df. Peter Suschitzky, mt. Robert K. Lambert, Dallas Puett. — gl. Graeme Revell, sgf. Owen Paterson, kgf. Kym Barrett. — ul. Val Kilmer, Carrie-Ann Moss, Benjamin Bratt, Tom Sizemore, Simon Baker, Terence Stamp, Jessica Norton, Caroline Bossi. — 106 minuta. — distr. InterCom Issa.

U bliskoj budućnosti Zemljom harači toliko zagađenje da je skupina vrhunskih znanstvenika — astronauta prisi-

Crveni planet

ljena istražiti druge mogućnosti življenja. Tako kao prvi korak sadi alge na površinu Marsa, koje bi trebale proizvesti dovoljno kisika za potencijalni ljudski život. Ekipa predvođena jakom komandanticom broda (Carrie-Ann Moss, koja nastavlja u maniri Sigourney Weaveričina »evanđelja« po *Alienu*, ali i izvlači maksimum iz posve statične role), sastavljena je od stručnjaka raznih profila, među kojima se ističe inženjer za sustav svemirskoga broda — posve distancirani i mlitavi Val Kilmer. Mediokritetna gluma, hladna i nemaštovita režija, neinspirativan zaplet (suočavanje s pobunjenim robotom) bez mnogo digresija (one koje postoje posve su isklišeizirane), i gotovo bez podzapleta, s predvidivim završetkom, *Crveni planet* (nakon srcedrapateljne ali ipak bolje De Palmine *Misije na Mars*) čisti je test strpljenja za gledatelje, tipične holivudske spektakularnosti, koji unatoč bezbrojnim vizualnim efektima i digitalnom čarobnjaštvu, nema duha. Posvemašnji nedostatak tenzije uzrokovan je djelomično i jogičko-stoičkim suočavanjem karaktera s blizom smrti, što je izrodilo niz otužno-uvredljivih omaški proizašlih iz očitog nemara — nemotivirano izvrtanje i manipuliranje likom Simona Barkera, pa čak i Benjamina Bratta, isforsirano »žrtvovanje« Toma Sizemorea, ili prozaični i dosadni monolog Terrencea Stampa o mogućem postojanju Boga, pri čemu se film naknadno ni ne dotiče spiritualnosti ili barem religije.

Zapravo je titrajuća, vibrantna fotografija jedino što funkcionira u ovom pseudorealističkom pokušaju dočaravanja avanturističke sage.

Katarina Marić

ĆELIJA / THE CELL

SAD, 2000. — pr. New Line Cinema, Avery Pix, Radical Media, Caro-McLeod, Julio Caro, Eric McLeod, kpr. Mark Protosevich, Stephen J. Ross, izv. pr. Donna Langley, Carolyn Manetti. — sc. Mark Protosevich, r. Tarsem Singh, df. Paul Laufer, mt. Robert Duffy, Paul Rubell. — gl. Howard Shore, sgf. Tom Foden, kgf. Eiko Ishioka, April Napier. — ul. Jennifer Lopez, Vincent D'Onofrio, Marianne Jean-Baptiste, Jake Weber, Dylan Baker, James Gammon, Patrick Bauchau, Tara Subkoff. — 107 minuta. — distr. Kinowelt, VTI.

Dugometražni igrani debiji redatelja koji dugogodišnje iskustvo snimanja video i promidžbenih spotova pretaču u tu osjetljiviju formu česta su meta napada s obrazloženjem: film je jedno, spot je drugo. Ipak, ima redatelja koji su tu i takvu poetiku vrlo uspješno prenijeli na veliko platno (Ridley Scott, Tony Scott, Guy Ritchie), a kritičarsko pljuvanje je ostalo rezervirano za njihove manje darovite klonove.

Sudeći prema *Ćeliji*, bivši majstor spota Tarsem Singh ubacio se u prvu kategoriju. Moglo bi se k tome ustvrditi kako je unio nešto prilično novo. Dok

Ćelija

su se dosadašnji spotmaheri redovito oslanjali na brze i kratke kadrove neobičnih rakursa, ali nalik na uobičajene igranofilmske, Singh se ne laća ni brzine, ni kratkoće, nego nade polaže u šarolikost scenografije i slobodu asocijacija te u *Ćeliji*, čiji je trilerski žanr naoko teško spojiv s takvim postupkom, nudi vrlo neobičan spoj sto puta viđene priče o serijskom ubojici i fantazmagorično psihodeličnog niza doživljaja unutar nekoliko umova.

Što se u filmu događa? Uz pomoć najsuvremenije pokusne tehnologije, psihologinja Catherine Deane može ući u podsvijest drugog čovjeka. Kad FBI uhapsi masovnog ubojicu koji je u komi, Deanova uđe u nj ne bi li tako doznala gdje je njegova posljednja, još živa žrtva. Što je postignuto? Prilično otrcana krimi priča ugodno se utopila u zapanjujuće maštovitim sekvencama iz podsvijesti u stilu, primjerice, Kena Russella ili, svježije, najneobičnijih dijelova *Biti John Malkovich*, koje, prepune prekrasnih boja, ugođajne glazbe orijentalnog duha i ugodnih ambijenata, ostavljaju dojam posebnog događaja i podsjećaju da filmska umjetnost ima moći kakve nema nijedna druga.

Kako je riječ o trileru, cilj je bio uznemiriti gledateljstvo. Pa, ako je Singh tako lijepim pokretnim slikama uspio postići neugodu, nadamo se da će neki sljedeći rad napraviti s ciljem ostvarivanja ugode i tako omogućiti još veći užitak.

Janko Heidl

DETEKTIV SHAFT / SHAFT

SAD, 2000. — pr. Paramount Pictures, New Deal Productions, Scott Rudin Productions, Mark Roybal, Scott Rudin, John Singleton, kpr. Eric Steel, izv. pr. Paul Hall, Steve Nicolaides, Adam Schroeder. — sc. Richard Price, Shane Salerno, John Singleton prema romanu *Shaft* Ernesta Tidymana, r. John Singleton, df. Donald E. Thorin, mt. John Bloom, Antonia Van Drimmelen. — gl. David Arnold, Isaac Hayes (tema iz filma *Shaft*, iz 1971. godine), sgf. Patrizia von Brandenstein, kgf. Ruth Carter. — ul. Samuel L. Jackson, Vanessa L. Williams, Jeffrey Wright, Christian Bale, Busta Rhymes, Dan Hedaya, Toni Collette, Richard Roundtree. — 99 minuta. — distr. Kinematografi.

Detektiv Shaft

Najsmješnije je u cijeloj stvari da je junak ovoga filma (po srodstvu nećak izvornoga Shafta) popriličan papak. Voli se praviti važan, ali totalno frajerski imidž više je željena predodžba samoga sebe, nego stvarno stanje stvari. Gotovo ni jedan njegov plan, ni veliki ni mali, ne uspije. Jedino za što je stvarno sposoban jest davati otkaze, duriti se, tvrdoglavo tjerati svoje kamo god ga to odvelo i temeljito prebiti kakvog krimi ili narko kralja ulice. S kraljevima cijelih četvrti, kao što je Peoples Hernandez, ne ide mu tako glatko.

Dakle, John Shaft, uvijek u elegantnim Armanijevim kompletima (čak i kada nije zaposlen i ne znamo kako zarađuje), strašno se razbjesni kada bogati sin moćnoga i dobro povezanoga posjednika nekretnina Waltera Wadea Sr.-a, bude pušten na uvjetnu slobodu nakon bezrazložnog ubojstva nedužnog crnca. Naš se detektiv zarekne da će bahatog Waltera Jr.-a dovesti pred lice pravde, pa makar ga to koštalo policijskog posla. Amoralnog ubojicu na koncu ubije žrtvina majka, što ne možemo smatrati ni pravičnim, ni Shaftovim uspjehom, jer majka-ubojica će završiti u zatvoru, a Shaftova je vodilja bila izvršenje zakonske, a ne bilo kakve pravde. Jedan od uočljivijih neuspjeha ulickanog detektiva je akcija u kojoj pokušava nasamariti potkupljene policajce podmetanjem torbe s novcem (sama krađa torbe još je jedan besmisleni prilog), no sve propadne kad osmatrač uoči Shafta u blizini, te svi shvate da je riječ o namještaljki.

Detektiv Shaft namijenjen je akcijskoj zabavi, a u tome uspijeva djelomično — pristojne akcije ima, sve u vezi lika proizvođača droge Peoplesa Hernandeza jako je zabavno, ponajviše zahvaljujući odličnom Jeffreyju Wrightu. S druge strane, previše je praznog hoda i nepotrebnih prizora, nedovoljno je logike i duhovite intonacije, a prizori s ujakom Shaftom pristigli su tko zna otkud. Ironijski pristup nećaku Shaftu kao gorespomenutom papku, doima se više kao slučajnost nego kao namjera.

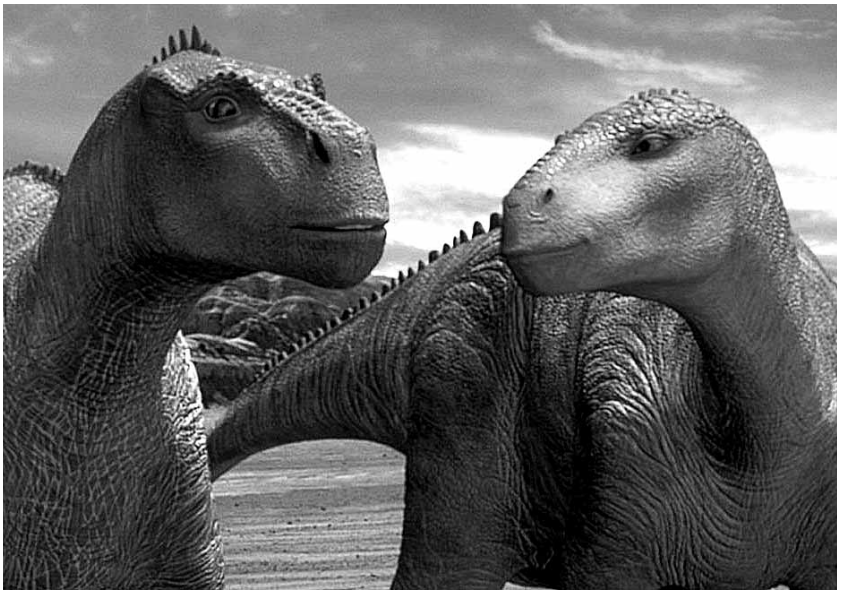
Janko Heidl

DINOSAUR

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Productions, Pam Marsden, kpr. Baker Bloodworth. — sc. John Harrison, Robert Nelson Jacobs, r. Eric Leighton, Ralph Zondag, df. David R. Hardberger, S. Douglas Smith, mt. H. Lee Peterson. — gl. James Newton Howard, sgf. Walter P. Martishius. — glasovi. D. B. Sweeney, Alfre Woodard, Ossie Davis, Max Casella, Hayden Panettiere, Samuel E. Wright, Julianna Margulies, Joan Plowright, Della Reese. — 82 minute. — distr. Kinematografi.

Prethistorijski *film ceste* o dinosauru Aladaru, posvojeniku lemurske kolonije koja živi na predivnom otoku (svojevrstan miks *Tarzana* i *Kralja lavova)*, a koja je, nakon što na Zemlju padne meteor i razruši im dom, prisiljena potražiti drugu vlastitu *Obećanu dolinu*. Tako se pridružuju povorci raznoraznih vrsta dinosaura koja se kreće pustinjom, te Aladar, nakon rivalske borbe s dotadašnjim vođom — tiraninom Kronom (ime preuzeto od silnika iz starogrčkog mita, koji je također perverznim načinom i prijevarom došao na vlast) preuzima ulogu Mojsija koji ih dovodi do Zemaljskog raja.

U tehničkom je smislu *Dinosaur* uistinu bez greške, pravi raj za oči. Animacija je to toliko prodokumentaristična da postaje antropomorfizirana — čista imitacija života. Potpuna realističnost facijalne mimike, ekspresivnost gesta i grimasa, kretanja tijela, a i minuciozna posveta pažnje izradi i doradi i najmanjeg djelića ispucale teksture reptilske kože ili lemurova izraza očiju, odraza svjetla, kapljica znoja, poigravanje sjena, ili interakcija animacije s pravim pomno biranim krajolicima, fascinantna je. Naročito je sugestivna kataklizmička sekvenca, koja itekako parira sličnima u *Žestokom udaru* ili *Armagedonu*. No tako često napadana jednostavna, pravocrtna priča, savršena je za dječju publiku, kojoj je ovaj film prvobitno i namijenjen; njima posve prila-



Dinosaur

gođena, pritom promovirajući uistinu tople životne istine.

Zanimljivo je da je kompanija Disney prvi put nakon toliko vremena izostavila pjevane dijelove — songove, no to je itekako supstituirala neusporedivo slatkim lemurima (s ljudskom filozofijom, shemama i interesima) i Divom dobra srca — veličanstvenim Aladarom — pravim dino-starom.

Katarina Marić

DIŽE SE DO KRAJA / KEVIN AND PERRY GO LARGE

Velika Britanija, 2000. — pr. Icon Entertainment International, Tiger Aspect Films, Peter Bennet-Jones, Harry Enfield, Jolyon Symonds, kpr. Paul L. Tucker, izv. pr. Bruce Davey, Ralph Kamp, Barnaby Thompson. — sc. David Cummings, Harry Enfield, r. Ed Bye, df. Alan Almond, mt. Mark Wybourn. — sgf. Tom Brown, kgf. Denise Simmons. — ul. Harry Enfield, Kathy Burke, Rhys Ifans, Laura Fraser, James Fleet, Louisa Rix, Tabitha Wady, Paul Whitehouse. — 82 minute. — distr. Blitz.

Kevin i Perry su dvojica londonskih tinejdžera čiji je glavni problem što nisu izgubili nevinost, a uz to misle da su daroviti DJ-i. Smatraju da će svoje želje ispuniti tijekom ljetnih praznika u čarobnom ljetovalištu Ibiza. Još jedna kretensko-zahodska komedija. Oznaka »made in Great Britain« nimalo ne pomaže.

Glumac Harry Enfield ima trideset devet godina i tako izgleda. Glumica Kathy Burke ima trideset šest godina. Njih dvoje glume glavne likove, osobe muškog spola, tinejdžerske dobi. Kada bi bila riječ o zabavnom karikiranju, možda bismo i prešli preko tog promašaja, no ovo se dvoje odraslih ljudi prilično nedarovito i sasvim neduhovito glupira u idiotskim kostimima, s kretenskim frizurama i u ništavno napisanim ulogama bedastog scenarija. A mi bismo, navodno, trebali povjerovati da su oni tipični neshvaćeni adolescenti koji traže svoje mjesto u tom kompliciranom životu i svijetu. Nema šanse. Osim toga, ružni su, antipatični i glupi, pa nema baš nikakva razloga da za njih navijamo i poželimo da ispune svoje želje — da napokon izgube nevinost i postanu profesionalni DJ-i. Uz to, humor je velikim dijelom utemeljen na prikazivanju tjelesnih izlučevina, pa u filmu jasno vidimo izmet, povraćetinu koja oblijeva glavne likove i ulazi im u usta (odurno), kao i gnoj iz kapitalnih prišteva na licu koji se obilno rasprskava po zrcalu (jako odurno).

U usporedbi s ovim *Glup i gluplji* čisti je intelektualizam.

Janko Heidl

DOBERMAN / DOBARMANN

Francuska, 1997. — pr. France 3 Cinema, La Chauve Souris, Le Studio Canal+, Noé Productions, PolyGram Audiovisuel, Frédérique Dumas-Zajdela, Éric Névé. — sc. Joël Houssin, r. Jana Kounen, df. Michel Amathieu, mt. Bénédicte Brunet. — gl. Schyzomaniac, sgf. Michel Barthelemy. — ul. Tchéky Karyo, Vincent Cassel, Monica Bellucci, Antoine Basler, Dominique Bettenfeld, Romain Duris, Francois Levantal, Stéphane Metzger. — 103 minute. — distr. Discovery.

Pretanki zaplet nedvojbeno je najveći nedostatak filma obećavajućeg francuskog redatelja Jan Kounena. *Doberman* je film koji dojmljivost gradi mahom na viđenom, potiskujući likove i priču posve u drugi plan. Ma koliko to impresivno činio, Kounen ipak zaostaje za vrhunskim predstavnicima europskoga žanrovskog filma. Njegov film nudi stilizirane vizure i spektakularnu akciju, te se u tom smislu može usporediti s mnogo izdašnije produciranim američkim filmovima. On, ipak, slijedi stazu utrtu od filmaša poput Luca Bessona i redateljskog dueta Jeunet i Caro, no njegovi su propusti očevidni, jer cjelini ponajviše nedostaje motiva, podjednako vidljivih u površno obrađenim junacima i filmskoj priči kroz koju puše dramaturški propuh.

Istini za volju, riječ je ipak o filmu koji impresionira poglavito svojim vizualnim prosedeom, svježim redateljskim rješenjima u pojedinim sekvencama i izvrsnom glumom Vincenta Cassela i Tchéky Carya. Na toj se razini Kounenu nema što prigovoriti, no pažljiviji gledatelji zacijelo će uočiti kako je riječ o neuobičajeno hladnom ostvarenju, djelu koje se ne gradi na emocijama ili moralnim dvojbama.

Stoga nije teško zaključiti kako je riječ o potpunoj dominaciji stila nad sadržajem. Ponekad Kounen prelazi granice dobrog ukusa, rado poseže za nepotrebno eksplicitnim slikama i tada njegova redateljska strategija podsjeća na Stoneove *Rođene ubojice*, ali se mora priznati kako razlozi za takva riješenja ne nalaze opravdanja ni u priči ni u karakterima.

Do *Dobermana* će držati filmofili skloni efektnoj stilizaciji, oni koji ne po-

stavljaju previše pitanja nego ih zanima isključivo sugestivan način rješavanja pojedinih scena. A toga u *Dobermanu* doista ima na pretek.

Mario Sablić

DOZVOLA ZA BRAK / MEET THE PARENTS

SAD, 2000. — pr. DreamWorks SKG, Universal Pictures, Nancy Tenenbaum Productions, Tribeca Productions, Robert De Niro, Jay Roach, Jane Rosenthal, Nancy Tenenbaum, kpr. Amy Sayre, Shauna Weinberg. — sc. Jim Herzfeld, John Hamburg, r. Jay Roach, df. Peter James, mt. Jon Poll, Lisa Rodgers. — gl. Randy Newman, sgf. Rusty Smith, kgf. Daniel Orlandi. — ul. Robert De Niro, Ben Stiller, Teri Polo, Blythe Danner, Nicole DeHuff, Jon Abrahams, Thomas McCarthy, Phyllis George. — 108 minuta. — distr. Kinematografi.

Dozvola za brak

ISTOK-ZAPAD / EST-OUEST

Francuska, Rusija, Bugarska, Španjolska, Ukrajina, 1999. — pr. Le Studio Canal+, France 3 Cinema, Centre nationa de la cinématographie, Gala Films, Mate Production, NTV-PROFIT, Sofica Sofinergie, Studio 1+1, UGC YM, Yves Marmion, Igor Tolstunov. — sc. Sergei Bodrov, Louis Gardel, Rustam Ibragimbekov, Régis Wargnier, r. Régis Wargnier, df. Laurent Dailland, mt. Hervé Schneid. — gl. Patrick Doyle, sgf. Yvette Cotcheva, Aleksei Levchenko, Vladimir Svetozarov, kgf. Pierre-Yves Gayraud. — ul. Sandrine Bonnaire, Oleg Menshikov, Catherine Deneuve, Sergei Bodrov Jr., Ruben Tupiero, Erwan Baynaud, Grigori Manukov, Tatyana Dogileva. — 120 minuta. — distr. Blitz.

Intimistička epička drama o poslijeratnom razdoru, očaju ali i nadi, redatelja Régisa Wargniera (*Indokina*), bazirana na stvarnim događajima zapadnjačkih obitelji koje su se na poziv SSSR-a, idealistički vjerujući obećanjima, vraćale u krilo majke Rusije.

Melankolična i klaustrofobična osjenčana fotografija toplih smeđih tonova vrlo sugestivno prenosi atmosferu komunalki i ozračje 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća. Snimano je, između ostalog, na bugarskim lokacijama i u Kijevu, s nedvojbenim senzibilitetom za dočaravanje očaja i mračne bezizlaznosti Staljinova režima, kad je i ma kakav oblik liberalizacije bio gotovo nemoguć. Naime, većina povratnika trenutno je smaknuta, s paranoidnom optužbom *imperijalističkih špijuna*, a intelektualci potrebni za propagandističke svrhe bivali su pošteđeni, životareći pod budnom prismotrom Velikog brata.

Najsvijetlija točka filma definitivno su glumačke izvedbe — naročito izvrsna Sandrine Bonnaire kao Marie, supruga ugledna liječnika (uvijek pouzdani Oleg Menshikov), i mladi energični Sergei Bodrov jr. kao Saša, potencijalni olimpijski plivač, te razvoj i intenzitet njihovih odnosa kroz desetogodišnji period. Višeslojan je to i kompleksan ljubavni trokut (katkad i četverokut), tenzičnosti nalik onoj iz Scorsesejeva *Doba nevinosti*, iako sentimentalističke korelacije nikako nisu akcentuirane, a ni poneki likovi nisu onakvi kakvima se čine, već prepuni latentnih, suptilno nedorečenih motiva. Ipak, uz sve prednosti, *Istok-zapad* nedovoljno je konzekventan film, koji stalno balansira između soap-melodrame i angažirane socio-političke drame.

Katarina Marić

JESEN U NEW YORKU / AUTUMN IN NEW YORK

SAD, 2000. — pr. Lakeshore Entertainment, United Artists, Gary Lucchesi, Amy Robinson, Tom Rosenberg, kpr. Andre Lamal, izv. pr. Ted Tannebaum, Richard S. Wright. — sc. Allison Burnett, r. Joan Chen, df. Changwei Gu, mt. Ruby Yang. — gl. Gabriel Yared, sgf. Mark Friedberg, kgf. Carol Oditz. — ul. Richard Gere, Winona Ryder, Anthony LaPaglia, Elaine Stritch, Vera Farmiga, Sherry Stringfield, Mary Beth Hurt, Jill Hennessy. — 103 minute. — distr. Blitz.

Atraktivna američka glumica kineskog podrijetla Joan Chen najpoznatija je bila u osamdesetima kada je nastupala u kultnom televizijskom serijalu *Twin Peaks*, da bi nakon toga nestala s glumačke scene. Pojavila se prije nekoliko godina kao redateljica hvaljenog i navodno nesentimentalnog kineskog filma *Xiu Xiu* koji je čak pokupio i nekoliko nagrada. Prošle godine prihvatila se režije suvremenog ljubića u kojem glavne uloge tumače Richard Gere i Winona Ryder, dok je scenarij potpisala slabo poznata Allison Burnett. Ništa od svega toga nije slutilo na dobro. Gere već godinama ima problema s karijerom, a slično je i s talentiranom Winonom Ryder koja u zadnje vrijeme dosta čudno i neuspješno bira projekte u kojima nastupa. Uz sve to, spomenuta scenaristica potpisnica je scenarija za filmove poput *Bloodfist III*, tako da doista nisam previše očekivao od filma ali sam svejedno ostao neugodno iznenađen.

Priča o ljubavi sredovječnog playboya koji se zaljubljuje u zrelu i slobodoumnu dvadesetogodišnjakinju već od početka iritira neuvjerljivošću, za što su uz loš scenarij najodgovorniji upravo Gere i Ryderova. Kemije među njima uopće nema i teško je povjerovati u

Jesen u New Yorku

romansu na kojoj se film temelji, a kada se tome pridoda motiv neizlječive bolesti koja prijeti njihovoj vezi, film postaje nepodnošljiv. Scenarij je plitak i površan, cijeli je film ispunjen stereotipima, a glavni su glumci povremeno iritantni i neuvjerljivi, tako da *Jesen u New Yorku* bezbrižno možemo proglasiti jednim od najgorih filmova godine. Gere nakon nastupa u ovom filmu i jezivoj *Odbjegloj nevjesti*, spas traži od Altmana u njegovu najnovijem filmu, no možda bi mu bilo bolje kada bi glumu zamijenio budizmom. Što se tiče Winone za nju se nadam da joj se takve gluposti više neće događati jer ipak je riječ o darovitoj glumici koja zaslužuje kvalitetnije i zahtjevnije projekte od patetične *Jeseni u New Yorku*.

Denis Vukoja

KOCKA / CUBE

Kanada, 1997. — pr. Cube Libre, OFDC, The Feature Film Project, Telefilm Canada, Viacom Canada, Mehra Meh, Betty Orr, izv. pr. Colin Brunton, Justine Whyte. — sc. André Bijelic, Graeme Manson, Vincenzo Natali, r. Vincenzo Natali, df. Derek Rogers, mt. John Sanders. — gl. Mark Korven, sgf. Jasna Stefanovic, kgf. Wendy May Moore. — ul. Nicole de Boer, Nicky Guadagni, David Hewlett, Andrew Miller, Julian Richings, Wayne Robson, Maurice Dean Wint. — 90 minuta. — distr. Blitz.

Šest različitih ljudi probudi se u labirintu načinjenom od kockastih prostorija koje su međusobno povezane zidovima podom i stropom. Tako su se zajdeno našli grubi policajac Quentin (Maurice Dean Wint), ogorčeni službenik Worth (David Hewlett), dobrohotna liječnica Holloway (Nicky Guadagni), mlada matematička genijalka Leaven (Nicole deBoer) i stručnjak za bijeg iz zatvora Rennes (Wayne Robson). Pokušavajući zajedno napredovati kroz prostorije uviđaju da neke od njih sadrže smrtonosne klopke, a Rennes biva prvi koji nastrada. Uskoro shvaćaju da svaka soba ima i svoj broj i pomoću matematičkih sposobnosti Leven uvjereni su da mogu predvidjeti gdje se nalaze klopke, te zajednički napreduju pokušavajući naći izlaz postavši svjesni i činjenice da svatko od njih ima određenu sposobnost koja bi im mogla pomoći u svladavanju moguće prepreke. No, unatoč tome ubrzo se javljaju trzavice, te njihovo zajedništvo biva narušeno...

Redatelj Vicenzo Natali, koji je ujedno i supotpisnik scenarija, oslanja se na razradu ishodišne ideje koja pruža mnogo mogućnosti u daljnjem razvoju filma. Međutim upravo razrada te ideje ono je što Nataliju nije uspjelo u potpunosti. Da se u cjelosti oslonio na stripovsku ikonografiju, te da junaci jednostavno nailaze na sve različitije pre-

Kocka

preke koje pomoću nekih njima svojstvenih sposobnosti uspijevaju svladati, ovo je ostvarenje moglo biti znatno uspjelije. Dobar je primjer tome scena prolaska kroz sobu u kojoj se smrtonosna naprava aktivira zvukom, pa je zajedno s likovima i cijela publika ušutjela. Upravo je nedostatak više takvih scena ono što nedostaje filmu, a također je manjak i likvidacija nekih potencijalno zanimljivih, nedovoljno iskorištenih likova (primjerice lik stručnjaka za bijeg Rennesa, ili vizualno zanimljiv lik koji strada u efektnoj sceni prije same najavnice). Natali se umjesto toga zapleo u razglabanja o smislu života i komentaranje suvremenog društva, koje je moralo biti znatno promišljenije ubačeno u film da bi bilo usklađeno u cjelinu.

Odlična scenografija i dobra ideja ne uspijevaju nadomjestiti nedovoljno inspiriranu režiju i mlitavu glumu, pa je tako umjesto iznimnog filma nastalo tek donekle zanimljivo djelo, ponajprije za ljubitelje SF-a. No i takav, film je dobio nagrade na Toronto Film Festivalu (najbolji kanadski debitantski film), Gerardmer Film Festivalu (Grand Prize), Fantasportu (nagrada publike, međunarodna fantasy nagrada), Catalonian International Film Festival (najbolji film, najbolji scenarij), Brussels International Festiva of Fantasy Film (Silver Raven) i od Canadian Societa of Cinematographers (CSC Award).

Sanjin Petrović

Kriv

KRIV / THE GUILTY

SAD, Velika Britanija, Kanada, 1999. — pr. J&M Entertainment, Muse Entartainment, British Columbia Film Incentive, Canadian Film and Video Production Tax Credit, Dogwood Pictures, Guilty Productions, Paul Cowan, Thomas Hedman, Lisa Richardson, izv. pr. William Davies, Julia Palau, Michael Prupas, Michael Ryan, Anthony Waller. — sc. William Davies prema knjizi Simona Burkea, r. Anthony Waller, df. Tobias A. Schliessler, mt. Alison Grace. — gl. Debbie Wiseman, sgf. Douglas Higgins, kgf. Jori Woodman. — ul. Bill Pullman, Gabrielle Anwar, Devon Sawa, Angela Featherstone, Joanne Whalley, Ken Tremblett, Jaimz Woolvett, Darcy Belsher. — 108 minuta. — distr. Discovery.

Callum Crane (Bill Pullman) je vrlo moćan advokat koji bi uskoro mogao postati sudac, što mu je najveća želja. Međutim, nakon večere s novom i privlačnom tajnicom Sophie Lennon (Gabrielle Anwar), on je pijan siluje. Nakon tog incidenta, ona mu prijeti da će ga razotkriti, uništiti mu karijeru, te ionako nestabilan odnos sa suprugom Nathalie (Joanne Whalley).

Istodobno, Nathan Corrigan (Devon Sawa), sitni mladi kriminalac, otkriva da je Crane njegov pravi otac i odlučuje ga pronaći. U Craneovom uredu Nathan upoznaje Tanyu Duncan, Sophiejinu cimericu, i među njima se razvije prijateljstvo.

Sve se povezuje kada se Nathan nađe licem u lice s ocem, nakon što spriječi provalu u njegov automobil. Bez ideje o identitetu spasitelja, Crane Nathanu očajnički ponudi novac za ubojstvo mlade žene koja mu se spremna uništiti život. No, kada Sophie stvarno biva ubijena, Nathan, premda nedužan, mogao bi biti okrivljen za njeno ubojstvo...

Kriv redatelja Anthonyja Wallera vrlo je dobar triler kojemu je najbolja značajka izvrstan scenarij. Waller vrlo sigurno vodi priču dajući gledatelju potpun uvid u cijelu priču, dok likovi znaju samo određeni dio. Tvorci filma pomalo se poigravaju i s određenim klišeima, ali, na sreću, ne upadaju u njih. Scenarij u kojem se ističe dojmljiv završetak, uspješno povezuje sve dijelove filma, ne ostavljajući ništa otvoreno. Već je to dovoljno za odličnu ocjenu filma, jer su rijetki filmovi koji imaju toliko zaokružene i suvisle scenarije. Film je doduše mogao biti i bolji s boljom podjelom uloga, a prvenstveno je riječ o neuvjerljivom mladom Davonu Sawi, te nedovoljno zainteresiranom Gabriele Anwar, dok je Bill Pullman rutinerski odradio svoj dio posla. U svakom slučaju riječ je o solidnom ostvarenju koje zaslužuje pažnju gledateljstva.

Sanjin Petrović

LOVAC / THE WATCHER

SAD, 2000. — pr. Universal Pictures, Interlight, Jeff Rice, Christopher Eberts, Elliott Lewitt, kpr. David Elliot, Jeremy Lappen, Steven T. Puri, izv. pr. Patrick D. Choi, Nile Niami, Clark Peterson, Paul Pompian. — sc. David Elliot, Clay Ayers, r. Joe Charbanic, Jeff Jensen, df. Michael Chapman, mt. Richard Nord. — gl. Marco Beltrami, sgf. Maria Caso, Brian Eatwell, kgf. Jay Hurley. — ul. James Spader, Keanu Reeves, Marisa Tomei, Ernie Hudson, Chris Elliot, Robert Cicchini, Yvonne Niami, Jenny McShane. — 96 minuta. — distr. Blitz.

Kome još nisu dosadili filmovi o serijskim ubojicama? Holivudskim proizvođačima. Doista je nevjerojatno kako uvijek ponavljaju jednu te istu priču o tom serijskom ubojici koji nije primitivni brutalni manijak, nego inteligentni brutalni manijak i žrtve ubija po superpreciznom planu, te zavidnom domišljatošću nadmudruje jadne policijske istražitelje koji ga nikako ne mogu uloviti. Sve do jednom, kada se obvezatno nađu u neobično opasnoj situaciji u nekom mračnom i klaustrofobičnom prostoru kojega osvjetljavaju baterijskim svjetiljkama, a tu opet taj ubojica do zadnjeg trenutka na malog policajčića gleda s visine i samozadovoljno mu se smije u brk čak i kada konačno dobije zasluženi metak u čelo.

Lovac

Tako nešto zainteresiranima je ponuđeno i u ovom trileru (s obveznim dodatkom »psihološki«, potcrtano posjetima policajca psihijatrici) u kojemu je ubojica Keanu Reeves, a istražitelj James Spader. Glavna je dosjetka što zlikovac želi nadmudrivati FBI-jevca, pa se za njim iz Los Angelesa preseli u Chicago u kojem trpi niske temperature koje inače ne voli. Redatelj debitant Joe Charbanic školovao se radeći video i promidžbene spotove, što je dano do znanja predočavanjem dinamičnih, kratkih, izvitoperenih, usporenih i jarko obojenih kadrova. Keanu ubojicu glumi poput neuvjerljive tinejdžerske pop-zvjezdice, a Spader pati, pati i pati...

Umjerene pohvale zaslužuje poneka zgodna situacija poput one kada jedan agent ne prekida razgovor mobitelom iako je usred automobilske potjere za kriminalcem, no što to vrijedi kad je cjelina nesuvisla. Jedini uistinu zanimljiv trenutak umetnut je u svojevrsnom opisu tzv. otuđenosti suvremenog svijeta u kojemu ni uz pomoć sve medijske halabuke nije moguće u jednom danu pronaći neku osobu, koja se pritom ni ne skriva. Čovjek prođe pored čovjeka, a ne primijeti ga, sramežljivo nam poručuju tvorci i svoju tezu još jednom potvrđuju susretom u liftu u kojemu progonitelj uopće ne vidi ubojicu.

Da je više pozornosti posvećeno razvoju te ideje, možda bi *Lovac* nečemu sličio, ali ovako ostaje nepotreban, besmislen i neuzbudljiv prilog filmovima o serijskim ubojicama.

Janko Heidl

Magnolija

MAGNOLIJA / MAGNOLIA

SAD, 1999. — pr. New Line Cinema, The Magnolia Project, Ghoulardi Film Company, Paul Thomas Anderson, Joanne Sellar, kpr. Daniel Lupi, izv. pr. Michael De Luca, Lynn Harris. — sc. i r. Paul Thomas Anderson, df. Robert Elswit, mt. Dylan Tichenor. — gl. Jon Brion, Aimee Mann, sgf. William Arnold, Mark Bridges, kgf. Mark Bridges. — ul. Julianne Moore, Philip Seymour Hoffman, Jason Robards, John C. Reilly, Philip Baker Hall, William H. Macy, Tom Cruise, Bobby Brewer. — 188 minuta. — distr. Kinowelt, VTI.

Teško se namah sjetiti filma koji na bolji i sustavniji način secira ljudsku prirodu od *Magnolije*, još jednog iznimno dojmljivog filma Paula Thomasa Andersona (*Teška osmica*, *Kralj pornića*). K tomu, to je trosatno ostvarenje koje nudi pregršt slikovitih karaktera, redom tumačenih od izvrsnih glumaca, a čije se priče na nevjerojatno maštovit način spajaju u cjelinu. *Magnolija* govori o usamljenosti i tuzi, nadi, krivici i žaljenju za propuštenim, ali na vrlo so-

fisticiran i nenametljiv način, te ni u jednom trenutku ne upadajući u zamku patetike, već uvijek vješto skrivajući iznenađenja.

Niz podzapleta Paul Thomas Anderson vodi sigurnom rukom. Isto tako on barata karakterima, svako malo nudeći neku scenu koja ostaje u sjećanju. Tako *Magnolija* u neku ruku predstavlja vrhunce glumačkih izvedbi dobrom dijelu glumačke postave, na čelu sa Tomom Cruiseom i Julianne Moore. Dakako, ovdje su prisutni i Andersonovi pouzdani karakterni glumci, John C. Reilly i William H. Macy. Autentični dijalozi, koji lako komuniciraju s publikom i doista se doimaju iskrenima i nepatvorenima dodatna su snaga *Magnolije*.

To je film koji je teško obilježiti, odnosno svrstati ga u već pripremljenu žanrovsku ladicu. Anderson izvrsno spaja komediju i dramu s elementima nadrealnog. Film je to o rasapu obitelji, koji povremeno vrlo suvereno barata melodramskim obrascima, ali i simbolizmom prožeto ostvarenje koje se nanovo otkriva pri svakom ponovljenom gledanju.

Magnolija je art film za sve one koji i danas smatraju Lynchov *Plavi baršun* teško dostižnim remek-djelom.

Mario Sablić

MRAK FILM / SCARY MOVIE

SAD, 2000. — pr. Dimension Films, Billstein-Grey Entartainment, Gold /Miller Productions, Wayans Bros. Entertainment, Eric L. Gold, Lee R. Mayes, kpr. Lisa Suzanne Blum, izv. pr. Cary Granat, Brad Grey, Peter Safran, Peter Schwerin, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Bo Zenga. — sc. Shawn Wayans, Marlon Wayans, Buddy Johnson, Phil Beauman, Jason Friedberg, Aaron Seltzer, r. Keenen Ivory Wayans, df. Francis Kenny, mt. Mark Helfrich. — gl. David Kitay, sgf. Robb Wilson King, kgf. Darryle Johnson. — ul. Carmen Electra, Dave Sheridan, Frank B. Moore, Cheri Oteri, Shannon Elizabeth, Jon Abrahams, Shawn Wayans, Andrea Nemeth. — 85 minuta. — distr. UCD.

Braća Wayans nisu nepoznata upućenijim filmofilima budući da iza sebe imaju već nekoliko manje-više uspješnih krimića i komedija koji su se mogli pronaći i u našim videotekama (*Sad si gotov gnjido, Detektiv za prljave poslove, Laka lova, Ne budi zao dok ispijaš juice*...). Uz te filmove Wayansovi su poznati kao tvorci kultnog televizijskog serijala *In Living Colors* koji se godinama uspješno prikazivao na američkoj televiziji i u kojem je prve zapažene nastupe imao najplaćeniji komičar današnjice Jim Carrey. Unatoč solidnoj reputaciji i višegodišnjem iskustvu, njihov najnoviji film predstavljao je iznenađenje mnogim poznavateljima sedme umjetnosti. Produkcijski mali i jeftini obiteljski projekt Wayansovih *Mrak film* prometnuo se u jedan od najvećih prošlogodišnjih kinohitova na američkom tržištu sa zaradom od preko 150 milijuna dolara, i tako postao najgledanijom parodijom svih vremena i jednim od najisplativijih filmova u povijesti, odmah uz bok *Vještici iz Blaira* i prvom nastavku *Ninja kornjača*.

Mrak film

Kako su, po mome skromnom mišljenju, upravo braća Wayans tvorci najotkvačenijeg filma zadnjih petnaestak godina *Sad si gotov gnjido* koji uz prvi *Ima li pilota u avionu*, te nekoliko ranih Brooksovih djela zauzima sam vrh parodijskog žanra, moram priznati da sam očekivao kako je *Mrak film* izbjegao neinventivnost što je već godinama prisutna u parodijama. Spomenuti *Sad si gotov gnjido* vrhunsko je ostvarenje u kojem su Wayansovi genijalno isparodirali *blaxploitation* filmove sedamdesetih dok se u najnovijem ostvarenju uglavnom bave omladinskim horor filmovima kao što su *Vrisak, Znam što si radila prošlog ljeta* itd. Već nakon prvih petnaestak minuta provedenih u mraku kinodvorane postalo mi je jasno kako su moje nade bile pretjerane i uzaludne jer *Mrak film* daleko je od histerične zabave ponuđene u spomenutoj parodiji.

Mrak film krasi površnost, banalnost i prvoloptaški humor koji uglavnom puca u prazno. Frenetičan ritam ispaljenih fora ne dozvoljava gledatelju da predahne i sve ih pohvata, iako većina od njih i nije pretjerano duhovita, a naprosto je nevjerojatno da isti ljudi mogu napraviti dva toliko različita projekta. Ima u ovome filmu duhovitih trenutaka, ali su češći oni ispunjeni infantilnim dosjetkama u kojima će možda uživati isključivo maloljetni gledatelji, dok će se oni nešto stariji neugodno meškoljiti na svojim kinostolcima za vrijeme trajanja filma. Unatoč uspjehu što ga je doživio, doista je teško u njemu pronaći nešto zanimljivo i vrijedno preporuke pa neobjašnjivo glupi i infantilni *Mrak film* postaje jedan od najvećih hitova godine, dok za urnebesno duhoviti i zabavni *Sad si gotov gnjido*, na žalost, zna tek uži krug filmofila.

Denis Vukoja

NESLOMLJIVI / UNBREAKABLE

SAD, 2000. — pr. Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Limited Edition Productions, M. Night Shyamalan, Barry Mendel, Sam Mercer, izv. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum. — sc. i r. M. Night Shyamalan, df. Eduardo Serra, mt. Dylan Tichenor. — gl. James Newton Howard, sgf. Larry Fulton, kgf. Joanna Johnston. — ul. Bruce Willis, Samuel L. Jackson, Robin Wright Penn, Spencer Treat Clark, Charlayne Woodard, Eamonn Walker, Leslie Stefanson, Johnny Hiram Jamison. — 106 minuta. — distr. Kinematografi.

Iz filma se to nekako osjeća, a dojam potvrđuju riječi redatelja i scenarista M. Nighta Shymalana koji u intervjuima tumači kako ne želi raditi površno atraktivne filmove, nego one koji će proći test vremena i jednako zanimljivi biti za pet, deset ili sto godina. Doduše, tako nešto spremno će reći i najtrećerazredniji proizvođač holivudskog škarta, ali Shyamalanu na temelju gotovog proizvoda možemo vjerovati.

Njegov film doista elegantno izbjegava klišeje. Shyamalan to čini mirno, nekim svojim neobičnim, tihim i nenametljivim tijekom u kojega su utrpani nizovi izlizanih tema i motiva, ali predočenih iz drugoga kuta. U tom »drugom« kutu gledanja, ključ je kvalitete *Neslomljivog*. Postoje tu i katastrofe i zločini i kriminalističko-trilerske sekcije i bračna kriza i malodobno dijete i psihologiziranje, ali autor nas dijelom uspijeva uvjeriti da nije radio planski, nego intuitivno. Dakako, koliko je to moguće. Likovi i osnovna situacija su smišljeni, ali im je dopušten vlastiti život i razvoj, različito od uobičajene prakse nametanja karakterima da se ponašaju kako je scenarist zamislio. Jedan od Shyamalanovih trikova jest da ne prikaže i ne objasni ono što filmovi koji se žele svidjeti pokazuju i objašnjavaju. Primjerice, nema vrlo bitne scene katastrofe putničkog vlaka u kojoj poginu svi osim junaka. Junak (Bruce Willis) je u vlaku, nesigurno pokušava zavesti lijepu susjedu, nasluti nesreću i — gotovo. Ne vide se čak ni zabrinuta lica ostalih putnika. Usredotočeni smo na našeg neslomljivog, jer to je film o dijelu njegova života. U sljedećoj sceni, on je u bolnici. Tu nas čeka još jedno malo remek-djelo režije: široki kadar, u drugom-trećem planu liječnik Willisu objašnjava da je jedan od dvojice preživjelih i da nema ni ogrebotine, a u prvom se planu, neoštro i isprva nezamjetno (uz dobru zvukovnu potporu), miče neka plahta koja se, pred kraj kadra, natopi krvlju. Drugi preživjeli je izdahnuo. Isto tako, nije objašnjeno ni što se to dogodilo s brakom Willisa i supruge, a na tom je kolosijeku fino iznijansiran njihov odnos pristojnih i osjećajnih ljudi koji se još na neki način vole i poštuju, mada ih nešto ne tjera u zagrljaj.

Neslomljivi

Zbog niza profinjeno netipičnih postupaka koji rezultiraju nepredvidljivošću, ni veliko se otkriće na kraju filma ne doima jeftinim trikom, nego normalnim nastavkom niza otkrića raštrkanih duž cijelog puta.

Pokušajmo zamisliti istu priču o masovnom ubojici u uobičajenom izdanju u kojemu bi se krenulo s druge polazne točke, u kojemu bi se objašnjavalo ono što se vidi, u kojemu bi uvodni prizor bio neka eksplozivna katastrofa, u kojemu bi se očekivalo da strepimo nad ishodom nekog pomno smišljenog paklenog plana... i bit će nam jasno kojih je dometa Shyamalanovo postignuće.

Janko Heidl

Nezaboravni klub

NEZABORAVNI KLUB / REMEMBER THE TITANS

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Productions, Jerry Bruckheimer Films, Technical Black, Jerry Bruckheimer, Chad Oman, izv. pr. Michael Flynn, Mike Stenson. — sc. Gregory Allen Howard, r. Boaz Yakin, df. Philippe Rousselot, mt. Michael Tronick. — gl. Trevor Rabin, sgf. Deborah Evans, kgf. Judy Ruskin Howell. — ul. Denzel Washington, Will Patton, Wood Harris, Ryan Hurst, Donald Adeosun Faison, Craig Kirkwood, Ethan Suplee, Kip Pardue. — 113 minuta. — distr. Kinematografi.

ODJEK SMRTI / STIR OF ECHOES

SAD, 1999. — pr. Artisan Entertainment, Judy Hofflund, Gavin Polone, izv. pr. Michele Weisler. — sc. David Koepp prema romanu Richarda Mathesona »A Stir of Echoes«, r. David Koepp, df. Fred Murphy, mt. Jill Savitt. — gl. James Newton Howard, sgf. Nelson Coates, kgf. Leesa Evans. — ul. Kevin Bacon, Kathryn Erbe, Illeana Douglas, Zachary David Cope, Kevin Dunn, Conor O'Farrell, Liza Weil, Lusia Strus. — 99 minuta. — distr. UCD.

'Hajde, hipnotiziraj me, što mi se u najgorem slučaju može dogoditi?', kaže Tom Witzky u jednoj sceni na početku *Odjeka smrti*. Witzkyju se nakon hipnoze dogodila prilično loša stvar, ali se još lošija stvar dogodila samom filmu čiju režiju potpisuje vrlo uspješni holivudski scenarist David Koepp. Dogodila se, naime, nesretna okolnost da je M. Night Shyamalan preduhitrio Koeppa snimivši megahit *Šesto čulo*. Kažem preduhitrio jer je Koepp zamislio svoj film znatno prije nego što je

Shyamalan i dobio ponudu za *Šesto čulo*, a Koepp se dosta dugo mučio s realizacijom svog filma. Osnovna tema oba filma je komunikacija s mrtvima, a čak je i izvedena vrlo slično. Iako je *Šesto čulo* znatno bolji film, čini mi se da je ovdje bitnu ulogu ipak odigrala ona narodna — 'Tko prvi njegova djevojka'.

Koepp je naravno potpisao i scenarij koji se temelji na romanu američkog književnika Richarda Mathesona *Metež smrti* iz 1957. godine. Doduše, radnja romana se zbiva u Kaliforniji 50-ih godina, a Koepp ju je za potrebe filma premjestio u sadašnjost u Chicago. Glavni junak je već spomenuti Tom Witzky (Kevin Bacon), frustrirani rocker srednjih godina. Oženjen je, ima jedno dijete, drugo je na putu i nije zadovoljan svojim životom. Na jednom tulumu njegova ga šogorica Lisa (Illeana Douglas) uvjerava u moć hipnoze. Tom je cinik i ne vjeruje u takve gluposti, pa da dokaže kako to neće funkcionirati nagovori Lisu da ga pokuša hipnotizirati. Ona naravno uspije i tijekom seanse mu ubaci sugestiju da 'otvori svoj um'. Nakon toga Tom stječe dar da osjeća, a na mahove i vidi natprirodne pojave. Ubrzo shvati da i njegov mali sin Jake (vrlo dobar nastup Zacharyja Davida Copea) može vidjeti ono što normalni ljudi ne mogu. On čak redovito komunicira s duhom tinejdžerke Samanthe (Jennifer Morrison). Tom shvaća da je uz tu djevojku vezana nekakva tajna i postaje opsjednut njenim rješenjem. Sve to izluđuje njegovu ženu (Kathryn Erbe) koja uopće ne razumije svog muža i sina.

Sasvim solidan Koeppov film uspješno drži vodu do pred kraj kada se čini kao da je redatelj izgubio dah i prepustio se predvidljivoj i banalnoj završnici u kojoj se misterij rješava gotovo sam od sebe. Osobito je vješto napravljena sredina filma u kojoj postepeno raste Tomova opsjednutost, ali proporcionalno tome i očaj njegove žene. Uz to film obiluje i vrlo dojmljivim ekspresionističkim scenama koje prilično jasno portretiraju krize i slomove američke radničke klase, pa bi *Odjek smrti* bio izvrstan filma da je završnica riješena na nešto provokativniji način.

Goran Jovetić

Odjek smrti

OTROVNO PERO MARKIZA DE SADEA / THE QUILLS

SAD, 2000. — pr. Fox Searchlight Pictures, Hollywood Partners, Industry Entertainment, Walrus&Associates, Julia Chasman, Peter Kaufman, Nick Wechsler, kpr. Mark Huffam, izv. pr. Des McAnuff, Sandra Schulberg, Rudulf Wiesmeier. — sc. Doug Wright, r. Philip Kaufman, df. Rogier Stoffers, mt. Peter Boyle. — gl. Stephen Warbeck, sgf. Martin Childs, kgf. Jacqueline West. — ul. Geoffrey Rush, Kate Winslet, Joaquin Phoenix, Michael Caine, Billie Whitelaw, Patrick Malahide, Amelia Warner, Jane Menelaus. — 123 minute. — distr. Continental film.

Otrovno pero markiza De Sadea

Zatočenom markizu de Sadeu oduzeta su sredstva za pisanje, pa se dosjeti da slomljenim komadićem zrcala i vlastitom krvlju napiše novelu na odjeći. Ideju vidimo, čin ne vidimo, posljedicu vidimo. De Sade puca od ponosa, s improvizirano zamotanim jagodicama ranjenih prstiju i kićenim slovima perverznog teksta ispisanog na svakom komadu odjevnih predmeta. Hodajuća priča.

Lišen i odjeće, de Sade diktira novo djelo kroz rupe u zidu, preko 'pokvarenog telefona' sastavljenog od dobronamjernih luđaka, koji diktat prenose jedan drugome, pri čemu, dakako, gube riječi i mijenjaju redoslijed. Markiz ponovno puca od ponosa: 'Moje genijalne riječi filtrirane kroz umove luđaka. Možda ispadnu još bolje.'

Philip Kaufman (*Put u svemir*, *Nepodnošljiva lakoća postojanja*) nije režirao čak sedam godina, a ovaj portret posljednjih dana markiza de Sadea, zatočenog u ludnici 1801., preočito je snimljen prema kazališnom komadu (drama i scenarij Douga Wrighta). Dobri glumci, zanimljive ideje, kvalitetni tehnički aspekti, povremeno odlični dijalozi i podosta humora čine djelo koje nije teško gledati, ali koje, na žalost, ne nudi previše uzbuđenja jer zbog ironijskog odmaka likovi su ostali funkcije, a nisu postali ljudi za koje se možemo zainteresirati i zabrinuti. Sve je stvar scenarističke konstrukcije, što posebno naglašava završetak u kojemu zločesti doktor čini ono što je markizu zabranio, a dobri svećenik postane neka vrst de Sadeove replike. Dramaturški logično i školski pravilno, ali neuvjerljivo i prelažnoga okusa.

Janko Heidl

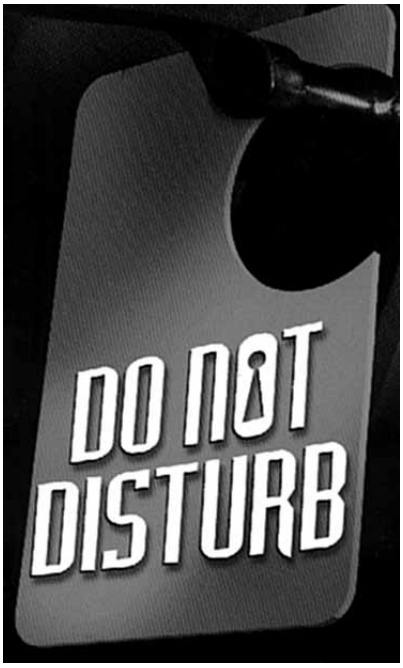
PAKLENA NOĆ U AMSTERDAMU / DO NOT DISTURB

Nizozemska, 1999. — pr. First Floor Features, CLT-UFA International, Dick Maas, Laurens Geels, izv. pr. Heinz Lehmann, Heinz Thym. — sc. i r. Dick Maas, df. Marc Felperlaan, mt. Bert Rijkelijkhuizen. — gl. Dick Maas, sgf. Kees Starink. — ul. William Hurt, Jennifer Tilly, Denis Leary, Francesca Brown, Michael Chiklis, Corey Johnson, Michael A. Goorjian. Jason Merrells. — 94 minute. — distr. Discovery.

Walter (William Hurt), visoki dužnosnik farmakološke tvrtke poslovno dolazi u Amsterdam u pratnji supruge Cathryn (Jennifer Tilly) i kćeri Melisse koja ne može govoriti već se služi jezikom znakova. Odsjedaju u hotelu u kojem se nalazi i slavna pop zvijezda, pa obožavateljice opsjedaju ulaz. Melissa se uspijeva izgubiti te nehotice izlazi iz hotela gdje biva svjedokom ubojstva. Ubojice je otkrivaju i daju se u potjeru. Ne uspjevši se vratiti u hotel jer je smatraju još jednom od obožavateljica koje pokušavaju ući, njoj ne preostaje ništa drugo nego pobjeći što dalje. Pomaže joj sitni lopov Simon (Denis Leary) koji je voze u svom brodu po amsterdamskim kanalima.

U međuvremenu zabrinuti roditelji obavijestili su policiju, uspiju je pronaći, no kad se čini da je najgore prošlo, nevolje tek počinju jer ubojice ne odustaju... noć u

Snimljen u Nizozemskoj u europskoj produkciji, *Paklena Amsterdamu* pokušava primijeniti holivudske principe akcijskog filma. Redatelj Maas pokušava spojiti akciju, napetost i dosta crnog humora sa stripovskom ikonografijom i u velikoj mjeri uspijeva u svojoj namjeri. Ono što se može ubrzo primijetiti velika je doza naivnosti, ali na nju se ne mora previše strogo gledati, ako se uzme u obzir stripovsko ozračje koje film ima. Znatno je veći problem prilično loša gluma u filmu, što pomalo čudi ako se uzmu u obzir imena u filmu, prvenstveno ono Williama Hurta koje zasigurno ima određenu težinu. No i on, kao i ostali glumci pokazuju priličnu nezainteresiranost, što se u velikoj mjeri odrazilo na film. No, nezahtjevni gledatelji koji žele samo devedeset minuta dovoljno zabavne jurnjave i pomalo humora neće biti razočarani.



Paklena noć u Amsterdamu

Sanjin Petrović

PLES U TAMI / DANCER IN THE DARK

Danska, Njemačka, Nizozemska, SAD, Velika Britanija, Francuska, Švedska, Finska, Island, Norveška, 2000. — pr. AV-Fund Norway, Arte France Cinéma, Arte, Blind Spot Pictures, Channel Four Films, Cinematograph, Cobo Fund, Danish Film Institute, Danmarks Radio, DiNovi Pictures, Dutch Film Fund, Eurimages, Film i Vast, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Finnish Broadcasting Company, Finnish Film Foundation, France 3 Cinema, Good Machine, Icelandic Film Corporation, Icelandic Film Fund, Le Studio Canal+, Liberator Productions, Media II, Nordic Film & TV Fund, Pain Unlimited, SVT Drama, Swedish Film Institute, TV 1000, Trust Film, VPRO Television, Westdeutscher Rundfunk, What Else?, Zentropa Entertainments, Vibeke Windelov. — sc. i r. Lars von Trier, df. Robby Müller, mt. Molly Marlene Stensgaard. — gl. Björk, sgf. Karl Juliusson, kgf. Manon Rasmussen. — ul. Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Joel Grey, Cara Seymour, Vladica Kostic, Jean-Marc Barr. — 140 minuta. — distr. UCD.

Poetikom naturalističkog neoromantizma Lars von Trier relativno je blizak senzibilitetu i kreativnom izrazu dvojice svojih također kultnih suvremenika, osebujnom lirikom prožetom naturalizmu Harmonya Korinea i stiliziranom, pokatkad i sirovom romantizmu Wong Kar-waia, a svojim zadnjim filmom *Ples u tami* 45-godišnji Danac najizravnije se oslonio na najpostojaniju ikonu ambicioznih nezavisnih filmaša, Jean-Luc Godarda. Poput Godarda, od kojeg je, kao i mnogi prije, preuzeo stil kamere iz ruke i skokovite montaže, von Trier se odlučio za svojevrsno esejiziranje — njegova je tema filmski mjuzikl, a s Godardom, ali i Polanskim i Fassbinderom (a može se dodati i Krešo Golik), povezuje ga posvećenost ženskim likovima i njihova afirmacija.

Ples u tami pripovijeda priču o mladoj čehoslovačkoj imigrantici Selmi (Björk), koja sredinom 60-ih živi u američkom provincijskom mjestašcu i radi u lokalnoj tvornici. Selma, koja je velika ljubiteljica holivudskog mjuzikla, ima genetski poremećaj vida i uskoro će oslijepiti, a kako ista sudbina ne bi zadesila i njezina sina (Vladan Kostic) predano štedi gotovo sve što zaradi za njegovu operaciju. Međutim njezin stanodavac, mjesni policajac Bill (David Morse), upao je u dugove radi rastrošnosti svoje supruge Linde (Cara Seymour) i bojeći se da će ga ona napustiti ako sazna da je ostao bez novaca krade Selminu ušteđevinu. To je otponac tragičnih zbivanja koja će na kraju Selmu dovesti u ćeliju smrti i još jedna prilika da von Trier, nakon svog prethodnog filma *Lomeći valove*, spjeva odu nevinom srcu i plemenitoj duši, ponovo smještenima u kućištu anđeoski osebujne, sitne, krhe i beskrajno predane žene.

U *Lomeći valove*, koji su neke zaslijepljene hrvatske feministice proglasile mačističkim filmom (u »Zarezu« je objavljena interpretativna analiza tog filma koja je vrlo ozbiljan konkurent za kretenariju stoljeća), anđeoska junakinja žrtvovala se za čovjeka kojeg voli, potaknuta ultimativnom ljubavlju dala je svoj život da bi joj suprug čudesno ozdravio; u *Plesu u tami* Selma se ne žrtvuje samo za svog sina, nego i za čovjeka koji ju je opljačkao i doveo pred ezgekuciju, jer zna da je to učinio isključivo iz ljubavi (za suprugu), što je razlog koji ona potpuno razumije i prihvaća. Ljubav kao vrhovno načelo

Ples u tami

spontana je Selmina nit vodilja, jednako kao i lika kojeg tumači Emily Watson u *Lomeći valove*, to je ono prirodno načelo spram kojeg se 'muške' kategorije državnih zakona i interesa pokazuju inferiornima i efemernima, to je ono što Selmu dovodi u vezu s Antigonom, s tim da von Trier, za razliku od Sofokla, neće pokazati nikakvo razumijevanje za predstavnike opće, tj. državne stvari. Državni tužitelj prikazuje Selmu zlatnog srca kao dementnu zločinku tipa ubojica kojima se Capote bavio u *Hladnokrvnom ubojstvu* ili Chabrol u *Ceremoniji*, pri tom još i kao komunističku tuđinku koja gostoprimstvo obećane zemlje Amerike uzvraća nemilosrdnim ubojstvom, a branitelj koji bi joj mogao pomoći odustaje od obrane i prepušta je krvničkom konopcu kad shvati da neće dobiti honorar. Država je osudila nevinu Selmu, a von Trier i državu i Ameriku i kapitalizam.

Ples u tami nije samo film o ženi anđelu i dobrim ljudima koji su je okruživali (dirljivo prijateljstvo s kolegicom Kathy /Catherine Deneuve/ i ljubav u perspektivi s dobricom Jeffom /Peter Stormare/) nego, kao što je ranije rečeno, i esej na temu filmskog mjuzikla. Dok je Godardova Nana (Anna Karina) u filmu *Živjeti svoj život* gledala u kinu Dreyerovo *Stradanje Ivane Orleanske*, Selma u Kathynom društvu, već poluslijepa, manje gleda a više sluša koreografije Busbyja Berkeleyja i iznosi svoj emocionalni doživljaj strukture mjuzikla (kino je uvijek napuštala na predzadnjoj glazbeno-plesnoj sekvenci jer je onda mogla zamisliti da film nikad neće završiti). Način pak na koji von Trier uvodi mjuzikl sekvence u strukturu filma doista je fascinantan. To su uvijek Selmini zamišljaji, inkarnacije njezine optimistične mašte koje se iznimnom lakoćom uklapaju u sasvim drugačije okolno tkivo filma, a od šest mjuzikl prizora dva sasvim sigurno ulaze u antologiju: kronološki drugi, kad Jeff prati Selmu kući, a na mostu ih zatekne vlak, te treći, kad Selma nakon Billova ubojstva pokušava prevladati grozan događaj.

Von Trier se *Plesom u tami* još jednom potvrdio kao ingeniozni majstor prikaza egzistencijalne autentičnosti, njegov dokumentaristično-naturalistički stil pulsira inzenzitetom koji gledatelja obara s nogu, a rad s glumcima priča je za sebe. Nakon što je u *Lomeći valove* otkrio međunarodno anonimnu Emily Watson koja je polučila jednu od najboljih ženskih glumačkih izvedbi u filmskoj povijesti, isto je ponovio s islandskom alternativnom pop-zvijezdom Björk, koja je u *Plesu u tami* uz nevjerojatno impresivan glumački debi napisala i izvrsnu glazbu. Okrugla mjesečeva lica, magnetskih crnih očiju, skladnog malog tijela, ona je poput junakinje jedne Davičove pjesme »biće slađe od ananasa u morfiju«. Naravno, vrijedi i ono što su već drugi rekli: Björk u filmu ne glumi, nego jednostavno postoji.

Ples u tami briljantna je i neopisivo tužna i potresna oda nevinosti, dobroti i intuitivnoj pameti iznimnih pojedinaca. Onima koji unižavaju von Trierove filmove, a njega samog nazivaju šminkerskim ljubimcem snobova, istovremeno u zvijezde dižući mediokritetska djelca poput *Billya Elliota*, mogu samo poručiti da se ne pokušavaju baviti onim čemu svojim senzibilitetom nisu dorasli.

Damir Radić

POD SUMNJOM / UNDER SUSPICION

SAD, Francuska, 2000. — pr. Revelations Entertainment, TF1 International, Anne Marie Gillen, Stephen Hopkins, Lori McCreary, izv. pr. Ross Grayson Bell, Morgan Freeman, Gene Hackman, Maurice Leblond. — sc. Tom Provost, W. Peter Iliff prema romanu Johna Wainwrighta »Brainwash«, r. Stephen Hopkins, df. Peter Levy, mt. John Smith. — gl. BT, sgf. Cecilia Montiel, kgf. Francine Jamison-Tanchuck. — ul. Morgan Freeman, Gene Hackman, Thomas Jane, Monica Bellucci, Nydia Caro, Miguel Angel Suarez, Isabel Algaze, Pablo Cunqueiro. — 110 minuta. — distr. Discovery.

Pod sumnjom

Porno film

PORNO FILM

Slovenija, 2000. — pr. E-motion Film, TV Slovenija, Danijel Hočevar. — sc. i r. Damjan Kozole, df. Ven Jemeršić, mt. Zlatjan Čučkov, Dafne Jemeršić. — gl. Drago Ivanuša, sgf. Don Schwab, kgf. Barbara Pešut. — ul. Matjaž Latin, Natalia Danilova, Primož Petkovšek, Zoran More, Roberto Magnifico, Emil Cerar. — 80 minuta. — distr. Premier film.

Slovenski film oduvijek je, posve opravdano, pratila fama neduhovitosti, stoga nije neobično da je prva iole duhovita komedija u povijesti ove kinematografije postala golemim hitom u matičnim kinima (vidjelo ju je preko šezdeset tisuća gledatelja). Začudo, prilikom prelaska šengenske granice, nije mnogo izgubila na duhovitosti, no iskrsnuli su sasvim novi problemi.

Film Damjana Kozolea (*Remington*) već na početku otkriva svoju ironijsku impostaciju: jedan aranžer izloga uz pomoć dvojice sitnih kriminalaca odlučuje snimiti prvi pornić u slovenskoj povijesti s doista bizarnim obrazloženjem — njime žele upisati posve anonimnu Sloveniju na kartu svijeta, slično kao što su to u sedamdesetima učinile Švedska i Danska. Glumice biraju među ruskim prostitutkama, no glavni se junak i prije no što padne prva klapa zaljubljuje u jednu od njih. Razvoj ljubavi između njih dvoje prijeti da upropasti snimanje, no pravu štetu učinit će ogranak crnogorske mafije koji dolazi po svoje djevojke.

Prva dva čina filma, odluka i pripreme za snimanje te ljubav između dvoje protagonista, prilično su duhovito i suptilno izvedeni, no problem je što izostaje treći čin. Tijekom cijelog filma redatelj nas priprema na sukob s mafijom, no do njega nikada zapravo ne dođe. Objašnjenje kako je Slovenija mala zemlja u kojoj ništa, pa ni mafija, nije veliko i opasno, simpatično je i možda u stvarnosti točno, no na filmu baš i ne funkcionira. Ili barem Kozole to nije uspio učiniti dramski efektnim. Gledatelj će prije pomisliti kako nedostaje jedna rola filma, nego što će shvatiti redateljevu ironiju. Doista šteta, jer sve do pred kraj svi su aduti bili u Kozoleovim rukama, zgodna ideja, vrlo dobri glumci, osobito Matjaž Latin i Natalija Danilova, te profinjena fotografija Vena Jemeršića.

Na stranu činjenica što je unfair snimiti film ovakvog naslova bez ijedne provokativnije erotske scene pa makar i to bilo ironijski motivirano, glavni je njegov problem ipak puka dramska impotentnost.

Igor Tomljanović

PRAVA FREKVENCIJA / FREQUENCY

SAD, 2000. — pr. New Line Cinema, Bill Carraro, Toby Emmerich, Gregory Hoblit, Hawk Koch, izv. pr. Richard Saperstein, Robert Shaye. — sc. Toby Emmerich, r. Gregory Hoblit, df. Alar Kivilo, mt. David Rosenbloom. — gl. Michael Kamen, J. Peter Robinson, sgf. Paul Eads, kgf. Elisabetta Beraldo. — ul. Dennis Quaid, James Caviezel, Andre Braugher, Elizabeth Mitchell, Noah Emmerich, Shawn Doyle, Jor-

Prava frekvencija

dan Bridges, Melissa Errico. — 118 minuta. — distr. VTI, Kinowelt.

Karijera Gregoryja Hoblita podsjeća na onu Michaela Manna. I Hoblit je kao i Mann prvo stekao ime na televiziji, afirmiravši se kao član kreativnih timova serija *Hill Street Blues*, *Zakon u L. A.-u*, *Newyorški plavci*. Ti su mu angažmani donijeli devet Emmyja pa je nakon dosizanja tv plafona prešao na film. No za razliku od Manna, koji je odmah startao s osebujnim filmskim projektima (još prije tv karijere zapažen je debitantskom krimi-dramom *Lopov* s Jamesom Caanom), Hoblit se odlučio za »ziheraški« debi mediokritetskim trilerom *Iskonski strah* s Richardom Gereom i Edwardom Nortonom. Komercijalno se potvrdivši nastupnim ostvarenjem, promijenio je pravac i krenuo u znatno kreativnijem smjeru. Njegov sljedeći film bio je fascinantan triler-horor *Posrnuli*, uradak zadivljujuće atmosfere u kojem je Denzel Washington ostvario impresivnu ulogu, a potom je uslijedila *Prava frekvencija*, najambicioznije ostvarenje dosadašnjeg Hoblitova opusa.

Na temeljima scenarističkog prvijenca Tobyja Emmericha, Hoblit je izgradio složenu filmsku strukturu u kojoj žanrovski miješa obiteljsku dramu, SF i triler, sve u svrhu ode (srednjostaleškoj američkoj) obitelji. Može zvučati podobno, no Hoblitov je film jako daleko od toga. Priča o mladom policajcu (John Caviezel) koji komunicirajući amaterskom radio-stanicom s pokojnim ocem (Dennis Quaid) mijenja prošlost i oživljuje oca, no time dovodi u smrtnu opasnost majku i niz drugih žena, naslanja se na vremenski SF model *Povratka u budućnost* i *Terminatora*, no mnogo više duguje oniričnom filmu *Polje snova* Phila Ardena Robinsona, s kojim ga povezuju ultimativna afirmacija obitelji i nostalgično intoniran ikonski američki motiv bejzbola. *Polje snova* izravno pak upućuje na to da su Hoblitovi izvori u klasicima starog Hollywooda, ponajprije Caprinom *Divnom životu*, ali na pamet pada i znamenita pastorala *Proljeće života* Clarencea Browna, čijoj problematizaciji odnosa oca i sina vjerojatno ponešto duguje. Sve te orijentire, zajedno sa spomenutom žanrovskom smjesom, Hoblit je orkestrirao u dojmljivu cjelinu koja usprkos povišenoj sentimentalnosti osvaja autentičnim emocionalnim angažmanom.

Izuzetno važan dio cjeline Hoblitov je konkretan realistički pristup na ikonografskom planu, čime se bitno razlikuje od pristupa M. Nighta Shyamalana u načelno srodnim pričama *Šestog čula* i *Neslomljivih*. Kod potonjeg je prisutna težnja kreiranju apstraktne, eterične atmosfere što ga dijelom vodi i u sterilnost, no ključni mu je problem da temeljno infantilne priče režira kao da je riječ o dubokim egzistencijalnim dramama i tako zapada u pompoznost. Nasuprot, Hoblitova laka režijska ruka i opipljiva ugođajna ikonografija učinkovito kreiraju obiteljsku bajku, libeći se svake pretencioznosti, i u tome i jest ljepota njegova nesvakidašnjeg filma.

Damir Radić

PRINCEZA MONONOKE / MONONOKE HIME

Japan, 1997. — pr. Studio Ghibli, Tokuma Shoten, Nippon Televison Network, Dentsu, Toshio Suzuki, izv. pr. Yasuyoshi Tokuma. — sc. i r. Hayao Miyazaki, df. Atsushi Okui, mt. Hayao Miyazaki, Takeshi Seyama. — gl. Jo Hisaishi. — glasovi. Yoji Matsuda, Yuriko Ishida, Yuko Tanaka, Kaoru Kobayashi, Akihiro Miwa, Masahiko Nishimura, Tsunehiko Kamijoe, Sumi Shimamoto. — 133 minute. — distr. UCD

P*rinceza Mononoke* je cjelovečernji crtić u kojem će podjednako uživati poklonici animiranih filmova, ali i oni koji nisu preveliki ljubitelji ovog žanra. Riječ je o iznimno uspješnom crtiću redatelja Hayaoa Miyakazea kojeg je u gledanosti na domaćem, japanskm tržištu prestigao samo svjetski mega hit *Titanic*. Kako u nas dosezi japanskih animatora nisu previše poznati, *Princeza Mononoke* relativno je nezapaženo prošla u kinomreži. Nepravdu je malo ispravila videodistribucija, gdje treba pohvaliti distributera UCD jer se odlučio ponuditi wide screen inačicu.

Miyakazeov film u mnogočemu nadilazi dosege donedavno nedodirljivih animatora iz Disneyjevih crtića. U oslikavanju krajolika, *Princeza Mononoke* nudi nesvakidašnju ljepotu, slike od kojih zastaje dah. Sama animacija isto je tako perfektna, temelji se na bogatstvu detalja i na širokom spektru ekspresivnosti animiranih likova. O ne-

Princeza Mononoke

čem takvom Disney samo može sanjati, da i ne zborimo o slojevitosti same filmske priče, njezinoj višeznačnosti i izbjegavanju obrazaca.

U tom je smislu *Princeza Mononoke* doista animirano remek-djelo. Miyakaze inspiraciju crpi iz japanske mitologije, podižući je na univerzalnu ravan, zalažući se za sklad čovjeka i prirode. Štoviše, Miyakaze nudi čitavu galeriju likova od kojih mnogi izlaze iz čistih okvira dobra i zla. Takvu širinu promoviranju obiteljskih vrijednosti sklon Disney nije nikada uspio doseći.

Romantičan u samoj srži, a epski grandiozan, Miyakazeov film nuka na više gledanja, uvijek se iznova otkrivajući fasciniranom gledatelju.

Mario Sablić

PUT BEZ POVRATKA / FINAL DESTINATION

SAD, 2000. — pr. New Line Cinema, Hard Eight Pictures, Zide-Perry Productions, Glen Morgan, Craig Perry, Warren Zide, kpr. Art Schaeffer, izv. pr. Richard Brener, Brian Witten. — sc. Jeffrey Reddick, r. James Wong, df. Robert McLachlan, mt. James Coblentz. — gl. Shirley Walker, sgf. John Willett, kgf. Jori Woodman. — ul. Devon Sawa, Ali Larter, Kerr Smith, Kristen Cloke, Daniel Roebuck, Roger Guenveur Smith, Chad Donella, Seann William Scott. — 98 minuta. — distr. Kinowelt, VTI.

Jedva smo se oprostili od najzabavnijega filmskog serijala 90-ih godina, *Vriskova* Wesa Cravena, a na našem se kinorepertoaru pojavio film koji ima sve potencijale da uspješno naslijedi spomenutu trilogiju. Riječ je o filmu strave, odnosno podžanru koji se naziva 'teen-horror', a nosi naslov *Put bez povratka*. Režiju potpisuje, barem domaćoj publici prilično nepoznat, James Wong, koji se inače bavi televizijskom režijom.

Film počinje odlaskom grupe newyorških srednjoškolaca na maturalno putovanje u Pariz. Odmah nakon ukrcavanja u avion Alex Browning (Devon Sawa) doživljava viziju koja upućuje na zrakoplovnu nesreću. Kada se probudi, obuzima ga strahovita panika, izaziva nered i zbog toga zajedno s nekolicinom svojih kolega biva izbačen iz aviona. Tučnjava i prepirke se nastavljaju na aerodromu, ali upravo u tom trenutku njihov zrakoplov, koji se jedva odlijepio od piste, eksplodira. Nitko od putnika nije preživio, baš kao u Alexovu snu. Nakon toga, Alexov se život iz korijena mijenja, preživjeli kolege ga krive za nesreću, a sumnjiči ga i FBI. Nakon nekog vremena, on otkriva da ima dar od kojeg sve ostale obuzima jeza — može predvidjeti koga će i kada zadesiti smrt.

Izuzetno mračan i depresivan ugođaj filma naznačuje nove pomake u razvoju filma strave u kojem su glavni likovi adolescenti. S druge strane jasno je vidljivo da Wong odlično poznaje sve zakonitosti žanra, budući da se vješto služi već prokušanim receptom — najstravičnije je ono što čovjek ne može vidjeti niti pojmiti. Tako je u filmu glavni negativac sama smrt čiji su putovi i izbor ljudima potpuno nedokučivi, a time je povišeni adrenalin zagarantiran. Rekli bismo da je *Put bez povratka* za jednu stepenicu potpuniji film strave od Cravenovih *Vriskova*. Naime, *Vriskovi* su snimljeni pomalo na triler strukturi, odnosno u tom serijalu je glavno pitanje tko je ubojica, a u Wongovu filmu smrt poprima vizualizirani oblik u različitim bizarnim slučajnostima koje su iznad poimanja ljudske svijesti. U filmu se vezano uz problem vizualizacije smrti javljaju i neke male nelogičnosti i neuvjerljivi postupci likova, no poznato je da žanr strave u svojim najboljim izdanjima vješto zaobilazi sve postavke logike.

Elementi romantike, koji su svakako jedna od bitnih sastavnica horora, u filmu su suptilno naznačeni, a radi se o odnosu Alexa i njegove kolegice Clear Rivers (Ali Larter). Vrlo efektan kraj jasno aludira na mogući nastavak, jer kako nas je Wes Craven naučio, svaki dobar film strave mora imati nastavak. Sve u svemu čini se da poklonici Cravenovih *Vriskova* neće ostati razočarani, a već se šuška da će uslijediti i nastavci koji će zasigurno, ako budu realizirani, pružiti dobru strašljivu zabavu.

Put bez povratka

Goran Jovetić

PUT U EL DORADO / THE ROAD TO EL DORADO

SAD, 2000. — pr. DreamWorks SKG, Brooke Breton, Bonne Radford, izv. pr. Jeffrey Katzenberg. — sc. Ted Elliott, Terry Rossio, r. Bibo Bergeron, Will Finn, Don Paul, David Silverman, mt. John Carnochan, Vicki Hiatt, Dan Molina. — gl. Hans Zimmer, John Powell, Elton John. — glasovi. Kevin Kline, Kenneth Branagh, Rosie Perez, Armand Assante, Edward James Olmos, Jim Cummings, Frank Welker, Tobin Bell. — 89 minuta. — distr. Kinematografi.

Španjolska, početak 16. st. Tulio i Miguel, nerazdvojni prijatelji, pustolovi i kockari spletom okolnosti dočepaju se mape koja otkriva put do El Dorada, i nakon kraćih pomorskih zgoda i nezgoda, stignu u grad prepun zlata. Tamo ih dočekaju kao Bogove i oni uživaju u tom statusu s jednim ciljem — otići i ponijeti što više dragocjenosti. Nevolje stvara vrač Tzekel-Kan koji od Bogova očekuje strah, trepet i krvoproliće, a u susret simpatičnom dvojcu izlaze dobroćudni poglavica i lukava ljepotica Chel.

Proizveden u studiju DreamWorks, *Put u El Dorado* nije ništa naročito. Tek vrlo prosječan crtić, umjerenog stupnja zabave i maštovitosti, bez osobite količine duha i iskričavosti. Osnovna je priča posuđena iz *Čovjeka koji je htio biti kralj* Rudyarda Kiplinga (odličan film Johna Hustona snimljen 1975.), a, već vrlo tipično i naporno, glazbenu pratnju daje Elton John. O nedovoljnoj atraktivnosti djela govori i utržak od 60-ak milijuna dolara, razmjerno slabašan u odnosu na cijenu koštanja od 95 milijuna.

U svemu, *Put u El Dorado* nije film koji se ne da gledati. Djeca će dobiti dovoljnu količinu šarenila, a odrasli neće

Put u El Dorado

umrijeti od dosade. U odnosu na slične ovogodišnje filmove namijenjene djeci svrstavamo ga ispod *Dinosaura* i *Princeze Mononoke*, ali iznad *Grincha*.

Janko Heidl

STOJ ILI ĆU PROMAŠITI / STUJ, NEBO SE NETREFIM

Češka, Slovačka, 1998. — pr. JMB Film & TV Production, Češka televizija, Slovačka televizija, Filmové Studio Koliba. — sc. Jri Sebanek, Milon Cepelka, r. Jiri Chlumsky, df. Martin Strba. — gl. Jan Kolar. — ul. Josef Abrham, Radek Holub, Jiri Bartoska, Ivana Chylkova, Jaromir Dulava, Eva Reznarova, Michal Bumbalek, Vladimir Brabec. — 89 minuta. — distr. FM Impex, Interfilm.

ŠESTI DAN / THE 6th DAY

SAD, 2000. — pr. Phoenix Pictures, Columbia Pictures, Jon Davison, Mike Medavoy, Arnold Schwarzenegger, izv. pr. David Coatsworth, Cormac Wibberley, Marianne Wibberley. — sc. Cormac Wibberley, Marianne Wibberley, r. Roger Spottiswoode, df. Pierre Mignot, mt. Michel Arcand, Mark Conte, Dominique Fortin. — gl. Trevor Rabin, sgf. James D. Bissell, John Willett, kgf. Trish Keating. — ul. Arnold Schwarzenegger, Michael Rapaport, Tony Goldwyn, Michael Rooker, Sarah Wynter, Wendy Crewson, Rodney Rowland, Terry Crews. — 123 minute. — distr. Continental film.

Akcijski uradak Rogera Spottiswoodea temelji se na dvije odrednice. Obje su trebale privući gledatelje. U ishodištu filma je priča o kloniranju ljudskih bića, što je danas itekako aktualna i provokativna tema. Povrh toga, *Šesti dan* je trebao biti grandiozni povratak Arnolda Schwarzeneggera, nedvojbeno jedine prave zvijezde američkog akcijskog filma, koji proteklih nekoliko godina nije bio osobito aktivan. Usprkos nedvojbeno atraktivnim premisama na kojima počiva, *Šesti dan* je tek osrednje akcijsko djelce, film intrigantne premi-

Šesti dan

se koji, međutim, ne imponira ni redateljskim rješenjima, ni karakterizacijom likova, ali ni površnom zadanom temom.

Nekadašnji Cormanov montažer, čija je najsvjetlija točka u rezimeu atraktivni ratni film *Kroz plamen Nikaragve* (*Under Fire*) u *Šestom danu* pokazao se nedostatno spektakularnim u režiranju akcijskih segmenata. Podjednaku nedojmljivost Spottiswoode je iskazao i u konstruiranju likova, kojima se mahom služio u čisto dramaturške svrhe. Crno bijela karakterizacija nimalo nije pripomogla dojmu koji film ostavlja, pogotovo ne razvoju fabule koja već nakon pola sata postaje posve predvidljivom i nemaštovitom, pa će publika većih prohtjeva biti nemalo razočarana.

Sličan dojam steći će i gledatelji koji drže do filmske akcije. Naime, Spottiswoode kao da se probudio iz duboka sna, pa su mu promakle mijene koje su se zbile unutar žanra tijekom proteklih desetak godina. Danas se čak i televizijske produkcije mogu pohvaliti daleko impresivnijim specijalnim efektima, uvjerljivijim montažnim sklopovima i sveukupno daleko spektakularnijom akcijom.

Šesti dan stoga je tek solidan, nimalo inspirativan akcijski uradak, djelo koje se dotiče svega, ali ne obrađuje ništa, te koje će teško vratiti velikog Arnieja na putove nekadašnje slave.

Mario Sablić

ŠALJI DALJE / PAY IT FORWARD

SAD, 2000. — pr. Warner Bros., Bel Air Entertainment, Tapestry Films, Peter Abrams, Robert L. Levy, Steven Reuther, izv. pr. Mary McLaglen, Jonathan Treisman. — sc. Leslie Dixon prema knjizi Catherine Ryan Hyde, r. Mimi Leder, df. Oliver Stapleton, mt. David Rsenbloom. — gl. Thomas Newman, sgf. Leslie Dilley, kgf. Renee Ehrlich Kalfus. — ul. Kevin Spacey, Helen Hunt, Haley Joel Osment, Jay Mohr, James Caviezel, Jon Bon Jovi, Angie Dickinson, David Ramsey. — 123 minute. — distr. InterCom Issa.

Šalji dalje

TIGAR I ZMAJ / CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON / WO HU ZANG LONG

Tajvan, Kina, Hong Kong, SAD, 2000. — pr. Asia Union Film & Entertainment, China Film Co-Production Corporation, Columbia Pictures Film Production Asia, EDKO Film, Good Machine, Sony Pictures Classics, United China Vision, Zoom Hunt International Productions Company, Ang Lee, Li-Kong Hsu, William Kong, kpr. David Linde, James Schamus, izv. pr. Ping Dong, Quangang Zheng. — sc. James Schamus, Hui-Ling Wang, Kuo Jung Tsai prema romanima Du Lu Wanga, r. Ang Lee, df. Peter Pau, mt. Tim Squyres. — gl. Tan Dun, sgf. i kgf. Tim Yip. — ul. Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Ziyi Zhang, Chen Chang, Sihung Lung, Pei-pei Cheng, Fazeng Li, Xian Gao. — 120 minuta. — distr. Continental film.

Tigar i zmaj

Film *Tigar i zmaj* na čudesan način spaja prohtjeve ambicioznih filmofila, koji u filmovima traže tankoćutnu osjećajnost, skriveni simbolizam i epsku romantičnost, s onima koji drže poglavito do genijalnih akcijskih segmenata.

Remek-djelo Anga Leeja uspješno spaja kinesku mitologiju s pričom o suspregnutim strastima i strogom štovanju odabranog životnog kodeksa. Istodobno to je akcijski film *par excellence* i avanturističko djelo koje neprestano nudi nova iznenađenja.

Tigar i zmaj ozbiljan je kung fu film, djelo koje borilačke vještine ne sagledava isključivo iz perspektive njihove svrhovitosti već ih spaja s karakterima, čineći ih sastavnim i nezaobilaznim dijelovima njihova života, te samim time i nezaobilaznim čimbenikom u njihovu sagledavanju svijeta koji ih okružuje. Stavljajući u glavne uloge vrhunske glumce, kao što su Chow Yun-Fat i Michelle Yeoh, Ang Lee je uspostavio čvrst i senzibilan odnos među glavnim junacima, vezu koja se očituje u mikromimici lica, kratkim pogledima i sigurnim gestama.

Tigar i zmaj djelo je o neostvarenoj ljubavi, cjelina koju drže karakteri vođeni osjećajem časti i spremni na žrtvovanje, pripravni vlastite osjećaje podrediti načinu života koji su odabrali. Film je to čija ljubavna priča pripada krugu onih najromantičnijih u filmskoj povijesti.

Istodobno spektakularno akcijsko ostvarenje, koje daleko iza sebe ostavlja slična postignuća u *Matrixu*, spajajući vještinu i osobnost kod ključnih likova. Borbe u *Tigru i zmaju* su mnogo dojmljivije, premda daleko manje high tech orijentirane od onih u *Matrixu*. Razlozi počivaju u njihovoj čvršćoj utemeljenosti u samoj fabuli, a ne isključivom težnjom za što efektnijim rješavanjem pojedinih prizora. *Tigar i zmaj* je i melodrama na velikoj skali čija osjećajnost lako nalazi put do srca gledatelja. To je film koji traži više od jednog gledanja.

Mario Sablić

Tko je ovdje lud?

TKO JE OVDJE LUD? / O BROTHER, WHERE ART THOU?

SAD, Velika Britanija, Francuska, 2000. — pr. Buena Vista Pictures, Touchstone Pictures, Universal, Studio Canal, Working Title Films, Ethan Coen, kpr. John Cameron, izv. pr. Tim Bevan, Eric Fellner. — sc. Ethan Coen, Joel Coen, r. Joel Coen, df. Roger Deakins, mt. Roderick Jaynes, Tricia Cooke. — gl. T-Bone Burnett, Carter Burwell, Chris Thomas King, sgf. Dennis Gassner, kgf. Mary Zophres. — ul. George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson, John Goodman, Holly Hunter, Chris Thomas King, Charles Durning, Del Pentecost. — 106 minuta. — distr. Blitz.

Putovanje sa svojim postajama, usputnim likovima i događajima arhetipska je narativna forma (i Evanđelja ju u značajnoj mjeri rabe), a njezini su najpopularniji dvadesetstoljetni izdanci bili 'putopisni' vesterni (s kaubojima koji gone stoku na udaljeno odredište, karavanama što putuju u Kaliforniju ili prevoze važan teret, obično oružje, novac ili zlatne poluge, pustolovima bez određenog cilja) i tzv. filmovi ceste. Braća Joel i Ethan Coen u svom su dosadašnjem opusu polučili jedan cestovni film, *Arizona junior* već davne 1987., da bi se tematiziranju putovanja vratili u novom uratku *Tko je ovdje lud?*. A kad se već rabi predobro poznata i uvijek zahvalna formula, zašto ne posegnuti za njezinim (bar što se europskog civilizacijskog kruga tiče) ishodišnim modelom, Homerovom *Odisejom*?

Vesela braća po vlastitom priznanju znamenit spjev nikad nisu čitali, što doista i nije bilo potrebno da bi ga parafrazirali s obzirom da su njegovi motivi postali općekulturno dobro. Uostalom, njihova namjera i nije bila joyceovski precizno i dosljedno pratiti paradigmatski Homerov tekst, nego kreirati film-riznicu u kojem će se referirati i na umjetničku tradiciju (u rasponu od Homera preko Mervyna LeRoya, Prestona Sturgesa i Clarkea Gablea do Jima Jarmuscha i autocitata) i na društveno-političko-kulturnu zbilju razdoblja u koje su smjestili svoj film, a to je vrijeme velike ekonomske prošlostoljetne krize. U tom smislu njihov je film srodan gotovo trideset godina ranije nastalim Godardovim *Karabinjerima*.

Radnja filma smještena je na američki jug, u državu Mississippi, a glavni su likovi trojica odbjeglih robijaša — Ulysses (Uliks iliti Odisej) Everett McGill (glumi ga u, povremeno hiperboliziranoj, maniri Clarkea Gablea George Clooney), Pete (John Turturro) i Delmar (Tim Blake Nelson koji pomalo podsjeća na Woodyja Allena). Relativno obrazovani i slatkorječivi Ulysses odisejevskim je lukavstvom slagao ostaloj dvojici da je krenuo po skriven pljačkaški plijen, kako bi mu se pridružili u bijegu. Naime, bez njih nije mogao pobjeći jer su zajedno činili međusobno lancima prikovanu kažnjeničku trojku. No pravi razlog Ulyssesova bijega jest sprečavanje namjere njegove supruge Penny (to je naravno Penelopa, a igra ju Holly Hunter) da se preuda. Na putu do Penny trojica će junaka naići na slijepog proroka, očito Tireziju, potom crnog gitarista Tommyja Johnsona (Chris Thomas King) koji je na raskršću dušu prodao vragu kako bi stekao izniman svirački dar (radi se o aluziji na legendarnog blues gitarista Roberta Johnsona kojoj se svojedobno utekao i Walter Hill u filmu *Crossroads*) i s kojim će na izoliranoj radio stanici snimiti hit pjesmu što će osvojiti cijeli Mississippi. Na daljnjem ih putovanju očekuju glasoviti gangster Babyface Nelson (Michael Badalucco), sirene (koje, po krivom mišljenju jednog od njih, imaju i svojstva čarobnice Kirke), kiklop utjelovljen u putujućem prodavaču biblija i članu Ku Klux Klana (John Goodman), potom Penelopin prosac, inače politički savjetnik guvernerskog kandidata koji je istodobno i tajni meštar Ku Klux Klana, zatim istodobno zastrašujuća i parodična ceremonija Klanovaca te naposljetku sam Sotona. Sve će završiti sretno, zahvaljujući tome što populacija Mississippija znatno više preferira zvijezde šou biznisa nego političare, ali i uslijed Božje intervencije, tj. starozavjetnog potopa u blažoj varijanti.

Coenovima je, kao i u prethodnom filmu, najboljem s prošlogodišnjeg hrvatskog kinoreprerotara, sjajnom *Velikom Lebowskom*, uspjelo spraviti osobitu smjesu raznorodnih motiva koji otva-

raju prostor raznovrsnim interpretacijama. Jedna od središnjih ideja filma jest ona o stanovnicima Juga (čak konkretno države Mississippi) koja se doima kao replika na filmove poput *Mississippi u plamenu* Alana Parkera ili *Duhovi Mississippia* Roba Reinera. U tim su ostvarenjima južnjaci generalno prikazivani, blago rečeno, politički nekorektnima, dok ih Coenovi prikazuju kao ljude kojima je prije svega do dobre zabave i koji će kvalitetne zabavljače prihvatiti bez ikakvih predrasuda, koje god boje kože bili i makar im prošlost bila kriminalna. Konačno, aktualni guverner (Churles Durning) porazit će u alijevski senzacionalnoj završnici svog do tad 'foremanski' dominantnog 'izazivača', jer se naposljetku pokazao vještijim šoumenom. U prvom trenutku, reakcija puka koja svrgava rasističkog guvernerskog kandidata jer je pokušao politički diskreditirati popzvijezde može se učiniti bajkovitom, pogotovo iz hrvatske perspektive gdje je netrpeljiva politika bila itekako umješna u unižavanju zvijezda poput Rade Šerbedžije i Mire Furlan. Ta reakcija dijelom dakako i jest bajkovita, uostalom cijeli je film kontekstualiziran s velikim pomakom od realnosti, ali u Americi, za razliku od Hrvatske, šou biznis doista jest važniji od politike i većine društvenih skrupula, i što se toga tiče film braće Coen je istinit. Uostalom, bi li u nekoj drugoj zemlji bio moguć revolucionaran Madonnin odnos spram javnosti, činjenica da jedna megazvijezda, pritom i majka, ne sakriva nego potencira pornografske natruhe svoje prošlosti, odnosno postojanu pornofilsku sadašnjost? Daleko je još Amerika.

Damir Radić

TRAFFIC

SAD, Njemačka, 2000. — pr. USA Films, Bedford Falls Production, Initial Entertainment Group, Splendid Medien AG, Edward Zwick, Laura Bickford, Marshall Herskovitz, izv. pr. Cameron Jones, Graham King, Andreas Klein, Mike Newell, Richard Solomon. — sc. Stephen Gaghan prema tv-seriji »Traffik«, r. Steven Soderbergh, df. Steven Soderbergh, mt. Stephen Mirrione. — gl. Cliff Martinez, sgf. Philip Messina, kgf. Louise Frogley. — ul. Michael Douglas, Catherine Zeta-Jones, Benicio Del Toro, Don Cheadle, Luis Guzman, Dennis Quaid, Steven Bauer, Jacob Vargas. — 147 minuta. — distr. Blitz.

Traffic

Novi film Stevena Soderbergha pod naslovom *Traffic*, nastao je po motivima britanske serije o svijetu droge, korisnika, dilera i svih ostalih involviranih. Radnja prati nekolicinu likova: novoustoličenog suca za borbu protiv droge, ženu poznatog dilera koji završava u zatvoru, američkog te meksičkog policajca koji su za petama krijumčarima. Svaka od tih priča je međusobno povezana i unutar sebe nosi tragediju svakog pojedinog lika i ljudi iz njihove neposredne okoline.

Danas je droga doslovno postala sveopće stanje svijesti i bolest svake nacije. Ovaj film donosi jasnu dijagnozu bolesti, i to bez imalo uljepšavanja. Iako se svaka od priča razlikuje, od situacija do režijskog tretmana, sve su one vrlo jake i opipljive. Impresivnu glumačku ekipu, iz koje ipak iskače izvrsni Benicio Del Toro, redatelj je lukavo odabrao da najbolje moguće odgovaraju doslovnom opisu svakog lika, kako bi film dobio na vjerodostojnosti. Koliko ćete prepoznati sebe ili nekog drugog u ovoj priči vaša je stvar, no istina je da bi to svakako trebali učiniti. Steven Soderbergh napravio je jedan od najriskantnijih poteza karijere odlučivši se realizirati scenarij od kojeg su svi bježali; od producenata do glumaca. Stvorio je jasan i cjelovit film bez velikih mana, s jasnim porukama. Ono što ga kao filmaša čini još zanimljivijom pojavom jest to da je postao personifikacija rješenja dugotrajne holivudske krize. Ovim fimom, baš kao i filmom *Erin Brockovich*, ponudio je novi proizvod, film autorske čvrstine s neupitnim komercijalnim vrijednostima. Glumačke zvijezde žele raditi s njime, studiji ga bez problema financiraju, publika ga voli, a uza sve to njegovi filmovi ostavljaju bitan trag u američkoj kinematografiji. Elegantnim spojem ta dva svijeta, utro je stazu mladim nadolazećim filmašima. Svog *Oscara* za režiju ovog filma je posvetio autorima, svima onima koji nešto stvaraju i imaju viziju. Njegova je vizija u svakom, pa tako i u ovom slučaju, vrlo jasna.

Soderbergh je u *Trafficu* postavio prava pitanja na pravi način o pravoj temi. Iako će mnogi tražiti i odgovore, to nije poenta filma. Dijagnoza točna, pacijent na samrti.

Martin Milinković

U KINI JEDU PSE / I KINA SPISER DE HUNDE

Danska, 1999. — pr. ScanBox, Steen Herdel, izv. pr. Michael Brask. — sc. Anders Thomas Jensen, r. Lasse Spang Olsen, df. Morten Soborg, mt. Lasse Spang Olsen. — gl. George Keller. — ul. Kim Bodnia, Dejan Cukic, Nikolaj Lie Kaas, Toma Villum Jensen, Peter Gantzler, Trine Dyrholm, Line Kruse, Brian Patterson. — 91 minuta. — distr. Discovery.

UBOJICA MEKOG SRCA / THE WHOLE NINE YARDS

SAD, Kanada, 2000. — pr. Morgan Creek Productions, Franchise Pictures, Lansdown Films, Rational Packaging Company, Nine Yards Productions, Allan Kaufman, David Willis, kpr. Don Carmody, James A. Holt, Tracee Stanley, izv. pr. Elie Samaha, Andrew Stevens. — sc. Mitchell Kapner, r. Jonathan Lynn, df. David Franco, mt. Randy Edelman. — gl. Tom Lewis, sgf. David L. Snyder, kgf. Edi Giguere. — ul. Bruce Willis, Matthew Perry, Rosanna Arquette, Michael Clarke Duncan, Natasha Henstridge, Amanda Peet, Kevin Pollak, Harland Williams. — 98 minuta. — distr. UCD.

Nick Oseransky simpatičan je i pristojan zubar koji živi u mirnom predgrađu Montreala. Monotoniju njegova života razbit će novi susjed Jimmy The Tulip, plaćeni ubojica koji se u Nickov mirni kvart skrio od opasne mađarske mafije iz Chicaga. Iako su njih dvojica potpuno različiti, prisiljeni su držati se jedan drugoga jer otkriju da ih netko obojicu pokušava ubiti.

Ubojica mekog srca prilično je zabavno i nepretenciozno djelce u režiji majstora komedija Jonathana Lynna (*Moj rođak Vinny*, *Uglađeni gospodin*) koji vrlo vješto spaja elemente krimića i komedije u dopadljivu cjelinu. Lynn je bio itekako svjestan da mu površan scenarij ne nudi dovoljno materijala za stotinjak minuta priče pa se u velikoj mjeri oslonio na karizme svojih glumaca kojima je ostavio mnogo mjesta za improvizaciju. To je itekako vidljivo pa su upravo komične međuigre Brucea Willisa i Matthewa Perryja najviše pomogle redatelju pokrpati scenarističke rupe. Film je definitivno trebao biti kraći jer se tijekom gledanja nekoliko puta može osjetiti pad ritma i gubitak duhovitosti kad krimi priča prestaje biti zanimljivom.

Međutim, osim ponekog suvišnog trenutka i povremenog sporog ritma ne treba tražiti previše drugih zamjerki jer vjerujem da unatoč svemu gledatelji ne bi smjeli biti razočarani. Ovo je jedan od onih filmova kod kojih otprilike znate što očekujete pa to na kraju uglavnom i dobijete. Willis je standardno duhovit i zabavan, a Perry ponavlja ulogu iz serije *Prijatelji* što mnogim fanovima neće smetati, iako bi bilo zanimljivo vidjeti da li je u stanju odglumiti ikakvu drukčiju ulogu. Uz njih dvojicu nastupaju i dvije prekrasne glumice, bivša manekenka Natasha Henstridge i nova zvjezdica Amanda Peet pa je *Ubojica mekog srca* u konačnici sasvim pristojna zabava koja će se gledateljima mnogo više svidjeti kad je pogledaju na videokasetama jer za kino film ipak nudi premalo.

Denis Vukoja

Ubojica mekog srca

Vertikalna granica

VERTIKALNA GRANICA / VERTICAL LIMIT

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Mountain High Productions, Martin Campbell, Robert King, Marica Nasatir, izv. pr. Mike Medavoy, Lloyd Phillips. — sc. Robert King, Terry Hayes, r. Martin Campbell, df. David Tattersall, mt. Thom Noble. — gl. James Newton Howard, sgf. Jon Bunker, kgf. Graciela Mazon. — ul. Chris O'Donnell, Bill Paxton, Robin Tunney, Scott Glenn, Izabella Scorupco, Temuera Morrison, Stuart Wilson, Augie Davis. — 124 minute. — distr. Continental film.

U rangu recentne *Oluje svih oluja* Wolfganga Petersena i bez traga fantazmagoričnosti Kurosawinih *Snova* ili fantastičnosti psihološko-spiritualnog artizma Andersenove *Snježne kraljice*, pa čak i dojmljivosti jednog *Živi* Franka Marshalla, *Vertikalna granica* bliskija je *Cliffhangeru* Rennyja Harlina, ima sve predispozicije izmaštana derivata u obliku plošnih, jednodimenzionalnih i stereotipnih likova u klišeiziranom, ali zanatski vrlo umješno napravljenu filmu novozelandskog redatelja Martina Campbella (*Zlatno oko*, *Zorro — Maskirani osvetnik)*.

Više-manje solidna glumačka ekipa (u kojoj usprkos »papirnatosti« karaktera dominira veteran Scott Glenn, glumac izrazito markantne fizionomije, kao Montgomery Wick — meditativni mudrac i čudak s planine u potrazi za poginulom suprugom), kreće u hazardersku igru spašavanja troje planinara zarobljenih u ledenoj spilji na Himalajskom vrhu K2 u Pakistanu, drugom najvišem na svijetu.

Kao što to u ovakvoj holivudskoj konfekciji obično biva, putem dolaze na površinu stare osvete i obiteljske zatomljene rane, u sudaru sa sentimental-

nošću i začinjene snijegom. Fotograf *National Geographica*, Peter (Chris O'Donnell), pokušava uz pomoć šačice dobrovoljaca izvući sestru Annie (Robin Tunney) iz snježne klopke u kojoj je zarobljena zajedno s arogantnim egomanijakom, milijarderom Vaughnom (Bill Paxton) i vodičem Tomom (Nicholas Lea).

Ono što slijedi jest uzbudljiva, furiozna i entuzijastička pop-corn akcija s eksplozijama i visinskim skokovima, doduše prepuna izvedenica, formulaičnosti i dvodimenzionalnosti, no vrlo profesionalno izvedena (režija, kaskaderi, specijalni efekti), gledljiva i gradacijski uvjerljiva.

Katarina Marić

VRUĆA LINIJA / BOILER ROOM

SAD, 2000. — pr. New Line Cinema, Team Todd, Jennifer Todd, Suzanne Todd, kpr. E. Bennett Walsh, izv. pr. Richard Brener, Claire Rudnick Polstein. — sc. i r. Ben Younger, df. Enrique Chediak, mt. Chris Peppe. — gl. The Angel, sgf. Anne Stuhler, kgf. Julia Caston. — ul. Giovanni Ribisi, Vin Diesel, Nia Long, Nicky Katt, Scott Caan, Ron Rifkin, Jamie Kennedy, Taylor Nichols. — 119 minuta. — distr. VTI, Kinowelt.

Scenarističko-redateljski prvijenac dvadeset sedmogodišnjaka Bena Youngera zrelo je djelo koje ukazuje na darovitog i promišljenog filmaša, vještog zanatliju koji ima nešto za reći i pokazati, a brine i za osjećajnu dimenziju. Najveći dio minutaže zaprema zanimljivo obrađena slika svijeta brokera, običnim smrtnicima teško razumljivog, ali potencijalno zanimljivog u laičkom zamišljanju stvaranja ogromne količine novaca ni iz čega. Kada je, kao ovdje, prikazan kroz gledište čovjeka (sličan je primjer *Prijevara stoljeća* iz 1999. Jamesa Deardena, s Ewanom McGregorom), a ne brojeva, taj se potencijal pretvara u uzbudljivo filmsko štivo: brokersko je okružje nervozno, gotovo histerično, djelatnici su pod stalnim pritiskom i stresom, žive u nadi (ili iluziji?) da će u trenu zaraditi milijune dolara, nemaju privatnog života, a eventualno bogatstvo je ljuštura bez sadržaja i zadovoljstva. Zadovoljstvo je samo u činjenici da se posjeduje najskuplji

Vruća linija

automobil ili skupa kuća u otmjenom dijelu grada. Koliko se god teza o ispraznom bogatstvu bez ljudskosti činila dvojbenom, u ovom je filmu predočena jako uvjerljivo.

U *Vrućoj liniji* (na početku filma uočljivo je napomenuto da je sve izmišljeno) riječ je o njujorškoj tvrtki koja putem telefona neznancima prodaje nepostojeće, odnosno fiktivne dionice. Čista prijevara ponekad uništava živote naivnih kupaca — doduše, novac nikome nije otet, nego su žrtve same pristale uložiti ga, ali na temelju lažnih podataka. Kroz priču nas vodi mladi i pametni Seth Davis, sin suca, dakle dijete dobrostojeće i ugledne obitelji. Mladić je odustao od studija, a izdržava se unosnim poslom vođenja nezakonite privatne kockarnice. Kada mu otac to sazna, dečko se opredijeli za uglednije zanimanje brokera. Dosta brzo shvati da je njegova firma prevarantska organizacija, zatim to dozna i otac koji se ponovno razočara, a u sve se uplete i FBI.

U brokerski smo svijet uvučeni nakon pomalo šminkerskog, rastegnutog i nefokusiranog početka, no tek pred kraj otkrivamo da je u osnovi filma Sethov odnos s ocem — mali silno želi da mu strogi i pragmatični tata pokaže svoju ljubav, a tata koji ga voli, to ne zna napraviti tako da zadovolji i sebe i njega. Uz uvjerljivost niza detalja, takva je organizacija filma njegova najveća vrijednost, jer svemu daje vrlo razumljivu crtu ljudskosti, a gledatelju mogućnost poistovjećivanja, što omogućuje i dojmljiva epizoda/crtica s nesretnikom koji u dionice uloži svu ušteđevinu i tako razori obitelj.

Može se uamjeriti tek pomalo pretjerani glumački ispad glavnog glumca Giovannija Ribisija u prizoru u očevom uredu, a čini se da je izmaknuo i odgovor na pitanje jesu li Sethovi mladi šefovi pravi ili fiktivni milijunaši.

Zaključno. *Vruća linija* je ozbiljan, razmjerno neklišejiziran film bez lakih prvoloptaških rješenja, odlično napravljen na svakoj razini zanata. Nudi zanimljivu sliku jedne društvene pojave koja nije česta filmska tema, te malo poznatiju, ali dobro obrađenu ljudsko-obiteljsku dramu sa slojevitim likovima i zanimljivim odnosima. I računa na gledateljevu suradnju.

Janko Heidl

ZAČARAN / BEDAZZLED

SAD, 2000. — pr. 20th Century Fox, FirchMedia, Regency Enterprises, Trevor Albert, Harold Ramis, kpr. Suzanne Herrington, izv. pr. Neil A. Machlis. — sc. Larry Gelbart, Harold Ramis, Peter Tolan prema scenariju istoimenog filma Petera Cooka i Dudleya Moorea, r. Harold Ramis, df. Bill Pope, mt. Craig Herring. — gl. David Newman, sgf. Rick Heinrichs, kgf. Deena Appel. — ul. Brendan Fraser, Elizabeth Hurley, Frances O'Connor, Miriam Shor, Orlando Jones, Paul Adelstein, Toby Huss, Gabriel Casseus. — 93 minute. — distr. Continental film.

Napraviti film po motivima nekog klasičnog književnog djela u startu pretpostavlja hod po tankom ledu, tim više ako se radi o svevremenoj temi koja je začeta još u *Novom zavjetu*, a prve književne obrade je doživjela još prije pet stoljeća. Klasičnu priču o čovjeku koji svoju dušu prodaje vragu, a za uzvrat dobiva sve o čemu je sanjao, poznamo po brojnim djelima iz književnosti, ako po ni jednom drugom, onda po Goetheovu »*Faustu*« koji smo čitali za lektiru u srednjoj školi. Teško je odoljeti ekranizaciji takve teme, ali je još lakše upasti u brojne stupice, a to često rezultira prilično banalanim filmom.

Dakle, Harold Raims, svakako jedan od zanimljivijih holivudskih redatelja. Pamtimo ga po odličnom filmu *Beskrajan dan* i nešto slabijim ostvarenjima poput *Ja i moji dvojnici* i *Analiziraj ovo*, a sad se uhvatio se u koštac s 'vražjom temom. Početak filma obećava. Brandon Fraser tumači lik dosadnjakovića Eliotta koji radi u službi za korisnike neke računalne tvrtke. On je

osoba za koju u slengu postoji izvrsna riječ — papak. Kolege ga s posla otvoreno izbjegavaju, no čini se da njemu to baš pretjerano ni ne smeta, jer je zaljubljen u djevojku Alison s kojom radi već četiri godine. No, problem je u tome što ga ona uopće ne poznaje. Eliott je, dakle, savršena žrtva za vraga. Međutim, u ovom se slučaju ne radi o Luciferu. Jadni Eliott imat će posla s Luciferkom, odnosno sa šarmantno zločestom i fascinantnom Elizabeth Hurley. Ona je prelijepa, odlično se oblači, vozi crni Lamborghini Diabla, ali je i poslovna osoba budući da upravlja uredima u paklu, čistilištu i Los Angelesu. Dakle, ona 'upeca' Eliota koji potpiše ugovor da će vražici dati svoju jadnu dušu za čak sedam želja — jer na kraju krajeva nitko ne uspijeva iz prve.

Fraserove želje su više nego banalne i tu je glavni problem filma. One se uglavnom podudaraju s psihološkim i sociološkim frustracijama prisutnim kako u Americi, tako i kod nas. Najduhovitija je epizoda u kojoj je Eliott zvijezda NBA-a, odnosno nekakva urnebesno smiješna varijanta Dennisa Rodmana. U njoj je zgodno ismijana američka zagriženost vrhunskim sportom, ali i profil sportaša zvijezda koji se u Americi slave poput gladijatora u starom Rimu. Sve ostale epizode u filmu prilično su mlake. Liz Hurley je u svakom pogledu uspjela zasjeniti Brendana Frasera, koji, baš i nije komičar od formata. Potkraj filma, kada Eliott zaglavi u zatvoru, pojavljuje se i utjelovljenje Boga, i to u liku crnca koji ležerno pripaljuje cigaretu Zippo upaljačem i našem junaku drži moralne prodike. Čini se da su i crkvi dosadili takvi filmski klišeji, pa nisu uslijedile nikakve reakcije. Sve u svemu ako ste očekivali kakvu zanimljivu obradu vječne teme sukoba čovjeka i vraga, prilično ćete se razočarati. Međutim, ako u kino idete radi zabave i još k tome simpatizirate Liz Hurley, razloga za negodovanje neće biti.

Goran Jovetić

Zdrpi i briši

ZDRPI I BRIŠI / SNATCH

Velika Britanija, SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, SKA Films, Matthew Vaughn, izv. pr. Stephen Marks, Peter Morton, Angad Paul, Trudie Styler, Steve Tisch. — sc. i r. Guy Ritchie, df. Tim Maurice-Jones, mt. John Harris, Jon Harris, Les Healey. — gl. John Murphy, sgf. Hugo Luczyc-Wyhowski, kgf. Phoebe De Gaye, Verity Hawkes. — ul. Benicio Del Toro, Dennis Farina, Vinnie Jones, Brad Pitt, Rade Šerbedžija, Jason Statham, Alan Ford, Mike Reid. — 104 minute. — distr. Continental film.

***Z**drpi i briši* katalog je najraznovrsnijeg londonskog polusvijeta — kaprizioznih i najzačudnijih ekscentrika, lupeža u potrazi za dijamantima, cigana koji su uz to i boksači, ilegalnih promotora mečeva i sitnih mafijaša, izrazito živopisne slikovitosti. Na pola puta između modernog Balzaca i neminovne tarantinovske matrice, sa svim onim zamrznutim kadrovima, agresivnom kamerom iz ruke i frenetičnom režijom, funkcionira poput čiste adrenalinske injekcije ili kakva esencijalno energizirajućeg napitka. Prenatrpan vizualni stil prepun krupnih planova prezentant je svojevrsnog animacijskog tipa nasilja. Djelo nedvojbeno inovativna i u mnogočemu originalna redatelja Guy Ritchieja (maestra pod krinkom lakrdijaša, nezainteresirana za zločin *per se*, već za voltažu), *Snatch* je često pejorativno marginaliziran u odnosu na redateljev prethodni kultni hit *Lopovi, ubojice i dvije nabijene puške,* što bi vjerojatno bio slučaj i da je *Snatch* napravljen prvi. Senzacionalizam stvoren oko Ritchieja njegovom ženidbom s popikonom Madonnom stavlja ga pod lupu, no *Zdrpi i briši* nipošto nije regresija već predstavlja korak naprijed zrelog redatelja, čija je reciklaža predšasnika zanemariva.

Ova vulgarna crnohumorna gangsterska farsa čisti je katapult anarhoidno-bizarna koktela oštroumnih dijaloga i kulminirajućeg nasilja, s odličnom, testosteronski naenergiziranom glumačkom ekipom (Brad Pitt, Denis Farrina, Alan Ford, i naročito nevjerojatan *cooler* i talent Benicio Del Toro) bizarnih imena — Frankie Four Fingers, Brick-Head, Boris the Blade, te donosi hiperdinamičan i psihotičan, izrazito inteligentan puzzle u kojem na kraju minucioznom preciznošću svaka stvar dolazi na svoje mjesto.

Katarina Marić

Začaran

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

GALAKTIČKA PUSTOLOVINA / GALAXY QUEST

SAD, 1999. — pr. DreamWorks SKG, Mark Johnson, Charles Newirth, kpr. Suzann Ellis, Sona Gourgouris, izv. pr. Elizabeth Cantillon. — sc. David Howard, Robert Gordon, r. Dean Parisot, df. Jerzy Zielinski, mt. Don Zimmerman. — gl. David Newman, sgf. Linda DeScenna, kgf. Albert Wolsky. — ul. Tim Allen, Sigourney Weaver, Alan Rickman, Tony Shalhoub, Sam Rockwell, Daryl Mitchell, Enrico Colantoni, Robin Sachs. — 102 minute. — distr. Blitz.

Redatelj Dean Parisot imao je iza sebe svega dvije podnošljive komedije kad mu je dodijeljen skupi projekt *Galaktička pustolovina* od kojega su producenti mnogo očekivali. Očito svjestan da mladi redatelj s nezanimljivom filmografijom takvu priliku ne dobivaju često, Parisot ju je odlično iskoristio i njegov je film jedna od najduhovitijih videopremijera što smo ih imali priliku pogledati u zadnje vrijeme, pa je vrlo vjerojatno kako ćemo u budućnosti češće čuti za ovog redatelja.

Galaktička pustolovina bila je jako uspješna znanstveno-fantastična serija koja se prestala snimati prije dvadesetak godina, a njezine već ostarjele zvijezde uglavnom žive na račun stare slave. Međutim, negdje u svemiru vodi se rat, a ugrožena humanoidna vrsta odluči potražiti pomoć ostarjelih zvijezda, jer smatraju kako su *Galaktičke pustolovine* povijesni dokument, a ne televizijska serija. Izvanzemaljci otimaju zbunjene glumce i teleportiraju ih u svemir u nadi da će im oni pomoći u sukobu s neprijateljem, a za tu priliku su izgradili i pravi svemirski brod.

Početna ideja nije pretjerano originalna, jer slična priča bila je okosnica nekadašnjeg hita Johna Landisa *Tri amigosa* u kojem neuki seljaci trojicu glumaca zamijene s opasnim revolverašima te zatraže njihovu pomoć. Međutim, scenarij je napisan odlično, prepun je smiješnih situacija i duhovitih dijaloga, a Parisot ih je vješto uprizorio. Film je prepun referenci na mnoge klasične naslove žanra znanstvene fantastike (*Zabranjen planet*, serijal *Zvjezdane staze*), ali se ne oslanja isključivo na njihovo parodiranje tako da će u filmu podjednako uživati obični gledatelji željni zabave kao i bolji poznavatelji ovog žanra. Raskošna produkcija omogućila je raskošan vizualni doživljaj prepun sjajnih specijalnih efekata, i što je najbitnije, izuzetno raspoloženu glumačku ekipu u kojoj prednjači genijalni Alan Rickman kao razočarani kazališni glumac čiji je najveći životni uspjeh uloga izvanzemaljca u spomenutoj seriji. *Galaktička pustolovina* je film koji ne smijete propustiti, a neće biti ništa manje zanimljiv ni pri ponovnu gledanju.

Denis Vukoja

Galaktička pustolovina

KAD BI ZIDOVI MOGLI GOVORITI 2 / IF THESE WALLS COULD TALK 2

SAD, 2000. — pr. Home Box Office, Team Todd, Mary Kane, izv. pr. Ellen DeGeneres, Jennifer Todd, Suzanne Todd. — sc. Jane Anderson, Anne Heche,

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 9 novih videonaslova. Od toga svih devet naslova iz SAD. Filmove su distribuirali: Blitz Film&Video Distribution (3), Continental (3), InterCom Issa (2), UCD (1).

Alex Sichel, Sylvia Sichel, r. Jane Anderson, Martha Coolidge, Anne Heche, df. Peter Deming, Paul Elliott, Robbie Greenberg, mt. Margaret Goodspeed, Priscilla Nedd-Friendly. — gl. Basil Poledouris, sgf. Nina Ruscio, kgf. Julia Caston. — ul. Vanessa Redgrave, Marian Seldes, Jenny O'Hara, Chloë Sevigny, Michelle Williams, Natasha Lyonne, Sharon Stone, Ellen DeGeneres, Regina King. — 96 minuta. — distr. Blitz.

Četiri godine nakon tv-omnibusa *Kad bi zidovi mogli pričati* koji se u režiji Nancy Savoce i Cher bavio uvijek vrućim pitanjem pobačaja, dolazi dvojka u kojoj je vruća tema — lezbijski odnos.

Tri priče, tri redateljice, tri desetljeća. Ne tako »poučno« kao prvijenac i tek mrvicu bolje.

Priča *1961*, u režiji i po scenariju Jane Anderson, doima se najsmislenijom, a opisuje događaje nakon iznenadne smrti jedne od dviju starica (Vanessa Redgrave, Marian Seldes) u sretnom divljem braku za koji okolina ne zna. Naime, iako su gospođe zajedničkim sredstvima kupile, namjestile i održavale kuću, preminula nije ostavila oporuku, a kako sva materijalna dobra glase na njezino ime, ostavštinu preuzimaju daljnji rođaci. Zanimljiva situacija nastaje u finom i osjećajima nabijenom opisu izgubljenosti preživjele koja je ostala bez ljubljene osobe, a usput postala takorekuć socijalni slučaj, jer pravne zaštite nema. Osim razmjerno elegantnog i nenametljivog prikaza stanja i događaja, velike zasluge pripadaju izvedbi Vanesse Redgrave, nagrađene s više nagrada (Emmy, Zlatni globus).

Druga se epizoda, u režiji iskusne Marthe Coolidge, naslovljena *1972*, događa u vrijeme velikih društvenih, pa tako i seksualnih sloboda. Skupina tinejdžerki otvoreno iskazuje svoja lezbijska opredjeljenja, a iako nedorečena, priča zanimljivo naglašava krute predrasude unutar lezbijskih krugova. Naime, lezbijke u čije smo živote ušli, ne prihvaćaju vezu članice »komune« (odlična Michelle Williams) s djevojkom (odlična Chloë Sevigny) koja je istoga seksualnog opredjeljenja, no odijeva se, živi i ponaša drukčije od njih.

Treću, najlošiju zgodu, zvanu *2000* režirala je i napisala Anne Heche, a njezin lezbijski par želi dijete. Problem je kako do njega doći? Rješenje je umjetna oplodnja, ali sad nastupaju novi problemi, a djevojke ih veselo rješavaju. Autorica se manje bavi dramom, a više poticanjem kreveljenja i »štosnih« ispada ne baš naročitih glavnih glumica (Sharon Stone i Ellen DeGeneres), te tako svi zajedno bez poteškoća uspijevaju izazvati odbojnost prema svom prilogu ovome filmu.

Janko Heidl

OD LJUBAVI DO IGRE / FOR LOVE OF THE GAME

SAD, 1999. — pr. Universal Pictures, Beacon Pictures, Mirage Enterprises, Tig Productions, Armyan Bernstein, Amy Robinson, izv. pr. Marc Abraham, Ronald M. Bozman. — sc. Dana Stevens prema romanu Michaela Shaara, r. Sam Raimi, df. John Bailey, mt. Eric L. Beason, Arthur Coburn, Daniel Craven. — gl. Basil Poledouris, sgf. Neil Spisak, kgf. Judianna Makovsky. — ul. Kevin Costner, Kelly Preston, John C. Reilly, Jena Malone, Brian Cox, J. K. Simmons, Vin Scully, Steve Lyons. — 137 minuta. — distr. Blitz.

Kevin Costner ima već predvidljiv recept za spašavanje karijere. Svaki put kada mu se stvari ne razvijaju onako kako bi želio, on nastupi u nekakvom sportskom filmu, i to po mogućnosti o *baseballu*, omiljenom američkom sportu kako u stvarnosti, tako i na filmu. Nakon *Bulla Durhama* i *Polja snova* s *baseballom*, te *Tin Cupa* s golfom, Costner se vratio baseballu u filmu *Za ljubav igre* koji je dobro prošao u Americi, dok je u mnogim europskim zemljama objavljen samo na videu kao i kod nas.

U filmu Costner glumi ostarjelu *baseball* zvijezdu koju klub želi prodati na kraju sezone, nakon devetnaest godina vjernosti jer je očito kako zbog zdravstvenih problema više nije tako veliki igrač kao nekad. Uoči njegove posljednje utakmice ostavlja ga dugogodišnja djevojka pa se istodobno nađe u osobnoj i profesionalnoj krizi iz koje će se pokušati izvući na prepunom protivničkom stadionu.

Sportski dijelovi filma prilično su banalno zamišljeni, no zato je ljubavna priča, koja se odigrava usporedno, iznenađujuće zanimljiva. Dvije paralelne radnje nisu baš najspretnije složene u cjelinu tako da gledateljima neće biti podjednako zanimljivi svi dijelovi filma. Ono što je najneobičnije njegov je redatelj Sam Raimi, upamćen kao redatelj kultnih horora *Zla smrt* i *Darkman* za kojeg je nejasno kako se našao u ovom *mainstream* projektu. Nakon rada na odličnom krimiću *Simple plan*, Raimi je sigurno mogao odabrati bolji projekt. Ipak, očito je i u ovom filmu pronašao izazov, jer je svoj posao odradio vrlo profesionalno, a zamjerke idu tek na račun scenarističke površnosti koja je najočitija u sportskim dijelovima filma gdje sve teče po već viđenim obrascima. Ipak, riječ je o vrlo korektnom i pitkom filmu za široku publiku.

Od ljubavi do igre

Denis Vukoja

OSVETA / THE LIMEY

SAD, 1999. — pr. Artisan Entertainment, John Hardy, Scott Kramer. — sc. Lem Dobbs, r. Steven Soderbergh, df. Edward Lachman, mt. Sarah Flack. — gl. Cliff Martinez, sgf. Gary Frutkoff, kgf. Louise Frogley. — ul. Terence Stamp, Lesley Ann Warren, Luis Guzman, Barry Newman, Joe Dallesandro, Nicky Katt, Peter Fonda, Amelia Heinle. — 90 minuta. — distr. UCD.

Nakon izlaska iz zatvora, Britanac Wilson (Terence Stamp) odlazi u L. A. u potragu za ubojicom svoje kćeri. Našavši se u novoj sredini i novom vremenu, pokušava se prilagoditi i svesti račune po posljednji put. Kako ovako već stotinu puta ispričanu priču, ponovno ekranizirati, a da zaintrigira publiku i kritičare? Rješenje je dati film u ruke Stevenu Soderberghu. On će već nešto izmisliti. I zaista, prvo što se može primijetiti su vješto izbjegnute zamke klišeja poprilično tipiziranog scenarija. Već nakon prvih nekoliko kadrova redatelj uspijeva izazvati interes za likove

Osveta

i njihove sudbine, iako bi se na samome početku moglo reći da je sve jasno predodređeno.

U ovom stilski izrazito naglašenom, te ujednačeno tempiranom filmu, većina je likova dobila snažnu dimenziju, što odličnim odabirom glumaca, što samom režijom. Terence Stamp nosi veliki dio filma, miješajući u svome liku osjećaje i raspoloženja, te filtrirajući ih kroz vlastitu površinu, i tako nudi svojevrsni sentimentalni komentar današnjeg svijeta. Zamjerke se mogu uputiti na priču koja iako svojom složenom strukturom ispočetka poprilično obećava, na kraju nudi tek banalan rasplet u kojem se mnogo toga pogubilo: od likova do događaja. No, o čemu zapravo govori film *Osveta*? Osveti, opsesiji, narkomaniji, sexu? Ni jednom od toga. Riječ je ipak o oproštajima i odlascima. Svaka ljudska priča ima svoje posljednje poglavlje — završetak. Ovo je priča o posljednjem poglavlju jednog čovjeka.

Soderberghova kreativnost i stil, te odlično obavljeni glumački posao na kraju su urodili vrlo dobrim krimićem, te jednom od najzanimljivijih videopremijera koju možete pronaći na policama hrvatskih videoteka u posljednje vrijeme.

Martin Milinković

PRIČA IZ BALTIMOREA / LIBERTY HEIGHTS

SAD, 1999. — pr. Spring Creek Productions, Baltimore Pictures, Barry Levinson, Paula Weinstein, izv. pr. Patrick McCormick. — sc. i r. Barry Levinson, df. Christopher Doyle, mt. Stu Linder. — gl. Andrea Morricone, sgf. Vincent Peranio, kgf. Gloria Gresham. — ul. Adrien Brody, Ben Foster, Orlando Jones, Bebe Neuwirth, Joe Mantegna, Rebekah Johnson, David Krumholtz, Richard Kline. — 127 minuta. — distr. Issa.

Čini se da je Barry Levinson konačno shvatio da je tijekom 90-ih zaglavio u bezličnosti potpuno nezanimljivih filmova — što je doživjelo kulminaciju s bezveznim SF-om *Sfera* — i odlučio se vratiti korijenima, odnosno žanru nostalgične drame u kojem je pravi majstor. Iako ga mnogi cijene po hitovima poput *Dobro jutro, Vijetname* i *Kišni čovjek*, osobno, kao ljubitelj nostalgičnih drama, smatram da je svoje najbolje filmove napravio upravo u tom žanru — *Kafić zvan Dinner* i *Trgovci bez srama*. U tim djelima inspiracija mu je bio rodni Baltimore i njegovi životopisni likovi iz 50-ih i 60-ih godina koje je sjajno portretirao, ostvarivši vrijedne intimističke slike jednog grada i vremena.

Priča iz Baltimora smještena je u 1954. godinu koja je prilično važna za taj grad. Naime, tada se Amerika počela mijenjati i te su godine djeca bijelaca i crnaca prvi put sjedila zajedno u istom razredu. Rock'n'roll je te godine mladima najavio jedan novi svijet koji će pripadati samo njima i ostvariti sve preduvjete za revoluciju u sljedećoj dekadi. Također, automobilska industrija je najavila novo doba u kojem će ljudi otkriti nove svjetove kad to sami požele. Središnji protagonisti Levinsonova filma su braća Van (Adrien Brody) i Ben (Ben Foster), članovi dobrostojeće židovske obitelji Kurtzman. Na svojoj maturalnoj zabavi Ben će doživjeti nevinu zabranjenu romansu s preljepom crnom vršnjakinjom Sylvijom (Rebekah Johnson), dok će njegov brat iskusiti mračniju stranu ljubavi kad se zaljubi u lijepu bogatašicu Dubbie (Carolyn Murphy). Važnu ulogu igra i njihov otac (Joe Mantegna) koji, organiziravši ilegalnu lutriju, dospijeva u neugodnu situaciju kad nije mogao isplatiti veliki dobitak koji se posrećio lokalnom crnom dileru droge Malom Melvinu (Orlando Jones).

Iako bogata zbivanjima *Priča iz Baltimora* ne nudi najbolje uređen scenarij, što se ponajviše odrazilo i na trajanje filma (128 minuta). Dojam je da je Levinson želio nagurati nogu veličine 45 u cipelu broj 38. Od njegova scenarija bi se bez problema mogla napraviti tri filma. U tom slučaju prvi bi bio u potpunosti posvećen međurasnim problemima u srednjoj školi i prvim ljubavnim iskustvima Bena. Drugi bi pratio zbivanja na fakultetu vezana uz Vana, gdje bi se lijepo mogao ocrtati lažni sjaj snobovske djece bogatih bijelaca, dok bi treći film govorio o usponu i padu jedne manje-više ugledne baltimorske židovske obitelji koja se nije najbolje snašla u vrijednostima koje je donijelo novo doba. Smeta i konvencionalni *happy end* vezan za rasnu problematiku, a malo hrabriji montažer mirne je ruke mogao izbaciti epizodu u završnoj trećini filma kad Mali Melvin otme

Priča iz Baltimorea

Bena kako bi utjerao dug od njegovog oca. Uz sve ove mane film ima i brojne vrline. Prije svega to je više nego solidna glumačka ekipa, te vizualna profinjenost nekih scena, dok je kostimografija i vizualni prikaz Baltimorea 50-ih godina savršen. Kad se sve zbroji i oduzme, bez pretjerivanja se može reći da je *Priča iz Baltimora* najbolja videopremijera u prvom tromjesečju ove godine.

Goran Jovetić

S KOJEG SI TI PLANETA? / WHAT PLANET ARE YOU FROM?

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Brillstein-Grey Entertainment, What Planet Are You From? Productions, Mike Nichols, Neil A. Machlis, Garry Shandling, kpr. Michele Imperato-Stabile, izv. pr. Berne Brillstein, Brad Grey. — sc. Garry Shandling, Michael Leeson, Ed Solomon, Peter Tolan, r. Mike Nichols, df. Michael Ballhaus, mt. Richard Marks. — gl. Carter Burwell, sgf. Bo Welch, kgf. Ann Roth. — ul. Garry Shandling, Annette Bening, John Goodman, Greg Kinnear, Ben Kingsley, Judy Greer, Danny Zorn, Harmony Smith. — 104 minute. — distr. Continental film.

Retrospektivno gledajući, u posljednja tri desetljeća Mike Nichols nije režirao ni jedan doista važan film, a isto tako ni film na koji bismo se vrlo rado podsjetili. No snaga klasika *Diplomac* iz 1967. (*Oscar* za režiju), potkrepljena razmjerno čestim nominacijama ili Oscarima za nešto u njegovim filmovima tijekom sljedećih desetljeća, još je uvijek dovoljno jaka da i danas poželimo pogledati svaki novi film s njegovim potpisom. Mora se priznati, da su i Nicholsovi slabiji filmovi poput *Krletke* (1996.) ili *Vuka* (1994.) vrlo gledljivi i da odaju pokušaje ozbiljnog stvaralaštva. Komedija fantastike *S kojeg si ti planeta?*, po scenariju glavnog glumca Garryja Shandlinga (uz pomoć još trojice scenarista), koji je u SAD-u razmjerno poznat kao TV i klupski komičar, u omotaču razbibrižne zabave donosi razmišljanja o simpatičnim i dobrodošlim nesavršenostima ljudskih bića čijim djelima pretežno vladaju osjećaji, a ne logika i razum. Nepostojanje osjećaja i vladavina razuma osobine su stanovnika udaljenog planeta na kojem žive samo muškarci. Neki se od njih — primjerice glavni junak nazvan Harry Anderson — spuste na Zemlju u namjeri da njome zavladaju, no nakon višemjesečne izloženosti ljudskim »slabostima« i sami otkriju njihove čari.

S kojeg si ti planeta?

Za cjelovitu uspješnost filma potrebni bi bili bolja scenaristička razrada, manje površnosti i više suptilnosti. No, isti se scenarij mogao lako pretvoriti u krajnje dosadnu i stupidnu zgodu prepunu idiotskih prvoloptaških štoseva, a zasluge za sprečavanje takvog srozavanja pripisujemo Mikeu Nicholsu i njegovu ipak iznadprosječnom osjećaju za održavanje ritma, dobrog ukusa i razine glumačkih izvedbi. Garry Shandling vrlo je zadovoljavajuće utjelovio čovjeka s drugog planeta čije se uobičajeno nezainteresirano (bezosjećajno, ali dobronamjerno) ponašanje Zemljanima doima kao nešto sasvim čudnovato.

Janko Heidl

SUPERNOVA

SAD, Švicarska, 2000. — pr. MGM, United Artists, Hammerhead Productions, Screenland Pictures, Daniel Chuba, Jamie Dixon, Ash R. Shah, izv. pr. Ralph S. Singleton. — sc. David Campbell Wilson, r. Thomas Lee, df. Lloyd Ahern, mt. Freeman A. Davies, Melissa Kent, Michael Schweitzer. — gl. David C. Williams, sgf. Marek Dobrowolski, kgf. Bob Ringwood. — ul. James Spader, Angela Bassett, Robert Forster, Lou Diamond Phillips, Peter Facinelli, Robin Tunney, Wilson Cruz, Eddy Rice Jr. — 90 minuta. — distr. Continental film.

Ime Alan Smithee uistinu zvuči kao nečiji pseudonim, no isto tako zvuči i Thomas Lee koji potpisuje *Supernovu*. Jasno je da je tu riječ o nekakvoj muljaži koju su ipak svi uspjeli prozreti, naime pravo ime redatelja koji se poštopoto želio sakriti jest Walter Hill. Upravo zbog imena tog čuvenog redatelja diglo se i mnogo prašine oko *Supernove*, ali naglašavam samo zbog imena, jer film nije ništa doli SF-štanceraj (iako smo vidjeli i mnogo ambicioznija, pa ipak lošija ostvarenja od *Supernove*, primjerice, *Crveni planet*). Producenti su, čini se, željeli napraviti malo specifičniji, komorniji SF film, bez razmetanja 'ludim' specijalnim efektima, u kojem bi glavna komponenta ipak bila naglašeni odnosi među likovima i jaka dramaturgija — nešto što bi se svidjelo zahtjevnijim ljubiteljima žanra. Uz svu tu režijsku zavrzlamu, koja se nedvojbeno osjeti u filmu, na tom projektu se našao još jedan od filmskih velikana — Francis Ford Coppola koji ga je na kraju premontirao.

Priča nije posebno originalna. U 22. stoljeću, svjetlosnim godinama udaljeni od Zemlje, članovi medicinske kapsule *Slavuj* pružaju utočište za ugrožene u dubokom svemiru. Posada se sastoji od šest članova: kapetan i pilot (Robert Forster), kopilot (James Spader), liječ-

Supernova

nica (Angela Bassett), medicinski tehničar (Lou Diamond Phillips) bolničarka (Robin Tunney) i kompjutorski tehničar (Wilson Cruz). Posada prima poziv u pomoć iz drugog djela svemira, a da bi tamo dospjeli moraju izvesti fatalan skok u kojem strada kapetan. Poziv je stigao od tajanstvenog preživjelog brodolomca koji sa sobom nosi nepoznati izvanzemaljski uzorak, a po obavljenom spašavanju valja pobjeći prije nego li umiruća zvijezda, supernova, eksplozijom povuče njih i cijelu galaksiju u zaborav.

Naravno, sve to smo već vidjeli, međutim, čini se da je film ipak trebao potaknuti rasprave nadobudnih SF teoretičara o širenju svemira i mogućnostima njegovog širenja — jer ipak ništa nije beskonačno, pa tako ni svemir. Prilično tamna i zastrašujuća atmosfera u filmu, svoju kvalitetu ima najviše zahvaliti atraktivnoj fotografiji. Međutim, takva je atmosfera ponajprije trebala biti pozornica za psihološki produbljene likove i njihove odnose. Nešto malo u tome uspjeli su ostvariti James Spader i Angela Bassett, valjda glavne redateljeve uzdanice, dok su ostali glumci ponudili plošne, nezanimljive i dosadne likove. *Supernova* se gleda uglavnom bezbolno i brzo se zaboravlja. Posudba videokasete preporučuje se samo fanovima znanstvene fantastike u trenucima krajnje dosade.

Goran Jovetić

ŠIROM ZATVORENE OČI / EYES WIDE SHUT

SAD, Velika Britanija, 1999. — pr. Warner Bros., Hobby Films, Pole Star, Stanley Kubrick, kpr. Brian W. Cook, izv. pr. Jan Harlan. — sc. Stanley Kubrick, Frederick Raphael prema romanu »Traumnovell« Arthura Schnitzlera, r. Stanley Kubrick, df. Larry Smith, mt. Nigel Galt. — gl. Jocelyn Pook, sgf. Les Tomkins, Roy Walker, kgf. Marit Allen. — ul. Tom Cruise, Nicole Kidman, Madison Eginton, Jackie Sawiris, Sydney Pollack, Leslie Lowe, Peter Benson, Todd Field. — 159 minuta. — distr. Issa.

Stanley Kubrick je filmska legenda, a ta prozaična parola ne znači toliko da je Kubrick u svojoj filmografiji ostavio neka od najzapaženijih djela filmske umjetnosti, koliko činjenicu da su se u njega podjednako zaklinjali stariji i posve autorski određeni filmski kritičari i teoretičari, kao i mlađa generacija filmskih pera ponešto sklona slikopisnoj masovnoj proizvodnji. Ta jednoznačnost ne znači, doduše, da se Kubrickovim filmovima nisu tražile poneke mane, ali, primjerice, nitko i nikad nije želio priznati da je, primjerice *Odiseja u svemiru 2001*., uz svo priznanje Kubrickova redateljskog majstorstva, dobrim dijelom dosadno ostvarenje. Sada, kada je Kubrickov posljednji film *Oči širom zatvorene* svoju premijeru imao nakon velikanove smrti, kritičari su posthumno odlučili ispraviti povijesnu nepravdu nalazeći djelu koje je postalo poznatije po erotskom razotkrivanju bivšeg bračnog para Kidman-Cruise nego po Kubrickovoj režiji, više mana nego vrlina. Kako, dakle, funkcionira Kubrickova redateljska veličina u godini u kojoj je on projicirao svoju *Odiseju*? Kubrick je do objave snimanja svojeg posljednjeg filma bio gotovo zaboravljen, a ako ćemo zaigrati na prvu loptu, uočit ćemo da je njegova minuciozna i precizna režija, od koje sve do smrti nije odustao, poprilično posvađena sa suvremenim filmom i njegovim recipijentima. Ništa manje s filmskom današnjicom nije sukobljena ni tematika filma nastaloga po predlošku Arthura Schnitzlera *Traumnovelle*. Pitanjem muško-ženskih odnosa u današnjem se filmu malo tko ozbiljno bavi, izuzmemo li neprijepornoga Wooddyja Allena, nekoliko pojedinačnih ostvarenja poput *Ledene oluje* i *Kontrolora leta*, ili usputno načinjanje takve tematike u nizu filmova o moralnom raspadu američkoga društva. Europske filmove, poput francuskoga *Romance* iz ovoga ćemo izuzeti jer objektivno u današnjem filmu ne znače mnogo, makoliko se svojom šokantnošću ili pseudoumjetničarenjem to trudili. I na kraju, način na koji se propituju muško-ženski i bračni odnosi u *Oči širom zatvorene* nismo vidjeli još od slavnih Bergmanovih dana. Ta staromodnost u slučaju Kubrickova zadnjeg filma svakako je simpatična, no to ne može biti, a i nije, njegova jedina vrlina ili mana.

U prvih pola sata, *Oči širom zatvorene* ispunjavaju svoju osnovnu namjeru — riječ je o izvrsnoj i razigranoj studiji bračnih odnosa doktora Williama Harforda (Tom Cruise) i njegove supruge (Nicole Kidman). Kubricku je za detaljan opis njihova braka, osim sekvence nepretencioznoga razgovora nakon kojega film dobija svoj fabularni zaplet, potrebno tek nekoliko podcrtanih kadrova vezanih uz pripremu i odlazak bračnoga para na božićni ples. Nakon uvoda, fabula prati bezuspješne pokušaje doktora Harforda da se svojoj supruzi osveti za njezinu seksualnu maštariju i u tom dijelu koji će, nažalost, potrajati do posljednjih deset minuta filma, Kubricku popušta redateljsko-tematska (ne i stilska) koncentracija pa film, ubacivanjem gotovo detekcijskoga zapleta u kojem se nađe naš junak, postaje gotovo karikaturalan. Zanimlji-

Oči širom zatvorene

vo je, međutim, da i taj, u minutaži znatno izraženiji dio filma, općenito gledajući funkcionira, jer ispunjava svoju namjeru prikazivanja sumnje, straha i izbjegavanja istine koji dovode do posvemašnjeg izostanka komunikacije među supružnicima. U završnoj poenti Kubrick dojmljivo uokviruje svoj film kao studiju uspješno riješene (kratke) bračne krize (paradoksalno, bračni par Cruise-Kidman je pola godine nakon premijere filma objavio razvod što, premda pripada stranicama *žutoga tiska*, zanimljivo koincidira sa zbivanjima na filmskom platnu).

Dugi polutotali i krupni kadrovi, režija koja gotovo despotski vodi glumce bez ostavljanja prostora bilo kakvoj improvizaciji, urednost nasuprot današnjem montažnom kaosu (iako se čini da neće biti tako, Kubrick u drugoj trećini filma, ipak, popušta pa rabi *flash-backove* kako bi prikazao što muči glavnoga junaka) — samo su neke od odlika koje razvidno pokazuju kako je pokojni Kubrick (za)ostao u filmskoj estetici modernizna i prvobitnoga autorstva. Stoga ćemo i ovu recenziju završno potkrijepiti riječima jednoga od očeva *teorije autorstva* i prvoga pera manifestnoga časopisa filmskog autorstva *Cahiers du cinema* Andre Bazina: »Meni se čini da politika autora zastupa osnovnu kritičku istinu kako je filmu potrebno, više nego drugim umjetnostima, da čuva i štiti čin istinskoga umjetničkoga stvaranja baš zato što je on u filmu i neizvjesniji i ranjiviji nego u drugim umjetnostima. Ali isključivost takve politike vodi u drugu opasnost — u negaciju filma, u korist i slavu njegovih autora«. Čak i iz današnje perspektive gledano, Bazinove riječi mogu se u potpunosti primijeniti na *Oči širom zatvorene* — sve dobro i sve loše u tom filmu posljedica je Kubrickove tvrdoglave, beskompropisne i osebujne politike autorstva. Što bi filmski kritičari i teoretičari rekli da je Kubrick ovaj film snimio šezdesetih?

Ivan Žaknić

TAJ VRAŽJI TELEFON / HANGING UP

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Laurence Mark Productions, Nora Ephron Productions, Nora Ephron, Laurence Mark, kpr. Diana Pokorny, izv. pr. Delia Ephron, Bill Robinson. — sc. Delia Ephron, Nora Ephron, r. Diane Keaton, df. Howard Atherton, mt. Julie Monroe. — gl. David Hirschfelder, sgf. Waldemar Kalinowski, kgf. Bobbie Read. — ul. Meg Ryan, Diane Keaton, Lisa Kudrow, Walter Matthau, Adam Arkin, Duke Moosekian, Ann Bortolotti, Cloris Leachman. — 94 minute. — distr. Continental film.

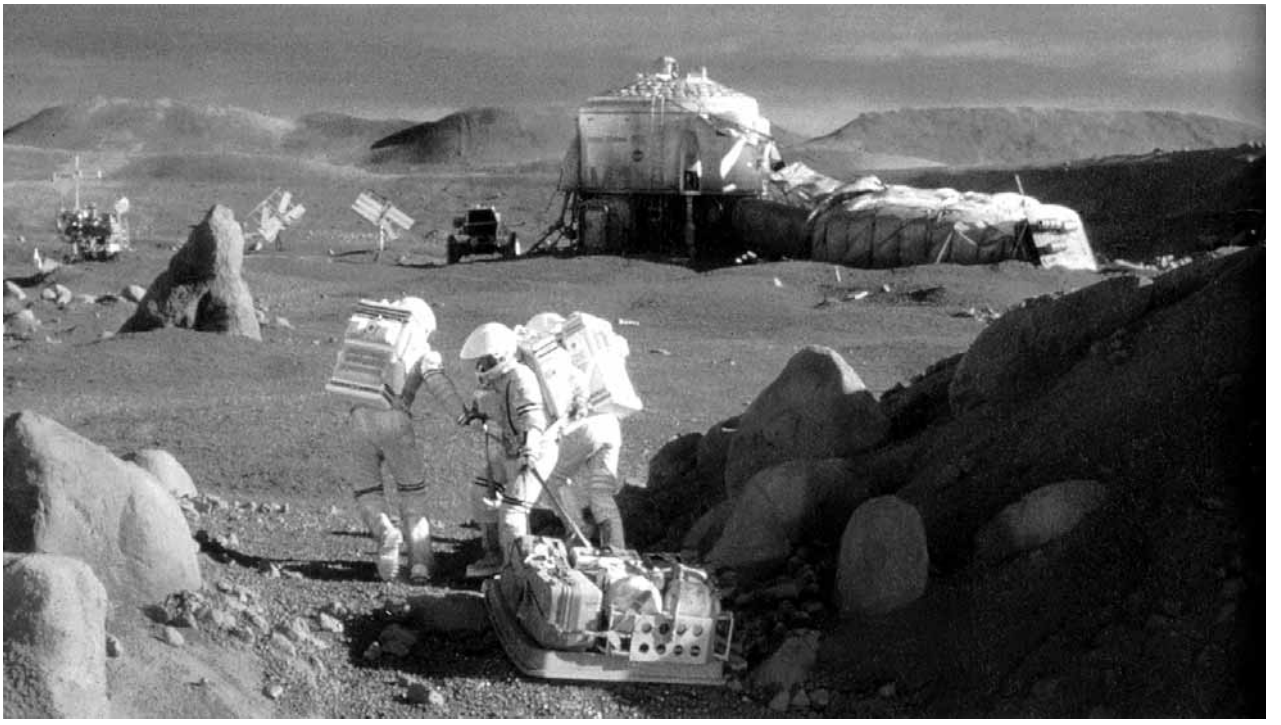
Temeljni nedostatak ove drame s podosta humora je autorska neodlučnost između stvaranja slatkasto budalaste holivudske pekmezarije i ozbiljnog filma. Da redateljica Diane Keaton ima smisla, snage i sposobnosti zagrebati ispod površine i dojmljivo predočiti složene osjećaje i nezgodne situacije zorno je vidljivo iz nekoliko prizora kao što su upad pijanog djeda/tate na dječju zabavu ili brojni flashbackovi napravljeni ukusnim poetskim pristupom. Na, žalost Keatonova se vjerojatno boji da takav ozbiljan film ne bi imao komercijalne privlačnosti, pa ubacuje previše priprosto »štosnih« sastojaka kao što su veliki pas koji ždere sve po kući ili histerično-humoristički ugođeni nastupi tri glavne glumice, a takvoj predodžbi kumuje i sasvim neprimjerena omotnica koja podsjeća na antipatične bedastoće poput *Kluba prvih supruga*.

Da je bila odlučnija, mogla je napraviti doista dirljivo ostvarenje o neobičnim i složenim obiteljskim odnosima između tri sestre i oca koji umire, u kojima se prepliću ljubav, mržnja, odgovornost, lažna briga, pravi nemar, nadmetačka ambicioznost, nerazmjeri između želja i mogućnosti, zamišljenoga i ostvarenoga...

Svi ti dobri sastojci nalaze se u filmu, ali su predobro zamaskirani lošim.

Janko Heidl

2001: Odiseja u svemiru (*2001: A Space Odyssey*, Velika Britanija/SAD, 1968.)



Misija na Mars (*Mission to Mars*, SAD, 2000.)

Elvis Lenić

Misija na Mars — De Palmina posveta Stanleyu Kubricku

Brian De Palma iznimno je dosljedan u nastojanjima da uvijek iznova obrađuje ostavštinu velikih filmskih majstora i po tom stavu vjerojatno nema premca među velikim živućim redateljima. Poznato je da se s najvećim žarom bavio Hitchcockom. Primjerice, u filmu *Obučena za umorstvo* (*Dressed to Kill*, SAD, 1980.) preuzima fabulu *Psiha* (*Psycho*, SAD, 1960.), radnju smješta u rane osamdesete, a ubojica više nije vlasnik motela koji se preoblači u majku (Anthony Perkins), nego psihijatar (Michael Caine) koji se povremeno preoblači u prostitutku. Kad neka privlačna žena seksualno uzbudi prvu stranu Caineove ličnosti, druga postaje ljubomorna i kreće u ubilački pohod. De Palma u svom filmu zapravo ponovno snima *Psiho*, budući da od njega preuzima osnovne niti fabule i određene motive (primjerice, gola žena pod tušem u smrtnoj opasnosti), ali na jedan posve osebujan način. U filmu *Fantom iz raja* (*Phantom of the Paradise*, SAD, 1974.) pozabavio se doslovnim »skidanjem« slavne Hitchove sekvence ubojstva pod tušem, vjernim praćenjem kompozicije kadrova i ritma montaže. Motive spomenute sekvence ponovno obrađuje u filmu *Blow Out* (*Blow Out*, SAD, 1981.), premda se priča tog filma zapravo temelji na Antonionijevu remek-djelu *Uvećanje* (*Blowup*, Velika Britanija, 1966.). Kasnije, snimajući gangsterske filmove, posuđuje priču Hawksova filma *Lice s ožiljkom* (*Scarface*, SAD, 1932.) i smješta je u rane osamdesete, među kubanske izbjeglice na sunčanoj Floridi. U *Nedodirljivima* (*The Untouchables*, SAD, 1987.) De Palma odlazi još dalje u filmsku povijest, u tom djelu preuzima sekvencu masakra na stepeništu (montaža, kompozicija i slijed kadrova) iz Eisensteinova filma *Krstarica Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, Rusija, 1925.) i pretvara je u dvoboj između agenata i mafijaša na čikaškom kolodvoru. Uočljivo je da su u ovom skromnom pregledu navedeni samo najpoznatiji primjeri. De Palma čak i u ranim filmovima s kraja šezdesetih odaje počast značajnim redateljima — primjerice, u *Pozdravima* (*Greetings*, SAD, 1968.) kada njegova junakinja s police prepune knjiga uzima upravo znamenitu zbirku intervjua Hitchcock-Truffaut — ali zanimljivo je da pritom nikada ne snima samo puke obrade. De Palma nikada ne radi klasični »remake«, on radi osebujne filmove u kojima vještim postupcima citira djela velikih redatelja, zapravo stvara potpuno nove i originalne filmove u kojima primjećujemo tragove njegovih uzora. Tijekom dugogodišnje karijere (debitirao je kratkometražnim filmom još početkom šezdesetih) De Palma se okušao u više različitih žanrova, a nedavno je završio *Misiju na Mars* (*Mission to Mars*, SAD, 2000.), svoj prvi SF film. Zanimljivo je da tim djelom, nastalim na samom kraju tisućljeća, očito želi ispisati posvetu pokojnom Stanleyu Kubricku. *Misija na Mars* vješto i domišljato obrađuje motive znamenite *2001: Odiseje u svemiru* (2001: A Space Odyssey, Velika Britanija/SAD, 1968.), kao što je to nekad bio slučaj s filmovima Hitchcocka i drugih spomenutih autora. Da bi se dublje prodrlo u najnoviju redateljsku pustolovinu Briana De Palme, potrebno je ukratko iznijeti priču *Misije na Mars*, a zatim detaljnije argumentirati sličnosti između tog filma i slavne Odiseje u svemiru.

Sličnost motiva i težnja izvedbenom savršenstvu

Misija na Mars započinje u lipnju 2020. godine, američki astronauti okupljaju se na zabavi prije iznimno važne ekspedicije koja obuhvaća spuštanje na Mars. Trinaest mjeseci kasnije pratimo vođu ekspedicije (Don Cheadle) i tri člana posade koji istražuju površinu Marsa. Međutim, u tajanstvenom incidentu pogibaju svi članovi posade osim vođe Cheadlea, a sa svemirske stanice stacionirane u orbiti Zemlje prema Marsu kreće ekspedicija koju čine Gary Sinise, Tim Robbins, Connie Nielsen (Robbinsova filmska supruga) i Jerry O' Connell. Nakon šestomjesečnog putovanja članovi ekspedicije spuštaju se na površinu Marsa, bez Tima Robbinsa koji pogiba u nesreći prilikom napuštanja matičnog broda, pokušavaju pronaći preživjelog Cheadlea i otkriti što je zadesilo prethodnu ekspediciju.

Na kraju spomenutog uvodnog dijela sa zabavom (traje otprilike deset minuta) vidimo kadar u kojem Gary Sinise stopalom ostavlja otisak u vrtnoj zemlji. Sljedeći kadar započinje ispitnim vozilom na crvenoj zemlji Marsa, snimanim iz gornjeg rakursa, a nastavlja se praćenjem vozila koje kreće prema crvenom horizontu. Događaj se odvija 13 mjeseci nakon vrtne zabave. Ovaj simpatičan prijelaz zgodno je poigravanje sa znamenitim rezom u uvodu filma *2001: Odiseja u svemiru*: kost bačena iz ruke primata okreće se u zraku — svemirska letjelica klizi međuplanetarnim prostorom uz taktove Straussova valcera. Jedan rez između dva kadra premošćuje ogromnu vremensku razliku, milijune godina, riječ je o vjerojatno najvećem vremenskom skoku u povijesti filma. Naravno, De Palma u svom poigravanju niti ne teži praćenju Kubrickove megalomanske izvedbe prijelaza — iznimne stilske naglašenosti i fabularnog značaja — on to radi skromno i gotovo neprimjetno, ali vrlo dopadljivo.

Misija na Mars (*Mission to Mars*, SAD, 2000.)

Početkom Kubrickova filma, nakon uvodnog dijela *Zora čovjeka*, ljudi pronalaze crni monolit na površini Mjeseca. Monolit je pronađen zahvaljujući iznimno snažnom magnetskom polju koje odašilja. Kada se doktor Floyd (glumi ga William Sylvester) i ostali znanstvenici žele slikati pored monolita, uznemiruje ih jednoličan iritirajući zvuk. U *Misiji na Mars* Don Cheadle i njegovi ljudi ispod jedne planine registriraju čudan predmet koji ometa njihov signal. Ubrzo se budi tajanstvena sila, koja usisava zemlju i kamenje s površine Marsa, stvara se ogromna vrtložna cijev od površinskog materijala koja stravičnom silinom usisava članove ekspedicije. Pogibaju svi osim Dona Cheadlea. Vrtlog se stišava, prašina razilazi, a u vidnom polju ostaje ogromna skulptura od nepoznatog materijala nalik ljudskom licu. Poslije saznajemo da tajanstveno »lice« odašilja zvučne signale, buku koja mnogo manje iritira od pištećeg zvuka monolita. Dakle, u oba slučaja vanzemaljska inteligencija koristi one oblike komunikacije koje ljudi mogu prihvatiti na razini svoga znanstvenog i tehnološkog razvoja (magnetsko polje, vrtlog, zvučni signali). To ujedno daje naslutiti da je vanzemaljska inteligencija na višoj razini od ljudske.

Kubrick, nadalje, posebnu pažnju posvećuje gibanju u bestežinskom stanju: najprije u onom dijelu *Odiseje* kada doktor Floyd putuje na Mjesec, a zatim u početnoj fazi putovanja Keira Dulleae i Garyja Lockwooda prema Jupiteru. Osim što je u tančine razradio sve tehničke probleme obavljanja uobičajenih ljudskih radnji u bestežinskom stanju, Kubrick gotovo poetski oslikava kretanja u prostoru nulte gravitacije. De Palma je također na tom tragu dok opisuje dugotrajno putovanje prema Marsu, pogotovo u prizoru kada Tim Robbins i Connie Nielsen »plešu«, zapravo lebde, velikom prostorijom broda uz zvuke lagane glazbe. Prizor je iznimno opuštajućeg djelovanja, dražestan odmor pred dramatična zbivanja koja slijede — ubrzo kiša mikrometeora pogađa brod uzrokujući probleme na zaštitnoj oplati. Nakon toga Robbins mora izaći u svemirski prostor kako bi »zakrpao« rupe. Kasnije eksplodira raketni motor, točno prilikom planiranog uključivanja u orbitu Marsa, pa se svi članovi ekspedicije moraju prebaciti na pomoćni modul koji se otprije nalazi u orbiti. Podsjetimo se izlazaka Kubrickovih junaka u svemir; izvedeni su u sporom montažnom ritmu, s obiljem dugih kadrova. U tim kadrovima nema suvišnih detalja, kretanje subjekta je sporo, očita je geometrijska pravilnost svih oblika, rasvjeta je savršeno podešena, jedini prateći zvukovi su disanje astronauta i signali elektroničkih uređaja — ukratko, stilizacija prizora u svemirskom prostoru dovedena je do vrhunca. Slična perfekcija uočljiva je i u De Palminoj vizualizaciji izlazaka, a kod njega dodatan učinak potiče prekrasna crvena površina Marsa iznad koje »klize« astronauti. Također, naročitu ugođajnost podupiru sjajne glazbene teme Ennija Morriconea. Zanimljivo je da su čak i pogibije astronauta u oba filma izvedene na sličan način. Tim Robbins radi grešku prilikom prebacivanja na pomoćni modul i previše se udaljava od ostalih, a više nema goriva za povratak. Kako bi odvratio suprugu — koja kreće za njim — od sigurne smrti, Robbins počini samoubojstvo tako što skida kacigu. Gary Lockwood u *Odiseji* uguši se nakon što mu hidraulička ruka kojom upravlja pobunjeni HAL 9000 strga cijev s dovodom zraka dok vrši radove na vanjskoj oplati broda.

Sljedeću veliku sličnost u motivima Kubricka i De Palme uočavamo pri samom kraju *Misije na Mars*. Troje astronauta i preživjeli Don Cheadle uspijevaju ući u tajanstveno »lice« na površini Marsa. Unutra ih dočekuje nepregledna blještava bjelina, uskoro primjećuju da je atmosfera identična onoj na Zemlji (kemijski sastav, temperatura, pritisak, vlažnost) i zatim skidaju kacige. Ta situacija neodoljivo podsjeća na onu kada ostarjeli Keir Dullea ulazi u luksuznu sobu na kraju *Odiseje*. Kubrickova soba je svijetlih zidova, blještavo bijelog poda, a u njoj također vladaju optimalni fizikalni parametri za život ljudi. Najzad Gary Sinise biva privučen pozivom vanzemaljske civilizacije, oprašta se od svojih drugova koji u osposobljenom svemirskom brodu moraju odletjeti s Marsa i pomoću tajanstvenog uređaja kreće na bespovratno putovanje prema dalekim spiralnim galaksijama. Taj trenutak može se smatrati analognim onom na kraju *Odiseje* u kojem se stari i umirući Keir Dullea, uz prisutnost tajanstvenog crnog monolita, »transformira« u embrio koji se sprema na neometanu plovidbu međuzvjezdanim prostorom.

Osim navedenih sličnosti — kako u pogledu stilskih rješenja, tako i na razini fabularnih i prizornih motiva — još jedna sklonost De Palmu jako povezuje s Kubrickom — perfekcionizam koji ne dopušta promašaje u filmskom prikazu suvremenih znanstvenih i tehničkih dometa. De Palma vješto izbjegava naivne propuste koji bi bacili sjenku sumnje na njegovo poznavanje važećih fizikalnih zakona. Primjerice, ako posada svemirskog broda od Zemlje do Marsa putuje šest mjeseci, tada i elektromagnetski valovi moraju putovati barem 20 minuta. I u *Odiseji u svemiru* pazi se na taj vremenski razmak između odašiljanja i primanja informacija, a s obzirom na ogromnu prostornu udaljenost. Mogućnost udara kiše mikrometeora u međuplanetarnom prostoru također je vrlo vjerojatna, kao i opseg kvarova koji pritom nastaju na brodu. Zanimljivi su i tehnički inventivni postupci koji slijede dok De Palmini junaci nastoje otkloniti nastalu štetu; ispitivanje oštećenja oplate, poslovi »krpanja«, postupak vraćanja u prvobitno stanje i povratak optimalne mikroklime unutar broda. De Palmina težnja perfekciji primjećuje se čak i u prizoru kada astronauta O' Connella komadić mikrometeora pogađa u ruku. Tada krv lebdi unutrašnjošću letjelice

u obliku malenih crvenih kuglica, što je fizikalno realno — na tekućinu u nedostatku gravitacije djeluju jedino međumolekularne sile, a kugla je oblik određen minimalnim utroškom energije.

Također, ne možemo tvrditi da je prikazano slijetanje na Mars i formiranje mikroklime pogodne za ljudski život neizvedivo. Ako uzmemo u obzir razvoj informatike i tehnologije konstrukcijskih materijala u posljednjim desetljećima, lako je pretpostaviti da ćemo za dvadeset godina sigurno raspolagati znanjima koje će omogućiti život na Marsu, a možda tim znanjima raspolažemo već danas. Poteškoće koje će vjerojatno onemogućiti realizaciju tog projekta izviru iz drugih područja ljudskoga djelovanja, ali s tehnološke strane on je očito izvediv. Također, iznimno je pametno što De Palma ne pretjeruje s izgledom svijeta u budućnosti, kao što svojevremeno nije pretjerao ni Kubrick. Tako uvodni prizori koji se odvijaju na Zemlji ne pokazuju gotovo nikakvu razliku u izgledu današnjeg svijeta i onoga nakon 20 godina. Mnogi autori ne mogu odoljeti napasti da budućnosni svijet okite svakojakim tehničkim čudesima, uvrnutom kostimografijom i scenografijom, misleći da će tako poboljšati »znanstvenofantastičan« učinak, ali time njihova vizija strašno gubi na uvjerljivosti.

Ključne razlike

U dosadašnjem razmatranju bilo je riječi o sličnostima *Misije na Mars* i *Odiseje u svemiru*, o tome u kojim je dijelovima De Palma bio najviše nadahnut Kubrickom i kako je demonstrirao to nadahnuće. Međutim, treba napomenuti i u čemu se De Palma naglašeno odmiče od Kubrickove izvedbe *Odiseje u svemiru*. Prvo, De Palma veliku pažnju poklanja osjećajima i emocionalnim životima svojih junaka, što je za Kubricka predstavljalo gotovo zabranjeno područje. Vjerojatno najemocionalnije prizore *Odiseje* uočavamo tijekom sukoba primata u uvodnom dijelu *Zora čovjeka*, kao i u trenucima kada umirući HAL 9000 pjeva svoju posljednju pjesmicu dok mu Keir Dullea vadi hardverske jedinice iz utrobe. S druge strane, u *Misiji na Mars* nema oskudice osjećaja: Don Cheadle se prije leta dirljivo oprašta s maloljetnim sinom, Gary Sinise s tugom se prisjeća pokojne žene, Connie Nielsen mora prisustvovati bolnoj smrti supruga, čak je i trenutak na kraju, u kojem se Gary Sinise sprema otisnuti u beskraj, prožet snažnom dirljivošću. Junaci *Misije na Mars* ne stide se pokazivati osjećaje, njihovi životi prožeti su emocijama u značajnoj mjeri; ponegdje toliko intenzivno da se opasno približavaju granici sentimentalnosti. Druga velika razlika između Kubricka i De Palme očituje se u tretiranju odnosa vanzemaljske inteligencije prema ljudima. Kako se da naslutiti iz pojedinih dijelova *Odiseje*, Kubrickov monolit imao je velik utjecaj na razvoj ljudske civilizacije, čak je pomagao ljudima u preskakanju određenih razvojnih zapreka — još od prethistorijskog doba, pa sve do današnjih dana. Kubrick, dakle, nagovješćuje da monolit nedvojbeno poticajno djeluje na razvoj ljudskih spoznajnih mogućnosti. Međutim, Kubrick niti u jednom trenutku filma ne želi odgovoriti na pitanje tko je poslao monolit ili s kojim ciljem je to učinio? Brian De Palma također ne pruža točan odgovor na pitanje tko je postavio »lice« na površinu Marsa, ali, za razliku od Kubricka, precizno objašnjava s kojom je namjerom postavljen upravo na tome mjestu. Don Cheadle, koji je do dolaska ekspedicije šest mjeseci živio usamljen u specijalnoj klimatskoj jedinici, otkrio je da tajanstveno »lice« emitira neobične zvučne valove koje on snima i podvrgava numeričkoj analizi. Razlaganjem signala i prikazom u prostornim koordinatama dobio je krivulju koja oblikom podsjeća na zavojnicu DNK. Preciznije, riječ je o strukturi ljudske DNK kojoj nedostaje nekoliko kromosoma. Gary Sinise slučajno se dosjetio da takvu krivulju, ali koja bi opisivala strukturu ljudske DNK s potpunim sastavom kromosoma, pretvore u analogni zvučni signal i pošalju natrag prema »licu«. Nedugo zatim »lice« im otvara prolaz. No, tu nije kraj iznenađenjima. Nakon prolaza kroz stiliziranu bijelu sobu, astronauti dola-

2001: Odiseja u svemiru (*2001: A Space Odyssey*, Velika Britanija/SAD, 1968.)

ze u ogromnu crnu prostoriju koja simbolizira beskraj Svemira, a u čijem se središtu nalazi virtualan model Sunčevog sustava. Cijeli sustav nalazi se pred njihovim očima: Mars, Venera, Zemlja i ostali planeti, njihove putanje i pripadni sateliti, a u središtu ogromno Sunce u naponu fuzijske snage, okupano vatrenima olujama. Ubrzo tajanstvena inteligencija pred njihovim očima započinje virtualnu demonstraciju nastanka biološkog života. Na prisutnim modelima vidimo da su se »oni« najprije spustili na Mars, zatim su prenijeli klicu života na Zemlju — gdje se u ogromnom vremenskom rasponu evolucijom od ameba stiglo do sisavaca — a potom su nestali prema dubinama nedostižnih galaksija. Dakle, bitno je sljedeće; Kubrick ne odgovara na pitanje tko je poslao monolit niti s kojim ciljem je to učinio — jedino što gledatelj može naslutiti da monolit ima poticajno djelovanje na razvoj ljudske spoznaje — dok De Palma također ne precizira tko je postavio »lice« na Mars, ali u njegovu slučaju i glavni junaci, a ne samo gledatelji, dobivaju detaljno saznanje o misiji tajanstvenog lica.

Inteligentna posveta remek-djelu

Prethodno iscrpno navođenje sličnosti i razlika između *Odiseje u Svemiru* i *Misije na Mars* nije rađeno s ciljem da dodatno učvrsti značaj *Odiseje*, koja ionako ima zacementiran kultni status, već da pokuša naglasiti ozbiljnost kojom je De Palma pristupio izradi svog filma. Očito je De Palma htio napraviti posvetu pokojnom redatelju Stanleyu Kubricku, to je nastojanje uočljivo, u većoj ili manjoj mjeri, tijekom cijelog filma. Međutim, obrade ovako značajnih filmova mogu lako postati dvosjeklim mačem, redatelj se na njima iznimno brzo posklizne, a De Palma je toga itekako svjestan. Zbog toga uopće ne radi klasičnu obradu, kao što ih, uostalom, nije radio ni u ranijim filmovima. Brian De Palma obrađuje pojedine Kubrickove redateljske postupke i motive, izradi filma pristupa u skladu s Kubrickovom preciznošću i pedanterijom (što su, uostalom, i otprije bile De Palmine značajke), ali na kraju režira potpuno različit film. *Odiseja u svemiru* iznimno je ambiciozno i pametno zamišljena, gotovo savršeno napravljena, a još je tijekom protekla tri desetljeća stekla nevjerojatno visok status. Pokušaj da se napravi još ambiciozniji, još pametniji i savršeniji SF film od *Odiseje* bio bi ravan samoubojstvu. I sada dobivaju na značaju prije spomenute i objašnjene razlike između *Odiseje u svemiru* i *Misije na Mars*. De Palma uopće ne želi forsirati na onim poljima gdje je Kubrick iznimno jak, već želi detaljnije razviti sastavnice u kojima Kubrickov pristup pokazuje slabosti. Dajući više prostora emocijama svojih likova, kao i priči oko utjecaja vanzemaljske inteligencije na ljudsku civilizaciju, a slabeći usredotočenost na velike filozofske i znanstvene dvojbe; De Palma stvara puno lakši i gledljiviji film. U takvom filmu gledatelj će sudjelovati »opuštenije« nego u *Odiseji u svemiru*, ne mora se koncentrirati i duboko upustiti da bi mogao potpuno uživati u filmu. Gledanje će mu, dakle, biti lagodnije i zabavnije, ali u pozadini filmske građe uvijek može, bilo svjesno ili nesvjesno, osjetiti nadahnjujuće detalje analogne onima iz veličanstvene *Odiseje u svemiru*. Brian De Palma prekaljeni je majstor koji iznimno dobro prepoznaje granice koje ne smije prijeći u poigravanju sa znamenitim filmovima. Vjerojatno je zbog toga i autor koji je snimio najveći broj izvrsnih posveta slavnim redateljima i njihovim remek-djelima. *Misija na Mars* pokazuje da je u stanju izaći na kraj čak i s djelom perfekcionista kakav je Stanley Kubrick.

Petar Krelja

Za pohvalu!

U povodu Tjedna iranskog filma u Zagrebu

Strategija Tjedna I.

Priča se da je prošlogodišnja prezentacija iranskog filma u Ljubljani bila kvalitetnija od zagrebačke: njima su, navodno, pokazali filmove novijeg datuma nagrađivane na festivalima A kategorije, a nama nešto starije tvorevine, od kojih je ona glasovita Abbasa Kiarostamija *Gdje ti je kuća, prijatelju?* realizirana daleke 1987. godine.

Jesu li nas Iranci svrstali u drugu ligu, moramo li se zbog toga ljutiti, da li da otkažemo svaku daljnju suradnju u izmjeni kulturnih sadržaja između dviju zemalja? Zaboga, ne! Nikako! Mogu razumijeti potrebe publike, osobito one snobovske, koja bi željela vidjeti ponešto i od razvikanijih i novijih tvorevina, ali do koje je mjere pojam svježine relativan, o tome uvjerljivo posvjedočiše upravo filmovi iranskog Tjedna u Zagrebu. Kao što nam toliki proizvodi tek pristigli iz laboratorija već zaudaraju na trulež, tako i neka djela daleke pa i najdalje prošlosti uvijek iznova fasciniraju svojom neprolaznom svježinom, svojom umjetničkom opojnošću...

Nije mi poznato jesu li Slovenci bili zadovoljni svojim Tjednom, ali znam da nam je naš pružio nekoliko vrhunskih užitaka.

Zapravo, i površan uvid u repertoar zagrebačkog Tjedna odmah otkriva strategiju onih koji su ga komponirali. Izbor Kiarostamijeva filma iz osamdesetih, a ne njegova kanskog pobjednika *Miris višnje* iz 1997. godine, zaista nije slučajan: upravo je s tim filmom, čini se, inicirana iznimno kvalitetna orijentacija iranske kinematografije prema djeci kao tumačima vrlo zahtjevnih nosećih uloga. Od sedamdesetak filmova, koliko ih se godišnje snimi u toj srednjoistočnoj azijskoj zemlji, 10 posto otpada na dječje filmove; no, djela koja vidjesmo na Tjednu odudaraju od klasičnog poimanja dječjih filmova. U ostvarenjima kakva su *Gdje ti je kuća, prijatelju?*, *Boja raja*, *Djeca raja* i *Majčina ljubav* govori se o temeljnim pitanjima suvremenog iranskog društva kroz krhku i lakolomljivu prizmu dječjeg intimiteta...

Gdje ti je kuća, prijatelju?

Tvorevina je to koja će i okorjela filmofila lako zapanjiti neobičnom oskudnošću svoje narativne fakture; jedan dječarac u tijeku cijelog dana traži kuću školskog prijatelja u susjednom selu da bi mu vratio teku koju je, nakon nastave stroga i zahtjevna učitelja, bio nehotice pokupio. Ne uspije li mu je vratiti, njegova će kolegu — ni kriva ni dužna — učitelj istjerati iz škole! Razlog: dječak neće moći baš u tu teku, na čemu s opravdana razloga inzistira učitelj, napisati svoju zadaću.

Moguće je da se te večeri u dvorani zagrebačke Kinoteke netko i dosađivao prateći dječakove uzaludne razgovore s odraslima, ili ona njegova uporna nastojanja da utekne iz roditeljskog doma kako bi prijatelju vratio teku, a onda i ona dugotrajna izluđujuća tumaranja po razvučenim i zbrčkanim zaselcima gdje se zagonetno zaturila tražena kuća, ali nisam primijetio da je itko napustio dvoranu, dapače glavnina je neobično pomno pratila zbivanja nagradivši efektni kraj filma spontanim pljeskom.

Kako je uspjelo Kiarostamiju da od tako »skromnog« narativnog materijala napravi tako privlačan, zanimljiv i nadasve pametan film?

Već uvodna sekvenca u razredu, kada će se jasno razabrati sva težina učiteljeve »fetme«, fokusira zbivanja na dramaturšku intrigantnost potencijalno teške kazne kao posljedice učenikova ponovljena »nemara« u izvršavanju nadasve važnih školskih zadaća; a junaka filma, odmah poslije nastave napadnuta nelagodom spoznaje da bi mogao unesrećiti koliko svoga prijatelja toliko i sebe, zatječemo u iznimno slikovitom seoskom dvorištu »napučenom« nekim članovima dječakove obitelji — podalje je majka koja ručno pere plahte, u ljuljački je cmizdrava sestrica, okolo se vrzma mlađi bratljenčuga, a na verandi gornjeg kata »posluje« baka... Taj ugođaj hvatanja života »na djelu«, što tako magistralno fingira dokumentarističku sugestivnost, neće izgubiti na svojoj autentičnoj dojmljivosti i u trenutku kada se — mic po mic — majčina sitna uputstva stanu »artikulirati« u nazovi dijalog između nje i sina. Mališan već neko vrijeme krajnje mukotrpno pokušava upoznati majku s nevoljom koja ga je snašla i što je nakanio učiniti kako bi na vrijeme ispravio svoju nehotičnu grešku; ne slušajući ga, ne želeći ga čuti ili naprosto ne mogavši razabrati što joj to sin pokušava reći, majka mehanički uporno ponavlja da se ostavi nerazborita zahtjeva i da se prihvati školske zadaće. Je li mater gluha na sinovljeve riječi — na svu neodgodivu ultimativnost problema — zato što ga nije sposobna ozbiljno shvatiti ili zato što je upala u mukotrpnu rutinu jednog, po svim vanjskim znakovima, iznimno oskudnog života — one svakodnevne uhvaćenosti mnoštvom neodgodivih obiteljskih obveza...

S druge strane, zanimljiva je i sinovljeva strategija nepopustljivosti; on uvijek iznova, gonjen jakim unutrašnjim porivom, navaljuje i navaljuje ne bi li onu *svoju* dnevnu rutinu

(školska zadaća, odlazak u dućan po hranu, po djedove cigarete, igra) podredio neodgodivoj životnoj zadaći. I dok se u njemu sasvim razgorjela vrela žeravica odgovornosti, dotle majka podjednako uporno odbacuje »djetinjarije« svoga uznemirena sina; čak i kada će se sin na trenutak probiti do nje i natjerati je da shvati stvarni značaj problema i moguće posljedice, ona će olako zaključiti da su njihove obiteljske dnevne potrebe kudikamo važnije i preče od jedne zadaćnice koju bi trebalo odnijeti u daleko selo, a ona se tako jednostavno sutradan u školi može vratiti.

Dakle, i ne čuje ga, i ne želi ga čuti, i odbacuje ono što je ipak stigla čuti, jer otkud je njegov djetinje hirovit život važniji od života obitelji...

To dječakovo uporno navaljivanje i majčino migoljenje na mahove proizvodi učinak karikaturalnog — učinit će nam se kao da ta zdepasta, umorna i od stalnog rada istrošena žena nije baš pri zdravoj pameti kada onako uporno vrti jedno te isto...

Bogato semantičko ozračje — poniklo iz naoko trapava i nemušta dijaloga na rubu apsurdnog — trajna je značajka filma *Gdje ti je kuća, prijatelju?* Što dječaku vrijedi sva upornost i razložnost u ekspliciranju svog problema kada ga i svi drugi ne žele slušati ili bi najradije da on njih sluša, kao što je to slučaj s izrađivačem kitnjastih seoskih prozora koji pokušava uvjeriti dječaka — u mrkloj seoskoj noći uzaludne potrage — da su njegovi prozori prvoklasne tvorevine koje nitko ne razumije i ne zna cijeniti. A djed bi ga čak — rado — podvrgao rigoroznim odgojnim metodama, batinama, kojima treba pribjeći svako toliko bez obzira je li unuk nešto zgriješio ili nije.

Dakle, dva svijeta — onaj djece koji će preuranjeno steći zrelost i onaj odraslih koji kao da je odveć brzo podjetinjio — više se ne razumiju. Za trajanja filma gledatelj se, s pravom, pita hoće li na koncu sve to završiti krajnje nepovoljno po junaka i njegova školskog druga — prvi bi mogao izvući teške batine zbog posvemašnjeg neposluha i drskog zanemarivanja obiteljskih obveza, a drugoga bi učitelj lako mogao ako ne baš istjerati iz škole, a ono egzamplarno žigosati. Ali, Kiarostami ne bi bio to što jest — lucidni promatrač »nevažnih« ljudi izgubljenih u pustim prostranstvima — da ne umije malčice opustiti prezategnuto uže svakodnevnih obiteljskih prijepora. Roditelji se, prije polaska u postelju, neće sjetiti da su trebali kazniti svoga pristojnog dječaka, a veliki zagovornik strogih odgojnih metoda, djed, šutke sjedi u kutu. Dapače, majka će, onako usput, podariti svom sinu i malo nježnosti... S druge strane, dječak se, ne uspjevši vratiti teku, odlučio da na njezinim stranicama, u ime školskog druga, napiše zadaću...

Tek što se nalaktio nad tekom, podigne se vjetar, vrata se bučno otvore i dječaku se ukaže nadrealan prizor: u posvemašnjem mraku dvorišta majka se grčevito bori s vjetrom pokušavajući pokupiti plahte koje je jutros prala.

Mora da se taj njezin »od 3 do 22« dojmio dječaka, možda je u tom trenutku i njemu postalo jasno zašto ga, na mahove, majka teško razumije... Taj krunski prizor Kiarostanijeva nježnog »malog« filma svjedoči da se mogu postići spoznajno nadahnuti i snažni efekti, a da se ne posegne u patetiku, nametljivu eksplikativnost ili osjećajnu manipulaciju s djecom.

Narativno krajnje asketičan i posve usredotočen na svog malog junaka, ovaj nas film — sa stajališta izuzetno zanimljive naturalne scenografije — lukavo uvodi u neke sićušne, skrivene pore života — do njegovih najzametnutijih odredišta, ostavljajući nam da — onako usput — sami iščitavamo onu pregršt implicitnih poruka o strukturiranosti jednog svijeta, o razini života populacije s njegove krajnje margine. A sama bačenost dječaka u taj graditeljski kaos razvučenih seoskih nastambi nalik je kakvoj noćnoj mori gdje se svi tragalački napori, kao u zakučastu labirintu, vraćaju ishodištu.

Film je protkan duhovitim dijaloškim dionicama, neprestance je u dosluhu s dopadljivim zdravim zafrkavanjem, a najveseliji je u samom finalu kada učitelj, ne uočivši da je naš junak napisao obje zadaće, ispod teksta u prijepornoj teci, ležerno ispiše dvije velike i neizmjerno bitne riječi: »Za pohvalu«.

Kiarostami je onoj globalnoj orijentaciji iranskog filma k intimizmu, k ugroženoj obitelji podario i dodatno privlačne odrednice — djecu kao odvažne nosioce radnje filma. One koji su se našli stiješnjeni između rigorozne škole i zbunjenih roditelja i čija se ugrožena dječja osjećajnost mora nositi s problemima i tegobama svojstvenima za odrasle.

Djeca raja

Kolikog je traga Kiarostamijev film *Gdje ti je kuća, prijatelju?* ostavio u iranskoj kinematografiji, a osobito u segmentu o djeci, o tome — dozvolit ću si jednu malu digresiju — svjedoči i minijaturni jednominutni film *Posljednja želja* Marjaneh Damekar prikazan na 8. hrvatskoj reviji jednominutnih filmova u Požegi.

Ovo se rafinirano djelce naglašeno sumorna sadržaja našlo u izravnoj opreci s programom Revije; naspram humorne burleskno-gegističke orijentacije jednominutnih filmova što se iz petnih žila trude da u završnici ispale kakav neočekivani obrat koji će u dvorani biti popraćen salvom smijeha i odobravanja, *Posljednja želja* — sva satkana od fine metafizičke građevne supstance — teži transcendentnom.

Trebalo se režiserski zaista znati ponijeti sa zahtjevnom stilizacijskom zadačom dojmljivog prikaza odnošenja umrla dječaka, čaše vode koju taj dječak nije uspio popiti neposredno prije no što će izdahnuti i djevojčice iz čijeg se potištenog lica dojmljivih dubokih očiju čita strašna spoznaja o neispunjenoj posljednjoj želji i — smrti.

Taj opipljivi intimistički ugođaj, ta sućutna diskrecija u sugestivnu predočavanju skrivena događaja, ta »pripovjedačka« minimalistička odmjerenost i dirljiv respekt spram medija, pa i ta djevojčica i taj dječak — sve to kao da je izravno preneseno u Majidijev film *Djeca raja*; ili obrnuto, mogla je ta *Posljednja želja* biti završna sekvenca *Djece raja* da su zbivanja u Majidijevu filmu krenula po zlu...

Iz oba ostvarenja jasno se razabire da imamo posla s autorima visoko odnjegovanih rukopisa — umnim sljedbenicima svjetske filmske baštine koju umiju združiti sa specifikama

svoga podneblja, svoje kulture. Primjerice, opisujući u *Djeci raja* strahovito siromaštvo četveročlane obitelji sa samog dna iranskog društva (jedva uspijevaju platiti stanarinu za iznajmljenu oveću sobu) Majid Majidi zaista ne skriva da su mu De Sicini slavni *Kradljivci bicikla* uzor, ali svom djelu umije osigurati dojmljivu autonomnost dosjetljivim iznevjeravanjem neorealističkog predloška u dvjema bitnim točkama — promjenom pripovjedačke perspektive (težište je na dječaku Aliju i njegovoj sestrici) i posve drukčijim tretmanom dramaturškog pokretača radnje sadržanog u činu — krađe.

Dok će u De Sice krađa očeva bicikla i očev očajnički pokušaj da i sam ukrade bicikl strahovito poniziti i oca i sina, dotle će krađa jedinih cipelica ljupke sestrice u Majidijevu filmu — na pozadini ništa manje velike bijede od one u *Kradljivcima bicikla* — predočiti dirljivu pa i duboko potresnu spremnost Alijevu da se, po svaku cijenu, sam pokuša ponijeti sa svojim dijelom »krivnje« (uvjeren je da je sestra zbog njegova nemara ostala bez cipela) i svojom količinom životna tereta.

Majidi je, dakle, s jedne strane priklonjen talijanskom neorealizmu, a s druge svom velikom uzoru Kiarostamiju. Primjerice: u Kiarostamiju teka, kod Majidija cipelice. Tamo dvojbe pa i strahovi dvojice učenika usred gluhe sredine, ovdje strahovita tenzija na dva krhka ljudska bića što moraju balansirati između rigidne škole i čestitih ali neimaštinom i bolešću poniženih roditelja. Kod Kiarostamija strah dječaka da, unatoč nepopustljive tragalačke jurnjave između dva sela, neće na vrijeme naći prijatelja da mu preda teku, u Majidija stalna strepnja Alija da mu strategija trčanja sestrice u školu u njegovim tenisicama ne zataji na točki blagog ali opasnog preklapanja njihovih naizmjeničkih školskih turnusa. Film *Gdje ti je kuća, prijatelju?* predočava junakovu krajnje košmarnu životnu zgodu u bespućima ruralnih nastambi, klinci filma *Djeca raja* guše se u dehumaniziranom mravinjaku velegrada. Dječaka sa sela roditelji ne žele saslušati, mališan iz grada ne smije svojim roditeljima reći ono što bi im oskudan život još više otežalo. Majidijev bi se film mogao zvati *Gdje ti je kuća, prijatelju*, a Kiarostamijev ironično *Djeca raja*. Napokon, obojica velikih autora vjeruju u izdržljivost i uspravnost svojih protagonista, u njihovu junačku sposobnost da se uspješno nose i s onim visoko zahtjevnim zagonetkama života kojima su njihovi roditelji rezignirano okrenuli leđa.

Ante Peterlić će, poslije projekcije tih filmova, reći da nema ništa protiv trčanja u filmu *Trči Lola, trči*, ali da je na strani mališana iz iranskih filmova čije ga trke, bremenite od potresnog ljudskog sadržaja, kudikamo jače pogađaju...

Uostalom, u *Djeci raja* postoji, potkraj filma, utrka koja svojom uzbudljivošću i dramatičnošću nadmašuje sve što smo vidjeli u filmovima takozvanih velikih kinematografija sklonih takvoj vrsti natjecanja...

Trka u kojoj će sudjelovati uzorni učenik Ali donosi nekoliko privlačnih nagrada, među njima je i ona njemu životno važna druga — tenisice! Tenisice za sestricu! I dok je u američkom natjecateljskom filmu junaku jedino zanimljiva pobjeda, u ovom iranskom prva pozicija značila bi — poraz! Dječak bi se, dakle, cijelo vrijeme trebao nalaziti u vodećoj skupini da bi onda u samom finišu ciljano izborio drugo mjesto iliti tenisice koje život znače. Svjestan sve složenosti pa i gorčine Alijeva zadatka, gledatelj je u prilici da se divi Majidijevu autorskom umijeću — onoj njegovoj nadahnutoj lakoći da izgradi fascinantnu i do kraja nepredvidivu Alijevu trku života.

I upravo ta nesigurnost u dramatičnu finalu, kada su se čak nekoliko dječaka poravnala ispred cilja, nehotično je nagnala Alija da za dlaku projuri prvi kroz cilj.

I dok ga svi veličaju kao pobjednika (među njima je i mnogo ušminkanih dama iz najvišeg društvenog razreda), dječak je neizmjerno tužan. Za njega je to strašan poraz, kojega će i sestrica — ostavljena doma da s golemom nadom čeka rezultate trke — odmah pročitati s Alijeva nesretna lica... Fina čipkasto razrađena fabulistička faktura filma *Djeca raja* — onim svojim konzekventnim premještanjem dramaturškog uporišta s odraslih na djecu, s grubih izravnih događaja na krhki teren dječje osjećajnosti i intimizma, sa sentimentalizma na zgusnutu i suspregnutu emocionalnost — obdarila je ovo djelo junacima koji će, ma kako bili mali, spoznati da bijedu neimaštine superiorno nadmašuje bijeda — nepoštenja. Dječak će tu unutrašnju stamenost baštiniti od nepopravljivog poštenjačine oca, a sestrica od pametnog Alija...

Ne, nije to nipošto moralistički film u kojem dobrohotni autor pokušava vidjeti u junacima ono čega oni nemaju: ta samorazumljiva i nepokolebljiva vjera svih članova Alijeve obitelji da ima nešto što je važnije i od života sama zrači iz svake geste, iz svake riječi koja se izgovara u tom filmu — iz šutnje ili iz onih skrivenih i naoko sitnih događaja koji se — predočeni točnim i dojmljivim prizorima — otkrivaju snagom nepatvorena života, liričnošću trpke poezije.

Premda Majidijev film preferira intimizam, njihov tvorac ne preza da priču o Aliju i njegovoj obitelji smjesti u kontekst suvremene iranske zbilje koja se ponešto liberalizirala (da nije tako ne bi bilo ovakvih filmova), ali koju i dalje karakteriziraju reske socijalne opreke i rigidna indoktrinacija u djelokrugu školstva.

Dakako, Majidi na sve to i štošta drugo upozorava odmjerenošću i visokom kultiviranošću svoga stila uspjevši završnim povezivanjem svih linija filma osigurati iznenađujuću začudnost posljednjeg prizora s Alijevim izranjavanim nogama i zlatnim ribicima — prizora koji kao da je posuđen iz kakve stare perzijske bajke.

Boja raja

Kakva li je tek pozicija dječaka Mohammada iz drugog Majidijeva filma *Boja raja* također prikazanog na Tjednu; od rođenja je slijep, potječe iz dalekog slikovitog sela sa sjevera Irana i zajedno s drugom brojnom djecom pohađa specijaliziranu školu za slijepe u Teheranu. Nema tome dugo kako mu je umrla majka, a otac — preopterećen kućnim poslovima, brigom za dvije kćeri i ostarjelom majkom — nije mu sklon. Pokraj svega, uvjeren je da bi trajnija kućna nazočnost hendikepirana sina znatno smanjila njegove izglede da se oženi s mladom i dopadljivom ženom iz susjednog sela.

Odvažnost Majidija da izmašta i realizira tako zahtjevnu priču temeljila se, ponajprije, na nadahnutoj tvorbi triju dojmljivih likova. Autor je u ekspresivnu licu slijepa dječaka Hosseina Mahjuba našao onu filmu podatnu fizionomiju koja svojom oduhovljenošću umnogome odudara od uvriježenog i djelomice prihvaćenog uvjerenja da se s lica većine slijepih ljudi — s vremenom — povlači ona nijansama bogata komunikacijska neposrednost. Zapravo, takvu Mohammadovu licu je dana i neka osobita moć općenja sa svijetom koja je savršeno nedostupna onima koji vide. Izoštrenim pak čulima sluha nenametljivo će nam — tijekom filma — otkrivati svo bogatstvo i svu polifoničnost prirode — onu njezinu mističnu zagonetnost s čijom zvučnom slikom umije komunicirati zadivljujućim bogatstvom svoga skrivenog unutrašnjeg života.

I dok dječak osluškuje i prevodi zvučne poruke pristigle iz neposredne okoline, ali i iz nekih samo njemu dostupnih i razumljivih sfera, dotle njegov otac ne čuje i ne vidi kraj — zdravih čula.

Kako li tek Majidi tog i takva oca sjajno uvodi u priču filma! Toga nesretnika kojega će uporno pratiti zla životna kob i koji, opsesivno zaokupljen potrebom da se na što bezbolniji način oslobodi sina, ni u jednom trenutku neće naslutiti da je njegov sin obdaren vidom — odabranih.

Otac nije zakasnio doći po sina zato što je imao poteškoća na putu, već stoga što ne zna kud bi i što bi s njim za dugih tromjesečnih školskih praznikaa. Dok Mohammad — ostavljen poput kakva posljednjeg čovjeka — potišteno sjedi na klupi, otac je spram njega — na doličnoj udaljenosti; smrknuto šutke ga gleda, ne javlja mu se i ostavlja dojam čovjeka koji bi dječaku mogao biti sve samo ne otac. Kakve li potresne rječitosti prizora bez i jedne izgovorene riječi!

No, Majidi će prvotno odbojnu sliku oca odmah omekšati dirljivim prizorom; razabravši da su ljudi iz doma privoljeli da ga vodi kući Mohammad dodiruje očevu ruku kao najveću dragocjenost života natjeravši iskrene suze na oči nesretna čovjeka.

I zaista, redateljr i glumac (silno sugestivna lica) izgradiše očev lik slojevitom tankoćutnošću kakva se rijetko susreće na filmu; stalno se lomeći između potrebe da podari nekakav smisao svom ubogom životu i straha da teško ne zgriješi činom nasilna odvođenja sina iz obitelji, taj će neuki čovjek na kraju podleći potonjem porivu pokrenuvši novi ciklus tragedija u obitelji: baku će dotući spoznaja da je protiv njezine volje odveo unuka, djevojka će odustati od svadbe, a Mohammad će se utopiti...

Pa ipak, ne osuđujemo ga! Majidi je taj koji vlada onim najzahtjevnijim umijećem oljuđivanja i onih koji bi nam se u nekim drugim filmovima činili nalik čudovištima.

Pokraj sina i oca, tu je i odmjerena i mudra dječakova baka. Ona pripada onim samozatajnim bićima kojima je potreban tek uzgredan pogled da sve vide i sve shvate. Vidi kakav joj je sin i razumije unukovu muku, ali ne zna kako usrećiti i jednog i drugog. Na sinovljevu primjedbu da se nepotrebno brine zbog malog Mohammada, mudra žena odgovara: »Ne brinem se zbog njega, brinem se zbog tebe.«

Potresna je ona scena kada će se, razabravši da joj je sin protiv njezine volje maloga otpremio iz kuće, krenuti sa svojim prnjama nekamo u svijet...

Da, mnogo toga je dojmljivog u *Boji raja* Majida Majidija — primjerice, metafizička strana filma svjedoči ne samo o Mohammadovim moćima da iz parcijalnih zvučnih iveraka izvodi predodžbeno cjelovitu i bogatu sliku svijeta, već i o dječakovoj potrebi da uspostavi izravni dodir s transcendentnim bićem »kako bi mu se mogao izjadati i otkriti mu skrivene tajne svoga napaćena srca«.

Ma kako mi se ta dimenzija Majidijeva filma, imanentna u dojmljivim zvukovno-slikovnim prizorima (odlična fotografija Mohammada Davudija), činila zanimljivom i primjerenom ideji nužnosti dječakova radikalnog iskoraka iz hermetičkog okrilja zemljskih stvari — ona kao da je ipak ostala u nerazrađenim okvirima samorazumljivih naznaka, tek kao parabolična sugestija o mogućem, izbavljenju jedne napaćene duše...

Pa ipak, potresno finale filma djelomice iskupljuje tu, za Majidija bitnu, a u filmu fluidnu sugestiju transcendentnog...

Poslije svih nesporazuma i teških nevolja otac vraća sina kući; no, kročeći preko trošnog mosta, Mohammad zajedno s konjem pada u rijeku... S očeva lica čitamo brzu misao da bi najbolje bilo pustiti ga da se utopi; kada u njemu ipak zaurla očinski nagon i kada se očajnički strovali u rijeku ne bi li ga spasio — već je kasno.

Rijeka ih je izbacila na neku pješčanu sprud posutu kvrgavim panjevima. Oca živa, sina mrtva. Potreseni otac prvi puta uzima u naručje svoga sina kao sina... Pogled na njih dvojicu zagrljenih odozgo djeluje dojmljivo i biblijski potresno sugerirajući kraj... Tada se taj pogled stane spuštati na njih usmjerivši se na dječakovu ruku iza očevih leđa — iznenada obasjana blagom neovozemaljskom svjetlošću ta će ruka tek neznatno trepnuti...

Jedna se dječakova želja ispunila.

Majčina ljubav

Neka se djeca, vidjesmo, s roditeljima ne razumiju pa ipak s njima žive u kakvu takvu skladu; druga bi tek da im nisu na teretu, dok se djeca poput malog Mohammada mogu pouzdati tek u Božju milost...

A Mehdi iz *Majčine ljubavi* Kamala Tabrizija? Nema baš nikoga, nahoče je u domu za maloljetne prijestupnike.

Nešto ipak ima: snove o svojoj mrtvoj majci koja mu se — na način nekog blago nasmiješenog eteričnog bića — uporno objavljuje učvršćujući ga u uvjerenju da je žrtva nečije prevare i da mu je majka — živa!

»Otkrit« će je u jednoj novinskoj fotografiji i u osobi nove socijalne radnice...

Kako to da je ova sumorna priča o mališanu koji se ne miri sa činjenicom gubitka majke izazvala u dvorani zagrebačke Kinoteke onoliku veselost? Ključ humornog i vrckavog *Majčine ljubavi* čvrsto drži u svojim rukama neizmjerno simpatični prijestupnik i nepopravljiva maštalica Mehdi — dječak koji je scenaristički dobro postavljen, režiserski odlično vo-

đen i glumački više nego nadahnuto oblikovan. S onim što je pred kamerom bio u stanju izvesti i što je izveo mali glumac Hossein Soleimann bili bi zadovoljni i autorski velikani klasičnog Hollywooda...

Redatelj Tabrizi uvjerio nas je da ima dobar nos za dječje glumačke talente i u više nego točnom izboru kćeri socijalne radnice — one vesele, razigrane i neuštogljena prijateljstva željne djevojčice koja će se — u zakučastoj psihološkoj igri između njoj simpatičnog pa i osjećajno privlačnog junaka željnog majke i socijalne radnice nesklone da se prihvati uloge Mehdijeve majke — staviti na stranu neponovljivog skitnice.

Dakako, zanimljiva je i ličnost socijalne radnice u interpretaciji glumice imenom Fatemeh Motamed — Aria — najvjerojatnije vrlo tražene zvijezde novijega iranskog filma. Na njezinu se ekspresivnu licu miješaju crte strogosti s blagim ženstvenim smiješcima — tako privlačnim i tako nalik bolećivim smiješcima majke iz Mehdijevih snova.

Njezinim će se idealiziranim pedagoškim tiradama upućenim okorjelim uličnim prijestupnicima prvog dana odgojnog službovanja otvoreno podsmjehivati iskusni upravitelj Doma. Kako nije baš sklona poslušati njegove savjete, socijalna će radnica — na bizarnom slučaju mališana koji je baš u njoj »prepoznao« svoju majku — moći odmah isprobati jesu li njezini životni i odgojni nazori dorasli onim složenijim domskim zadacima. Za početak, malome će Mehdiju — nakon što je u onom svom uvodnom govoru izjavila da je ona sada svoj domskoj djeci majka — morati objasniti da mu zapravo i nije majka.

Socijalna radnica se nećka primiti u svoj dom mališana koji je svojom upornošću, domišljatošću, finom osjećajnošću i iskričavom rječitošću u stanju odmrznuti i najokorjelijeg mizantropa ne toliko zbog svoga profesionalnog uvjerenja da bi za tog mališana domska institucija bila prikladnija, koliko zbog duboko tragična događaja u njezinoj obitelji — što joj je muž, nema tome dugo, bio poginuo u sukobu s uličarima i prijestupnicima odakle je potekao i Mehdi...

Zasnovan na nadahnutoj i psihološki fino iscizeliranoj igri troje glumaca i ritmički dobro postavljenim slijedom izuzetno duhovitih prizora, film *Majčina ljubav* zaista svoju privlačnost ponajviše duguje spomenutom dječaku koji podjednako uspješno glumi i kada — šutnjom, riječju ili pjesmom — nagovara socijalnu radnicu da mu bude majkom i kada, istjeran iz kuće, tek samo sjedi ili stoji s druge strane ulice. No, kao da se u toj tako naglašenoj nadmoći središnjeg lika filma nadvila i mala sjena nad *Majčinu ljubav*: je li scenaristički unaprijed zapečaćena sudbina junaka bila presudnom što se socijalna radnica — izložena tolikim Mehdijevim strastvenim molbama zbog kojih bi »i kamen proplakao« — nije slomila prihvativši čast da jednom takvom Mehdiju bude majkom? Mali glumac je svojim umijećem kojim je natkrilio i profesionalce bio izborio svom liku drukčiju sudbinu...

Paradoksalno, za razliku od drugih iranskih filmova s Tjedna također napučenih djecom u procjepu ali s dobrim izgledima da opstanu, junak *Majčine ljubavi* zaista je apsolutni gubitnik; njegove krhke i čeznutljive dječačke snove svojim je predrasudama zdrobila upravo socijalna radnica gurnuvši to osjećajno i maštovito ljudsko biće u prijestupništvo, u nepovrat.

Duboko je potresna scena kada »fizikalci« doma odnose dječaka iz kuće, a njegovi se krici miješaju s plačem djevojčice; mučno je gledati socijalnu radnicu koja, razabravši što je počinila, uzaludno u noći doziva dječaka Mehdija...

Strategija tjedna II.

Za Tjedna spoznasmo i ono drugo ponešto tamnije lice iranskog suvremenog filma — staromodno i poprilično upregnuto u službu ciljanog isticanja markantnih životnih problema što prožimaju današnji Iran na raskrižjima. To je ona vrst filmova — dobro poznata i u našim stranama — koja će, simulirajući određenu životnu situaciju pritisnutu kakvim problemom, »odvažno« prokazati taj problem i u dramatičnom finalu demonstrirati smjelost pojedinca — sada sposobnog da u ime modernijeg shvaćanja života rezolutno okrene leđa nazadnjaštvu.

Nemamo što zamjeriti vrlim kreatorima Tjedna, oni su si — nakon što su nam, darovali cjelovitu nisku filmova zbog kojih smo se tih dana u Kinoteci osjećali vrlo humano i uzvišeno — priuštili da nas s pomoću ostvarenja koja nikoga ne vrijeđaju pokušaju osloboditi od stanovitog broja predrasuda koje smo, svjesno ili ne, stjecali o Iranu gledajući TV priloge velikih TV kompanija najčešće nastale u trenucima krupnih političkih vrenja.

Plavi veo

U karakteristične primjere »filma s problemom« pripada tvorevina pod naslovom *Plavi veo* scenarista i redatelja Rakhsana Bani — Etemada.

Bilo nam je dosta teško, za projekcije filma, razabrati što je njegova središnja tematska okosnica. Najprije se činilo da nam autor — ne bez određene doze sugestivnosti — pokušava predočiti zastrašujuće siromaštvo ljudi s periferije Teherana; potom pomislismo da će se govoriti o ubogim stanovnicima nastambi nalik kakvim zemunicama koji svakodnevno moraju putovati do svojih udaljenih radnih mjesta — u tvornice ili plantaže rajčica; činilo se da bi se kao središnji motiv filma mogla nametnuti jeftina smrtonosna droga koju uzimaju brat i majka junakinje filma itd.

Po drugoj liniji svoju kandidaturu za tematsku prevlast u filmu neprestance je isticao i sredovječni vlasnik tvornice koji se, poslije smrti supruge, ne može pomiriti s teškim bremenom samoće.

Istini za volju, u filmu od samog početka postoje sitne naznake da bi se predstavnici oprečnih klasa — cmizdravi vlasnik tvornice i naočita seljanka s njegove plantaže rajčica — mogli povezati, ali naglo probuđena gledateljska očekivanja da bi se rasuta radnja mogla narativno artikulirati na osjećajnoj ravni bit će grubo iznevjerena; rečeni gospodin, izlazi, mjerka mladu ženu s plavom maramom da bi je mogao uvaliti svom neoženjenom poslovođi. Tek kada će mu se ta čudna i u filmu ničim utemeljena kombinacija izjaloviti (vide li tu Iranci nešto što mi ne vidimo ili ne razumijemo?), on će izravnije i odlučnije krenuti na superčestitu ljepoticu sklonu

plavom velu. Od toga će trenutka događaji pohitati »filmskom brzinom«; tek jedan detalj muških i ženskih nogu te mrvičak vjenčanice sugeriraju da je brak između tvorničara i seljanke sklopljen (bizarne li elipse!), a iz naknadnih razgovora saznajemo da je osamljeni gospodin, i poslije sretnog događaja, ostao osamljenikom zato što svoju mladu suprugu mora skrivati od onih (kćeri, rodbina) koji se ne bi mogli pomiriti da je tako otmjeni gospodin mogao toliko posrnuti sklopivši brak sa siromašnom seljankom. Tu smo, dakle! U usporedbi s profinjenim i sofisticiranim nevoljama predstavnika oprečnih klasa kojima viktorijanski moral priječi trajnost odnosa, iranski urlik viših klasa zbog kakvog nedostojnog uljeza nalik je lavljoj rici. Čini se da bi kćerima bilo kudikamo lakše da je otac umro od tuge...

Zapravo, gledatelj je u nedoumici kojem carstvu da se prikloni: njegovu logičnu nagonu da se stavi na stranu neshvaćenih »ljubavnika« razorno se opire oskudna stvarnost filma — teško nam je povjerovati da se tako brzo i posve nevidljivo stvorila moćna osjećajna veza između mlaka i ostarjela plačljivca i lijepe i čestite djevojke; dapače, prije će biti da su kćeri s pravom zabrinute zbog očeva nerazborita i poprilično infantilna ponašanja a to ruši temeljnu nakanu filma da istakne kako suvremeni Iran posjeduje čestite imućne ljude koji su se, u ime temeljnih a zapostavljenih vrijednosti, spremni u trenu odreći svega što su mukotrpno stjecali cijela života, pa čak i više da su sposobni izreći konačni zbogom klasi koja je potonula u egoizam.

Namjere *Plavog vela* nisu bile nezanimljive, ali dramaturški traljavo elaborirana priča i slabo vođenje glavnog glumca neprikladna izgleda i godina — učiniše svoje.

U tom filmu ipak ima nešto što je vrijedno svake pozornosti: na zastrašujućoj pozadini industrijske gradurine od Teherana ocrtavaju se sablasni tvornički dimnjaci usred pješčanih pustinja; u njihovoj sjeni dotrajavaju svoje mizerne egzistencije ljudi kojima će, u to smo uvjereni, novi iranski film znati krenuti u susret.

Sara

U slučaju filma *Sara* Darioushа Mahrujuia riječ je o melodramskoj tvorevini s elementima moralnih i psiholoških prijepora na način odmjerenijih TV sapunica. Zapravo, *Sara* bi htjela srušiti uvriježenu zapadnjačku predodžbu o Iranki kao krajnje konzervativnoj osobi vjerski umotanoj u crno od glave do pete, posve podložnoj mužu i obitelji koja izlazi na javnu scenu tek kada treba dati histeričnu podršku idejama vjerskog vođe.

Ponešto od toga ima i u lutkasto dopadljivoj junakinji filma Sari — u nenametljivoj interpretaciji simpatične Niki Karimi — ali ona će se — zato što je to bila polazna dramaturška zadaća filma — od pasivne osobe koja je spremna učiniti sve da bi pomogla svom teško oboljelom mužu — s vremenom prometnuti u divlju pobunjenicu vičnu napustiti čovjeka kojega je nekoć bespogovorno obožavala i zbog kojega je stavila na kušnju svoj ugled časne osobe.

Ta se simpatična pričica — posve korektna dok se bavi Sarinom svakodnevicom ili dok razotkriva karcinom korupcionaštva u samom srcu bankovnih tvrtki — ipak lomi na površnom portretiranju muških likova; jedan je toliko pokvaren i spreman stalnom varanju da to i sam priznaje, a drugi gotovo maltretira i Saru i sredinu upornim isticanjem svoga privatnog i poslovnog čistunstva da bi se, kada shvati da bi mu javno objavljivanje nekih kompromitantnih obiteljskih tajni moglo razoriti karijeru, pokazao kao posljednji beskarakternjak koji će — brzinom svjetlosti — zaboraviti na »svoja« načela.

Ponešto nevješti scenarist Mahruji potražio je od redatelja Mahruija da evidentne rupe filma zakamuflira artističkim intervencijama. No, prevario se kada je povjerovao da će mu *Sara* postati dojmljivijom ako, svako toliko, krajeve sekvenci pocrveni, poplavi ili požuti, ako se poigra bezrazložnim i slabo elaboriranim pretapanjima ili ako natjera svoga snimatelja da drndavom kamerom juri za Sarom koja pak sprinta od početka do kraja filma...

Ipak, priklonili smo se junakinji kada je odvažno pokupila dijete i zauvijek ostavila nevaljala i kukavna muža!

Biti ili ne biti

Da bi se srce mladoženje muslimana Amira našlo u grudima prelijepe a bolesne armenske kršćanke Anik nije moralo proći više od 24 sata! To je, u najkraćim crtama, tema 90 minutnog igranog filma *Biti ili ne biti* scenarista i redatelja Kianoosha Ayarija.

Sve upućuje na to da je zamisao za ovaj bizarni »medicinski« film ponikla iz života u pravom smislu te riječi — kao izravni refleks na zabrinjavajuću činjenicu da je u golemoj zemlji Iranu do druge polovice devedesetih obavljeno samo 5 transplantacija srca — unatoč pogoleme liste s imenima onih kojima je, hoće li živjeti, potrebna zamjena tog temeljnog čovjekova organa.

Iz uvodnih prizora odmah razaznajemo da je do potencijalnih davatelja izuzetno teško, gotovo nemoguće doći; liječnik koji se bori da i u Iranu zaživi to, u mnogim zemljama već poodavno prihvaćeno epohalno znanstveno dostignuće, mora tvrdoglavo, uporno a ponekad i krajnje bezosjećajno navaljivati na obitelji koje su izgubile neku blisku, dragu osobu da bi kakvom teškom srčanom bolesniku mogao produljiti život.

I za holivudsku industriju zabave bila bi zanimljiva polazna scenaristička pozicija filma *Biti ili ne biti*: tu su dvije obitelji predvođene liječnikom koje kreću »u lov« na srce mladića što je stradao usred svadbena slavlja, kada ga je napao drugi mladić nezadovoljan što gubi voljenu djevojku. Mladoženja je, umjesto u bračnu postelju dospio u bolnički krevet intenzivne njege gdje mu, kao klinički već mrtvoj osobi, tek aparati nadimlju pluća što u njegove rodbine i šokiranih svatova održava nadu da bi mogao ostati u životu. Redatelj Ayari prihvatio se beskrajno teškog zadatka da »bezosjećajna« liječnika — dakako profesionalno zaokupljena mladićevim srcem — gurne u nešto što je na rubu bezumlja — da od šoka i boli izbezumljenim svatovima, roditeljima i mladenki saopći da bi, s njihovim dopuštenjem, htio posegnuti za mladoženjinim srcem!

Znam da bi se i tvorci britanskih crno-humornih TV komedija s užitkom prihvatili nečega takvog, ali — sada je pitanje

— uspijeva li ozbiljni Ayari u filmu *Biti ili ne biti* nadzirati situaciju koja, već za prvih površnih liječnikovih kontakata s obitelji mladoženje, prijeti da se izrodi u incident krupnih razmjera, u tuču? Začudo, Ayari uspijeva održati dramski prenapregnute konce i kada se mladenki odjevenoj u bijelo mora natuknuti da bi srce njezina dragog moglo uskoro dospjeti u grudi djevojke odjevene u crno. Delikatne dijaloške partije s nešto pristupčanijim i pogodbi spremnijim članovima šire obitelji, Ayari pravodobno odmjenjuje kakofoničnošću svađe postignute olabavljenim dokumentarističkim simuliranjem eksplozivnih životnih situacija.

Položivši relativno uspješno težak ispit na skliskom terenu prizorne uvjerljivosti i izgradivši prihvatljive dramaturške preduvjete za ono očekivano — da se s početka tvrdokorno nepopustljiva obitelj, u nastavku postupno počne priklanjati plemenitoj gesti darivanja srca — Ayari je ipak dobrano pretjerao kada je mladićevu srcu, kojega su se roditelji na kraju ipak smogli odreći, namijenio i druge društveno korisne zadaće...

Sada već razgaljeni samom činjenicom da će srce njihova sina nastaviti živjeti u grudima lijepe mlade žene, roditelji će se istaknuti i dodatnim dobročinstvima; srce njihova sina neće kucati u grudima djevojčice čiji su roditelji nudili novac, već u one koja tog novca nije imala; povrh svega, odluka je pala da to srce njihova sina održava na životu kršćanku a ne muslimanku...

Pregolem teret za jedno srce do kojega se tako teško došlo, zar ne? I za izdržljivost Ayarijeve priče...

Pa ipak, ne treba sumnjati u poštene nakane autora filma *Biti ili ne biti* — u njegovu vjeru da su takva ostvarenja od ne male važnosti u delikatnim stvarima — i ne samo srca.

Dajte nam Kiarostamija!

Film »osjeća« kada ga publika u dvorani voli, kada ga dobrohotno prima; publika voli kada film drži do nje, kada joj s puno povjerenja nudi svoje darove. Projekcije iranskog Tjedna odvijahu se u prelijepom ozračju tog međusobnog uvažavanja, voljenja.

U vremenu visokih tehnoloških dostignuća na planu kinematografskog medija, kada nam se kadšto čini da su određeni oblici robotike odmijenili poetiku, iranski filmovi nenametljivo ali dojmljivo zagovaraju i ideju pametnog očuvanja starih zanata. U autorskim radionicama iranskih autora »ručnog rada« izrađuju se unikatni filmski primjerci ne da bi ih se vješalo po etnografsko-folklornim muzejima, već da bi — u izravnom dodiru s aktivnom i pravoga filma željenom publikom — pobuđivali žive reakcije.

Gledajući djela s iranskog Tjedna učinilo nam se kao da nas je netko iznenada spustio u jaku osjećajnu kupku koja nas je pročistila i oplemenila. I pobudila potrebu da trajno ostanemo u dosluhu s djelima autora te kinematografije...

Prije iranskog gostovanja svoje su čvrsto mjesto u dvorani zagrebačke Kinoteke već bili izborili češki filmovi i ostvarenja zemalja Europske unije; budući je iranski film odmah našao svoje mjestašce u srcima zagrebačke publike, s pravom očekujemo da mu se i idućih godina radujemo u Zagrebu, u Hrvatskoj.

Pokraj recentnih filmova rado bismo pogledali i poneku cjelovitu autorsku retrospektivu; za početak neka to bude ona Abbasa Kiarostamija!

P. S.

Tjedan je do kraja uzdrmao tezu o iranskom podrijetlu Hrvata! Samo u filmu *Sara* gdje se govori o lopovluku i grabeži razabrasmo riječ »milijun«. Malo od tolikih milijuna riječi i na jednoj i na drugoj strani.

No, Iranci bi mogli potjecati iz dubrovačkog primorja; u filmu *Gdje ti je kuća, prijatelju?* treštao je dobro nam znani — linđo!

Janko Hajdl

Suvremeni njemački film (II)

Goethe Institut Zagreb, 22.-31. siječnja 2001.

Klasične i uvijek aktualne žalbe hrvatskih kinoljubaca o kroničnom nedostatku neameričke kinematografije u distribuciji ne nailaze na naročit odjek, no oni koji tako tuguju za filmovima drugih zemalja i kontinenata imaju se prigodu tješiti ciklusima poput ovoga koji se (barem u Zagrebu) priređuju razmjerno često. Samo u prva tri mjeseca ove godine imali smo prigodu vidjeti obujmom (po sedam naslova) zadovoljavajuće ponude njemačkog, iranskog, slovenskog i velškog filma.

I tako pojedinac — kojemu je puna kapa »američke konfekcije« i »trećerazrednih gluposti« koje servira Hollywood u suradnji s hrvatskim prikazivačima — sa zadovoljstvom pomisli da je dočekao »svojih pet minuta« i s očekivanjem da će vidjeti neki neotkriveni dragulj, pohrli u Goethe institut, Kinoteku ili KIC i, uglavnom, požali.

Zašto?

Kao prvo ne vidi ni jedan željeni dragulj. Drugo, vidi mnogo vrlo loših filmova. I kao treće, shvati da su ti filmovi loši stoga što ne pokušavaju »biti svoji«, nego svim snagama nastoje oponašati omražene »holivudske gluposti«, ali s daleko manje vještine i produkcijske potpore, što je u takvim pokušajima jako velik nedostatak, jer i najgluplja, ali produkcijski raskošna i zanatski suvisla »holivudska glupost« mnogo je gledljivija od produkcijski siromašne i zanatski polusuvisle »njemačke gluposti po uzoru na holivudsku glupost«.

Doduše, nije u ovom ciklusu suvremenog njemačkog filma bilo ni jednog od »tipično holivudskih« prizemno eksploatacijskih žanrova poput, primjerice, filma strave, ili »kretenske« komedije. Teme su bile manje-više njemačke, ali holivudski se utjecaj očitovao u obradi. Ideje se ne razrađuju i ne režiraju onako kako bi to scenarist ili redatelj željeli napraviti, nego onako kako su zamislili da bi se tako nešto napravilo u SAD-u.

Neka mi radi usporedbe bude dopušteno ovdje spomenuti neusporedivo bolji ciklus iranskog filma o kojemu na stranicama *Ljetopisa* piše Petar Krelja. U čemu je »tajna« njihove mnogo veće zanimljivosti i kvalitete? U tome što ne pokušavaju nikoga oponašati. Možda njihova autentičnost nije posljedica smišljene namjere, ali je uočljivo nazočna. Iranski redatelj, koliko se iz ponuđenog niza moglo prosuditi, ne pokušava biti netko drugi. On pokušava snimiti zanimljivu priču onako kako on misli da je najbolje. Nema tu pomodnih »štosnih« sastojaka, nema velemajstorija u pokretima kamerom, ni atrakcija u montaži. Pripovijeda se priča, opisuju se ljudi i situacije. A, ostali (ovom zgodom Nijemci), u silnoj želji da rade na američki, odnosno holivudski način (primarno mjesto Hollywooda u svjetskoj kinematografiji uopće ne dolazi u pitanje) zaboravljaju na vrijednosti kao što su dobar opis lika ili pomna razrada životne situacije. Primjerice, iranski film *Biti ili ne biti*, o presađivanju ljudskih organa, vrlo se uvjerljivo i nimalo dosadno, bavi samo prikazivanjem situacija sa svim zanimljivostima, sitnicama, moralnim dvojbama i ljudskim slabostima vezanim uz temu iz koje se ovako pažljivim i temeljitim pristupom može vrlo mnogo izvući. U američkom, odnosno imitatorski američkom filmu, nema se vremena za zaustavljanje, za prikazivanje, za razradu. Na brzinu se daju samo najvažnije informacije a između se ubacuje što veća količina vizualnih atrakcija.

Tom se promašenom taktikom, koja rezultira nenadahnutim filmovima prepunim klišeja koje smo već milijardu puta gledali, služe i Nijemci o kojima govorimo. A tih je sedam filmova prikazanih u ovom ciklusu, podsjetimo, netko izabrao kao reprezentativne, a taj izbor, čini se, nije nasumičan, jer svi su filmovi dobili neke nagrade (možda je, pak, stvar u tome da ni jedan njemački film ne prolazi bez nagrada). Dakle, od tih sedam prikazanih filmova četiri (*Kratko i bezbolno*, *Test muževnosti*, *Trgovac stokom Levi* i *23*) ostavljaju dojam da su napravljeni spomenutom ključu. Što će reći da, kad ih gledamo, imamo osjećaj da bismo isti sadržaj radije vidjeli u američkom izdanju, odnosno da bi ih Amerikanci snimili zanimljivije i gledljivije. Preostala tri filma (*Više-manje ništa*, *Travanjska djeca* i *Putevi noći*) više su »europska«, tj. pokušamo li ih zamisliti kao američke, imali bismo dojam da to Amerikanci pokušavaju snimiti »europski umjetnički« film.

Tematski, filmovi se bave pretežno likovima s margine i iz polusvijeta, smješteni su u grad i u današnjicu, česti su gosti stranci iz jugoistočnih zemalja, te se prikazuje njihov međusobni odnos u stranoj zemlji ili odnos s Nijemcima, a središnja je relacija zabranjeni ili nepoželjni ljubavni ili ljubavnički odnos dvoje pripadnika različitih kultura, različitog društvenog statusa ili slično.

Junaci lošeg filma *Kratko i bezbolno* (*Kurz und schmerzlos*, 1997.) Fatiha Akina (rođ. 1973.) jesu Grk Costa (Adam Bousdoukos), Srbin Bobby (Aleksandar Jovanović) i Turčin Gabriel (Mehmet Kurtulus), najbolji prijatelji, dvadesetinešto-godišnjaci, sitni kriminalci nastanjeni u Hamburgu. Nakon

povratka iz zatvora, ozbiljni Gabriel želi se otrgnuti dotadašnjem životu, pošteno zaraditi nešto novaca, vratiti se u Tursku i tamo otvoriti restauraciju. Neodgovorni Costa ne želi odrasti — već i nadalje životariti kao i dosad od sitnih krađa i preprodaje. Bobby, pak, želi ući u ozbiljne kriminalističke poslove, pa se poveže s Muhamerom, manijakalnim i opasnim šefom lokalne albanske mafije. Zabrljat će stvar, što će ga stajati života, a gadno će nastradati i njegovi najbolji prijatelji koji mu pomažu u ime prijateljstva iako se ne slažu s njegovim postupcima.

Previše klišejiziranih situacija i odnosa, premalo osjećaja za likove, nedostatak uočljive autorske zainteresiranosti za ono što snima, te polaganje nade u »štosnost« i vizualnu atraktivnost (i jedno i drugo na niskim granama), želja za površnom dopadljivošću nezgrapno pomiješana s tobožnjom ozbiljnošću teme, osobine su tog pokušaja šminkerske kriminalističke drame nagrađene Bavarskom nagradom za mladog redatelja, te posebnom nagradom trojici glavnih glumaca na Međunarodnom filmskom festivalu u Locarnu.

Životom manjine bavi se i film *Travanjska djeca* (*Aprilkinder*, 1998.) Yuksela Yavuza. U središtu je siromašna i primitivna turska obitelj, čiji se najstariji sin, fizički radnik Cem zaljubi u prostitutku. Njihova je veza nepoželjna, a njeni razlozi kao i odnosi zaljubljenika obrađeni su nemotivirano i proizvoljno. Dosadan i nezanimljiv pripadnik snažno nazočnog segmenta filmova njemačko-turskih redatelja. Na Festivalu Max Ophuls Yuksel Yavuz nagrađen je nagradom publike, te posebnom nagradom na Danima televizijskog filma u Baden-Badenu.

Romantična komedija *Test muževnosti* (*Hartetest*, 1998.) scenarista, redatelja i glavnog glumca Janeka Riekea također se događa u Hamburgu, a opisuje ljubav između Jonasa i Lene (Lisa Martinek). On je mamina maza, sin bogata brodovlasnika, a ona otkvačena aktivistica za ljudska prava, nastanjena u squatu s nekoliko istomišljenika. To dvoje ni po čemu ne pripadaju jedno drugom, ali ipak se zavole. Zašto? Zato jer je autor tako htio zbog toga što mu se činilo da će u srazu karaktera otvorene i djelotvorne Lene sa sramežljivim i povučenim Jonasom doći do niza »štosnih« i ludo zabavnih situacija u kojima mladić nevoljko mora podastrijeti dokaze svoje hrabrosti, muškosti i živosti. Iako je riječ o prilično stiliziranom pristupu, ništa u filmu nije toliko dobro da bi zasjenilo temeljnu neuvjerljivost cjelokupne situacije i pojedinih epizoda, od kojih bi se neke doista bezbolno uklopile u američki smjer »kretenske komedije«. Zanimljivo je, međutim, što oboje glavnih glumaca odlično glume, te film može poslužiti kao jaki protuargument općeprihvaćenoj teoriji da je nemoguće dobro odglumiti loše napisane likove koji izgovaraju loše napisane dijaloge u loše napisanim situacijama. Na Festivalu Max Ophuls Janek Rieke nagrađen je nagradom publike i Interfilmom.

Trgovac stokom Levi (*Viehjud Levi*, 1999.), prvijenac Didija Danquarta jedini je smješten u prošlost i u provinciju. Godina je 1935. a naslovni junak (Bruno Cathomas) doputuje u selo u kojemu svake godine pomalo posluje. Ovom zgodom želi oženiti kćer dobrostojećeg seljaka (neprihvatljiva veza, etničke različitosti). No, vladavina nacizma je pred vratima, pa Levi dolazi u sve neugodnije ponižavajuće situacije koje ponajprije uzrokuje inženjer Kohler, gradski čovjek, priprosti snob u državnoj službi koji je došao popraviti prugu.

Utemeljen na drami Thomasa Strittmatera, film zlu pojavu antisemitizma želi prikazati kroz sudbinu pojedinca koji bi trebao ostaviti dojam simpatičnog i dragog bića čija se dobrota očituje i u ljubavi prema zecu kojega stalno vodi sa sobom. No, Levi se, sa svojim bedastim osmijehom i razrokim pogledom, doima više poput mentalno zaostale osobe, a brizi gledatelja za njega i njegovu sudbinu ne pomažu ni površan, nedorađen scenarij, ni nesuvisla i neusmjerena režija. A antipatiji prema filmu, krcatom praznim hodom i nevještom organizacijom pojedinih prizora, pridonosi često slikanje oku ugodnih, pitomih krajolika koji bi trebali osigurati dodatnu lirsko-poetsku notu. Sam završetak filma gotovo je nevjerojatan — jednostavno ga nema. A redatelj očito smatra da postoji, jer na ekranu se odjednom pojavi odjavna špica. Ali, i ovaj je film nagrađen: gradonačelnikovom nagradom na filmskom festivalu u Jeruzalemu, te Caligarijem na Berlinskom festivalu.

Ne baš osobit i opet s previše nevješto upotrijebljenih štosno-ludih kadrova (brza montaža, neobični kutovi kamere, usporeni i ubrzani pokreti), ali u cjelini ipak razmjerno dojmljiv, suvisao i osebujan bio je naslov *23* (1998.) Hansa-Christiana Schmida, dobitnik brojnih priznanja: Bavarska filmska nagrada i Zlatna filmska vrpca glavnom glumcu Augustu Diehlu; Srebrna filmska vrpca za film; nagrada za scenarij na Međunarodnom filmskom festivalu u Gijonu; Don Kihot i nagrada žirija mladih za režiju na Međunarodnom filmskom festivalu u Locarnu; Promocijska nagrada na Minhenskom filmskom festivalu.

Film je smješten u Hannover 1986., a utemeljen je na istinitoj priči o mladom hackeru Karlu Kochu koji je prodro do podataka američke vlade i davao ih pripadnicima KGB-a. Iako je radnja utopljena u politička zbivanja (informirani smo o atentatu na Olafa Palmea, černobilskoj katastrofi, hladnom ratu, Gadafijevim potezima) temeljno je usmjerenje na opisu društveno-psihološkog profila likova. Karl i njegov kompanjon David jednostavno su zaluđeni mogućnostima kompjutora i špijunskom se granom hackerskog posla ne bave zbog političkih stavova, nego iz čiste opsesije koja prelazi u područje manijakalnog (opsesija je poduprta vjerovanjem u knjigu *The Illuminatus Trilogy* Roberta Antona Wilsona koja se bavi svjetskim zavjerama, a posebno značenje pridaje »sveprisutnom« broju 23). Karl je odbjegao od dobrostojećih roditelja i unatoč prodavanju strogo čuvanih tajni jedne velike svjetske sile drugoj, živi loše — novca dobiva tek toliko da preživi. Hakiranje je za nj poput droge, a u kasnijoj fazi gubljenja pojma o realnosti doista se počne drogirati kako bi što duže mogao biti uz kompjutor. Sjajno je dočarana situacija u kojoj Karl, nesposoban izboriti se za svoj dio kolača, nema novca ni za bolje računalo, nego radi na nekom zastarjelom, dok njegovi neposredni poslodavci ubiru vrhnje. No, i oni su zanimljivi likovi — Dieter/Pepe i Lupo, veće su ribe od Karla i djelomično znaju kako napraviti posao, no s obzirom na veličinu operacije, ni oni ne prolaze baš najbolje. Obojica također životare, a vrhunac luksu-

za je kupovina boljeg sportskog automobila (rabljenog) ili jednonoćni provod u otmjenijem hotelu. I na kraju, uvjerljivo je prikazano kako nakon otkrivanja grupice špijuna, doista nastrada jedino najbezazleniji Karl. Kompanjona Dietera iz nevolje izvuku moćni roditelji, a protiv Pepea i Lupa jednostavno nema dokaza.

U svemu, *23* bi otrpio dosta poboljšanja, ali i ovakav kakav jest, ostavlja dojam.

Razmjerno zanimljivim može se ocijeniti i *Putevi u noć* (-*Wege in die Nacht*, 1999.) Andreasa Kleinerta, neobična priča o sredovječnom Walteru (Hilmar Thate) koji uz pomoć dvoje mladih, snagatora Renea i borbene djevojke Gine, noću šeće ulicama istočnonjemačkog grada i pravi red. Primjerice, kad u podzemnoj željeznici naiđu na obijesne mladiće koji na rasnim temeljima maltretiraju crnce, Rene i Gina, na Walterov mig prebiju huligane. Čini se, isprva, da grupica radi dobra djela, no kako film odmiče sve uočljivija postaje Walterova sadističko-autoritarna crta, da bi se postupno otkrilo kako je riječ o nekadašnjem komunističkom funkcionaru koji sada nema posla i osjeća se beskorisno, te na spomenuti način pokušava samom sebi dokazati da je još uvijek važan i, što je možda važnije, stvoriti si barem neki privid vlasti i moći.

Putevi u noći našao je dobru temu i dobar način da je predstavi, a šteta je da su putem između početka i kraja zavladali jednoličnost i zamor. Ravnatelj filmske fotografije (c/b) Jurgen Jurges i sporedna glumica Henriette Heinze nagrađeni su Zlatnom filmskom vrpcom, a Hilmar Thate je u Karlovym Varima proglašen najboljim glumcem.

Najveći sklad forme i sadržaja postigao je *Više-manje ništa* (*Plus-minus Null*, 1997.) redatelja i scenarista Eoina Moorea, Irca, đaka Berlinske filmske akademije. Prema dostupnim podacima riječ je o diplomskom radu snimljenom na digitalnoj kameri i zatim »napuhanom« na 35-mm vrpcu, što se na ekranu očituje u zrnatoj fakturi, primjerenoj dokumentarističkom pristupu opisu nekoliko dana života Alexa, radnika na gradilištu. Osim uvjerljivog, pomalo fassbinderovskog prikaza mjesta, vremena i okružja polusvijeta u kojem se junak kreće, najveća je odlika filma konzekventan portret lika koji nemarno i krajnje neodgovorno živi od danas do sutra, mijenja poslove, mijenja ljubavnice (iz redova uličnih prostitutki, jedna od njih je Bosanka Svetlana) i dobrovoljno se pokorava svom nepouzdanom karakteru, svjestan i pomiren s činjenicom da ga taj nikamo neće odvesti.

Odluka redatelja-scenarista da Alexa na kraju filma napusti u otprilike istom stanju uma u kakvom ga je i zatekao, doima se naročito pogođenom, jer bilo koja druga vrsta završetka, bilo tragičnog, bilo sretnog, doimala bi se izvještačenom i nametnutom. Nije teško povjerovati u informacije koje kažu da je Moore radni postupak preuzeo od Mikea Leigha, Wong Kar-Waija i Larsa von Triera, te se poslužio improvizacijskim pristupom u kojem je prvo pet tjedana radio neisplanirane probe, da bi na tom temelju scenarij napisao nekoliko dana prije početka snimanja. Moore je nagrađen trima nagradama: promocijskima na Festivalu Max Ophuls i na Minhenskom filmskom festivalu, te posebnom nagradom žirija na Festivalu mladog filma u Torontu.

Od sedam filmova, dakle, jedan dobar, dva umjereno zanimljiva i četiri potpuna promašaja. Još jedan dokaz da filmovi suvremene hrvatske kinematografije ni u kom slučaju nisu najgori na svijetu.

Janko Hajdl

Dani velškog filma u Zagrebu

Kinoteka, 15.-22. ožujka 2001.

U sklopu vrlo opširnih Dana Walesa u Zagrebu, u organizaciji The British Councila, Wales Arts Internationala i Ministarstva kulture Republike Hrvatske, u Kinoteci je prikazano sedam dugometražnih i sedam kratkometražnih velških filmova novije proizvodnje.

Velška kinematografija nije osobito poznata, pa nema ni neki poseban ugled, no s obzirom da je ipak dio itekako ugledne i učestalo kvalitetne britanske kinematografije, nije se bilo teško ponadati da ćemo gledati nešto zanimljivo, možda čak s dobrodošlim dodirom neke velške osebujnosti, kako se god ona manifestirala.

Ako je, dakle, suditi prema ponuđenom, velške je osebujnosti bilo, ali ona, na žalost, nije nešto što bismo poželjeli gledati. Povezna nit većine i dugometražnih i kratkometražnih filmova bila je zapanjujuća nesuvislost izlaganja, odnosno nedostatak onoga nečeg što se u današnja vremena podrazumijeva, tek nas ovakvi filmovi podsjete da je i za to potrebno neko znanje. Riječ je o najelementarnijoj suvislosti niza kadrova, motiva i ostalih sastojaka koji bi nam nešto trebali govoriti. Bilo što, ali razumljivo. Naime, odlika prikazanih velških filmova jest nerazumljivost. Ali ne u smislu, recimo, »poetske zakukuljenosti«, nego u smislu najosnovnijeg razumijevanja prikazanoga. Svako malo nameću se pitanja poput: »Zašto ovaj kadar?«, »Tko je ovaj lik?«, »Kamo pripada ovaj prostor?«, »Zašto sada gledamo ovaj prizor?«, »Kakve veze ima ovo s bilo čim što smo dosad u filmu vidjeli?«, »Zašto je ovo snimljeno ubrzano?«.

Jednostavno, previše se toga doima apsolutno proizvoljno. Neoblikovano u razumnu i razumljivu filmsku cjelinu. Redatelji prikazanih filmova kao da misle: sve je moguće, svaki postupak je legitiman, u filmu današnjice dopušteno je bilo što, sve smo već vidjeli i gledatelj je sposoban percipirati i povezati kakvu god ideju i bilo koji postupak. Moglo bi to biti točno, kada bi spomenuti autori znali ZAŠTO rade to što rade. Onda bismo vjerojatno to shvatili i prihvatili mi, gledatelji. No, čini se da na pitanje ZAŠTO? autori ne odgovaraju ni sami sebi. Jednostavno nešto snime i smatraju da je to dovoljno. Uz to, često se čini da nemaju ni komercijalni ni umjetnički razlog za cijeli film. Tako, naprave ga, pa što bude.

Čisto radi ilustracije, spomenut ću da sam u vrijeme ciklusa imao zadatak pogledati videokasetu s trećerazrednim američkim akcijskim filmom *Black Dog* s Patrickom Swayzeom. U svjetlu napornog boravka uz velške proizvode, Swayzeove su pustolovine bile lagodno iskustvo. Koliko god loš i bedast, taj film je imao razumljivo postavljene likove i odnose, za svaki je kadar bilo razumljivo čemu služi, sve je imalo svrhu, kako god glupu, ali čitku. Jedini čitak, razumljiv i dobar u velškom ciklusu, bio je film *Izrada zemljovida* (*Y Mapiwr*, 1995.) Endafa Emlyna, koji je već dva puta prikazan na programu HTV-a. (Od istog smo redatelja na programu HTV-a imali prigodu gledati i pomalo humorističnu zgodu *Napuštajući Lenjina* iz 1993.) Priča je smještena na početak 60-ih, u primorsko mjestašce i njegovu oku ugodnu okolinu nalik na onu delte Neretve. Junak je mlađi tinejdžer Griff (Gavin Ashcroft), dečko u godinama nakon djetinjstva, prema odrastanju, koji poput većine vršnjaka traži sebe i svoje mjesto u tom svijetu. Povučen i maštovit dječak vodi neku vrstu dnevnika izrađujući primitivne zemljovide okoliša na kojima označava događaje koji mu se čine važni. Najintrigantniji je tajanstveni nestanak djevojke malo starije od njega, koja je išla u baletnu školu njegove majke. Kad je ona nestala, majka je zatvorila školu i povukla se u krevet koji rijetko napušta. Aktivni otac izlaz iz teško podnošljive bračne situacije nalazi u zavođenju ženskih stvorenja.

Ostvaren u prihvatljivu mozaično-poetskom ključu s obilnim dodatkom snolikih elemenata, *Izrada zemljovida* zadovoljavajuće povezuje raznovrsne rukavce priče, te cjelinu dovodi do suvisle završnice, s dobro pogođenim omjerom neizrečenog i dorečenog. Pomalo usporena cjelina ne pruža osobito dojmljiv uvid u likove, ali zgodno opisuje mjesto i vrijeme, ostvaruje zanimljiv ugođaj i doima se promišljenim neobičnim djelom koje će gledatelja najbolje zadovoljiti ako se poklopi da je ovaj baš raspoložen za takvu vrstu filmskog meditiranja.

Negdje između suvislosti i nesuvislosti smjestio se *Kameleon* (1997.) Ceri Sherlock. (Na HTV-u je nedavno prikazan njezin film *Svrakina kuća*.) Priča je smještena u 1942., u kojoj se vojni dezerter skriva na tavanu, u kući s desetak stanova. U jednome živi njegova majka udovica, no bjegunac Delme Daves, hodajući po tavanu komunicira i s ostalim susjedima koji ga štite i pomažu mu na ovaj ili onaj način.

Također zamišljen kao mozaičan niz epizoda koje će na kraju dobiti potpuni smisao, film djelomično uspijeva u namjeri i doima se ozbiljnim stvaralačkim činom. Namjera opisa mjesta, vremena i likova polovično je uspjela, zbog prenaglašenog, nepotrebnog dojma ukočene kazališnosti, na ovom primjeru možemo opisati pogrešnu redateljsku koncepciju

tipičnu za sve filmove osim *Izrade zemljovida*. U prizoru na početku filma u kojemu tek saznajemo o čemu je riječ, vojna policija pretražuje kuću u kojoj se skriva bjegunac, kamera se nekoliko puta nađe dosta daleko te snima dotičnu kuću u totalu, tako da u prvom planu zamjetan dio ekrana zauzima silueta ramena, dijela glave i leđa čovjeka koji sve to promatra iz daljine. Vojni policajci odu praznih ruku, odigraju se još neki kraći prizori, onda kamera prati veliku sjenu na zidu u kojoj razaznajemo šepavog čovjeka sa štapom koji se očevidno približava bjegunčevom skrovištu. Slijede zatim neki drugi prizori, prođe i neko vrijeme (dan-dva), onda otkrijemo da je šepavac sa štapom jedan od susjeda koji (još kasnije) vrlo velikodušno pomaže našem bjeguncu. Nije teško zaključiti što tu ne valja. Lik koji nam je predstavljen kao neka sveznajuća, nevidljiva, pritajena prijetnja pokaže se običnim dobrim čovjekom, po značaju ravnopravnim nekolicini drugih likova. Zašto je on dobio poseban uvod i to još takav koji ga je prikazao u potpuno pogrešnom svjetlu, doista nije nikome jasno. Vjerojatno ni redateljici.

Na međunarodnom filmskom festivalu u San Franciscu *Cameleon* je dobio Golden Spire za TV film, na Festivalu u Würtzburgu dobio je nagradu publike.

Za *Oscara* u kategoriji filmova na ne-engleskom jeziku bio je nominiran *Solomon i Gaenor* (*Solomon and Gaenor*, 1999.) Paula Morrisona, potpuno klišejizirana i početnički osmišljena priča o zabranjenoj ljubavi skromne velške djevojke (Nia Roberts) iz radničke obitelji i židovskog mladića (Ioan Gruffud), trgovca tkaninama, smještena u provincijsko rudarsko mjestašce 1911. godine. Dosadna, plitko patetična dramica usporenog ritma i stereotipnih, krajnje predvidljivih događaja nije ostavila jači dojam od kakve slabašne hrvatske TV dramice. Gnjavaža je nazočna već na početku, kada se Solomon na prvi pogled zagleda u Gaenor, onda gledamo kako tijekom sljedećih dana i tjedana nekoliko puta dolazi na njezina vrata — prizori posjeta toliko su nalik jedan drugom, da doista ne vidimo svrhu ponavljanja s »varijacijama« — gdje oni beznačajno ćaskaju i tako je on osvoji. Ne prolazi. U kasnijem nizu nedomišljatih događaja koji vode do »tragično dirljivog« završetka (tako su to autori zamislili) u prvi plan dolazi glupost protagonista zbog koje je teško suosjećati s tragičnim notama. Jer, likovi vuku krive poteze i donose pogrešne odluke, ali ne zato što ih na to navode okolnosti ili »trenutačni sklop zvijezda« nego ruka scenarista-prevaranta koji pošto-poto želi natjerati suzu u gledateljevo oko. I tako stvara neuvjerljive likove za koje nimalo ne marimo. Dapače, antipatični su nam.

Osim spomenute nominacije za *Oscara*, *Solomon i Gaenor* nagrađen je *Zlatnim dupinom* na Međunarodnom filmskom festivalu u Troji, te *Srebrnom ružom* na Festivalu ljubavnih filmova u Veroni.

Dosta uspjeha u Velikoj Britaniji postigao je *Promet ljudima* (*Human Traffic*, 1999.), prvijenac 25-godišnjeg Justina Kerrigana. Priča je to o »ludom« životu grupice gradskih mladića i djevojaka iz Cardiffa, događa se tijekom jednog vikenda u kojemu pratimo njihove raznovrsne tinejdžerske dogodovštine — zaljubljuju se i odljubljuju, nezadovoljni su poslom i odraslima, zabavljaju se uz puno glasne glazbe, alkohola i ponešto droge. Sve bi to bilo u redu da se film silno ne trudi biti »otkvačen do daske«, u tom svom nastojanju redatelj i scenarist Kerrigan radi jednu početničku pogrešku za drugom, zanemarujući pristojan opis likova i situacija na račun »nekonvencionalne« montaže, »zabavnih« dijaloga, »dinamičnih« kutova kamere i sličnih površnih trikova koji, naravno, nemaju nikakva smisla ako ne leže na dobro razrađenom temelju, a ovdje to nije slučaj. U cjelini, *Promet ljudima* doima se poput slabe inačice *Trainspottinga* u režiji nedarovitog oponašatelja koji smatra da je u filmu sve dopušteno, jedino ne zna kako to iskoristiti. Sve smo to vidjeli, i to u mnogo boljim izdanjima.

Film je osvojio šest nagrada za film i režiju na manjim festivalima širom svijeta.

Sličnim se relacijama neopravdane redateljsko-scenarističke neobuzdanosti kreće i *Bingo!* (*House!*, 1999.) Juliana Kempa, ali donosi nešto originalniju, iako ne suvisliju priču. U usporenu obalnom mjestašcu kojega, kako se čini, pretežno nastanjuju umorni starci, sama živi mlada Linda, zaposlena u bivšem kinu La Scala, sada dvorani za igru na sreću koja umirovljenicima pruža jedinu zabavu. Kada se otvori nova, suvremenija dvorana, La Scali prijeti propast, te Linda uključuje svoju neobjašnjivu sposobnost predviđanja pobjedničkih loto brojeva kako bi spasila zdanje. No, ona to može raditi samo za druge, pa joj treba partner; problematici pridonosi borba za nasljedstvo s tetom koja joj ispriča kako je i Lindina pokojna majka imala tu sposobnost predviđanja koja ju je na kraju dovela do tragičnog završetka. Za Lindu će, ipak, sve završiti sretno. Priču i motive ne možemo optužiti za stereotipiju, no kako sve vrvi od nedorađenih ideja i nekontroliranih stvaralačkih rješenja, rezultat je slab.

Potpuno nesuvisao, vrlo amaterski prinos bila je »egzistencijalističko-postmodernistička« drama *Američka kuća* (*House of America*, 1998.) Marca Evansa (na HTV-u je prikazan njegov TV krimić fantastike *Bliss* iz 1995.) Snimljen prema scenariju i drami Edwarda Thomasa, nagrađen je FIPRESCIjem, te Nagradom za najbolji redateljski debi na Filmskom festivalu u Stockholmu. U velškom rudarskom mjestašcu živi se katastrofalno siromašno, u središtu je priče disfunkcionalna obitelj sastavljena od polulude majke, odgovornog brata Boyoa, neodgovornog brata Sida i »otkvačene« sestre Gwenny. Dok se Boyo pokušava snaći u neveseloj realnosti oko sebe, Sid i Gwenny iluzorno zamišljaju da su nekakvi neshvaćeni buntovnici i ponašaju se u skladu sa svojim predodžbama o beatnicima, čije pisane radove čitaju, ponekad doslovno glume da su Jack Kerouac i njegova djevojka Joyce Johnson. Uz to, premda ne radi ništa korisno, živi prilično mizerno, Sid vozi Harleyja Davidsona (otkud mu novac? pitamo se), nosi kožnu jaknu i tamne naočale dok pada kiša.

Hrpa kadrova, poluprizora, likova i događaja jednostavno je neorganizirana, konkretne primjere nesuvislosti najlakše je predočiti kroz lik Sida. On, primjerice, u napadu osrednje opravdanog bijesa uništava vlastiti motocikl, iz svega što smo teškom mukom uspjeli zaključiti, shvaćamo da je dotično vozilo najdragocjenije što posjeduje (ne samo u materijalnom smislu) te mu vjerojatno nikad ne bi naudio. Drugi put, kad ne dobije rudarski posao koji ionako ne želi, bez neke

uočljivije motivacije izaziva predradnika, onda i tučnjavu većih razmjera. Razlog? Neopravdan nalog scenarista i redateljevo nekritično izvršenje napisanog teksta.

Spomenuti redatelj, Marc Evans, predstavljen je još jednim filmom, jedinim dokumentarcem u ciklusu, nazvanim *Prekrasna pogreška* (*Beautiuful Mistake*, 2000.), kojemu je povod kraći boravak glazbenika Johna Calea (onaj koji je s *Velvet Underground* stvarao povijest) u rodnom Walesu, gdje je svirao s poznatim i manje poznatim lokalnim glazbenicima kao što su James Dean Bradfield, Catatonia, Super Furry Animals, Gorkys Zygotic Mincy i drugi. Niz svojevrsnih spotova, snimaka sviranja Calea sa spomenutim izvođačima, ne govori baš ništa ni o Caleu, ni o ostalima. Komentara nema, razgovora nema, živopisnih situacija nema. Dokumentirano je malo glazbe i to je sve. Tehnički kvalitetno, ali bez ikakvog duha i s minimumom smisla.

Među kratkometražnim filmovima dva su (*Anthrakitis*, 14 min, Sara Sugarman; *Letterbox*, 10 min, Sophie Cobb) pokazala slične tijekove nesuvislo nerazumljive i nezanimljive pretencioznosti. Duhovit je bio animirano-lutkarski dvojac *Codename Corgy* (12 min, Tracey Spottiswoode) i *And the Winner Is* (6 min, Cadi Catlow, Linnhe Catlow i Bryony Catlow). *Time and Tide* (6 min, Joe King) prihvatljiv je eksperimentalni rad, *Edith's Finger* (15 min, Jon Jones) iznadprosječan kratki igrani film o posljednjem danu u životu oduzete starice iz naslova. Zabavan, duhovit i maštovit kratki igrani *Suckerfish* (14 min, Philip John) predstavljao je najveće zadovoljstvo u cijeloj ponudi, ispričao je jednostavnu priču o susretu i rođenju ljubavi dvoje mladih.

Lako je zamijetiti da vrlo daviteljski ciklus nije bilo lako gledati — najveća želja nakon završetka bila je da nikad više ne pogledamo ni jedan velški film. Saznali smo da Velšani imaju razmjermno dobre uvjete produkcije i profesionalnu tehničku bazu, no da, na žalost, ne znaju što bi s time. I tako hrvatski gledatelj zadovoljno zaključuje: Hrvatski film neusporedivo je bolji od velškog.

Goran Blagus

Getoizacija geta

26. salon mladih, Zagreb, 8.-28. siječnja 2001.

Nesporno je da ovogodišnji *Salon mladih* nije nalikovao niti jednome prethodnom svom izdanju, istodobno se pri tome iskazujući kao ozbiljan pretendent da svojom kvalitetom i bogatstvom ponude ne nadmaši samo vlastiti manifestacijski ustroj nego da originalnošću svoje koncepcije zasjeni svaku postojeću domaću izložbu takvog ili sličnog revijalnog značaja. Poglavito one izložbe koje okoštalošću i bezidejnošću svoje prezentacijske prakse desetljećima uvijek iznova nude sad već doista zamorne, identične ili tek neznatno varirane sadržaje (poput najrazvikanijih i financijski najzahtjevnijih među njima: *Zagrebačkog salona*, *Triennala hrvatskog kiparstva* ili pak *Triennala hrvatskog crteža i grafike*).

Tradicionalna shematska raspodjela po likovnim razredima (slikarstvo, kiparstvo, fotografija, video, arhitektura i sl.), kakva se najčešće nameće na izložbama takva tipa, napokon je ovim *Salonom* u potpunosti ukinuta jer je očitim postala besmislenost svakog pokušaja medijske klasifikacije suvremenog umjetničkog djela. Današnja autorska iskustva intermedijalnog su značaja čemu je pridonijela jedna posve drukčija samosvijest suvremene umjetnosti koja se više ne zadovoljava ispraznim larpurlartizmom.

Sve je to uvjetovalo posve novi pristup u načinu odabira umjetnika za izložbu i na samome *Salonu mladih*, te je tročlani međunarodni tim selektora (Slaven Tolj iz Hrvatske, Jurij Krpan iz Slovenije i Michal Koleček iz Češke) unaprijed precizno odredio kojem tematskom okviru pristigli radovi moraju udovoljiti da bi uopće ušli u razmatranje o mogućem uvrštavanju na izložbu. Prema zamišljenim organizacijskim modelima, netom završeni *26. salon mladih* prva je, dakle, hrvatska izložba suvremene umjetnosti koja je svjesno rađena prema uzorima i visoko zadanim standardima svjetske kulturne manifestacije, kakve se ne bi posramili ni mnogo jača kulturna središta. Ipak, nakon svega, ostaje otvoreno pitanje je li *Salon* baš u svim svojim nakanama doista i uspio?

Osnovni razlog zbog kojega on, po mom mišljenju, u tome nije uspio jest nepostojanje adekvatne medijske potpore. Iako zasigurno većina čitatelja ovog teksta nikada nije bila sudionikom biciklijade u Prepuštovcu, malo tko za nju nije čuo. Kao njezin medijski pokrovitelj, jedan domaći dnevni list danima unaprijed, svake godine iznova, upozorava javnost na održavanje tog biciklističkog rekreacijskog okupljanja. Ono je zbog toga posjećeno u velikom broju svekolikog ljudstva, pa ako zbog ničega drugog, a ono barem zbog jeftinih kotleta i atraktivnog promidžbenog materijala (kape, majice, nagradne igre i sl.) koji se tamo nude. Naravno, nije mi ni na kraj pameti jednu, što bi se reklo, narodsku feštu prispodobiti kao uzor društveno ipak elitističkom kulturnom događaju, ali pozitivna iskustva suvremenih marketinških strategija kao da su namjerno zaobišla organizatore *Salona*. Tim više što su slični, i mnogo mlađi kulturni projekti od *Salona mladih*, vješto usvojili oblike pojačane javne prisutnosti upravo za vrijeme svoga održavanja. Dnevne televizijske kronike raznih filmskih i videofestivala, te za njih posebno predviđeni okviri u kulturnim rubrikama dnevnih listova, najbolje odgovaraju onome o čemu se ovdje *post festum* jadikuje, jer takve se manifestacije ni u kom slučaju ne bi smjele zadovoljavati tek naknadnim časopisnim prikazima, ma koliko oni bili afirmativni.

S druge strane, dodatnim problemom pokazalo se smještanje *Salona mladih* na Zagrebački velesajam, i koliko god to u sebi sadržavalo zdravu ideju da se decentralizira zagrebačka kulturna ponuda, po svemu sudeći taj se potez nije pokazao najboljim. Unatoč zanimljivosti same izložbe i bogatom trotjednom prezentacijskom, edukativnom filmskom i glazbenom programu *Salona*, pokazalo se da većina Zagrepčana prekosavski prostor grada još uvijek smatra samo jednom »velikom spavaonicom«.

Selektorska ideja da se radovi umjetnika smjeste u kontejnere poslagane u veliki hangarski prostor petog paviljona velesajma, izuzetno je originalno zamišljena. Namjera je bila da sami umjetnici preuzmu svakodnevnu brigu o svojoj »štandovskoj« umjetničkoj ponudi, te da se na taj način prostor zbivanja maksimalno aktivizira. Nažalost, to se ni izdaleka nije obistinilo u onom obliku kako je bilo zamišljeno. Tu je zamisao ponajprije bojkotirala većina od 30-ak domaćih umjetnika koji su u konkurenciji od čak 270 prijavljenih uopće i dobili prigodu za izlaganje. Ili su bili lijeni, ili posve bezidejni, te nisu znali što bi tamo radili za vrijeme čitavog trajanja izložbe. Pitanje je bi li što pomoglo da je angažirano nekoliko umirovljenica, pa da se umjetnike na matičnoj izložbi pokušalo zadržati tečajem štrikanja ili makramea, kada već nije bilo posjetitelja, a često ni hladnog piva. Što se pak tiče apstinencije publike, naročito one starije i ozbiljnije, možda odgovor na taj problem leži u njima iritantnom i pretjeranom stavljanju naglaska na *hip-hop* kulturne elemente kao popratnog dijela Salona, koji su se naposljetku — ponajviše zbog kolonizatorskih zasluga bučnih i agresivnih adolescentskih skejtera — pokazali najvrednijim dijelom pri-

redbe. Shvaćam da je na taj način, uz dodatnu prisutnost uličnih košarkaša, *grafitti artista*, žonglera i gutača vatre trebao biti ilustriran jedan od glavnih tematskih okvira izložbe — »simulacija do sada getoizirane urbane kulture« — što bi se blago moglo proglasiti i nenamjernom floskulom, jer njihovi nastupi dio su svakodnevice gradskoga centra, a najkvalitetniji dio te scene odavno je institucionaliziran. Sjetimo se samo *Undercity Rave Partyja* u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti iz 1993., koji je pratio uglavnom isti supkulturni sadržaj, ligaških basket terena ispred Dinamova stadiona, te brojnih izložaba *grafitti writera* i alternativnih modnih revija upravo u onim galerijskim prostorima koji pripadnicima »elitne« mlade likovne scene nisu — a možda nikada i neće — uopće biti dostupni. Tko je onda tu, molim lijepo, getoiziran?

Nepatvorena domaća vedeta čitavog 26. *salona mladih* nedvojbeno je bio Marijan Crtalić, koji je na kraju izložbe postao i jedan od trojice dobitnika jednakovrijedne, *Prve nagrade Salona*. Kada već Rusija ima svog Alexandera Brenera, Ukrajina Olega Kulika, bilo je doista vrijeme da Hrvatska dobije svog Marijana Crtalića. Po čemu je, dakle, naš umjetnik specifičan? Crtalićeva umjetnost, u procesu svog nastanka, izbjegava postojanje bilo kakvog sinopsisa. Ona je doista iskreni odraz svakodnevnih autorovih zapažanja koji nemaju nužno autobiografski karakter, kako nam se na prvi pogled može učiniti. Crtalić rabi izložbeni inventar u kojemu prevladavaju materijalni ostaci njegova mentalnog, spolnog i svakodnevnog fizičkog općenja s najbližom okolinom, što bismo u krajnjoj liniji mogli dovesti u kontekst autobiografskog, ali smisao svega toga uvijek je znalački preoblikovan u širi komentar o egzistencijalnim mogućnostima pojedinca kao zasebne društvene jedinke. Crtalićevi motivi iz tog razloga nužno su uvijek na granici dobrog ukusa, pornografije i opće prihvaćenih moralnih standarda, bez obzira služi li se on pri tome medijima videa, crteža, fotografije, ili nam podastire stvarnu dokumentacijsku faktografiju, poput liječničkih kartona iz umobolnice ili ambulantnog ispiranja od narkotika kao šokantnih dokaza o umjetnikovoj »iščašenoj« pripadnosti društvu. On se, dakle, služi ovako ekstremnom sintaksom ne bi li možda polučio širi javni odjek, no pri tome najmanje govori o sebi kao glavnome protagonistu svoje umjetnosti, već ponajprije o problematici koju njegovo djelo sa sobom (pret)postavlja u mnogo globalnijem smislu. Žestoku društvenu konfrontaciju mogu izazvati samo oni najradikalniji umjetnici na način da simulirano izazovu »provjeru zaštitnih mehanizama društva«. Provokacija kao *anti* oblik djelovanja, pri tome je neizbježna, jer suvremena umjetnička praksa, slagao se netko s tim ili ne, koja je inferiorna i nema želju za poticanjem najšire teorijske rasprave, osuđena je na vlastitu prošlost i prije nego što bi izmigoljila na svjetlo dana.

Izložbeni prostor

Marijan Crtalić: *Moj život, moja umjetnost*

Neki radovi, poput vizualizirane »priče« Danijela Kovača na temu ugljena koji je zastao negdje na rubu vlastite metamorfoze u strukturu dijamanta, vrlo je dosjetljiv pokušaj paradigmatske identifikacije i aktualizacije (zaludne) težnje hrvatskog približavanja zapadnoj Europi. Pada mi napamet da bi se taj rad savršeno uklopio i u tematski okvir prošlogodišnje Manifeste održane u Ljubljani, pod naslovom *Borderline Syndrome*. Dakle, riječ je o jednom autentičnom domaćem izvoznom umjetničkom proizvodu koji plijeni natpovijesnom alegorijskom jednostavnošću a koja je istodobno na tragu najbolje hrvatske konceptualne tradicije, od *Gorgone* do *Grupe šestorice*. Isto tako, videoradovi autorica Renate Poljak te Ivane Jelavić, od kojih je potonja sudjelovala na upravo spomenutoj ljubljanskoj izložbi, iznova afirmiraju feminističku problematiku, no ovaj put zaobilazeći iritantni i agresivni pristup nekih svojih prethodnica u korist samoironijskog pozicioniranja vlastite ženstvenosti u još uvijek, po spolnoj pripadnosti, rascijepljenom hrvatskom društvu.

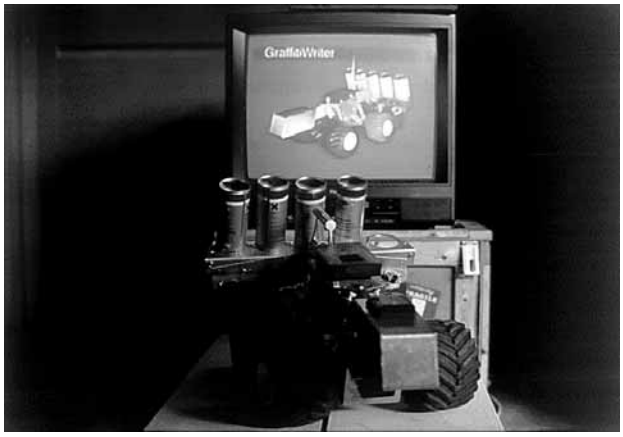
Međutim, na veliki dio suvremene hrvatske umjetničke produkcije prikazane na Salonu gotovo je bolje niti se ne osvrtati. Ne zato što bih ja to tako htio nego zbog toga što su kriteriji revaloriziranja domaće umjetnosti prvi put na istome mjestu široko sučeljeni s utemeljenim vrijednostima europske i američke mlade umjetničke scene, i stoga se ovim tekstom nastoji afirmirati upravo onaj pozitivniji segment događaja. Riječ je, dakle, o kriterijima uspostavljenim od strane samih koncepcijskih začetnika ove izložbe, koji su, vjerujem, mnoge autore uvrstili na osnovi »talenta koji obećava«, progledavši im kroz prste njihovu vrlo slabu produkcijsku kvalitetu. Stoga imam pravo ali i kompetentnost da iskreno iznesem ocjenu kako mi je nezamislivo većinu ovdje prikazanih radova domaćih umjetnika vidjeti u okrilju bilo kojeg venecijanskog Biennala ili kasselske Documente, i da se u tom smislu njima posebno ne bavim. No da ih zamislimo u kontekstu neke manje zahtjevne izložbe, mogli bismo u pojedinačnim radovima otkriti vrijednosti koje ipak plijene našu pozornost. Među njima skrivaju se i istinski budući potencijali domaće umjetnosti, među kojima je i nekoliko umjetnika koji već godinama djeluju iako bez primjerene javne refleksije i potpore. Primjerice, što Danku Friščiću, Denisu Kraškoviću i Ivanu Marušiću Klifu vrijedi izniman talent kada nerijetko jedva uspijevaju za svoje nesporno intrigantne tzv. *closed circuit* instalacije osigurati najbanalniju tehničku potporu (od kvalitetnijeg televizora do videokamere i montažerskih usluga, pa čak ponekad — i običnog produžnog kabla). Sve ostaje na osobnim snalaženjima. Ipak, prošlo je više od trideset godina otkako su na ovim prostorima Dalibor Martinis, Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević odigrali pionirsku ulogu u kreiranju videa kao novog umjetničkog medija, stvorivši u tom ali i kasnijem razdoblju djela koja su danas nezaobilazni dio svjetske umjetničke povjesnice. Razumljivo da su oni tada imali poteškoća s posudbom skupe videoopreme, ali nevjerojatnim se danas čini da na nacionalnoj razini još uvijek ne postoji niti jedan institucionalizirani art laboratorij koji bi bio na raspolaganju talentiranim videostvarateljima, pa barem radi očuvanja ugleda koji Hrvatska upravo u pitanju ovog medija ima u svijetu. Mislite li da se iz tog konteksta može izuzeti Ministarstvo kulture? Osobno, ne bih to olako tvrdio niti sada kada su se nakon godinu dana morale dogoditi ipak neke vidljivije promjene s obzirom na prethodna razdoblja samostalnosti. Tek formalna novčana potpora organizaciji *Salona* nije ono što se od Ministarstva očekuje kad su u pitanju tako važni projekti, koji se u krajnjoj liniji i bitno tiču kulturnog napretka čitave zemlje. Podsjećam pri tome da izložba još uvijek nije dobila svoj katalog, jer nedostaju financijska sredstva, a da ne kažem da nagrađenim autorima — kojih je sveukupno pet — gotovo dva mjeseca nakon zatvaranja izložbe nisu isplaćene njihove nagrade od skromnih 5.000 kuna. Uvjeren sam da je u svaki od nagrađenih likovnih radova uloženo barem trostruko više i truda i materijala, a sada se tako dugo čeka na barem tu minimalnu satisfakciju. Ako se takav ignorantski trend nastavi i u buduće, uskoro će se opravdano postavljati pitanje o »normalnosti« svakoga mladog pojedinca koji se odluči baviti suvremenom umjetnošću.

No ostavimo po strani sve te jadikovke i vratimo se iznova izložbi. Zahvaljujući nesvakidašnjim naporima suorganizatora izložbe, Multimedijalnom institutu — MAMA, na Salonu se, ali i izvan njega, odvijao vrlo živahan program različitih prezentacija i predavanja. Spomenimo tek najzapaženije goste: 0100101110101101. org — web aktivizam iz Bologne, Roya Ascotta s Moismedia i Technoetic sveučilišta iz New Porta (UK) i RTMark-ovu prezentaciju svog taktičkog medija (SAD). Stavio bih ovdje digresiju da sam zaprepašten prihvatio činjenicu da nije bilo ni jednog domaćeg rada osmi-

šljenog u mediju Interneta, pa nije bilo moguće vidjeti u kojoj bi mjeri domaći umjetnici mogli konkurirati u tom kontekstu predstavljenim inozemnim projektima.

Međutim, jedna od svakako najuglednijih gošća Salona bila je gospođa Kathy Rae Huffman, poznata po tome što je još tijekom šezdesetih organizirala *workshop*-ove u kojima se prvi put eksperimentiralo s mogućnostima interaktivne televizije. Na tim *hepeninzima* sudjelovali su mahom legendarni fluxusovci poput Nam Jun Paika, Alana Kaprowa i Johna Cagea. Danas je Kathy Rae Huffman voditeljica multimedijskog i *web-based* filmskog festivala u Hullu (UK), a dodatno je zaposlena i kao gostujući kustos u najpoznatijim svjetskim muzejima suvremene umjetnosti (Stedelijk u Amsterdamu, MoCA u Los Angelesu i dr.). Unatoč tim činjenicama, na njezinu zagrebačkom predavanju okupilo se jedva dvadesetak ljudi. Začuđujuće je što naša televizija tom prigodom nije pokazala zanimanje napraviti eventualnu dokumentarnu emisiju o njezinoj povijesnoj ulozi u stvaranju onoga što danas zovemo suvremenom televizijom. Zapravo, istine radi, o detaljnijem izvješćivanju o svim zbivanjima na Salonu brinula se jedino televizijska ekipa *Transfera*. Nevjerojatnim se čini i podatak da za ovu danas možda najagilniju producenticu svjetske suvremene umjetničke scene nitko od službenih predstavnika državnih institucija nije pokazao zanimanje. Uz nju, najzanimljivijim gostima *Salona*, u izložbenom dijelu programa, učinio nam se VynilVideo TM iz Austrije, s iznimno originalnim projektom digitaliziranja filmskog zapisa i njegova pohranjivanja na vinilnu ploču, ili tzv. longplejku. Ako samo pogledate njihov Internet sajt na adresi www.vynilvideo.com i zapazite na kojim su sve uglednim mjestima u svijetu realizirali svoje projekte, te kakva je današnja teorijska percepcija njihovih umjetničkih nastojanja, postat će vam jasno da atraktivnijeg umjetničkog imena poput ovoga u Zagrebu već duže vremena nije bilo. Sve su to primjeri, sada se vraćamo na početak ovoga teksta, koji nisu adekvatno iskorišteni u cilju jačanja javne percepcije o značenju *Salona* za vrijeme njegova trajanja.

S druge strane, upravo zato, što bi nas ponuda *26. salona mladih*, po značaju izloženih radova i nespornom kvalitetnom udjelu međunarodnih sudionika (od selektora do teoretičara i umjetnika), neodoljivo mogla podsjetiti na ozračje iz razdoblja šezdesetih i izložbi *Novih tendencija*, kad je — prema mišljenju mnogih — Zagreb bio malone jedno od vodećih svjetskih likovnih središta, mislim da je šansa da upravo *Salon* mladih postane perjanicom u reinkarnaciji slavne tradicije, i suviše olako prokockana. Tehnološki i multimedijalni diskurs umjetnosti koje su proklamativno zastupale *Nove tendencije*, i koji se tada činio dalekom utopijom pa čak i posve besmislenim i neumjetničkim konceptom, danas je postao sveprisutan i najizgledniji dio svjetske likovne scene. Namjerno ili ne, to je potvrdio i ovogodišnji Salon. Međutim, tehnologija (isključivo ovdje mislim na informatičku) ponajmanje pripada samoj umjetnosti kao takvoj, ona je ponajprije dio općeg i globalnog trenda svjetske industrije, pa ako jedna sredina tu industriju prihvaća i kao kulturnu vrednotu, kao što je to povremeni slučaj s *kulturtrenderima* u Hrvatskoj, pada mi na pamet i jedna perverzna ideja: Zašto sve to ne iskoristiti i ne osmisliti pametan i kulturan način kako bi se potaknuo svjetski kapital da primiriši i u naš materijalno posve erodirani gospodarski sustav. Ako nekome ova ideja o kulturi kao magnetu za krupni multinacionalni kapital zvuči šašavo, neka na Internet stranicama www.predsjednik.hr pročita što u to ime predlaže Mesićevo službeno *Strateško vijeće za razvoj informatike*.



Robot za grafite, Institute of applied autonomy

Midhat Ajanović

Göteborški festival 2000.

Iako su se na sjeveru Europe održavali i još se održavaju brojni filmski festivali (Tampere, Stockholm, Grimstad, Fredrikstad i drugi), pravo da se nazove središnjom filmskom priredbom u Skandinaviji odavno i s mnogo razloga pripada Göteborgu. Golema prednost koju festival u najvećoj skandinavskoj luci ima pred konkurentima jest činjenica da su njegov profil koncipirali filmofili za filmofile. Glavna ambicija organizatora Festivala, koji se ove godine održao po dvadeset i četvrti put, jest: dati presjek onoga što se tijekom prethodne godine događalo u filmskoj produkciji cijelog svijeta i u svim filmskim žanrovima. Brojna kinopublika iz zapadne Švedske već je naviknuta da se dva tjedna trajanja Festivala u Göteborgu pretvore u pravi praznik filma, jedinstvenu prigodu da se vide filmovi proizvedeni, recimo u Gruziji ili Keniji, ali i da se upoznaju s recentnom produkcijom nastalom u animiranom i dokumentarnom filmu.

2000. godine sastavljači su festivalskog programa u središte pozornosti stavili nordijski film. S mnogo razloga dakako, jer je 2000. donijela pravu malu renesansu u skandinavski, posebno švedski, film. U Švedskoj je proizvedeno rekordnih 35 igranih filmova, broj kinoposjetitelja stalno raste, a nakon mnogo godina u toj je zemlji nastao istinski veliki film: *Pjesme s gornjeg kata* Roya Anderssona, redatelja koji se nakon dvadesetogodišnje stanke vratio filmu i svojoj tatijevskoj maniri stvarajući šarmantnu satiru prepunu originalnih vizualnih gegova koje je autor očito brižljivo pripremao tijekom svih godina dok je bio izvan filma.

Posebno je zanimljivo da ton novom produkcijskom zamahu daju mladi redatelji useljeničkog podrijetla poput Reza Parse, Reza Baghera, podrijetlom Iranaca, i osobito dvadesettrogodišnjeg Jozefa Farasa, rođenog u Libanonu, čiji će *Jala! Jala!* po svemu sudeći postati jedan od najgledanijih švedskih filmova svih vremena. Ovo je vjerojatno inspiriralo festivalski odbor da načine cjelovit program pod nazivom 'Double Identity' (Dvostruki identitet) na kojem su prikazani filmovi europskih stvaratelja čiji se korijeni nalaze izvan zemalja u kojima žive.

Poseban homage posvećen je velikom švedskom filmskom umjetniku Janu Troellu, čiji se kreativni raspon kreće od briljantnog debija s dokumentarcem *Evo, to je tvoj život* iz 1966., epskih *Iseljenika* iz 1971. godine, društveno-kritičkim *Zemlja iz bajke* 1988. pa do izvanredne psihološke studije genijalnog norveškog pisca i Hitlerova obožavaoca Hamsuna u istoimenom filmu iz 1996.

Među ostalim programima istakli su se 'Iranian Images', smotra najnovijih iranskih filmova koji su obuhvatili ostvarenja Samire Makhmalbaf, Khosrowa Sinaia, Mazasama Makhmalbafa, Hassana Zektapana i drugih. Pozornost je privukla i retrospektiva novog azijskog filma pod nazivom 'East is East', zatim njemačkog, francuskog, turskog, gruzijskog i izraelskog filma kao i retrospektiva dokumentarnih filmova o ženama. Prava poslastica za filmofile bila je retrospektiva američkog dokumentarista Fredericka Wiesemana koji sa svojim remek-djelima poput *Titicut Follies* (1967.) ili *Primate* (1974.) predstavlja jednog od prvaka pokreta poznatog u povijesti filma kao Direct Cinema.

U posebnom programu prikazan je i izbor nagrađenih filmova na festivalima animacije koji je obuhvatio i filmove koji su dobili nagrade na 'Zagreb 2000'.

Otkako pratim Festival, dakle od 1995., primjetna je još jedna izražena tendencija u njegovoj koncepciji. Organizator se, naime, trudi predstaviti ono najvažnije što se stvara u filmu zemalja nastalih iz bivše Jugoslavije i svim što je u vezi s tim područjem.

Festival već tradicionalno pomaže oživljavanje zamrle bosanskohercegovačke kinematografije prezentirajući u programu nazvanom 'Cine Bosnia' gotovo sve što se snimi u toj zemlji. Od ove godine filmska se produkcija u BiH stimulira nagradom od deset tisuća dolara koja se dodjeljuje autoru najboljeg scenarija za kratkometražni film. Ta je nagrada po prvi put pripala Jasmini Žbanić, mladoj redateljici iz Sarajeva.

Posljednji jugoslavenski nogometni tim naziv je nizozemskog cjelovečernjeg dokumentarca čiji je autor Vuk Janjić, nekada poznati bosanski dokumentarista i redatelj TV Sarajeva.

Uvijek vitalna srpska kinematografija predstavila se s filmom *Sky Hook* u kojem se nekadašnja glumačka mega-zvijezda Ljubiša Samardžić bavi NATO-vim zračnim udarima na Srbiju. Vrlo pristojno producirana, ovo je patetična priča o miroljubivim stanovnicima Beograda koje zanima samo košarka, a ipak su žrtve bombardiranja; još jedno relativiziranje ratnih događaja kome je, kao i filmu *Lepa sela lepo gore*, uspjelo ubaciti se u programe najvećih međunarodnih festivala.

Iz Hrvatske produkcije izabrana je komedija *Maršal* Vinka Brešana i zanimljiv pokušaj stvaranja zatvorske drame u filmu *Je li jasno, prijatelju*? Dejana Ačimovića. Oba su filma, s

obzirom na golemu konkurenciju, relativno dobro primljena. Dvorane na svim projekcijama dva filma bile su gotovo popunjene i filmovi su spomenuti u većini festivalskih izvješća. Dojam je da je publika (osim emigranata s prostora bivše Jugoslavije) imala problema u komunikaciji s Brešanovim djelom. Tito je već dobrano zaboravljen državnik, a pogotovu je zaboravljen njegov način vladanja i manire na čemu se humor u filmu pretežno oslanja. Ačimovićev film je imao nesreću da bude prikazan zajedno sa stotinjak drugih filmova pa su kritičari uglavnom rutinski naglašavali dobru glazbu Gorana Bregovića, iako ovaj vrlo solidan film sasvim sigurno zaslužuje da ga se pogleda s više koncentracije.

Ako se u recentnim hrvatskim filmovima redatelji izbjegavaju baviti temama vezanim uz rat 90-ih ili se prema njoj odnose bojažljivo, takvih je filmova sve veći broj u produkciji drugih zemalja. U Göteborgu je prikazan američko-francuski film *Harrison's Flowers* redatelja Eli Chouraquia s holivudskom zvijezdom Andie McDowell u glavnoj ulozi. Premda najavljen kao »dirljiva priča o ratu u Bosni« riječ je o filmu čiji je središnji motiv bombardiranje i pad Vukovara. Kao skoro svi filmovi, stripovi i knjige o ratu u bivšoj Jugoslaviji, nastali na Zapadu (recimo Hermannov strip *Sarajevo Tango* ili filmovi *Welcome to Sarajevo*, *Saviour* i drugi) i ovaj je klišeiziran i s uvijek istom naivnom pričom o tome kako netko sa Zapada dolazi u rat spasiti nekoga, pri čemu je rat puka pozadina tom motivu tako da ga se uopće dublje ne razmatra. Ovdje supruga jednog američkog foto-reportera, za kojeg je oglašeno da je poginuo, ne vjerujući u tu vijest odlazi u Vukovar i pronalazi ga među ranjenicima u vukovarskoj bolnici. *Harrison's Flowers* ipak ima jednu iznimnu kvalitetu. Scene rata, razaranja, granatiranja, silovanja, ubijanja i sl., napravljene su nevjerojatno uvjerljivo, tako da se onima koji su slične stvari preživjeli u stvarnosti može učiniti da je riječ o dokumentarnim snimcima snimanim u vrijeme pada Vukovara.

UDK: 791.44.02:004

Sergej Ivasović

Utjecaj novih digitalnih tehnologija na promjenu filmske produkcije

Uvod

Sve do danas, odnosno sve do trenutka masovnog uvođenja kompjutorske tehnologije u svakodnevni život, proizvodnja igranih filmova odvijala se redoslijedom koji je bio načelno uspostavljen od pronalaska filmske trake i kamere. Osnovni koraci u proizvodnji filmskog djela bili su: pronaći motiv snimanja, prikupiti sredstva, snimiti željeno, razviti filmsku traku, izmontirati je, dodati zvukove (nakon pronalaska zvuka), završno obraditi filmsku traku, načiniti potrebne kopije te prikazati gotovo djelo. Svi su ti koraci bili podijeljeni u četiri glavne faze koje su se odvijale u linearnom (serijskom) vremenskom slijedu:

— pretprodukcija

— produkcija

— postprodukcija

— distribucija gotovog filmskog djela.

Stalnim razvojem filmske tehnike i tehnologije (uvođenjem tona, poboljšanjem negativa, razvojem novih objektiva, itd.) unutar svih glavnih faza nastajale su nove profesije ili su usavršavane već postojeće. Dok su neke inovacije (kao pronalazak tonskog zapisa) imale snažan utjecaj na sve faze, od promjene načina razmišljanja na razini scenarija pa do novih uređaja za prikazivanje, druge su pretežno utjecale na uski segment profesija (kao uvođenje nove vrste hidraulike za kran).

Tek je uvođenje digitalne tehnike, odnosno digitalnih kompjutora, unijela revoluciju u proizvodnji filmskoga djela. Ta revolucija korjenito utječe na sve slojeve i segmente proizvodnje filma, kako na razini pojedinih zanimanja i radnih mjesta tako i na razini cjelokupne produkcije i vremenskih odnosa unutar nje. Najzanimljivije je to da je ta revolucija tek počela i da će njezini konačni dosezi fizički promijeniti i sam medij.

Utjecaj računala na postojeća radna mjesta

Prvi val utjecaja digitalne tehnike i kompjutora osjetio se u izmjenama koje su unijeli u ključna radna mjesta. Prve su se izmjene dogodile na radnim mjestima u filmskom procesu čiji je temeljni proizvod pisana riječ, tj. pisani dokument. Tekst procesori, programi poznati već tridesetak godina, zahvaljujući sposobnosti brzog pretraživanja, direktnog pristupa i izmjeni traženog podatka (odlomka, riječi, slova), omogućili su scenaristima jednostavne i brze izmjene teksta, štedeći im vrijeme te smanjujući frustraciju izazvanu čestim pretipkavanjem (prepisivanjem) stranica skripta.

Sljedeći su u nizu bili računovodstvo te sve vrste pisanih baza podataka (o glumcima, statistima, lokacijama, tehnici...).

Izmjene koje je unijela digitalna tehnika zahvatile su i zanimanja orijentirana na scensku tehniku i specijalne efekte (digitalno kontrolirani *step* motori, digitalni *timeri i triggeri*).

Zapravo, cijeli ovaj prvi val utjecaja istovjetan je onome koji je pogodio i sve druge industrijske grane — njihove administrativne odjele uvođenjem osobnih računala i programskih poslovnih paketa u svakodnevno poslovanje; kompjutorska kontrola i koordinacija raznih faza proizvodnje.

Međutim, prava revolucija u filmskoj proizvodnji nastala je u razdoblju pojave drugog vala uređaja. Profesionalci iz različitih grana uočili su prednosti računala u obradi podataka. Iz toga su niknule ideje o razvijanju specijaliziranog *softwarea* i *hardwarea* za potrebe određenih zanimanja. S obzirom da se TV i videoprodukcija daleko ranije počela okretati prema digitalnoj te specijaliziranim kompjutorima tzv. *edit consolama* — kompjutorima koji su pamtili rez liste (*EDL — edit decision list*) te ih mogli spremati i čitati u različitim formatima za potrebe različitih uređaja, oni su ujedno poslužili filmašima kao dobar pokazatelj razvoja. Iz novih ideja nastala su različita rješenja od kojih su neka postala i vodeća imena filmske industrije (AVID, PROTOOLS, SCRIPTOR i sl.).

Njihovom pojavom i uvođenjem u produkcijski lanac dogodile su se tri stvari:

Zahvaljujući velikoj brzini izvođenja zadanih operacija, slučajnom pristupu i laganoj promjeni podataka te laganom snimanju raznih verzija i faza projekta došlo je do prebacivanja velike količine ljudske energije iz područja manualnih operacija u područje kreativnog rada.

Specijalizirani programi uveli su i nove mogućnosti. Od onih koje su skraćivale vrijeme potrebno za neke faze posla ili omogućili brzo korigiranje/smanjivanje grešaka (mogućnost trenutne izvedbe zamišljenih efekata, lagano ponavljanje iste kamera ili kran/far radnje...) pa do potpuno novih načina oblikovanja slike i zvuka (*multi layering*, bolji *image compositing*, kombiniranje živih i kompjutorski stvorenih

elemenata) što je omogućilo razvoj novih ideja i u konačnici mijenjanje zahtjeva i samog kreativnog izraza.

Iste te mogućnosti dovele su i do znatnijih financijskih ušteda (trenutni pregled, nema izrade inter kopija za efekt, jednostavno arhiviranje umjetničkih djela, jeftinija pohrana podataka, smanjenja količine papirologije). Ono za što je prije bilo potrebno nekoliko radnih sati ili dana kao i znatna količina specijalne opreme, sada se može obaviti daleko kvalitetnije i brže. Ubrzanje obrade podataka rezultiralo je manjim brojem radnih sati za zaposlene ili manjim brojem zaposlenih za isti posao.

Stvaranje novih radnih mjesta i proizvoda

Uvođenje novih tehnologija postavilo je i nove zahtjeve pred njihove korisnike (zahtjeve kojima se, nažalost, svi ne mogu prilagoditi). Prisililo je korisnike na učenje novih tehnika rada i što je još važnije na mijenjanje načina razmišljanja (kreativnog izraza). Naravno, nova tehnologija zahtijeva i nove investicije u samu tehniku i u obrazovanje kadrova.

Ali, osim što je rezultiralo promjenama u načinu rada i promišljanja u postojećim filmskim zanimanjima, uvođenje digitalne tehnologije stvorilo je i nova zanimanja, kreativna i tehnička. Štoviše, rezultirao je stvaranjem potpuno novih grana unutar produkcijskog lanca.

Prvo su se pojavili kompjutorski 2D i 3D animatori. Od samoga početka njihovi su zadaci bili izrada pozadina za kompozitne kadrove. Razvojem programskih paketa njihovi su zadaci postajali sve složeniji. Preko raznih vrsta specijalnih efekata pa sve do kreiranja, djelomično ili u cijelosti, filmskih likova (npr. *Jurassic park*).

Potreba za novim *softwareom* i jačim, specijaliziranim *hardwareom* dovela je u filmsku industriju nove vrste inženjera i kompjutorskih programera, ljude koji stvaraju i razvijaju potrebne alate.

Razvoj osobnih računala te njihova masovna prodaja dovela je do razvoja tržišta zabavnog *softwarea*, kompjutorskih igara. Ispostavilo se da su one novo tržište za eksploataciju filmskog djela, bilo prodajom autorskih prava programerskim tvrtkama, bilo razvojem vlastitih programerskih odjela/tvrtki. Taj segment eksploatacije toliko je uznapredovao, da danas po završetku rada ekipe na objektu, scenografija se ne ruši jer na njoj nastavlja snimati ekipa za izradu kompjutorske igre. Zgodno je to da time cijela ekipa, u slučaju da im se potkrala greška te moraju nadosnimavati na prethodnoj lokaciji, dobiva nešto dodatnog vremena zato jer set objekt nije odmah srušen, a njegovo stajanje nije dodatan trošak (pokriva ga budžet izrade kompjutorske igre), iako je takva situacija ono što se u fazi planiranja maksimalno nastoji izbjeći.

Uvođenjem videotehnike, posebice digitalne, usporedno je omogućeno nekoliko stvari.

Predvizualizacija cijelog scenarija može se obaviti još na razini pretprodukcije, posebice ako se koristi sprega videomaterijala snimljenog na potencijalnoj lokaciji i specijalnih programa za pretvizualizaciju koji omogućuju kreiranje kompletne scene, postavu svjetla, postavu položaja glumaca, odabir objektiva, kuta snimanja, pokreta kamere i analizu interakcije svih elemenata. Time se uz minimalna ulaganja, bez ijednog dana snimanja, još u početnoj fazi projekta, mogu uočiti svi problemi, bezbolno napraviti izmjene zahtjeva i koncepcija te precizno isplanirati sve potrebe projekta i troškovi koji proizlaze iz njih, te, shodno tome, precizno razraditi budžet, mnogo prije no što se i započne sa skupim fazama rada (izrada scenografije ili samo snimanje).

Videotehnika i kompjutori promijenili su i procese filmske montaže i obrade zvuka. Danas montažer, umjesto rezanja i lijepljenja radne kopije i perfo vrpca, cijeli posao obavljaju u kompjutoru. Režiser i montažer više nisu ovisni o filmskom laboratoriju da bi vidjeli kako će izgledati zamišljeni efekt. Kompjutor im omogućava da efekte gotovo trenutno vide i po potrebi mijenjaju. Također više nema ograničenja u broju tonskih kanala koje mogu dodati i slušati zajedno sa slikom, bilo stereo ili mono. Završetkom montaže, montirani zvuk se prebacuje iz kompjutora za montažu u kompjutor za obradu zvuka bez gubitaka u kvaliteti (tzv. gubitka generacije). Dalja obrada jednako je jednostavna i brza kao i proces montaže. Dodavanje zvučnih efekta znači njihovo kopiranje s CD-a iz neke od postojećih profesionalnih kolekcija (npr. *Sound Ideas »General 6000«*) ili jednostavno učitavanje preko mreže (lokalne ili *Interneta*).

Naravno, uvođenje novih alata rezultira potrebom za ljudima koji su osposobljeni za rad s njima. Osposobljavanje za rad ili prisiljava postojeće kadrove na usvajanje novih znanja ili otvara nova radna mjesta.

Paralelno nasuprot serijskog i komunikacije

Zbog čega je digitalna tehnika, odnosno računala, napravila takve promjene u filmskoj proizvodnji i životu općenito?

Prvi put od izuma tiskarskog stroja (Gutenberg; 1452.-55. g. prva tiskana knjiga bila je *Biblija* od 42 retka) pojavio se medij koji može spremiti (i prenositi) veliku količinu podataka uz niske troškove. No, za njihov konačni uspjeh, presudna je bila druga osobina. Mogućnost brzog slučajnog (*randomskog*) pristupa točno određenom podatku. Jednostavnije rečeno, svakoj informaciji unutar kompjutorskog sustava može se pristupiti trenutno bez gubljenja vremena na pretraživanje nepotrebnog niza informacija koje joj prethode (ili slijede).

Razvojem *hardwarea* (elektroničkih komponenti) i *softwarea* (programa) nastavljeni su trendovi fizičkog smanjivanja komponenti kompjutorskih sustava te povećanja brzine i količine podataka koji se mogu obraditi i prenositi u jedinici vremena. Prvi komercijalni kompjutorski sustavi bili su sposobni baviti se samo obradom slovno-brojčanih podataka. Iz toga i slijedi prvi val utjecaja koji su imali na filmsku proizvodnju (kao i na druge industrijske grane). Povećanjem brzine rada i, što je još važnije za nas, protoka podataka u jedinici vremena, kompjutori su dobili mogućnost obrade i spremanja statičnih slika (grafike), zatim zvuka i naposljetku video odnosno filmske slike u realnom vremenu.

S obzirom na smanjivanje dimenzija *hardwarea* i njegovu masovnu proizvodnju, cijene kompjutorskih sustava stalno

padaju i time postaju dostupne širem krugu korisnika. Drugim riječima, ulaganje u kompjutor, koji svojim značajkama zadovoljava potrebe posla za koji je namijenjen i osobu koja zna raditi, postaje sve jeftinije, a količina posla koje oni mogu obaviti sve je veća.

Treća je bitna osobina kompjutorskih sustava je jednostavna međusobna komunikacija odnosno jednostavni prijenos i razmjena podataka. Iz mogućnosti međusobne kompjutorske komunikacije nastao je *Intranet* (lokalna kompjutorska komunikacijska mreža — na razini poduzeća), a u sprezi s modernim telekomunikacijskim sustavima i *Internet* (globalna kompjutorska komunikacijska mreža). Bržom i jednostavnijom komunikacijom, putem koje filmski stvaraoci mogu međusobno prenositi ne samo riječi (objašnjenja svojih ideja) već i kompletna djela (sliku, zvuk), omogućena je daleko bolja interakcija između pojedinih faza filmske produkcije. Brža izmjena ideja, korekcija izvedbe i finalizacija posla.

Proizvodnja filmskog djela, bez obzira na broj ljudi koji u njoj sudjeluje, stupanj njihove profesionalnosti, autonomije i kreacije, u konačnici se uvijek svodi na jednu osobu — redatelja. Prvi put u filmskoj povijesti redatelju je omogućen nadzor nad svim elementima produkcije bez potrebe za njegovom fizičkom prisutnošću za vrijeme samog procesa izrade. Dok redatelj s ekipom radi na objektu na jednoj strani zemlje (svijeta), na drugoj strani ostali odjeli produkcijskog lanca (koji su u tradicionalnom, linearnom slijedu produkcije započinjali s radom tek po završetku snimanja) mogu paralelno raditi svoj posao i putem *Interneta* ili drugih telekomunikacijskih sustava, slati na teren redatelju gotove predloške svoga rada. Na ovaj način redatelj može, za vrijeme dok radi nešto drugo, ocijeniti njihov napredak i dati svoje mišljenje bez gubljenja vremena na čekanje da oni odrade svoj dio posla, na putovanje do tih tvrtki ili na transport audio i videozapisa do lokacije na kojoj se on trenutno nalazi.

Time je zapravo došlo do razgradnje uobičajenog vremenskog slijeda filmske produkcije, tj. do njezinog prebacivanja iz djelokruga serijskog (linearnog) u paralelni (nelinearni) način rada.

Zaključak

Prednosti uvođenja kompjutora i digitalne tehnike u lanac filmske produkcije jesu:

— ubrzavanje (skraćivanje vremena) produkcije
— povećanje kreativnih mogućnosti
— preciznija interakcija u procesu stvaranja, što omogućava
— brze izmjene, odnosno
— daleko brže završavanje pojedinih faza rada
— manja mogućnost gubitaka informacija i proizvoda unutar pojedinih faza
— ukidanje »generacijskih« gubitaka uslijed presnimavanja
— smanjena i preciznija papirologija.

Sve ovo zajedno dovodi do izbacivanja nepotrebnih troškova i smanjivanja ukupnog troška produkcije, tj. višestruke uštede.

S druge strane skraćivanje trajanja produkcije omogućuje daleko brži obrtaj uloženog kapitala. U krajnjoj liniji to znači veću zaradu.

Post scriptum — korak dalje, tj. preko granice mašte i novi oblici medija

I što dalje? Sudeći prema onome što znam u ovome trenutku promjene koje su unijeli kompjutori tek su početak. Ono što slijedi u vrlo bliskoj budućnosti promijeniti će i sam medij.

Prvi je veći korak u tom smjeru zamjena filmskog negativa (35 mm) videoformatom iste ili veće kvalitete. Prve smjernice bili su eksperimenti s *HDTV* (*Hight Definition TV*) formatom, koji se širinom slike (16:9) i rezolucijom (1250 linija umjesto dosadašnjih 625 PAL) nastojao približiti filmskom izrezu i kvaliteti slike.

Korak koji se uvodi ovog trenutka je *24p* novi *Sony* format koji još nazivaju i digitalnom kinematografijom. Svojom rezolucijom od 1920x1080 *pixela* (osnovnih elemenata slike — točkica) približio se filmskoj 2K rezoluciji (2000 linija). Po svojim tehničkim značajkama (format 16:9; *2K* rezolucija; 24 sličice u sekundi) taj je digitalni standard najbliži 35 mm negativu. Toliko je blizu svojom kvalitetom da je George Lucas odlučio svoj novi film iz serijala *Star Wars* snimiti na njemu.

U svijetu se provode eksperimenti koji u ovom trenutku nemaju nužnu vezu sa filmskom industrijom ali bi u dogledno vrijeme mogli imati snažan utjecaj na nju. Eksperimentira se sa tehnikama prikazivanja slike (2D i 3D) direktno na mrežnicu oka. Sa pobuđivanjem mozga na direktni prijem informacija izvana, putem radio valova, zaobilaženjem osjetila vida i sluha. Također se eksperimentira s prikazivanjem filmske slike i *surround* tona u punoj kvaliteti putem *Interneta*. Ne treba smetnuti s uma ni eksperimente sa virtualnom realnosti.

Što sve to znači?

Ponajprije da se medij definitivno mijenja. Uskoro će 35 mm negativ biti potisnut iz filmske produkcije i zamijenjen digitalnim formatom (ili formatima). Ispočetka postupno, a zatim i u potpunosti. Da li to znači da će negativ u potpunosti nestati? Zasigurno ne, još dulje vrijeme. Ali njegova primjena bit će pomaknuta u zahtjevnije sfere do kojih razvoj digitalne tehnike još neko vrijeme neće stići (70 mm negativ, IMAX kino, infra crvena i ultra ljubičasta snimanja i sl.). Promijenit će se i načini distribucije filmskih djela. A vrlo vjerojatno i sama struktura filma uvođenjem interaktivnih opcija koje će davati gledatelju izbor kojim će se smjerom nastaviti događati radnja.

A što s gledaocima i nama koji stvaramo zabavu za njih?

U principu ništa. Dok bude ljudi, bit će i potrebe za zabavom i pričanjem priča.

Promjena tehničkih okvira i načina rada našoj mašti može samo raširiti krila i omogućiti joj putovanje u novim smjerovima. Jer jedino što nas može sputati ili osloboditi jest naša mašta.

Literatura

Katz, Ephraim, 1994., *The Film Encyclopedia (second edition)*, The Estate of Ephraim Katz, HarperPerennial (a division of HarperCollins Publisher)

Ohanian, Thomas A. i Michael E. Philips, 2000., *Digital Filmmaking: The Changing Art & Craft of Making Motion Pictures*, Focal Press

Quantel: *The Digital Fact Book Edition 7 (a reference manual for the broadcast television & post production industry)*, Quantel Limited 1988/89/90/91/92/93/94.

***: *Avid Film Composer — User's Guide*, Avid Technology, Inc., October, 1996.

***: *Avid media Composer Products — Reference*, Avid Technology, Inc., October, 1996.

***: *Avid media illusion — tutorial guide*, Avid Technology, Inc., Jully, 1997.

http://www.starwars.com/episode-ii/

http://bpgprod.sel.sony.com/application.bpg?app=Digital+Cinemat ography

UDK: 791.44.02:004

Miran Krčadinac

Timecode

Sustavi za identifikaciju pokretnih slika i sinkronizacija sa zvukom

1. Uvod

U stvaranju nekog filmskog djela, prvi je zadatak nakon snimanja i razvijanja filmske vrpce da se snimljeni materijal grupira, odnosno pripremi za montažu. Asistent montaže i montažer negativa trebaju identificirati velike količine snimljenih kadrova i njihovih repeticija. Zadatak im je da izdvoje samo one repeticije koje su izabrane za montažu konačne verzije filma.

Postavlja se pitanje kako je moguće brzo i efikasno identificirati točno određene repeticije kadrova. Da bi se to ostvarilo potrebno je već u tijeku snimanja sustavno vršiti obilježavanje svakog pojedinog kadra i njegove repeticije.

U tu se svrhu kroz povijest filma, pa do današnjih dana, uglavnom koristila *klapa*. Ona se, dakako, već tradicionalno koristi i za postizanje sinkroniteta slike i zvuka. Javljali su se i drugi sustavi na ovom polju (npr. *elektronska klapa*[1] — za sinkronitet), no ni jedan od njih nije po svojoj pouzdanosti i jednostavnosti mogao konkurirati klapi.

U novije vrijeme u tehnologiju filmskog snimanja ušao je *timecode*.[2] Njime se numerički obilježava svaki pojedini fotogram, a sinkronitet se postiže prema identičnim oznakama na odgovarajućem dijelu zvučnog zapisa. Timecode je, dakle, prvi sustav koji u potpunosti može preuzeti ulogu klape. Također, donosi i razne prednosti (posebno za područje kompjutorske montaže).

Ishodište za svoj nastanak, filmski timecode imao je u *video timecodeu* i u *keycodeu*.[3]

2. Video timecode

Primjena timecodea za pomoć u videomontaži počinje od 1967. g. Prema njemu se sinkronizira rad magnetoskopa, što je potrebno da bi se moglo precizno odrediti mjesto reza na videokaseti.

Zanimljivo je da je razvoj video timecodea bio baziran na metodama NASA-e za sinkroniziranje telemetrijskih videovrpca iz njihovih Apollo misija.

Načelo sustava timecodea jest da se svakoj *slici* videa[4] dodijeli jedan broj i da ga se na taj način jedinstveno identificira. Ovaj broj vremenski određuje jednu videosliku, tj. s osam znamenaka zabilježen je sat, minuta, sekunda i broj dotične slike u sekundi (HH:MM:SS:FF[5]).

Vremenski raspon koji se može zabilježiti je 24 sata, od 00:00:00:00 do 23:59:59:24, a koliko će biti slika u jednoj sekundi ovisi o standardu frekvencije u kojoj se snima.

2.1. Standardi frekvencije

U vizualnim medijima postoje tri glavna standarda frekvencije prema kojima se prilagođava način zapisa timecodea:

standard *Europske televizijske unije — EBU*.[6] U njemu se izmjenjuje 25 slika u sekundi, odnosno 50 poluslika, što odgovara frekvenciji strujne mreže od 50 Hz. Ova frekvencija koristi se u Europi i Australiji, za PAL[7] i SECAM[8] sustave videosignala.

Standard *Američkog udruženja filmskih i televizijskih inženjera — SMPTE*[9] nešto je kompliciraniji. Prisutan je u američkom NTSC[10] sustavu videosignala, u Japanu i svuda gdje strujna mreža radi na frekvenciji od 60 Hz. U vrijeme crnobijele televizije u tim je zemljama frekvencija zaista bila 30 sl./sek., ali je uvođenjem kolora, zbog određenih problema s interferencijom boje i zvuka smanjena na 29,97 sl./sek.

Zbog smanjenja broja slika (0,03 po sekundi), timecode ih više ne može brojiti 30 svake sekunde, jer ih toliko ni nema. Zato je razvijen *timecode s ispuštanjem brojeva* (*engl. drop-frame timecode*).

Da bi ostao vremenski točan u njemu se na početku svake minute preskaču dva broja (dakako ne i same slike). Izuzetak od tog pravila je svaka deseta minuta u kojoj se brojevi ne izostavljaju. Dakle, na početku se izostave brojevi: 00 i: 01, a odmah se piše: 02.

Na primjer, timecode adresu 11:41:59:29 odmah slijedi adresa 11:42:00:02. Ovom računicom kompenzirana je netočnost timecodea od +3,6 sekundi po satu. *kinematografska frekvencija* od 24 sl./sek., također ima svoj odgovarajući timecode.

2.2. Tipovi video timecodea

Timecode se, gledajući s tehničkog stajališta, istodobno bilježi na dva načina, pa ga se prema tome dijeli na dva tipa:

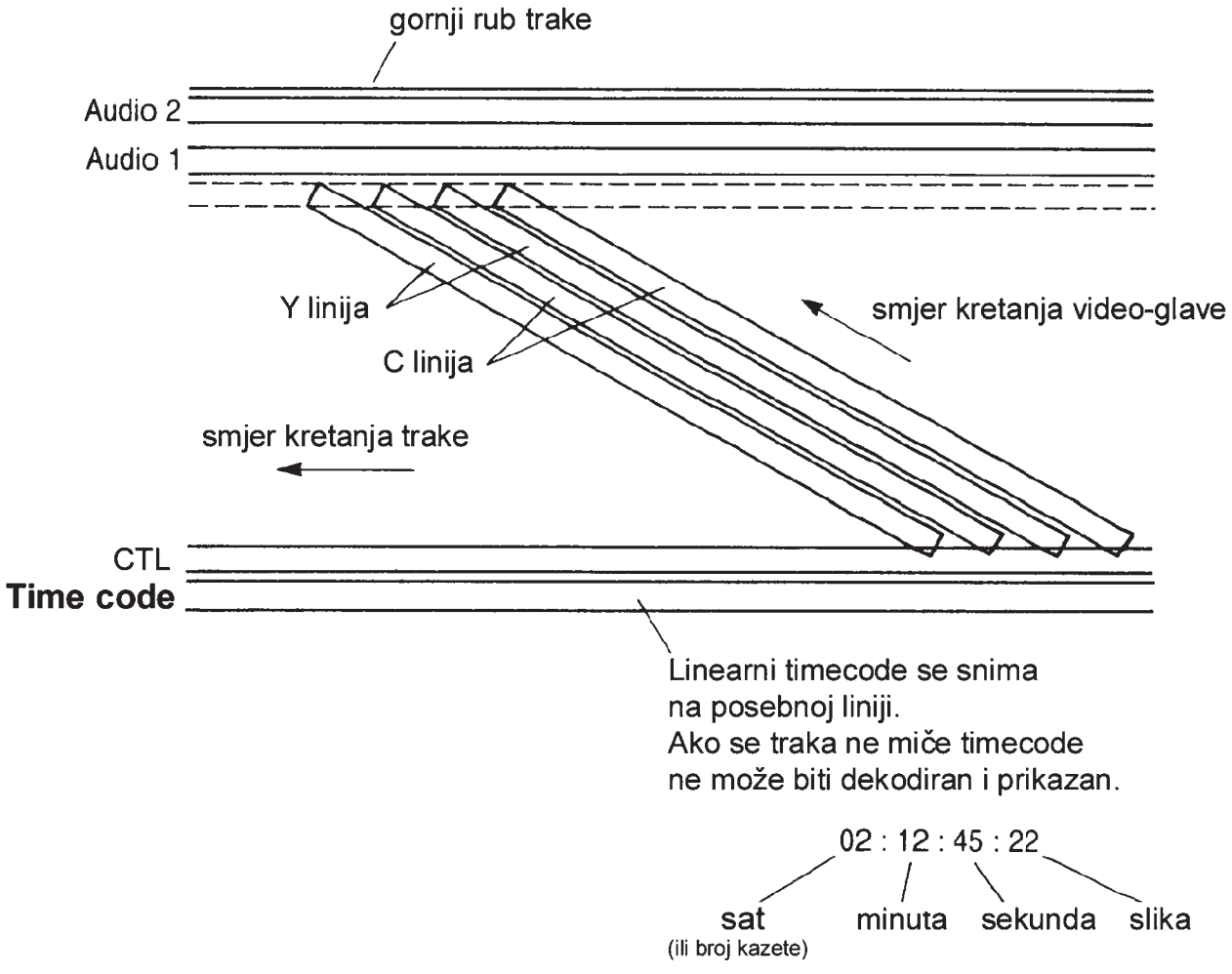
Linearni (ili longitudinalni) — LTC i

Vertikalni-intervalni — VITC.

2.2.1. Linearni timecode (LTC)

LTC je svojevrstan audiosignal koji se upisuje uzdužno (linearno) na donjem rubu videovrpce (vidi sl. 1).

Treba znati da su znamenke video timecodea u svojem strojnom obliku (tj. kako ih stroj vidi), kodirane binarno.



Slika 1

To znači da ga čine samo nule i jedinice (tzv. *bitovi*), a da bi se sekvenca binarnih brojeva mogla zapisati pomoću analognog audiosignala (LTC) koristi se tzv. *bi-fazna modulacija* (vidi sl. 2).

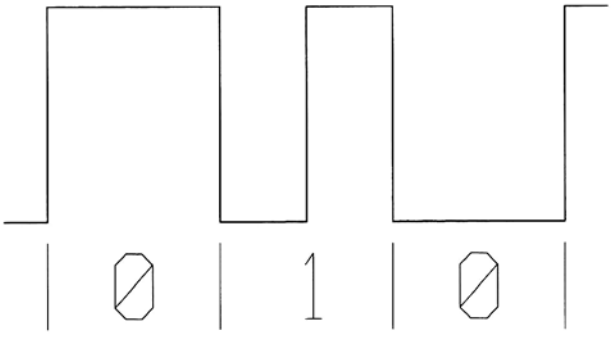
Kao što se može vidjeti iz slike, LTC je pulsni signal. Znači da kod njega nema blagih variranja u amplitudi.

Na početku svakog bita (nule ili jedinice) dolazi do nagle promjene napona, čime je označena granica među njima. Ako signal i unutar perioda jednoga bita sadrži promjenu, taj bit predstavlja broj jedan (1), a ako promjene nema onda je on nula (0).

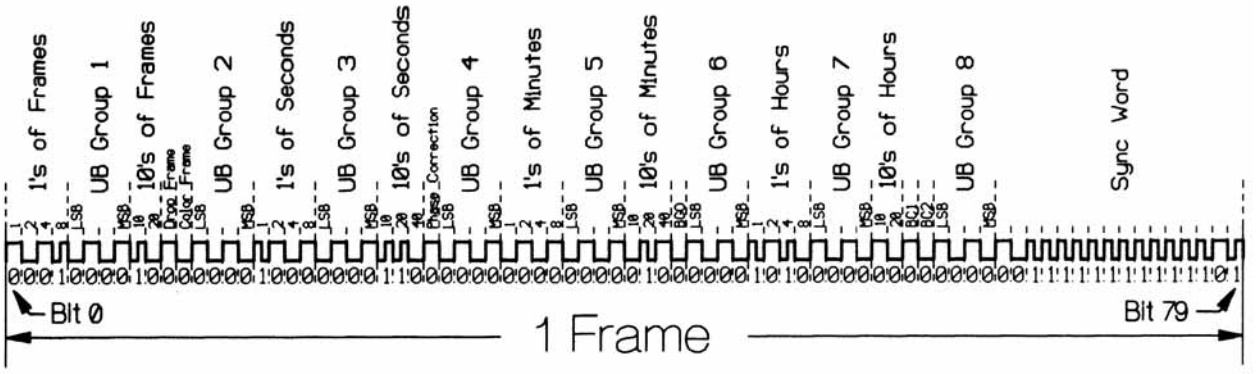
Da bi u potpunosti označio jednu videosliku LTC timecode koristi 80 bitova. Iz grafičkog prikaza vidi se raspored nula i jedinica na primjeru slike 05:20:31:18 (vidi sl. 3).

Informacije koje nosi 80 bitova LTC-a dijele se na 32 bita za *vremensko određenje slike* (HH:MM:SS:FF), 32 bita za *korisničke informacije*[11] i 16 bitova čini *sinkro-riječ*.[12] Ona je uvijek u sljedećem obliku — 0011111111111101.

Sinkro-riječ služi za identifikaciju kraja jedne slike, tj. početka nove, a s obzirom na svoj nesimetrični oblik, također se koristi za određivanje smjera vrtnje videovrpce. To je bitno da bi se LTC mogao čitati u oba smjera.



Slika 2



Slika 3

U prostor *korisničkih informacija* mogu se upisati bilo koji podaci bitni za produkciju (npr. broj videokasete, datum snimanja ili ime snimatelja). Za to nam nažalost nije na raspolaganju cijela abeceda, nego samo znamenke iz heksadecimalnog sustava. To znači brojevi od 0-9 i slova A-F. Ovi će se podaci u istome obliku upisivati na videovrpci, sve dok ih korisnik sam ne promijeni na kameri.

Druga moguća primjena korisničkih informacija jest da se na njihovo mjesto unosi neki eksterni timecode, koji je bitan za montažu (npr. od *audio-playbacka*).

Trajanje bita kod LTC-a nije unaprijed određeno. Može ga se čitati brzinama od 100 puta veće do 50 puta manje od normalne brzine vrtnje videovrpce.

Njegovi nedostaci javljaju se kod prevelike ili premale brzine čitanja videovrpce. Kod prevelike brzine LTC prelazi frekvenciju standardnih audio strujanja i postaje iskrivljen, a kod premale brzine ili zaustavljanja vrpce problem je što nema dovoljno promjene u signalu, a upravo je ta promjena nositelj informacija u LTC-u.

Još neki praktični nedostaci LTC-a su da nakon nekoliko generacija presnimavanja videovrpce on postaje toliko šumovit da ga se treba regenerirati ili da postaje netočan uslijed mehaničkog istezanja vrpce (zbog učestale uporabe).

Unatoč navedenim nedostacima LTC je pouzdan način obilježavanja slika, no da bi se timecode mogao očitavati i sa zaustavljenom vrpcom razvijen je, već spomenuti, VITC.

2.2.2. Vertikalni-intervalni timecode (VITC)

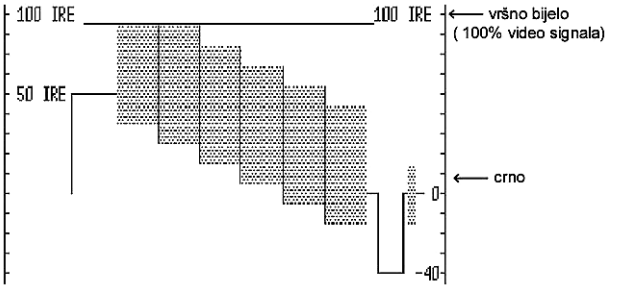
Vertikalni-intervalni timecode razvijen je krajem '70-tih godina, nakon što je napretkom magnetoskopa omogućeno reproduciranje kvalitetnih »STOP« slika. On je po svojem tipu videosignal, a zapisuje se u vertikalne linije na videovrpci (vidi sl. 1).

Zbog veće sigurnosti, isti VITC se upisuje dva puta za svaku *polusliku* videa. Za to koristi dvije vertikalne linije videovrpce s jednom linijom razmaka. Na ovaj način eventualne pogreške na vrpci (engl. *»dropovi«*) neće ugroziti ispravno očitavanje VITC-a.

VITC je činjenično upisan u videosliku (točnije u najgornjih dvanaest linija slike), no nije vidljiv za gledatelja, jer se dogovorno ove linije ne emitiraju u komercijalnom prikazivanju. U njih se »ubacuju« sinkro-signali, timecode i teletekst.

Da bi VITC mogao zapisati svoje »nule i jedinice« (*bitove*) koriste se krajnje točke u amplitudi videosignala. Nula se zapisuje ispod najtamnijeg crnoga (blizu 0% signala), a jedinica iznad vršnog bijelog (preko 100% signala).

Na slici 4 vidi se grafički prikaz osciloskopa sa signalom kolor-bara.



Slika 4

U VITC-u jedna slika označena je sa 90 bitova. Oni se dijele na 32 bita za *vremensko određenje slike* (HH:MM:SS:FF), 32 bita za *korisničke informacije*, 18 *sinkro bitova* (imaju istu ulogu kao sinkro-riječ kod LTC-a) i 8 bitova za *cikličku provjeru pogrešaka* (CRC[13]), koji služe za njihovo otkrivanje i ispravljanje u VITC-u.

S obzirom da je VITC sastavni dio videosignala, čitljiv je u prikazivanju ekstremno usporene, kao i zaustavljene videovrpce, ali se ne čita kod ubrzanog prikazivanja.

Njegova pogodnost u odnosu na LTC jest da na svoje zapisivanje ne troši jednu od audiovrpca videovrpce, a nedostatak da se ne može odvojeno mijenjati (presnimavati) na već snimljenoj videovrpci, s obzirom da je zapisan kao sastavni dio slike. Jedini način da ga se promijeni jest presnimavanje zajedno sa slikom.

2.3. Uporaba video timecodea

Timecode je nezamjenjiva pomoć pri videomontaži. Svaki kadar koji treba ući u montirani materijal obilježava se s *početnom točkom* (engl. *in point*) i *završnom točkom* (engl. *out*

point). Početna je točka mjesto s timecodeom prve slike koja će se presnimiti, a završna točka je mjesto prve slike koja se neće presnimiti, dakle, to su precizna mjesta rezova.

Videokaseta s montiranim materijalom može se opisati listom rezova koje sadrži. *Lista rezova* (EDL[14]) je popis timecodea svih početnih i završnih točaka s montirane, kao i s izvornih kaseta.

Osim za montažu, timecode može imati i drugu praktičnu primjenu.

Kod snimanja bitno je da se videokasete označavaju rednim brojevima. To je moguće učiniti pomoću timecodea, tako da se redni broj upiše u znamenke predviđene za sat.

Prva kaseta označava se s 01:00:00:00, druga s 02:00:00:00 itd. Problem nastaje kada se dođe do 24. kasete, jer nam ponestaje brojeva za označavanje.

Naime, timecode se nakon adrese 23:59:59:24 vraća na 00:00:00:00. Zato je praktičnije s adresom 01:00:00:00 započeti svaku 20. kasetu, da bi označavanje bilo logičnije.

Timecodeom 01:00:00:00 započet će kasete 1, 21, 41..., a ne kasete 1, 24, 47...

Uporaba timecodea može biti dvojaka i s obzirom na način na koji se on zapisuje:

— kontinuirano (*engl. record run*)
— diskontinuirano (engl. *free run*)

Najčešće se zapisuje *kontinuirano*, tj. svaki kadar nastavlja »brojenje« timecodea točno gdje je prethodni stao (npr. iza TC-a 00:12:47:06 sljedeći kadar počinje odmah na TC-u 00:12:47:07).

Jednako tako izgleda i timecode na videokaseti montiranog sadržaja.

Drugi je mogući način da se timecode zapisuje *diskontinuirano* (tzv. timecode *slobodnog hoda* ili *realnog vremena*).

U slobodnom hodu, timecode se veže za stvarno vrijeme i bilježi ga u trenutku kada se snima. Zato na svim mjestima gdje kamera prestane snimati nastaje i vremenski skok u timecodeu.

Slobodni hod može biti koristan ako se prate cjelodnevna zbivanja, a kasnije se žele izdvojiti samo dijelovi koji su se dogodili u određenom trenutku (npr. kod konferencija, sporta i sl.). Neke kamere mogu bilježiti realno vrijeme (u prostor korisničkih informacija), dok se istovremeno bilježi kontinuirani timecode.

Još je važnija primjena diskontinuiranog timecodea kod sinkronog snimanja s dvije ili više kamera. Jedino što je potrebno učiniti jest da se prije snimanja uskladi vrijeme timecodea na svim kamerama. Jedna kamera se proglasi »glavnom«, a ostale preko kabela od nje preuzimaju »točno vrijeme« za timecode.

Na taj se način u montaži može rezati sa snimaka od jedne kamere na snimke od druge, bez da se mukotrpno traži kontinuitet i sinkronitet među njima.

Upravo je taj princip »realnog vremena« preuzet i za snimanje s filmskom kamerom.

3. Filmska vrpca

Filmska vrpca je od svojih početaka do danas, bila i ostala najkvalitetniji medij za snimanje »pokretnih slika«. U novije vrijeme ima doduše veliku konkurenciju u digitalnim sustavima zapisa slike, no to je jedno drugo, a i prilično dugo razmatranje.

O visokoj kvaliteti filmske vrpce dovoljno govori podatak da se na njoj još uvijek snima veliki broj najgledanijih američkih serija namijenjenih isključivo za televizijsko prikazivanje. Kroz više od 100 godina postojanja, filmski medij se uz frekvenciju od 24 sl./sek. raširio kao standard za snimanje i projekciju u cijelome svijetu.

S druge strane u elektroničkom mediju izmijenilo se mnogo formata zapisa i reprodukcije: 3/4” (*inch*) Umatic, MII, Betacam, Betacam SP, D1, D2, D3, D5, Digital Betacam, DVD (digitalni video disk), i dr., uz frekvenciju 25 ili 30 sl./sek.

Dodatna poteškoća za unificiranje elektroničkog medija su, već spomenuti, različiti svjetski standardi TV signala: NTSC, PAL, SECAM ili novi HDTV.[15]

Stoga ne čudi da se u produkcijama namijenjenim za svjetsku televizijsku i videodistribuciju iz kvalitativnih, kao i praktičkih razloga bira filmska vrpca kao originalni medij snimanja, a gotov proizvod se zatim bez poteškoća pretvara u elektronički format po želji lokalnog naručitelja.

Filmska vrpca s obzirom na video svoje prednosti ostvaruje na području — latitude (tj. svjetlosnog raspona kojeg savladava), vjernosti reprodukcije boje i rezoluciji, a ostaje da se vidi hoće li uz daljnji razvoj digitalni medij moći parirati filmu na ovim poljima.

Filmska vrpca, dakle, još nije izašla iz uporabe u modernoj filmskoj produkciji, ali ono što se uvelike promijenilo su načini cjelokupne postprodukcije, kao i načini sinkronizacije slike i zvuka.

Montažni stol na kojem se ručno reže i lijepi radna kopija negativa, slobodno možemo reći, pripada prošlosti. Podatak iz travnja 1994. godine govori da se već tada u Hollywoodu čak 57% filmova montiralo kompjutorski, a svega 43% na filmu.

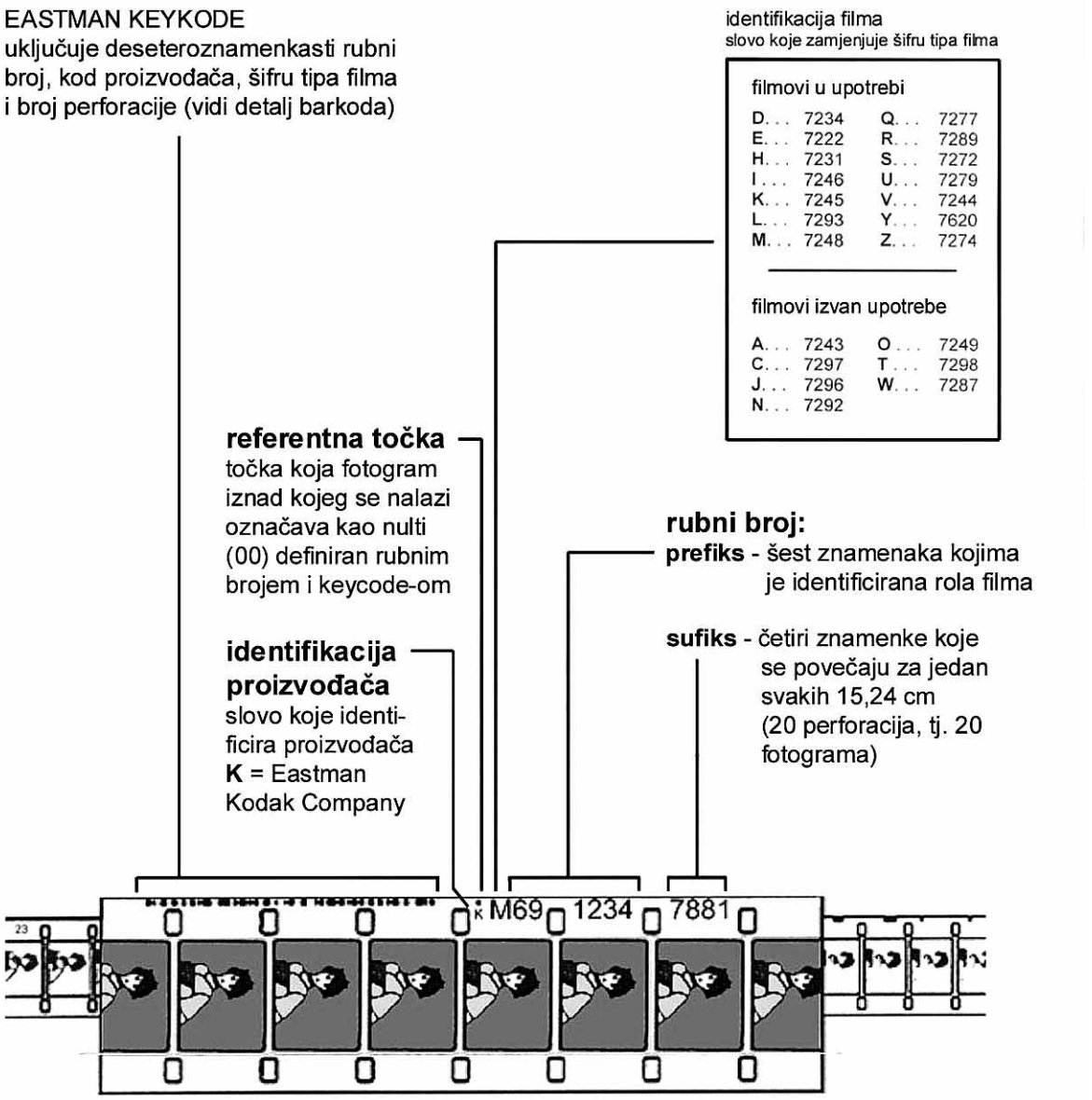
Može se slobodno konstatirati da u današnje doba uvelike prevladavaju *digitalni*, *off-line, ne-linearni sustavi montaže*.

Da ovi izrazi ne bi ostali previše učeni i možda nedokučeni, evo objašnjenja.

Filmska vrpca se prebacuje (telekinira) u *video ili digitalni format* slike, pa se kaže da montaža više nije u svojem originalnom mediju, nego da je *off-line*.

Off-line je montaža u pomoćnom mediju, koji je brži i jeftiniji, a njezin završni proizvod služi kao vodilja prema kojoj se vrši konačna montaža u originalnom mediju.

Riječ *linearno* (tj. pravocrtno) u kontekstu montaže znači da je potrebno unaprijed odlučiti o točnom redoslijedu kadrova, jer nije moguće na jednostavan način raditi promjene. Za primjer navodim montažu videokaseta, koje se ne mogu fizički rezati i lijepiti, pa je kod montiranja potrebno kadrove presnimavati s izvornih na montažnu kasetu. Da bi se pro-



Slika 5a

mijenio montažni redoslijed već montiranih kadrova, potrebno je ponoviti cijeli proces presnimanja. Iz ovoga proizlazi da je proces linearan (tj. da se odvija samo u jednom pravcu). Toj kategoriji pripada klasična (*A/B roll i cut*) videomontaža.

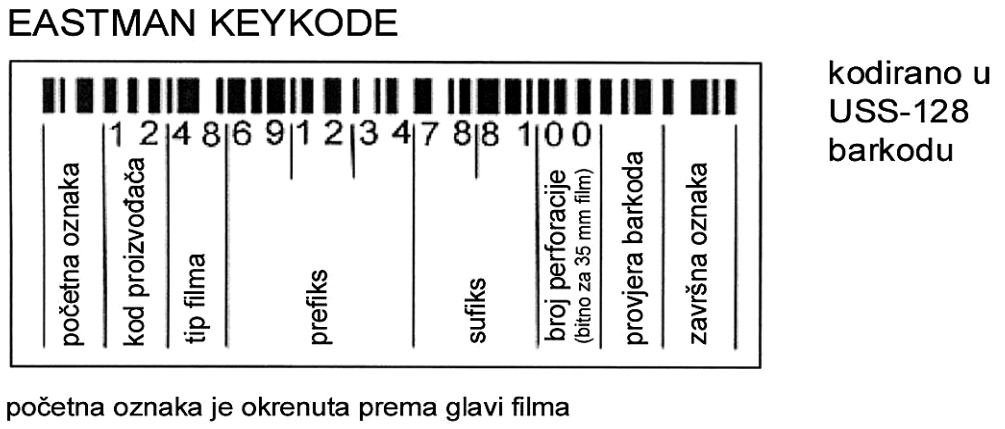
Montaža filmske vrpce, kao i montaža u digitalnom mediju, prema tome su *ne-linearne*, jer omogućuju lagano vraćanje u procesu montaže, tj. ne treba presnimavati već montirano kod svake nove izmjene u montažnom redoslijedu.

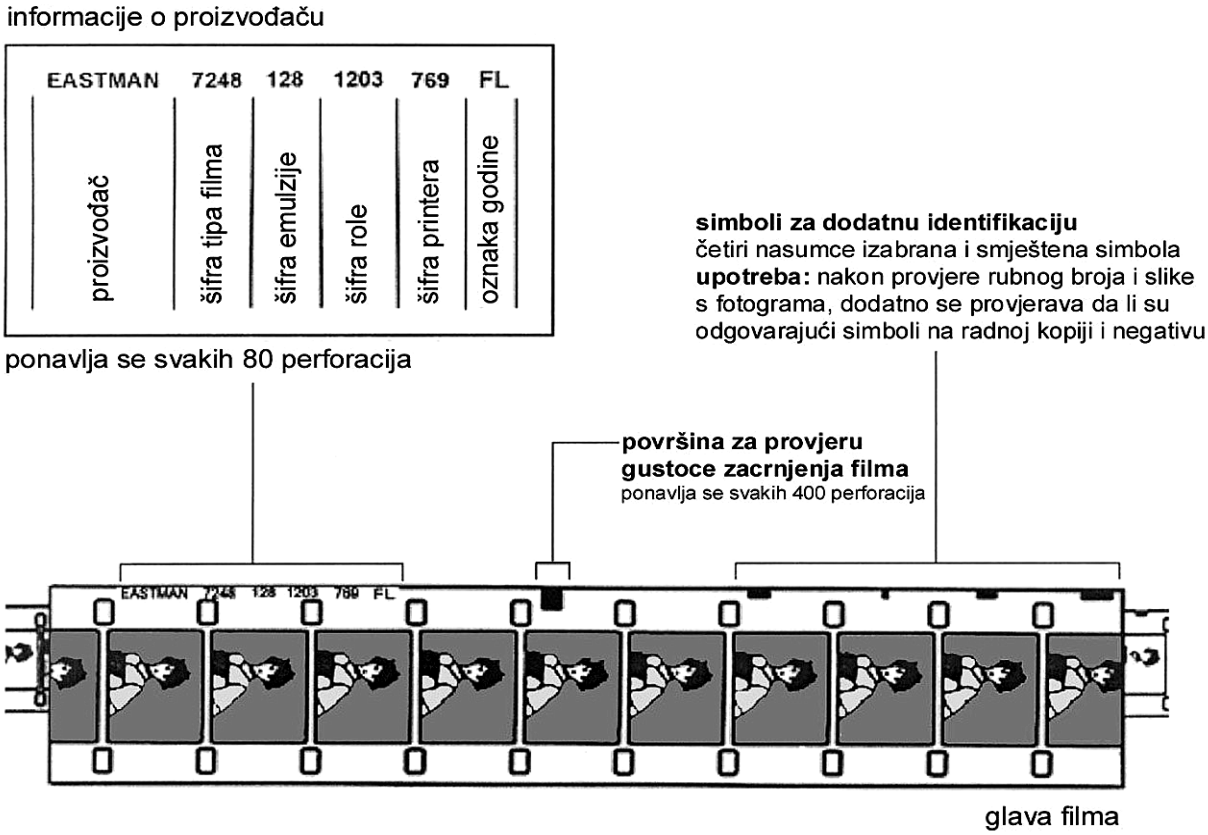
AVID, Lightworks, Premier i Filmlogic neki su od najpopularnijih kompjutorskih programa za montažu, a među najnaprednije telekino uređaje ubrajaju se: Philips Spirit DataCine, BTS, Rank Cintel i Ursa Gold.

Bez obzira montira li se pozitiv-radna kopija ili u off-lineu, oba postupka su prijelazna, tj. služe kao vodilja po kojoj se treba montirati originalni negativ. Zbog toga je potrebna precizna povratna veza s negativom.

Veza se postiže *obilježavanjem negativa* i to na dva moguća načina:

— prije snimanja — *rubnim brojkama*, tj. *keycodom*
— u tijeku snimanja — filmskim timecodeom





Slika 5b

4. Rubne brojke i keycode

U tijeku proizvodnje negativ-filmske vrpce, tvornički se na njezin rubu osvjetljavaju identifikacijske oznake (šifre od slova i brojeva). One su u latentnom obliku, što znači da postaju vidljive tek kada se vrpca razvije.

To su tzv. *rubne brojke*[16] (vidi sl. 5) pomoću kojih se može točno, numerički opisati koji su kadrovi, tj. fotogrami iskorišteni u montaži.

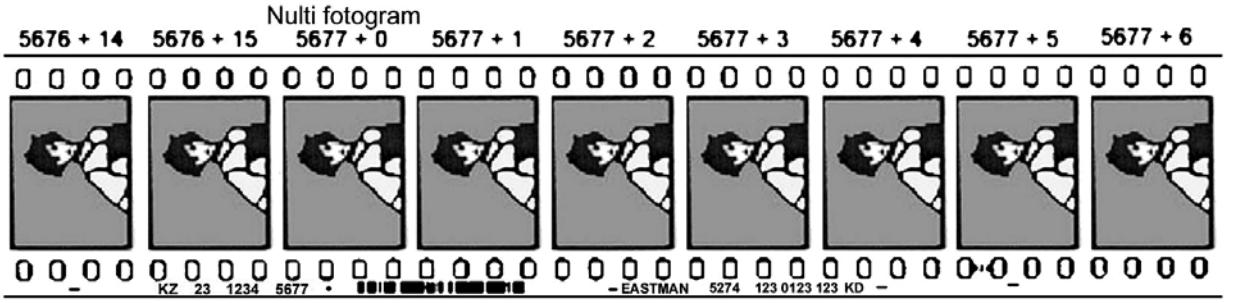
Rubne brojke sadrže niz informacija:

— prvo slovo označava proizvođača (K za Kodak)

— drugo slovo (na sl. 5 to je M) označava vrstu materijala, fotografske značajke te vrpce

— sljedeći niz brojeva je prefiks (69 1234), koji je konstantan tijekom cijele role. Po njemu se može identificirati iz koje je role pojedini kadar

— sufiks (7881) nije konstantan, nego raste za jedan broj u pravilnom razmaku do kraja role (...7881, ...7882, ...7883). Taj dio služi za identifikaciju vrpce, što u prvom redu omogućuje montažu negativa.



Slika 6

Razmak u kojem se rubne brojke pojavljuju na filmskoj vrpci formata 35 mm je 30,48 cm ili jedna stopa, a to odgovara udaljenosti od 16 fotograma ili 64 perforacije. Na filmskoj vrpci formata 16 mm rubne brojke utisnute su na udaljenosti od pola stope, tj. 20 fotograma ili 20 perforacija.

Pri kopiranju negativa na pozitiv vrpcu, zajedno sa slikom kopiraju se i rubne brojke. Tako je uspostavljena povratna veza pozitiva s negativom.

Prema rubnim brojkama montažer negativa pronalazi rezove napravljene na montiranom pozitivu i prenosi ih na negativ.

Da bi se povratna veza s negativom postigla još brže i efikasnije, razvijen je novi oblik rubnih brojeva — *keycode*.[17]

Keycode je u biti isti niz slova i brojeva kao rubne brojke, osim što je ovdje zapisan u obliku *bar-koda* da bi se mogao strojno očitavati (vidi sl. 5).

Prva ih je uvela Eastman-Kodak kompanija 1988. godine, a njihov su primjer slijedili Fuji i Agfa.

35 mm vrpca ima gotovo iste oznake, osim što im je raspored nešto drukčiji (zbog razlike u formatu, vidi sl. 6).

Na sljedećem popisu nalaze se još neke oznake za godinu proizvodnje filma:

DE	89
LE	90
EA	91
AS	92
ST	93
TM	94
MN	95
NK	96
KD	97
DF	98
FL	99
SD	00
TF	01
ML	02
NE	03

4.1. Obilježavanje laboratorijskih rola (rastavljanje materijala)

Nakon razvijanja *produkcijskih rola*[18] negativa, potrebno ih je kratiti. Montažer negativa, prema skript-izvještajima, odvaja one kadrove za koje je već na snimanju odlučeno da se neće kopirati (zbog različitih pogrešaka). Tako se dužine rola koje su bile u kameri često osjetno smanje, pa se one zatim ponovno lijepe u veće, tzv. *laboratorijske role*.

To je korisno zbog praktičnijeg skladištenja i svih faza daljnje obrade.

Svaka laboratorijska rola mora imati svoj popis, načinjen od početne i završne rubne brojke svake produkcijske role koja ju čini.

S takvim popisom svaki se kadar naknadno može lako pronaći na originalnom negativu, bez da se s njime mnogo manipulira. Očitavanje rubnih brojki može se raditi ručno, ali i uz uporabu strojnog čitača za barkod. Strojno je čitanje znatno brže i praktički bez mogućnosti ljudske pogreške. Podaci idu izravno u kompjutor, gdje se stvara baza podataka. Ona je osnova za montažu negativa bez obzira da li će se montirati klasično (na montažnom stolu) ili u *off-line* montaži.

4.2. Telekiniranje negativa uz keycode

Off-line montaža brža je i jeftinija od klasične na montažnom stolu, a *keycode* je glavni preduvjet koji omogućuje njezino uvođenje.

Za montažu više nije potrebno izrađivati skupu pozitiv-filmsku kopiju (tzv. radnu kopiju), nego se negativ može izravno pretvoriti u pozitivsku video ili digitalnu sliku, koja se koristi za montažu.

Uobičajeno je da se telekiniranje »sirove«, nemontirane filmske vrpce radi bez korekcija (u filmskom žargonu »pod jednim svjetlom«).

U tijeku transfera strojno očitani keycode u kompjutoru automatski se povezuje s novonastalim timecodeom na videu. Ova veza keycoda i video timecodea pohranjuje se na *floppy disku*, kao zasebna baza podataka i služi kao povratna veza s negativom.

Vrlo često se i u samu videosliku upisuju »prozorčići« s timecodeom, keycodeom i brojem laboratorijske role (vidi sl. 7).

S ovim podacima u slici lakše se snalaziti u materijalu i onemogućene su bilo kakve pogreške pri naknadnom pretvaranji timecodea u keycode ili obratno.

Slika 7

Kada je videoslika montirana, preostaje da se njegova EDL lista automatski u kompjutoru pretvori u keycode listu, a prema njoj se zatim montira negativ.

5. Filmski timecode

U prethodnom poglavlju opisao sam kako je filmska postprodukcija uz pomoć keycodea ušla u sferu *off-line* montaže. Da bi pristup tom polju bio još izravniji razvijene su filmske kamere koje tijekom snimanja na rubu filmske vrpce osvjetljavaju timecode. Postignuto je kvalitetnije obilježavanje, baš svakog fotograma, a također je omogućen novi način za sinkronizaciju slike i zvuka.

Temelj sustava filmskog timecodea je *realno vrijeme*. Na filmsku vrpcu i na zvučni zapis usnimava se identično vrijeme i datum točnog trenutka u kojem se snima. Svaki fotogram i svaki djelić zvuka na taj su način zauvijek obilježeni i povezani s jedinstvenom i neponovljivom vremenskom oznakom.

Ovaj pečat realnog vremena osigurava sinkronizaciju slike i zvuka, povratnu vezu filma s kompjutorskom montažom, a također je koristan i pri arhiviranju snimaka.

Danas na tržištu postoje dva načina zapisivanja i čitanja filmskog timecodea. Jednog je razvio njemački proizvođač kamera *Arriflex*, a drugog francuski *Aaton*.

Arriflexov timecode (*Arri-fis* ili *Arricode*) upisuje se kao *barkod*, dok je Aatonov (*Aatoncode*) baziran na zapisivanju *matrice točaka*, pa ima prednost da se zapisuje i u ljudski čitljivom, brojčanom obliku (vidi sl. 8).

Teško bi bilo izdvojiti jedan od ta dva sustava kao razvijeniji. Za Aatoncode može se reći da je pogotovo raširen u Americi. Tamo ga se može naći na svim Aatonovim kamerama, kao i na mnogim *Panavision, Moviecam* i na starijim (prerađenim) *Arri 35 BL* kamerama.

S druge strane je Arricode dosta popularan u Europi (gdje se mnogo snima na Arri kamerama).

Svoje ću daljnje opisivanje, ipak ponajprije temeljiti na primjeru Aatona, zbog njegove pionirske uloge u razvoju filmskog timecodea.

Jean-Pierre Beauviala, kreator i osnivač Aatona, kaže:

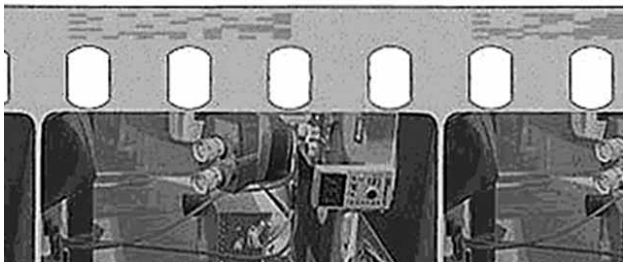
> *»Patent za filmski timecode dobili smo 1968. godine i predstavili njegovu koncepciju Eclairu, koji je imao prvu kristalom kontroliranu kameru, no oni nisu pokazali interes za timecode. Zato sam 1971. osnovao Aaton, jer smo trebali kameru kojom ćemo predstaviti koncept filmskog timecodea.*
> *Također smo napravili potrebne modifikacije na Nagri. Treba znati da se sve ovo događalo prije SMPTE standarda za filmski timecode, ali smo uspjeli izbjeći miješanje timecodea s audiokanalom. Između 1977. i 1981. već smo imali priličan broj korisnika našeg sistema...«* (*Digital Filmmaking*, Focal Press, 1996.)

SMPTE je potom standardizirao bar-kod za zapisivanje filmskog timecodea (što je kasnije preuzeo ARRI), dok je Aaton ostao pri svojem originalnom načinu zapisa timecodea (pomoću matrice točaka, vidi sl. 8).

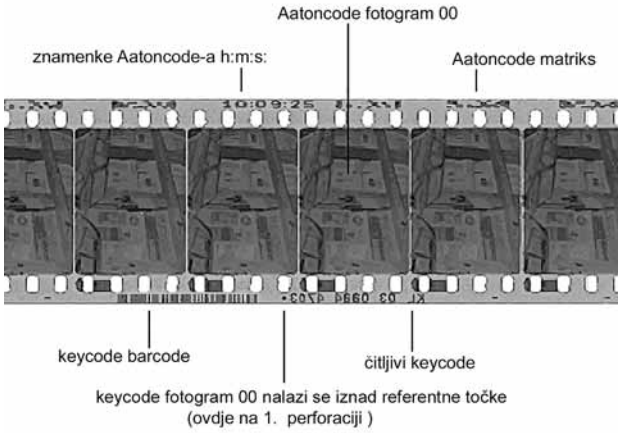
5.1. Prednosti filmskog snimanja i postprodukcije uz timecode

Prednosti koje timecode donosi filmskoj produkciji su praktične, a samim time pridonose većoj ekonomičnosti.

Snimanjem uz timecode jedan filmski projekt može izravno uštediti 10-15% filmske vrpce. To je postotak koji se obično potroši na snimanje, tj. »udaranje« klape.



Slika 8a



Slika 8b

U postprodukciji se štedi kada se za neki filmski ili TV projekt izrađuju zvučni videotransferi snimljenog materijala. Na posebno opremljenom telekino uređaju s Aatonovim *softwarom* (*InstantSync — Keylink*, vidi str. 26) sinkronizacija je slike s odgovarajućom rolom zvuka automatska. To znatno skraćuje termin telekiniranja, što smanjuje trošak.

Daljnja, još jeftinija, opcija jest da se transfer filma napravi bez zvuka, a sinkronizacija se napravi naknadno u digitalnoj montaži (također automatski prema timecodeu).

Timecode je vrlo praktičan za tonsko snimanje s većim brojem kamera. Ne gubi se dragocjeno vrijeme i vrpca na snimanje klape sa svakom kamerom posebno, na snimanju se postiže veća brzina i efikasnost, a štedi znatne količine filmske vrpce.

To je posebno izraženo pri snimanju koncerata. Svaka kamera i svaki tonski uređaj može snimati potpuno neovisno o drugima, a zahvaljujući timecodeu osiguran je njihov sinkronitet.

Takav fleksibilan način snimanja ima i veliko značenje za ostvarivanje kreativnosti.

Velika sloboda pri snimanju posebno pogoduje dokumentarnom snimanju, jer mu daje potrebnu intimnost i brzinu. U »cinema verite« situacijama vrlo izravno snimanje bez udaranja klape omogućit će »hvatanje« prirodnosti ljudi pred kamerom.

Ušteda je moguća npr. kod dugih intervjua, jer se kamera može slobodno isključiti i uključiti (prema diskretnim znakovima redatelja), dok se ton neprekinuto snima.

5.2. Tehnički preduvjeti za timecode na filmu

Kamera:

Bez obzira u kojem formatu kamera snima (16 mm, super 16 mm ili 35 mm) za bilježenje Aatoncoda ona mora imati:

— preciznu elektroniku za generiranje timecodea (u Aatonovim kamerama ugrađena je u njezino podnožje, a kod drugih kamera potreban je dodatni uređaj, tzv. *AatonCoder*

— optički sustav za osvjetljavanje *Aatoncoda* na rubu filmske vrpce (sedam svjetlećih točaka na ravnini filma)

Optički sustav za osvjetljavanje timecodea mora biti podešen prema osjetljivosti filma na koji se snima. Kako se timecode faktički osvjetljava na filmskoj vrpci treba paziti da ne dođe do njegove pre- ili pod-ekspozicije. U protivnom se timecode ne bi mogao pravilno očitati (vidi str. 21: »Ekspozicija timecodea«).

Audio-uređaj:

Uređaj na koji se snima zvuk mora biti sposoban snimati timecode. Sljedeći uređaji sa magnetskom vrpcom promjera 1/4” (incha) ili DAT sustavi bili bi dobar izbor:

— Nagra D (digital) i Nagra IV S-TC
— Fostex PD-2 i Fostex PD-4
— HHB Portadat TC

5.3. Neki naputci za korištenje filmskog timecodea (razlike Aatoncode/Arricode)

Provjera frekvencije — potrebno je provjeriti da li kamera i tonski uređaj bilježe timecode s jednakim brojem slika u sekundi, tj. da li su im timecodeovi u istom standardu frekvencije.

Svjetleće diode (LED[19]) — prije svakog snimajućeg dana dobro je provjeriti funkcioniraju li sve svjetleće diode.

Kod Aatona se pritisne test-tipka na kameri i vizualno provjerava da li u uzastopnom redoslijedu zasvjetli svih 7 dioda. Ovaj postupak na Aatonovim kamerama traje oko 5 sekundi, a jedino što je potrebno napraviti jest da se skine njezin koaksijalni magazin.

Kod prerađenih 35 mm ARRI, Panavision ili Moviecam kamera, dobro će poslužiti zubarsko ogledalo da bi se lakše vidjele diode.

Na ovom mjestu treba istaknuti jednu bitnu razliku Aatonovih prema ARRI kamerama. U ARRI sustavu se timecode snima unutar magazina, a ne na ravnini filma u kameri. Iz toga proizlazi da nije moguće tijekom snimanja vršiti provjeru rada njegovih dioda.

Druga je poteškoća činjenica da je petlja filma u magazinu podložna promjenama u veličini. To znači da obilježavanje fotograma s timecodeom ne bi bilo konstantno. ARRI je taj problem riješio s infracrvenim mjeračem veličine petlje i algoritmom, koji kompenzira ove varijacije. Naizgled vrlo komplicirano, ali sve funkcionira.

Ekspozicija timecodea — kao i filmska slika, timecode mora biti pravilno eksponiran. Kod Aatonovih kamera je u pravilu dovoljno postaviti svjetlomjer kamere na nominalnu osjetljivost filma koji se koristi (svjetlomjer potom ne mora biti uključen).

Iznimka je crno/bijeli film zbog njegove slabije osjetljivosti na crveni dio spektra (tj. crveno svjetlo od LED dioda).

Preporuka je da se za crno/bijeli film napravi test ekspozicije timecodea, no kao rješenje u žurbi moguće je postaviti osjetljivost na najslabiju moguću ASA vrijednost koju kamera posjeduje.

Kod ARRI-jevih je kamera namještanje ekspozicije timecodea dosta preciznije. Zlobnici bi rekli da je to zbog osjetljivosti ArriCodea na varijacije u ekspoziciji, ogrebotine i zmazanoće (jer ima manju površinu).

U stvarnosti oba sustava rade besprijekorno, jer kod očitavanja timecodea u postprodukciji, koriste algoritme za ispravljanje svih navedenih pogrešaka (npr. dozvoljena pogreška u ekspoziciji, kod oba sustava, kreće se oko 1-2 blende).

Na ARRI kamerama se ekspozicija za timecode namješta sa specijalnom numeracijom (TCS[20]). Za svaku se filmsku emulziju na ARRI-jevim tablicama može pronaći odgovarajući TCS-broj. Njega se prenese na za to predviđeni prsten kamere. Nešto poput ASA vrijednosti osim što se ovi brojevi odnose samo na jednu valnu duljinu (crvenu), dok ASA daje osjetljivost na polikromatsku svjetlost.

Evo primjera TCS tablice:

16 mm Kodak filmovi (ARRI 16 SR3)

Emulzija	Tip filma	TCS
7222	c/b negativ	8
7231	c/b negativ	9
7236	kolor negativ	6
7239	kolor preokretni	5
7240	kolor preokretni	6
7245	kolor negativ	6
7246	kolor negativ	6
7248	kolor negativ	6
7250	kolor preokretni	5
7251	kolor preokretni	4
7274	kolor negativ	6
7276	c/b preokretni	*
7277	kolor negativ	5
7278	c/b preokretni	*
7279	kolor negativ	4
7287	kolor negativ	6
7292	kolor negativ	4
7293	kolor negativ	5
7296	kolor negativ	5
7297	kolor negativ	6
7298	kolor negativ	5
7620	kolor negativ	6

16 mm Fuji filmovi

Emulzija	Tip filma	TCS
8427	kolor preokretni	6
8428	kolor preokretni	6
8610	kolor negativ	7
8620	kolor negativ	6
8621	kolor negativ	6
8630	kolor negativ	6
8631	kolor negativ	6
8650	kolor negativ	5
8651	kolor negativ	4
8660	kolor negativ	5
8661	kolor negativ	4
8670	kolor negativ	5
8671	kolor negativ	5

16 mm Agfa film

Emulzija	Tip filma	TCS
PAN 250	c/b negativ	9
XT 100	kolor negativ	5
XTR 250	kolor negativ	5
XTS 400	kolor negativ	4

Tablica za 35 mm filmsku vrpcu ima nešto drukčije vrijednosti.

Izmjena baterije na kameri — kod izmjene baterije treba paziti da se ne izbriše timecode iz memorije. Izmjena ne smije trajati dugo, tako da napunjena baterija treba biti spremna prije vađenja istrošene. Kod Aatonovih kamera rezervna baterija »čuva« memoriju jednu minutu, što je sasvim dovoljno da se u miru izvrši promjena glavne.

Status timecodea se može lako provjeravati na LCD[21] ekranu kamere, a ako do brisanja memorije ipak dođe, timecode se može vratiti uz uporabu uređaja za inicijalizaciju timecodea (Origin C Plus).

5.4. Timecode klapa

Osim s odgovarajućom kamerom, timecode se u slici može bilježiti i sa zastarjelim kamerama, bez mogućnosti izravnog upisivanja u filmsku vrpcu. Za to se koristi, tzv. *timecode klapa* (vidi sl. 9).

Ovo je po izgledu uobičajena klapa, osim što ima kao dodatak ekran sa svjetlećim brojevima. Timecode klapa može biti generator timecodea, no ipak se najčešće ona spoji kablom na audioуređaj, pa od njega preuzme timecode i zatim ga samostalno ispisuje na svojem ekranu.

Može se koristiti i poseban generator timecodea kojim se pokreće identični timecode na oba uređaja.

Klapa se, kao što je uobičajeno, na početku kadra zalupi, a na displayu se točno u tom trenutku zaustavi timecode i

Slika 9

Slika 10

ostaje »zamrznut« djelić sekunde. Zatim se ispišu user-bitovi timecodea (npr. datum i broj audiovrpce na koju se snima).

Ovime je znatno olakšan naknadni proces sinkronizacije slike i zvuka. Da bi se »pronašao« sinkronitet, dovoljno je da montažer sa slike očita zaustavljeni timecode, upiše ga se u kompjutor telekino uređaja, a audiouređaj se automatski odvrti točno na traženo mjesto u zvuku. Sinkroni transfer može početi.

Timecode klapa može biti od posebne koristi kod snimanja muzičkih spotova. Treba ju spojiti s uređajem za play-back tako da preuzima timecode od pjesme koja se reproducira. Svaki fotogram bit će obilježen timecodeom točnog dijela pjesme koji je na njemu snimljen. Montažno snalaženje u velikom broju kratkih repeticija kadrova na ovaj je način znatno olakšano.

5.5. Usklađivanje timecodea na filmskoj kameri i audiouređaju

Najnapredniji način za sinkronizaciju ipak je onaj prema timecodeu zabilježenom na filmskoj vrpci.

Za sinkronizaciju više nije potrebna bilo kakva fizička veza među uređajima na snimanju — niti udaranje klape, ni kabelska veza (radi usnimavanja »pipsera«). Sinkronizacija se postiže tek u postprodukciji, pomoću identičnih adresa realnog vremena na slici i na zvuku.

No bez obzira koliko su precizni generatori timecodea na pojedinim uređajima, tokom snimanja neminovno će doći

Slika 11

do njihova blagog odstupanja. Razlika ne smije prijeći dozvoljenu granicu od 1 sl./sek.

Da bi se timecodei izjednačili, treba ih simultane začeti i zatim održavati.

Moguće je kameru i audiouređaj kratkotrajno spojiti kablom (tzv. *Jam-sync*). U tom slučaju jedan uređaj postaje glavni generator timecodea, a drugi ga preuzme od njega. Zatim se odspoje i rade odvojeno. Češći je slučaj da audiouređaj (npr. Nagra IV S-TC) služi kao pokretač timecodea, a da ga kamera preuzima.

Nedozvoljeno odstupanje timecodea do kojeg dolazi tijekom snimanja treba pravodobno detektirati i korigirati.

Direktnim spajanjem (*Jam-syncom*) moguće je usklađivati timecode, ali ne i provjeravati njihov otklon, pa ga je iz tog razloga najbolje izbjeći.

Najsigurniji je način inicijalizacije timecodea, koji Aaton preporučuje, pomoću njihova sinkro-sata *Origin C Plus — masterclock* (vidi sl. 10).

Origin C Plus je ultra precizan generator timecodea (1 ppm[22]) s otklonom od svega ½ sličice unutar sedam sati.

Na početku snimajućeg dana pomoću sinkro-sata začne se datum i vrijeme na svim kamerama i audiouređajima. Tijekom dana on služi za provjeru otklona timecodea na uređajima i prema potrebi za njegovo ispravljanje. Sinkronitet je preporučljivo obnavljati barem jednom na pola snimajućeg dana ili unutar svaka tri do četiri sata.

Neki audiouređaji (bez obzira Nagra ili DAT) nemaju jako precizne interne satove, pa u tim slučajevima Aaton nudi svoj *GMT — minijaturni generator SMPTE timecodea* (sa 1 ppm), koji se spaja s bilo kojim audiouređajem i daje mu dovoljno stabilan timecode unutar sedam sati (vidi sl. 11).

5.6. Telekiniranje filma uz Keylink

U suvremenom svijetu kompjutori ulaze u sve sfere života, a filmska produkcija u tome nije iznimka.

Keylink je Aatonov univerzalni kompjutorski sustav za telekino uređaje.

Njegov čitač filmskih kodova (vidi sl. 12) može očitavati sve kodove (uključujući *ArriCode*).

Keylink tokom transfera stvara zasebnu *bazu podataka* (*AatonBase*[23]). Ova baza podataka koristi se kao glavni izvor informacija u različitim fazama postprodukcije.

Keylink očitani AatonCode i keycode povezuje sa novonastalim timecodeom za svaku polusliku videa, što daje preciznu povratnu vezu s originalnim negativom.

Slika 12

Ti se podaci pohranjuju u bazi podataka, a osim toga mogu biti usnimljeni kao vidljivi »prozorčići« na telekiniranoj videoslici (vidi sl. 7) i/ili kao VITC timecode.

Novost kod zapisivanja VITC-a je da ga *Keylink* zapisuje u tri linije. Takav zahtjev postavili su vodeći proizvođači *softwarea* za montažu (Avid, Evertz i Lightworks) zajedno s Aatonom.

Bilo im je potrebno zapisivanje tri put više informacija, nego što to omogućuje stari VITC na dvije linije. U eri *off-line* sustava montaže potrebno je da svaka poluslika videa bude obilježena sa svim postojećim kodovima, da bi se njezin odgovarajući fotogram mogao kasnije što lakše pronaći na originalnom negativu.

Zaključeno je da zbog napretka tehnologije u čitanju VITC-a, više nije potrebno ponovljeno zapisivati isti VITC u dvije odvojene linije (vidi poglavlje o VITC-u, str. 7). Upotrijebljena je i sigurnosna linija razmaka, pa je stvoren *trolinijski VITC* sa video-timecodeom na liniji 1, keycodom na liniji 2 i Aatoncodom na liniji 3. Prva linija je ostala kompatibilna sa starim načinom zapisa VITC-a, pa se može čitati na svim postojećim videouređajima.

5.6.1. Automatska sinkronizacija — InstantSync

Tijekom transfera filma, *Keylink* (uz Aatoncode) omogućuje *automatsko sinkroniziranje* slike sa zvukom. Za to je zaduženo softversko proširenje Keylinka tzv. *InstantSync*.

S ovom opcijom *Keylink* je postao jedan od najbržih sustava za sinkronizaciju. Sinkroni zvuk se pojavljuje već na prvoj sličici svakog kadra (tj. već na bliceru).

Prije nego što je razvijen *InstantSync*, zbog telekiniranja bilo je potrebno pri svakom kadru početi sa snimanjem zvuka cca. 5-8 sekundi prije slike (engl. *preroll*).

To je vrijeme koje je bilo potrebno za hvatanje sinkroniteta u telekino uređaju. Sa *InstantSyncom* više nema potrebe za »prerollom«, tj. »praznim« zvukom, što znatno ubrzava postupak telekina, ali i snimanja.

Dodatna je pogodnost što operater telekina više ne gubi vrijeme na traženje sinkroniteta, nego se u potpunosti može posvetiti koloističkoj obradi slike.

Da bi se postigla ova brzina sinkronizacije, prije telekiniranja sav zvuk treba pretvoriti u odgovarajući digitalni format. Za to je zadužena Aatonova kompjutorska radna stanica *InDaw*. Originalni zvuk sa DAT-a ili 1/4" magnetske vrpce presnimava na hard-drive, JAZ i/ili CD-ROM.

Tek ovako pripremljeni zvuk spreman je za sinkroni transfer putem *Keylinka* (tj. *InstantSynca*). *InDaw* se također može koristiti za automatsko, post-telekino sinkroniziranje.

5.6.2. Čitač kodova

Aatonov čitač keycodea i timecodea radi bez kontakta s filmom (vidi sl. 12).

Prednost je takva čitanja da nema skupljanja prašine na filmu, čak niti kada je tek razvijen. Ovaj čitač sa svojih šest točaka može čitati sve poznate filmske kodove:

Arri-Fis, Aatoncode I&II (stara i nova verzija), keycode, s pozitiva ili negativa, 35 mm, super 16&16 mm, naprijed ili natrag, u frekvencijama od 2 do 50 sličica u sek.

5.6.3. Softverska proširenja Keylinka

Premda *Keylink* ima veliki broj softverskih proširenja (dodataka), koji uvelike olakšavaju i ubrzavaju kompletan rad na filmu, opisat ćemo dva koja su najviše vezana uz produkciju, tj. snimateljski rad — *ScriptLink* i *Greyfinder*.

ScriptLink je Aatonov *softverski* sustav koji omogućuje bilježenje skripterskih podataka uz pomoć laptop kompjutora. Izvještaji sa snimanja sigurno i brzo dolaze do operatera telekina, tj. do montaže. U *laptop* (prenosivo računalo) upisuju se uobičajeni skripterski podaci o kontinuitetu i identifikaciji kadrova, kao npr. naziv filma, broj scene, broj kadra, broj role filma, broj audiovrpce, dobra/loša repeticija i ostali komentari.

Svi se ovi podaci u računalu automatski povezuju s Aatoncodom, tj. sa svakim fotogramom i svakim kadrom.

ScriptLink od *GMT-S* generatora timecodea (vidi sl. 11) preuzima Aatoncode, pa je *laptop* također slobodan od bilo kakve fizičke veze s drugom opremom na snimanju.

Nakon snimanja *floppy-disk* iz *laptopa* pošalje se u telekino, gdje Keylink ove podatke automatski pohranjuje sa svim ostalim podacima u svoju bazu podataka (*AatonBase*). Odabrani podaci iz *ScriptLinka* mogu se usnimiti u trolinijski VITC, a također mogu biti vidljivi u slici videa na tzv. *virtualnoj klapi*. To je poseban »prozorčić« koji je vidljiv prvih nekoliko sličica za svaki kadar.

Greyfinder jest opcija koja premošćuje razliku koloističke obrade filmske kopije i telekiniranog videomaterijala. To je svojevrsni kolor-analizator tijekom telekiniranja. Operater zaustavi telekino uređaj na fotogramu sa usnimljenom 18% sivom kartom i aktivira *Greyfinder*.

Zatim namjesti pokazivač na sivu kartu (vidi sl. 13). Prema dobivenim vrijednostima RGB komponenti sive karte (na videu) automatski se obračunavaju vrijednosti kopirnih svjetala potrebnih za korektnu ekspoziciju sive karte na filmskom pozitivu (ta se računica vrši prema Kodakovim tablicama pohranjenim u *Keylinku*).

Slika 13

Operater i snimatelj zatim naprave željene (subjektivne) kolorističke korekcije na videoslici, a *Greyfinder* izbaci novo dobivene vrijednosti RGB komponenti i odgovarajuće vrijednosti kopirnih svjetala. Svi ovi podaci mogu se prikazati u »prozorčićima« na slici i/ili pohraniti u Keylinkovoj bazi podataka (AatonBase). Rezultat ovog postupka jest da je već nulta kopija donekle koloristički obrađena, pa samo preostaje da se eventualno naprave finije korekcije.

U novije se vrijeme postprodukcija filma sve češće počinje preplitati s produkcijom. Očiti je trend bogatih produkcija da se s montažom počinje već na lokaciji snimanja. To je ponajprije omogućeno uvođenjem timecodea na sve kvalitetniju sliku *videoasista* filmske kamere.

Montažer već tijekom produkcije može (sinkrono sa zvukom) montirati pojedine scene, da bi redatelj i snimatelj dobili uvid u montažni kontinuitet i ritam svojih kadrova.

Redatelj će vidjeti da li mu je za određenu scenu potreban ili ne još neki krupni plan glumca ili total, prije nego što se ekipa filma preseli na sljedeću lokaciju.

Timecode također pomaže u predvizualizaciji različitih optičkih efekata kao npr. u kompjutorskom sastavljanju snimaka.

On je temelj za povezivanje filma s naglim napretkom u digitalnoj tehnologiji. Bit će zanimljivo vidjeti kamo će daljnji razvoj na tom polju dovesti preostale tradicionalne metode stvaranja filma.

Bilješke

1 Elektronska klapa — sustav za postizanje sinkroniteta. Filmska kamera s ugrađenom lampicom osvjetljava nekoliko fotograma, dok sinkrono putem kabelske veze šalje signal (tzv. Pipser) u tonski uređaj.

2 *Timecode* (engl.) — vremenski kod, numerički sustav za obilježavanje i sinkronizaciju u audio-vizualnim medijima.

3 *Keycode* (engl.) — tvornički upisane oznake na filmskoj vrpci, za strojno očitavanje.

4 Slika videa — (engl. frame) sastoji se od dvije *poluslike* (engl. field). Jednu polusliku čine samo parne ili samo neparne linije TV ekrana. Ova podjela napravljena je da bi se povećala frekvencija TV ekrana.

5 HH=sat, MM=minute, SS=sekunde, FF=redni broj slike (framea) u sekundi.

6 EBU — (engl.) European Broadcasting Union

7 PAL — (engl.) Phase Alternation by Line

8 SECAM — (fran.) Systeme Electronique Couleur Avec Memoire

9 SMPTE — (engl.) Society of Motion Picture and Television Engineers

10 NTSC — (engl.) National Television System Committee

11 Korisničke informacije — (engl.) user bits

12 Sinkro-riječ — (engl.) sync word

13 CRC — (engl.) cyclic redundancy chek

14 EDL — (engl.) edit decision list

15 HDTV — (engl.) High-Definition Television

16 Rubne brojke — (engl.) key numbers, foot numbers, latent edge numbers, (njem.) Fussnummern.

17 KeyKode je zaštićeno ime od Kodaka, dok se zajednički naziv piše sa slovom C — keycode.

18 Produkcijske role — originalne role filmske vrpce u standardiziranim dužinama, pogodnim za kameru

19 L. E. D. — light emitting diode

20 TCS — (engl. timecode sensitivity), osjetljivost filma na osvjetljavanje timecodea

21 LCD — (engl. liquid crystal), tekući kristal

22 PPM — (engl. parts-per-million), mjera kojom se određuje točnost elektroničkog kristala u uređaju za generiranje timecodea. Manjim brojem označava se veća preciznost timecodea kroz vrijeme, tj. biti će manji otklon u odnosu na druge uređaje. Točnost kristala u Aatonovim kamerama, ali i u nekim audio uređajima drugih proizvođača iznosi 1 ppm, što osigurava minimalni otklon timecodea od svega jedne sličice unutar sedam sati.

23 AatonBase — je kompjutorski format za bazu podataka koju stvara Keylink. Prema specifičnoj potrebi neke ne-linearne montaže, on može »izbaciti« i druge formate (npr. Flex, Keylog, AatonList i sl.).

Literatura

Beauviala, Jean-Pierre, 1996., *Digital Filmmaking*, London: Focal Press

Huntington, John, 1994., *Control Systems for Live Entertainment*, London: Focal Press

Ohanian, Thomas A., Michael E. Phillips, 1996., *Digital Filmmaking — The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*, London: Focal Press

Rodica Virag, Maja, 1998., *Uvod u filmsku montažu*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti

Ward, Peter, 1994., *Basic Betacam Camerawork*, London: Focal Press

Internet: www.aaton.com; www.arri.com; www.kodak.com

UDK: 778.5:159.93

Hrvoje Turković

Iluzija pokreta u filmu — mitovi i tumačenja

1. »Mit perzistencije vida«

1.1. Tumačenje iluzije pokreta perzistencijom vida

Film je suočio svoje tumače sa začuđujuće djelotvornom a zagonetnom činjenicom: da se statičnost percipira kao dinamičnost, mirovanje kao pokret. Naravno, pod određenim uvjetima koje, traženo, pruža film.

Naime, kako je to općepoznato, snimljena je filmska vrpca sastavljena od niske fotografija — *sličica* (*fotograma*, *kvadrata*) — od kojih svaka, kao i bilo koja fotografija, prikazuje tek statični trenutak nekog prizora. Međutim, ako smo u projekciji suočeni s dostatno brzom smjenom tih sličica tada ne percipiramo činjenicu smjene sličica, nego opažamo jednu te istu postojanu sliku kontinuiranog prizornog pokreta.

Posrijedi je očita *perceptivna iluzija*, *zamjedbena varka* — *iluzija pokreta*.

Vrlo se je rano pojavilo i objašnjenje te iluzije: reklo se da je »krivac« za privid osobito svojstvo (ili osobita »nesposobnost«) naše očne mrežnice (retine) — tzv. *tromost* ili *perzistencija vida*. Naime, kad se osvijetljena sličica filma makne s ekrana (nestane iz vida), ona još vrlo kratko vrijeme nakon svog nestanka ostavlja na mrežnici svoj *trag* — tzv. *pasliku* (*pozitivnu pasliku*[1]). Ako sljedeća sličica filma uslijedi dovoljno brzo da »uhvati« još vladajuću pasliku (koja ubrzano nestaje), onda će se njih dvije *stopiti* u jednu sliku. To stapanje, tumačilo se, proizvodi percepciju pokreta iako ga u samim sličicama nema.

Postojala je čak i igračka koja kao da je davala za pravo takvome tumačenju: *thaumatrop* (izumio ju je John Ayrton Paris, 1825.; usp. Parkinson 1999.: 14; Ceram 1965.: 74-75) i koja se obvezatno navodi kao jedna od mnogobrojnih izumiteljskih naprava što se računaju kao preteče filma. Riječ je o okruglom kartonu razapetom između dvije uzice. Na jednoj bi strani bila nacrtana npr. krletka, a na poleđini ptica, na mjestu koje odgovara sredini krletke. Kad bi se karton zavrtio dovoljno brzo gledatelj bi dobio dojam kao da se ptica nalazi u krletki — dvije bi se slike *stopile* u jednu.

Povijest primjene perzistencijskog tumačenja iluzije kretanja vrlo je duga i uporna, a ovo se tumačenje sreće i u većini današnjih tumačenja načina na koje nastaje filmska slika po povijestima filma, udžbenicima, enciklopedijama.[2] Većina tumača »teoriju perzistencije vida« pripisuje englesko-švicarskom fizičaru Peteru Marku Rogetu i njegovu tekstu iz 1824. (iako je neki pripisuju još Newtonu, usp. Midžić 1999.: 24). Ovu su teoriju, uz navođenje Rogeta, preuzeli za objašnjenje prividnog kretanja na filmu rani filmski povjesničari Frederick A. Talbot (*Moving Pictures: How They Are Made and Worked*, 1912.), potom Terry Ramsaye (*A Million and One Nights*, 1926.), a onda drugi povjesničari i objašnjivači filma.[3] Sadoul ističe niz 19-stoljetnih francuskih znanstvenika koji su proučavali prividno kretanje prije pojave filma (Sadoul, 1962.: 9-12); a to čine i Anderson&Anderson (1993.: 6). Donedavno je to bilo — što bi se reklo — »općeprihvaćeno tumačenje«.

1.2. Dodatno objašnjenje phi-pokretom

Ali, to nije jedino tumačenje. Ranim eksperimentom Exnera, 1875., a izričitijim razradama geštaltista, ponajprije Wertheimerovim od 1912. pa nadalje (usp. Woodworth, 1964.: 603; Palmer 1999.: 471), uočilo se i izdvojilo poseban fenomen tzv. *prividnog pokreta*. Ako dva prostorno ponešto razmaknuta svjetla uzastopno bljesnu u određenom vremenskom intervalu, to se ne opaža kao dva uzastopno upaljena svjetla nego kao prostorni pomak jednog svjetla, a tu je pojavu Wertheimer smatrao vrstom *fi-fenomena* (*phi-fenomen*), a kretanje se nazvalo *stroboskopskim kretanjem* (usp. o ovom potonjem pojmu Pansini 1990.: 318; Pansini 1990.: 371; Petz, ur. 1992.: 109). Pažljiva eksperimentalna proučavanja uvjeta o kojima ovisi dojam pokreta i varijacije u tom dojmu učinili su ovaj pravac tumačenja važnim za razumijevanje različitih efekata kretanja što se mogu ostvariti na filmu (i koje je film ostvarivao, osobito u svojoj animiranoj varijanti). Uostalom, geštaltisti su koristili i sam film kako bi ispitivali prividno kretanje. Ubrzo se među mnogim filmskim povjesničarima, leksikografima i piscima udžbenika i to objašnjenje priključilo objašnjenju perzistencijom vida (usp. u nas: Gregl 2000: 339.; Pansini 1990. a, 1990. b, 1990.; Peterlić, 2000.: 12; Vorkapić, 1978., navodi samo fi-fenomen).

Zanimljivo, pri ovom priključivanju fi-pojave perzistencijskom objašnjenju, osobito među onima koji su pisali o filmu, uglavnom nije davana uputa kako povezati ta dva objašnjenja. Ona su se predočavala jedno uz bok drugoga, bez dodatnih razrada i često bez izričitih specifikacija na što se koje odnosi (za otklon od ove prakse među filmskim povjesničarima usp. Cook 1990.: 1 i, naravno, suvremeni psiholozi filma o kojima će odmah biti riječi).

1.3. Haranga protiv perzistencijskog tumačenja

Međutim, među psiholozima vrlo se rano, vezano uz istraživanje fi-fenomena u geštaltista, javilo upozorenje kako se prividni pokret na filmu nikako ne smije tumačiti perzisten-

cijom vida, odnosno stapanjem paslika. Na to je 1913. upozorio, prema navodu Midžića (1999.: 24, bilješka), Kazimir Proszynski. Izričito je osporio perzistenciju vida kao tumačenje prividnog pokreta na filmu Münsterberg 1916. u svojoj ranoj psihološkoj studiji filma, upozoravajući da je tumačenje pokreta pomoću *paslika* neodgovarajuće.[4] Također, izričito upozorava na neprikladnost toga tumačenja i istaknut psiholog Woodworth u svojem kapitalnom udžbeniku iz 1938. (»*Zašto mi vidimo kretanje, kad je niz nepomičnih slika s crnim intervalima sve što se vidi? Nepromišljeno objašnjenje, koje ponekad daju oni koji bi morali znati bolje, pripisuje sve zaostajanju osjeta na retini...*«; Woodworth, 1964.: 602), a to čini i Rock 1984./1995. (»*Mnogi shvaćaju da se film, uključujući i televiziju, temelji na nizu statičnih slika projiciranih na ekran. Ali, mnogi vjeruju da je ta iluzija rezultat sklonosti oka da nastavlja emitirati signale dane filmske sličice mozgu i nakon što je prestala njena projekcija na ekran, te da se tako popunjuje jaz između dvaju sličica. Međutim, takva perzistencija vida objašnjava samo odsutnost treperenja, a ne prividno kretanje*«; Rock 1995.: 194).

U novije vrijeme psiholozi filma pokrenuli su pravu harangu protiv objašnjenja privida kretanja perzistencijom vida, nazivajući to »mitom« — *mit perzistencije vida*. Naime, znanstvena objašnjenja jednoga doba, ako nisu podvrgnuta stalnim kritičkim revizijama i provjerama, praćenjem novih istraživanja i spoznaja, nego se na njih stalno poziva u izvornom obliku, lako se ispostave tvrdokornim proširenim predrasudama (»mitom«), tj. stereotipiziranim a krivim tumačenjima na koja se svi pozivaju i koja se generacijama nasljeđuju. Predvodnici ove novije harange protiv »mita perzistencije vida« jesu Anderson i Anderson (1978.; 1993.), te Hochberg i Brooks (Brooks 1999.: 27; Hochberg, Brooks 1996.: 208, i drugdje). Ali, tek se u ponekim upućenijim suvremenim filmskim povijestima i teorijskim tekstovima upozorava na neadekvatnost ove teorije (usp. Jarvie 1987.: 87; 353, bilješka; Usai, 1996.: 6; Midžić, 1999.), a upućeniji povjesničari filma mudro izbjegavaju dati tumačenje, samo spominju *iluziju kretanja* (npr. Thompson, Bordwell, 1994.: 4).

U čemu je problem?

2. Što tumači, a što ne tumači perzistencija vida

2.1. Dvije iluzije u temelju filma

Da odmah odgovorim. Glavni skriveni problem koji je proganjao tumače psiholoških temelja filmske snimke i uzrokovao zablude i konfuzije bio je u tome što nije posrijedi JEDNA nego DVIJE ILUZIJE:

a) Iluzija kretanja usprkos statičnim sastavnim sličicama.
b) Iluzija stalne osvijetljenosti ekrana, odnosno *stalne slike* usprkos tamom isprekidanom bljeskanju filmskih sličica, nizu isprekidano projiciranih sličica.

Bili svjesni te dvojnosti ili ne, tumačitelji onoga što se događa kad gledamo projiciranu filmsku sliku morali su protumačiti obje iluzije, ali ih uglavnom nisu razlučivali. Čak i kad su nudili dva objašnjenja (i perzistenciju vida i fi-fenomen), pa i kad su perzistencijom pretežno objašnjavali treperenje, još su uvijek vjerovali je i perzistencija vida objašnjenje prividnog kretanja, te da oba objašnjenja objašnjavaju isto — iluziju kretanja.

Da podsjetim na ključni filmski mehanizam, kako bismo bolje razumjeli o čemu je to riječ.

(a) Kako je to već na početku opisano i dobro znano, filmska se vrpca sastoji od nanizanih sličica. Svaka od tih sličica je statična slika, a neki njihovi nizovi (nadasve oni *unutar kadra*) predočavaju sastojke prizora u malim faznim pomacima. I pri snimanju i pri projekciji ta se vrpca pomiče stanovitom brzinom (današnji filmski standard: 24 sličice u sekundi, a televizijski 25 sličica u sekundi u Europi, a 30 u SAD). Ali vrpca se u kameri i projektoru ne pomiče klizno, neprekidno, nego se pomiče *isprekidano* (engl. *intermittent movement*): mehanizam zahvati vrpcu, pomakne ju tako da na otvor kamere ili projektora dođe puni fotogram, on se na trenutak zaustavi, bude osvijetljen ili prosvijetljen, pa se ponovo pomakne kako bi se namjestio sljedeći fotogram. I tako dalje. Prema tome, slika koja pada na ekran u danom trenutku osvjetljenja statična je sličica, svojevrsna diaprojekcija. Međutim, iako se smjenjuju statične sličice, oni dijelovi predmeta ili oni predmeti koji su od sličice do sličice predočeni u faznim pomacima percipiraju se kao da su u kontinuiranom pokretu, ili kao da se promatraju u kontinuiranom pomaku promatrača.[5] Dakako, oni dijelovi i predmeti kod kojih nema faznih pomaka percipiraju se kao statični, nepokretni. Kretanje je dakle, tamo gdje ga percipiramo, *iluzorno*, *prividno*.[6]

(b) No to nije sve. Za vrijeme povlačenja vrpce otvor se kamere ili projektora zamračuje uz pomoć drugog mehanizma, tzv. *zaslona* ili *sektora* (usp. Midžić 1999.: 44-52), tako da za to kratko vrijeme nema svjetla: vrpca se pri snimanju ne osvjetljuje, na filmskom platnu je mrak. Kad se sljedeći fotogram namjesti na otvor, zaslon se makne i fotogram se osvijetli, a u projekciji se slika pojavi na filmskome platnu. Međutim, dok je pri samome snimanju filma sličica osvijetljena skroz, cijelo vrijeme njenog zastanka pred otvorom objektiva, pri projekciji se i njena osvijetljenost još najmanje jednom prekida. Naime, za projiciranja fotograma zaslon još jednom (ili više puta) zamrači nakratko sliku dok je ona zaustavljena pred projekcijskim otvorom. Na ekranu se tako smjenjuju, u brzim pravilnim razmacima, mrakovi i svijetle slike. Koliko smo za vrijeme gledanja filma izloženi svjetlu na ekranu, toliko smo, otprilike, izloženi i mraku.[7] Ali, svejedno, usprkos ovog isprekidanog bljeskanja, brzog smjenjivanja tame i svjetla, gledajući film vidimo stalno osvijetljen ekran, stalno svjetlo. Ne zamjećujemo prisutne mrakove. Ovo je također iluzivna pojava — *iluzija stalnosti svjetla* pod uvjetima njene isprekidane proizvodnje (među psiholozima i fiziolozima govori se o *stapanju svjetlosnih bljeskova* — engl. *flicker fusion*).

Teorija perzistencije vida specifično tumači upravo ovo potonje — kako dolazi do iluzije stalnosti svjetla usprkos smjeni svjetla i mraka, odnosno kako dolazi do stapanja sličica u privid stalno, neprekinuto prisutne slike (usp. Münsterberg, 1970.: 25; Woodworth 1964.: 503-504; Gregory 1973.: 109-110; Pansini 1959.: 83; Tanhofer 1981.: 72; Hochberg 1989.: 43; Pansini 1990. a-c;[8] Cook 1990.: 1; Anderson, Anderson 1993.: 4; Brooks 1999.: 27; Midžić, 1999.: 24).

Ali, teorija perzistencija vida, kao što to tvrde suvremeni psiholozi, uopće ne tumači prividno kretanje.

Pokušat ću nekako poredati i imenovati argumente protiv tumačenja privida kretanja perzistencijom vida, da bi argumentacija bila što preglednija i očiglednija.

2.2. Argument dvostruke ekspozicije

Psiholozi daju lako provjeriv razlog za odbacivanje perzistencijskog tumačenja. Ono što se stapa u filmu kad se dovoljno brzo smjenjuju fotogrami jest opća (srednja) svjetlina slike i svjetlosni obrazac *što se javlja na istome mjestu*. Ako uzastopni svjetlosni obrasci u ponečemu variraju, u ponečemu se razlikuju, i ta će se varijacija »stopiti« sa onom prethodnom. Ali, jedino što se takvim *stapanjem* dvaju varijantnih, međusobno različitih, slikovnih obrazaca (bljeskova) postiže jest njihova *dvostruka ekspozicija*, a ne njihov pokret (usp. Brooks 1999.: 27; Hochberg, Brooks 1996.: 206.). Upravo tako, vrlo očigledno, funkcionira thaumatrop: dvije se slike, svaka na svojoj strani kartona, stapaju u dvostruku ekspoziciju kad se vrte dovoljno brzo.[9] Tj. obje se slike vide istodobno, u dvostrukoj ekspoziciji — ptica se čini kao da je u kavezu (iako podjednako vidimo cijelu pticu i cijeli kavez).

Međutim, to što se u thaumatropu događa s dvije slike, dogodilo bi se i na filmu s dvije sličice u kojima postoji fazni pomak u položajima snimljenih likova, barem onda kad bi o tome odlučivala samo perzistencija vida. To jest, dvije bi se faze javile zajedno u jednoj slici, jedna pored druge, i umjesto privida pokreta imali bismo privid jedne slike s dvostrukim položajima fazno pomaknutih dijelova, recimo čovjeka s dvije desne ruke u optičkom preklapanju. Imali bismo *dvostruku ekspoziciju* dvaju sličica.

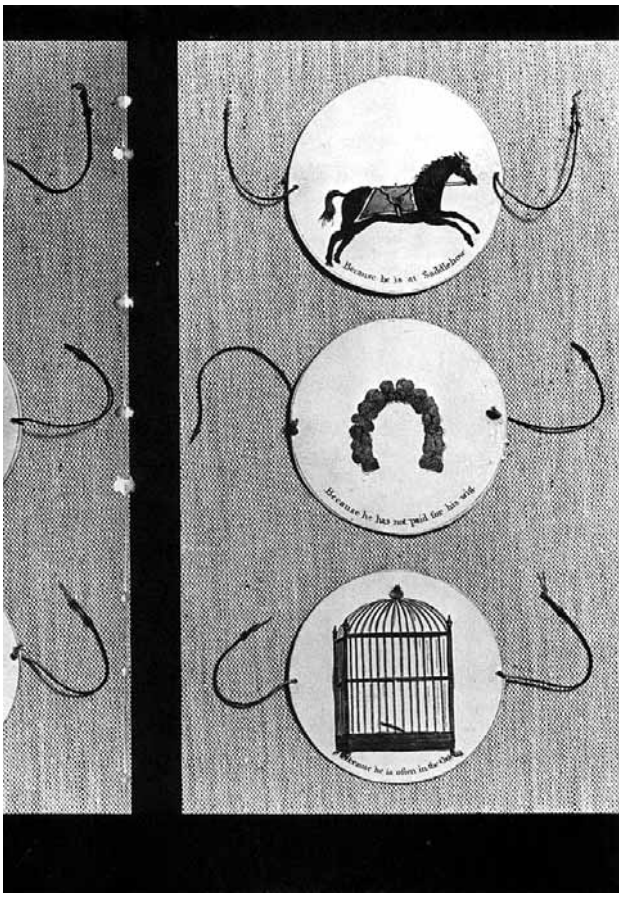
Da se dvije faze pokreta ne bi spojile u dvostruku ekspoziciju, nego da bi ipak proizvele iluziju pokreta, mora se postulirati drugačiji psihološki mehanizam od perzistencije vida i stapanja bljeskova, i taj se drugačiji mehanizam proučavao u geštaltističkim pokusima sa stroboskopskim kretanjem, kao i naknadnim specijaliziranim istraživanjima prividnog kretanja. A ova se istraživanja onda više nimalo ne obaziru na pitanje perzistencije vida, i ovaj pojam nećete naći spomenut u psihološkim priručnicima tamo gdje se obrađuje prividno kretanje (usp. domaći školski priručnik Šverko i dr. 1992.: 54; ili najnoviji pregled prividnog kretanja u Palmer 1999.: 471-479).

Perzistencija vida i stapanje bljeskova proučava se uglavnom u poglavljima o *adaptaciji vida* (usp. Rushton 1987.) i u analizi *paslika* (*paosjeta*), a to proučavanje ima tek periferne dodire s percepcijom kretanja (recimo u proučavanju tzv. *paslika kretanja*: npr. efekt vodopada koji se javlja kad dulje gledamo vodu kako pada pa onda pogledamo na statični krajolik, tada će nam oči kliziti u suprotnom smjeru od kretanja vodopada, stvarajući dojam da se okolina pomiče u tom suprotnom smjeru).

2.3. Argument montažnog reza

Ima, za filmske ljude, međutim, očiglednija činjenica vezana uz montažu.

Nisu svi prijelazi sa sličice na sličicu oni koji bude iluziju kretanja (prizornih pojava i pogleda preko prizora). Iluzivno



Thaumatrop

kretanje javlja se tipično *samo unutar kadra* (usp. Currie 1996.: 335), i to onda kad je nešto u prizoru pokretno, ili kad je promatranje pokretno u odnosu na promatrani prizor. Između kadrova, na montažnom rezu (a to je također prijelaz iz sličice u sličicu), često *nema iluzije kretanja*, nego se javlja jasan, percipiran, diskontinuitet u kretanju, čak i tamo gdje se s kadra na kadar prati isto zbivanje. A pogotovo je tako na montažnim prijelazima gdje se posvema mijenja prizor, tj. na prijelazima rezom između dvaju posve različitih scena ili različitih sekvenca. Kod takvih prijelaza nema najčešće nikakva temelja za buđenje iluzije kretanja.[10]

Ali, pri svim tim različitim prijelazima rezom sa sličice na sličicu, bilo unutar kadra, bilo preko različitih tipova montažnih prijelaza, ekran se čini stalno osvijetljen.[11] Iz toga je očito da je iluzija stalnosti svjetla odvojena od iluzije kretanja.

Štoviše, montažni se prijelaz gledalački prepoznaje upravo po jakom, nepropustivom *prekidu iluzije kretanja*, po uočljivom, neiluzivnom *diskontinuitetu kretanja* između dvaju sličica (odnosno dvaju kadrova).

Pri montažnom rezu, naime, *svakako* se javlja diskontinuitet u promatranju prizora: pri prijelazu sa zadnje sličice prijašnjeg kadra na prvu sličicu sljedećeg kadra skokovito se (diskontinuirano) mijenja ili orijentacija promatranja prizora ili položaj s kojeg se promatra. Ispuštaju se »međufaze« premještanja s jednog promatračkog položaja na drugi, odnosno s jednog usmjerenja na drugo. Dakle tu nema nikakve iluzije *promatračkog pokreta* (tzv. *samokretanja*; usp. Palmer 1999.: 504-511; odnosno *proprispecifičnog pokreta, vizualno-kinestezijskog*, prema Gibsonu, 1966.: 200-201). Naprosto se percipira diskontinuirana promjena u promatranju.[12]

Međutim, kako sam to prije upozorio, na montažnom rezu često se javlja, osim promatračkog diskontinuiteta, i jasan *diskontinuitet u prizornom zbivanju*, bilo da su po srijedi tzv. *elipse*, tj. preskakanje dijela zbivanja pri njegovu globalnom praćenju (usp. Turković 1986.: 360; Turković 1988.: 195-196), što proizvodi efekt jakog preskoka s jedne faze zbivanja na mnogo kasniju njegovu fazu, ili se čini da su posrijedi naprosto prebacivanja na neki posve drugi prizor (tzv. *diskontinuirani montažni prijelazi*, usp. Turković 2000.: 166-176), pri kojemu nema nikakvog nadovezujućeg zbivanja kojeg bismo pratili. A svejedno, u svim tim slučajevima *prizorno-diskontinuiranog reza* i nadalje imamo iluziju postojane prisutnosti slike, stalno osvijetljenog ekrana bez ikakvih prekida.[13]

Stapanje slika, odnosno njezino tumačenje perzistencijom vida, očigledno nema nikakvih uzročno-posljedičnih veza s percepcijom kontinuiteta ili diskontinuiteta kretanja pri projekciji filmske slike.

2.4. Argument različitih frekvencija

Ima, međutim, i drugačiji indikator nevezanosti iluzije stalnog svjetla i prividnog pokreta.

Recimo, u nijemom se filmu ustalila brzina od 16 sličica u sekundi kao nužna za dobivanje punog prividnog kretanja (tj. bez nenaravne trzavosti u kretanju likova). Međutim, kad su se zasloni zamračivali samo u trenutku pomicanja sličica, dakle ako se platno zamračivalo 16 puta u sekundi, posljedica je bila u percepciji jakog treptanja sličica, tj. brze smjene tame i svjetla. Tako su funkcionirale Lumièreove kamere koje su služile istodobno za snimanje i za projiciranje, pa je korišten isti zaslon za jedno i za drugo. U SAD-u se za takav film ustalio pogrdan naziv — *flicker* (u prijevodu, otprilike: *trepetljika*). Takve je neugodno treptave filmove bilo zaista naporno gledati (usp. Gregory 1973.: 110).

Razlog pojavi treptanja bio je u tome što je broj zamračenja u sekundi bio daleko premalen za djelotvorno stapanje treptaja, ispod praga kritičkog stapanja. Čak i kad se, dolaskom zvučnog filma povećala brzina protoka sličice u sekundi na 24 njih, to je još uvijek bilo premalo za odstranjivanje *efekta treptanja* (usp. Gregory 1973.: 110-111; Anderson 1996.: 55; Midžić 1999.: 51-52). Bilo je potrebno udvostručiti zatamnjenja da bi se dosegla kritična vrijednost za stapanje isprekidanog svjetla. Umjesto zaslona s dva kraka, proizveo se zaslon s četiri kraka, tako da se nije zamračivalo samo onaj trenutak kad se povlačio film kako bi se smijenile sličice, nego je i projekcija zastale sličice bila prekinuta još jednim zamračenjem. Time se postigla potrebna frekvencija od jedno 50-60 treptaja u sekundi, i osigurao efekt stapanja svjetla. Ove činjenice ukazuju kako su za svaku od ovih iluzija potrebne vrlo drugačije frekvencije smjene sličica, puno veće za iluziju stalnosti svjetla nego za iluziju kretanja (Gregory 1973.: 109), a to, opet, upućuje da su psihofiziološki mehanizmi u temelju svake od tih iluzija vrlo različiti, i da se ove dvije iluzije ne mogu jedinstveno objašnjavati.

Također, ovoj činjenici možemo dodati još jednu. Naime, proučavajući prividno kretanje geštaltisti su se, osobito Wertheimer, usredotočivali na ono što se danas naziva *čisti fi-fenomen*, za razliku od generaliziranog *fi-fenomena* koji obuhvaća različite oblike prividnog kretanja (usp. Pansini 1990. b). *Čisti fi fenomen* odnosi se na pokret koji se javlja između dvaju razmaknutih svjetala što se naizmjence pale. Vremenski razmak među svjetlima nije takav da bi se oni »stopili« u jednu sliku, pa se perzistencija vida ne upliće relevantno u ovaj slučaj. Također, prostorni razmak između svjetala prevelik je da bi se dobila iluzija punog kretanja (tzv. *beta kretanja*), tj. postupnog premještanja svjetla s početnog položaja preko međupoložaja do konačnog položaja. U ovom se pokusu oba svjetla opažaju kao da su doista prostorno odvojena, jedino se čini da se prvo svjetlo »bestjelesno« prebacilo sa svojeg početnog položaja na drugi ciljni položaj (usp. Palmer 1999.: 472). Tu, dakle nema niti iluzije stalnosti svjetla (primjećuje se smjena svjetla), niti ima iluzije punog kretanja (»preskače« se, a ne prelazi međuprostor između dvaju svjetala). A ipak se radi o nekakvoj iluziji kretanja (doduše ne istovrsnoj s *beta kretanjem* na kojemu se temelji film).[14]

2.5. Zaključak argumentacije

I bez upuštanja u odgonetavanje fizioloških i psiholoških mehanizama što su u temelju ove dvije iluzije, nego tek na temelju gore iznesenih primjera njihove psihološko-pojavne različitosti, možemo bez oklijevanja utvrditi da objašnjenje iluzije stalnog svjetla nema nikakve specifične objašnjavalačke vrijednosti u odnosu na iluziju pokreta.

U pitanju su dva odvojena perceptivna fenomena, koja doduše oba pridonose perceptivnoj djelotvornosti filma, ali ne i istim aspektima te djelotvornosti: i bez stapanja svjetla može se percipirati prividni pokret, kao što se i pri najsavr-

šenijem stapanju svjetla ne mora percipirati pokret ako nisu osigurani dodatni uvjeti (određeni prostorni pomaci u svjetlosnom obrascu). Očito je da svaki od tih iluzivnih fenomena traži svoje vlastito psihofiziološko objašnjenje.

Ostala su otvorena, međutim, dva pitanja.

Prvo je pitanje: čemu je uopće potrebno zamračivati sliku, a ne pustiti je da se pokreće stalno osvijetljena, pa da si život ne kompliciramo problemom »stapanja svjetlosnih bljeskova«, i potrebom njegovog objašnjenja.

Drugo je pitanje: kako to da se o perzistenciji vida ne govori u običnim životnim prilikama u kojima gledamo postojano osvijetljen svijet? Što bi bilo s perzistencijom vida kad ne bi bilo zaslona i isprekidanog zamračivanja projekcije?

3. Zašto međumrakovi pri snimanju i projekciji?

3.1. Zašto zaslon

Filmski praktičari lako će objasniti zašto je potreban zaslon *pri snimanju*.

Naime, kad se sličica, bilo u fotoaparatu ili u filmskoj kameri, ne bi zamračila dok se pomiče, tada bi se slika okoline svjetlosno »razmazivala« po filmskoj vrpci tijekom pomaka i umjesto oštre slike prizora dobili bismo razmazane crte svjetlijih ili tamnijih dijelova prizora, a ostalo bi bilo jednoliko zamućeno. Zamračujući faze pomaka filma u kameri, zasloni čuvaju sliku koja je proizvedena za vrijeme statične ekspozicije filmske vrpce svjetlu, a novu sliku izlažu svjetlu tek kad ona zastane pred otvornom objektiva. Time se dobivaju oštre, a ne zamućene slike prizora.

Slična se, premda i donekle drugačija, stvar događa i *pri projekciji*.

Kad ne bi bilo zaslona koji zamračuje trenutak povlačenja slike tada bi slika bila samo kratko vrijeme mirna, a pri brzom pomicanju bi se zamutila, pa bi se projekcija sastojala od smjene oštrih i zamućenih slika prizora. Opet bi bilo posrijedi svojevrsno treperenje, ali ne u intenzitetu svjetla nego u oštrini slike. Kako su Lumièreove kamere bile ujedno i projektorom i kako su projektori u drugih izumitelja bili projektirani po sličnim načelima kao i kamere, to se, čini se, u tehnologiji projiciranja nije javljalo projiciranje bez zaslona. Tek su se znali dogoditi asinhronizmi između smjene sličica i preklapanja zaslona, što je onda pridonosilo nestalnoj oštrini projicirane slike. Međutim, postoji osobit okomito postavljen stroj za montažu filma — tzv. *moviola* — a taj nije imao zaslona, pa je promatranje filma na movioli davalo upravo ove efekte brzih smjena oštrina i zamućivanja (iako, naravno, to sve nije narušavalo iluziju kretanja likova).

Zamračivanja zaslonom su se, dakle, javila kao sredstvo za sprečavanje zamućivanja slike pri snimanju i pri projekciji.

3.2. Stapanje treptaja kao spas

Naravno, zamračivanje se moglo javiti kao »spas« upravo zahvaljujući pojavi *kritičnog stapanja*: tj. činjenici da pri određenoj frekvenciji bljeskanja naš vidni sustav više nije sposoban registrirati kratka zamračenja nego uzastopne jednako intenzivne svjetlosne bljeskove tumači kao postojano svjetlo.

Sad, međutim, možemo postaviti jedno čudno pitanje. Ako se »tromošći vida« tumači ovo stapanje svjetlosnih bljeskova pri njihovoj brzoj smjeni, zašto nam »tromost vida«, odnosno zaostala paslikam ne smeta pri dnevnom gledanju svijeta oko nas? Ako je »zaostajanje slike« na mrežnici univerzalna pojava koja prati izloženost svjetlu, zašto ne dolazi do zamućivanja vida (do opisana »preklapanja slika«) pri gledanju pod stalnim dnevnim svjetlom, bez međuzamračivanja?

Jedan odgovor možemo naći u ponekih psihologa: paslika se ne javlja pod svim uvjetima nego tek pod vrlo posebnim uvjetom — pod uvjetom smjene jako kontrastnog svjetlosnog intenziteta, pri naglim promjenama u intenzitetu svjetla (usp. Münsterberg 1970.: 25),[15] kakvo je pri brzoj smjeni jačeg svjetla i jače zamračenosti. Prema ovome bi se moglo zaključiti kako se pri ujednačenoj izloženosti realno stalnom svjetlu niti ne javlja paslika, pa onda ona i ne može »dvostruko-ekspozicijski« ugrožavati promatranje svijeta.

Ali, opet, u upozorenju da se *paslika* javlja samo pod uvjetima jakih kontrasta u općem osvjetljenju možemo naći tumačenje zašto je pojava mraka važna: ona bi, postavimo takvu hipotezu, morala osigurati potreban kontrast svjetlu kako bi se uopće javila paslika i trajala dostatno dugo.

Međutim, u objašnjenjima paslikom ima nejasnoća među psiholozima. Tumačiti stapanje paslikom (i tromošću, perzistencijom vida) ne čini se baš nužnim. Prema Rushtonu, istaknutom proučavatelju vizualne adaptacije, u slučaju brzog dolaska narednog intenzivnog svjetla nakon kratkog zamračenja, prag svjetlosne osjetljivosti (limen) održava se visokim, tj. u takvome slučaju naše retinalne stanice nisu sposobne registrirati slaba svjetla, odnosno kratka međuzamračenja, nego registriraju samo postojano jako svjetlo ako se ono javlja dovoljno brzom uzastopnošću (Rushton 1987.: 795). I to je razlog dojma stalnosti svjetla. U slučajevima gledanja pod stalnim dnevnim svjetlosnim uvjetima taj se limen održava bez problema, ne mora, čini se, postojati nikakvo »premošćivanje« kontrastnih zamračivanja cijelog vidnog polja.[16] U slučajevima zamračivanja kakva se javljaju pri filmskoj projekciji potrebno je da nadolasci svjetla budu dovoljno brzi i učestali pa da se »neosjetljivost za kratke mrakove« održi, i da gledatelj ima dojam stalne osvijetljenosti slike.

Zaključimo još jednom: aktiviranje paslika i stapanja svjetloća, dakle, uopće nije nužno za percepciju pokreta, nego je tek korisno za valjano, svjetlosno neometano, gledanje filmskih prizora, prizornih zbivanja i njihove montažne smjene.

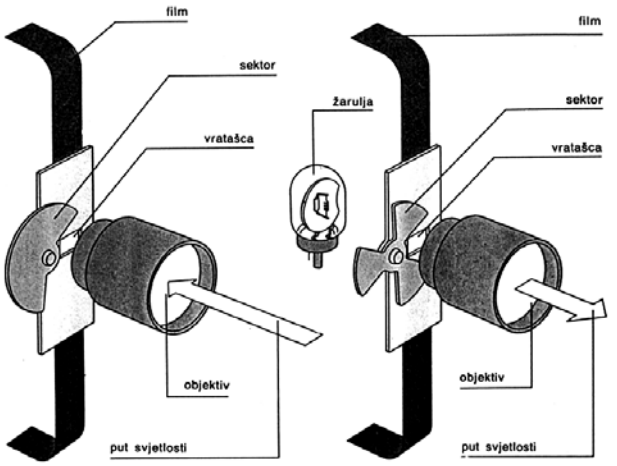
4. Objašnjenje prividnog kretanja na filmu

4.1. Specifične teorije prividnog kretanja

Jedna se pretpostavka provlačila u većini tradicijskih tumačenja prividnog kretanja: pretpostavka da je percepcija prividnog kretanja različita stvar od percepcije stvarnog kretanja, i da ih se, dakle, mora tumačiti različito jer se, pretpostavno, dvije percepcije oslanjaju na različite psiho-neurološke mehanizme.

Iako se post-gešltaltističko proučavanje prividnog kretanja odvijalo s težnjom da se objasni percepcija kretanja uopće, ipak je većina tumačenja prividnog kretanja težila biti specifična za proučavano »iluzijski proizvedeno« kretanje.

Teorija »perzistencije vida« i »stapanja treptanja«, iako pogrešno primijenjena na prividno kretanje, bila je dobrim mo-



Sektor / zaslon

delom takvog *specifičnog tumačenja* — činilo se da utvrđuje baš specifični neurofiziološki mehanizam što uzrokuje iluziju kretanja, mehanizam koji očito ne može biti aktivan u percepciji stvarnog kretanja, jer u ovome potonjemu nema zamračivanja pri percipiranju kretanja. Dakako, gešaltističkim odbacivanjem perzistencijskog tumačenja javila se potreba za drugačijim specifičnim objašnjenjem prividnog kretanja.

Kako je Wertheimer nizom pokusa ustanovio da vremenska i prostorna *bliskost* dvaju nadražaja kod stroboskopski proizvedenog kretanja važno uvjetuje zamjedbu pokreta uopće, potom *vrstu* zamijećenog pokreta i mjeru njegove zamjedbene »glatkoće« (»punine«), postulirao je da je po srijedi »kratki spoj« negdje u živčanim putovima, »kratki spoj« između dvaju dovoljno bliskih nadražaja. Ovo je rješenje navođeno u literaturi (usp. Arnheim 1962.: 230; Arnheim 1974.: 387-388), ali ne izgleda da je bilo prihvaćeno (jer je s neurofiziološkog stajališta bilo mutno, nespecifično).[17] Na ruku podrazumijevanju specifičnosti zamjedbe prividnog kretanja išla su i sva ovakva posebna proučavanja stroboskopski proizvedenog kretanja (tj. kretanja proizvedenog pomoću niza statičnih slika). Ona su otkrila vrlo različite podvrste i vrste prividnog kretanja, mnoge neočekivane, a specificirala su i posebne uvjete pod kojima se postižu te različite vrste prividnog kretanja. Primjerice, otkrila se ovisnost između brzine smjene dvaju nadražaja i prostorne udaljenosti između njih (kod prostorno vrlo bliskih nadražaja potrebna je brža smjena nadražaja, a kod prostorno udaljenijih sporija da bi se dobila valjana iluzija kretanja). Otkriveno je da za brza prostorno bliska pomicanja (tzv. *beta kretanje*), kakva se npr. javljaju unutar filmskog kadra, važe jedne regularnosti, a za udaljena i kompleksna pomicanja (kakva se javljaju, recimo, pri kontinuiranu montažnom prijelazu, tj. montažnom prebacivanju s jednog promatračkog položaja na drugi pri praćenju jednog te istog kontinuiranog prizornog kretanja) važe druge. Primjerice, kod malih brzih pomaka pokret se opaža i kad se korjenito mijenja boja i oblik (npr. može se dobiti iluzija pokreta i kad se sastavljaju sličice različitih ljudi, životinja ili predmeta, predmeti koji su različiti i bojom, a ne samo oblikom i identitetom — samo ako su faze pokreta dostatno prostorno male i da se smjenjuju valjanom brzinom; usp. kratku djelotvornu animaciju novinskih izrezaka različitih osoba i pasa u kratkom animiranom filmu *Point blank*, 1994., Danijela Šuljića). Takav *bliski* ili *fini pokret* (engl. *short-range, fine grained movement*) očito se obrađuje različitim neuralnim procesorima od *dalekometnog* (engl. *long-range*) ili *generalnog pokreta*, onog u kojem se faze smjenjuju sporije i s većim i globalnije raspoređenim prizornim prostornim pomacima, onima u kojem identitet stvari i prizora postaje važan, a pritom postaju važnim i identitetno relevantna obilježja kao što je opći oblik, boja... Itd. (Usporedi za podrobnije preglede o različitim efektima prividnog kretanja Rock 1995.; Hochberg 1996.; Palmer 1999.).

Međutim, koliko god ova istraživanja bila vođena pokusima u kojima se uglavnom stroboskopski proizvodilo kretanje te se činilo da se njima specifično analizira i objašnjava upravo prividni pokret, ti su pokusi ipak težili ustanoviti vizualno-obrađivačke osobine što važe i objašnjavaju *oba tipa percepcije pokreta*, i percepciju prividnog kretanja i percepciju stvarnog kretanja. Zapravo, stroboskopsko kretanje (zapravo: *animacija crteža*) u većini je istraživanja bilo tek taktično-istraživačko sredstvo za proučavanje naše *percepcije stvarnog pokreta*. Naime, stroboskopski (animacijski) pripremljeni predlošci mogu se dobro nadzirati i varirati u detaljima i tako specifično i mjerno proučavati razne aspekte i uvjete percepcije kretanja — pod pretpostavkom da su posrijedi *isti perceptivni mehanizmi*.

I tako, gotovo da se nije moglo a da se postupno ne dođe do uvjerenja da tu i nisu po srijedi dva odvojena psihološko-neurološka sustava, nego jedan, te se to uvjerenje uobličilo u jedinstvenu teoriju percepcije kretanja, bilo ono prividno ili pravo.

4.2. Hipoteza istovjetne obrade prividnog i stvarnog kretanja

Ovo je uvjerenje najmilitantnije izrazio Arnheim na početku odjeljka posvećenog »stroboskopskom kretanju«:

> *Svaka percepcija kretanja u temelju je stroboskopska*. (Arnheim 1974.: 387)

Naravno, on je to izrekao upravo iz vizure dugog proučavanja prividnog pokreta i nastojanja da se tim proučavanjem dosegne objašnjenje percepcije stvarnog kretanja.

Međutim, nešto opreznije, kao visoko vjerojatnu, ali još nedovoljno potvrđenu hipotezu, slično ističu i drugi proučavatelji percepcije kretanja.

Npr. Irvin Rock će razmatrajući odnos prividnog i stvarnog kretanja zaključiti:

> *Dakle, stvarno kretanje i prividno kretanje vrlo je slično ako ne i identično, barem pri većim brzinama*. (Rock 1995.: 195)

Slično će ustvrditi Hochberg i Brooks:

> *Većina tekućih objašnjenja prividnog kretanja* (...) *podrazumijeva iste mehanizme za kontinuirano i stroboskopsko kretanje*. (Hochberg, Brooks 1996.: 217).

A u Evropi će Piaget utvrditi:

> *Ovo će poduprijeti analogiju za koju se često kaže da postoji između percepcije stroboskopskog kretanja i percepcije stvarnog kretanja...* (Piaget 1969.: 252)

Anderson, specifično razmatrajući slučaj filma, utvrditi će, informirajući o proučavanju finih pokreta:

> *Štoviše, oni specifično sugeriraju da bi fina iluzija* /bliskog prividnog kretanja, op. H. T./ *mogla imati zajednički temelj s percepcijom stvarnog kretanja*. (Anderson 1996.: 59)

Na kojim se argumentima, što skrivenim što izričitim, temelji ova hipoteza perceptivne (i neurofiziološki obrađivačke) istovjetnosti stvarnog i prividnog kretanja?

Ponudit ću tri argumenta, od kojih je jedan usmjeren na pobijanje odvojenih mehanizama za percipiranje prividnog i stvarnog kretanja (tj. na pobijanje da *prividno kretanje* mora biti specifično objašnjeno), drugi argument govori o preduvjetima koji su zajednički za percepciju i prividnog i stvarnog kretanja, a treći o nekim dosadašnjim nalazima o »zajedničkim mehanizmima«.

4.3. Argument suvišnog paralelizma

Prividno kretanje na filmu vrlo je obuhvatna pojava: obuhvaća gotovo sve uočljive tipove kretanja, odnosno, točnije rečeno, obuhvaća sve ono što obuhvaća i naša percepcija stvarnog kretanja. Obuhvaća, recimo poprječno kretanje (paralelno s očima), ali i kretanje po dubini (od nas i prema nama), prostorno fine pomake ali i daleka skokovita premještanja, kretanje bez identifikacije objekta koji se kreće i komplicirana kretanja identifikabilnih predmeta u prizoru, brze uzastopne promjene i vremenski razmaknutije promjene, dvodimenzionalno, ali i trodimenzionalno kretanje (kretanje iza prekrivajućih pojava i ispred njih), relativno kretanje (relativno s obzirom na pozadinu i druge predmete) i apsolutno kretanje. Itd.

Nadalje, pažljivo istraživanje različitih vrsta *prividnog kretanja* ustanovilo je da u temelju svake od tih vrsta leže vjerojatno različiti psiho-neurološki mehanizmi, da u obradi prividnog kretanja postoje uzastopne obrađivačke faze, od ranih obrada (kod finih, bliskih pokreta) kod kojih identitet stvari koje se kreću koje se kreću nije važan (njihovo prepoznavanje nije važno), do kasnih (viših) obrada u kojem prepoznavanje istog predmeta postaje važno. Ako, dakle — prema ideji psihološke specifičnosti iluzijske percepcije pokreta — pretpostavimo da je lanac obrada prividnog kretanja različit od lanca obrada stvarnog kretanja, onda to zapravo implicira da postoji neurofiziološki *paralelni sustav obrada*: (a) sustav obrada prividnog kretanja i (b) sustav obrada stvarnog kretanja.

Ova hipoteza dvojne obrade višestruko je *neuvjerljiva*.

Naime, dok je evidentno da je *percepcija stvarnog pokreta* vitalna za opstanak organizama (usp. Rock 1995.: 195-196,[18] Palmer 1999.: 466; Shepard 2001.), tj. ona je očigledno evolucijski utemeljena, dotle je tako nešto krajnje neuvjerljivo tvrditi za *percepciju stroboskopski proizvedenog kretanja*.

Naime, kad bi ovo potonje tvrdili, tada bismo morali pretpostaviti da su ljudi tijekom evolucije bili pod dugotrajnim okolinsko-adaptacijskim pritiskom da obrađuju prividna kretanja te da su se pod tim pritiskom razvili posebni mehanizmi za njihovu obradu, paralelni onima za obradu stvarnog kretanja. Međutim, u svakodnevnu životu jedva da smo suočeni s prividnim kretanjima. Veća izloženost ljudi igračkama i napravama koje sustavno proizvode prividno kretanje (usp. pretpovijest i povijest izuma kojima se proizvodio efekt prividnog kretanja, Ceram 1965.), vrlo je nedavna (zanemariva sa stajališta evolucijskih razmjera), a i daleko je od toga da bi bila sveprisutna, opća za sve ljude i u sve kulture. K tome, naprave su se i izumile uz oslonac na već postojeću sposobnost/nesposobnost da se prikladno priređeni stroboskopski pomaci percipiraju drugačije nego kao stvarna kretanja.

Ne može se, dakle uzeti, da postoji evolucijski temelj za razvoj posebnih mehanizama za obradu prividnog kretanja, mehanizama paralelnih onima za obradu stvarnog kretanja.

Međutim, pri postavci paralelnih sustava obrade mora se riješiti još jedan problem. Budući da, konačno uzevši, mi perceptivno ne razlikujemo stvarno kretanje od prividnog, onda se mora postulirati da se negdje u psiho-neurološkim obradama ti paralelni sustavi *stječu*, tj. nerazlučivo miješaju. Ali, i to je, s evolucijskog stajališta neuvjerljivo. Ako se na nekom stupnju nerazlučivo miješaju, čemu uopće pretpostavljati paralelizam? Naime, zašto bi se uopće (evolucijski) razvio poseban sustav obrada prividnog kretanja, uz već postojeći i nužan sustav obrada realnog kretanja, kad bi u konačnici sve ionako bilo svedeno pod jedno? Za tako što ne bi bilo funkcijskog opravdanja, ne bi bilo funkcijskog razloga za adaptacijski selektivno formiraju dva mehanizma za percepciju prividnog i percepciju stvarnog pokreta.

4.4. Argument istovjetnih preduvjeta za prividno i stvarno kretanje

Drugačiji tip razloga možemo ponuditi uzmemo li u obzir uvjete pod kojim se formira percepcija kretanja u našem neurološkom »aparatu«.

Razlog koji u pogledu uvjeta daje Arnheim u obrazloženju svoje tvrdnje o tome da je svako kretanje stroboskopsko, glasi ovako:

> *Svaka percepcija kretanja u temelju je stroboskopska. Kad ptica leti kroz moje vidno polje, njena su fizička premještanja kontinuirana. Ono što ja vidim od leta, međutim, izvodi se iz slijeda zapisa u individualnim receptorima ili »receptorskim poljima« očne mrežnice*. (...) *Živčani sustav stvara osjet kontinuiranog pokreta time što integrira niz ovih trenutačnih nadražaja, od kojih niti jedan ne bilježi ništa drugo nego statičnu promjenu. H. L. Teuber izvještava da se kod stanovitih mozgovnih povreda kretanje motora vidi kao niz preklapajućih kotača, svaki od njih nepomičan. Bilo da se integracija pokreta javlja na retinalnoj ili kortikalnoj razini, činjenica je da se iskustvo pokreta izvodi iz slijeda nepokretnih unosa*. (Arnheim 1974.: 387)

Doduše, postojanje živčanih stanica koje specifično reagiraju na određeno orijentiran i brz *pokret* niječe Arnheimovu

tvrdnju da se pokret integrira iz »statičnih« živčanih registracija. Ali, još uvijek stoji jedna opća psiho-fizikalna činjenica: svaki pokret podrazumijeva *premještanje* u prostoru, a to premještanje mora biti *dostatno veliko* da bi ga naš vid registrirao (odnosno dostatno malo da bi ga registrirao kao *puni pokret*). Dakle, *specifične razlike u pomaku* u vidnom polju prizora i na očnoj mrežnici nužne su da bi uopće došlo do percepcije kretanja.

Također je činjenica da razlike u pomaku bivaju registrirane »točkasto«, tj. da ih individualno registriraju uzastopne vidne stanice u očnoj mrežnici, da ih registriraju s vremenskim i prostornim pomakom, te da se daljnja perceptivna obrada kretanja odvija na temelju takvih podataka o pomacima na retini.[19]

Dakle, ako nadražaji proizvode dostatne pomake na mrežnici da budu registrirani na uzastopnim različitim vidnim stanicama posljedica toga će moći biti (ako sve ostalo funkcionira kako treba) percepcija kretanja (bilo kretanja u prizoru ili kretanja samog promatrača u prizoru) bez obzira jesu li ti pomaci izazvani stvarnim kretanjem ili prikladno stroboskopski aranžiranim statičnim fazama. Prema Eleonor Gibson: »*Izgleda da kontinuirano (stvarno) optičko kretanje i stroboskopsko optičko kretanje daju istovrijedne informacije*« (E. Gibson 1969.: 382). Malena djeca, naime, zarana reagiraju na stroboskopski proizvedeno kretanje jednako kao i na stvarno kretanje, i to bez prethodnog izlaganja prividnom kretanju.

Međutim, kad je film u pitanju, tada imamo dodatan jak razlog izjednačenju uvjeta za percepciju pokreta koje pruža stvarni pokret i uvjeta koje pruža stroboskopski proizvedeno kretanje. Naime između stvarnog i prividnog kretanja postoji kauzalna veza naciljana na osiguravanje jednakih nužnih uvjeta za izazivanje percepcije pokreta.

Naime, film izvorno upravo *snima stvaran pokret* i to u svim njegovima vrstama i pojavnostima. Kod filma (i videa) polazište jest stvaran pokret, tj. optički nadražaji proizvedeni stvarnim pokretom. Film ne čini ništa drugo nego analizira taj stvaran pokret na statične faze. Ali, ako se pri reprodukciji (projekciji filma) te faze smjenjuju istom brzinom kojom su snimljene, takva njihova prezentacija obnavlja nadražajne uvjete koje je izvorno pružao stvarni pokret — tj. daje *efekt prividnog kretanja*, ali koji je perceptivno istoznačan izravnoj percepciji stvarnog kretanja koje je »uzrokovalo« snimku. Podudarnost između prividnog kretanja i stvarnog kretanja nije slučajna nego ciljana i kauzalno uvjetovana (mehaničko-optičko-kemijskim putem).[20] Filmska snimka u projekciji pruža upravo onakve (dostatno velike/male) uvjete za zamjedbu kretanja koje je pružao snimljen stvaran pokret.

Zaključimo: Ako su potrebni uvjeti za percepciju pokreta takvi da ih podjednako ispunjavaju stvarni pokreti kao i stroboskopski priređeni pokreti, onda su ova dva izvora za zamjedbu jednakovrijedna, nerazlučiva, i mogu se obrađivati istim psiho-neurološkim mehanizmima.

4.5. Argument istovjetnih neuralnih mehanizama

I to je ono na što doista upućuju neka istraživanja: na činjenicu da se i stroboskopski priređeni pomaci i pomaci stvarnog kretanja obrađuju istim neuralnim mehanizmima.

Prema Hochberg, Brooks (1996.: 215):

> *Sada se općenito vjeruje da postoje receptorski mehanizmi koji reagiraju izravno na kretanje, i da oni gotovo sigurno reagiraju također i na kratke isprekidane statičke premještaje stroboskopskog kretanja i filma*.[21]

I, nešto dalje:

Većina trenutačnih objašnjenja prividnog kretanja (...) podrazumijeva iste mehanizme za kontinuirano i stroboskopsko kretanje. *(...)* ...stvarno i prividno kretanje ima istu podlogu. (Hochberg, Brooks 1996.: 217)

Anderson ustvrđuje:

> *Vjerojatnije je da je kretanje u filmu rezultat nerazlučivosti malih promjena od sličice do sličice od kontinuiranih promjena što se javljaju u stvarnom pokretu u prirodi, a to ima za posljedicu da mreže vizualnog sustava procesuiraju prividno kretanje na filmu kao stvarno kretanje. Vizualni sustav naprosto propušta detektirati stvarne razlike između uzastopnih promjena u statičnim sličicama filma i kontinuiranih promjena prirodnog kretanja*. (Anderson 1996.: 61)

Slično i Palmer (1999.: 481):

> *Važno je shvatiti da se smatra kako je blisko-kretalački perceptivni sustav kretanja* /engl. *short-range motion system*, op. H. T./ *uključen u gotovo svaku percepciju kretanja, jer on operira nad svim kontinuiranim kretanjem kao i za svako prividno kretanje na kratkim razmacima i brzim smjenama pokazivanja, što uključuje filmove i TV slike*.

Također, postojanje specifičnih centara za obradu pokreta potvrđuju proučavanja mozgovnih ozljeda kod kojih pacijenti ne percipiraju pokret već vide tek niz statičnih situacija (Arnheim 1974.: 387; Temple 1993.: 143; Anderson 1996.: 60-61; Palmer 1999.: 483-484). Doduše, nema izvještaja jesu li ovi pacijenti mogli vidjeti pokret na filmu, ili — kako se može vjerovati — to nisu nikako mogli. Ali, postoje obrnuti izvještaji o pacijentima koji imaju problema uočiti i prepoznati stvari kad one miruju, ali ih vide kad se kreću. Takvi rado gledaju filmove i televiziju, jer tamo imaju stalno kretanje te nemaju problema u uočavanju pojedinih statičnih stvari i njihovo prepoznavanju (Anderson 1996.: 61).

4.6. Zaključak: tipska funkcionalnost percepcije

Zašto je moguće da isti mehanizmi budu i veridički i neveridički, da omogućavaju točnu percepciju, ali da budu uzročnikom krive? Pokušat ću predočiti jednu adaptacionističku varijantu odgovora na ovo pitanje.

S već naznačenog adaptacijskog stajališta, organizmi razvijaju receptivne (perceptivne) mehanizme (tzv. *eksteroceptore*) za snalaženje u okolini — za opstanak u njoj. Ma koliko u složenih organizama ti mehanizmi bili složeno diskriminativni, tj. sposobni razlikovati najraznovrsnije aspekte i pojave okoline, najraznolikije konfiguracije u njoj, oni su u pravilu *baždareni na tipske konfiguracije* životne okoline (tzv. *ekološke niše* danog organizma), a ne na odveć raznolike i nepredvidive *individualitete*, nesvodive pojedinačnosti s ko-

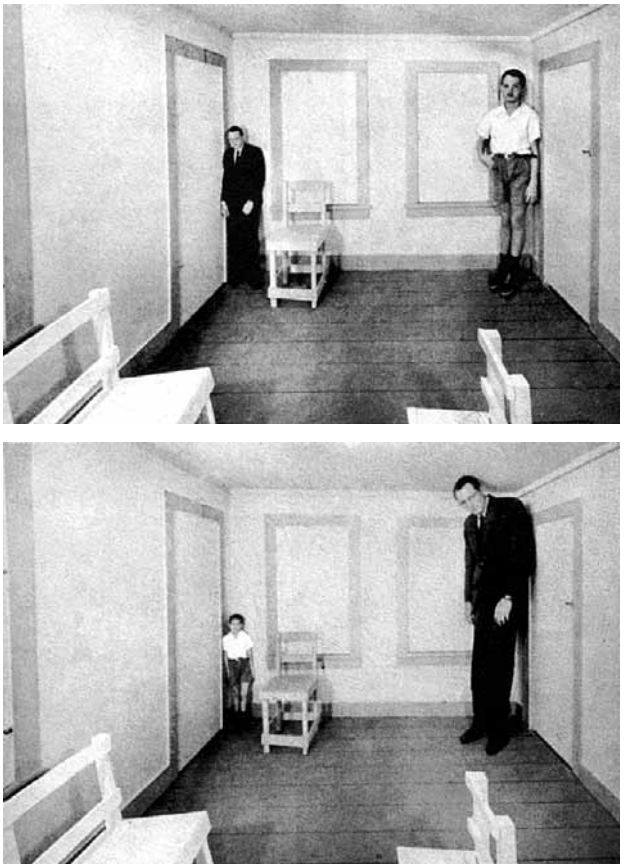
jima se mogu sresti. Drugačije rečeno, percepcija je primarno *kategorijska* a ne *individualitetna*: aktivira se na pojavu neke opće, invarijantne crte okoline, na postojane konfiguracije koje se dadu utvrditi pod uvjetima vrlo različitih promjena i varijacija. Žaba reagira na pokrete u vidnome polju u određenome smjeru, a na mirovanja ne reagira nikako. Ako se to pokreće dovoljno mala stvar, žaba će na nju reagirati lovački, tj. hvatat će je, ako se to pokreće velika stvar, žaba će se spašavati bjegstvom. Nepokretni predmeti za nju receptivno ne postoje.

Takva tipska nabaždarenost uglavnom omogućava veridičku percepciju okoline, tj. takvu percepciju okoline na temelju koje organizmi mogu prikladno i uspješno djelovati u većini standardno danih okolnosti. Veridičnost je zajamčena dugotrajnim evolucijskim iščišćavanjem onih organsko-recepcijskih varijeteta koji su tipski uspješni u tipskim okolnostima danog životnog okružja. Oni organizmi čiji eksterocepcijski organi reagiraju odveć često neveridički, neprikladno, bit će prečesto neuspješni da bi opstali s takvim varijetetom organa.

Ali, pretežita veridičnost percepcije, ne znači da je ona nepogrešivo takva. Uvijek je moguće da se pojavi u okolini takva konfiguracija na koju je organizam perceptivno nabaždaren i koju ne može a da ne registrira na određen način, ali da u danom iznimnom slučaju nije posrijedi baš onakva pojava na koju se takva percepcija inače veridički odnosi. Npr. žaba neće lovački reagirati samo na let kukca u njenom vidnom polju, već i na sličan let kamenčića. Bježat će od oblika koji se nad nju nadvija i kad je to tek grana zanjihana vjetrom, a ne vrebalačka roda. Reagirat će neveridički, iluzivno.

Sa stajališta opstanka, takve brze reakcije na tipske konfiguracije vrlo su važne: često se nema vremena bolje »razmotriti« danu konfiguraciju da bi ju se bolje identificiralo, nego treba *preventivno* reagirati. Za većinu je prilika bolje brzo reagirati na tipski nadražaj, pa ako je i neadekvatan, nego ostati gladan ili biti pojeden jer si propustio na vrijeme reagirati. Ali, u iznimnim okolnostima takve reakcije mogu biti i opasne: to što leti žabinim vidnim poljem i na što ona lovački reagira može biti udica lovca na žabe, ono što se nadvija nad nju može biti sjena goniča koji je utjeruje u mrežu. Ipak, iako takve prilike u kojima inače uspješno veridička percepcija bude krivom mogu ugroziti pojedinačan organizam, one ne moraju ugroziti ukupnu vrstu, jer su dovoljno prorijeđene i netipične.

Iluzije koje proučavaju psiholozi upravo su takve iznimne prilike u kojima inače pouzdano veridička percepcija bude u krivu. Obično se takve prilike sastoje u tome da se — bilo eksperimentalnim aranžmanom ili stjecajem prilike — posložе takve konfiguracije koje neminovno (prema adaptacijsko-tipskoj nabaždarenosti) izazivaju danu perceptivnu reakciju, a da i nisu po srijedi one pojave koje takvu reakciju inače tipski izazivaju. Npr. psiholozi će, u tzv. Amesovoj sobi (vidi sliku) tako izobličiti perspektivne indikatore da se, gledamo li sobu s određene vizure, s jednim okom, ona čini normalnom sobom, a ljudi u njoj nenormalno poremećenih veličinskih omjera. Ili će isti istraživač tako namjestiti u prostoru štapiće da kad ih gledamo s jednog stajališta, vidimo



Amesova soba

samo nasumično prostorno pobacane štapiće, ali kad to isto gledamo s određene vizure tada neodoljivo zamjećujemo konfiguraciju stolice.

Ovo je cijelo razmatranje primjenjivo i na percepciju pokreta. Ako su umjetno osigurani oni indikatori (uvjeti) koji inače aktiviraju našu percepciju pokreta tada ćemo njih registrirati kao pokret, iako to može biti tek niska statičnih filmskih sličica. Isti perceptivni mehanizam koji veridički registrira stvarni pokret, bit će neveridički naveden da registrira pokret i na temelju osobitog aranžmana filmskih sličica (ili, recimo, svjetala; figura nacrtanih na listovima knjige i dr.). Prema analogiji Gregoryja (1973.: 111): odnos receptivnog mehanizma i konfiguracije nadražaja možemo zamisliti kao odnos ključanice i ključa. Ključanica je sklop za prihvat ključa određene konfiguracije: kad se u ključanicu stavi ključ prikladne konfiguracije, njime ćemo moći aktivirati ključanicu, otvoriti vrta. Ali, lopov može doći bez ključa, tek s kalauzom. Ključ i ključanica su uzajamno usuglašeno napravljeni, kalauz nije napravljen za baš tu ključanicu. Ali ako ga se usuglasi s konfiguracijom ključanice, on uspješno otvara vrata. Mehanizam brave je, u takvom iznimnom slučaju, »slijep« za razliku između kalauza i ključa i reagira na kalauz kako bi reagirao na prikladni ključ.

Tako je i s našim neuropsihološkim procesorom za pokret: on je »slijep« za razliku između stvarnog pokreta i strobo-

skopskog protoka filmskih sličica, i zato reagira i na ovaj potonji kao da je pravi pokret, jer je dobio dostatno specifičan nadražaj.

Umjesto da se postuliraju različiti mehanizmi za veridičku percepciju i za iluzije, uvjerljivije je i objašnjavateljski plodnije postulirati iste mehanizme:

> *I iluzije i veridički percepti moraju biti manifestacijama istih zakonomjernih procesa perceptivnog funkcioniranja* (Rock 1995.: 154)[22]

5. Status prividnog kretanja

5.1. Prividno kretanje jest iluzijsko, utvrdivo različito od percepcije stvarnog kretanja

Ova razmatranja mogla bi nas navesti na pogrešan zaključak kako se prividno kretanje i »ne treba« razlučivati od stvarnog — ta percepcija jednog i drugog jest *prava* percepcija kretanja.

Takav je stav Currieja, filozofa koji se posebno posvećuje i teoriji filma. Prema njemu, nije valjano govoriti o »iluziji pokreta«: naša zamjedba pokreta u filmskoj slici nije »iluzivna« nego »prava« (engl. *real*), po srijedi je viđenje *pravog pokreta* identifikabilnih dijelova *filmske slike* (recimo slike čovjeka koji hoda prizorom).[23]

Ma koliko se takva argumentacija može učiniti vrijedna interesa, ona ima svoje mjesto u filozofskim razmatranjima slikovnih reprezentacija, ipak kao da ide protiv temeljnog smisla pojma »iluzije« i njene primjene u ovom slučaju — ima jak »anti-intuitivni štih«.

Neka je naša perceptivna reakcija, naime, *iluzija* po tome što *nije veridička, istinosna*, tj. što ne bilježi stvari onakvim kakve one — provjerive drugim prigodno pouzdanijim načinima — jesu.

Naše su percepcije uglavnom veridičke, istinite, ali, kao što smo vidjeli, to nisu neminovno, nisu takvim uvijek. Mi se često prevarimo — krivo prepoznamo čovjeka, čini nam se zgrada nagnuta a nije, dvije nam se stvari čine nejednake duljine a u stvari su jednake duljine, čini nam se da se naš vlak pokrenuo na stanici, a to je krenuo samo susjedni vlak i sl.

Međutim, mi neprekidno, uglavnom nesvjesno, ali često i svjesno (tamo gdje znamo da smo skloni krivom percipiranju), *provjeravamo* naše percepcije kroz našu aktivnost koja se ravna prema tim percepcijama. Nakon polazno krivog prepoznavanja čovjeka, obično dođemo u priliku, kad se on približi ili dođe u bolji položaj za razgledanje, raspoznati da je riječ o nekom drugom; ako nam se čini zgrada nagnutom možemo njen rub provjeriti viskom; dvije stvari koje nam se čine nejednakim možemo izmjeriti da se uvjerimo da su iste duljine i sl. Kroz takvu provjeravačku djelatnost tipično se uvjerimo kako poneke od naših polaznih percepcija nisu točne, nego *krive*. U načelu, svaka naša, za snalaženje relevantna, percepcija višestruko se provjerava, i rezultat tih provjera može biti u ustanovljavanju *neveridičnosti* dane percepcije, u utvrđivanju da je kriva.

I naša percepcija pokreta na filmu može se podvrći, i podvrgava se, provjerama. Ta se provjera, recimo, može sastojati u tome da uzmemo filmsku vrpcu u ruku i uočimo da se sastoji od niza fotografija. Provjera se može sastojati u tome da na prikladnom projektoru, montažnom stolu, ili na videu usporimo kretanje filma toliko da se počnu opažati odvojene sličice bez pokreta od jedne do druge. Ili, da na nasumičnom mjestu film zaustavimo video »pauzom« (vizualnim zaustavljanjem) i uvjerimo se da je po srijedi statična fotografija, a potom aktiviramo kretanje sličica po sličicu da vidimo kako se smjenjuju statične faze. U svim ćemo se ovim provjeravačkim slučajevima uvjeriti da je film i filmski pokret sastavljen od statičnih faznih sličica. Nakon takve provjere znat ćemo da je naša percepcija pokreta u filmu — *neveridička*, da ne odgovara stanju stvari kakvo je kad ga utvrdimo drugim perceptivnim i operativnim putovima.

Naravno, malo tko od nas ide ovu stvar s filmom doista provjeravati. Znanje o tome da se filmski pokret proizvodi brzom smjenom sličica dobivamo vrlo rano u životu i prihvaćamo ga kao činjenicu, onako kako prihvaćamo činjenicu da je zemlja okrugla. Dio nas dobiva naknadnu mogućnost manipuliranja filmom, pa se onda uvjeri da je to društveno prenošeno znanje točno. Ali, ako i ne dođemo u takvu manipulativnu situaciju, ono što je važno jest da tijekom života niti jednom ne dobivamo svjedočanstvo, dokaz, da nije tako kako nam kažu: tj. da se filmska slika ili videosnimka ne sastoji od statičnih fotograma. Ne dobivši nikada protudokaz, nemamo »provjeravačkog« razloga da sumnjamo u točnost toga znanja.

Ali, percepcija pokreta na filmu nije naprosto kriva, ona je kriva na osobit način — na *iluzivan* način.

Naime, nisu sve krive percepcije ujedno i *iluzije*. Mnoge naše krive percepcije, nakon ustanovljenja njihove »krivosti«, bivaju zamijenjene pravim percepcijama, a te potom potisnu one polazne — kad zadobijemo ispravnu percepciju, ne možemo se vratiti »krivom percipiranju«. Često se po ispravljenoj percepciji pitamo kako smo uopće mogli stvar polazno krivo percipirati. One krive percepcije koje se dadu ispraviti u *prave* percepcije — *nisu iluzijom*, one su tek trenutačnom zabunom.

Iluzije su one krive percepcije kojima možemo utvrditi da su *neveridičke*, *krive*, da ne odgovaraju stanju stvari, ali ih potom, svejedno, *ne možemo ispraviti*, nego i nadalje percipiramo »izvorno krivo« (usp. Currie 1996.: 333-334). Upravo je takav slučaj s percepcijom pokreta na filmu: i kad dobro znamo da je ta percepcija izazvana smjenom statičnih sličica, čak i kad te sličice iscrtavamo u animiranom filmu, mi i nadalje neodoljivo *percipiramo puni pokret* u filmskoj slici, i ne možemo a da ga takvog ne percipiramo (naravno, ako su zadovoljeni potrebni uvjeti).

Percepcija pokreta na filmu jest *kriva* (*neveridička*, ne odgovara stanju stvari), ali ona je i *perceptivno-iluzijska* (ne da se ukloniti, izmijeniti u veridičku, istinitu percepciju).

5.2. Percepcija filmskog pokreta je prava iluzija

Također, riječ je o *pravoj iluziji* za razliku od, nazovimo to, *uvjetnih iluzija*, onih koje nisam sklon uopće zvati iluzijama.

Na primjer, često se govori o *iluziji trodimenzionalnosti* (perspektivnoj iluziji) koju imamo kad gledamo film, kao što je imamo kad gledamo neku fotografiju, ili neku dobro perspektiviranu prikazivačku slikariju (usp. Gregory 1973.:

169). Naime, gledajući filmski prizor mi opažamo njegove dubinsko-prostorne rasporede, opažamo da su stvari raspoređene po dubini od naše točke promatranja, i to opažamo iako je slika dvodimenzionalna, a ne trodimenzionalna.

Stvar je, međutim, u tome da takva percepcija i nije pravom iluzijom. Naime, dovoljno je usporediti percepciju dvodimenzionalnog filma s percepcijom trodimenzionalnog filma (onog u kojem, recimo, film gledamo s očalama u kojima je jedno staklo crveno a drugo zeleno) pa da vidimo kako dubinski odnosi u dvodimenzionalnom filmu nemaju onu »perceptivnu živost«, dubinsku uvjerljivost koju imamo u trodimenzionalnom (stereoskopskom) filmu.

Naime, u standardnom dvodimenzionalnom filmu mi, zamjećujući dubinu, istodobno zamjećujemo (makar toga i ne bili svjesni) i plošnost slike, odnosno plošnost perspektivne projekcije na plohi ekrana. Percepcija prikazivačke slike je dvojna (usp. Turković 2000.: 53-59; Anderson 1996.: 47). Zbog ove dvojne kombinacije doživljaja, mi i nemamo doživljaj »prave dubine« kakav donekle dobivamo kad se gleda trodimenzionalni film sa specijalnim očalama, ili kad se gleda holografski »film«. U dvodimenzionalnoj filmskoj slici »vidimo dubinu«, ali tek »uvjetno« (vidi opsežnije razvijanje tog argumenta: Turković 2000.: 53-59). Zato tu i ne možemo govoriti o pravoj *perceptivnoj iluziji*. Mi nismo zavarani, ne percipiramo krivo: ne percipiramo dubinu u filmskom prizoru kao »pravu dubinu«, nego tek kao predodžbeno naznačenu, imamo novu vrstu *uvjetne percepcije* (predodžbeno-komunikacijski, a ne snalazilački relevantne).

Za razliku od ovog »uvjetnog« dojma dubine, percepcija pokreta na filmu je »neuvjetna« percepcija — mi tu percipiramo puni pokret, bez ikakva osjećaja »lažnosti«, ograničenosti, tu nema korektivnih indicija stvarne statičnosti sličica od kojih se gradi kadar i pokret.

Iluzija pokreta je prava, neispravljiva, neuvjetna, *iluzija*.

5.3. Poseban status *prividnog kretanja*

Međutim, upravo je ta neuvjetnost, »pravost« iluzije pokreta činila *prividno kretanje* na filmu toliko fascinantnom pojavom.

Puna percepcija pokreta na filmu je, naime, bila otprva *tematizirana* kao *pravo iluzivna* percepcija. Bio je to, vjerujem, upravo onaj tip fascinacije koju imamo s mađioničarima što izvode uživo: *vidimo* kako stvari nastaju i nestaju, pretvaraju se jedne u druge, te iako znademo da to nije moguće, fascinira nas što usprkos tome znanju i brojnim okolnim indikatorima nemogućnosti da se tako što dogodi, ne možemo vidjeti drugačije, što doista — *vidimo nemoguće*.

Osim općeg znanja, koji su specifičniji signali koji nas upozoravaju da je ipak po srijedi iluzija, a ne percepcija stvarnog pokreta?

To su upravo oni i onakvi signali na koje Arnheim upućuje kao signale razlike između percepcije filmskog prizora i percepcije životnog prizora,[24] a koji bi se mogli nazvati »metakomunikacijskim« jer upozoravaju na komunikacijski status cijelog filma, a s time i nekog relevantnog njegovog aspekta (usp. Turković 2000.: 10-103).

Uzmimo u razmatranje samo one metakomunikacijske (razlikovne) signale što su posebno važni za obilježavanje iluzivnosti naše percepcije filmskog pokreta.

a) Iako je naša zamjedba pokreta uvelike određena vizualnim podacima, ona je tipično multimodalna, tj. podržana i *proprioceptičkim podacima*, tj. podacima o planiranu motoričkom ponašanju vlastita promatračeva tijela pri promatranju.[25]

Naime, promatranje okoline je poduzetna djelatnost našeg oka i glave koje mičemo da bismo prikladno vizualno pretražili okolinu ili pratili neke pokrete, i našeg tijela — mi promatrački nadziremo okolinu dok se njome krećemo, a često svoje kretanje prilagođujemo potrebama boljeg viđenja. Motorički plan kretanja i (povratni) vizualni podaci o izvršenju tog plana izgleda da ulaze u procjenu i kretanja (i mirovanja) stvari u okolini i našeg vlastitog tjelesnog kretanja (usp. Rock 1996.: 179-180).

Međutim, u promatranju filmske slike i kretanja na filmu, kad god se pomiče kamera ili kad se montažno mijenja kadar — tj. kad god dolazi do promjena u samome promatranju, u stanju promatranja — dolazi do potpune *disocijacije*, »razvoda«, između proprioceptičkih podataka i onih vizualno dobivenih. Proprioceptički podaci koje dobivamo pri gledanju filma jesu uglavnom podaci o tome da tjelesno mirujemo u sjedalici kina ili u fotelji pred televizorom, da nam je glava usmjerena u stalnome smjeru, a eventualno dobivamo podatke o našem meškoljenju u sjedalici dok gledamo, kao i podatke o povremenim otklonima glave (ako svrnemo pogled s ekrana na dvoranu). A za to vrijeme optički podaci koje nam nudi filmska slika u pokretu (tj. slika proizvedena kretanjem kamere) jesu podaci kakve bismo u životu dobivali od prizora u kojem se *tjelesno i promatrački* krećemo ili bivamo premještani, a pri čemu aktivno pomičemo glavu i oči kako bismo prikladno »navigali« prostorom kojim se krećemo i prikladno pratili stvari od interesa pri takvu kretanju. Recimo, dok nam sve — proprioceptički — kaže da u kinu ili u sobnoj fotelji mirujemo i držimo glavu i oči u istome smjeru, dotle nam filmska slika sugerira da se krećemo unaprijed prizorom (pri vožnji unaprijed), da naglo pokrećemo glavu u lijevo (pri panorami ulijevo), da padamo prema tlu (nagla vožnja unaprijed iz jakog gornjeg rakursa), da smo se tjelesno nemogućim skokom promatrački prebacili u posve novi ambijent (pri međuscenskom montažnom prijelazu), i tako dalje.

Čak ako je i cijeli film sniman u statičnim kadrovima, u kojima nemamo promatračkog pomicanja nego samo unutarprizornog, čim imamo montažne prijelaze, odmah smo suočeni s optičkim podacima što su u sukobu s proprioceptičkim, tj. plansko-motoričkim. Naime, kako smo to prije vidjeli, na svakom montažnom prijelazu dobivamo vizualne podatke da smo se »tjelesno« naglo prebacili na nov promatrački položaj, a pri tome nam zbiljski proprioceptički indikatori i kontrole daju jasne signale da cijelo vrijeme tjelesno mirujemo na istom mjestu u kinu.

A montažni prijelazi standardno su prisutni u filmovima, sa zaista iznimno rijetkim iznimkama filmskih djela u jednom kadru. Mi tako, očito, neprekidno dobivamo *proprioceptička pobijanja* da je, pri gledanju kadra snimanog s »pomaci-

ma kamere«, odnosno pri gledanju montažnog niza, riječ o pravom tjelesnom premještanju i promatračkom kretanju.

b) Dakako, čini se da se ova gornja disocijacija odnosi samo na pokretnu kameru i na montažne prijelaze, ne i na statični kadar prizornog zbivanja, odnosno na gledanje jednog statičnog kadra, bez montažnih prijelaza. Kod statične snimke, one u kojem ukupna slika optički miruje, samo se kreću likovi i stvari u ambijentu i u odnosu na izrez kadra, te kretanje likova i stvari prikladno pratimo pokretima očiju (i, moguće, glave ako sjedimo blizu cinemascope slike u kinu, a pokreti su preko cijelog ekrana). Kod takvog kretanja k tome još dobivamo sve potrebne indikacije *paralakse kretanja*[26] kao potporu zamjedbi kretanja tih pojava.

Međutim, i pri takvu promatranju statičnoga kadra mogu postojati (i tipično postoje) optičke indikacije koje su »kontradiktorne« optičkim indikacijama snimke prizora (pa i prizornog kretanja u prizoru).

Naime, kad gledamo film rijetko smo (nikada, ako film gledamo pod standardnim uvjetima) u prilici da nam je cijelo vidno polje zauzeto filmskom slikom. U pravilu, filmska slika (bilo na kinoekranu ili na televizoru) zauzima samo dio našeg vidnog polja, a u vidno polje ulazi i okolina kinoambijenta u kojem gledamo film, odnosno okolina sobe u kojoj gledamo televizijski ekran. Tako mi istodobno dobivamo dva skupa podataka: jedan od filmske slike na ekranu o prizornim kretanjima unutar nje, i drugi skup podataka o životnom ambijentu u kojem gledamo tu filmsku sliku i kretanja u njoj. I tako, dok nam, recimo, filmska slika (npr. lice u krupnom planu) nudi podatak da se od prikazana lica nalazimo promatrački udaljeni tek tridesetak centimetara, dotle nam kino-ambijentalna smještenost govori da se slika lica nalazi tridesetak metara udaljena od nas, našeg tjelesnog položaja u kinu (ili, recimo, dva metra od televizijskog ekrana). To vrijedi i za pokrete na filmskom platnu. Okret glave na njemu — u krupnom planu — može objektivno podrazumijevati premještanje nosa od nekoliko metara po filmskome platnu, i tako to registriramo u odnosu na naš kino-položaj. Međutim, istodobno mi taj pomak glumčeve glave percipiramo kao pomak od nekoliko centimetara — u sklopu filmski prikazanog ambijenta.

I premda »na nižoj razini« mi i s jednog i s drugog stajališta opažamo »pravi pokret« s prikladnim paralaksičkim promjenama, »na višoj razini«, na onoj na kojoj postaje relevantnom i naša identifikacija onog što gledamo dolazi do protuslovlja: mi istodobno, recimo, zamjećujemo da je riječ o krupnom planu lica, tj. licu gledanom iz vrlo bliske točke promatranja i čiji se mjere u milimetrima i centimetrima, a istodobno da je riječ o ambijentu kina u kojem to gledamo tek plošnu sliku na priličnoj udaljenosti od našeg kino-položaja, i na kojoj udaljenosti pomaci slike lica moraju biti objektivno daleko veći da bi se mogli opažati i da bi indicirali prikladno male filmsko-prizorne pomake.

Dakako, mi ove mjerne dvojnosti tipično nismo svjesni, ali ona neminovno ulazi u kalkulaciju podjednako naše stvarne promatračke pozicije u kinu, kao i »virtualne« promatračke pozicije u odnosu na prikazan filmski prizor. Budući da ne možemo a da — u standardnim prilikama — perceptivno ne uračunavamo i jedno i drugo, rezultat je tog »dvojnog uračunavanja« da i »pravo kretanje« u prikazanu filmskom prizoru percipiramo »na višoj razini« kao *uvjetno* kretanje *virtualnih likova* u *virtualnom ambijentu* (usporedi teoriju *autonomnosti percepcije prikazivanja* u Turković 2000: 58-59). Posrijedi su dvostruki referentni okviri, i mi tu dvostrukost razrješavamo tvoreći treći referentni okvir — dajući osobit status prikazivačkom kretanju, kao *iluzivnom*, a ne *stvarnom*, iako je u oba slučaja riječ o *pravo* kretanje (tj. imamo dojam pravog kretanja).

Dakle, čak i kad gledamo statički kadar, imamo dostatnih indikacija da pokreti u filmski prikazanom ambijentu nemaju isti spoznajno-perceptivni status kao ti isti pokreti kad su promotreni iz tjelesno vezane kino-ambijentalne percepcije. Mi podliježemo iluziji kretanja — vidimo *pravi pokret slike* na ekranu — ali istodobno itekako dobro znademo da je to tek *iluzija*, i na to nas sustavno navode važni opisani proprioceptički indikatori.[27]

6. Sažetak i zaključak

U temelju percepcije dominantog tipa filma leže dvije perceptivne iluzije: (a) *iluzija kretanja* — tzv. *prividno kretanje* — te (b) *iluzija postojane prisutnosti filmske slike (postojanog osvjetljenja*).

Do iluzije kretanja dolazi onda ako se dostatnim ritmom (oko 16-30 puta u sekundi) smjenjuju sličice (fotogrami, kvadrati) prizora s malim faznim pomacima u prizoru (malim, ali i dostatno velikim da budu registrirani).

Do iluzije postojanog osvjetljenja ekrana dolazi ako smjena sličica i mrakova (prosvjetljavanja i zamračivanja pojedinih sličica u projekciji) prelazi prag *kritičnog stapanja bljeskova*, tj. ako treptanje iznosi oko 50-60 bljeskova u sekundi.

Te su dvije iluzije razmjerno međusobno nevezane. Iluziju kretanja možemo imati i onda ako se treptanje filmske slike percipira, tj. ako i ne dolazi do stapanja bljeskova i do privida postojano osvijetljene slike — kako je bilo s ponekim projekcijama u ranom nijemom filmu. Također, iluziju postojanog svjetla možemo imati i u onim dijelovima filma u kojima, iz ovog ili onog razloga, nema efekta prividnog kretanja — kako ga nema na diskontinuiranim montažnim prijelazima, ili na prijelazu sa sličice na sličicu u sklopu statičnog kadra statičnog prizora.

Tradicionalna teorija *perzistencije* (*tromosti*) *vida* (zaostajanja slike — *paslike* — na mrežnici i nakon što je svjetlosno nadraživanje prestalo) može, eventualno, protumačiti iluziju postojane slike, ali ne i prividno kretanje. Iako je vjerojatnije da nas dostatno brzo nadraživanje svjetlom čini perceptivno neosjetljivim za moguća interventna, vrlo kratka, zamračivanja koja se smjenjuju sa svjetlosnim bljeskovima, pa otuda fenomen *stapanja* treptanja.

Prividno kretanje može se vjerojatno protumačiti, kao i većina iluzija, činjenicom da perceptivno reagiramo na nadražaje *određena tipa*, i ako su tipske karakteristike nadražaja »na broju« mi ćemo percipirati na vezan način iako ta percepcija u danome slučaju ne mora odgovarati stvarnome stanju — ne mora biti *veridička*. U slučaju prividnog kretanja, ako ono što primamo jesu bliski prostorni pomaci dani dostatno brzom smjenom, tada ćemo to zamjećivati kao puni pokret bez obzira je li u temelju nadražaja stvarno kontinu-

irano kretanje predmeta kojeg gledamo, ili su po srijedi tek gledane statične sličice faznih pomaka istog predmeta.

Prividno kretanje nije bilo kakva neveridička percepcija, nego je *pravom perceptivnom iluzijom*. Isto kao i u slučaju ostalih perceptivnih iluzija, iako *znademo* da je filmska projekcija sastavljena od brze smjene statičnih sličica, svejedno i dalje percipiramo *pravi pokret*. Ali, pri standardnom gledanju filma, postoji niz unutarfilmskih specifikacija činjenice da se u percipiranom kretanju na filmskom platnu, doista radi o *iluziji*, o neveridičkoj percepciji. Npr. podaci koje o kretanju dobivamo vizualno *iz same* filmske slike ne podudaraju se s vizualnim podacima koje dobivamo *iz okoline* filmske slike, kao što se tipično ne podudaraju s proprioceptičkim podacima o motoričkom stanju tijela i oka, odnosno s taktilnim podacima o našem položaju u ambijentu kina. Ovi podaci služe kao *korektiv* lokalnoj vizualnoj percepciji kretanja na filmu, tako da smo za cijelo vrijeme praćenja kretanja na filmskom platnu podsjećani na činjenicu da je ta percepcija *iluzivna*, da je riječ o *prividu kretanja i* tu činjenicu rutinski uračunavamo u naš doživljaj filma. Kretanje na filmu tek *uvjetno* percipiramo kao *pravo kretanje*, što znači da gledajući film možemo *connaisseurski*, znalački, uživati u njegovoj *iluzivnoj* djelotvornosti.

Bilješke

1 Postoje dvije vezane vrsti paslika. Nakon nestanka osvijetljene slike, prvo se zadržava pozitivna paslika, tj. slika »u pozitivu«, onakva kakva je i bila izvorna slika. Brzo se, međutim, ona pretvara u *negativnu pasliku*, ono što je bilo svijetlo postaje tamno, a kad su boje u pitanju, javlja se u *komplementarnim bojama* (usp. Petz, 1992.: 303). Ovo svatko može provjeriti ako nakon gledanja u svjetlosni izvor, recimo žutu svjetiljku, makne pogled na tamnu pozadinu — vidjet će sivoplavi oblik svjetiljke, koji će se micati kako se miče oko. (Usp. više o paslikama: Münsterberg 1970.: 25; Woodworth 1964.: 496-503; Pansini 1990.a)

2 Ovo je objašnjenje sveprisutno u nas, ali je tako i u svijetu. Npr. od nedavnih izdanja u nas perzistencijom se objašnjava iluzija kretanja što je u temelju filma u Peterlić 2000.: 12; Gregl, 1990.: 339; Šentija, gl. ur. 1977.: II/str. 706, te u najnovije objavljenoj popularizacijskoj Parkinsonovoj knjizi *Film* (1999.). Od inozemnih izdanja, primjerice, ovo se tumačenje može naći u mjerodavnoj *The Focal Encyclopedia of Film and Television Techniques*, 1969.: 968-969 (»Visual principles«); u vrijednom *The Oxford Companion to Film*, 1976.: 543; izvrsnom Konigsbergovom *The Complete Film Dictionary*, 1987.: 258; Babčevom *Leksikonu filmskih i televizijskih pojmova*, 1993.: 570; ili novom izdanju Katzove *The Film Encyclopedia*, 1994.: 1073; ali i u općim enciklopedijama poput *Encyclopaedie Britannice* (2000.: *persistance of vision*); Tumačenje iluzije pokreta na filmu perzistencijom vida može se naći čak i u nekim fiziološkim razmatranjima vida (Babski et al. 1970.: 207; Mueller, Rudolph, 1972.: 173, legenda uz sliku), kao i psihološkim (Benesch, 1987.: 109).

3 Djelomičnu povijest širenja ovog perzistencijskog tumačenja prividnog pokreta na filmu daju Anderson, Anderson 1993.

4 Nakon što s analize *paslika* i njihove funkcije u povezivanju isprekidanog svjetla filmske projekcije prelazi na objašnjenje prividnog pokreta, Münsterberg upozorava: »*Ipak, polagano se otkrilo kako je to objašnjenje prejednostavno i da ne zadovoljava naše pravo iskustvo*« (1970.: 26) i upozorava na onda nedavna proučavanja *stroboskopskog pokreta*, i njih predočava.

5 Valja upozoriti na važnu dvojnost zamjećivana kretanja, pa onda i prividnog kretanja. Jedan je tip kretanja onaj koji opažamo u pojedinačnim pojavama unutar prizora (npr. kretanje čovjeka u ambijentu, kretanje auta, gibanje lišća...) a drugi tip jest kretanje promatrača, točke promatranja (u filmu: vožnje, panorame), tzv. *propriospecifično kretanje* (Gibson). Oba se ta tipa kretanja koordinirano odgonetavaju, k tome u povezanosti s motoričkim aspektom našeg promatranja, bilo motorikom oka (tzv. *optomotorikom*), bilo motorikom našeg općeg kretanja (glave, gornjeg dijela tijela, cijelog tijela u ambijentu). Ovi podaci se tipično usklađuju u zamjedbi kretanja, iako mogu funkcionirati i neovisno u posebnim uvjetima, pa biti čak i u konfliktu (usp. Rock 1995.).

6 Nazivi za iluziju kretanja variraju prema pojavi koju se izvorno težilo objasniti, i prema tipu objašnjenja. Ustaljen naziv za iluziju kretanja je *prividno kretanje* (usp. Petz 1992.: 336; Pansini 1990.c; Hochberg 1996.: 208-226; Palmer 1999.: 471-479) s time da ono ne obuhvaća samo kretanje koje se javlja u filmu, nego i neka druga, npr. *inducirano kretanje, efekt vodopada* i dr. (usp. Pansini 1990.c; Palmer 1999.). Naziv *stroboskopsko kretanje* vezuje se uz *stroboskopski efekt* (dojam da kotači koji se okreću zapravo miruju, ili se okreću unatrag), ali se u obliku »*stroboskopsko kretanje*« proteže specifično nad puni filmski pokret i sličan tip iluzije punog pokreta. Iluzija specifično filmskog pokreta također se naziva *beta pokretom* (Pansini 1990.b; Palmer 1999.: 472). Ponekad se izjednačuje *stroboskopsko kretanje i fi-fenomen*. Ali uz poopćeno značenje fi-fenomena (usp. Pansini 1990. b), postoji uže shvaćanje, tzv. *čisti fi-pokret*, koji se ne odnosi specifično na standardni filmski pokret (o tome više dalje u glavnome tekstu).

7 Usporedi Tanhoferov slikovit opis ove činjenice: »*Slika koju gledamo na ekranu kinematografa nije konstantno osvijetljena. Ona se sastoji od bezbroj svijetlih i tamnih faza, to jest, ona stalno oscilira između crnog mraka i svijetle slike. Perzistentni period je faktor koji spaja svjetlosne impulse što dolaze iz projektora u jedan jedini kontinuirani osvjetljaj, a poništava mrakove, kojih na ekranu ima isto koliko i svjetala. Da budemo precizniji: pri projekciji jedne kinematografske sličice, što predstavlja jedan radni ciklus projektora, 50% vremena gubi se na tehnički proces za koje vrijeme u kino-dvorani vlada mrak. Tek ostatak od 50% korisno je upotrijebljen, te za to vrijeme postoji slika na ekranu. Sva je sreća što prosječni kino-gledalac to ne zna, jer bi se inače s punim pravom mogao osjećati prevarenim: za vrijeme kinopredstave, prosječnog trajanja od dva sata, on je dobio samo jedan sat slike. Drugi sat proveo je u najcrnjem mraku. I sve za punu cijenu ulaznice!*« (Tanhofer, 1981.: 72). Dakako, i ovdje postoje različito precizne kalkulacije koji postotak vremena provedenog u gledanju filma »pripada mraku«, a koliki svjetlu, ali točna procjena omjera ovdje nije bitna — važna je tek činjenica smjene svjetla i mraka.

8 Kod Pansinija je zanimljiva situacija. On i u svojem ranom radu (Pansini 1959.) i u *Filmskoj enciklopediji 2* (Pansini 1990.a) perzistencijom ili tromošću vida tumači isključivo stapanje slika, tj. činjenicu da percipiramo stalno svjetlo, a uopće ne tumači iluziju pokreta. A kad tumači prividno kretanje (Pansini 1990.c) i phi-fenomen (Pansini 1990.b) uopće ne navodi perzistenciju kao objašnjenje. Tako da su u njega objašnjenja tih dvaju iluzija posve razdvojena. Ali kako on ne tematizira to razdvajanje, nigdje izričito ne kaže da su posrijedi dvije iluzije i da perzistencija vida tumači samo jednu (stapanje slika) a ne i drugu (tj. iluziju kretanja), osim što u članku o perzistenciji vida kaže kako »kontinuitet filmske slike ne ovisi samo o perzistenciji vida, već i o *phi-fenomenu* i *stroboskopskom* pokretu«) to njegova prikladna objašnjenja ne uspijevaju razbiti »mit perzistencije«, raščistiti teren.

9 Kad se u thaumatropu želi izbjeći »dvostruka ekspozicija« likova s jedne i druge strane kartona, onda se na jednoj slici 'izbriše' upravo onaj dio jedne slike koju bi morao pokriti (bez dvostruke ekspozicije) drugi dio. Vidi slikovni prilog.

10 Doduše, Vorkapić (1998.: 245), a navodeći njega i Hochberg (1996.: 254), upozorava da u stanovitim uvjetima može i na montažnom prijelazu doći do efekta prividnog kretanja, kad se nadovezuju dva različita lika s malim pomakom na istom mjestu u izrezu kadra — može se dobiti trenutni dojam da se je jedan pretvorio, pomaknuo, u drugog. Otuda preporuka da se promatrački ne skače u protusmjer pri obuhvatnom promatranju dvaju likova u razgovoru (tj. u protukadar koji podrazumijeva promjenu smjera promatranja za 180°), ili preporuka da se ne skače na novi lik u novoj sceni s istim kompozicijskim smještanjem u izrezu kadra kao i prethodni lik.

11 Naravno, to nije beziznimno. Tijekom bilo kojeg filma ima dosta zamračivanja ekrana, ali ona nisu napravljena zaslonom, nego naprosto

zacrnjenjem vrpce. Takvima su optičke spone zvane *zatamnjenje* (usp. Rodica 1990.: 740), a to je trenutak kad se ekran zamrači da bi se nakon nekog vremena ponovno osvijetlio. Takvima su inserti (ili projekcije) tzv. crnog *blanka* (neosvijetljene, tamne vrpce) kako bi se dobio dulji mrak. Međutim, takva se zatamnjenja protežu preko više sličica te se kod njih ne računa na stapanje treperenja. Pripadnici eksperimentalno/avangardne tradicije (npr. Amerikanac Paul Sharits) vole, ponekad, proizvoditi *efekt treperenja* (*flicker effect*), a postižu to tako da, primjerice, smjenjuju jednu osvijetljenu sličicu i jednu neosvijetljenu (tamnu) što doista proizvodi percepciju jakog treperenja na ekranu.

12 Čak i kad se radi o tzv. *neprimjetnom rezu* (kakav se zna javiti pri tzv. »prijelazu na pokret«, usp. Turković 2000.: 196-204), tj. takvom rezu pri kojem nismo svjesni da je došlo do diskontinuiteta u promatranju nego nam se čini da nastavljamo kontinuiranom netremičnošću promatrati dani prizor, preduvjet neprimjetnosti takva prijelaza jest da on bude *promatrački dovoljno velik* (usp. Turković 2000.: 181-188), tj. da ga se (a) ne može pomiješati s *iluzijom promatračkog kretanja*, odnosno (b) da ne izazove efekt *skoka u kadru*, tj. takvu promjenu koju ne pripisujemo promjeni točke promatranja nego nam se čini da se cijela slika trzavo pomaknula (kako se to događa kad se oko ne pokreće voljno, nego kad jabučicu oka npr. pritisnemo prstom; usp. Rock 1995.: 180). Iluzija kretanja koja se, eventualno, ipak čuva u tzv. *rezu na pokret* jest tek *iluzija kontinuiranog kretanja lika* čije se kretanje prati, ali ne i *iluzija promatračkog kretanja*.[1] Iz ovih razloga *neprimjetni rez* nije *iluzivni prijelaz* (čak i ako ga nismo svjesni), nego podrazumijeva percepciju koja *treba* dovoljno razlučene podatke o dva dostatno (skokovito) odvojena promatračka položaja/usmjerenja u sličicama oko reza kako bi izgradila predodžbu o netremičnom praćenju zbivanja. Skokovita razlika u promatranju uračunava se u procesuiranje reza (tj. konstrukciju dugoročnijeg, nadlokalnog praćenja zbivanja).

13 Ponovno upozoravam, *ima* prekida, ali samo uz optičke intervencije koje traže zamračenje više sličica uzastopno. Nije riječ o trenutačnom zamračenju, kakvo je ono zaslonom.

14 Do čistog fi-fenomena može doći također pri skoku u kadru (tamo gdje je, u toku intervjua, izbačeno nešto od kadra), kad nam se čini da se lik preskokom pomaknuo u novu poziciju. Tu više nema iluzije punog kretanja, iako nekakvo kretanje — »preskok« — opažamo.

15 Münsterberg, kad analizira negativne i pozitivne paslike, upozorava: »*U usporedbi s tim negativnim paslikama, pozitivne paslike su kratke i one uspijevaju trajati dovoljno dugo da budu uočene tek pod uvjetom prilično intenzivnog svjetla*.« (Münsterberg 1970.: 25).

16 Zanimljivo, da se i tu, u tumačenju stapanja svjetla, može postulirati isti mehanizam i pri gledanju stvarno stalnog svjetla i pri gledanju treperavog svjetla — to je načelo održavanja visokog limena svjetlosne osjetljivosti. Ubrzo ćemo se pozabaviti sa sličnim tumačenjem veze u opažanju prividnog kretanja i stvarnog kretnja.

17 Ova je hipoteza »kratkog spoja« definitivno odbačena ustanovljavanjem da u vizualnom korteksu postoje »neuroni za pokret«, oni koji su specifično osjetljivi za kretanje u određenom smjeru i za kretanje određenom brzinom (usp. za ovaj argument Hochberg 1996.: 213-215), i to bez obzira jesu li stroboskopski proizvedeni ili su po srijedi stvarni pokreti. Obrada stroboskopskog pokreta nije, dakle, *poremetnja* u obradi (»kratki spoj«), nego specifična funkcionalna djelatnost »neurona pokreta«. O tome više nešto dalje.

18 Evo punog navoda mjesta gdje Rock upućuje na moguću istovjetnost prividnog i stvarnog pokreta: »*Dakle, stvarno kretanje i prividno kretanje vrlo je slično, ako ne i identično, barem pri većim brzinama. Ova činjenica rješava jednu zagonetku o prividnom kretanju: zašto opažamo prividno kretanje kad ima malo, ako uopće, prigoda u kojima bi prevladavalo prividno kretanje u okolnostima s kojima se u prirodnom okolišu suočavaju životinje ili ljudska bića. Ako percepcija prividnog kretanja ne služi nikakvim adaptivnim svrhama, zašto bismo se mi razvijali na takav način da možemo opažati prividno kretanje?, Rad Kaufmana i njegovih suradnika sugerira odgovor: percepcija brzo kretajućih objekata nužna je za preživljavanje, a uvjeti za takvu percepciju svode se na uvjete za prividno kretanje. Tako, kad smo suočeni s priređenim prividnim kretanjem — i kad uvjeti imitiraju one stvarnog, brzog kretanja, što povlači iznenadni nestanak predmeta na jednom mjestu i njegovo pojavljivanje na drugom — naš perceptivni sistem stvara plauzibilni zaključak da se je to predmet pokrenuo. Jer da bi se prividno kretanje zamijetilo, vremenski razmak između A i B ne smije biti niti predug, niti prekratak*.« (Rock 1995.: 195-196).

19 Doduše, psiholozi percepcije ovdje upozoravaju na važnu činjenicu koja može ovaj argument učiniti dvojbenim, odnosno tek lokalne važnosti (samo za pokrete onih pojava koje doista proizvode »slikovne« pomake po mrežnici). Oni, naime, upozoravaju da ne proizvodi svako kretanje pomake po mrežnici. Ako, recimo, očima pratimo kretanje nekog tijela, ovo se praćenje sastoji upravo u održavanju slike tog pomičnog tijela na istom mjestu u mrežnici (u pravilu na žutoj pjezi, fovei). Tako da mi percipiramo pokret i kad je nepomičan na mrežnici. Kako to da ipak opažamo kretanje takvog predmeta? Psiholozi ovdje izvlače argument *kinestezijskih pokreta* pri vizualnom praćenju: prateći predmet u kretanju mi to činimo mišićnim pokretanjem očiju, glave, a ponekad i cijelog tijela. Mozgovne naredbe za takva tjelesnomotorička praćenja kretanja ulaze kao sastavna komponenta u procjenu kretanja predmeta. Naime, time što moramo pomicati oči i glavu pri održavanju predmeta u žutoj pjezi dobivamo važan podatak o tome da se i predmet koji pratimo pomiče. Ali, ono što psiholozi znadu ispustiti iz vida pri ovom argumentu, jest da su i sami vidni podaci (apstrahirajući motoričke podatke) tipično dostatni da se izvede kretanje predmeta kojeg održavamo na istom mjestu na mrežnici. Naime, kad pratimo kretanje nekog predmeta, većinom ga pratimo na razlučivoj (napučenoj, teksturno razrađenoj) pozadini. Dok pratimo, recimo, psa kako trči cestom, slika psa ostaje na otprilike istom mjestu na mrežnici, ali se pri tom cestovna pozadina, ona iza i ispred psa, miče po mrežnici, promiče u obrnutom smjeru od kretanja psa. Iako nam slika psa ostaje na, otprilike, istom mjestu na mrežnici, pozadina se itekako miče po njoj, i mi zapažamo kretanje psa *u odnosu prema pozadini*, po načelu *relativnog kretanja*. (za potonji argument vidi Rock 1995.: 192). Tako i bez uračunavanja motoričkih podataka (kojih, primjerice, i nemamo kad sjedimo u kinu i gledamo kadar u kojem se prati pas kako hoda cestom) mi u većini slučajeva opažamo kretanje bilo time što se slika predmeta pažnje kreće po mrežnici, bilo po tome što se slika pozadine miče u odnosu na predmet pažnje. Vidi više o tome u nešto kasnijem odjeljku.

20 Usporedi za sličan argument Hochberg, Brooks 1996.: 210.

21 U nastavku ovog navoda slijedi: »*Najjača potpora ovom vjerovanju dolazi iz činjenice da (1.) stvaran pokret izaziva stanovit naknadni efekt*« (Wohlgemeuth, 1911.; »On the aftereffect of seen movement.«, *British Journal of Psychology Monographs*, 1, 1-117) *koji se ne da pripisati očnim pokretima (Sekuler & Ganz, 1963*., »Aftereffect of seen motion with a stabilized retinal image«, *Science*, 139, 419-420), *kao što se to ne da sa stroboskopskim premještanjima pod pravim uvjetima (vidi Anstis, 1980*., »The perception of apparent movement«, *Philosophical transactions of the Royal Society of London*, 290B, 153-168); *i (2.) identificirane su stanice koje se aktiviraju posebnim brzinama retinalnog kretanja unutar njihova receptivnog polja (Hubel & Wiesel, 1968*., »Receptive fields and functional architecture of monkey striate cortex«; *Journal of Physiology*, 195, 215-243). Usp. također Hubel o stanicama osjetljivim na pokret (1995.: 78-81).

22 Za predočenu evolucionističku interpretaciju iluzija vidi također Anderson 1996.: 1-35.

23 Usp. njegov razvijeniji argument, Currie 1996.: 335-341.

24 Riječ je o razlikama između percepcije filmskih prizora i »onoga što primamo čulima 'iz stvarnosti'« (Arnheim 1962.: 14-34), ili kako je to Peterlić terminologizirao — riječ je o »čimbenicima razlike« (Peterlić 2000.: 19-24).

25 Ovdje nije nasumično naglašeno da je riječ o »planiranu« motoričkom ponašanju. Polazna su shvaćanja da je riječ o kinestezijskim podacima, tj. podacima koji dolaze iz mišićnih i zglobnih osjetila i koja ulaze u naše vizualne obrade, eksperimentalnim ispitivanjem ispravljena: ono što od motorike ulazi u vizualne obrade kao ključan faktor nisu podaci o mišićnim pokretima (oni samo obavještavaju o internim relacijama dijelova tijela u pokretu), nego su to motoričke (»izlazne«) *naredbe*, koje se iz mozga šalju u mišiće, uključuju u izgradnju anticipacija vizualnih (optičkih) promjena pri kretanju, u procjeni o kakvim se promjenama radi — da li onima koje prate naše promatračko kretanje ili o promjenama izazvanim tek relativnim promjenama unutar prizora, promjenama neovisnim o našem kretanju.

26 *Paralaksa kretanja* efekt je što se dobiva na temelju različitih prividnih brzina kojima se kreću različito udaljene stvari u našem vidnom polju ako se kreću poprijeko: pri vožnji autom, npr., ako gledamo postrance, bliže će stvari brže promicati našim vidnim poljem od daljih, iako obje miruju. Tako će se i razmjerni prostorni odnosi dubinski raspoređenih stvari mijenjati pri njihovu promicanju. Znajući to, Walt Disneyjevi animatori su krajolik kolažno sastavljali od različitih dubinskih slojeva i one bliže slojeve brže pomicali od onih daljih ako su htjeli dočarati vožnju duž krajolika.

27 Doduše, proučavanja prilika u kojima se — kao u kinu — javlja protuslovlje između vizualnih i proprioceptičkih podatak donijela su spoznaje da ljudi u takvim prilikama daju prednost vizualnim podacima: prema njima se gradi percepcija situacije. Pokusi su se sastojali u varijacijama odnosa između stanja u kojem se nalazi ispitanik i razmjerna položaja okoline što ga okružuje. Ponekad bi naginjali ispitanika i jednako tako pozadinu, drugi bi puta naginjali pozadinu dok je ispitanik ostajao uspravnim, a treći bi put naginjali ispitanika a pozadinu ostavljali uspravnom. Rezultat takvih ispitivanja bio je u tome da bi ispitanici tipično izvodili svoju proprioceptičku poziciju prema poziciji vizualno zamijećene pozadine: ako su vizualno zamjećivali otklon svojeg položaja od orijentacije pozadine onda su to tumačili kao svoje vlastito naginjanje, usprkos tome što je možda bilo posrijedi tek nagib pozadina a ne i ispitanikova položaja. Kad bi se i ispitanik i pozadina jednako naginjali, tada bi oni imali dojam uspravnog položaja, iako bi vestibularni osjeti davali podatke o nagnutom položaju (Rock 1995.: 203-219). Međutim, sumnjam da se rezultati ovih ispitivanja mogu analogijski prenijeti na situaciju kinogledatelja. Prvo, u većini tih pokusa cijelo je vidno polje bilo podvrgnuto promjenama u odnosu na ispitanikov položaj, a ne samo lokalna površina ekrana. Drugo, uz poduku i vježbu, vjerojatno bi i ispitanici u opisanim pokusima mogli naučiti razlučivati i drugačije vrednovati kontradiktorne podatke i primjenjivati i vestibularne procjene pri uspostavljanju ukupne veridičke percepcije i pri procjeni vizualnih podataka. Kontradikcije u osjetilnim podacima ne moraju se razrješavati samo na »ranim razinama«, niti one moraju biti »molarno zaštićene«, »neprobojne«, nego se mogu mijenjati pod utjecajem »viših razina«, odnosno »viših integracija« ranih podataka, te povratno možemo zadobiti kontrolu nad ranim podacima kako bi se doista uspostavila veridička percepcija (ona koja je pouzdana pri djelatnosti u okolini).

Bibliografija

Anderson, Joseph D., 1996., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois U. P.

Anderson, Joseph i Barbara Anderson, 1993., »The Myth of Persistence of Vision Revisited«, *Journal of Film and Video*, 45, 1/Spring 1993.

Anderson, Joseph i Barbara Fisher, 1978., »The Myth of Persistence of Vision«, *Journal of the University Film Association*, XXX, 4/-Fall 1978.

Arnheim, Rudolf, 1962., »Kretanje« (Iz prvog izdanja, 1954., knjige *Umjetnost i vizualna percepcija*, prijevod: N. Vuković), u: R. Arnhajm, 1962., *Film kao umetnost*, prijevod: D. Stojanović, Beograd: Narodna knjiga

Arnheim, Rudolf, 1974., »Movement«, u: R. Arnheim, 1974., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley, London: University of California Press

Babac, Marko i dr., ur., *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova I*, Beograd: Naučna knjiga, Univerzitet umetnosti u Beogradu

Bawden, Anne Liz, ured., 1976., *The Oxford Companion to Film*, New York: Oxford U. P.

Babsky, E. B., B. I. Khodorov, G. I. Kositsky, A. A. Zubkov, 1970., *Human Physiology, 2*, Moskva: Mir Publishers

Benesch, Helmuth, 1987., *DTV-Atlas zur Psychologie*, Band 1, München: Deutscher Taschenbuch Verlag

Brooks, Virginia, 1999., »Film, percepcija i kognitivna psihologija« (izvorno: V. Brooks, 1985., »Film, Perception and Cognitive Psychology«, *Millennium Film Jorunal, br. 14/15, Fall/Winter, 1984.-85.*), prev. H. Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, 19-20/1999, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ceram, C. W., 1965., *Archeology of the Cinema*, London: Thames and Hudson

Cook, David A., 1990[2] (1980[1]), *A History of Narrative Film*, New York, London: W. W. Norton & Comp.

Currie, Gregory, 1996., »Film, Reality, and Illusion«, u: D. Bordwell, N. Carroll, 1996., *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, London: The University of Wisconsin Press

»Film«, 1977., u: *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda 1 (A-Bzu)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod

Gibson, James J., 1966., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin Comp.

Gregl, Ernest, 1990., »Pokret u filmu«, u: Peterlić, ur., 2/1990.

Gregory, R. L., 1973. (1966[1]), *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*, New York, Toronto: McGraw-Hill Book Comp.

Gregory, Richard L., ur., 1987., *The Oxford Companion to the Mind*, Oxford: Oxford U. P.

Grossberg, Stephen i Ennio Minoglla, 1994., »Visual Motion Perception«, u: V. S. Ramachandran, ur., 1994., *Encyclopedia of Human Behavior, Vol. 4 (R-Z)*, New York, London: Academic Press

Hochberg, Julian, 1987., »Perception of Motion Pictures«, u: R. L. Gregory, ur. 1987

Hochberg, Julian, 1989., »Perception of Moving Images«, *Iris 5* (Spring 1989.)

Hochberg, Julian, Virginia Brooks, 1978., »The Perception of Motion Pictures«, u: E. C. Carterette, M. P. Friedman, ur., 1978., *Handbook of Perception. Perceptual Ecology. Volume X.*, New Xork, San Francisco, London: Academic Press

Hochberg, Julian, Virginia Brooks, 1996., »The Pereception of Motion Pictures«, u: M. P. Friedman, E. C. Carterette, ur., 1996., 2nd edition, *Handbook of Perception and Cognition. Cognitive Ecology*, New York, London, Sydney, Tokyo, Toronto: Academic Press

Hubel, David H., 1995. (1988[1]), *Eye, Brain, and Vision*, New york: Scientific american Library

Jarvie, Ian, 1987., *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York, London: routledge & Kegan Paul

Konigsberg, Ira, 1987., *The Complete Film Dictionary*, New York: New American Library

Krech, David i Richard S. Crutchfield (Kreč i Kračfild), 1978., *Elementi psihologije* (*Elements of Psychology*; 1958.), Beograd: Naučna knjiga

Marr, David, 1982., *Vision* (poglavlje: »Apparent Motion«, str. 182-215), New York: W. H. Freeman and Company

Midžić, Enes, 1999., *Pokretne slike. Kinematografske tehnologije, kadar i stanja kamere*, rukopis knjige

Mueller, Conrad g. i Mae Rudolph, 1972., *Svjetlost i vid* (*Light and Vision*, 1966[1], 1969[2]), prijevod: A. i M. Krković, Zagreb: Mladost

Münsterberg, Hugo, 1970. (1916[1]), *The Film: a Psychological Study*, New York: Dover

Nowell-Smith, Geoffrey, ur., 1996., *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, New York: Oxford U. P.

Palmer, Stephen E., 1999., *Vision Science. Photons to Phenomenology*, Cambridge, Mass; London, Engl.: A Bradford Book, The MIT Press

Pansini, Mihovil, 1959., *Amaterski film. Tehnika i stvaranje*, Zagreb: Narodna tehnika, Foto-kino savez Hrvatske

Pansini, Mihovil, 1988., »Filmska spaciocepcija. Pet pojmova za Filmsku enciklopediju (2, L-Ž) (vid — stereoskopija — postojanost percepcije — prividno kretanje — sluh — spaciocepcija)«, *Suvag. Časopis za teoriju i primjenu verbotonalnog sistema*, 1-2/1988, Zagreb: Centar Suvag

Pansini, Mihovil, 1990a, »Perzistencija vida«, u: Peterlić, ur., 2/1990.

Pansini, Mihovil, 1990b, »Phi-fenomen«, u: Peterlić, ur., 2/1990.

Pansini, Mihovil, 1990c, »Prividno kretanje«, u: Peterlić, ur., 2/1990.

Parkinson, David, 1999., *Film* (*Cinema*, 1995.), prijevod: I. Čorak i B. Kragić, Zagreb: SysPrint d.o.o.

Peterlić, Ante, ur., 1/1986., 2/1990., *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«

Peterlić, Ante, 1996[3]. (1977[1]), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Petz, Boris, ur., 1992., *Psihologijski rječnik*, Prosvjeta: Zagreb

Piaget, Jean, 1969., *The Mechanism of Perception* (*Les Méchanismes Perceptifs*, 1961.), prijevod na engl.: G. N. Seagrim, New York: Basic Books

Rock, Irvin, 1995[2] (1984[1]), *Perception*, New York: Scientific American Library

Rodica Virag, Maja, 1990., »Zatamnjenje«, u: A. Peterlić, ur., 1990.

Rushton, W. A. H., 1987., »Visual Adaptation«, u: Gregory ur. 1987.

Sadoul, Georges, 1962., *Povijest filmske umjetnosti*, Zagreb: Naprijed

Shepard, Roger N., 2001., »Perceptual-Cognitive Universals as Reflections of the World«, *Behavioral and Brain Sciences 24 (3): XXX-XXX*)

Spottiswoode, Raymond, 1952., *Film and Its Techniques*, London: Faber and Faber

Spottiswoode, Raymond, ured., 1969., *The Focal Encyclopedia of Film & Television Techniques*, London, New York: Focal Press

Šverko, Branimir et al., 1992., *Psihologija. Udžbenik za gimnazije*, Zagreb: Školska knjiga

Tanhofer, Nikola, 1981., *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Temple, Christine, 1993., *The Brain. An Introduction to the Psychology of the Human Brain and Behaviour*, London: Penguin Books

Thompson, Kristin i David Bordwell, 1994., *Film History: An Introduction*, New York, London: McGraw-Hill

Turković, Hrvoje, 1986., »Elipsa«, u Peterlić, ur., 1/1986.

Turković, Hrvoje, 1988. (1975.), »Elipsa kao stilistička figura«, u: H. Turković, 1988., *Razumijevanje filma*, Zagreb: GZH

Turković, Hrvoje, 2000[2] (1994[1]), *Teorija filma*, Zagreb: Meandar

Usai, Paolo Cherchi, 1996., »Origins and Survival«, u: Geoffrey Nowell-Smith, ur., 1996.

Vernon, M. D., 1971[2] (1962[1]), *The Psychology of Perception*, Harmondsworth: Penguin Books

Vorkapić, Slavko, 1979. (1958.-59.[1]), »Beleške o filmskom zanatu«, u: F. Hanžeković, S. Ostojić, ur., 1979., *Knjiga o filmu*, Zagreb: Spektar (također u: Vorkapić 1998.)

Vorkapić, Slavko/Slavko Vorkapich, 1998., *O pravom filmu/On True Cinema* (dvojezično izdanje: prijevod s engl. na srpski Marko Babac, redaktura i prijevod sa srpskog na engl. Olivera Nićiforović), Beograd: Fakultet dramskih umetnosti)

Woodworth, Robert S. (Robert S. Vudvort), 1964., *Eksperimentalna psihologija* (*Experimental Psychology*, 1938.), prijevod: B. Stevanović, Ž. Vasić, M. Jovičić, Beograd: Naučna knjiga

UDK: 791.43-312.4

Ante Peterlić

Urota kao žanr

Posljednjih tridesetak i više godina na sve rasprostranjenijem području znanstveno-inovativnih genoloških istraživanja lako se nalazi njihov postojani i, čini se, dosta pouzdani oslonac — detektivski roman. Toj se vrsti pridružuju u tom smislu, na primjer, znanstvena fantastika, horor, u filmu vestern i glazbena komedija, dok se u književnosti nastavljaju znatno ranije započeta raspitivanja o prirodi bajke, legende, mitova. Međutim, u okviru tih istraživanja — usmjerenih prema novim definiranjima vrsta uopće, otkrivanju pouzdanijih odrednica u definiranju pojedinih žanrova, uzrocima i uvjetima razvojnih mijena u pojedinom žanru — do nedavna je postojao jedan poprilično zanemareni golemi korpus djela — špijunski roman i špijunski film. Riječ je o skupini djela, skupini koja nije ostala bez naziva, odnosno, s nazivom koji recepcijski izvrsno funkcionira jer upućuje na splet formula, konvencija koje zadovoljavaju vrlo određeno i posebno očekivanje publike. Visokotiražna literatura (npr. djela Johna LeCarrea, Lena Deightona, Iana Fleminga, Erica Amblera, Fredericka Forsytha), djela i u drugim žanrovima proslavljenih pisaca (npr. Williama Somerseta-Maughama, Josepha Conrada, Grahama Greenea), basnoslovni dometi u filmskom *box-officeu* (npr. filmovi o Jamesu Bondu) i znameniti redatelji (npr. Alfred Hitchcock i Fritz Lang) toj vrsti, međutim, ipak nisu uspjeli osigurati znanstveno distingviraniji status. Točnije, relativno se malo razmišljalo o specifikumu toga korpusa, o razlici u odnosu na srodne vrste (npr. detekcija, triler, kriminalistička avantura i sl.), i pojedina svojstva tih djela često su služila tek da bi se podupirale teze o srodnim vrstama. Također, među napisima o toj vrsti prevladavali su oni aspektualne naravi, naročito često oni u kojima se ta djela iskorištavaju u vezi s izvanknjiževnim i izvanfilmskim pitanjima — političkim, sociološkim, medijskim, »konkretno događajnim«, dakle, špijunskim, političkim aferama i slično...

Tako, ilustracije radi, nije nezanimljivo ustanoviti da se u časopisu *Mogućnosti* (br. 3-4, ožujak-travanj, 1970. godine) u vrlo korisnom kompendiju napisa, to jest pitanja o kriminalističkom romanu, špijunski romani spominju vrlo često, ali upravo kao »pripomoć« nekoj tvrdnji o detektivskom romanu. Tako, Umberto Eco u svom tekstu o Flemingovim romanima isključivo se zanima za njihovu »okvirnu« strukturu, dok ga brojne specifične žanrovske osobitosti tih zapravo pustolovnih, akcijskih špijunskih romana gotovo uopće ne zanimaju; u tekstu jedva da se nađe koja odrednička riječ koja bi preciznije uputila na ovaj žanr. Također, u iznimno značajnom doprinosu Stanka Lasića u proučavanju kriminalističkog romana (*Poetika kriminalističkog romana*) spominju se brojna djela s temom špijunaže, no autor se ne upušta u detaljiziraniji opis njihovih specifičnosti. To jest, za njegov rad, pretežito zaokupljen strukturnim, naracijskim svojstvima kriminalističkog romana, »špijunske« nije ni potrebno preciznije omeđiti. Ralph Harper, međutim, u djelu *Svijet thrillera*, kao primjer za »svijet« tog žanra spominje gotovo isključivo špijunske romane, izbjegavajući uporabu tog naziva, kao što izbjegava i uporabu pojma triler u onom značenju koja su učestala na primjer u vezi s romanima Patricije Highsmith ili većinom filmova Alfreda Hitchcocka.

Već i iz ovih uvodnih naznaka i podataka može se zaključiti da se »problemi« u vezi sa špijunskim romanom i filmom donekle mogu pronalaziti i pronicanjem u probleme oko naziva te vrste. Dakle, iako je orijentacijski uporabiv u komuniciranjima i stručnjaka i ljubitelja, naziv špijunski roman ili špijunski film mnoge ipak kao da ne zadovoljava — i stoga što otežava definiranje žanra. Stoga mnogi pronalaze njegove podžanrove ili ga miješaju s drugim žanrovima, što znači da ili čitav korpus ili njegove dijelove izmjenično i uvijek nekako provizorno tretiraju bilo kao žanr bilo kao podžanr. Nije neobično zato da nastaje povelika zbrka i da se ponekad isto djelo zna u raznim napisima kvalificirati žanrovski različito. Tako, na primjer, Julian Symons, dugogodišnji i vrlo utjecajni kritičar detektivskih romana londonskog *The Observera*, u svojoj već klasičnoj povijesti tog žanra s komercijalnim naslovom *Krvavo umorstvo* u jednoj novijoj verziji te knjige u appendixu je pridodao poglavlje *Kratka povijest špijunskog romana*. Međutim, u djelu koje je nastalo nešto kasnije, *Pustolovina i akcija u književnosti, filmu i stripu*, autor Hans-Joachim Neumann, s tim je nazivom nezadovoljan i iste romane koje spominje i Symons on obrađuje u poglavlju s naslovom *Politički thriller i roman o agentima*. S. S. Van Dine, poznati pisac detektivskih romana ali i autor napisa o poetici tog žanra, upotrebljava pak izraz »Secret service tales« — priče o tajnoj službi itd.

Međutim, da nisu u pitanju problemi tek oko naziva, uvjerava i začuđujuća činjenica u vezi sa znanstvenim radovima o tom žanru. Ako je vjerovati Danielu Veraldiju, autoru knjige *Špijunski roman* iz 1983., a koji tvrdi da je pregledao, između ostaloga, kataloge svih velikih nacionalnih biblioteka, prvo djelo o tom žanru a »standardnog« opsega knjige pojavilo se tek 1972. godine i to u Brnu (Špionažni četba, rad skupine autora). To se djelo, dakle, pojavilo šezdesetak go-

dina nakon slučajeva ili afera s Matom Hari, pukovnikom Rodlom, Mademoiselle Docteur i negdje približno isti broj godina od nastanka klasičnih djela u tom žanru — Erskinea Childersa, Johna Buchana, a i poveći broj godina nakon što se počelo pisati o odgovarajućim djelima Josepha Conrada, Williama Somerseta — Maughama i Grahama Greenea koji su žanru dali golemi doprinos. Veraldi inače ne komentira to češko djelo, i jedini nam je kapital, uz datum, mjesto njegova nastanka, što može inspirirati za razna nagađanja. Naime, to se znanstveno djelo nije pojavilo u mjestima u kojima takvi romani ili filmovi nastaju ili u kojima se u njima opisivana događanja započinju. Ono se nije pojavilo u središtima tih vrsta moći ni u središtima tih vrsta djelovanja. Pojavilo se u Brnu, u Moravskoj, u nekadašnjoj Austro-Ugarskoj, pa Čehoslovačkoj, Češkoj, u geografskom središtu Europe, desetak kilometara od Austerlitza, odnosno, Slavkova (mjesta »trocarske bitke«), stotinjak kilometara od Beča, glavnoga grada nekadašnje velesile, grada u kojemu je operirao pukovnik Rodl, grada u kojemu su se vozila četvorica u džipu — u zbilji i u filmu *Treći čovjek* (1949.) Carola Reeda. No, nakon i umjesto nabrajanja osobitosti položaja Brna, mjesta koje, ustanovljavamo na kraju, nije daleko od Zagreba, vratimo se Veraldiju: u svojoj knjizi on navodi svega još nekoliko kasnije napisanih djela o tom žanru, ali je činjenica i to da je »boom« zanimanja za taj žanr upravo tada i započinjao — simptomatično, u vremenu kada je, kako tvrdi Veraldi, roman, a mi možemo dodati i film, na tom području počeo polagano stagnirati.

Tek sada smo u ovaj napis malo istaknutije uvukli i film. Početni naglasak bio je na književnim djelima, pozornost prema filmu skrenuo je *Treći čovjek*, ali je filmofil mogao zamijetiti da su svi spominjani pisci, odnosno gotovo sva njihova najpoznatija djela, bili i adaptirani za film, što znači da je raspravljanje o ovom književnom žanru i nehotično isprepleteno s razmišljanjima o srodnim filmovima. A da takav pristup nije pogrešan, naglašavamo da se u ovom žanru adaptacije pojedinih redatelja uopće ne moraju »stidjeti« knjiga, pa je jednim dijelom i nevažno iz kojega smjera počinje ovo raspravljanje.

No, vraćajući se temi zanemarenosti ovoga žanra, zbog dodatne ilustracije najprije ustanovljujemo kako je i Veraldijeva knjiga koja je izašla u ediciji *Que sais — je* znatno dulja od goleme većine drugih iz te edicije: kao da se je naglo htjela popuniti praznina na ovom području. Veraldi se, međutim, ne upušta detaljnije u razloge zanemarenosti ove vrste romana, a kasnije i filmova, pa se čini, i zbog toga, da ih mora biti više i da bi raspravljanje o njima još više proširilo opseg njegove knjige. Stoga, čini se da se i zbog toga treba posvetiti tim razlozima: naime, ne ukazuju li i oni na nešto bitno u vezi s tom vrstom?

Jedan od tih razloga najvjerojatnije je u relativno kasnoj pojavi te vrste, kasnijoj barem u usporedbi sa srodnim joj detektivskim romanom koji se dosta dugo kao i špijunski roman kritici činio uglavnom neugodnim, no čija se golema produkcija, kao i neki iznimno važni dometi, pojavila znatno ranije. Isključe li se u Veraldijevoj knjizi spominjane kineske priče iz 13. stoljeća koje nisu mogle utjecati na pojavu ove vrste na Zapadu, a da i ne govorimo o nekim fragmentima iz Staroga zavjeta, uz neke bitno detekcijske priče E. A. Poea kao npr. *Pismo* koja prianja uz sferu špijunaže, za prvo se djelo obično navodi roman *Špijun* Jamesa Fenimora Coopera, ali taj roman iz 1821. nije mogao potaknuti »ubrzanije« populariziranju i razvoj žanra jer se zaokuplja američkim ratom za neovisnost, geografski podosta izoliranom od svjetskih zbivanja širih razmjera. Zbog toga, prvi popularni pisac ove tematike je Britanac francuskog podrijetla William LeQuex (1864.-1927.) čiji romani počinju izlaziti oko 1880. godine, pisac čija su djela prototip »trivijalnosti« i »razularene« mašte, a i senzacionalizma tipičnog za brojna djela te vrste. Prvo »zlatno razdoblje« špijunskog romana s obzirom na količinu produkcije, broj ambicioznijih pisaca i uspjelijih djela bilo je između 1914. i 1939., dok se zlatnim s obzirom na najveće domete drži ono što slijedi između 1939. i 1969. godine, iako je prema mišljenju Donalda McCormicka u djelu *Tko je tko u špijunskom romanu* većina najbitnijih djela nastala tek nakon 1955. godine. Sličan raspored događanja, samo sa stanovitim zakašnjenjem, susreće se i na filmu koji je dao velik poticaj literaturi — i adaptacijama i izvornim djelima. Prvo su takvo slavno djelo Langovi *Špijuni*, nijemi film iz 1928. godine, ali razvoj žanra omogućuje tek pojava zvuka tridesetih godina kada i Hitchcock počinje stvarati takve filmove. Naime, da bi se uvjerljivo prikazale špijunske intrige, potrebne su i verbalne informacije, pa su, lišeni te dimenzije, nijemi špijunski filmovi pretežito morali biti pustolovnoakcijski ili melodramski — »obojenja« žanra koja se neće napustiti do današnjih dana. Također, važno je pridodati da se žanr, kao i u književnosti, počeo najprije razvijati u Velikoj Britaniji koja nije imala onoliki utjecaj na razvoj filmskih vrsta kao Hollywood. A usput se može istaknuti da ambiciozna djela poput Hitchcockovih, Asquithovih, Reedovih, Savilleovih i Powellovih gotovo nitko nije htio imenovati pogrdnom riječju »špijunski«.

U ovoj »pogrdnosti« nalazi se daljnji, u biti možda i suptilniji razlog zanemarenosti ovoga žanra u stručnim raspravljanjima. Prvi razlog na koji se osvrćemo jest antipatičnost tog područja. Riječ »antipatija« gotovo se nikada ne spominje u raspravljanjima o umjetnosti, ali ova umjetnička djelatnost pokazuje da ta vrsta osjećaja može imati neko ne baš neznatno značenje. Početno, možda nikome nije nepoznato da su špijunski romani i filmovi služili ciljevima i dnevne i dugoročnije politike, da su ta djela bila i eksplicitno ideologizirana, a ta vrsta antipatije može biti i u vezi s problemom ili građanskog ili »dobrog kućnog odgoja«. Također, jasno je bilo da ta djela često izlažu izmišljene činjenice i senzacije, odnosno, izmišljotine. Tako su mnoge smetale neobičnosti špijunskoga djelovanja, prikazi događanja koja se lako poistovjećuju s onima u petparačkim djelima. I kada jedan terorist, pripadnik zločinačke tajne organizacije u Langovu filmu *Tisuću očiju dra Mabusea* (1961.) ubije čovjeka strelicom koja izlazi iz predmeta poput kišobrana, to je izazivalo podsmijeh, iako se radilo o pothvatu u vrlo uspjelome filmu istaknutoga i uglednoga redatelja. No, kada je desetak godina kasnije jedan pripadnik bugarske vlade u egzilu ubijen ubodom iz kišobrana u kojemu se nalazila ampula s otrovom, i to u središtu Londona, onda se taj događaj komentirao bez

podsmijeha. Ili, kad se u filmu Johna Frankenheimera *Kandidat iz Manđurije* (1962.) prikaže »uspjeli« atentat na predsjednika Sjedinjenih Država, onda je taj čin bio ocijenjen kao plod mašte, kao »licencija filmika«. Međutim, kad se točno nakon godinu dana dogodio atentat na J. F. Kennedyja, usput rečeno u ambijentu i s osumnjičenim Oswaldom koji vrlo uočljivo nalikuju na ambijent i lik ubojice iz spomenutoga filma, onda je taj događaj bio java, odnosno, označen kao čin predstavnika nekih zločinačkih političkih sila. A Frankenheimerov film je, eto, vrlo precizno ali tek slučajno anticipirao taj događaj.

No, ove rado izricane »izmišljotine« dolaze i iz raznih dobro »njegovanih« zasada, o kojima se pažljivo ponekad brinu i oni koji jako dobro znaju da činjenice u ovoj raboti često nadilaze fikciju. Međutim, idući provizornim redom, starijim ponirateljima u žanrove smetala je također i neviteška, ako ne baš ona osnovna, motivacija ali vrlo često takva izvedba zadataka u tim djelima. Naime, njihovi junaci tek rijetko »muški« gledaju suparnicima u oči, podvala im je često najkorisniji akcijski modus, pretvaraju se i lažu. Deterministima, pak, i to naročito onima pojednostavnjene marksističke provenijencije, uloga špijunaže pojavljivala se kao uglavnom spoznajno negativno usmjereno trivijaliziranje zbivanja na stazi po kojoj se kotrlja kotač povijesti. Oni su znali da povijest kroči uglavnom kraćim ili duljim koracima koji se uvijek pretvaraju u gigantske, i prema tome nekakva špijunska operacija u biti je tek epizoda, periferni fenomen u borbi klasa.

No, antipatija prema ovoj vrsti djela imala je i dublje razloge, one koji nadilaze takva opća razmatranja. O toj tvrdnji svjedoči i *Enciclopaedia Britannica* u izdanju iz davne 1771. godine u kojoj se u odgovarajućem članku kaže »... špijun kada se otkrije, odmah se vješa«. Špijun, naime, djeluje »mučki«, on je »izdajica«, »špicl«, »konfident«, »prodana duša«, to je osoba koja suparniku ne prilazi poput vitezova Okruglog stola, osoba kojoj su strani svi kodeksi časti. Tako, u prvom klasičnom špijunskom romanu *Zagonetka u pijesku* iz 1903. godine, Irca Erskinea Childersa koji je, usput rečeno, završio na stratištu, junake romana koji su otkrili pripreme za neprijateljsko djelovanje protiv njihove domovine opsjedaju dvojbe u vezi s nužnošću da motre neprijateljske agente. Što ako i mi sami postanemo špijuni, zabrinuto se pita jedan od njih. Špijunaža pa i kad je kontrašpijunaža, zapravo je zazorna, kao i sama ta riječ. To je osobito vidljivo u jednom od najuspjelijih romana Johna Buchana *Greenmantle* (1916.) u kojemu se junak, glavni i pozitivni lik, bavi špijunažom, ali se ta mrska riječ nijednom ne spominje. Dugo, naime, upotrebljavat će se eufemizam »jedan od naših«, a riječju špijun nazivaju se samo pripadnici neprijateljske strane. A da je riječ o takvu dvostrukom standardu pokazuje i A. S. Hornbyjev oksfordski rječnik iz 1986. godine u kojemu se kaže kako se uobičajilo da se osoba koja se bavi špijunažom a koju je uposlila vlastita služba naziva »tajnim agentom«, dok se obavještajci koji rade za druge zemlje nazivaju špijunima. No, dotaknuvši se problematičnog »ugleda« te profesije, i poteškoća koje nastaju s tim ugledom, potrebno je nešto detaljnije osvrnuti se na sam takav lik u književnim i filmskim djelima — pa ma kako ga nazivali. Naime, iako ta djelatnost najčešće uključuje cijele timove, gotovo sva djela ove vrste usredotočuju se na djelovanje i sudbinu jedne osobe. To je posljedica one književne i filmske tradicije koja pokazuje recepcijsku vrijednost »junaka«. Tako, i u ovoj vrsti kad djelo karakterizira pouzdana autorova perspektiva koja proizlazi iz neke »središnje inteligencije« već desetljećima, sve do nekih djela iz posljednja dva desetljeća, sve se oblikovalo i zaokruživalo oko jedne osobe. A u tome je bio daljnji razlog poteškoća u definiranjima ove vrste, o čemu se može zaključivati i na osnovi uspoređivanja tih djela sa srodnim žanrovima kriminalističkoga romana.

Tako, prema vrlo preciznoj klasifikaciji Stanka Lasića u knjizi *Poetika kriminalističkog romana* u detektivskom romanu, kojega on definira kao »roman istrage«, glavni junak je detektiv, osoba koja istražuje, a ona je uglavnom zaštićena (ako je policijski detektiv) ili tek povremeno ugrožena (ako je riječ o privatnom detektivu). Nije to tek obilježje profesije; kad bi bilo drukčije ni ona ni čitatelj ne bi se mogli prepustiti zadovoljstvu rješavanja kriminalističke enigme, traganja za otkrivanjem tajne. U tipičnom, pak, trileru, prema Lasiću to bi bio »roman prijetnje«, prema Seesslenu »roman straha, tjeskobe«, junak nije istražitelj, detektiv, nego je to ugrožena osoba, na primjer nevino optužena osoba kao u mnogim filmovima Alfreda Hitchcocka. Ili je to, recimo, osoba koju su neke krive procjene ili pogreške uvalile u grandiozne nezgode — kao primjerice u romanima Williama Irisha (alias Cornell Woolrich) ili Patricije Highsmith. I takav onda roman ili film prati nastojanja osobe — zbog koje gledatelj stalno »strepi« — da se othrva svojim nevoljama. U tipičnom, pak, gangsterskom romanu, kao što je američki ili francuski »roman noir«, te u istovrsnim filmovima junak je osoba koja se bavi nedopuštenom, zakonski kažnjivom djelatnošću. Prema tome, do bitnih razlika između te tri vrste djela dolazi s obzirom na tri glavna sudionika kriminalnog čina, a to su istražitelj, žrtva i počinitelj crimena.

U špijunskom romanu, ili filmu koji najčešće bez oklijevanja tako nazivamo, junak može biti bilo tko od to troje: može biti počinitelj, npr. u *Šakalu* Fredericka Forsytha (i filmu Freda Zinnemanna, 1973.), istražitelj kao Smiley u mnogim LeCarreovim romanima, a može biti i žrtva špijunske intrige kao Leamas u *Čovjeku koji je došao iz hladnoće* J. Le Carrea (i filmu Martina Ritta, 1965.). No, još češće taj lik može biti istodobno i počinitelj i istražitelj i žrtva, pa se na osnovi takve podjele ne može određenije klasificirati »špijunsko djelo«, književno ili filmsko, jer se otežava usporedba sa spomenutim srodnim žanrovima, a postoji mogućnost i da ga se na osnovi ovih razlika rasloji i previše usitni u podžanrove. Poseban razlog za takvo usložnjavanje, zamjenjivanje i miješanje svakako je, međutim, i u raznolikosti ovoga zvanja, odnosno, djelovanja. Tako, na primjer, junak može biti obavještajac (špijun), može biti kontraobavještajac, a može istodobno biti i jedno i drugo, što sve mijenja i tip osnovne radnje. Da nije tako, ne bi se poznati engleski pisac i proučavatelj populističkih žanrova Kingsley Amis trudio dokazivati u svojoj knjizi *Dosije Jamesa Bonda* (*The James Bond Dossier*, 1965.) da »agent 007« nije špijun nego »kontrašpijun«. Naime, neovisno o zamislima Amisa, kontraobavještajac nešto je manje izložen smrtnoj opasnosti, a njegova je uloga prete-

Treći čovjek (C. Reed, 1949.)

žito ona istražitelja, pa zato ta vrsta djela naginje filmu detekcije. S druge strane, obavještajac je u opasnijoj situaciji, okružen sa znatno više neprijatelja, prijeti mu prijeki sud, pa ti filmovi zbog toga više naginju trileru, ali i pustolovnom, akcijskom filmu, često i filmu potjere (npr. *Poderani zastor* Alfreda Hitchcocka, 1966.) jer je junak prisiljen na »fizičke« operacije — skrivanja i bjegove, na primjer, a uz to je i u neprijateljskoj okolini. Ovako prepričano, te bi dvije ili tri vrste s obzirom na tip junaka i tip radnje i ugođaja bile ipak lako razlučive, kada i u ovom slučaju ne bi došlo do prepletanja tih mogućnosti. Tako, primjerice kontraobavještajac da bi dobio obavijesti o neprijateljskom obavještajcu i sam često mora preuzeti ulogu obavještajca. No, i kad se ovo klupko razmrsi, s eventualnom zapletskom prevagom na bilo kojoj strani, javlja se mogućnost koja stvara potpuni nered u »trojnoj podjeli« počinitelj — žrtva — istražitelj. Ponajprije se to odnosi na zaplete s predobivenim neprijateljskim agentom ili s agentom koji radi za dvije službe, u takozvanoj »double cross« operaciji, kojom se kao svojim otkrićem ponosi britanska obavještajna služba iz Drugoga svjetskog rata: uhvaćeni se špijun ne raskrinkava, dopušta mu se prividna sloboda djelovanja, ali sada on, za uzvrat, daje svojim prvim naredbodavcima lažne informacije. No, postoje, međutim, i neucijenjeni dvostruki agenti koji istodobno uslužuju dvije sukobljene strane. Ili: oni rade za više sukobljenih strana, pa tako možemo pročitati u spomenutoj knjizi Donalda McCormicka da je Englez Sidney Reilly više od trideset godina radio za barem četiri sile. No, ovaj se splet umnožuje i u praksi i u definiranjima žanra, odnosno, nalaženja zajedničkih svojstava i time što u špijunaži pored profesionalaca mogu djelotvorno funkcionirati i osobe koje nisu ni na kakvu platnom spisku odgovarajućih službi. U detektivskim romanima to su detektivi amateri, dok se u ovom poslu ili žanru susreću ne samo osobe koje su se za špijuniranje odlučile iz domoljublja ili da bi se u nekoj »soloakciji« potajno izvukla neka korist, nego i one koje su protiv svoje volje uvučene u neki komplot ili, pak, koje uopće nisu svjesne da su uvučene u takav komplot te nisu svjesne ni značenja pojedinih svojih čina i uloge na pozornici povijesti.[1] A takve svoje uloge počesto postaje svjestan i profesionalac: često on na kraju ne zna kome zapravo služi. I napokon, on ne mora nikome ni služiti, može špijunirati da bi podjarivao, da bi subverzivno djelovao protiv čitavoga društva — recimo kao anarhist.

Dakako, završavajući s razlikama među mogućim tipovima protagonista, junaci se mogu bitno razlikovati i s obzirom na specijalizaciju. Neke se zadaće svode na umne sposobnosti

pojedinca, na dobivanje željenih podataka zaključivanjem i ljudskim kontaktima (tzv. humint — human intelligence), neke na baratanje sa sofisticiranom tehnologijom (tzv. elint — electronic intelligence), a neke na čisto fizičke sposobnosti — u diverzijama, fizičkoj eliminaciji protivnika, spašavanju pripadnika vlastite službe itd. Riječ je, znači, o širokom spektru sposobnosti ali i podjeli djelovanja — od psihologije, inteligencije, obrazovanja do fizičkih vještina i snage.

Sve se to, dakako, odražava na vrstu djela, to jest u vezi s područjem obavještavanja. Ono što je najčešći slučaj, može biti u vezi s ratom kao u prvom romanu s tom riječju u naslovu, u *Špijunu* Jamesa Fenimorea Coopera što odgovara i definiciji pojma u spomenutom izdanju *Enciklopedije Britanike* po kojemu je špijun »... osoba najmljena da motri akcije, pokrete i ostalo: osobito ono što se događa u vojnom taboru«. No, ratna špijunaža, odnosno, špijunaža u ratu tek je jedno obavještavalačko područje. I upravo u ovom stoljeću, stoljeću svjetskih ratova, oslobodilačkih ratova, revolucija, dakle, u vremenu preokreta i dalekosežnih promjena »milje« špijunaže počeo se širiti; ona se više ne usmjerava jedino prema neposrednim ratnim već prema raznovrsnim i složenim strateškim ciljevima. Špijunska djelatnost ne mora se vezivati uz vojne operacije; aktivna je i u mirnodopskom razdoblju, prebire po svim slojevima društva, motri sva važnija događanja u nekoj zemlji. Tako u romanu dvadesetih godina vrlo popularnoga engleskog pisca E. Phillipsa Oppenheima takvu sveobuhvatnu djelatnost opisuje, kao lik u romanu *Veliki impersonator*, sam njemački car Wilhelm Drugi. Veli on svojemu budućem agentu: »... osjećajte se potpuno odvojenim od ograničenja, autoriteta i dužnosti mojega špijunskog sistema. Ja od vas tražim druge stvari. Želim da uđete u duh vašeg preuzetog položaja. Kao tipični engleski seoski plemić, želim da proučite i problem radništva, irsko pitanje, razvoj plana služenja vojnog roka i ostala društvena kretanja koja ćete s vremenom zamijetiti. Želim listu pisaca koji u novinama ili u književnim djelima izražavaju slutnje ili sumnje koje, čini mi se, Engleska počinje imati u vezi s Njemačkom«. I dok razvoj suvremene špijunaže po Symonsu počinje s industrijskom revolucijom kad su se počela otkrivati efikasnija oružja, u prijelazu s industrijske ere na informatičku sve razine i svi segmenti života neke sredine postaju važni. Prelazeći s taktičkih ciljeva na strateške, špijunaža se s vojnih krugova širi najprije na vlade, ministarstva, političke stranke, ambasade, protivničke obavještajne službe, pa na medije, trgovinu, privredu (tzv. privredna špijunaža), industriju (industrijska špijunaža), znanost (znanstvena špijunaža). U vezi s posljednjim samo se treba prisjetiti Hitchcockova filma *Poderani zastor*, prizora duela formulama, teoremima, izvodima na školskoj ploči između istočnonjemačkog znanstvenika i američkog znanstvenika-špijuna, dvoboja koji Amerikanac provocira u svrhu saznavanja tajne o nekom oružju. Dakle, društvenim miljeima i područjima špijunaže jedva da ima i broja, što povećava »asortiman« likova i otežava opis i definiranje ovog književnofilmskog područja.

I napokon, u svezi sa svim tim problemima javljaju se i problemi u vezi s odlikama, to jest razlikama što se odnose i na strukturu, kompoziciju djela, izgradnju priče, perspektivu, dakle, na sve one elemente koje smo spremni nazvati formalnima.

Građa špijunskog romana ili filma može se uobličavati na vrlo različite načine, u formama različitih žanrova. Djelo se ne mora bitno razlikovati od detekcijskoga, može to biti djelo u kojemu se traga za počiniteljem neke diverzije ili krađe vojne tajne, znači djelo u kojemu istražitelj kao i gledatelj identificiran s istražiteljem »ništa ne znaju«, odnosno, zajednički rješavaju enigmu. Pored takvih djela istrage, postoje i ona prijetnje, trileri, koja se ne usredotočuju na istražitelja nego na žrtvu, ona u kojima se pitamo kako će se junak, obavještajac ili kontraobavještajac izvući iz postavljenih mu zamki i u kojima do posljednjega trenutka strepimo zbog mogućeg negativnog ishoda takva događanja jer smo, znajući što junaka čeka, kao u tipičnom trileru »korak ispred lika«. Također, djela ove vrste mogu biti izrazito akcijske naravi, koja se razvijaju prema zakazanom planu neke obavještajne ili kontraobavještajne djelatnosti, dakle, u kojima autor čitatelja ili gledatelja usredotočuje na prikaz samoga zbivanja, a onda i gledatelj i lik znaju sve o osnovnom događanju. U vezi s takvim, pak, djelima prigoda je spomenuti da se građa može vrlo temeljito obraditi, dokumentirati, odnosno, da se publika može potanje informirati o istinitoj špijunskoj aferi, da se u takvom djelu pseudodokumentaristički ili na način tzv. dokumentarnoga romana ili pseudodokumentarnoga filma opisuje jedna poznatija ili nepoznatija zgoda iz svijeta tajni, a to znači, nadalje, da su objašnjavačke pa i raspravljačke narativne tehnike učestalije nego u spomenutim žanrovima. Također, bilo koja od navedenih vrsta može biti ili u »ja« ili u »on« formi, pričana u prvom ili trećem licu, a u filmu, dakako, i uz pomoć naratora. A kako se vidjelo iz opisa relacije lik — njegova stavljenost u situaciju, odnosno, junakovo poznavanje ili nepoznavanje okolnosti, onda se javljaju i sve mogućnosti odnosa fabule i sižeja, od gotovo poklapanja kao u akcijskoj verziji, do sižeja kojim se zapravo otkriva fabula kao u detekcijskoj. Radnja se, pak, može razvijati paralelno, prstenasto-okvirno, a u novije vrijeme javljaju se i doista glomazna djela u kojima se prepleće nekoliko paralelnih radnji. U Forsythovom romanu *Paklena alternativa* ima ih čak pet čime se željela ostvariti široka panorama prepletenosti špijunskih događanja u geografski i politički doista globalnim razmjerima.

Prema tome, iako špijunski roman ili film pripadaju širokom području tzv. kriminalističke literature ili kriminalističkoga filma jer u njemu pokretača radnje i osnovno zbivanje čini nekakav »crimen« zbog kojega će neki sudionici snositi i drastične posljedice, ta najnovija vrsta na području kriminalističke tematike ipak se opire jasnijoj definiciji i to do te mjere da se postavlja pitanje koliko je to uopće »omeđeni« žanr, kakav je to korpus s uočljivim distinktivnim crtama.

Da bi se te crte ustanovile, treba se usredotočiti na osnovni i prevladavajući sadržaj tih djela, a to je »mrska« špijunaža, odnosno, ono što ta djelatnost nudi s obzirom na posebnosti u sadržaju. I tako, spomenuti se Veraldi, iako ne previše zagrijano, odlučuje za najlakše prihvatljivu ideju da je u špijunskom romanu — a što bi se moglo odnositi i na film — uvijek riječ o nekom tajnom djelovanju, o djelovanju konspi-

rativne naravi. I tako se riječi »tajno« i »konspirativno« koje pripadaju približno istom semantičkom polju počinju u Veraldijevu a i drugim napisima sinonimno rabiti ali dijelom značenjski i razlikovati. Tajna djelatnost može biti i pojedinčeva, dok konspiracija, prema latinskom *conspirare* — »zajednički puhati«, »puhati u isti rog« — sugerira više sudionika. U ovim djelima ne smije se, pak, zapostaviti ni jedno ni drugo. Djelatnost ne bi uspjela bez tajnosti, a teško je zamisliva bez više aktivnih sudionika. Većina tih sudionika, iako ne i svi, najčešće pripadaju nekoj organizaciji, a djelovanja te organizacije subverzivnog su, odnosno, preokretnog karaktera — točno prema latinskom *subvertere* (preokrenuti). Znači, riječ je o konspirativnoj djelatnosti kojoj je subverzija metoda — već i samim tim što je ta djelatnost nužno tajna, a zbog onoga »preokrenuti« to je i njezin cilj. Budući da je cilj tog konspirativno-subverzivnoga djelovanja da se nekoga uništi ili potpuno onemogući, najprikladnijom riječi u hrvatskom može se učiniti urota. Uništenje ili onemogućivanje nije, valja još jednom naglasiti, akt kojemu je kao u trileru agens neki zloćudni pojedinac ili autodestruktivni junak. Iako se i u djelima takve vrste zaplet formira oko jasno impostiranoga junaka, čimbenika »situacije« i zapleta uvijek je više. Iza urote, ili u izravnoj vezi s njom, uvijek stoji složena »struktura« aktivnih sudionika konspirativnoga čina. Prema tome, u podjeli žanrova kriminalističkoga romana i filma možemo i na taj način označiti tu noviju vrstu. Ona u kojoj dominira samostalni istražitelj jest detekcijska, triler je ona u kojoj je naglasak na stradanjima potencijalne žrtve, gangsterskopolicijska je ona u kojoj je naglasak na radnji, na prikazu događanja u svijetu kriminala, dok je u romanu i filmu urote naglasak na namjeri koja je subverzivnokonspirativne naravi. U takvu djelu zanimanje se čitatelja ili gledatelja vezuje uz određenu urotničku nakanu i irelevantno je radi li se o njezinu ostvarivanju i osujećivanju, tim više što se ovo dvoje najčešće prepleću jer jedno uzrokuje drugo. I nije, nadalje, presudno je li roman ili film urote realiziran u formi koja je karakteristična za koji od ostalih srodnih kriminalističkih žanrova jer se zbog naglaska na uroćivanju stvorio specifični akcijskosadržajni sklop. Taj sklop ispunjen je stalnom prijetnjom i junacima i skupinama, pa tako Stanko Lasić u svojoj knjizi, u kojoj, prema najvjerojatnije engleskim uzorima špijunske romane svrstava u trilere, upozorava upravo na tu vrstu prijeteće namjere, kao namjere dalekosežnih povijesnopolitičkih posljedica, namjere zbog koje ovisi, citiramo, »sudbina nacije ili čak svijeta«.

Upravo ovo »sudbina nacije ili čak svijeta« otežavalo je odnosno snižavalo status špijunskog romana i filma. Opterećeni idejama da se svjetski problemi isključivo rješavaju ili viteški ili na nekoj univerzalnijoj, uzvišenijoj razini, odnosno, da u rješavanju tih problema postoji nepokolebljiva i regulirana, po nekim dubokim humanim načelima usmjeravana ljudska snaga ili snaga povijesti čiji put ne mijenjaju akcidencije špijunskoga tipa, mnogi su zazirali i od same pomisli da netko putem akcije (sramotnog) špijunskog tipa odlučuje o sudbini toliko velikog ljudskog kolektiva. Dogodile su se, međutim, u ovom stoljeću ipak neke promjene, nešto što je stvorilo i ne baš bezazlenu čitateljsko-gledateljsku publiku koja je bila korak ispred mnogih tumačitelja tih djela. Svijet je došao do kraja svojih fizičkih granica, Zemljani su ovladali svim teritorijima, dogodila su se dva rata koje nazivaju svjetskima, stvorila se i organizacija koja bi trebala bdjeti nad čitavim svijetom — Ujedinjeni narodi. Nekoć veliki prostor u novim se uvjetima suzio, a svijetom se nekako pokušava upravljati iz jednog nebodera na East Riveru. To upravljanje je, znači, organizirano, a ako postoji jedna takva organizacija, postoje vjerojatno i neke druge — zaključak je koji nije tek intuitivan, za kojega je možda ponekad potrebno tek nešto iskustva ili cinizma. Postoje tako, uz tu javnu organizaciju, ne samo one drukčijega djelokruga i »nižega ranga« nego i »polujavne« organizacije, »clandestine« i alternativne organizacije. Ciljevi cijeloga svijeta nisu istosmjerni, interesi daleko od toga da bi bili ujednačeni, i različite skupine usprkos mnogim proklamacijama u osnovi s istim sadržajem, uporno se sukobljavaju prijeteći da uzdrmaju kakvu takvu postojeću svjetsku ravnotežu. Upravo zato, a i zbog izvanjske podudarnosti brojnih mirotvornih, progresivnih, humanih i sličnih proklamacija moraju, na žalost, postojati polujavne organizacije koje znaju što je doista »praksa« nesavršenoga svijeta. I danas nema toga tko ne zna za postojanje služba poput MI5, MI6, KGB, CIA koje provode dijelom i autonomno neku svoju »volju«. A ako postoje takve organizacije, čini se logičnim da postoje u novom svjetskom poretku i neke još »polujavnije« ili još tajnije, pa se tako iscrtava vertikala kojoj se teško naslućuje i gornji i donji kraj. A kad je vertikala takva, onda su pretpostavljiva i obilježja horizontale: njezin opseg može biti promjenljiv, ali i konačan jer je svijet našao svoje međe. Prema tome, neke organizacije nužno moraju predmnijevati mogućnost globalne urote — ili da je od nje štite ili da je kreiraju.

Detektivske romane gotovo nikada nisu pisali detektivi ili policijski inspektori, a kad su pisci detektivskih romana bili zamoljeni za detektivske usluge, kao na primjer Conan Doyle, redovito su odmagali u istrazi. Također, gangsterske romane nisu pisali gangsteri, tek ponekad nešto memoarskoga značaja. Trilere, naravno, nisu pisale istinske žrtve, osim, ukoliko se svi ljudi ne shvate kao žrtve, potencijalne ili stvarne. Brojne špijunske romane, i to mnoge najuspjelije, pisali su, pak, članovi tajnih službi, kao na primjer, John Buchan, Graham Greene,[2] Ian Fleming, John Le Carre. A jedan od pisaca, štoviše, i lamentira kako ga nisu poslušali u jednoj vrlo dramatičnoj situaciji. »Nitko manje« nego William Somerset-Maugham žali što britanska vlada nije respektirala njegov sud dok je on bio njezin predstavnik u carskoj Rusiji. Nisu mu povjerovali da bi revolucija mogla uspjeti, a da su mu povjerovali i upotrijebili svoj utjecaj, kotač bi se povijesti kotrljao drugom stazom, tj. urota onih koje on vjerojatno nije volio, ne bi uspjela.

Somerset-Maughamovo razmišljanje može biti naivno ili nenaivno, no poenta je u tome da su i renomirani pisci dokumentirano pisali o mnogim špijunskourotničkim kombinacijama i aferama, da je iz njihovih djela zračilo uvjerenje o globalnom domašaju urotničkih projekata i da su u svoje zamisli uvjerili golemu čitalačku publiku — upravo kao što su filmski autori uvjerili kinematografsku. A usput, ne baš uzgred rečeno, promijenio se i stav javnosti, posebno njezinog

medijskog dijela, prema tajnim službama: nekoć prezirani, sada se prihvaćaju kao »nužnost« i osobe poput Cicera, Sorgea i drugih postaju istaknuti junaci nove mitologije.

I završno, ako je žanr splet formula koji je u sprezi s očekivanjima određenoga recepcijskog kruga, onda se može ustanoviti da su to očekivanje špijunski roman i špijunski film gradili na ideji o moći urote, u početku lokalne a kasnije globalne. Taj obilježavajući fenomen ovoga žanra morao je, dakako, imati i specifičnu socijalnopsihološku i političku funkciju. S jedne strane, žanr je pružao fikcijski kompendij specifične vrste činjenica koje su obuhvaćale globalne, svjetske odnose, pa su ta djela navela »konzumenta« da širi svoj krug opserviranja na cijeli svijet — u njegovoj vanjštini i u njegovoj skrivenosti. U onoj mjeri u kojoj su informacije žanra bile točne, dokumentirane, vjerodostojne, obavio je jednu korisnu zadaću. U onoj drugoj, pak, mjeri barem je analitičara naveo na neka nebezazlena razmišljanja. Uvjeravajući u djelotvornost i doseg raznih organizacija i urota, ta su djela, recipijentu možda pružala eskapističku utjehu: pružala su spoznaju da postoji nešto što je iznad pojedinčevih snaga i time mu davala pravo da samoga sebe odriješi od mnogih grijeha i odgovornosti. No, nije li ta ista uvjeravačka dimenzija žanra mogla imati i jednu pritajenu ali i djelotvornu silinu: da zbunjenoga u vrtlozima povijesti i politike stalno pasivizira, držeći ga u strahu od nekih koji su samo prividno neprisutni ali zbog toga i neizmjerno moćni?

* * *

Dakle, ako se unutar tematski i formalno vrlo širokog područja kriminalističkog romana i filma želi omeđiti ono koje se usredotočuje na špijunske aktivnosti, početnu i čvrstu odrednicu stvara stalni sadržajni element tih djela, a to je urota — kao bitna razlikovna jedinica u odnosu na one srodne vrste u kojima je bitna konstituanta ili istraga ili prijetnja ili akcija. Budući da se urote raznih vrsta susreću i u nekim drugim žanrovima, na ovome području najčešće u trileru, tu je sastavnicu trebalo preciznije odrediti: riječ je o uroti globalnijega karaktera, odnosno, o uroti koja može promijeniti sudbinu čitave veće društvene sredine. Takva se urota, naime, zbiva u okolnostima ratova — svjetskih, oslobodilačkih, međudržavnih ili, pak, prevrata koji dovode do promjena društvenog uređenja ili do zauzimanja vlasti od nove političke grupacije. Dakako, prikazivana događanja ne moraju se zbivati tijekom rata ili revolucije, to jest, ona mogu biti »pripremne« naravi, mogu osiguravati »teren« za željene događaje i promjene. Zbog toga, urotnička djelatnost ne mora se odvijati jedino u političkim ili vojnim krugovima nego i u privrednim, medijskim, znanstvenim i drugima. I nadalje, budući da je riječ o zbivanjima širokoga raspona i dalekosežnijih posljedica i budući da se radnja tih djela zbiva u okvirima suvremenoga hiperorganiziranoga svijeta, nužni uporišni faktor tih zbivanja mora biti neka organizacija koja vodi, usmjerava i nadzire takve špijunskoobavještajne i/ili najkonretnije subverzivne djelatnosti. Dakako, ta organizacija — zbog raspona i posljedica djelovanja — nužno je upletena u svijet politike, politika — realna ili kakva druga — njezin je metiers, da ne kažemo i njezina filozofija.

Ta tri elementa — urote, organizacije i politike — a s pojedincem, junakom kao nositeljem radnje predodređuju i ostale distinktivne značajke ove vrste djela, to jest iscrtavaju njihovu poetiku. To jest, s obzirom na samu urotu, pored njezina globalnog i preokretnog karaktera, u ovoj vrsti djela javljaju se osobitosti koje se čine čvrsto usidrene upravo u ovo stoljeće, i, čak i statistički gledajući, tijekom vremena te osobitosti postaju sve očitije. Čimbenik urote u književnosti, naime, poznat je već od staroga vijeka, dok je ovdje riječ uglavnom o novijim popratnim značajkama...

Daljnja je posebnost što je urota vrlo razgranata, što uključuje »sve«. Ako je zbivanje u djelu i zasnovano na »soloakciji« pojedinca, vrlo brzo se mnogi uključuju, uvlačeći pojedinca, junaka u svoju mrežu. Najčešće se pokaže da to nije bila Montekristovska soloakcija i da čin pojedinca nije bio izoliran. Kad bi urotnički akt bio čin djelovanja jednoga čovjeka protiv nekoga drugoga ili protiv neke skupine, teško je pretpostaviti da bi žanr uopće postojao. Ne samo da za junaka ne bi bilo realnih prepreka, nego, budući da su špijunski romani i filmovi uglavnom suvremene tematike sa suvremenom političkom pozadinom, totalni uspjeh pojedinca više ne bi bio plauzibilan. Svi znaju da postoji netko pred čijim se pogledom nemoguće sakriti, da postoje organizacije koje su se posvetile upravo urotama, bilo da ih sprečavaju ili pripremaju. Sudjelovanje u uroti ove vrste, znači i uključivanje u složeni sklop jednog za to dobro uvježbanog svijeta. I iako djela imaju takve junake, jer se usredotočuju na pojedince, čitatelju i gledatelju stalno se sugerira okoliš pun prijetnji sa svih strana. Jedna od osnovnih crta razvoja ove vrste jest u postupnom napuštanju ideje o svemoćnom junaku takvih priča. Štoviše, i svaki film o Jamesu Bondu, nakon uvodne spektakularne sekvence, zapravo započinje razgovorom Bonda i njegova naredbodavca. A tako će se neki i završiti, s tim da će u jednom akciju agenta 007 prokomentirati lik koji predstavlja Margaret Thatcher. U trileru i detektivskom filmu, takvih početnih naredbi i završnih izvještaja — koji sugeriraju da postoji i netko moćniji od protagonista i da je u pitanju gotovo neprekinuti kontinuitet »operacija« — uglavnom nikada nema.

Znači, u pitanju je svijet u kojemu presudnu ulogu imaju organizacije, i to dobrim dijelom »clandestine« organizacije, polujavne ali moćne. U vertikalnu društvenu hijerarhiju vlast — pojedinac uplela se alternativna jedinica — neka organizacija koja ima i djelomičnu neovisnost o nadređenoj joj vlasti. Takva djelomična neovisnost ponekad je poželjna i samoj vrhovnoj vlasti, jer organizacija radi svoje efikasnosti i radi osiguravanja te vlasti mora stalno imati na umu da i u vladi postoje subverzivne struje. A budući da postoji i takva protivnička alternativna organizacija, zbiva se borba u jednom cjelovitom alternativnom svijetu.

No, taj svijet koji je zapravo izvan legalnosti uvijek je determiniran politikom. Djelatna snaga prikazanoga svijeta je alternativna organizacija, ali ta organizacija, iako alternativna, mora imati neku zadnju potporu, u nekakvoj vlasti. A ta nekakva vlast zastupa nekakvu politiku. I politika zapravo postaje »filozofija« svijeta organizacije. I to cinična »real politika«.

No, djelovanje tih organizacija obilježava i još jedna posebnost. Iako su ciljevi dalekosežni, operativa je u mnogočemu drukčija. Najjasnije o tome govori Peter Wright, koji je dugo bio na vrhu britanske kontraobavještajne službe MI5, u svojoj knjizi *Lovac špijuna* (str. 214): Špijunaža... to je stalni rat, i vi se stalno suočavate s promjenljivom metom. Nije dobro planirati desetljeća unaprijed jer bi se tada moglo lakše dogoditi da vaš projekt bude otkucan Rusima. I nastavlja Wright: suprotstavljao sam se i sofisticiranim tehnikama, koje su najčešće bile predlagane od raznih komiteta, a koje mogu postati redundantne u vremenu njihovoga pojavljivanja — ili zbog toga što su Rusi za njih saznali ili zbog toga što se rat preselio na drugi teritorij.

Neovisno o tome što Wrighta uglavnom zabrinjavaju Rusi, to jest, Sovjetski Savez, zanimljivije su njegove tvrdnje općenite naravi: špijunaža je stalni rat, meta je promjenljiva, ona lako odseli na drugi teritorij, sve može biti odano i zato — iako se ciljevi skrivaju možda i u dalekoj budućnosti — bolje je zaokupiti se kratkim planovima. Drugim riječima, radi se a prema tome i živi, od trenutka do trenutka, u vrlo kratkim etapama, što ilustrira i LeCarre govoreći o poslu i ponašanju pripadnika tajnih službi. Kad agent dođe u restoran, račun plaća čim je dobio jelo, ne na kraju obroka: može se, naime, dogoditi da će prije nego što je završio s obrokom, a shvativši da je primijećen, morati naglo otići. Ako ne išta drugo, barem je izbjegao neprilike s konobarom...

Očigledno, film i roman urote građu nalaze u svijetu kao potpuno nesigurnom, u kojemu vlada nesuglasje između sadašnjeg trenutka (povijesti svakidašnjice) i dugih povijesnih tijekova. I u tim sastavnicama otkrivamo daljnje specifičnosti ove vrste djela. U detekcijskim djelima ti elementi ne postoje jer se istraga nikada ne bi završila, odnosno, tek tu i tamo počinitelju uspije tijekom radnje učiniti nešto što bi istražitelja moglo odvesti na krivi trag. Sve krive tragove počinitelj je namjestio već prije ili pri izvedbi svojega mračnog čina. U tipičnom trileru, koji je najsličniji djelu urote, prijetnja ne dolazi od skupine nego uglavnom od pojedinca, a sustav ugrožavanja ima karakter stalnosti čime se izbjegava opasnost da ugroženi bude potpuno bespomoćan što bi mazohistički minimaliziralo dinamiku raspleta priče. U djelu urote rat je, pak, konstantan i kad su promjenljive mete znači da mogu biti promjenljivi i neprijatelji, »prijetitelji«, pa se oni često nađu i u vlastitim redovima. I tada, ponekad, »... nužno shvatiš kako je tvoja strana opasnija od bilo koje druge«,[3] razmišlja jedan od junaka Tim Sebastianovog romana *Ratni ples*. A ako se to »shvati«, onda se saveznici mogu naći i među neprijateljima.

Naravno, analogna vrijednost često se zbog toga mora nalaziti i na razini osnovnog zbivanja filma ili romana urote. Zbog promjenljivosti mete i tipa djelovanja potrebno je biti krajnje fleksibilan, a kako bi se neprijateljska služba zavarala potrebno je simulirati i mete i metode. To se čak i uvježbava pa je to i najistaknutiji motiv — koji mjestimično prerasta u temu — u čuvenom Deightonovu romanu *Špijunska priča*. Uvježbavaju se verzije reagiranja u slučaju podmorničkoga rata sa Sovjetima, i to vrlo složenim simulacijama u kojima sudjeluje gotovo čitava »služba« — razvijajući u svojim redovima ne baš prijateljske — natjecateljske odnose, a rezultat simulacije bit će na kraju podosta nepoželjan. U Ludlumovom *Ostermanovom vikendu*, kao i Peckinpahovoj filmskoj prilagodbi (1983.), granica između simulacije i stvarnosti potpuno će se izbrisati s uistinu krvavim ishodom. Zapravo: strijelac i meta postali su jedno.

I iz prethodne tvrdnje od promjenljivosti mete i suparnika, naslućuje se o kakvom glavnom sredstvu borbe mora biti riječ, a u toj distinktivnoj crti djelo urote pokazuje nešto veću sličnost s detekcijskim nego s trilerom. Riječ je o znakovima, šifri, informacijama. Njih treba detektirati, jer se jedino na taj način opstaje, tj. saznaje tko je neprijatelj, što on smjera, što on uopće može znati o »našoj« organizaciji ili glavnome junaku. Ali, dok istražitelj u djelu detekcije barata s nepromjenljivim kôdom, u ovoj djelatnosti kôd treba stalno mijenjati, da ga se ne bi dešifriralo. Treba ga mijenjati i radi opstanka službe kao što ga, uostalom, mijenja i oponent. I u takvoj situaciji to znači da i sam čovjek, »dramatis persona« filma ili romana mora postati element kôda, nametnuti i promjenljivi označitelj/označenik za kojega se ne zna što u transformiranoj strukturi kôda može označavati u raznim situacijama.

Naravno, i takva praksa predodređuje specifična obilježja žanra, u tek izvanjski različitim pojavljivanjima. Na primjer, relevantna je mogućnost, koja izrasta u opoziciji prema promjenljivosti kôda i nesporazuma na relaciji označitelj — označenik, da nastane djelo (maštovito i klasično), u kojemu je znak toliko transparentan i kod stalan da nitko ne može povjerovati u ono što on izriče. Riječ je o romanu *Čovjek zvan Četvrtak* od Gilberta Keitha Chestertona, u kojemu mračna organizacija uopće ne krije svoje namjere i zbog toga nitko u te namjere ne vjeruje. Ili: u romanu Charlesa McCarryja *Suze u jesen* označitelj funkcionira tako da oni koji s njim barataju ne znaju što on najtočnije označuje, pa tako do atentata na američkog predsjednika Kennedyja dolazi u akciji koja je počela na mjestu koje s njim nema nikakve izravnije veze. Poruka se transmisijom znakova selila preko nekoliko prenositelja, da bi se čin atentata obavio a da nitko od sudionika u tom transmijskom kanalu, zbog svog individualnog tumačenja označitelja, nije znao čemu oni zapravo služe. To, dakako, znači da i prenositelji poruke nisu znali čemu služe. Ili, evo treće mogućnosti koja dopunjuje ovu regiju informacija-dezinformacija: u romanu *Đavolska alternativa* Fredericka Forsytha pet stotina stranica utrošit će se da bi se stiglo do poente: da se jedna činjenica, jedna istina može informacijski obezvrijediti, da na kraju prestaje vrijediti kao činjenica i počinje značiti nešto sasvim drugo. I napokon, iz svega se zaključuje da je činjenicu ponekad i bolje ne znati, korisnije je s njom, kao s eksplozivom koji te svaki čas može raznijeti, uopće ne raspolagati. Kadikad »... znati znači umrijeti« — kaže junak neke špijunske televizijske serije.

Očigledno, djelo urote, evo daljnje odrednice, kao građu pretežitim svojim dijelom uzima upravo informacije, odnosno, svijet koji je zasnovan i održava se na skupljanju informacija i enkodiranju i dekodiranju znakova. Takav je to žanr i u onim djelima koja pripadaju sferama trivijalnog populizma i sferama respektabilnijih dometa. Svijet ovoga stoljeća

jednostavno je trebao imati i takav žanr, reprezentativan za informatičku eru, a taj žanr, još jedan zaključak, sugerira da je svijet informacija — veli se da je to današnji — zapravo neprijateljski prema čovjeku. Dok mnogi slavni junaci djela detekcije (Dupin, Holmes, Marple, Poirot), žanra koji simbolizira i trijumf znanosti u industrijskoj eri, sa strašću i s užitkom tragaju za smislom znakova, u ovim djelima praksa profesije potiskuje strast, a i užitka je znatno manje. Informacija kao da je postala grobnicom ljudskoga bića.

Stiglo se tako, iako posredno, i do likova u djelima urote. Prije svega, protagonist je, za razliku od ostalih kriminalističkih žanrova, kao što se ranije ustanovilo, i počinitelj i istražitelj i potencijalna žrtva događanja u kojima sudjeluje. No, tu složenu ulogu predodređuje to što je on pripadnik svijeta stalne konspiracije a i svijeta promjenljivih vrijednosti. Stoga on mora poprimiti i određeni stil ponašanja, komuniciranja s okolinom obilježenog *nepovjerenjem* koje obuhvaća cijelu okolinu. I u njegovoj vlastitoj službi može postojati »krtica« koja će mu podvaliti, a može biti i žrtvovan, jer će se na taj način prikriti prava inicijativa njegove službe. Junak filma *Tri kondorova dana* (1975.) Sydneya Pollacka u svakome će prolazniku vidjeti smrtonosnu opasnost. A i sva fizička okolina može igrati izdajničku ulogu. Tako, primjerice u romanu Francysa Rycka *Tajno oružje* protagonist koji se skriva uništavat će sve predmete koji su oko njega, ne bi li uništio skriveni odašiljač koji otkriva njegovo boravište. Ubit će na kraju i vjernoga psa, poslovičnog čovjekova prijatelja, bojeći se da je njegovo tijelo spremište izdajničke naprave, ali ni to mu neće pomoći. Drugim riječima, lik u djelu urote stalno je i svestrano motren ili se, ako i nije, tako osjeća. I dakako, to se odražava i na njegovo ponašanje. Agent, kako kaže LeCarre, u razgovorima nikada ne postavlja pitanja jer oni koji pitaju potencijalno su uvijek sumnjivi. Zaštićeniji su slušatelji, voditelji nekakvih okolišnih, »neutralnih« razgovora, a to onda znači da je i cjelokupni diskurs kojega agent podržava podosta netipičan. A diskurs u kojemu on sudjeluje uključuje sve znakove, sve tipove verbalne i neverbalne komunikacije, sve kulturalne, društvene i slične kôdove, napokon, i indeksne znakove i prirodne indikatore i simptome. Uranja on i u svijet koji bi se drugome učinio kriptografski; žargon kojim se služi usko je profesionalan, drugima nepoznat. U spomenutoj knjizi *Tko je tko u špijunskom romanu* na kraju se nalazi i rječnik sa 129 žargonskih izraza i kratica — nešto što je nepotrebno ili znatno manje potrebito u trileru i detektivskom romanu.

Junak djela urote, znači, stalno je ugrožen, a kako je njegov odnos prema okolini zbog toga ispunjen stalnim nepovjerenjem, on nužno pripada svijetu *samoće*. Junak tog žanra je osamljenik, uvijek nešto krije, ne samo zato da ne bi ugrozio svoju službu nego i da bi zaštitio sebe. Prema tome, lik u ovakvu djelu je osamljenik ali on to ne smije pokazivati: osamljenici mogu biti sumnjiva čeljad. U tom pogledu postoji i djelomična sličnost, odnosno potreba za usporedbom, s detekcijskim romanom. Prvi slavni junak u tom žanru Sherlock Holmes bio je cinični, egoistični i nadasve samozadovoljni osamljenik mizantrop no koji ipak nije mogao bez svojega dr. Watsona, da bi se na njegov račun mogao povremeno i iživljavati. Pedesetak godina poslije junaci Agathe Christie, Poirot i Miss Marple, također su osamljenici ali im ipak treba društvo pa se uvijek nađu u razbrbljanom krugu onih koje vole. I na kraju šetnje engleskim detektivskim romanom srećemo suvremenika, Adama Dalgleisha, junaka romana P. D. Jamesa koji ipak malo pati zbog samoće. U djelu urote junak je već znatno ranije bio osamljen. On je takav morao biti zvog svoje profesije. LeCarreov Smiley, tužnija verzija Dalgleisha, obiteljski vegetira, živeći u neuspjelom braku, a »njegovi« će biti godinama »provaljivani« od onoga kome su vjerovali; Deightonov Harry Palmer okorjeli je neženja i osamljenik što izvrsno ilustriraju prizori iz filma *Strogo povjerljivo Ipcress* /1965/ Sidneya J. Furiea s Michaelom Caineom. Ilustriraju to i uvodni prizori mnogih drugih filmova.

Konačna posljedica takve samotničke otuđene egzistencije zna često dosegnuti vrhunac i u *promjeni* ili *gubljenju identiteta* — u toj rasprostranjenoj a i reprezentativnoj temi novije književnosti i novijega filma (npr. M. Antonioni i I. Bergman) koja se u ovome žanru pojavljuje u brojnim i posebnim verzijama što nije slučaj u djelima detekcije, a tek se u novije vrijeme susreće u trileru (P. Highsmith). Vezan za organizaciju čija su djelovanja u presudnoj mjeri konspirativne naravi, junak se mora strogo ali i elastično pridržavati njezinih vrlo specifičnih pravila, on živi drukčije od ostalih ljudi — stalno se osjeća ugroženim, nepovjerljiv je, osamljen, prebiva u svijetu u kojemu je štošta i simulirano radi prikrivanja ciljeva. A odatle i posljedice: ne začuđuje da je i on neka »simulacija« čovjeka, odnosno, neko ljudsko postojanje bez lako ustanovljiva identiteta, koji se skriva u stalnim preobrazbama ili u zaštićujućoj bezličnosti; uostalom, i bezličnost možda olakšava preobrazbe. U tom smislu ovaj žanr nudi cijelu seriju mogućnosti. Neke od njih imaju dugu tradiciju, u drukčijim žanrovima, od pustolovina s prerušavanjima do komedija temeljenima na prerušavanjima i likovima blizanaca, dok neke pripadaju novijoj, recimo Pirandellovskoj tradiciji, u svjesnim pokušajima da se postane netko drugi, da se iz nekog dubokoga razloga »poradi« na novom identitetu.

I tako, stupnjevito, polazeći od najjednostavnije mogućnosti, u brojnim romanima i filmovima, obavještajac ili kontraobavještajac će se tek krivo, lažno predstavljati. U razrađenijoj mogućnosti on će naglo promijeniti oblik društvenog djelovanja: iz dugogodišnjeg »običnog« pasivnog građanina u nebrojenim filmovima on naglo postaje »aktivist« urote (u praksi tzv. *sleeper*). No, već u sljedećoj, riskantnijoj varijanti, kao u čuvenom romanu *Veliki impersonator* H. Phillipsa Oppenheima iz 1920. godine, junaci će biti dvojica, odnosno, jedan će u svrhu špijunaže preuzeti ulogu žive, postojeće osobe, oponašajući njezina svojstva. Ta preuzimanja svojstava postojeće ili nepostojeće osobe mogu, međutim, kao u romanu *Mračna granica* Erika Amblera iz 1933. godine, imati i određenih posljedica. Da bi obavio zadatak, jedan od junaka mora stalno zamuckivati, e da bi na kraju romana, nakon uspješnog izvršenja, nastavio mucati: nešto je od impersonirane osobe, znači, definitivno ostalo u njezinu utjelovitelju. Takav završetak u ovome romanu ima i značaj dosjetke, ali ona ipak implicira i ovaj naznačeni »završni« preobražaj individue. U romanu *Star* Roberta Heinleina rasplet je, pak, definitivniji. Iako je to roman znanstvene fantastike, on je to samo ikonografski: sadržaj mu je urota u kojoj »bosso-

vi«, zbog njegova sličnog izgleda, pripremaju jednoga glumca da zamijeni njihova šefa. I na kraju romana, nakon što je urota uspjela, glumac trajno prihvaća novu ulogu: zapravo s njom je i zadovoljan, a nekadašnji njegov identitet tek pripada prisjećanjima i blagoj nostalgiji. U romanu Algisa Burdysa *Tko* glavni junaci istraživat će identitet osobe koja je mogla imati veliku ulogu u »mračnim špijunskim polovima«. Imat će oni sve dokaze da je on traženi »tip«, no on će se odupriljeti. On je taj kojega traže, a on i nije taj kojega oni traže. Tko, tko je on? Oni ne mogu odrediti njegov identitet, a možda je tajna zavaravanja istražitelja njegova identiteta u tome što je i on doista »zagubio« svoj identitet. Ostavši bez njega, on ima »nadidentitet« u koji ne mogu proniknuti ni najveći profesionalci. Odnosno, prihvaćajući diskurs nekoga Drugog, takvi junaci postaju Drugi, a onda se izgleda izdižu u biće koje je svim drugima potpuna nepoznanica. I dakako, zasluživalo bi to lakanovsku obradu: s čime i kako se ono »ja«, u djelima urote, specifično identificira.

Prethodni primjeri uzeti su iz djela koja su radikalizirala opisanu žanrovsku mogućnost i koja, razumljivo, mogu konvergirati i fantastici, kao u Heinleinovom romanu. Međutim, u većini romana lažni ili preuzeti identitet gotovo je »obična stvar«: mijena ili preuzimanje tuđeg identiteta tretiraju se kao nužni dio posla. Tako u *Četvrtom protokolu* Fredericka Forsytha (i filmu Johna Mackenziea, 1987.) saznajemo da je urotnički plan zamjene osoba, radi tajnosti i uvjerljivosti, izveden u davnoj prošlosti. U sovjetskom filmu Borisa Barneta *Dvoboj*, gledatelja će se na kraju staviti pred gotov čin: neprijatelj je cijelo vrijeme proganjao dvojnika važne osobe.

Nesporno, za jednako maštovite i komplementarne primjere pobrinula se evidentno i filmska proizvodnja, potvrđujući retoričke potencijale filma koji proizlaze iz zornosti filma. Klasik filma i žanra Fritz Lang pružit će uvjerljiv i zapanjujući primjer mogućnosti stvaranja lažnoga identitea kad junaka njegova filma *Ministarstvo straha* (1944.), prema Grahamu Greeneu, napadne ubogi slijepi čovjek, koji zapravo nije slijep. A u *Tisuću očiju doktora Mabusea* (1961.) jedan od šefova subverzivne organizacije također će biti lažni slijepac. Filmski primjer kako pojavni identiteti mogu biti prijevarni, najperverzniji nalazi se, pak, u klasiku žanra, Henry Hathawayevoj *Kući u 42. ulici* (1945.), realiziranom prema istinitom slučaju. Pretpostavljeni neprijateljski špijun dobio je ime Christopher, a kada FBI dođe na domak toj osobi, ona na očigled gledatelja mijenja spol: čas je muškarac čas žena, što je izvedeno s maksimumom filmske plauzibilnosti, ali i sa sugestijom da je špijunaža svojevrsna transseksualna sfera. Što je doista koji čovjek, pita se ovaj film, a neki se filmovi pitaju i da li uopće postoji neki čovjek. U filmu Carola Reeda *Treći čovjek* (1949.), prema scenariju Grahama Greenea, iskrsnut će da postoji još netko nepoznati koji ima nekakav identitet — uz poznatu dvojicu onaj treći, iz naslova, a u Hitchcockovu filmu *Sjever-sjeverozapad* (1969.) ustanovit će se da »prvi« čovjek, protagonist stvorene intrige uopće ne postoji, odnosno da se može izgraditi i u smrtonosni optjecaj ubaciti neki nepostojeći identitet, to jest nepostojeća ali djelatno itekako stvarna osoba. I tako se zaokružio jedan sustav: »nejasnom« označitelju te lažnoj ili poništenoj informaciji poslužio je lažni ili nepostojeći čovjek.

Ovi posljednji primjeri ponovno su malo više približili film. Tema dvojništva poznata je odavna i u književnosti, ali u filmu to je motiv koji se nameće iz jednostavnih filmskih tehnoloških mogućnosti. Isti čovjek može glumiti dvojicu, raznim posebnim efektima isti se može u istome prizoru umnožavati i mijenjati, pa je tako i jedno od prvih tehnoloških otkrića bilo ono na području tzv. trika: dvostruka ekspozicija koju je patentirao Englez George Albert Smith koji je još 1898. godine napravio vrlo kratki film *Korzikanska braća* prema priči o dvojici blizanaca iz romana Alexandrea Dumasa. I ono što je u kazalištu u svrhu skrivanja identiteta prerušavanje, u filmu se najprije pojavilo kao stvarnost filmskoga trika, a ozbiljenjem tematike pripomoglo je pojavi motiva promjene identiteta.

Neovisno o tome uzima li se primjere iz književnosti ili iz filma, fenomen brojnih tipova, oblika zamjena ili promjena identiteta s rasponom od svjesno prihvaćenih do konstruiranih pokazuje da se identitetska preobrazba — to središte događanja i zapleta — na kraju mogla i »pounutriti«. Utječe to, naime, i na formalne značajke djela. Lažni, promijenjeni, preuzeti identitet može biti nešto što zbunjuje okolinu, sveopći prijevarni svijet konspiracije, subverzije; ali on zadire i u svijest junaka, pa može stvoriti specifičan svijet središnje inteligencije djela, njegovu specifičnu perspektivu, točku promatranja. I tako u romanu *Ljudski faktor* Grahama Greenea tek negdje u sredini otkriva se da je glavni lik, i to upravo lik iz čije perspektive sagledavamo događanja, zapravo špijun. A u romanu Jorgea Sempruna *Ubojica Ramon Mercader*, fikcionalnom djelu o ubojici Trotskoga, tehnikom tijeka struje svijesti unosimo se u lik zbiljskog urotnika. Skrivanje ili gubljenje identiteta, znači, uzrokom je najzačudnije konstrukcijske i/ili formalne dimenzije djela. No, to je dimenzija pred kojom je film uglavnom zastao — u pretežito populistički nastrojenom žanru prošireni bi unutrašnji monolog mogao »škoditi akciji«.

Što je, završno, prema tome u sustavu žanrova roman i film urote? U njemu, očigledno nalazimo elemente s područja koje nazivamo kriminalističkim jer je, najopćenitije, pokretač zbivanja uvijek neki »crimen«. Osim toga, u romanu i filmu urote nalazimo, ponekad i s određenom vrlo »aktivnom« prevagom, i druge elemente srodnih žanrova: elemente akcije, naglasak na prikazu zbivanja kao u gangsterskom ili pustolovnom književnom ili filmskom djelu, zatim naglasak na ugroženosti kao u trileru, odnosno, romanu i filmu prijetnje ili, pak, ustrajanje na detektiranju kao u djelima detekcije. Također, daljnje interferencijske mogućnosti, često se nađe i prejaka doza sentimentalnosti, tugaljivog zadubljivanja u samoću, »igre slučajnosti«, što bi se kazališnofilmskom terminologijom moglo označiti i kao melodrama, a kad urota zadobije odviše začudna obilježja nazrijet će se i elementi fantastike. Ako se, pak, uključe povijesne ličnosti i detaljnije elaboriraju povijesna, politička događanja naći se u toj vrsti i elementi povijesnoga romana, kao i poetike dokumentarnoga romana ili filma.

Ipak, usprkos tome, naglasci na uroti i to globalnog značaja, a i jasno politički određenoj, naglasci na svijetu u kojemu informacija stvara zakone i određuje tip prakse i življenja, a sve s posljedicama koje su u prikazima ili barem sugestivnim

vizijama općeg nepovjerenja, samoće, otuđenja i napokon s ishodom ili jasnom perspektivom u gubljenju identiteta dosta jasno omeđuju ovu skupinu djela — jednako u romanu i filmu. U slučajevima kad ti elementi ne ostvaruju dostatnu razliku prema drugim žanrovima, onda se čini da je djelo urote određeni međužanr, određena međuvrsta ili granično područje na kojemu se prožimlje nekoliko žanrova, često i ne namećući pitanje koji je od njih bio »inicijalni«. Dakako, može se, na osnovi te tvrdnje postaviti pitanje legitimnosti pojma međuvrsta, jer golemu količinu djela pripadnih nekom, bilo kojem žanru obilježavaju i poneke sastavnice što pripadaju drugim žanrovima, pa bi zbog toga gotovo sva djela mogla biti međužanrovska. No, u slučaju djela urote takav slučaj interferentnosti, spoja ili odabira elemenata raznih srodnih ali »omeđenijih«, distingviranijih žanrova više je nego očigledan — kvalitativno i kvantitativno, razvojno i recepcijski. Opći rast političnosti u svijetu, rast svijesti o globalnom značaju zbivanja u svijetu i ulozi alternativnih organizacija i »polulegalnih« djelatnosti, da i ne govorimo, o ulozi same špijunaže i mitu kojega je ona stvorila, tu je tematiku, doslovno, uvlačio u srodne žanrove, dajući im presudno distinktivno obilježje. Vidi se to, na primjer, iz brojnih Hitchcockovih i Langovih filmova u kojima je ta građa poslužila kao pozadina ali i kao pokretač radnje u filmovima detekcijske ili trilerske, pa i pustolovnoakcijske strukture. S druge pak strane, iako taj smjer procesa nije toliko očigledan — jer je djelo urote novijega datuma — elementi tipični za djelo urote sadržajno i formalno obogaćivali su ili mijenjali neke sastavnice spomenutih žanrova.

Roman i film urote svojim su razvojem stalno dokazivali svoju posebnost, da ne kažemo i neovisnost. Vidljivo je to iz razvoja njihovih strukturnih obilježja. Tako je, na primjer, u početku i tijekm radnje sve uglavnom »vezano« uz jedan glavni lik — obavještajca, kontraobavještajca, osobe slučajno upletene u špijunsku aferu. Ta su djela odjednom počela uz lančanostupnjeviti razvoj radnje eksploatirati i mogućnost paralelne radnje. Tako, u novijim romanima Forsytha, Deightona, Sebastiana i drugih nalazimo i više od tri usporedna događajna niza, pa je to čak malo inficiralo na trenutak i Hitchcocka /1969/ pri prilagodbi Urisova *Topaza*. Naime, svijest o globalnom značaju urote odrazila se na tu ekstenzijsku dimenziju djela — što je tek vrlo rijetko slučaj s detekcijom i trilerom.

Također, odrazilo se to i na duljinu djela, čak i filmskih, kojih je duljina ograničena recepcijskim svojstvima medija, i stoga i međunarodnim prikazivalačkim standardima. Djela su postala dulja dijelom i zbog toga što je, citirajmo ponovno Wrighta, riječ o ratu koji je konstantan, koji se, dakle, ne može završiti, pa sama povećana duljina može funkcionirati u retoričkom smislu, kao sugestija nedovršivosti opisivanih povijesnih, političkih, pa i urotničkih procesa i operacija. A to ponovno nije slučaj s detekcijom i trilerom: »konzument« bi se, lakonski nabacimo, umorio od dugog detektiranja ili bi mu se život smučio od dugotrajna uživljavanja u nečiju ugroženost. U tom smislu govori praksa televizije, a uvedimo malo u razmatranje i taj medij. Zanimanje za ovu građu, u svim medijima, iznimno je najprije poduprla britanska serija *Callan* (1967.-1972.). Kasnije se pojavila iznimno popularna američka serija *Mission Impossible* (1970.-1975.), a malo zatim izvrsni britanski serijali (ne serije) prema LeCarreovim djelima s Alecom Guinnessom. Ti serijali, iako ne predugi, ipak su bili za koji nastavak dulji od detekcijskih i trilerskih — iz svih spomenutih razloga. No, jedan razlog bio je i posebne naravi. Naime, nije lako detektirati kada treba razmišljati i o složenom kontekstu, o brojnim elementima koji uzbuđuju i zbunjuju i neovisno o umjetnini — o složenim motivacijama, političkim interesima i nepoznatijim operativama. Pogodno je malo odmoriti se — do sljedećeg nastavka. Pa i popričati sa sugledačima — o u osnovi mučnom povodu kojega je dalo djelo, a i o mogućem nastavku, razmrsivanju komplota. Nova je to prigoda da se popriča i o politici koja se s gledateljem svesrdno bavi u stvarnosti. Upozorava to, pak, i na daljnju razvojnu odliku žanra: u početku populistički, to je dobrim dijelom i danas ostao, ali se, po prirodi svoje građe, morao dijelom i emancipirati. Taj žanr novih »aktualiteta«, počeo je funkcionirati kao aktualna nadgradnja kompleksa tipičnog za detekciju i triler. Dok su oni nudili fikcionalni prikaz socijalne i, još više, psihološke patologije suvremenoga (modernoga) svijeta, djela urote pridodala su tom kompleksu njegovu političku iščašenost. Naravno, time su odigravala složenu i važnu kompenzacijsku funkciju.

Napokon, i završimo s aktualitetima: ako se žanr razvija s vremenom, ako ga preobražavaju nove prilike u svijetu, te književnosti i filmu, što se s djelom urote događa ili bi se moglo dogoditi u razdoblju postmoderne? Ne bi li i u njemu počelo važiti ono postmoderno »anything goes«? Veraldi tvrdi da je žanr počeo stagnirati negdje od osamdesete što se posredno priključuje i tvrdnji Fredrica Jamesona da je špijunaža jedini žanr kojega se postmodernizam nije dočepao. Veraldijevu tvrdnju iz 1983. godine možemo tumačiti kao refleks trenutačnih smirivanja u svijetu, a i neprijemljivosti žanra za postmodernističke »manire«. To je i Jamesonovo tumačenje: ono o čemu žanr referira previše je aktualno, dramatično i važno, a tome bi možda bila neprimjerena postmodernistička »slobodnost«. No, što međutim ako obojica griješe činjenično i prognozerski? Žanr je bio tek trenutačno sustao, Veraldi je »fotografirao« njegovo trenutačno stanje, odnosno, svijet se nije sasvim smirio i djela urote se i dalje produciraju iako se može činiti da gube na apelu zbog nestanka »klasične« blokovske podjele i nada koje se polažu u globalizaciju.[4] Možda ona, dakle, budu i postmodernističke naravi, ukoliko takvih možda još i nema. A onda, slijedeći Jamesonove ideje, neće li to možda biti znak da je i politika, jedan od najistaknutijih redatelja povijesti, poprimila postmodernističku »maniru«.

Naravno, to je i jedna nova tema, a prepoznatljiviji obrisi budućeg izranjaju upravo iz žara ovoga elektroničkog informatičkog doba, što se već zamjećuje i iz sižeja nekih filmova. Kakve će vizualne odlike imati taj novi doprinos žanru, nije teško zamisliti ako se minimalno poznaje kompjutorska ikonografija. Treba vidjeti, međutim, kako će se u tim filmovima interpretirati novi svijet i kakav će biti njegov junak. Vjerojatno će biti jako sam, ispunjen povjerenjem jedino u sebe, a možda će se zbog toga osjećati i moćnim i zato se odlučiti na »globalnu« urotu ili, kao otkrivač, na razbijanje takve urote. Tek na kraju će se moći prosuditi kako »stoji« s njegovim identitetom. Treba, ipak, pričekati da se pojavi neko doista reprezentativno međašno djelo.

Bilješke

* Zahvaljujem kolegi prof. Darku Novakoviću što me uputio na ovu vrlo vrijednu knjigu.

1 Inače, J. Atkins, sistematizirajući motive bavljenja špijunažom u fikciji i zbilji, ograničava se na domoljubnu dužnost, idealizam, propale karijere, novac, manipuliranje ljubavlju i teže procjenjive motive.

2 Prema *Spy Book* (članak *Greene, Graham*) Greeneova sestra i brat također su radili u obavještajnoj službi, a šef mu je neko vrijeme bio Kim Philby. Teško je zamisliti boljega šefa, kazao je Greene. Pored toga, zanimljivo bi bilo prokomentirati Greeneovu tvrdnju da svaki romanopisac ima nešto zajedničko sa špijunom; specifičan bi razlog bio što je Greene u romanu *Naš čovjek u Havani* (1958.) anticipiro skorašnje prijelomne događaje na Kubi.

3 Tim Sebastian, *Ratni ples*, Zagreb, 1996., str. 41., prijevod Jasenka Zajec. (originalno: *War Dance*, London 1995.)

4 Ispod površine najčešće pesimističan, žanr urote ipak je »osjetio« da sve baš nije kako izgleda. Tako, Frederick Forsyth u romanu *Ikona* (*The Icon*), već 1995. predviđa katastrofu koja bi se mogla u Rusiji dogoditi 1999. godine. U svezi s tim može se prethodnim tvrdnjama o »razgranatosti« žanra pridodati i njegova ne baš sasvim rijetka budućnosna usmjerenost.

Korištene knjige

Atkins, John, *The British Spy Novel*, London 1984.

Harper, Ralph, *The World of the Thriller*, Baltimore & London 1969.

Lasić, Stanko, *Poetika kriminalističkog romana*, Zagreb 1973.

McCormack, Donald, *Who's Who in Spy Fiction*, London 1977.

Neumann, Hans-Joachim, *Abenteuer & Action in Literatur, Film und Comic*, Frankfurt/M — Berlin 1987.

Polmar, Norman & Allen, Thomas B. (ed.), *Spy Book, The Encyclopaedia of Espionage*, New York 1997.

Seesslen, Georg, *Kino der Angst*, Reinbek bei Hamburg 1980.

Symons, Julian, *Bloody Murder*, London 1992.

Veraldi, Gabriel, *Le roman d' espionage*, Paris 1983.

Wright, Peter (with Paul Greengrass), *Spycatcher*, New York 1988.

UDK: 791.43.01
791.43-02

Midhat Ajanović Ajan

Na margini »filmskog realizma«

Na konferenciji za novinare upriličenoj u Stockholmu u povodu premijere njegova filma *Žrtva*, novinari su skoro uzrujali Andreja Tarkovskog pitanjem mogu li se njegovi filmovi klasificirati kao avangardni. Njegov odgovor je glasio: *»Avangardni film? Takvo što ne postoji. Čim otvorite blendu, kamera počinje registrirati stvarnost.«*[1] Od same pojave filma realizam je najveći ideal i istodobno najveća iluzija novog medija. L. Feuillade, Jean Vigo, John Grierson, Dziga Vertov ili C. Zavattini su samo neka od velikih imena filmske prakse koja su primarnu zadaću filma vidjeli u prikazivanju stvarnosti onakve kakva ona navodno doista jest. Mnogi vodeći teoretičari filma, prije svih André Bazin, neupitno su vjerovali u snagu fotografije, njezinu mogućnost da izravno predoči stvarnost bez ikakvog posredništva. Potvrdu mogućnosti filmske kamere da realistički odrazi stvarnost on je nalazio u primjerima Orsona Wellesa ili Williama Wylera i njihovu gigantskom prinosu u stvaranju realističnog otiska vremena i stvarnosti na celuloidnoj vrpci.

Čak se i postupak filmskog trika razvio prije svega kao pomoćno sredstvo u službi tzv. »filmskog realizma«. Tradicija filmskog trika se, počevši od vremena pionira Georgea Mélièsa, osniva na ideji da »svaka iluzija stvorena na ekranu ima svoje ontološko podrijetlo u nekom realističnom događaju registriranom kamerom«.[2] Od Mélièsovih mehaničkih raketa od kartona i slikanja scenografije na staklu postavljenom ispred kamere pa sve do optičkih trikova pomoću ogledala, minijaturnih modela, Harrihausenove »dinanimacije«, stražnje projekcije, »plavog ključa«, dvostruke ekspozicije, pretapanja, »američke noći« i drugih tehnika, trik je imao namjenu da još više pojača i potvrdi realizam filmske slike. To je primarni razlog što nam Ray Harrihausenovi animirani skeleti izgledaju više »realni« nego gotovo savršeno kompjutorski animirane figure Johna Lasetera. Harrihausenova animacija je inkorporirana u »realistički« kontekst na isti način kako je glumac Bob Hoskins »realističan« u crtanom »Toontownu« u svojevrsnoj parodiji filmskog realizma Zemeckis/Williamsovom *Who Framed Roger Rabbit* (1987.).

Problem je, međutim, što je realizam na filmu, slično kao i u bilo kojoj drugoj od naših stvarnosti, nešto sasvim subjektivno. Istinski religiozan čovjek nema nikakve dileme da je utemeljitelj kršćanstva Isus Krist (ili islama Muhammed, budizma Buddha itd.) postojao i da je on bio poslan od Svemogućeg Boga s porukom koja je jedina i cijela istina. Čovjek potpuno suprotnog shvaćanja smatra cjelokupnu religiju praznom pričom. Ono što zovemo životom po njemu je znanstveno objašnjiv fenomen, igra između atoma i molekula. Između ova dva međusobno najudaljenija stajališta nalazi se cijela, nepregledno široka skala, sastavljena od nedoumica i nesigurnosti u tom pitanju. Za čovjeka koji se nalazi na nekoj točki između ta dva totalno suprotstavljena gledišta, »realizam« je nešto krajnje privatno i nešto što je u neprestanom procesu mijenjanja u skladu s vlastitim iskustvima i spoznajama. Ono što je realistično za mene danas, za što vjerujem da je realistično, uopće nije bilo takvo prije deset godina i, uz visok stupanj vjerojatnosti, bit će drukčije u budućnosti.

U načelu, realizma nema, bilo u životu ili na filmu.

Teorija o pokretnim slikama kao realističkom odrazu života se u praksi pokazala kao totalni fijasko. Veliki francuski teoretik Bazin, kao i ruski pjesnik filma Tarkovski i mnogi drugi su u potpunosti zanemarili čitavu jednu filmsku vrstu, i to onu koja najčešće daje najpoetičnije rezultate — naime, animaciju, filmsku formu koju su filmski stvaraoci, povjesničari i teoretičari, golema većina njih, izgurali na marginu filmske znanosti. Animacija nikada nije prikrivala svoju artificijelnu prirodu i uvijek su se filmske slike u animiranim filmovima otvoreno iskazivale kao ništa drugo do prezentacija umjetnikovog unutarnjeg, dakle sasvim privatnog »realizma«. Time je animacija oduvijek nastupala kao jasna negacija realistične teorije. Uprkos očitim proturječnostima u toj tvrdnji, golem broj filmskih teoretičara smatra da animacija uopće ne pripada filmskom mediju. Animacijski vizualni jezik povezuje se s grafikom (nečim »nerealističkim« po sebi), filmski s fotografijom (medijem »realizma«) tako da animacija, prema ovim praktičarima filmske misli, treba biti tretirana u kontekstu likovnih umjetnosti. Tipičan primjer takva mišljenja poznati je srbijanski filmski teoretičar Dušan Stojanović koji u eseju *Teze o takozvanom 'crtanom filmu'* između ostalog piše:

> *Animirani crtež, koji tako nespretno — i nesretno — zovemo »crtanim filmom«, također ne počiva na fotografskom gradijentu fakture, pa — uprkos tome što u sebi sadrži naglašen i izrazito stilizovan pokret, zbog čega ga obično i ubrajaju u filmski medijum — ni na fotografskom gradijentu pokreta. Njegova pertinentnost je, prema tome, pertinentnost nekog drugog medija, a ne filmskog. Koji bi to medij mogao biti? Pa naravno, onaj čija se pertinentnost manifestuje u linijama i naslagama boje, koja ne proizvodi označeno visokog koeficijenta čulne sličnosti*

sa fizičkom stvarnošću, sa gradivnošću bića i predmeta iz izvanfilmskog opažaja. Plastični medijum zvani likovna umetnost.[3]

U eseju *True Lye's: (Re)animating film studies* (*Istinite laži: (Re)animacija filmskih studija*) Paul Watson ovako reagira na stajališta slična Stojanovićevom:

Tako što su suprotstavljali i kontrastrirali fotografsko u odnosu na grafičko, filmske studije su kreirale ontološku konfrontaciju živo snimljenih i animiranih filmova zasnovanu na isključenju aparature iz područja označavanja upravo da bi se mogao održavati raskorak između teksta i tehnologije. U skladu s ovom procedurom, film je definiran kao filmičan u proporciji s ontološkom »kvalitetom« svoje slike. Međutim ova pozicija se oslanja na perverzno prikladan argument koji animaciju odvaja od živo snimljenog filma na epistemološkoj osnovi: takvoj da je fotografija epistemološki potvrđena dok je grafika pod ontološkim upitnikom.[4]

Osim što, dakle, nema ni jednog uvjerljivog dokaza da je fotografija »realističnija« od crteža ili grafike niti se može prihvatiti »argument« velikog broja filmskih povjesničara i teoretičara u vidu izopačenog dekartizma »ja se u animaciju ne razumijem, znači to ne postoji«, još jedan razlog čini da je odricanje animaciji statusa filmske vrste ništa drugo do teška zabluda. Riječ je o samoj prirodi medija. Pa i najpojednostavnjenija definicija filmske animacije ne može isključiti konstrukciju: »slike pokrenute uz pomoć filmske tehnike«. Identična definicija može se primijeniti i na sve druge forme filma. Jedina neupitna razlika između igranog ili dokumentarnog filma u odnosu na animaciju je činjenica da se ovaj posljednji žanr stvara pojedinačnim radom filmske kamere: svaka sličica se posebno eksponira pa se time ne polazi od, u prirodi već postojećeg, pokreta nego se on (pokret) konstruira. Ni ta metoda, međutim, već odavno nije specifikum isključivo animiranog filma i kao takva se ne može upotrijebiti kao argument za odricanje animaciji ravnopravnog statusa u filmskoj znanosti.

Film i animacija ujedinjeni na kompjutorskom ekranu

U vrijeme dok ovo pišem, početkom godine 2001., u punom je zamahu jedan proces koji mijenja umjetnost pokretnih slika tako dramatično da ga se se bez imalo pretjerivanja može nazvati tihom revolucijom. To što je rođeno krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća postupno postaje nešto sasvim novo.

Ono što mijenja samu bit umjetnosti pokretnih slika zove se kompjutor.

Epoha u kojoj su nastale romantične scene poput one kad John Ford sjedi na svom redateljskom stolcu, s flašom *gina* na dohvat ruke i izdaje upute svojim suradnicima o tome kako će se uprizoriti filmska priča koju samo on ima u glavi, pripada prošlosti. Današnji redatelji nisu nikakvi romantični heroji, oni su inženjeri koji veći dio radnog vremena provode sjedeći ispred svog računala.

Pojam »film« izražava danas mnogo više nego je to celuloidna vrpca s utisnutim nizom fotografski registriranih slika. »Film« odavno nije adekvatan naziv označivanja svega onoga što se njime izražava. U onome što nazivamo i gledamo kao »film« ostalo je vrlo malo od filma u njegovu stvarnom značenju. Nesumnjivo će to biti još manje u budućnosti.

Za scenu svog filma *Zabriski Point* (1970.) Michelangelo Antonioni je, u pokušaju da dobije specijalno zasićenu sliku, naručio da se trava na velikom polju oboji u crveno.[5] Njegovim suradnicima je trebalo nekoliko dana da ispune taj redateljev zahtjev. Danas trava može biti crvena, plava ili siva nakon što se klikne nekoliko puta na »mišu«.

Umjesto da snima fizičku stvarnost redatelj može bilo koju kompliciranu scenu stvoriti izravno uz pomoć 3-D kompjutorske animacije. On čak ni ne mora imati objekt ispred kamere — fotografija sa svojim optičkim zakonitostima i limitima nije više nikakvo ograničenje. Ridley Scott je, na primjer, u svom *Gladijatoru* (2000.) kompjutorski simulirao cijelu scenografiju, prizore starog Rima, kao i veliki broj masovnih scena. U svim vidovima nova je fimska slika artificijelna, ona dolazi izravno iz autorove fantazije koja je sada jedino ograničenje. Film kao (isključivo) mehanički alat je povijest. Umjesto klasičnih mehaničkih i optičkih trikova već dosta dugo dominiraju digitalni specijalni efekti. Većina holivudskih filmova nastalih u posljednjem desetljeću u značajnom su dijelu digitalizirani — oni su dakle djelomično zapravo animirani. U kinematografima smo 90-ih već vidjeli nekoliko 100-postotno digitaliziranih filmova, *Toy Story* (1997.) ili *Dinnosauri* (2000.).

Digitalne pokretne slike bitan su dio naše svakodnevice sve od početka 80-ih kada su elektronske inovacije omogućile glazbeni video (MTV) ili CD-ROM, dva medija koja uputpunjuju sve širu lepezu različitih medija koji posreduju pokretne slike. Od 1995., točno stotinu godina nakon slavne Lumièreove projekcije, pokretne slike su ispunile računalni ekran čime je, prema Manovichu, stoljeće nakon svog službenog rođendana, film ponovno rođen. On definira digitalni film kao »materijal sa živom radnjom + slikanje + obrada slike + sklapanje + 2-D animacija + 3-D animacija«.[6]

Iako zasnovan na kompjutorskom postupku, pojam »animacija« je sasvim na svom mjestu u ovoj definiciji. Takozvana »*cut and paste*« tehnika sadrži slaganje niza slika u vremenu, njihovo povezivanje, promjenu i preobražaj svakog pojedinačnog piksela. U biti *cut and past* je operacija identična mehaničkoj »*frame by frame/kvadrat po kvadrat*« animaciji. Za Manovicha povijest pokretnih slika zatvara puni krug. Film je izrastao iz animacije, marginalizirao je desetljećima da bi na kraju ponovno postao jednim dijelom animacije.

(...) manualna je tvorba slika u digitalnom filmu povratak na predkinematografske prakse devetnaestog stoljeća, kada su se slike ručno oslikavale i animirale. Na prijelazu u dvadeseto stoljeće, film je manualne tehnike ustupio animaciji i definirao se kao medij snimanja. S ulaskom filma u digitalno doba, te tehnike opet postaju uobičajene u procesu stvaranja filma. Uslijed toga, film se više ne može jasno odijeliti od animacije.[7]

Ono što nazivamo filmom u našem vremenu sve više postaje elektronska fatamorgana čime Bazinova i druge realističke teorije doživljavaju potpuni kolaps. Fotografija i grafika (ako su se one ikada kretale različitim stazama) sada su se ujedinile na kompjutorskom ekranu. Mada zasnovane na fotografskim ili videosnimkama, nove pokretne slike definitivno nadmašuju svaku formu filmskog realizma.

Čak ni dokumetarni film ne može polagati pravo na realizam. Kao što to Winston zaključuje, odavno ne postoji jamstvo da je fotografija izravni odraz stvarnosti.

> *Digitalizacija razara fotografsku sliku kao dokaz bilo čega osim samog procesa digitalizacije. Tjelesnost plastičnih materijala bilo kakvom fotografskom slikom ne mogu više biti garantirane. Da bi dokumentarni film preživio najširu distribuciju takvih tehnologija on mora odustati od polaganja prava na realno*.[8]

Umjesto realizma, jedan se drugi pojam, »istina«, ukazuje kao mnogo adekvatnija odrednica bitnosti pokretnih slika. Ovo se ne odnosi samo na moderno doba, budući su pokretne slike (film) već vrlo davno, još u prvim godinama svog postojanja, prestale biti samo fotografski odraz stvarnosti. Tako je Godard bio od onih koji je film vidio kao »istinu u 24 sličice za sekundu«.[9] Njegova lapidarna definicija obuhvaća zapravo dvije temeljne osobine pokretnih slika: istinu, koja je uvijek nešto osobno i osnovu filmskog postupka, posredovanje te i takve istine kroz organiziranje određenog broja slika u jedinici vremena. I Tarkovski, kad je pri malo boljoj koncentraciji, govori o istini: »Umjetnost je relistična kad pokušava izraziti estetski ideal. Realizam je nastojanje da se sazna istina, a istina je uvijek lijepa.«[10] U eseju *The beautiful village and the true village (Lijepa sela i istinita sela*) Paul Wells govori »ne toliko o 'istini' koju film izriče, već o 'istini' samog filma« (»not so much the 'truth' offered by cinema but the 'truth' of cinema.«)[11] što nije samo prikladna igra riječi već vrlo upotrebljiva definicija.

Jasna distinkcija između realizma i istine, prvog kao zajedničko (često nametnuto od najrazličitijih autoriteta) shvaćanje objektivno postojeće stvarnosti od strane kolektiva (skupine, društva...) i drugog kao sasvim subjektivnog »realiteta«, stavova, interpretacije i uvjerenje pojedinca, od iznimne je važnosti prilikom svakog pokušaja da se promišlja umjetnost animacije. Ono što se podrazumijeva pod realizmom tendira dakle da se predstavi kao za vječnost okamenjena slika stvarnosti koja u religijskom, ideološkom, političkom ili bilo kojem drugom tumačenju traje beskonačno. Individualna istina (koja nije uvijek umjetnost, ali je umjetnost uvijek takva) izložena je, međutim, turbulentnim promjenama u tijeku vremenskog hoda. Naša znanja o svijetu nedostatna su i mi nismo u stanju shvatiti život i svijet u cijelosti, razumjeti što je i kakva je doista naša egzistencija u »realnosti«. To jasno nismo u mogućnosti ni uz pomoć foto ili filmske kamere. Čak i ono što se na filmu činilo najviše realistično nikad nije bilo nešto drugo do ideja u 24 sličice u sekundi. »Objektivnost u umjetnosti može pripadati jedino filmskom stvaraocu i ona je kao takva subjektivna, čak i ako on montira dokumentarni film«,[12] piše Tarkovski. On, koji je očito vjerovao u »apsolutnu istinu«, ostavio nam je jednu zanimljivu distinkciju između znanstvene i umjetničke istine:

> *U znanosti čovjek slijedi znanje o svijetu koje se poput beskrajnih stepenica postupno obnavljaju u neprekidnom procesu tijekom kojega kroz novo otkrivena saznanja odbacujemo stara. Sve to u ime objektivne, ali ipak samo djelomične, istine. Umjetnička otkrića predstavljaju svaki put jednu sasvim novu i jedinstvenu sliku svijeta, još jedan hijeroglif na putu k apsolutnoj istini*.[13]

Zahvaljujući strelovitom razvoju suvremene kompjutorske tehnike, film i animacija su definitivno integrirani u formi digitaliziranih pokretnih slika koje u današnjem svijetu predstavljaju jednu od najdominantnijih formi putem kojih ljudi priopćavaju i prenose svoje istine. To je temeljni razlog da se zaputimo na margine filmske povijesti, na mjesta gdje se do sada nalazila animacija. Ovo ne samo zbog toga da bi se temeljitije istražilo područje filmske povijesti bogato i interesantno koliko i zanemareno, već da bi se, parafrazirajući Tarkovskog, osvijetlila još jedna stuba na beskrajnom stubištu kojima se penjemo u potrazi za istinom.

Animacija je film (i obrnuto)

Sve od početka razvoja filma i filmske povijesti sam pojam »filmska animacija«, njegovo shvaćanje i definiranje izaziva kontroverze. Nesklonost da se animirani film prihvati kao postupak jednako vrijedan drugima unutar »realističnog« filmskog medija učinila je da je animirani film ne samo podcjenjivan nego najčešće i sasvim pogrešno tumačen. Na jednoj strani su se nalazili oni koji, ako već nisu smatrali da animirani film ni u kom slučaju ne pripada filmskoj umjetnosti, onda su tu vrstu smatrali egzotičnom produkcijskom metodom, nečim što možda i može biti zabavno, ali ne i seriozno.

> *U podcjenjivanju animacije, filmski su teoretičari — kad su o tome uopće razmišljali — smatrali animaciju ili »pastorkom« kinematografije ili nečim što tu uopće ne pripada, jer predstavlja vrstu grafičke umjetnosti. U prvm slučaju filmska teorija vidi animaciju kao filmsku formu, iako sasvim inferiornu, kao dijete odraslog živo snimljenog filma. U drugom slučaju, ne bi uopće ni bilo moguće razgovarati o animaciji kao najpodcjenjenijoj filmskoj formi niti o odgovornosti za to podcjenjivanje koje pripada filmskim studijama kao znanstvenoj disciplini*.[14]

Na drugoj strani, dakako u manjem broju, postoje oni koji uzdižu animaciju do razine samostalne umjetničke forme koja nema ništa više zajedničkog s filmom nego s bilo kojim drugim medijem. Munitić vidi animaciju kao izražajnu formu smještenu točno na pola puta između filma i plastičnih umjetnosti,[15] dok Stephenson smatra da je samo puki slučaj učinio da se film i animacija povežu i ujedine:

> *Da je povijesni razvoj krenuo u drugom smjeru, moguće je da bi se umjetnost animacije razvila potpuno odvojeno od filma, budući da s fotografskim realizmom nema ništa više zajedničko nego sa skulpturom ili slikarstvom. Jer, fundamentalno, animacija je umjetnička forma potpuno*

različita od »živo-snimljenog« filmskog postupka, centralna osobina njenog bića je da se ne služi preuzimanjem pokreta iz realnog svijeta, već ručno kreiranim pokretom. (...) Samo zahvaljujući povijesnoj slučajnosti postupak animiranog stvaranja filma je povezan s fotografskim na nivou tehničke realizacije i prezentacije na filmu i televiziji.[16]

Neki veliki animatori, osobito oni koji su djelovali u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, vidjeli su svoj medij kao »vizualnu glazbu«. Glazba i njezini kompozicijki zakoni kao uzor i ishodište filmskog jezika prisutni su u velikom broju avangardnih filmova rađenih postupkom »kvadrat po kvadrat«.[17] Nedvojbeno, postoje sličnosti između animacije i glazbe. Jedan glazbenik, nakon što je dugo vremena pisao svoje note, ima priliku da doživi svoje djelo tek kada ga orkestar izvede. Animator na sličan način priprema svoje crteže (modele, lutke...) mjesecima, ponekad godinama kreira postupke i pokret svojih figura da bi svoje djelo doživio tek nakon što je registrirano na filmskoj vrpci i projicirano na platnu. Čak i takozvani »karton snimanja« koji sadrži upute snimatelju neodoljivo podsjeća na notnu bilježnicu u kojoj je zapisana glazba. Sve od kasnih 1920-ih moguće je kopirati zvuk na istu vrpcu na kojoj se nalazi slika. Pa ipak se glazba i zvuk u igranom i dokumentarnom filmu najčešće koriste kao puka ilustracija onome što se vidi na ekranu. U animaciji je, međutim, zvučna kulisa obično ravnopravan element filmskoj slici, integralna i integrirajuća komponenta ukupnog dojma. Štoviše, glazba je vrlo često prvo što se uopće radi u procesu nastanka animiranog fima i upravo ona određuje ritam, dinamiku i shvaćanje vremena u cijelom filmu. Fundamentalna razlika između dva medija ipak je nepremostiva: glazba je *samo* zvuk organiziran u vremenu dok je animacija, baš kao i druge filmske forme, *slika* (prostor) i *zvuk* u vremenu.

Ponekad se »animacija« euforično definira kao sinteza svih umjetničkih formi što je još jedan prinos ukupnoj konfuziji koja vlada oko tog medija. Teško je, naime, naći bilo koju umjetničku disciplinu koja u sebi ne bi inkorporila praktička i estetska iskustva i zakonitosti u ukupnom, već postojećem, kulturnom naslijeđu. Teatar se može promatrati kao »sinteza« starijih umjetničkih formi. Ricciottoa Canudo je uporno branio tezu o filmu kao sintezi svih drugih umjetnosti. U našem »postmodernom« vremenu često se baš animacija upotrebljava kao jedan od elemenata u multimedijskim performansima i instalacijama.

Vrlo česta je i semantička definicija medija kojoj je polazište samo značenje latinske riječi »animacija« koja se, kad je imenica, može prevesti kao znak, vjetar, disanje, život, a kao glagol »animare« znači puhati, udahnuti, dati život. Ergo, »animacija« postaje »svaki postupak kojim čovjek daje pokret neživim predmetima i materiji«. Naravno, i takva definicija je sasvim neodređena i time neupotrebljiva — pokretanjem neživih predmeta bave se i sve druge filmske vrste, lutkarski teatar, cirkus, tvornice igračaka i robota, kreatori neonskih reklama i mnogi drugi.

»Animacija je svaki film snimljen tehnikom kvadrat po kvadrat«, glasi još jedna formulacija koja se često pojavljuje u literaturi. Međutim, sve od Mélliès igrani film se redovito oslanja na tu metodu koja se koristi i u dokumentarcu, eksperimentalnom i posebno znanstvenom filmu (cvjetanje neke biljke se, primjerice, snima takozvanim *time lapse* metodom, dakle »kvadrat po kvadrat«).

»Umjesto fotografskim, animacija se koristi umjetno izrađenim slikama« glasi još jedan pokušaj da se povuče granica između filma i animacije. Kad bismo prihvatili ovakvu definiciju morali bismo se, u najmanju ruku, odreći animacijskih filmova nastalih metodom »piksilacije«, postupka u kojem se živi glumci i živo snimljene scene snimaju »kvadrat po kvadrat«. Na taj način bismo iz ukupne animacijske baštine morali isključiti najmanje dva velika remek-djela, McLarenove *Susjede* i *Tango* Zbigniewa Ribczynskog.

»Animacija se razlikuje od filma po tome što su brojni animirani filmovi nastali bez upotrebe kamere« — to je »otkriće« koje se također ponekad pojavljuje u literaturi i koje bi trebalo poslužiti kao dokaz da animacija nije film. Međutim, Man Ray je svoje »rayograme«, koje nikako ne možemo nazvati animacijom, isto tako radio bez upotrebe kamere.

Svim navedenim kao i mnogim drugim ovdje nespomenutim definicijama zajednički je nedostatak konzekventni pokušaj da se animacija i film odijele ili da se barem poveća razmak između njih.

Možda Stephenson ima pravo kad kaže da je slučajnost povezala animaciju i film. Slučajno ili ne, oni su se povezali i ujedinjeni nastavili živjeti dulje od stoljeća. Animator i filmski redatelj rade jedno te isto: režiraju, montiraju, stvaraju likove, razvijaju svoje priče u vremenu i prostoru. Baš kao i autor u svim drugim filmskim formama, animator nastoji manipulirati vremenom, organizirati vizualno u vremenu, cilj mu je, parafrazirajući Tarkovskog, »rezbariti vrijeme«.

Već je, bez ikakve dileme, najznačajniji pionir animacije Emile Cohl sebe nazivao *cinématographiste* u skladu s onim kako su Lumièreovi imenovali svoj patent, *cinèmatographe*, dok s nekoliko jednostavnih riječi Cohlov skoro stotinu godina mlađi kolega, popularni majstor modelske animacije Nick Park, cijelu problematiku sažima na sljedeći način:

Ja sebe smatram »filmašem koji animira« radije nego »animatorom koji pravi filmove« i ja vjerujem da to dolazi otuda što sam se naučio preživljavati oslanjajući se uglavnom na znanja stečena u iskustvu igranog filma poput pisanja, režije i montaže. Za mene, sve je to pričanje priča na ekranu.[18]

Ako umjesto pojma film uporabimo jedan mnogo širi termin: umjetnost pokretnih slika, kako to praktični Amerikanci oduvijek čine (*moving pictures*), tada nestaje osnova za većinu nesporazuma. Animacija u svim svojim formama (crtani film, kolaž, lutkarski film, piksilacija...), sve druge filmske podvrste (igrana, dokumentarna, eksperimentalna...) kao i TV, video i ostalo su integralni dijelovi cjeline zvane pokretne slike.

Animacija je vrsta pokretnih slika čije je polazište vremenska molekula, filmski kvadrat ili elektronski piksel. To je forma koja se najčešće koristi umjetno stvorenim, unaprijed zamišljenim i kreiranim pokretom umjesto uzimanjem i prenoše-

njem pokreta iz prirode. Ta bitna specifičnost animaciju izdvaja kao posebnu vrstu pokretnih slika, ali je nikako ne odvaja od ostalih filmskih žanrova.

Animacija je dakle film.

Međutim, dokumentarni ili igrani film, također koriste pokret koji je zapisan na filmsku vrpcu i razdijeljen na filmske kvadrate, a potom ponovno ujedinjen (animiran) kao slijed međusobno povezanih slika koje se brzo izmjenjuju na filmskom platnu. Ili kako to kaže Watson:

> »*Činjenica je da cjelokupna kinematografija kreira vlastitu iluziju života koristeći se tehnologijom. Stoga i nije stvar u tome da svaki film postoji kao animacija, koliko u tome da animacija postoji u svakom fimu.*«[19]

Film je dakle animacija.

Najstarija i najneistraženija forma pokretnih slika

Nema sumnje da bi i bez otkrića filma, pokretne slike kao izraz najdublje ljudske potrebe postojale u nekom obliku. Dokaz tomu je činjenica da je animacija, u rudimentarnoj formi, bila prisutna stoljećima prije otkrića filmske kamere i projektora. Pokretne slike su rezultat iskonskoga čovjekovog nastojanja da iznađe način na koji bi mogao proizvoditi pokret, tu apsolutno najočigledniju osobinu života. Još od prastarih pećinskih crteža pa sve do modernog stripa primjetna je ambicija umjetnika da stvore iluziju pokreta u svojim slikama, dimenziju koja nedostaje da bi se njihovo djelo od nepokretne pretvorilo u živu sliku, u totalnu priču o životu kakvim ga je umjetnik vidio ili mu svjedočio u svom vremenu. Time čovjek stvara iluziju pobjede u svojoj vječnoj i unaprijed izgubljenoj borbi protiv prolaznosti, što je prvi motiv i svrha umjetnosti. Ono što je nedostajalo bila je tehnička mogućnost da se slika pokrene (»oživi«). Stoljećima su znanstvenici i umjetnici uporno istraživali mogućnost da zabilježe pokret (»*cinema grafo*«) onako kako je moguće zabilježiti nepokretnu sliku u dvije ili tri dimenzije, stvoriti artificijelni zvuk, pričati pomoću ugovorenoga kodnog sustava, jezika ili glazbenih tonova itd.

Tek će renesansa donijeti opipljive rezultate u vidu prvih uspjelih eksperimenata da se slika pokrene. U tijeku 19. stoljeća, nakon otkrića i znanstvene elaboracije stroboskopskog efekta, nastao je čitav niz mehaničkih inovacija (laterna magica, stroboskop, praksinoskop, zootrop, zoopraksiskop...) čija je svrha bila da pokrenu sliku. Svaka od njih je sadržavala niz sukcesivno povezanih crteža ili slika, zapravo pokret razložen na elemente što su se kretali dovoljno brzo da zavaraju naše oči. Sve one su ipak bile prije svega igračke za odrasle kupce, nikako ne i umjetnost ili medij. Umjetnička uporaba pokretnih slika kao sredstva kroz koje kreativni pojedinci izražavaju svoje ideje i osjećaje nije se ipak dogodila prije kraja 19. stoljeća.

Povijest pokretnih slika, što naravno uključuje zajedno animaciju i film, počela je zapravo 28. listopada 1892. kad je Emile Reynaud prvi put javno izveo svoje »optičke pantomime«. Njemu je prvom uspjelo realizirati tehničku mogućnost registriranja pokreta i njegov se pronalazak mogao upotrebljavati kreativno. Na njegovim ručno izrađenim »filmovima« od papira čovjek je mogao opisivati život i putem njih izraziti svoje »istine«. Reynaudu je čak pošlo za rukom razviti mehanički zvuk sinkroniziran sa slikama i njegove su pokretne slike priređene tako da se u startu računalo na njihovo istodobno prikazivanje za više gledatelja u teatru. Druge, mnogo sofisticiranije, tehnike uskoro će stupiti na scenu, ali osnovna načela i zakonitosti pokretnih slika koje je ustanovio ovaj kroz desetljeća zaboravljeni genij ostala su ista do danas.

Film je bio sljedeća etapa u razvoju pokretnih slika, ali očito ne i posljednja. Kamera, filmska vrpca i projektor bili su otkriveni nekoliko godina kasnije, ali kako smo vidjeli, ne i same pokretne slike. Tri godine nakon Reynaudova »optičkog teatra« počinje uporaba tih superiornih pronalazaka. Međutim, ručno rađene pokretne slike, takve koje koriste grafiku umjesto fotografije, nastavit će svoj život usporedno s fotografskim »realnim« slikama. Već su početkom 20. stoljeća Stuart Blackton, Segundo de Chomon, Winsor McCay, Emile Cohl, R. F. Outcault, Wladislaw Starewitz, Julius Pinschewer i drugi, animirajući crteže i slike tehnikom »kvadrat po kvadrat«, praktički ujedinili Reynaudov i Lumièreov pronalazak.

Film se pojavio skoro istodobno u Francuskoj, Njemačkoj i SAD-u kao rezultat industrijske revolucije. Tamo gdje ima industrije, ima i filma, glasi zakonitost koja važi i u našem vremenu. Pojednostavnjeno govoreći, u zemljama koje ne proizvode automobile, hladnjake ili televizore nema ni filmske produkcije. Stoga je slika svijeta koju je filmski medij emanirao u svojem više od stoljeća dugom postojanju bila prije svega određena turbulentnom igrom između »istina« i »realizma« unutar američko-europskog kulturnog kruga.

Ovo važi za animirani u jednakoj mjeri kao i za igrani ili dokumentarni film. Poput nekog zaljubljenog koji je uvjeren da je objekt njegove ljubavi najljepša žena na svijetu, nije rijedak slučaj da oduševljeni poklonici animacije nazivaju tu umjetnost najvažnijom koja uopće postoji. Čak i najseriozniji teoretičarima animacije zna se dogoditi da uskliknu *»Animation is the most important art form of the twentyeth century«* / *»Animacija je najvažnija forma umjetnosti dvadesetog stoljeća«*, kako glasi naslov eseja Paula Wellsa objavljenog u posebnom izdanju časopisa *Art & Design* posvećenom animaciji. Na sličan način piše slavni animator Len Lye:

> *Umjetnost animacije bavi se pokretom u prostoru i s vremenom je postala najvažniji element dvadesetog stoljeća. Trebalo je dočekati to stoljeće da bi se konačno otkrila umjetnost pokreta.*[20]

Iako su mi slične tvrdnje privatno veoma privlačne, ipak je teško složiti se s njima. Bez duljeg vremenskog razmaka, naime, gotovo je nemoguće procijeniti u kojoj umjetničkoj formi se najsnažnije izrazio duh određenog doba. Osim toga, vrlo je teško kvalitativno uspoređivanje dviju ili više umjetničkih formi, na primjer literaturu i glazbu shvatiti kao ozbiljan postupak. Ovdje ćemo se zadovoljiti već izrečenom utvrđenom činjenicom da su se duh vremena i ideje o svije-

tu i životu (»realizam« i »istine«) izražavale animacijom i odražavale u njoj u najmanje jednakom stupnju kao i u drugim žanrovima pokretnih slika. Za razliku od njih, međutim, animacija je veoma neistraženo područje, osobito na terenu odnosa ove umjetničke forme prema društvu, estetskim pravcima, kulturnoj klimi, političkim ili ideološkim tendencijama svog vremena.

Baš kao i svaka druga umjetnost i animacija je konzervirala dominantne poruke, ideje, vjeru i nastojanja koja su postojala u jednom vremenu i prostoru. Slično Ejzenštejnovom, i drugih »formalista«, odnosu prema sovjetskom tipu socijalizma ili slično uzročno-posljedičnoj vezi između filmskog neorealizma i drastičnih socijalnih razlika u ratnoj i poratnoj Italiji tako su, na primjer, marksistički teoretičari medija Dorfman i Mattelart dokazivali relaciju između neokolonijalističke ideje i Disneyja. Na sličan način moguće je istraživati odnos između ratne propagande i Warner Brothersove produkcije animiranih filmova u prvoj polovici 40-ih, pesimističku rezistenciju u velikom broju animiranih, osobito lutkarskih filmova, nastalih u Srednjoj Europi, regiji prisilno uvučenoj u komunistički blok u tijeku »hladnog rata«. Lako je zamislivo i izvedivo istraživanje odnosa između originalne prakse komunizma, takozvanog »titoizma« i politike nesvrstavanja u bivšoj Jugoslaviji i pretežnog dijela animacijske produkcije nastale u Zagrebačkoj školi crtanog filma ili analiziranje načina na koji su Estonac Priit Pärn i Ukrajinac Igor Kovaliev u svojim bizarnim i mučnim političkim fantazijama dovodili u pitanje društveni sustav i najavljivali »perestrojku«.

Jednako tako, ono što je stvoreno u animaciji Kanade nakon 40-ih do danas — vjerojatno po svojoj originalnosti, kreativnosti i raznolikosti najfascinantniji fenomen u povijesti i žanra — zasnovano je na ideji konsenzusa između političkih skupina, ideji internacionalizma među narodima i upotrebi moćnog oružja, propagande u najhumanije svrhe. To su bile ideje koje je čudesni filmski fantast i vizionar John Grierson, utemeljitelj National Board of Canada, zastupao tijekom cijeloga svog profesionalnog života.

Recimo na kraju da animacija, usprkos tome što predstavlja najstariji oblik pokretnih slika, zahvaljujući utopiji o »filmskom realizmu« ostaje najmanje istražena filmska vrsta. Rastuće interesiranje za animaciju, primjetno u filmskoj teoriji tijekom prethodnog desetljeća, učinilo je da Watson u svom već citiranom eseju izvede sljedeći zaključak:

> *Čini se da je teorijski i akademski bojkot animacije na svom kraju. Mimezis je svrgnut s filozofskog trona i pretpostavka da samo žive snimke trebaju uživati teorijsko pravo dovedena je u pitanje. Danas postoji narastajući korpus djela kojeg čine radovi što se bave kako obrađivanjem historijskog polja tako i osvjetljavanjem tekstualnog terena »crtića«.*[21]

Animacija je dakle medij koja je unutar filmskih studija i dalje slična neiskrčenoj prašumi, što je čini možda jedinim preostalim područjem na kojem su još moguća neočekivana otkrića i uzbudljiva iznenađenja. Nije stoga teško pretpostaviti u kojim područjima filmske znanosti treba očekivati najzanimljivije stranice u vremenu koje je neposredno pred nama.

Bilješke

1 Isti primjer navodi Lev Manovich u eseju 'Što je digitalni film'?, *Hrvatski filmski ljetopis* 23, Zagreb 2000, str. 177-185.

2 Jonathan Romnez, 'Grafiti od milijun dolara: bilješke iz digitalne doline', *Hrvatski filmski ljetopis* 23, Zagreb 2000, str. 186-193.

3 Dušan Stojanović, 'Teze o takozvanom »crtanom filmu«' *Filmska kultura* 137, Zagreb 1982.

4 Paul Watson, 'True Lye's: (Re)animating film studies' (Istinite laži: (Re)animacija filmskih studija), *Art & Design*, specijalno izdanje časopisa *Art&Animation*, Vol 12, No 3/4..., London 1997.

5 Još jedan primjer koji navodi Manovich u istom eseju.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Brian Winston, *Claiming the Real*, British Film Institute, London 1995., str. 259.

9 Primjer koji također navodi Manovich.

10 Andrej Tarkovski, *Zapečaćeno vrijeme*, korišteno švedsko izdanje pod naslovom *Den förseglade tiden* (izvorni naslov: *Zapetjatjennoe vremja*) Stockholm 1993., str. 131.

11 Paul Wells, 'The beautiful village and the true village' (Lijepa sela i istinita sela), *Art & Design*, London 1997., str. 40-45.

12 Tarkovski, str. 170.

13 Ibid. str. 48.

14 Alan Cholodenko, uvodni esej u kompilaciji *The Illusion of Life*, Sidney 1991., str. 9.

15 Ranko Munitić, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb 1982., str. 120.

16 Ralph Stephenson, *Animation in the Cinema*, London-New York 1967., str. 7-8.

17 Eggeling, Fischinger i Richter možda su najtipičniji predstavnici takvog shvaćanja filma.

18 Ernest Pintoff, *Animation 101*, Los Angeles 1998., str. 46.

19 Watson, str. 47.

20 Pintoff, str. 57.

21 Watson, str. 46.

UDK: 791.44.071.1(73) Ford

Bruno Kragić

Vidljivo i nevidljivo u filmovima Johna Forda

U eseju *Kušnja i redukcionizam Johna Forda* Ante Peterlić primjećuje kako »u mogućem biranju između elipse (vremensko kraćenje) i prostorne opozicije vidljivo-nevidljivo, Fordu su kao redatelju zaintrigiranim vremenom, dugim procesima, emocijama, više pogodovale figure prostornog tipa, filmske metonimije, sinegdohe, odnosno, retorička i dramska osnaživanja priče prostornim reduciranjem, eliminiranjem mnogočega što bi se u zbiljskom ili filmskom prizoru moglo vidjeti ili pokazati« (Peterlić, 1989.: 5).[1] Raščlanjujući vestern *Moja draga Klementina* (*My Darling Clementine*, 1946.), on uočava kako se svi događaji presudni za razvoj radnje u tom filmu ne vide (usp. isto).[2] Peterlić naglašava kako Ford zapravo ne prikazuje akt sile, odnosno »da je Ford često prikazivao 'bezlična' masovna puškaranja, ali je izbjegavao individualne obračune« (isto), a tu tvrdnju podupire primjerima iz drugih Fordovih vesterna *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, 1939.) i *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962.) te zaključuje: »U analiziranjima Fordovih filmova prečesto dolazimo do zaključka da u njima nema nečega što se nameće kao logična mogućnost prikazivanja, i kao znatno rasprostranjenija žanrovska alternativa. Izbjegava duele, izbjegava prikazati loše ljude (portretira ih u kratkim 'skicama') čime filmove lišava dijela atrakcije i prisustva antagonističke sile, a rijetki su i fizički dodiri muškarca i žene (i za u ono vrijeme dopustivoj mjeri)« (isto).

Ključna bitka u filmu *Bubnjevi duž Mohawka* (*Drums Along the Mohawk*, 1939.) priopćena je riječima junaka (Henry Fonda), junakov (John Wayne) obračun s bratovim ubojicama u *Poštanskoj kočiji* »dat je u offu« (Peterlić 1989.: 6), završno stradanje čitavog odreda s većim brojem likova u filmu *Fort Apache* (1948.) ne vidi se jer je prekriveno dimom u prvom planu,[3] u prikazu smrti indijanskog poglavice u *Tragačima* (*The Searchers*, 1956.) vide se samo njegove noge, u istom filmu masakr junakovih (John Wayne) bližnjih nije prikazan, a u posljednjem Fordovom filmu *Sedam žena* (*Seven Women*, 1966.) nije prikazano ubojstvo jedinog muškog člana prikazane zajednice dok je čin junakinjina (Anne Bancroft) samoubojstva ometen zatamnjenjem. U filmovima *Izgubljena patrola* (*The Lost Patrol*, 1934.), *Dugo putovanje kući* (*The Long Voyage Home*, 1940.) i *Žrtvovani* (*They Were Expendable*, 1945.) neprijatelj koji napada uopće se ne vidi (usp. Peterlić, 1989.), isto vrijedi i za Indijance u *Tragačima* za koje Tag Gallagher primjećuje »Komanči — o kojima se stalno priča, kojih se boji i koje se proganja te koji neprestano ostavljaju trag kroz svoje žrtve — gotovo se nikad ne vide.« (Gallagher, 1986.: 333), a izvan okvira događa se i premlaćivanje jednog od junaka (James Stewart) filma *Čovjek koji je ubio Liberty Valance*, događaj koji izravno pokreće radnju. Kadrovi mrtvaca također su vrlo rijetki u Fordovim filmovima, a jedini dvoboj kojeg prikazuje u cjelini je, logično, onaj završni u *Mojoj dragoj Klementini*.[4] Premda bi nas ovi primjeri mogli navući na zaključak o Fordovoj nesklonosti prikazu negativnih sadržaja, njegova prizorna reduciranja nisu ograničena samo na prikaz nasilnih djela i neprijatelja, već obuhvaćaju i drukčije situacije.

Spomenuti nedostatak fizičkih dodira muškarca i žene karakterističan je za *Moju dragu Klementinu* gdje na rastanku Earp (Henry Fonda) naslovnu junakinju (Cathy Downs) ljubi tek u obraz,[5] te za *Sedam žena* (samo jedan poljubac, oproštajni između dviju žena), a takvih je dodira malo i u *Tragačima* (sveukupno tri poljupca dva para) i vesternima uopće (česti su, naprotiv, prekidi intimnih situacija prije realizacije fizičkih dodira, usp. *Fort Apache* i *Nosila je žutu vrpcu*/*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949.). Jedna od ključnih situacija u filmu *Kako je bila zelena moja dolina* (*How Green Was My Valley*, 1941.), ona nesreće junaka (Roddy McDowall) i njegove majke (Sara Allgood) nije prikazana, a odvraćanja pogleda (spuštanja glave, čime se sugerira negledanje) učestala su u *Donovanovom grebenu* (*Donovan's Reef*, 1963.). Ta su odvraćanja pogleda vezana za Fordovu nesklonost psihologiziranju, odnosno predočavanju psiholoških i emocionalnih stanja likova pomoću krupnih planova i glume. U *Donovanovom grebenu* lik mješanke Lelani (Jacqueline Malouf) dok postaje svjesna (impliciranih) rasnih predrasuda svojih bližnjih, prikazan je bez ijednog krupnog plana, štoviše, čak i u srednjim i bliskim planovima njezino je lice skoro neprestano u poluprofilu ili se uopće ne vidi. Junakovo (John Wayne) lice u *Mirnom čovjeku* (*The Quiet Man*, 1952.), dok govori o sebi i svojoj prošlosti, ne vidi se, a junak i junakinja (Maureen O'Hara) okrenuti su kameri leđima dok razgovaraju o svom odnosu. Dosljedno izbjegavanje krupnog plana kao postupka dramatizacije psiholoških stanja lika jedan je od temeljnih postupaka primijenjenih u filmu *Kako je bila zelena moja dolina*. U sekvenci udaje junakove sestre (Maureen O'Hara), lice svećenika u nju zaljubljenog (Walter Pidgeon) uopće se ne vidi; lik je snimljen u srednjem planu, zatamnjen i nalazi se u pozadini, u trećem planu u kadru.[6] U sekvenci donošenja tijela poginulog rudara kući, lice njegove žene (Anna Lee) nijednom nije

Poštanska kočija (1939.)

prikazano u krupnom planu, već, u dugom kadru, u srednjem planu i američkom planu (pritom je često okrenuta leđima kameri) dok je gomila gura prema kući (usp. Gallagher, 1986.: 197-198).

Pred kraj karijere Ford će reduciranje prostora, izbacivanje onog što bi se u zbiljskom ili filmskom prizoru svakako moglo vidjeti i pokazati ogoliti u *Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea*. Završni dvoboj (ponovno nasilan čin) u tom filmu u kojem jedan od junaka (James Stewart) ubija negativca (Lee Marvin) ponovno je prilično kratak za kanone žanra (sastoji se od 24 plana kojima se postupkom plan-kontraplan prikazuju oba sudionika dvoboja), a jasnoću prizora ometa i tamno osvjetljenje. Nešto kasnije doznajemo da je negativca zapravo ubio drugi junak (John Wayne) te je scena dvoboja ponovno prikazana (ponovno traje vrlo kratko i uz slabo osvjetljenje), ali iz drugog kuta čime je filmski prostor prve (lažne) scene dvoboja promijenjen. Dakle, u prvoj sceni dvoboja prostorno je reduciranje (ne vidimo *pravog* čovjeka koji je ubio Liberty Valancea) proizvelo krivu informaciju iz koje su proizašle daljnje sudbine likova (te sama radnja filma). Ford ipak gledateljima pruža uvid u (uvjetno) nereducirani prostor čime (retrospektivno) naglašava važnost nevidljivog, onog izvan okvira te opozicije vidljivog i nevidljivog. Douglas Ray u analizi filma (Ray 1985.: 215-243) proglašava Fordovo otkrivanje pravog razvoja obračuna ključnim u povijesnom razvoju formalne paradigme američkog igranog filma: »... ključno otkrivanje Tomove (John Wayne, nap. B. K.) uloge u Valanceovoj smrti diskreditiralo je temeljnu figuru formalne paradigme klasičnog Hollywooda — postupak plan-kontraplan. Gledateljsko prihvaćanje te figure temeljilo se na impliciranoj činjenici da se ništa važno za razvoj radnje ne nalazi izvan okvira... Tek kasniji flashback otkriva da je Tom ubio Valancea s mjesta koje je ostavljeno izvan okvira u prvoj sceni obračuna. Pokazana činjenica da se ključni narativni postupci mogu nalaziti izvan okvira... podrovala je sam nevidljivi stil i razotkrila ključnu figuru kao običnu konvenciju.« (Ray 1985.: 233).[7] Čak i ako se ne složimo s konačnim Rayovim zaključcima jasan je kontinuitet Fordove sklonosti nevidljivom, koji je u ovom slučaju i razotkriven.

To bi nas razotkrivanje moglo odvući u spekulacije kako je moguće da su i u drugim Fordovim filmovima njima ključni događaji ostali nevidljivima (i neprikazanima). Ipak, prije takvih spekulacija, iz navedenih se primjera, nameće zaključak o Fordovoj nesklonosti prema (izravnom odn. vidljivom) prikazu situacija jačeg dramskog intenziteta.[8] Prije pak, nego se eventualno zapitamo o uzrocima te nesklonosti, i konačno o prirodi nevidljivog u Fordovim filmovima, mogli bi pogledati što (i kako) on pokazuje, odnosno na čemu inzistira u bogatu repertoaru vidljivog, prikazljivog i prikazanog unutar okvira filmske slike.

Gotovo svi proučavatelji Fordova djela ističu njegovu zaokupljenost odnosom pojedinca i zajednice te, ponajprije prikaz zajednice same kroz prikazivanje njezinih rituala (Anderson 1999.; Gallagher 1986.; McBride, Wilmington, 1975.; Sarris 1996.; Wollen 1972.).

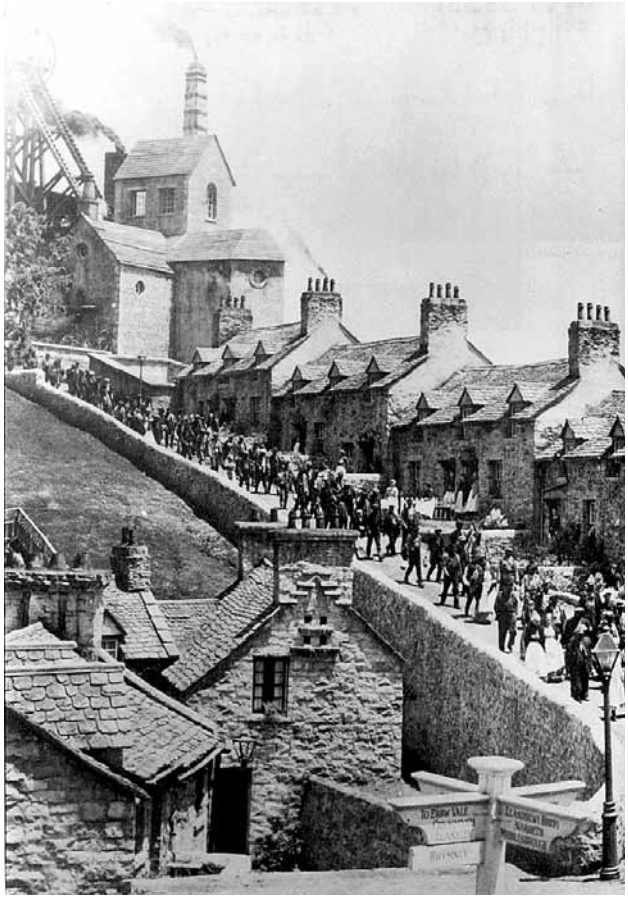
U filmu *Kako je bila zelena moja dolina* vidimo tri prizora povratka rudara s posla uz pjesmu,[9] dvije ceremonije vjenčanja u crkvi, jednu svadbu, skup pripadnika vjerske zajedni-

ce, nošenje tijela mrtvaca njegovu domu, nekoliko obiteljskih ručkova i večera,[10] u *Mojoj dragoj Klementini* vremensku sredinu filma obuhvaća sekvenca otvaranja nove crkve (popraćenog plesom i ručkom),[11] vojnički ples u *Fort Apacheu* prethodi završnici, *Nosila je žutu vrpcu* pored jedne scene plesa sadrži i dva odlaska na groblje, *Miran čovjek* pak završetak mise, vjenčanje, dva procesa udvaranja po pravilima zajednice te konjičku utrku, *Koga sunce grije* (*The Sun Shines Bright*, 1953.), skup ratnih veterana, linč, ples, sahranu, svečanu paradu, *Duga siva crta* (*The Long Gray Line*, 1955.) dodjelu diploma, polaganje zakletve, odlazak na grob i čak četrnaest vojnih parada (radnja filma smještena je na West Point) od kojih dvije vremenski uokviruju priču, *Tragači* sahranu, *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* dvije izborne konvencije (izbore Ford prikazuje i u filmovima *Mladi Lincoln/Young Mr. Lincoln*, 1939., *Koga sunce grije* i *Posljednji poklič/The Last Hurrah*, 1958.), *Donovanov greben* dva rituala dočekivanja posjetitelja otoka, Božićnu misu i obilježavanje otočnog praznika, a *Sedam žena* tri ručka na kojima se okupljaju pripadnici (prostorno izolirane) zajednice.

Premda impresionira i sam broj rituala[12] u nekim od navedenih filmova, ono što nas zanima nije toliko njihova količina, već načini njihova prikazivanja.[13] Ford ih najčešće prikazuje dugim sekvencama s dugim kadrovima.[14] Kamera je uglavnom statična, ali se dosljedno rabi kretanje objekata (likova) u samom kadru te, često, dubinski kadar, s likovima u različitim planovima. U filmu *Kako je bila zelena moja dolina* »Rastanak sinova izveden je kao obiteljska ceremonija. Majka pali svjetlo, sinovi ulaze u sobu i dovode je do stolice za ljuljanje na koju ona sjeda; jedan kleči pred njom, drugi je ljulja dok otac na glas čita 23. psalam; potom joj najstariji sin zatvara oči te obojica u tišini odlaze, otac na trenutak prekida s čitanjem, gleda ih dok odlaze pa ponovno uzima knjigu.« (McBride, Wilmington 1975.: 29). U povodu istog filma Gallagher naglašava kako je »sve koreografirano da bi se bolje očitovalo Huwovo poimanje života kao rituala... Koreografija, štoviše, neprestano suprotstavlja pokret i nepokretnost... Pokreti nisu samo koreografirani unutar kadra, nego (rjeđe) i između kadrova.« (Gallagher 1986.: 195). Analizirajući ranije spomenutu scenu o dovođenju tijela mrtvog rudara kući piše: »Ivor (Patrick Knowles) je poginuo pri eksploziji u rudniku i njegovo tijelo nose nizbrdicom uzduž kućica s desne strane k njegovoj supruzi Bronwyn (Anna Lee). Na lijevoj strani ekrana stotine rudara spuštaju se nizbrdo... Pozadinu prekriva crni dim. Ljudi guraju Bronwyn prema njezinoj kući (donji desni ugao), ona pokušava doći do tijela, ali masa je gura. Potom sama dolazi do vrata, onesvijestivši se na samom rubu okvira. Kamera se lagano pomiče ulijevo dok se ljudi i dalje kreću.« (Gallagher 1986.: 198).

Prva od citiranih scena snimljena je u četiri kadra, a druga u samo jednom. Navedeni prizori duljinom trajanja kadrova te postavljanjem i kretanjem likova u njemu naglašavaju trajanje,[15] iz čega onda možemo zaključivati o Fordovoj sposobnosti (i sklonosti) »filmiziranja« dugotrajnih, ponavljajućih obreda. Čak i kad takve prizore ne prikazuje u jednom kadru (ili manjem broju njih), korištenje pokreta u kadrovima koji tvore sekvencu vodi prema naglašavanju dugog trajanja.[16] Kako smo ranije primijetili da Ford izbjegava izravne prikaze »povišenih« dramskih situacija (u tradiciji klasične holivudske poetike o usredotočavanju na ono od trenutnog i za priču najvažnijeg interesa) sada možemo (preambiciozno?) zaključiti kako se koncentriranjem na rituale i, posebice, načinom njihova filmskog zapisa, još dalje odmiče od postulata klasičnoga narativnog filma. U tom smislu trajanja sadržaja koje prikazuje i njihova ponavljanja korespondiraju s onim tendencijama u filmskom modernizmu koje zagovaraju brisanje granica između filmskog i »zbiljskog« vremena.[17]

Prizori koje Ford prikazuje i na kojima inzistira, osim navedenih zaključaka mogu, međutim, poslužiti i kao polazna točka za razmatranje odnosa vidljivog (prikazanog) i nevidljivog (neprikazanog) u njegovim filmovima. Kao prvi primjer može poslužiti još jedan prizor iz filma *Kako je zelena bila moja dolina*, onaj povratka sinova kući, realiziran u jednom kadru. Dok su u prvom planu majka i otac (Donald Crisp) pred vratima kuće, u drugom kći (Maureen O'Hara), sinovi (njih četvorica) ulaze u kadar jedan po jedan, ljube majku i ulaze u kuću (izlaze iz okvira), a pokreti sinova usklađeni su sa pjesmom koju pjevaju mještani. Emocionalni se intezitet prizora ne postiže naglaskom na glumi (koja je prigušena, s minimumom pomaka crta lica), niti govorom (likovi u prizoru ne govore), već dinamikom kretanja likova sinova prema statički postavljenom liku majke u bliskom planu, usklađenom, kako smo naveli s pjesmom. Trajanje



Kako je bila zelena moja dolina (1941.)

Moja draga Klementina (1946.)

prizora, naglašeno činjenicom da je sav prikazan u jednom kadru (čitava sekvenca obuhvaća tek nekoliko kadrova) opet svjedoči o važnosti same situacije. Istodobno je izvor pjesme (mještani koji pjevaju) eliminiran iz kadra čime pjesma dobiva svojevrsnu »nadprostornu« vrijednost (prethodno prikazan, taj prostor ipak nije nepoznat). Lice kćeri koja je u drugom planu (iza majke i oca) neprestano pogledava u prostor izvan kadra sugerirajući njegov kontinuitet. Taj je kontinuitet prostora primjetan i prikazom ruku supruge jednog od sinova, dok joj se tijelo i lice nalaze izvan okvira što je opet u skladu s Fordovom sklonošću prema prostornim redukcijama, ali i s činjenicom da se ne prikazuje gledatelju otprije poznat prostor (interijer obiteljskog doma) što je zanimljivo jer Ford voli slaviti (i prikazivati) dom.[18] U *Tragačima*, u prizoru oproštaja junaka i supruge njegova brata u koju je potajno zaljubljen, nema doduše prostornog reduciranja, ali je sam oproštaj (koji uključuje kratki fizički dodir) u drugom planu (oni se nalaze u srednjem planu čime je izbjegnuto zornije prikazivanje lica) dok prvim dominira figura epizodnog lika svećenika-rangera (Ward Bond), koji je, u američkom planu, okrenut licem kameri te gleda u neki nedefinirani prostor ispred sebe (premda bi to zapravo trebao biti prostor same kuće, nije prethodno pokazan, pa nije jednoznačno definiran; on naime gleda prema gledatelju). Prisutnost još jednog lika i postavljanje para koji se oprašta u drugi plan potvrđuju sklonost reduciranjima onog što bi se moglo izravnije prikazati, a pogled »u prazno« potvrđuje sklonost nevidljivom s tim da u ovom slučaju nema impliciranog prostornog kontinuiteta kamo bi pogled mogao biti upućen. Fordovi filmovi sadrže niz takvih i sličnih kadrova, »pogleda u prazno«, realiziranih bliskim i krupnim planovima,[19] kadrova koji neprestano sugeriraju postojanje nečeg izvan okvira. Razmatrajući kadrove koje naziva »kadrovima svjedoka« — kadrove pogleda likova koji ne utječu neposredno na razvoj radnje, ne reperkutiraju na viđeno događanje te su izdvojeni iz šireg prostornog konteksta Ante Peterlić primjećuje da u *Tragačima* postoji nekoliko kadrova u kojima je junak »pasivni spektator« navodeći kako su ti pogledi »upereni u *zlo* ili pak sugeriraju oporost njegove ličnosti. Tako on upućuje pogled 'u prazno' sluteći tragediju svoje rodbine, gleda za nećakinjinim mladićem koji odlazi u sigurnu smrt, u dva kadra promatra ženu koja je doživjela potpuni duševni slom« (Peterlić 1990.: 10). Od nabrojenih primjera, u kontekstu ovog napisa svakako je najzanimljiviji onaj prvi jer upućuje na nevidljivo, ali i neprikazljivo.[20] U filmu *Kako je bila zelena moja dolina* majka gleda »u prazno« (u bliskom planu) kada nasluti rasap obitelji, »u prazno« gleda i Doc Holliday (Victor Mature) dok recitira Shakespearea (u krupnom planu) u *Mojoj dragoj Klementini*, u *Fort Apacheu* u kadru koji obuhvaća nekoliko bliskih planova supruga voj-

Čovjek koji je ubio Liberty Valancea (1962.)

nika dok ovi odlaze u gotovo sigurnu smrt, zvučna informacija priopćava kako ni to gledanje ne rezultira percepcijom poznatog, u *Mirnom čovjeku* junak i nekoliko epizodnih likova gledaju prema prostorima njemu (i gledatelju) nepoznatima, dvoje protagonista (James Stewart i Vera Miles) *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea* također pružaju poglede »u prazno« u (gorkoj) završnici filma, kao i, u više navrata, protagonistice *Sedam žena*. Takvi pogledi naglašavaju stalnu prisutnost (i važnost) nevidljivog, skreću pozornost na prostor izvan okvira. Kako ti kadrovi (zajedno s onima gledanja u poznate, ali trenutno neprikazane prostore ili likove nesvjesne da su predmet gledanja[21]) čine (i brojem i trajanjem) značajan segment Fordovih filmova, a kako smo ranije ustvrdili da je Ford sklon prostornom reduciranju sadržajno »važnih« situacija, možemo domišljati da Ford štošta važno ostavlja izvan okvira, čak i kada nam se čini da smo dobili sve potrebne informacije, ili pak, da ono prikazano na ekranu nije baš toliko važno jer bi lako moglo biti ostavljeno izvan prostora kadra.[22] Ako pak duga trajanja pojedinih prizora sugeriraju sklonost dugim trajanjima općenito, »rastezanje« vremena i upućivanje na vrijeme kao takvo, tako i sugeriranja onog izvan domašaja kamere može svjedočiti o želji prema naglašavanju širokih prostora,[23] odnosno »rastezanju« samog prostora.[24] Pritom usredotočenosti na vrijeme, i to konkretno na prošlo vrijeme (koje Ford nostalgično priziva, ali koje redovito nosi tragične događaje, a često i ne sasvim razumljive ni istumačene, usp. Peterlić 1989.: 4-6) odgovara naznačena prisutnost nevidljivog (kao skrivenog, bitno tajnovitog, često nepoznatog). Naposljetku, stalna dijalektika vidljivog i nevidljivog može sugerirati prostorni kontinuitet kao pandan vremenskom, nevidljivo kao prostorni ekvivalent svevremenskom.

Bilješke

1 Ford u tom smislu nije jedinstven. Spomenut ću tek redatelja iz temeljno drukčije kulturne tradicije — Mizoguchi Kenjija, također sklona »neprikazivanjima« značajnih događaja.

2 Ta su tri događaja umorstvo najmlađeg brata Earpovih, pothvat Wyatta Earpa (svladavanje pijanog Indijanca koji je izazivao nered) što mu donosi mjesto šerifa, te dvoboj Earpa i Doca Hollidaya za koji Peterlić pogrešno tvrdi da se rješava elipsom. Dvoboj je ipak prikazan, premda traje vrlo kratko, s prekidom odmah po razrješenju.

3 Joseph McBride i Michael Wilmington u knjizi *John Ford* (1975.) pišu: »Zanimljivo je, u kontekstu odnosa pojedinca i zajednice usporediti Fordov prikaz masakra — skupina zajedno čeka Indijance i umire u dugom kadru pod oblakom prašine od neprijateljskih konja — s masakrima u druga dva filma inspirirana Custerovom pogibljom, *Malom velikom čovjeku* Arthura Penna i *Umrli su u čizmama* Raoula Walsha, u kojima likovi ginu u pojedinačnim kadrovima, svaki za sebe, a ne zajedno« (McBride, Wilmington 1975.: 106).

4 Taj obračun traje međutim vrlo kratko (manje od 4 minute), dosta kraće od elaboriranog obračuna u filmu iste tematike J. Sturgesa (*Obračun kod O. K. Coralla*, 1957.), ili pak od scena završnih dvoboja u vesternima Buda Boettichera i Sergia Leonea.

5 Gallagher navodi kako se u prvotnoj verziji Earp s Klementinom samo rukovao. (Gallagher 1986.: 233).

6 Snimatelj filma Arthur Miller opisao je tu scenu: »Kamera se gotovo neprimjetno lagano pokrenula nalijevo kako bi u gornjem desnom kutu pokazala svećenika koji je upravo vjenčao dvoje ljudi izgubivši time zauvijek ženu u koju je zaljubljen. Svećenik je stajao pokraj ulaza u crkvu, uokviren s druge strane velikim hrastom, samo figura u daljini.« (McBride, Wilmington 1975.: 26).

7 Ray u toj analizi primjećuje kako Ford i u ranijim filmovima *Mladi Lincoln* i *Poštanska kočija* reducira prikazani prostor tako da ključne događaje ostavlja nevidljivima, ali ne razvija tu primjedbu. Postavka o postupku plan-kontraplan snimanim u razini ljudskog pogleda kao temeljnoj figuri holivudske naracije potječe od teoretičara Noëla Burcha koji je u svojim tekstovima naglašavao kako je postupak plan-kontraplan u razini pogleda bio temeljem za iluzionističko/identifikacijsku situaciju (usp. Burch, *Praksa filma* 1969.). Burch je također naglašavao postupak usredotočivanja svih oblika filmskog zapisa (osvjetljenje, fokus, rakurs, plan, okvir, scenografija, kostimi) na smještanje temeljnog narativnog interesa u prvom planu i središtu slike. (usp. isto).

8 Ovdje možemo spomenuti i da je čest motiv Fordovih filmova, a više puta i pokretač radnje neka tajna, događanje koje se nekad zbilo, ali nije razjašnjeno (*Moja draga Klementina*, *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea*), ili bar nepoznanica s podrijetlom u prošlosti (*Tragači*, *Dva jahača*). Ovi postupci izvan su razmatranja samih prostornih reduciranja, ali nije naodmet spomenuti da i u filmovima *Miran čovjek* i *Donovanov greben* tajanstveni dogovori iniciraju zaplet, a ti se dogovori ili ne prikazuju kao u prvom, ili se prikazuju samo vizualno, a bez zvučnog zapisa kao u drugom (prizor je doduše prikazan, ali puna informacija nije pružena).

9 Velik je broj rituala popraćen pjesmama (često pučkim, i na irskom i velškom te vjerskim) čiji je izvor u samom kadru, posebice odlasci, rastanci i pogrebi (*Miran čovjek*, *Tragači*, *Donovanov greben*). U takvim prizorima Ford nastoji prilagoditi kretanje likova u kadru ritmu i melodiji pjesme (usp. McBride, Wilmington 1975.).

10 Gallagher pojam ritual širi tvrdnjom kako »Huw vidi svaku radnju kao ritual, dio posvećene tradicije: dolazak kući nakon posla, pranje, večeru, dijeljenje džeparca, odlazak u dućan — posvećen trenutak«. (Gallagher 1986.: 191-192).

11 Ritualom bi se moglo označiti i izvođenje Shakespearea na Divljem zapadu u tom filmu — sekvenca izvođenja Hamletova monologa iz 1. scene 3. čina istoimene tragedije (»To be, or not to be«). Detaljnu analizu te sekvence daje Ante Peterlić (1989., 8-9)

12 Rastežući pojam mogli bi takvim označiti i brojne tučnjave (*Nosila je žutu vrpcu*, *Miran čovjek*, *Donovanov greben*).

13 Tako, Gallagher u analizi *Donovanovog grebena* zaključuje: »*Donovanov greben* se otkriva kao neophodni ritual. Osvjetljenje preoblikuje sve — naglašava dubinu, produljuje sjene, osobe (a povremeno i objekte) stavlja u središte svjetla dok okoliš ostavlja u tami, tako da sve radnje poprimaju posvećeno značenje.« (Gallagher 1986.: 413).

14 Pritom mislim prije svega na »informacijsku« vrijednost kadra, a ne na njihovo mehaničko vremensko trajanje (premda se i u tom smislu radi o dugim kadrovima). Većina je tih kadrova duga jer traje i nakon što su prikazane informacije potrebne za razumijevanje sadržaja prizora.

15 Postavku o Fordu kao bitno redatelju vremena razvio je Andrew Sarris u eseju *Cactus Rosebud or the Man who Shot Liberty Valance* (1962.), a u nas pobliže Ante Peterlić ustvrdivši kako je Ford »oslobodivši budućnost gledaoca usmjerio prema prošlom. Drugo, to usmjerenje još jače pojačao prikazom ambijenata koji sugeriraju nešto *anakronijsko*. Treće, definitivno ga je usmjerio prema prošlosti pronalazeći značajan agens radnje upravo u njoj. Četvrto, sklon epičnosti, ponekad i mozaičnoj konstrukciji, prikazu radnji dugoga trajanja, usmjerio je gledaoca i na vrijeme kao takvo.« (Peterlić 1989.: 6).

16 Uzoran je primjer prvi susret oca (Jack Warden) i odrasle kćeri (Elizabeth Allen) u *Donovanovom grebenu*. Susret je prikazan u 13 kadrova (neuobičajeno velik broj za takve prizore), ali neprestano kretanje likova u kadru i nastavljanje takvih kretanja u kadrovima koji slijede proizvode učinak trajanja.

17 Premda bi se umjesto »realističnosti« vremena u Forda više moglo govoriti o »svevremenosti«.

18 To je još jedan dokaz Fordove ambivalencije spram svojih omiljenih motiva, u svakom slučaju jedna vrlo komplicirana slojevitost.

19 Ranije navedena nesklonost krupnom planu odnosi se samo na nesklonost tom planu kao naglašenom retoričkom sredstvu.

20 Peterlić u istom tekstu primjećuje kako »u tim prizorima (kadrova neaktivnog svjedoka, nap. B. K.) gotovo uvijek postoji nešto što je pomalo tajnovito« (Peterlić 1990.: 11)

21 Takvi su, primjerice, kadrovi u *Donovanovom grebenu* u kojima junakinja promatra portret na zidu. U njima doduše nema prostornih redukcija, ali su zanimljivi kao primjeri sklonosti nepoznatom. Slično funkcioniraju i kadrovi gledanja likova. U *Kako je zelena bila moja dolina* kad junak (i fokalizator) gleda buduću bratovu suprugu i kada ona i njegova sestra gledaju njega, likovi koji su predmet gledanja toga nisu svjesni što proizvodi napetost.

22 »Ogoljavanje« navedenih postavki vidljivo je u *Čovjeku koji je ubio Liberty Valancea*.

23 Bez obzira koliko široki, u smislu mimetičnosti, bili prostori prikazani u samom kadru i bez obzira na tehnike širokog platna koji takvu iluziju mogu potpunije prikazati, taj je prostor uvijek ograničen okvirom i nikada ne može biti toliko širok kao onaj sugeriran, a neprikazan.

24 Utjecaj prostora izvan kadra može se tumačiti dvojako — ako je okvir čimbenik razlike u odnosu film-svijet, jer svijet nije uokviren, onda sugeriranje prostora izvan njega (pogledima) naglašava konvencionalnost okvira i teži prema realizmu (sugeriranje što šire fizičke realnosti, ako već nije moguće njezino prikazivanje), ili — ako prihvatimo postavku o realističnosti filmskog prostora uslijed njegova temeljnog mimetizma, onda to isto sugeriranje ruši uspostavljenu konvenciju prihvaćanja prostora u kadru kao realnog. Stoga odnos vidljivo-nevidljivo svjedoči o antinomijama u Fordovum djelu koje nadilaze (i nadopunjuju) one motivsko-tematske i narativne prirode.

Bibliografija

Anderson, Lindsay (1999.). *About John Ford*. London: Plexus.

Andrew, J. Dudley (Dž. Dadli Endru) (1980.). *Glavne filmske teorije*. Beograd: Institut za film.

Burch, Noël (Noel Birš) (1972.). *Praksa filma*. Beograd: Institut za film.

Gallagher, Tag (1986.). *John Ford*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

McBride, Joseph/Wilmington, Michael (1975.). *John Ford*. New York: Da Capo Press.

Peterlić, Ante (1989.). »Nostalgija Johna Forda« *Kinoteka* 6, str. 4-6.

Peterlić, Ante (1989.). »Kušnja i redukcionizam Johna Forda« *Kinoteka* 7-8, str. 2-5.

Peterlić, Ante (1990.). »Svjedok iz Tombstonea« *Kinoteka* 15, str. 8-11.

Ray, Robert B. (1985.). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press.

Sarris, Andrew (1996.). *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Da Capo Press.

Tudor, Andrew (Endrju Tjudor) (1979.). *Teorije filma*. Beograd: Institut za film.

Wollen, Peter (Piter Volen) (1972.). *Znaci i značenje u filmu*. Beograd: Institut za film.

UDK: 78.071:791.43(497.5) Prohaska M.

Irena Paulus

Miljenko Prohaska: Glazbom od eksperimentalnog do crtanog filma

Miljenko Prohaska rođen je u Zagrebu, 17. rujna 1925. godine. U osnovnoj je muzičkoj školi učio svirati violinu. Ubrzo se zaljubio u glazbu, pa je, nakon šestogodišnjeg osnovnog glazbenog školovanja, upisao i Srednju muzičku školu (»Vatroslav Lisinski«), gdje je učio svirati kontrabas. Studirao je na Teoretsko-nastavničkom odjelu Muzičke akademije u Zagrebu, a diplomirao godine 1956. Još za vrijeme studija djeluje kao kontrabasist Zagrebačke filharmonije, Orkestra jugoslavenske Radio-difuzije te Simfonijskog i Komornog orkestra RTZ-a. Od 1957. godine do umirovljenja godine 1989. stalni je dirigent Plesnog orkestra RTZ-a. Bavi se dirigiranjem, skladanjem, aranžerskim, ali i pedagoškim radom. Dugogodišnji je član Zagrebačkog jazz-kvarteta i Zagrebačkog jazz-kvinteta. »Skladajući laku orkestralnu, jazz i zabavnu glazbu te vezujući svoja bogata i raznolika iskustva, Prohaska nadilazi žanrovske okvire, zalazeći često i u područje tzv. ozbiljne muzike.«[1]

Iz nekoliko sažetih redaka, koliko se o Miljenku Prohaski obično može naći u glazbenim priručnicima/udžbenicima i u enciklopedijama (filmskoj i muzičkoj) lako je uočiti nekoliko istaknutih točaka Prohaskinog djelovanja. Dakle, Prohaska je skladatelj koji se aktivno bavi glazbom (kao izvođač i dirigent, a ne samo kao skladatelj i aranžer), on je vrlo svestran, a posebno ga zanima jazz. U natuknici u *Filmskoj enciklopediji* Arsen Dedić (koji je autor natuknice) spominje i rock-operu *Gubec-beg* (koju je Prohaska skladao zajedno s Ivicom Krajačem i Karlom Metikošem) te ističe velik opus na području filmske glazbe: niz animiranih i drugih kratkih filmova te dvanaestak partitura za cjelovečernje igrane filmove. U bogatom i plodnom filmskom opusu, Arsen Dedić, i sâm skladatelj filmske glazbe, izdvojio je kao najbolju partituru za »film *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata*, za koju je Prohaska na festivalu u Puli nagrađen Zlatnom arenom«.[2] Znatiželjni zbog pohvale i nagrade, zavirili smo u partituru filma *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* te smo u njoj pokušali otkriti sve o čemu je Dedić pisao: jazz, svestranost i aktivno bavljenje glazbom Miljenka Prohaske.

Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata (1968.)

Film *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* u povijesnom pregledu Ive Škrabala predstavljen je kao film u kojemu su mladi junaci pasivni nositelji »apriorne rezignacije bez poleta i iluzija« te kao film bez »dovoljno uvjerljivih i relevantnih argumenata« za »viđenje duhovnog stava (redateljeve — Branko Ivanda) generacije«.[3] No, zbog nagrade Filmskog festivala u Puli te zbog Dedićeve pohvale, od glazbe istog filma ipak očekujemo više od osrednjosti kojom je označena filmska cjelina.

Temelj partiture filma *Gravitacija* jest — valcer. Valcer kao obilježje ponavljanja životnih navika i kod starih i kod novih, nadolazećih generacija, poput neke vrste životnog kruga započinje i završava film. Stariji bračni par (za koji poslije saznajemo da su roditelji Borisa Horvata) u uvodnoj sceni šeće psa Zrinjevcem u pratnji valcera. Valcer dopire sa zrinjevačkog paviljona, gdje ga svira puhački orkestar, inače Prohaskin omiljeni izvođački sastav.

U početku se čini da je riječ o neprizornoj, popratnoj glazbi, jer izvor zvuka puhačeg orkestra nije vidljiv. Uz to, nema nikakvih filmskih ni glazbenih naznaka koje sugeriraju da se zapravo radi o prizornoj glazbi. No kad se bračni par zaustavlja pred praznim paviljonom, kad gospođa i gospodin nastave stajati pred paviljonom dok u njemu svira puhački orkestar (i to u gomili drugih ljudi koji su s vremenom »popunili« prazan prostor oko paviljona), te kad fascinirano ostanu stajati i nakon svirke puhačkog orkestra (kada su se ostali slušatelji već razišli, a paviljon ponovno osvanuo prazan), gledatelju postaje jasno da je valcer »Straussovskog« tipa dio redateljeve (i skladateljeve) igre s glazbenom prizornošću (u početku scene to je popratna, a na kraju scene to je prizorna glazba).

Završna je scena gotovo ista kao i uvodna, samo s jednom razlikom: bračni par je mlad — to su Boris i njegova žena Nataša — a i valcer je drugi, premda i dalje »Straussovskog« zvučanja. Poruka koju šalju slika i glazba je sljedeća: život je uvijek isti, a opet — uvijek malo drukčiji.

Valcer-tema na jazz način

Osim što obilježava film oblikujući njegov početak i završetak (pa, prema tome, i njegovu makroformu), valcer obilježava i filmsku »unutrašnjost«. Prohaska je, naime, zamislio da jedan drugi valcer prati fabulu: »zafrkavanje« Borisa Horvata i njegovih prijatelja, njihovo druženje, druženje Borisa i Ane, prve dane na poslu, poznanstvo s Natašom, Natašinu trudnoću i očevu smrt. Taj je valcer uveden postupno.

Na početku filma skladatelj predstavlja dijelove valcera (odnosno pojedine motive) u kontekstu jazz improvizacija. U prvoj sceni s glazbom, sceni u kojoj dvojica mladića »voze«

drugu dvojicu na kanti za smeće, lako raspoznajemo da je riječ o jazz glazbi improvizacijskih značajki. No tek nakon gledanja/slušanja većeg dijela filma, gledatelj u tim naizgled netematskim jazz improvizacijama, otkriva »komadiće« Prohaskinog »glavnog« valcera. On je, naime, skriven pod gustim naslagama »ostale« jazz glazbe, pa ga je teže prepoznati.

U sceni u kojoj upoznajemo Anu i odmah saznajemo kako se Horvatovo društvo »ludo« zabavlja (jedni drugima crtaju po licima, suše fotografije, »voze« se niz ogradu stubišta, igraju se »vlakića«...) elementi valcer-teme nešto su izrazitiji, ali se još uvijek ne doživljavaju kao dio neke veće glazbene cjeline koja bi trebala imati značenje glavne, temeljne glazbe u filmu. Dapače, ta se sekvenca glazbeno doživljava kao srodna crtanom filmu, jer je složena mozaički, a ponekad čak i opisno (silazni *glissando* uz spuštanje niz ogradu stubišta, »slučajno« poklapanje nastupa pratećeg ležećeg tona u vibrafonu s Aninim namigivanjem među fotografijama). No — premda gledatelj još ne zna, a niti ne osjeća tako — uvodni »dijalog« saksofona i trube, glazbeni dijalog koji zamjenjuje »živi« dijalog između Ane i Borisa (glazba koja mijenja prirodne zvukove i govor također asocira na crtani film!), zapravo donosi glavnu temu.

Tema će biti jasnija u sljedećoj sceni u kojoj Ana i Boris na ulici razgledavaju izloge i razgovaraju o planovima za budućnost. U njihov se razgovor upleće redatelj, koji je odlučio intervenirati u sliku uključujući i isključujući zvuk. Naravno, zadaća skrivanja prijelaza iz »nijemih« u »govorene« dijelove scene pripao je skladatelju i on je to savjesno obavio. Komorni gudački odlomak (koji se pojavio i u prethodnoj sceni kao dio mozaika gdje je Borisovo društvo izvodilo svoje mladenačke ludorije) i njegovo izmjenjivanje s »dijalogom« saksofona i trube doživljavaju se kao »podloga« za »nijeme« kadrove, a jazz improvizacija na solo instrumentima (vibrafon, glasovir) kao »podloga« za »govorene« kadrove. Zajedno, tih nekoliko motiva i njihovo izmjenjivanje, učinili su da glazba postane dijelom dijaloga te da počne poprimati glazbeni oblik ronda (koji je bio prisutan i u prethodnoj sceni). Osim toga, skladatelj je opisanim postupkom definitivno potvrdio temu saksofona i trube kao glavnu temu filma.

U nekoliko scena u nastavku ta će se tema ponavljati u ritmu valcera uz neke uobičajene životne situacije: kada Borisov otac ide gledati vlakove, kada Boris kupuje Ani cvijeće, kada se društvo vozi na motoru s prikolicom itd. Kao da valcer predstavlja jednostavnu životnu filozofiju filmskih likova koja kaže: »život je valcer« (»život je bezbrižan poput valcera«, »život se vrti u krug poput valcera«, »život se ponavlja poput valcera«...). Međutim, Prohaska ne dopušta glazbi da uđe u rutinu koju nudi filozofija filma. On svoju valcer-temu »rastače« u dijelove (što smo, kroz mozaičku, nevezanu uporabu pojedinih motiva, vidjeli u nekoliko uvodnih scena) i poigrava se njezinim elementima. Ta ga »igra« vodi u sve dalje improvizacije (u njima se ponekad osnovni motiv jedva raspoznaje ili je dobro »skriven« u ostaloj glazbi, odnosno jazz improvizacijama). No tek kada se skladatelj ponovno sjeti svog valcera te ga ponavlja u izvornom obliku — tek tada postajemo svjesni koliko su njegove improvizacije otišle daleko.

Odbijanje glazbe da postane dosadna zbog ponavljanja, dovodi i do toga da valcer prestaje biti valcer, i da postaje blues-melodija (Boris Horvat ide ulicom prije nego što će Ani kupiti cvijeće), opisna glazba plesnih značajki »ukrašena« *glissandim*a puhača i ksilofona (Branko i njegov novi kolega guraju pisaći stol i zajedno s njim Natašu na stolu), tema izvedena na saksofonu (Ana među fotografijama, Branko ide ulicom, »dijalog« Ane i Branka) ili da postaje sastavnim dijelom jazz improvizacija. Osim što mijenja stilska opredjeljenja, tema mijenja i instrumentalni kontekst, pa je izvode različiti instrumenti: saksofon, truba, komorni gudači, flauta itd.

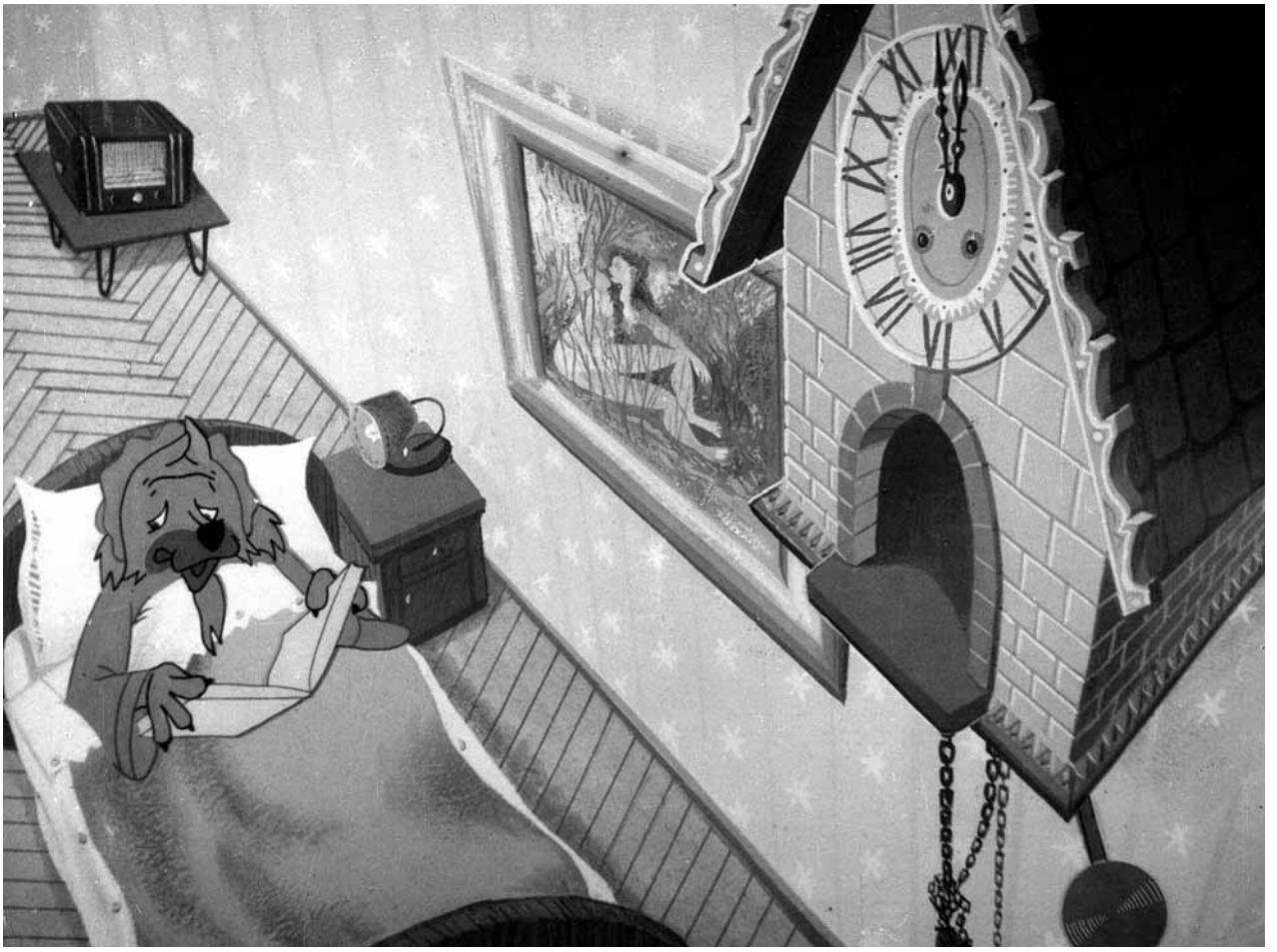
Ipak, moramo naglasiti, u cijelom tom nizu različitih konteksta i skladateljskih »igri«, Prohaska se čvrsto pridržava rasporeda scena. Filmska slika je njegova nit vodilja, a tek unutar nje skladatelj sebi dopušta da istakne neke pojedinosti u sceni, ili da je ponekad neprimjetno podijeli na manje dijelove (stvarajući glazbeni oblik koji odgovara obliku slike) ili da je jednostavno opiše u širokim potezima skladateljskog kista. Tema koja postupno niče iz jazz improvizacija da bi se, kasnije tijekom filma, s njima izmjenjivala, omogućava, dakle, analitičaru da (na temelju izmjenjivanja teme i improvizacija ili međusobnog izmjenjivanja sâmih dijelova teme) lakše uoči glazbeni oblik koji prati ili samo jasnije određuje oblik filmske slike.

Glazbena raznolikost sindikalnog izleta i povratak u svakodnevicu

U drugom dijelu filma, zahvaljujući jednom sindikalnom izletu (u kojemu Škrabalo vidi Ivandin smisao »za ironičnu opservaciju svakodnevice ljudi malih zahtjeva i skučenih vidika«[4]), glazba se odvaja od svoje valcer-osnovice (poput životne svakodnevice koja je razbijena izletom na more) i postaje raznovrsnija. Raznovrsnija je, prije svega, u prizornom smislu, jer jedan od činovnika svira usnu harmoniku na brodu dok službenici putuju na svoje odredište, jer je uz razgledavanje rimskih ruševina moguće s ploče slušati staru njemačku pjesmu u ritmu valcera (je li i tu valcer prisutan kao neka vrsta skrivenog *lajtmotiva*?) i jer ručak u prirodi uljepšava svirka jednog kvarteta.

U tijeku izleta pojavljuje se i neprizorni čarlston. No on nije dio izleta, nego kratki *intermezzo* koji je izronio iz opaske veselog bankovnog činovnika u brodskom restoranu: »Ludujem za tim da vidim kako se šef ponaša kao dripac.« Zašto ne? vjerojatno je pomislio redatelj, te je preskočio »brda i doline« i na kratko se opet našao u gradu, u banci, gdje je gledatelj dobio priliku vidjeti da se šef, kada je ostao sâm u svojoj kancelariji, doista ponaša »kao dripac« — da u ritmu čarlstona (slika je malo ubrzana kako bi se naglasio moment karikature) čisti stakla svog ureda i da, na kraju scene, veselo maše gledateljima (Prohaska, naravno, nije zaboravio uskladiti posljednja dva tona čarlstona sa zaustavljanjem šefove ruke koja je čistila staklo i njegovim smiješkom te mahanjem slobodnom rukom u smjeru kamere).

Kao što je sindikalni izlet osvježio gradsku svakodnevicu Borisa Horvata, tako je i njegova glazbena (uglavnom prizorna, ali ponekad i neprizorna) pratnja, uvela u film element kari-



Crvenkapica (J. Sudar, 1955.)

katuralnosti i lagano šaljivi ton (koji je, doduše, bio prisutan i ranije, ali ne na ovaj, fellinijevski način). Na žalost, skladatelj će se, zajedno s fabulom, morati vratiti u grad i nastaviti pratiti životnu rutinu Borisa Horvata. Tako će se sva *intermezza* i svi izleti, svi nizovi »drugih glazbi«, pa čak i »drugih valcera« (valcer svira s ploče; u trgovini s muzičkim kutijicama gotovo svaka kutijica izvodi valcer; početak i završetak filma obilježeni su valcerima u stilu Johanna Straussa) utopiti u glavnom valceru koji predstavlja neumoljivi životni krug. Jazz koncepcija valcera postaje osnovnom glazbenom koncepcijom filma. Ipak, mali odmak od jazza pri »umetnutom« izletu treba pamtiti, jer karikaturalnost glazbe počinje podsjećati na glazbu za crtani film, a crtani je film jedno od glavnih područja filmskog djelovanja Miljenka Prohaske.

Zapravo, Miljenko Prohaska počeo se baviti filmom zahvaljujući animiranom filmu. Njegova prva filmska partitura nastala je godine 1954. za animirani film *Crvenkapica* (film je dovršen i prikazan godine 1955.), a nakon nje Prohaska je postao pravi profesionalac crtanog filma. Glazbom je oživio crtane filmove — da nabrojimo samo neke — *Krađa dragulja* Mladena Femana, *Zmaj* Borisa Mikšića, *Šagrenska koža* Vlade Kristla i Ive Vrbanića, *Krotitelj* Darka Gospodnetića, nekoliko epizoda iz serijala *Inspektor Maska* Josipa Duielle i brojne druge. Pa, predstavimo prvu filmsku partituru Miljenka Prohaske, glazbu za crtani film *Crvenkapica* redatelja Josipa Sudara.

Crvenkapica (1955.)

Crtani film *Crvenkapica* bio je po mnogo čemu prvi. Osim što je obilježio početak bavljenja filmskom glazbom Miljenka Prohaske, *Crvenkapica* je prvi domaći crtani film u boji, prvi film koji je nastao u laboratoriju filmskog studija »Zora film«, a bio je i prvi crtani film u kojemu su se domaći autori pokušali osloboditi utjecaja Disneyyevih crtića.[5] Međutim, u nekim komponentama crtanog filma *Crvenkapica* Disneyjev utjecaj je ostao. Romantično oponašanje šumskog krajolika, ideja o postojanju životinja-pomagača, te kretanje i postupci životinja koje su često mudrije i hrabrije od ljudi (lovca Luke, bake i Crvenkapice), prizivaju snažne asocijacije na Disneyjevu *Snjeguljicu i sedam patuljaka* i druge Disneyjeve crtiće. Asocijacije na *Snjeguljicu* priziva i romantično raskošna glazba Miljenka Prohaske.

Raskoš zvuka velikog simfonijskog orkestra (to su bile posljednje godine u kojima je neki filmski studio mogao odvojiti velika financijska sredstva za brojne orkestralne izvođače — kasnije je uporaba simfonijskog orkestra postala luksuz) te romantično-patetični glazbeni stil najavljeni su odmah u

filmskoj špici. Uvod u film je glazbeno »bombastičan«, doduše zvukovno pomalo starinski, ali to ne bi trebalo smetati s obzirom na starost i bajkovitost priče. Montažni skladateljski pristup omogućava nagle glazbene preokrete i »skretanja« iz teme u temu te daje naslutiti da će tijekom cijelog filma takva »skretanja« biti uobičajena. Jednom riječju, glazba podsjeća na onu iz holivudskih filmova tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća: igrani filmovi tada su bili »preuglazbljeni«, a glazba je nastojala biti maksimalno opisna.

No — ne smijemo zaboraviti — ovdje je riječ o crtanom filmu, pa je i opisnost glazbe sastavni dio filmskog jezika, a ne neukusni ostatak glazbenog »ponašanja« iz nijemih filmova. Crtani film i nije ništa drugo do mala karikatura, a ako je glazba naglašeno opisnih značajki, tada je karikatura još više istaknuta. Karikaturi, uz glazbenu opisnost, pogoduje i sinkronizacija glazbe sa slikom, a ona je u *Crvenkapici* i više nego uobičajena.

Crvenkapica je u prvoj sceni predstavljena temom. Međutim, njezino isprepletanje s orkestralnim tkivom te činjenica da se Crvenkapica kreće u ritmu teme dovodi do zaključka da teme u filmu nisu važne. No one postoje i važne su skladatelju jer olakšavaju skladanje, pa čak imaju i funkciju povezivanja s pojedinim likovima (lajtmotivička uloga tema), ali od njih su daleko važniji značaj glazbe, vedrina (postignuta odabirom instrumenata i uglavnom visokim registrom) te ritmičnost (koja određuje ritam i tempo kretanja likova). U takvom se kontekstu teme doživljavaju kao pomoćna skladateljska sredstva, sredstva koja su sasvim podređena sinkronizaciji glazbe i slike.

I tako, Crvenkapica skakuće šumom u ritmu teme (ritam je važniji od teme sâme!), ali ta tema nestaje istog trenutka kada Crvenkapica pada, jer se spotaknula o nešto. Silazno kretanje opisuje njezin pad, a njezino ljutito prilaženje konzervi o koju se spotaknula (na konzervi duhovito piše »Gulaš bez mesa«) sinkronizirano je s *tremolom* gudača (ljutnja) i ritmičnosti glazbenog pokreta (Crvenkapičini koraci). Zvučni efekt prati let konzerve koju je Crvenkapica udarila nogom. Konzerva pada na vranu (harmonika zvuk), koja, »obučena« u konzervu, kljunom probija njezinu gornju stranu (nekoliko tonova ksilofona), te se, skačući s grane na granu u konzervi, udaljuje (ritmične skupine tonova).

Opisu glazbe jedne od prvih scena u crtanom filmu *Crvenkapica* bio bi vrlo sličan opis svih ostalih scena u filmu. Zaključak da je glazba mišljena od akcije do akcije, od pokreta do pokreta, te da je veza glazbenih i filmskih pokreta važnija od glazbenog razvoja ili tematskog rada svakako stoji. Kretanje glazbe je uvjetovano slikom, odnosno čvrstim povezivanjem glazbe i slike koje povremeno prerasta u *mickey-mousing effect*.

Mickey-mousing effect u crtanom filmu *Crvenkapica*

Međutim, u *Crvenkapici* je glazba ponekad samo opisna. Kod opisne je glazbe važno da se glazbeni počeci i završeci podudaraju sa slikom, ali i da neki važni trenuci u priči također budu istaknuti akordom ili objašnjeni nekim specifičnim glazbenim kretanjem. I kada se lik kreće u ritmu glazbe, glazba je još uvijek opisna (glazbena opisnost ujedno podrazumijeva glazbenu općenitost).

No kada glazba poprima ulogu prirodnog zvuka ili šuma (kada, na primjer, uzlazno kretanje dubokih puhača i kratka silazna pasaža gudača vješto nadomještaju zvuk hrkanja vuka koji se prežderao), tada je riječ o *mickey-mousing effectu*. Precizna sinkronizacija glazbe i slike omogućava potpunu identifikaciju gledatelju ponuđene glazbe sa zvukom kojeg zamjenjuje. Nekada je to zvuk predmeta (ručice bunarskog kotača udaraju vuka po leđima dok spušta kabao da zagrabi vodu — ritam udaraca, naravno, odgovara ritmu glazbe, a zvuk odabranih instrumenata je što sličniji zamišljenom zvuku udaraca o vukova leđa), a nekada glasanje životinja (glasanje kukavice redovito je vezano uz silaznu malu tercu, bez obzira na to je li riječ o pravoj kukavici koja nosi telegram lovcu Luki, ili o drvenoj ptičici koja izlazi iz sata u bakičinoj kućici). Povremeno je glazbeni smjer određen smjerom kretanja akcije (silazno kretanje glazbe za vukov pad u bunar), ali se dešava i da je glazbeni smjer namjerno suprotan kretanju prikazanom u slici (ptice bacaju kamenje u vukov trbuh pod nadzorom lovca Luke, a glazba se za to vrijeme kromatski uspinje!). Ponekad je shvaćanje glazbe doslovno preneseno, pa oznaka za način izvođenja *tremolo* (podrhtavajući), uporabljena na mjestu gdje se pas lovca Luke, Hanibal, nekontrolirano trese od straha pred vukom, doslovno u glazbu preslikava njegovo psihofizičko stanje — strah, odnosno trešnju od straha.

Mickey-mousing effect u filmu *Crvenkapica* doveden je do razine gdje on doista počinje podsjećati na srednjovjekovne madrigalizme. Na trenutak doseže stupanj madrigalističke banalnosti i naivnosti (uzmimo za primjer sljedeći postupak: ako je srednjovjekovni skladatelj želio opisati tamu i mrak, tada se koristio crnim notama), ali Prohaskina banalnost i naivnost, za razliku od starih madrigalizama, uvijek imaju opravdanje u prizoru (*tremolo* doista opisuje podrhtavanje psa Hanibala, dok u opisanom madrigalizmu srednjovjekovnog skladatelja slušatelj nije mogao čuti »mrak« sve dok nije zavirio u partituru). Madrigalizmima se najviše približavaju prizori u kojima glazba svojim smjerom prati smjer akcije (ako tekst govori o uspinjanju, tada je uspinjanje melodije bio uobičajeni postupak za skladatelja madrigala). No smjer glazbe može biti i suprotan smjeru akcije u prizoru a da se jednako dobro opisuje određeno kretanje (u sceni u kojoj ptice bacaju kamenje u vukov trbuh glazba je uzlazna, pa je dobiven svojevrsni protupomak glazbe i slike).

Mickey-mousing effect znači da glazba reagira na filmska zbivanja. Zbog toga je zvukovni rezultat prepun nenadanih obrata. Ti su obrati najprije postignuti manipulacijom glasnoćom. Na primjer, kada lovac Luka i pas Hanibal ugledaju tjeralicu sa slikom vuka, naglo se skrivaju iza najbližeg drveta misleći da je to vuk sâm. Na njihov brzi bijeg glazba reagira povećanjem glasnoće — odnosno, stišana tema lovca Luke naglo je prekinuta naglašenim akordom.

Osim glasnoćom, glazba reagira na sliku i horizontalno-vertikalnim pristupom. Naime, linijsko (horizontalno, melodijsko) kretanje uglavnom povezuje niz kraćih akcija (npr., niz kadrova gdje dječak ide šumom i lijepi tjeralice). Melodije s

funkcijom povezivanja kadrova u sekvenci većinom su stišane, dakle ponovno vezane uz glasnoću glazbe. No glazba je ponekad i glasna i linijska, a to je slučaj kada iznesena melodija ima ulogu filmske teme (na početku filma Crvenkapica skakuće šumom, a prati je njezina tema u srednje glasnoj dinamici; lovac sa psom ulazi u šumu također uz pratnju svoje teme koja je dinamički, odnosno većom glasnoćom, istaknuta).

Isti je, premda obrnuto proporcionalan, slučaj s glazbenom vertikalom. Riječ je, dakako, o naglašenim akordima koji ističu neko zbivanje, iznenadno kretanje, nagli prekid jedne akcije i početak druge... Zbog neprestanog izmjenjivanja naglašenih akorda (vertikale) i nenaglašenih »melodijica« (horizontale) zvukovni rezultat je šarolik. Kao da je skladatelj uzeo niz komadića glazbe i zalijepio ih jedan uz drugi.

Slušanjem glazbenog kolaža u filmu *Crvenkapica* bez gledanja slike moglo bi se učiniti da je jedina skladateljska premisa bila nered. Glazbeni oblik je »neuhvatljiva«, melodije je teže prepoznati jer je od njih važnije ritmičko kretanje, a harmonije samo govore o konvencionalnosti glazbenog jezika. Međutim, sav taj nered postaje red kada glazbu gledamo, odnosno kada slušamo glazbu i gledamo sliku. Tada postaje jasno da je glazbeni oblik odraz filmskih zbivanja, da je isticanje ritma u melodijama rezultat nastojanja da se likovi kreću u ritmu glazbe te da je harmonijska konvencionalnost odraz starosti priče te ipak prisutnog disneyjevskog uzora.

Međutim, premda je ritam primarniji od melodije, u filmu se (u staroj dobroj tradiciji Hollywooda) pojavljuju teme koje su povezane s glavnim likovima. Riječ je, dakako, o *lajtmotivima*.

Filmske teme, melodije i tematski standardi

Već smo spomenuli da je Crvenkapica na početku fillma predstavljena temom koja određuje ritam njezina skakutanja po šumi. Ista tema (premda stišana) prati lovčevo hvalisanje pred Crvenkapicom kako će »zatući« vuka. Tema Crvenkapice naročito je istaknuta u sceni Crvenkapičinog dolaska pred bakinu kućicu, a pojavljuje se u natruhama i u sljedećoj sceni, gdje psić iza zatvorenih vrata sluša poznata Crvenkapičina pitanja (pitanja su zapravo skraćena u pitanje: »Bakice, zašto imaš tako velike oči, i uši, i usta?«). Tema Crvenkapice vezana je uz djetlića kome je telegramom javljeno da je vuk pojeo Crvenkapicu (tema je upletena u ostalu opisnu glazbu), a također se pojavljuje na kraju filma gdje prati bakičin i Crvenkapičin izlazak iz vukovog trbuha te opće veselje jer je vuk pao u bunar (u svakom od ta dva prizora tema započinje, ali se razvija u drugom pravcu — prvi put prelazi u temu životinjica, a drugi put se razvija u rapsodičnu popratnu glazbu).

Tema lovca Luke podjednako je važna kao tema Crvenkapice. Prvi je put tema lovca Luke predstavljena u obliku marša ksilofona u čijem ritmu lovac i njegov pas ulaze u šumu. Nedugo zatim lovčeva je tema usporena, melodijski varirana i prebačena u duboki registar. To je zato što su lovac i pas dugo trčali oko jednog grma, pa su se umorili: tema zvuči kao da je »izmoždena« poput zadihanog lovca i njegova psa. Zapravo je tema lovca Luke najviše prilagođena opisnosti glazbenog jezika. Njezini kratki tonovi (*staccato*) postaju povezani (*legato*) dok lovac i pas razamišljaju što bi mogli učiniti s nagradom ako ubiju vuka. Prohaska se neprestano igra s temom lovca, pa se u mnogim situacijama ona gotovo izjednačava s neutralnom podlogom. Međutim, u sceni leta djetlića koji traži lovca jer je Crvenkapicu progutao vuk, tema »skliže« u područje doslovnog glazbenog opisa. Prohaska je, naime, skratio temu na dva tona (silazna mala terca) te je njima istodobno i predstavio lovca i opisao glasanje kukavice.

Tema Crvenkapice i tema lovca Luke glavne su teme u crtanom filmu *Crvenkapica*. Međutim, u filmu postoji i jedna sporedna tema. To je tema životinja. Pred kraj priče životinjice (u disneyjevskoj maniri) tjeraju lovca da pomogne Crvenkapici: tjeraju ga u pravom smjeru (jer on hoće otići u drugom pravcu), guraju ga (jer je on toliko preplašen da jedva hoda), a zatim ga rode nose zrakom i doslovno bacaju pred bakičinu kućicu. Vjerojatno zahvaljujući svojoj poduzetnosti, životinjice su dobile melodiju koja će se ponoviti još samo jedanput (u sceni u kojoj lovac okuplja životinjice oko sebe i govori im da napune vukov trbuh kamenjem).

Tema životinja nije filmska tema u smislu *lajtmotiva*, jer se pojavljuje samo dva put tijekom filma. No to je prepoznatljiva melodija i možemo je nazvati sporednom filmskom temom. Uostalom, skladatelj je povezuje sa životinjama te njome ističe životinjsku hrabrost koja je očito veća od hrabrosti kukavnog lovca Luke.

Potraga za prepoznatljivim temama navodi nas da spomenemo još dvije prepoznatljive melodije. To svakako nisu *lajtmotivi*, ali jesu melodije koje su se, zbog čestog izvođenja u određenim situacijama, ustalile u ljudskoj svijesti kao simboli s unaprijed naučenim značenjem. Jedna od njih je *Svadbeni marš* Felixa Mendelssohna (iz zbirke glasovirskih minijatura *Pjesme bez riječi*) koji se kratko pojavljuje uz poruku na zatvorenim vratima pseće kućice: »Na bračnom putovanju«. Posudivši melodiju koja je postala uobičajeni sastavni dio svake svadbene ceremonije, skladatelj je gledateljima odaslao znak s jasnom i prepoznatljivom porukom.

Jednako je jasna poruka pjesmice »Tko se boji vuka još« Franka Churchilla iz Disneyjevog crtanog filma *Tri praščića*. U Prohaskinoj partituri za *Crvenkapicu* kratki citat ove melodije vezan je uz scenu lovca kojeg zečevi guraju u smjeru vuka. Čini se da je Prohaska iskoristio rijedak trenutak da komentira lovčev kukavičluk. Međutim, ista se tema pojavljuje i nedugo zatim, kada Luka odjednom postaje hrabar te ključem odlučno otvara vrata u vučji trbuh. Dakle, značenje jedne teme moguće je izvrtati. Tema »Tko se boji vuka još« uporabljena je i ironično, kao izraz ruganja, ali i u namjeri da izrazi lovčevu iznenadnu odlučnost da spasi Crvenkapicu i bakicu.

Uporaba tematskih standarda nije rijetkost u partiturama Miljenka Prohaske. Citati se pojavljuju kratko, jer su odmah prepoznatljivi, a većinom su vezani uz tipične situacije. Tako se, na primjer, u crtanom filmu *Palčić* Milana Blažekovića, na jednom mjestu kratko pojavljuje citat studentske himne »Gaudeamus igitur«. Naravno, himna je vezana uz lik dječa-

ka-huligana koji prima diplomu istodobno skrivajući u džepu onog tko je tu diplomu najviše zaslužio — malog Palčića.

Palčić (1980.)

U crtanom filmu *Palčić* postojanje tema u smislu *lajtmotiva* daleko je izraženije nego u crtanom filmu *Crvenkapica*. Razlog tome može biti činjenica da klasična priča o Palčiću u rukama Milana Blažekovića poprima sasvim novo obličje. Tijek priče skreće u neočekivanom pravcu, pa je Prohaska vjerojatno zaključio da usko povezivanje glazbe sa slikom i *mickey-mousing effect* ne bi bili primjereni fabuli koja se iz bajke pretvara u pripovijest iz svakodnevnog života. Ne možemo reći da je glazbeni opis izbjegnut, ali se (za razliku od partiture filma *Crvenkapica*) teme i tematski rad doživljavaju daleko važnijim od opisne glazbe.

Prohaskin pristup glazbi filma *Palčić* gotovo je obrnuto proporcionalan pristupu koji je bio prisutan u filmu *Crvenkapica*. Je li razlog u scenarističkom pridržavanju ili nepridržavanju osnovnih crta priče ili je razlog u velikom vremenskom razmaku (25 godina!) između nastanka dvaju crtića (u vrijeme snimanja *Palčića* Prohaska je bio iskusniji u skladanju filmske glazbe) možemo samo nagađati. No činjenica je da se u filmu *Palčić* pojavljuju dvije glavne i dvije sporedne teme i da lajtmotivički rad prožima cijeli film.

Jedna od dviju glavnih tema jest tema Palčića. Kako se tema Palčića pojavljuje u trenutku kada dobra vila stvara Palčića u znak zahvalnosti jer joj je drvosječa spasio život, tako se ta melodija izvedena na violini odmah povezuje s likom malog, dobrog dječaka Palčića. Temu je lako prepoznati — uvijek je izvedena na violini, pa se i taj instrument prihvaća kao instrument Palčića, dakle kao instrument s određenim lajtmotivičkim značenjem. Također je važno spomenuti da je tema samo naizgled jednostavna i da je modulacija u udaljeni tonalitet (već u trećem taktu!) čini glazbeno zanimljivom (što opet pridonosi njezinoj većoj prepoznatljivosti).

Tematski rad, odnosno varijacije teme i njezino prilagođavanje različitim situacijama u kojima se Palčić nalazi posebno obogaćuju partituru. Zanimljivo je da se već u sceni u kojoj se prvi put pojavljuje (vila stvara Palčića), a nakon iznošenja u cijelosti, tema Palčića odmah »cijepa« na prepoznatljive elemente. Oni se »pletu« u glazbenu »atmosferu«, stišanu popratnu glazbu ispod naratorova glasa (koji u tom dijelu scene preuzima primat).

Palčić (M. Blažeković, 1980.)

U sljedećem nizu scena presretan drvosječa donosi Palčića kući gdje ga on i njegova žena hrane i stavljaju na spavanje. Tema Palčića povezuje kadrove sekvence gotovo na način *songa* (koji bi danas zasigurno bio uporabljen na ovom mjestu). Međutim, tema je sada predstavljena poput beskrajne melodije koja poprima značajke barokne glazbe. Barokna beskrajnost skriva prijelaze između kadrova te podupire ideju priče koja se, barem u početku, zbiva »jednom davno«.

Palčićeva se tema nekoliko puta melodijski varira, ali svaki put zadržava osnovne elemente melodije kao glavne elemente svoje prepoznatljivosti. U sceni u kojoj Palčić odlazi u veliki grad u školu, tema čak poprima ulogu *mickey-mousing* glazbe. Naime, u toj su sceni prateći akordi ritmizirani tako da odgovaraju pomicanju Palčićevih cipelica. No kako cipelice predstavljaju samo maleni dio slike, *mickey-mousing* se ne doživljava kao opis kretanja na kojemu se inzistira. Nije svaki, pa i najmanji glazbeni element povezan sa slikovnim zbivanjem, nema tu naglih obrata, niti se glazba doživljava poput kolaža koji je pažljivo i precizno zalijepljen uz sliku. Glazba jednim svojim dijelom (ritam pratećih akorda) opisuje prikazano kretanje, a drugim dijelom zadržava slobodu vlastitog kretanja (melodija).

U gradu Palčića nitko ne primjećuje. Pokušavajući izbjeći mnoštvo užurbanih nogu i automobilskih kotača, Palčić zamalo pada u odvodni kanal (temu Palčića tu prvi i jedini put donosi gitara, a ne violina). Jedini koji ga primjećuje je pjegavi dječak negativnog izgleda. U trenutku kada se dječak pojavljuje, pojavljuje se i novi glazbeni izričaj: jazz.

Jazz se sasvim logično uklapa u prikaz grada i gradske vreve. No jazz ovdje ima negativno značenje te govori o lošem društvu u koje je Palčić »upao«. »Neurednost« i improvizacijske karakteristike jazza dobro se povezuju s likom zločestog dječaka koji je jednako lijen i »otkvačen«. Tako melodijska linija trombona koja prati dječakovu prvu pojavu postaje njegova stalna »pratilja«. Znači da jazz ne samo da nije slučajno odabran da bude sinonim grada, nego je odabran s namjerom da postane *lajtmotiv* dječaka-huligana.

Kada dječak pronalazi Palčića, u jazz okruženje ulazi tema Palčića. Međutim, kada se klasično oblikovana tema postavlja prvi put u jazz sredinu, doima se poput namjerno istaknutog kontrasta. Povezivanje dvaju stilova na način suprotnosti odmah sugerira skladateljevu poruku: Palčić nikada neće postati lijeni huligan, a huligan nikada neće postati dobar i radišan Palčić.

Međutim, što se više film razvija i što više postajemo svjesni napredovanja dječaka-mladića u životu i društvu zbog marljivosti svog malog prijatelja, sve je izraženije izmjenjivanje teme Palčića i jazz teme. Tema Palčića poprima neke elemente jazza (i to ne samo ritam u podlozi kao što je bilo kod prvog povezivanja dviju različitih tema, nego i improvizacijske značajke, razvučenost, povremeni *glissando* itd.). Dolazi do toga da jedna tema ulazi u drugu, odnosno da iz jedne teme uvijek ostaje nešto što će biti prisutno u drugoj temi (na pri-

mjer, metlice iz jazz teme upleću se u Palčićevu temu, a zvuk violine, preuzet iz Palčićeve teme, pojavljuje se i u jazz temi).

Naposljetku prevlast ipak preuzima jazz. Kada dječak prima diplomu i počinje se brzo uspinjati na društvenoj ljestvici (od radnika-početnika do direktora), izmjenjivanje kadrova više ne prati izmjenjivanje (ili povezivanje) jazz teme i teme Palčića. Izgleda da tema Palčića više nije važna, a paralelno s njom i Palčić postaje nebitan lik. Važno je da lijenčina brzo napreduje, a kako — to se nikoga ne tiče. U drugom se dijelu priče tema Palčića gubi, a jednako se gubi »uredan« glazbeni jezik s početka priče. Bajka više nije bajka nego priča iz svakodnevnog života.[6]

Novi smjer priče postaje jasan već kod prvog susreta dječaka i Palčića. Taj je trenutak i glazbeno znakovit, jer se tu prvi put pojavljuje jazz. Do pojave jazza, odnosno teme zločestog dječaka, glazbeni jezik bio je tipičan za crtani film: nosio je elemente romantične tradicije, a teme su bile oblikovane na klasičan način. Od pojave jazza, glazba se počela kretati slobodnije, »neurednije« (jazz nosi u sebi elemente zabavne glazbe, improvizacijskih je značajki, a u njemu se disonance koriste slobodnije nego u »klasičnoj« glazbi). Skretanje dječakove jazz teme u pravcu suvremenog jazza s obiljem disonanci i bez prepoznatljive melodijske linije na sâmom kraju crtića (direktor optužuje Palčića da je varalica te ga izbacuje iz svog poslovnog carstva) predstavlja logičan slijed razvoja i glazbe i filmskih događaja.

Paralelno s dvjema glavnim temama, pojavljuju se i dvije sporedne teme. Prva sporedna tema vezana je, kao i tema Palčića, uz svijet šume, svijet bajke i svijet mašte. To je tema drvosječe koja se jednako pojavljuje u špici filma, kao i u prvoj sceni (narator, odnosno majka nekog dječaka, počinje priču o drvosječi i njegovoj ženi koji su žarko željeli imati sina). Drvosječina je tema još klasičnije oblikovana od teme Palčića. U njoj nema modulativnih obrata, uvodni se motiv još nekoliko puta ponavlja, glazbene rečenice su jasno podijeljene u dvotaktne fraze, a temelj je melodijskog kretanja opis akorda osnovnih harmonijskih funkcija. Međutim, drvosječina se tema javlja samo dva put: u špici i u prvoj sceni. Iz filma je »izbacuje« tema Palčića, a skladatelj se (kao ni scenarist) u tematskom smislu ne vraća na početak priče. Premda uporabljena samo dva put, drvosječina tema s temom Palčića stvara skupinu tema vezanih uz šumu i zbivanja koja odgovaraju originalnom slijedu događaja u priči.

Promjena slijeda događaja i novi »kroj« priče navode Miljenka Prohasku da u partituru uvede jazz. A kako bi i jazz tema našla svoj par, Prohaska tvori temu otmičara (jer direktora pred kraj filma otimaju). U temi otmičara osjeća se utjecaj jazza, ali je sâma tema mnogo tamnijih boja (duboki registar) od dječakove jazz teme. Tema otmičara zapravo nije tema nego cijeli glazbeni odlomak: melodijske komponente u njoj gotovo i nema (linija je vrlo malog opsega), a harmonijska komponenta ističe njezin prijeteći značaj. Osnovne značajke teme otmičara njezina su općenitost i neutralnost (jer otmičari nose maske i nikada ne otkrivaju lica).

I ovo je sporedna tema koja se u filmu pojavljuje svega nekoliko puta (scena otmice, scena otmičara koji traže veliku sumu novca za otetog direktora, scena »ubojstva« direktora, odnosno ubojstva Palčića). U kombinaciji s jazz temom, ona tvori skupinu »gradskih« tema čija je osnovna značajka jazz.

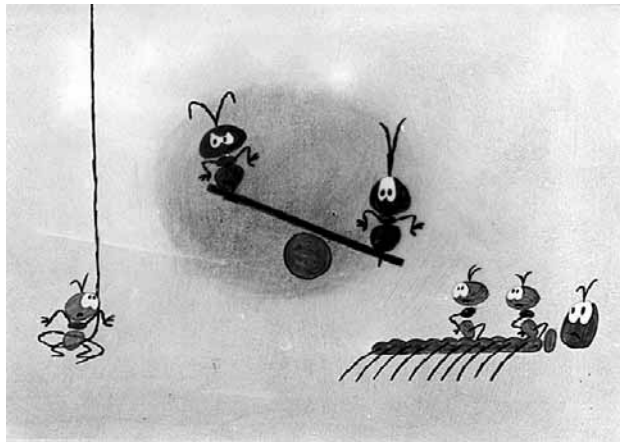
Jazz je glazbeni jezik tipičan za Miljenka Prohasku. Prohaska se njime rado i često služi, ali uporaba jazza u njegovim partiturama uvijek mora naći opravdanje u filmskoj priči. Zato u crtanom filmu *Mrav dobra srca*, crtiću u kome nema ni ljudi, ni grada, ni gradskih huligana — jazza nema. Film je snimljen negdje na pola vremenskog puta između *Crvenkapice* i *Palčića*, pa se upravo na toj polovici našao i glazbeni jezik partiture Miljenka Prohaske.

Mrav dobra srca (1965.)

»Tandem Marks-Jutriša napravio je svoj dotad najbolji film: *Mrav dobra srca* i pokazao je grafičku zrelost i sigurnu harmoniju lirski koncipirane cjeline«,[7] napisao je Ranko Munitić objašnjavajući da je upravo *Mrav dobra srca* bio jedan od filmova koji su, početkom šezdesetih, studio »Zagreb film« izvukli iz kraće krize. Da je film cijenila i domaća i svjetska javnost pokazuju brojne nagrade: nagrada »Kekec« komisije »Film i dete« za »najbolje ostvarenje koje se preporučuje djeci i omladini« na XIII. Festivalu jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, prva nagrada za dječji film na Biennalu u Veneciji te nagrada za najbolju nacionalnu selekciju na festivalu »Mamaia« koju je *Mrav dobra srca* podijelio s nekoliko drugih filmova pristiglih iz Zagreba.[8]

Naravno, uspjehu filma koji je popularizirao poemu Brane Crnčevića, pridonijela je glazba kao bitan element svakog animiranog filma. Minucioznim, često perfekcionističkim tematskim radom koji je točno vezan uz izmjene scena, zajedno s različitom netematskom glazbom (koja je s pozornošću vezana uz sliku tehnikom sinkronizacije ili, još čvršće, tehnikom *mickey-mousinga*) i čestim asocijacijama na zvučanje dječjih pjesmica ili muzičkih kutijica, Prohaska se nepogrešivo zbližavao s publikom najmlađeg uzrasta.

Za filmsko i glazbeno zbližavanje s djecom tematski rad je jednostavno bio nužan. Dvije teme, tema mrava i tema cvrčka, potpuno su logična odluka kojom se obilježavaju dva glavna lika, odnosno jedan lik (cvrčak) i jedna skupina likova (mravi). Jer, premda se iz mravlje zajednice izdvaja jedan



Mrav dobra srca (A. Marks, V. Jutriša 1965.)

mrav koji sve radi pogrešno i koji najviše priča ali koji je dobra srca, zapravo su svi mravi dobra srca i svi zajedno sudjeluju u potrazi za nestalim cvrčkom. Temu mrava Prohaska je »posudio« iz klasične glazbene literature (iz operete »Tri djevojčice« Franza Schuberta) te ju uporabio u tri dulje scene. U prvoj se predstavlja mravlje obitavalište (kuće na sto katova, stubišta, spremališta, mravilišta, spavališta). Ovdje užurbanost glazbe odgovara užurbanosti mrava u njihovu prirodnom staništu, ali se ista užurbanost glazbom i usporava (*ritardando*) te pred kraj, za samo nekoliko sekundi, glazba postaje »pospana« poput umornih mrava koji navečer idu spavati.

Druga scena s temom mrava opisuje mravlji radni dan. Zbog duljine slike glazba uspijeva poprimiti trodijelni oblik (ABA_1)), a ranije zvučanje muzičke kutijice zamjenjuje jasan orkestralni zvuk. Glazba i dalje zadržava svoju razigranost i ritmičnost (konstantan ritam u podlozi se ne mijenja te povezuje dijelove A i B) pa pokriva koreografirano kretanje mrava kroz mravinjak, njihovo nošenje mrvica, zvuk mrvice koja ispada Mravu dobra srca i udara o glave ostalih mrava, muženje »krava« (insekata), izlijevanje mlijeka te hranjenje malih mrava.

Treći se put tema mrava pojavljuje u jednoj od završnih scena u kojoj mravi nose pronađenog cvrčka na nosiljci. To je kratko prisjećanje na temu mrava u glazbenom okruženju koje (prije i poslije) više preferira temu cvrčka, temu koja dominira drugim dijelom filma.

Za razliku od teme mrava, tema cvrčka nije glazbeni odlomak koji zbog duljine može pokriti cijelu filmsku sekvencu. To je, naprosto, tema. Dovoljno je kratka da je cvrčak u kratkom kadru može cijelu odsvirati na svojoj violini, a opet dovoljno razumljiva i melodična da je u svakom trenutku svako dijete može prepoznati. Međutim, baš zbog svoje kratkoće (mala glazbena perioda) tema cvrčka je podesna za uklapanje u različite glazbene kontekste. Prohaska je, dakako, iskoristio tu pogodnost.

Temu cvrčka najlakše je prepoznati kada je cvrčak svira na violini. Prepoznajemo je i u uvodnoj glazbi gdje je donose gudači, a već je nešto manje prepoznatljiva u sceni, gdje, kao glazbena podloga (tema u klarinetu uz pratnju gudača) prati objašnjenje utučenog mrava koji tri dana »nije ručao«, koji je »sâm po gradu lutao« i koji je »zamišljeno šutio« (»Neću da se maknem dok ne dovedete cvrčka da sa mnom ruča!«). Kada mravi kreću u potragu za cvrčkom, tema cvrčka je potpuno izmijenjena: umjesto violine najčešće je donosi truba, a vrlo je često ubrzana i predstavljena više kao motiv nego kao tema. Sve je to uklopljeno u glazbu mravljih tragalačkih »ekspedicija« u kojima je glazbi cilj opisati ili zamijeniti zvukove iz prirode, a u kojima je tema cvrčka samo vojnički poziv na potragu. Da je negdje u slici prikazan neki mrav s trubom, ne bismo se uopće iznenadili (ali navedeni mrav nije prikazan u prizoru).

Mravlje »ekspedicije« obilježavaju drugu polovicu filma, pa u njoj dominira glazba koja svojim zvučanjem gotovo u potpunosti zamjenjuje prirodne zvukove. Tema cvrčka tu je sporedna, usputna glazbena oznaka koja se samo djelomično povezuje s cvrčkom i koja se doživljava kao vojnička truba. Glazba koja postaje efekt, odnosno koja, zahvaljujući sinkronizaciji, zamjenjuje zvuk, sastavni je identifikacijski i karikaturalni element svakog crtanog filma. Film *Mrav dobra srca* obiluje takvim momentima.

Identifikacijska i karikaturalna uloga glazbe

»Budući da je sinhronizam najvažniji čimbenik prepoznatljivosti u ozvučenoj animaciji (prepoznatljivosti i vizualnog zbivanja i zvuka) to zvuk može podnijeti velike deformacije i bitne zamjene karaktera a da zadrži nenarušenom svoju identifikacijsku funkciju — samo ukoliko je sinhronizam sačuvan,«[9] napisao je, u djelu *Filmska opredjeljenja*, Hrvoje Turković. Kao primjer Turković navodi zvuk koraka koji se može zamijeniti »proizvoljnim zvukovima proizvedenim glasovnom imitacijom, ili zvukovima udaraca po gongu, ili čak i glazbenim naglascima iz neke prateće melodije. Ako su ti udarci ili naglasci valjano sinhronizirani s ključnim zvukotvornim trenucima kretanja, oni će podjednako dobro obavljati svoju identifikacijsku funkciju kao i izvorni zvuk koraka.«[10]

U crtiću *Mrav dobra srca* primjere koje navodi Turković nalazimo gotovo doslovno precrtane. U kratkom kadru gdje mrav-vođa izvodi tri koraka da bi stao pred ostale mrave i prozvao ih, s njegovim su koracima sinkronizirana tri tona na metalofonu (prva dva tona su ista, a treći se pomiče uzlazno za veliku sekundu) i oni zamjenjuju stvaran zvuk njegovih koraka. Nešto ranije u filmu, isti mrav izdaje ostalima naređenja za postrojavanje. Svi se postrojavaju dobro, osim Mrava dobra srca koji uvijek kasni. Budući da je mravlje postrojavanje (koje inače slikovno podsjeća na slaganje kockica) prikazano kao vojničko, svaki pokret mrava prati udarac u mali bubanj. Svako kašnjenje Mrava dobra srca prate tonovi izvedeni na ksilofonu. I u jednom i u drugom slučaju (kao i u prethodno navedenom primjeru) hod, kretanje mrava prate udaraljke. Mravima koji su vojnički izvježbani »dodijeljen« je mali bubanj, dakle udaraljka s neodređenom visinom tona, dok neuvježbani, neusklađeni Mrav »dobiva« udaraljku s određenom visinom tona. Na neki je način Mrav dobra srca i glazbeno time izdvojen iz gomile kao, doduše neprilagođen, ali ipak — pojedinac.

Osim što preuzima identifikacijsku ulogu zvuka, glazba u crtanom filmu istodobno poprima karikaturalnu funkciju. Prema pisanju Hrvoja Turkovića karikiranje je moguće podijeliti na dva aspekta: »na uobičajeni, očekivani, normalni aspekt (u opisanom primjeru upravo će sinhronizam biti ono što ćemo očekivati, što će biti normalno) i na neuobičajeni, iznenađujući, neočekivan vid (a to će, u opisanom primjeru, biti pojava neočekivanog tipa zvuka tamo gdje se očekuje prirodni zvuk koraka).«[11] Karikiranjem, a time i deformacijom uobičajenog svijeta u crtanom filmu, u istom će se mediju neprimjetno promijeniti i naše uobičajeno shvaćanje pojedinih glazbenih stilova, posebice tzv. »suvremene« glazbe.

»Suvremena« glazba u crtanom filmu?

U »svijetu glazbenika« još od kraja 19. stoljeća postoje i razvijaju se strujanja koja su pojedinim »glazbama« skladanim za koncertni podij, uz pristaše širokih pogleda, pribavili i

brojne, neprijateljski nastrojene kritičare. Tako su prvi tonovi opere *Pelléas et Mélisande* davne 1902. godine kod dirigenta pariške Opere Comique Andréa Messagera izazvali sljedeću reakciju: »... na licu mu se najprije odrazilo iznenađenje, zatim divljenje i naposljetku neprikriveno oduševljenje...«[12] Istodobno je kritičar Arthur Pougin za isto djelo napisao: »Njegova (misli se na Claudea Debussyja) muzika je neodređena, bez boja i nijansa, bez pokreta i života. To nije čak niti deklamacija, nego neprekinuta bolećiva melodika bez vitalnosti i snage; ona namjerno izbjegava svaku preciznost.«[13]

Kako je jedno od prvih djela koje je skladano melodijski, harmonijski i stilski »drukčije« uspjelo izazvati najburnije i potpuno suprotne reakcije, tako su takve reakcije postale uobičajene za svaku praizvedbu »nove« glazbe tog vremena. Međutim, skladatelji su išli dalje i dalje, a polemike oko »avangardne« glazbe nisu se stišavale ni pola stoljeća nakon njezine pojave — nakon što je avangarda prestala biti avangarda, i nakon što je moderno postalo već zastarjelo. Čak se i u (još uvijek) jedinom udžbeniku povijesti glazbe u nas (drugo izdanje iz 1966.), *Historiji muzike* Josipa Andreisa, inače vrlo cijenjenog povjesničara glazbe, mogu pročitati sljedeće rečenice: »Kad je riječ o suvremenoj muzici, ne možemo a da ne istaknemo kako već prilično dugo postoji provalija između avangarde i prosječnog ljubitelja ozbiljne muzike. On ne može slijediti napore avangardnih kompozitora, čija su djela pristupačna samo užem krugu upućenih fanatika. Sve što nastaje na terenu atonalnosti, dodekafonije i serijalnosti njemu je strano i nema izgleda da će moći izazvati njegov interes.«[14]

A sada pogledajmo kako je Miljenko Prohaska riješio scene u kojima mravi peru zube. Sjećate se, riječ je o crtanom filmu za djecu koji je dobio niz nagrada i u svijetu i u nas. U podlogu glazbenih zbivanja Prohaska stavlja gudačke *clustere*, a zatim im dodaje glasovirski uzlazno-silazni *glissando* koji prati pojavu svakog novog mrava. Sâmo pranje zubiju traje kratko i praćeno je nekim neobičnim zvukom, vjerojatno dobivenim na violini. Mrava ima mnogo i oni se nižu jedan za drugim — dok ne dođe red na Mrava dobrog srca. Naravno, on je prespor, pa kada diže četkicu za zube, na njega nalijeće sljedeći mrav, što prati zvuk pucanja žice (odnosno *pizzicato*). Uz nekoliko »razbacanih« tonova u vibrafonu i »neuredno« odsviranih udaraca u bubnjeve, mravi »skupljaju svoje dijelove« i rukuju se uz zvuk pranja zubiju od ranije.

Ovaj smo odlomak odabrali samo kao primjer — jer takvih je primjera mnogo — primjer scene koja je glazbeno riješena vrlo suvremeno, koja bi čak mogla postati dijelom programa Zagrebačkog muzičkog Biennala,[15] a koja se, u kontekstu crtanog filma, uopće ne doživljava kao »neslušljiva« »suvremena« glazba (čija je suvremenost, ponavljamo, već odavno zastarjela). »Suvremeni« postupci iz prve polovice prošlog stoljeća — atonalitetnost, dodekafonija, serijalizam, punktualizam — u igranom filmu još djeluju neobično i, vrlo često, zastrašujuće (filmovi strave, kriminalistički filmovi). Ali u crtanom filmu, upravo zbog momenta sinkronizacije zvuka sa slikom, momenta karikaturalne i identifikacijske uloge glazbe, glazbena »suvremenost«, »modernost« i »avangardnost« prestaju to biti te postaju glazba/zvuk/efekt koji je blizak upravo onima koje bi mogao najviše prestrašiti — djeci.

Atonalitet — prošireni tonalitet — tonalitet: traganje mrava za cvrčkom

Preuzimajući ulogu zvukova i šumova iz prirode, zvukova kretanja, pa čak i glasanja malih životinja, Prohaskina glazba postaje vrlo važna (i, istodobno, vrlo »suvremena«) u scenama mravljih »ekspedicija« u potrazi za cvrčkom. U prvoj »ekspediciji« mravi se kreću na stonogama. Kretanje stonoga opisano je glazbom: ritmičkim ponavljanjem dva disonantna akorda (*clustera*) u oktavnom razmaku unutar orkestralnog sklopa s mnogo žičanih instrumenata. Pojedinosti unutar »glazbenog efekta« teško je razaznati, ali činjenica ostaje da je zvuk kretanja stonoga »proizveo« skladatelj, a ne »*Geräuschmacher*«. Na sličan su način »proizvedeni« zvuci kretanja ostalih životinjica u sljedećim »ekspedicijama«: kretanje gusjenica u drugoj »ekspediciji« opisano je također malim *clusterima* povezanim u paru (u odnosu teška-laka doba), ali, ovaj put, međusobno razmaknutim sekundno. Time su *clusteri* približeni jedan drugome, te je ocrtan dojam »težeg« i »gušćeg« kretanja gusjenica. U trećoj i četvrtoj »ekspediciji« mravi putuju na leđima letećih stvorenja, pa je zadatak glazbe bio stvoriti zvuk letenja, odnosno zujanja. Prvi je put taj zvuk dobiven sudarima uzlazno-silaznih, odnosno silazno-uzlaznih *glissanda* gudača koji se isprepleću. Drugi je put također iskorišten efekt sudara, ali ovaj put pomoću *tremola* gudača. U posljednjoj, petoj ekspediciji, mravi idu pješice, i njih prati (prvi put u nizu »ekspedicija«) ritmičan motiv jasno raspoznatljivih tonalitetnih oznaka (do-ti-do-re u relativnoj solmizaciji). Riječ je, zapravo, o proširenom tonalitetu, jer se tonalitet mravljeg hodanja ne slaže s temom cvrčka u trubi (prije smo spomenuli da se uz svaku »ekspediciju« kao melodijsko-vojnički moment pojavljuje tema cvrčka). No »bijeg« iz glazbe bez ikakva funkcionalnog/tonalitetnog oslonca u glazbi u kojoj se taj oslonac počinje nazirati, istog trenutka stvara pretpostavku da bi ova »ekspedicija« mogla pronaći cvrčka. I doista, to se zbiva kada jedan zaostali mrav pada s mostića uz zvuk iznenađenja (kratak ton trube) i na dnu provalije pronalazi tužnog cvrčka. Glazba odmah postaje tonalitetna — gudačka podloga je konsonantna, a tema cvrčka, premda i dalje izvedena u trubi, gubi svoje vojničke oznake i postaje melodična i nježna.

U tijeku »ekspedicija«, opisana glazba koja prati kretanje životinjica nije jedina. Atonalitetnu (odnosno, na kraju, prošireno tonalitetnu) glazbenu osnovicu dopunjava vojnički zamišljena tema cvrčka te niz sinkronih glazbenih efekata koji prate različite radnje: na primjer, dizanje i spuštanje lista-zavjese uz uzlazni i silazni *glissando* harfe, *spiccato* gudača za šuljanje gusjenica i mrava podno zaspale pčele, nagli potez po gornjem registru harfe za pospano otvaranje pčelinjih očiju, *tremolo* malog bubnja za borbu pauka i komaraca, oštri *glissandi* harfe za trganje paukove mreže, jedan ton violončela za bubu koja svira po trbuhu druge bube dok se ova prva smije.

Ponedjeljak ili utorak (V. Mimica, 1966.)

Međutim, osim što je često sinkrona s raznim pokretima ili što zamjenjuje prirodne zvukove, glazba u crtanom filmu može biti namjerno neusklađena sa zvukovima ili, što je još češće, zvukovi namjerno nisu usklađeni s glazbom (zvuk muženja krava za mrvicu se ne poklapa s ritmom glazbene podloge). Zatim, likovi se mogu kretati u skladu s glazbom, ali glazba ne mora imati identifikacijsku i karikaturalnu funkciju. U *Mravu dobra srca* vidjeli smo da je to slučaj s popratnom glazbom (mravi rade u ritmu teme mrava), ali i s prizornom glazbom — na primjer, u prizoru mravljeg jutarnjeg vježbanja gdje je kratka, ritmična melodijica glasovira samo melodija koja mravima određuje tempo vježbanja (ovdje može biti riječ i o prizornoj i o neprizornoj glazbi, jer izvor sviranja — glasovir, nismo vidjeli u prizoru). Naposljetku, glazba sinkrona s pokretom ne mora uvijek biti zamjena za postojeći zvuk. Naime, u dvije odvojene scene u kojoj cvrčak tužno spušta violinu i poguruje se, njegovo pogurivanje prate tri kratka silazna *glissanda* gudača. Kako znamo da nečije pogurivanje ne prati nikakav zvuk, ovdje je glazba samo opisna, u funkciji isticanja i karikiranja, ali ne u funkciji identifikacije s postojećim realnim zvukom. Glazba se identificira s nepostojećim zvukom i čini ga stvarnim.

S obzirom na to da je gotovo cijeli crtić »pokriven« glazbom i s obzirom na to da smo u toj glazbi pronašli dvije teme, tonalitetnu glazbu, atonalitetnu glazbu, glazbu sinkronu sa slikom, glazbu asinkronu sa slikom itd., za pretpostaviti je da će se pojedini glazbeni odlomci, ma kako raznoliki bili, »lijepiti« jedni uz druge načelom montaže. Međutim, Prohaska odvaja glazbene blokove tišinama (odnosno pauzama za govor), pa su trenuci »lijepljenja« raznorodnih blokova rijetki. »Blokovski rad« ali ne tehnikom montaže nego tehnikom kolaža doći će do izražaja u drugom filmu. Zapravo, to je posve logično, jer je igrani film *Ponedjeljak ili utorak* Vatroslava Mimice, sâm po sebi *film-kolaž*.

Ponedjeljak ili utorak (1966.)

»... ovaj film možda najbolje ocrtava autorski profil Vatroslava Mimice«, napisao je Ivo Škrabalo na početku svog izlaganja o filmu *Ponedjeljak ili utorak*. Na kraju teksta saznajemo i zašto: »finalitet i kauzalitet pojedinih sekvenci i motiva unutar filmske cjeline ne proizlaze iz logične i autonomne interakcije postavljenih sadržajnih, žanrovskih ili misaonih premisa filma, nego se podređuju temeljnom imperativu da se stvori 'filmska umjetnina'... Zato takvi filmovi uvijek govore mnogo više o svome autoru nego o svojim junacima i njihovim manifestnim problemima.«[16]

U nastojanju da doista stvori film čiji će jedini žanr biti umjetnost,[17] a koji će nositi i obilježje eksperimentalizma, Mimica »u potpunosti odbacuje sve što bi bilo nalik na fabu-

lu, da bi (s asocijacijama na Fellinija[18]) složio mozaičku sliku stanja umjesto zbivanja. Ovaj *film-kolaž* razlaže na sastavne dijelove sasvim običan dan jednog zagrebačkog novinara, da bi iz rastrganih fragmenata njegove svakodnevice i društvene svagdašnjice, preko konkretnih susreta i apstraktnih fantazija tog Marka Požgaja (igrao ga je prilično bezizražajno Slobodan Dimitrijević), autor tobože neizravno sugerirao gledaocu sintetsku sliku životne situacije suvremenog prosječnog intelektualca.«[19]

Međutim, iz niza fragmenata ipak se može »izvući« filmski sadržaj. Priča govori o Marku Požgaju, rastavljenom novinaru koji je trenutno u nategnutim odnosima s trudnom djevojkom Rajkom. Rajka ne želi zadržati dijete. Osim obiteljskih problema, Marko se ne može osloboditi ni dječjih sjećanja na Drugi svjetski rat u kojem je ubijen njegov otac. Ako film gledamo u globalu, otkrivamo više o njegovoj fabuli nego ako pratimo pojedine fragmente. Ako se iz te »ptičje perspektive« malo približimo, tada ćemo uočiti nekoliko većih filmskih cjelina,[20] a ako dođemo još bliže, shvatit ćemo da se Mimica, osim asocijacijama na Fellinija, poigrao i asocijacijama na *Andaluzijskog psa* Luisa Buñuela i Salvadora Dalija. Igre crno-bijele tehnike i izrazitog kolora stvaraju kontrast nadrealističkih slika i sive svakodnevice, ali, kako je riječ o kolažu, ne možemo reći da su igre boja-neboja specifično vezane uz svakodnevicu, odnosno uz sjećanja i san (ne možemo reći da, na primjer, crno-bijela tehnika uvijek prati svakodnevicu, a da boja uvijek prati sjećanja).

Unutar filmskog kolaža i glazba se ponaša kolažno. Doduše, Prohaska ne nastoji slijediti igru različitim umjetničkim pravcima (možda zato što u glazbi i nije bilo nadrealizma, dadaizma, simbolizma) ali svakako slijedi igru miješanja različitih glazbenih stilova na način da gusti mozaik ipak na kraju poprima neki smisao. Naime, sve se »glazbe« Miljenka Prohaske (pjesme, plesovi, jazz, suvremena glazba, karikirana glazba, »klasična« i »zabavna« glazba drugih autora, uspavanka, narodna glazba) skupljaju u osnovno sredstvo skladateljeva načina izražavanja, a to je: jazz. Na taj način glazba vjerno slijedi osnovnu zamisao filma i stvara cjelinu od sitnih, zanimljivih, ali naizgled nepovezanih komadića — tehnikom kolaža.

Jazz je, rekli smo, osnovno sredstvo izražavanja Miljenka Prohaske. Pojavljuje se, poput znaka raspoznavanja, u uvodnim kadrovima Zagreba, zagrebačkih ulica, golubova na zagrebačkim ulicama i tramvaja na zagrebačkim ulicama. Činjenica da se rastežući zvukovi eksponiranih saksofona i trube isprepleću s uličnom bukom i nestaju pod specifičnim zvukom tramvaja, dovodi do pomisli da su zvukovi također mišljeni kao glazba, ili, obratno, da je glazba mišljena poput realnih zvukova.

Jazz se također pojavljuje u uvodnoj špici (koja, inače, nastupa dugo nakon uvodnih scena). No jazz uvodne špice zapravo je jazz s radija gdje spiker objavljuje točno vrijeme (»6 sati i 15 minuta. Radio Zagreb, Prvi program«), a nakon toga slijedi glazba (jazz). Marko izlazi iz sobe u kojoj je doručkovao i odlazi u kupaonicu. Špica je slikom zamišljena fragmentarno poput ostalih dijelova filma, pa se »prazni« kadrovi s imenima sudionika u stvaranju filma izmjenjuju s »punim« kadrovima Marka u kupaonici. Je li glazba, koju smo čuli u prethodnoj sceni s radija i dalje prizorna (tema je ostala ista) ili je sada neprizorna (jazz-tema s početka špice postaje šlager-tema, dakle, mijenja stilsku oznaku, a i pretpostavka je da Marko u kupaonici ne može čuti radio koji svira u susjednoj sobi), možemo samo nagađati.

Od igre prizorno-neprizorno daleko je važnije uočiti da tema špice, premda bi se s nekoliko ponavljanja mogla lako zapamtiti (jer je melodična) i nije jednaka temi u uvodnoj sceni. U nastavku filma ni jedna od dviju tema neće se ponoviti, a svaka sljedeća jazz-glazba imat će više oblik jazz-improvizacije nego glazbe s nekom određenom temom.[21] Nizanje uvijek novih jazz-glazbi i uvijek novih tema daje cijeloj partituri improvizacijski ugođaj, a unutar toga prepoznaje se samo određeni skladateljski stil, ali ne i određena tematika. Prohaski očito nije bila važna prepoznatljivost teme. Njegovo nastojanje da slijedi redateljevu ideju ne-klasičnog, umjetničkog igranog filma, odrazilo se u shvaćanju da ovakvom filmu ne treba uobičajeni tematski rad. Stoga prepoznatljivost teme ili tema uopće nije bila bitna — mnogo je važnija bila prepoznatljivost stila. U filmu *Ponedjeljak ili utorak* izmjenjivat će se i prepoznavati različiti glazbeni stilovi, a ne različite, lirske ili dramatske teme. Prema tome, jazz sâm predstavlja jednu temu, a ona će se, uz manje odmake, identificirati s gradskim sivilom.

Jazz u uvodnoj sceni najavljuje glazbu koja će tijekom filma biti čvrsto vezana uz realne zvukove. Najčešće su to zvukovi ulice, zvukovi tramvaja i automobila u prolazu, a u nekim slučajevima i »zvukovi« semafora. U jednoj je sceni gledatelju predočen tramvaj koji brzo prolazi pred njegovim očima (vjerojatno ga jednako doživljava i Marko, koji je također na ulici). Tramvaj prolazi tako brzo da se samo nazire, pa se naziru i od brzine zamagljena lica putnika koja redatelj ističe zaustavljajući povremeno sliku. U toj sceni jazz-improvizacija s naglašenim ritmom i puhačima gotovo imitira zvukove zahuktale lokomotive (prisutne su i asocijacije na »Chatanooga Choo Choo« Glenna Millera). Glazba je djelomično vezana uz zvuk, odnosno, vezana je uz njega na način opisa.

Međutim, kombiniranje i povezivanje prirodnih zvukova i glazbe u partituri *Ponedjeljka ili utorka* ide dalje od puke ilustracije. Kada na poslovnom sastanku Markovih kolega kadar prikaže dokument s ispisanim brojkama (prihodi i rashodi poduzeća), a već sljedeći kadar donosi »krvavi« zalaz sunca čija je jedina veza s prethodnim kadrom želja da se pokaže da u istom trenutku sunce zalazi i da se dan Marka Požgaja bliži kraju, začuje se zvuk trube. Truba počinje još u kadru »prihoda i rashoda«, ali je zapravo vezana uz kadar zalaska sunca — ona »vojnički« označava da će sunce uskoro zaći. Međutim gledatelj, koji se u toj fazi filma već naviknuo da se zvukovi i glazba ravnopravno »miješaju«, na trenutak dolazi u nedoumicu: zna da je jedan kolega na sastanku otvorio prozor, a i čuo je da do Markovih kolega dopiru zvukovi s ulice. Zato logično zaključuje da dugački ton trube također dopire s ulice te ga (samo na trenutak) povezuje s trubom automobila ili sa zvukom tramvaja. I opet je, i to ne prvi put, prevaren — dugački će se ton trube pretvoriti u melodiju koja na odgovarajući način prati zalazak sunca.

Povezivanje glazbe i zvukova ide još dalje: ide, dok ne dopre do potpune zamjene zvuka i glazbe, kao u crtanom filmu. U nekoliko živo obojenih scena (Markovo sjećanje na posjet luna-parku sa sinčićem Davorom, a kasnije i na posjet zoološkom vrtu), pojedinačni tonovi vibrafona učinit će svjetla semafora zvučnim. Svjetla semafora su »ozvučena« zbog sinkronizacije sa slikom, ali od njih ne očekujemo da »ispuštaju« neki zvuk (osim ako se ne radi o semaforu namijenjenom slijepim osobama). Moment identifikacije s nepostojećim zvukom i moment karikiranja zbog toga što zvuk u stvarnosti ne postoji, povezuju ove kadrove (kao i neke druge) s glazbom za crtane filmove (sjetimo se gudačkog *glissanda* koji prati pogurivanje cvrčka iz animiranog filma *Mrav dobra srca*). Rekli smo, Prohaska je imao velika iskustva na području glazbe za crtani film. To je znanje »ukomponirao« u igrani film Vatroslava Mimice, čija ga je raznovrsnost i mozaičnost navela na stvaranje vlastitog, glazbenog kolaža. Kao jedan od djelića mozaika, u filmu se javlja karikirana glazba.

Glazbena karikatura

Karikaturalnost je uočljiva u sceni u luna-parku, koja je već sâma po sebi mali mozaik različitih glazbi: mozaik ozvučenog »žmiganja« semafora uz pomoć tonova vibrafona i istodobne glazbe na žičanim instrumentima koja podsjeća na narodnu glazbu. A kada mali Davor dobiva kapetansku kapu, svemu se tome (vibrafonskom »žmiganju« i »žičanoj« narodnoj glazbi) pridružuje mali motiv valcera u pozadini — valcera kojeg ćemo kasnije prepoznati kao podlogu za pjev Arsena Dedića (»Generalni ugovor«).

Karikatura je prisutna i u sljedećoj sceni gdje su Davor i Marko u zoološkom vrtu, a glazba poprima paradne značajke. Jedna mala interpolacija kadra Davora za kormilom iz prethodne scene istodobno znači i interpolaciju »žičane« glazbe s »vibrafonski« ozvučenim svjetlima semafora.

Čini se da je glavna značajka Prohaskine glazbene karikature upravo glazbena mozaičnost. To je vidljivo i u jednoj od uvodnih »nadrealističnih« scena gdje Marko-dječak skakuće oko svoje bake u ritmu karikiranog, gotovo cirkuskog plesa (»Generalni ugovor«), zatim pjevuši pjesmicu »En-ten-ti-ni«, pa viče: »Bako! Vidi jabuke!« uz duboku, kvazimelodiju basklarineta. Onda se divi prevelikom drvetu jabuke čiji je naslikani crtež, uz disonantni akord, iznenada prekrio gotovo cijeli ekran. I tada nastupa narodni pjev ženskog zbora, svojevrsna asocijacija na selo, odakle je Markova baka, vjerojatno, potekla.

Slično je zamišljena i finalna sekvenca s crvenim balonom, samo je niz kadrova (na scenografski »praznoj«, ali ipak živo obojenoj pozadini skupljaju se svi likovi koje je Marko susreo tog dana) povezan zajedničkom glazbom. To je ponovno pjesma »Generalni ugovor« koju Arsen Dedić više recitira nego pjeva, a u nju ulaze gotovo svi važniji momenti glazbene karikaturalnosti ranijih scena: dječja pjesmica »En-ten-ti-ni«, vibrafonski zvukovi koji prate semaforska svjetla, »Generalni ugovor« u pjevanoj i instrumentalnoj varijanti itd.

Uz završnu scenu, jedan od vrhunaca glazbene i slikovne karikature scena je Markova vlastitog pogreba, scena koja je jednostavno interpolirana u Markovo čekanje Rajke (znači li to da je Marko na trenutak pomislio: »Da sam barem umro!«?). To je neobična sekvenca u kojoj »mrtvac« Marko u lijesu razgovara s bivšom ženom, zamalo se posvađa s njom, a na kraju svega njegovo kremiranje zaustavlja povik stanodavca odjevenog u prugasto cirkusko odijelo: »Stanite! Ja ga ne puštam! Nije platio stanarinu!«

Slikovnu karikaturu prati glazbena karikatura, ali ona nije, kao što je bio slučaj s prethodnim primjerima, složena mozaički. To je karikirana pogrebna glazba u stilu sporog foxtrota, smiješno-tužnih plesnih značajki. Tko izvodi tu glazbu — ne znamo, jer je po tom pitanju redatelj odlučio potpuno zbuniti gledatelje. Naime, na početku sekvence, jasno vidimo puhački sastav koji svira svoj, za pogreb neobičan foxtrot. Ali na završetku scene vidimo i gramofon, postavljen posred aleje, na kojemu se upravo zaustavlja ploča. Tko izvodi glazbu — očito uopće nije važno. Važne su njezine stilske odrednice koje ponavljaju stilske odrednice Fellinijevih filmova, a jednako je važno da se te stilske odrednice bitno razlikuju od značajki ostale glazbe — glazbe za scene čekanja Rajke u koje je ova sekvenca na čudnovat način interpolirana.

Sandra

Zapravo je cijeli film zamišljen na način interpolacija: realna su zbivanja redatelju okvir za umetanje fragmenata sjećanja, naučenih sjećanja, snova, mašte itd. Na sâmom početku filma interpolirane sekvence, scene ili kadrovi remetili su tijek zbivanja u novinskoj tiskari, pred kraj filma interpolacije »cjepkaju« poslovni sastanak, a u sredini filma okvir za interpolacije Markovo je čekanje Rajke na ulici. Specifičnost ovog okvira jest da je, za razliku od ostalih, »podstavljen« pjesmom *Sandra* Arsena Dedića. Na taj način i pjesma postaje okvirom, jer i ona nestaje zajedno s realnom situacijom (Markovo čekanje) zbog nastupa sjećanja ili drugih interpolacija (poslovođa u tvornici objašnjava Marku vrijednost kolektivnog rada; prizor ratnih strahota; prizor Markova sprovoda). Interpolacije su ili ostavljene bez glazbe, ili su »podstavljene« novom, drukčijom glazbom, a u samo jednom slučaju Dedićev pjev ostaje kao podloga interpolaciji.[22] *Sandra* nestaje i javlja se zajedno s realnošću, odnosno s Markovim čekanjem Rajke. Činjenica da se pri svakom povratku u realnost nakon interpolacije *Sandra* nastavlja od onog mjesta gdje je stala (bez obzira na logičnost ili nelogičnost glazbenih fraza ili rečenica teksta), doista tu pjesmu izjednačava sa slikovnim okvirom za realne situacije.

No Marko čeka Rajku, a ne Sandru. Problem pojedinca i njegova identiteta uopće nije važan. Nije važno ni Marku, ni redatelju, ni skladatelju, ni pjevaču. Prohaska je od početka shvatio kako će »igrati igru«, a to smo vidjeli i na primjeru nepostojećeg tematskog rada. Jednako kao što u popratnoj glazbi nije bilo važno postoje li prepoznatljive pojedinačne teme, ali je bilo važno da postoje pojedinačni stilovi i različite glazbe — jednako tako nije važno zove li se Markova djevojka Rajka ili Sandra. Bitno je da on čeka djevojku. Uostalom, i njegova bivša žena, koja se također javlja u sjećanjima, kao da jednako tako nema ime — njezino ime saznajemo tek iz sudske odluke o rastavi braka. Ime nema ni mlada djevojka koja slučajno staje uz Marka da bi se sklonila od

Gravitacija (B. Ivanda, 1968.)

kiše. Ali kako Markove misli u toj sceni zamjenjuju riječi recitirane pjesme *Sjeti se, Barbara* Jacquesa Preverta (uz diskretnu pratnju gitare), u nastavku Marko »djevojku s kiše« naziva Barbarom. I upravo će ta bezimena Barbara ući s Markom u crveni balon i krenuti na dugo putovanje daleko od svega.

Prelijevanje iz »suvremene« glazbe u jazz i obratno

U nizu različitih »glazbi«, među kojima smo predstavili jazz, karikiranu glazbu, pjesme i glazbu nalik na prirodne zvukove, nalazimo i niz »suvremenih« glazbenih postupaka koji nadopunjavaju mozaičnost filmsko-glazbene strukture i koji se vrlo često miješaju s jazzom, kao temeljnom odrednicom partiture. Tako će se disonantni akordi i *glissanda* (razgovor sa sinom) jednostavno pretočiti u jazz-akorde s jasnim asocijacijama na erotiku (bivša žena) u scenama nekadašnjeg obiteljskog života. Neprimjetno »prelijevanje« iz »suvremenog« u jazz omogućavaju jazz-akordi koji u sebi sadrže dosta disonanci. Smanjivanjem količine disonanci u postojećoj suvremeno-klasičnoj podlozi i uvođenjem gudača koji će jedan kvazisuvremeni *glissando* izvesti u jazz-maniri, jazz-glazba nastupit će kao potpuno logičan nastavak »suvremene«, atonalitetne glazbe.

U istom smjeru ide »pretvorba« atonalitetne glazbe koja je sâma zamišljena poput kolaža različitih, razbacanih zvučnih nakupina (lupanje gudalom o žice instrumenta, zvukovi udaraljki, zvukovi glasovira)[23] u sceni gdje Marko ide ulicom nakon što je promatrao rušenje neke zgrade. Iskorištavajući eksponirani glasovir u »suvremenom«, atonalitetnom okruženju, Prohaska je ponovno načinio neprimjetan zaokret u smjeru jazza (u trenutku kada Marko staje pred izlogom). U nastavku, uz svejednako modernu podlogu od ranije, flauta donosi neobičnu, samostalnu, nevezanu melodiju, potpuno slobodnu od glazbenih pravila. Taj je nastavak vezan uz slike gole žene i sjećanja na bivšu ženu koja mu u zajedničkom krevetu nudi otrov. Zaokreti u jazz unutar ovakvih slikovnih prikaza odjednom dobivaju sasvim konkretno značenje: žene su za Marka opasnost (zato su, vjerojatno, sve bezimene, i zato, vjerojatno, Marko ne ostaje dulje vremena zajedno ni s jednom).

Ekstremi »suvremene« glazbe

Osim *glissanda*, disonantnih akorda i razbacanih instrumentalnih nakupina, Prohaska se, kada odlučuje skladati suvremeno, često koristi i *cluster*om koji je ponekad u funkciji opisa (gusta crvena masa curi niz staklo) a ponekad u funkciji neutralne podloge (lica astronauta). U atonalitetnom smislu Prohaska ide još i dalje, pa upotrebljava sintetski zvuk gotovo nedefinirane tonske visine nalik na čisti, sinus-ton (kada se mali Marko provlači kroz neku cijev, ili kada odrastao Marko pronalazi svog izgubljenog sinčića Davora dok

ga, istodobno, neki čovjek s druge strane ograde pita: »Gospon, a kak' se dojde tam' prek'?«). Uporabom sintetskog, frekvencijski (vjerojatno) čistog tona, skladatelj se, u svom neprestanom nastojanju da glazbom zamijeni šum, napokon približio cilju.

Budući da je dvije scene u kojima se pojavljuje »sinus«-ton/-zvuk teško sadržajno povezati (a pojavljuju se i na udaljenim mjestima u filmu), opet možemo samo nagađati njegov smisao. Ako je skladatelj želio pokazati da između Marka-dječaka i Markova sina postoji neka veza, tada bi ta veza bila postignuta uporabom zajedničke »glazbe« u scenama »zajedničkog«(?) ili bliskog sadržaja. No ako je skladatelj i ovdje film shvaćao poput kolaža, to znači da glazba nije polagana pod scene po principu njihovih sadržajnih veza. U tom je slučaju vjerojatnije da »sinus«-ton odražava »umjetnost« grada i njegovu »sintetičnost« gdje glazba doista prestaje biti glazba i postaje zvuk (film je nastao šezdesetih godina, kada je sintesajzer bio otkriće i kada je glazba sa sintesajzera preplavila sve, od diskoklubova do filmske glazbe).

Atonalitetna glazba je u prvom dijelu filma najčešće povezana s ratnim strahotama, ali i u tim trenucima zadržava svoju unutrašnju mozaičnost. *Flatterzungi* puhača, pištanja flaute, nekontrolirani, nabacani zvukovi bubnjeva i ksilofona uglavnom su dijelovi scena s ljudskim leševima, ljudskim lubanjama i sjećanjima na oca kojeg odvode ljudi bez lica. Ti zvukovi različitih instrumenata doslovno su nabacani jedni na druge i jedni preko drugih, nagomilani su bez ikakva reda i još su, k tome, izmiješani sa zvukovima tramvaja u pokretu ili nekim drugim realnim zvukovima.

Već je na sâmom početku filma glazba pokazivala tendenciju postati zvuk ili da, ako ništa drugo, živi zajedno s realnim zvukovima. Međutim, kako u filmu nema pravila, odnosno kako je jedino pravilo stvaranje kolaža, »suvremeni« zvukovi nisu isključivo vezani uz ratne strahote. Niti su ratne strahote vezane isključivo uz suvremene zvukove. Često se zbiva da ratne sekvence prati »posuđena« klasična glazba: na primjer, *Requiem* Wolfganga Amadeusa Mozarta ili *Radetzky-Marsch* Johanna Straussa starijeg ili, pak, neka barokna glazba. Klasična je glazba također element zvučnog kolaža, ali više ne spada u skladateljski opus Miljenka Prohaske. Ipak, Prohaska ju je morao uzeti u obzir, jer se sve njegove »glazbe« — i jazz i atonalitetna glazba i tonalitetna glazba i sintetska glazba i »Generalni ugovor« i karikirana glazba — provlače između »posuđenih« glazbi klasičnog ali i zabavnog podrijetla (na primjer, pjesma *Zagreb, Zagreb* s početka filma u koju je skladatelj upleo kratki triler klarineta).

Sav glazbeni prinos *filmu-kolažu* u smislu stvaranja *mozaik-partiture* prikazuje Miljenka Prohasku kao skladatelja zanimljivih glazbenih usmjerenja. To su pokazale i partiture drugih predstavljenih filmova. Doduše, žanrovi tih filmova vrlo su daleko od žanra *Ponedjeljka ili utorka*, ali glazba svih tih filmova s lakoćom zaobilazi žanrovsku podijeljenost i pokazuje neke zajedničke značajke. Recimo, skladateljevu zaljubljenost u jazz. I upućenost u tijekove klasične glazbe. I upućenost u zbivanja u zabavnoj glazbi. Sve to — i zabavno i klasično i jazz — određuje Miljenka Prohasku kao pravog majstora filmske glazbe: nekonvencionalnog, svestranog i sposobnog da se prilagodi svakom filmskom i glazbenom žanru.

Bilješke

1 Dedić, Arsen, 1990., Prohaska, Miljenko, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, str. 374.

Inače, biografija Miljenka Prohaske daleko je bogatija nego se to navodi u enciklopedijama. O tome svjedoči biografija koju je zapisao sâm skladatelj na dvije, pisaćom mašinom gusto ispisane stranice.

2 Dedić, Arsen, ibid., str. 374.

3 Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997*., Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 348.

4 Škrabalo, Ivo, ibid., str. 348.

5 Ističući postojeći odmak od Disneyjevih crtanih filmova u *Crvenkapici*, Nenad Turkalj je u *Narodnom listu* 9. travnja 1955. napisao: »Od gradiva na kojemu bi Disney zasnovao čitav (epizodarno razvučeni) cjelovečernji film, naši su umjetnici načinili duhovitu predigru, koja kratkoćom pogoduje za obje svoje namjene: i kao sugestivan pričani kroki za dječju maštu, i kao zabavan kolorirani spektakl za odrasle gledaoce, koji će se nasmijati brojnim dobro zamišljenim dosjetkama.« (Munitić, Ranko, 1978., »Zora film« 1952.-1964., u. *Zagrebački krug crtanog filma (Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj; almanah 1922.-1972.)*, ur: Z. Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film, sv. 1., str. 118.)

6 Zaključak da *Palčić* više nije bajka, nego priča iz svakodnevnog života proizlazi iz sâmog filma, a o njemu govori i scenarij Milana Blažekovića, Zlatka Grgića, Zlatka Pavlinića i Pavla Šaltera. Prva rečenica u scenariju »Priča o Palčiću počinje kao prava bajka« najavljuje da se nastavak priče neće odvijati »kao prava bajka«. Scenarij završava s dvije, za Palčića ne baš ohrabrujuće, a za gledateljstvo poučne rečenice (s negativnom porukom): »'Veliki čovjek' ostao je sam. Imao je svoju karijeru i Palčić mu više nije bio potreban. Uostalom, svijet oko nas je pun Palčića, iako nisu sićušni kao naš iz priče«. (Munitić, Ranko, 1986., *Zagrebački krug crtanog filma (Almanah 1972.-1982.)*, ur: Zlatko Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, sv. IV., str. 344).

7 Munitić, Ranko, 1978., »Zagreb film« 1956.-1972., u: *Zagrebački krug crtanog filma (Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj; almanah 1922.-1972.)* ur: Zlatko Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film, sv. I., str. 198.

8 Ibid., str. 372, 380.

9 Turković, Hrvoje, 1985., *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, str. 97.

10 Ibid., str. 97-98.

11 Ibid., str. 98.

12 La Mure, Pierre, 1986., *Mjesečina*, Zagreb: »August Cesarec«, II., str. 171.

13 Ewen, David, 1952., *The Complete Book of 20th Century Music*, New York: Prentice-Hall Inc, str. 86.

14 Andreis, Josip, 1966., *Historija muzike*, Zagreb: »Školska knjiga«, II, str. 687.

15 Početkom osamdesetih, dakle dvadesetak godina nakon drugog izdanja *Historije muzike* Josipa Andreisa, Igor Mandić je oštro kritizirao pojavu Zagrebačkog muzičkog Biennala (prvi Biennale održan je 1961. godine). Zapravo je i Mandić, dakle već potkraj prošlog stoljeća, reagirao slično kao Andreis: prema njemu, Biennale je stvorio veliki jaz između mase (glazbeno neobrazovanih ljubitelja muzike) i elite (glazbenih profesionalaca).

16 Škrabalo, Ivo, ibid., str. 324-325.

17 Pojam *umjetnost kao žanr* uveo je Hrvoje Turković u već navedenom djelu *Filmska opredjeljenja*.

18 Asocijacije na Fellinija primijetili smo i u filmu *Gravitacija ili fantastična mladost Borisa Horvata* u nekim scenama sindikalnog izleta. Autor filma nije bio Mimica, nego Branko Ivanda, ali kako je skladatelj bio isti, zanimljivo je glazbeno usporediti »fellinijevske scene« u dva različita filma. Dok u *Gravitaciji* Prohaska u sceni na môlu (sindikalci se drže za ruke i u ritmu glazbe idu môlom do kvarteta koji svira na njegovu kraju) razbija koncept valcera koji je pratio cijeli film, u filmu *Ponedjeljak ili utorak* u scenama s balonom uvodi plesnu glazbu (»Generalni ugovor«, pjeva Arsen Dedić) kao jednu kockicu kolaža.

19 Škrabalo, Ivo, ibid., str. 324-325.

20 Okvirno, globalne cjeline filma *Ponedjeljak ili utorak* su sljedeće: 0. Početak dana; 1. sjećanja na rat; 2. Štamparija, redakcija novina; 3. Čekanje Rajke poslije posla (sjećanje na obiteljske probleme); 4. Poslovni sastanak (obiteljski problemi kroz sjećanja); 5. Kraj dana.

21 Teme u uvodnoj sceni i u špici odudaraju od ostalih »jazz-glazbi« gdje su jedine teme improvizacije izvedene na solo instrumentima. Postojanje navedenih tema možemo objasniti njihovim okruženjem: u uvodnoj sceni to je jazz/blues, a u špici to je jazz/šlager.

22 Pjesma *Sandra* ostala je u interpoliranoj sceni ratnih strahota. Time je sakrila prijelaz iz realne situacije čekanja u interpolaciju, pa imamo dojam da su Markove misli s ulice samo kliznule u drugom smjeru, u smjeru rastrganih sjećanja na rat. S druge strane, nastavak Dedićeva pjevanja koje se ne obazire na tenkove, bombardiranja i na Markova oca kojeg će neprijatelji ubiti, snažnu je suprotnost slici, poput »ostatka« realnosti koja više nema nikakve veze sa slikama iz Markove podsvijesti.

23 Tako je stvorena još jedna razina kolaža — kolaž unutar jedne glazbene »vrste« (atonalitetne glazbe), za razliku od kolaža koji je u ranijim primjerima nastao »lijepljenjem« različitih glazbenih »vrsta« jedne uz drugu.

Bibliografija

Andreis, Josip, 1966., *Historija muzike*, Zagreb: »Školska knjiga«

Dedić, Arsen, 1990., Prohaska, Miljenko, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ »Miroslav Krleža«, str. 374.

Ewen, David, 1952., *The Complete Book of 20th Century Music*, New York: Prentice-Hall Inc.

Kovačević, Krešimir, 1966., *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945.-1965*., Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske

La Mure, Pierre, 1986., *Mjesečina*, Zagreb: »August Cesarec«

Mandić, Igor, 1983., Arsen Dedić ili pjesnik na pozornici, u: *Arsen*, autor: A. Dedić, Zagreb: »Znanje«, str. 9-42.

Munitić, Ranko, 1978., »Zagreb film« 1956.-1972., u: *Zagrebački krug crtanog filma (Pedeset godina crtanog filma u Hrvatskoj; almanah 1922-1972.)*, ur: Zlatko Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb film, sv. I.

Munitić, Ranko, 1986., Odabrani scenariji i knjige snimanja, u: *Zagrebački krug crtanog filma (Almanah 1972-1982.)*, ur: Zlatko Sudović, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, sv. IV., str. 344-345.

Škrabalo, Ivo, 1998., *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997*., Zagreb: Nakladni zavod Globus

Turković, Hrvoje, 1985., *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, str. 97-99, 111-126, 173-183.

FILMOGRAFIJA MILJENKA PROHASKE*

Igrani filmovi:

NESPORAZUM, Ante Babaja, Zora film, 1958. (kratki)

LAKAT (KAO TAKAV), Ante Babaja, Zagreb film, SDF, 1959. (kratki)

IGRE NA SKELAMA, Srećko Weygand, Zora film, 1961.

ŽENIDBA GOSPODINA MARCIPANA, Vatroslav Mimica, Zora film, 1963. (kratki)

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE, Vatroslav Mimica, Jadran film, 1964.

DRUGA STRANA MEDALJE, Fadil Hadžić, Jadran film, 1965.

DO POBEDATA I PO NEA (DO POBJEDE I DALJE), Živorad Mitrović, Vardar film, 1966.

PONEDJELJAK ILI UTORAK, Vatroslav Mimica, Jadran film, 1966.

RONDO, Zvonimir Berković, Jadran film, 1966. (obrada i skladana prizorna glazba)

ILUZIJA, Krsto Papić, Jadran film, FRZ, 1967. **NOŽ,** Živorad Mitrović, FRZ Beograd, 1967.

GRAVITACIJA, Branko Ivanda, Jadran film, 1968.

LISICE, Krsto Papić, Jadran film, 1969. (samo glazbeni efekti zajedno sa Silvijem Glojnarićem i Boškom Petrovićem)

SUTJESKA, Stipe Delić, FRZ Sutjeska, Bosna Film, Zeta film, 1973. (kao aranžer i orkestrator glazbe Mikisa Theodorakisa)

POVRATAK, Antun Vrdoljak, Jadran film, Croatia film, Slavica film, 1979.

VISOKI NAPON, Veljko Bulajić, Croatia film, 1981.

KIKLOP, Antun Vrdoljak, Jadran film, FRZ Dalmacija, TV Zagreb, 1982.

VELIKI TRANSPORT, Veljko Bulajić, Neoplanta film, 1982/1983.

Animirani filmovi:

CRVENKAPICA, Josip Sudar, Zora film, 1954.

KRAĐA DRAGULJA, Mladen Feman, Zagreb film, 1959.

ZMAJ, Boris Mrkšić, Zagreb film, 1959.

SLUČAJ NEDOVRŠENE MELODIJE, Josip Duiella, Zagreb film, 1960.

SLUČAJ UKRADENE LOKOMOTIVE, Slavko Marjanac, Zagreb film, 1960.

ŠAGRENSKA KOŽA, Vlado Kristl, Ivo Vrbanić, Zagreb film, 1960.

KROTITELJ, Darko Gospodnetić, Zagreb film, SCF, 1961.

POKAŽI ŠTO ZNAŠ, Darko Gospodnetić, Zagreb film, 1961. (ani. namjen.)

SLUČAJ ĆELAVOG OVČARA, Josip Duiella, Zagreb film, 1961.

EL CACTUSITO (CRNI SOMBRERO), Ivo Vrbanić, Zagreb film, 1962.

SLUČAJ TUŽNOG GONDOLIERA, Josip Duiella, Zagreb film, 1962.

ŠEIKOV BRILJANT, Pavle Radmiri, Zagreb film, 1962.

ELEKTRIČNA STOLICA JE NESTALA, Dragutin Vunak, Zagreb film, 1963.

JOSIP KRAŠ, Pavle Radimiri, Zagreb film, 1963. (reklamni)

I OPET TWIST, Ivo Vrbanić, Zagreb film, 1964.

MODERNA BASNA, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, SCF, 1965.

MRAV DOBRA SRCA, Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, Zagreb film, 1966.

CIRKUS, Darko Marković, Skoplje, 1979.

PEPELJUGA, Zlatko Grgić, Zagreb film, 1979.

PALČIĆ, Milan Blaženković, Zagreb film, 1979.

HOUNDS FOR HIRE, 5-6 epizoda za američku crtanu seriju (bez podataka)

Dokumentarni filmovi:

DJECA OVOG SVIJETA, Vlado Balvanović, Bosna film, 1958.

IVO ANDRIĆ, Srećko Weygand, Zagreb film, 1962.

ZAGREBAČKI DUHANSKI PUT, Srećko Weygand, Zora film, 1963. (reklamni)

BERGE ISTRA, Frano Vodopivec, Jadran film, 1973.

Najavnice (špice)

VESNA FILM, b. p.

MORAVA-JADRAN FILM, 1970.

SUTJESKA FILM, 1970.

Televizijske drame, serije i dječje igre:

SMRT U ČIZMAMA, Ivan Hetrich, 1963/64. (TV drama)

OLUJA U ULICI BREŽULJAKA, Ivan Hetrich, 1965. (TV drama)

MASKERATA, Ivan Hetrich, 1967. (TV drama)

PRIČA O KOSITRENOM VOJNIKU, b. p., 1967. (dječja TV igra)

KAINOV ZNAK, Ivan Hetrich, 1967. (TV drama)

MALA SIRENA, b. p., 1968. (dječja TV igra)

SUMORNA JESEN, Zvonimir Bajsić, 1969. (TV serija, 9 epizoda)

KUDA IDU DIVLJE SVINJE, Ivan Hetrich, 1971. (TV serija, 11 epizoda)

ALLEGRO CON BRIO, Ivan Hetrich, 1973. (TV drama)

MORSKI KONJIĆ, b. p., 1975. (dječja TV igra)

POLIEDAR H-3, b. p.

* Filmografija je, uz skladateljeve nadopune, preuzeta iz *Filmografije skladatelja filmske glazbe* Vjekoslava Majcena, objavljene u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, 1996., br 5, str. 73-74.

UDK: 78.071:791.43(497.5) Prohaska M.

Irena Paulus

Skladam svoju glazbu, onakvu kakvu je osjećam

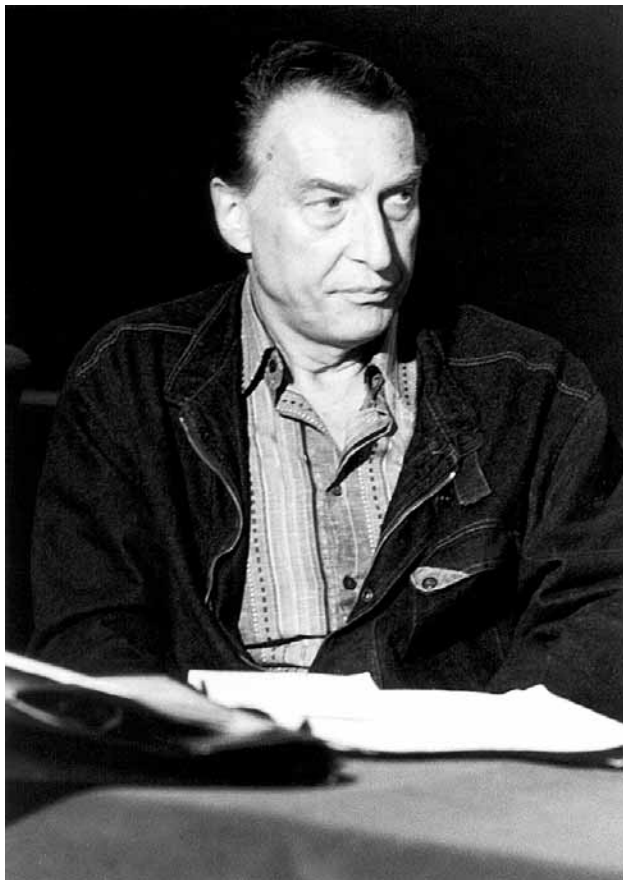
Razgovor sa skladateljem Miljenkom Prohaskom

Školovanje, studij i profesori

Irena Paulus (IP): *Glazbom ste se počeli baviti u glazbenoj školi. Svirali ste kontrabas, ali kada ste se upisivali na Muzičku akademiju odabrali ste Teoretsko-nastavnički odjel. Zašto?*

Miljenko Prohaska (MP): To ide daleko unatrag. Moja prva ljubav bila je violina. Već sam s pet godina počeo gnjaviti roditelje da bih htio učiti violinu i to mi se obistinilo. Sa sedam godina sam upisao Nižu muzičku školu i tamo sam nekoliko godina učio svirati violinu. To je bilo do rata, negdje trideset i neke godine... A onda sam, četrdeset pete godine — jer sam malo radio i kao samouk — na Srednju muzičku školu išao s kontrabasom. I šest godina sam učio svirati kontrabas. Želio sam postati koncertantni kontrabasist, da se moj instrument koji je brundao u velikom orkestru kao najdublji instrument prezentira i kao mogući solistički instrument. Sada vidim da su ovi mladi u tome uspjeli i tu mi se na neki način neposredno ispunila želja.

Ali onda, što je bilo na stvari... Kada sam završio... Dakle, to je ono što nikome ne želim — a ja sam imao živaca i snage to napraviti — cijelo vrijeme Srednje muzičke škole, i kasnije, Akademije, bio sam namješten na dva mjesta. Uvijek. Redovito. Radio sam u Simfonijskom orkestru kao konatrabasist ili u Zagrebačkoj filharmoniji, to od četrdeset devete godine, a u isto vrijeme od ne znam koje godine prije, a definitivno od pedeset četvrte dalje — skroz, pa sve do umirovljenja s jednim malim prekidom — bio sam i dirigent Big Banda, odnosno Plesnog orkestra. Neko vrijeme su to zvali Big Band a neko vrijeme Plesni orkestar.



Miljenko Prohaska (1984.)

Sada da vam odgovorim na vaše pitanje: nisam bio u mogućnosti s kontrabasom ići dalje, jer na Akademiji nije bilo kontrabasa. Imao sam želju, ali profesori su mi rekli: »Pa ti znaš kako je...« Čak sam razmišljao da odem van, u Beč, pa da u Beču završim kontrabas. Inače sam stvarno svladao mnogo glazbenog materijala s mojim pokojnim profesorom Milanom Prosenikom, materijala koji se danas uči i na Akademiji. No to je tu završilo i ja sam umjesto toga upisao Teoretsko-nastavnički odjel, pedagoški smjer na Akademiji. I onda su negdje na polovici tog studija najzad otvorili odjel za kontrabas. Tada su mi rekli »Izvoli«, ali ja sam im rekao: »Hvala lijepa, ako budem želio, otići ću u Beč pa ću to završiti«. To su zapravo bila kao dva studija, jer sam nakon rata, nakon gimnazije išao šest godina u Muzičku školu i negdje oko pet godina na Akademiju, a paralelno sam uz to imao dva namještenja.

IP: *Koji su Vam profesori ostali u pamćenju iz toga razdoblja?*

MP: Mogu reći da su to bila velika imena. U ono vrijeme kada sam počeo učiti violinu to je bila profesorica Špehar, pa je bio profesor Graf. Neka od tih imena čak sam kasnije, kada sam dirigirao, susretao u orkestru. To su bili znameniti članovi Zagrebačkog gudačkog kvarteta. I to me je možda malo odvuklo od violine, jer sam strahovito grizao... Međutim, uvijek je bilo ono: učenik je dobro položio ispit ali zbog pomanjkanja gradiva ponavlja razred. Tako su me i malo, na

neki način — uprskali. Jer su ti profesori stalno bili na gostovanjima. Zagrebački gudački kvartet: Graf, Miranov, Fabbri...

Da, i još u to vrijeme dok sam išao u Nižu muzičku školu profesori su mi bili čuveni glazbenici. Recimo: Krsto Odak, Rudolf Matz koji je bio i čelista ali je predavao i teoretske predmete... Tu je bio niz ljudi koje sam sretao a koji su danas pojmovi. Tako da, kada razgovaram, onda velim: »Pa to su svi moji profesori!« Neke sam poznavao po viđenju. Recimo, Blagoja Bersu kojeg sam vidio kada je išao po ulici ali mi nije bio profesor. A sve drugo, profesor Dugan, pa Vaclav Huml, pa Stančić — sva ta imena sam susretao kao članove komisije ili su mi bili profesori. Onda, recimo, Franjo Lučić, pa Fran Lhotka... Dakle, strašno mnogo imena. Pa i Natko Devčić, profesor Bjelinski. Bio je tu i Albe Vidaković koji mi je mnogo pomaogao u tim prvim danima četrdeset pete kada sam počeo raditi teoretske predmete...

IP: Kontrabas na kraju niste upisali.

MP: Ne, nisam.

IP: Ali ste ga i dalje aktivno svirali.

MP: Normalno, da. Poslije diplome sam, pedeset šeste, nekoliko mjeseci bio na odsluženju vojnog roka, a kada sam se vratio, opet sam svirao u Simfonijskom orkestru i Filharmoniji. Ali negdje od pedeset devete više nisam svirao... Do tada sam bio i u Komornom orkestru Zagrebačke radio televizije, onda je bio onaj Orkestar jugoslavenske radio-difuzije s kojim smo imali gostovanja, turneje i tako. Ali onda sam prekinuo jer jednostavno više nisam mogao. Zvali su me i u ansambl Solista. Međutim, to je, na njihovo opće čuđenje, bio jedan rijetki primjer: bio sam pozvan ali sam se zahvalio i nisam došao. Ponajprije, bio sam impresioniran kvalitetom svoga profesora Prosenika, jedinog kontrabasista ansambla Solista. Nakon njega doći bilo mi je nespojivo... I osim toga, to bi značilo ništa drugo nego rad i putovanja samo s jednim ansamblom, a ovi moji afiniteti koji su se odmah nekako pokazali — za pisanje, za skladanje, za aranžiranje razne vrste glazbi morali bi ostati po strani.

Filmska glazba je umjetnost

IP: Kako ste se počeli baviti filmskom glazbom?

MP: Začetke toga da bih uopće mogao raditi na filmu imam zahvaliti ljudima s kojima sam radio na radio dramama jer se tamo najviše nauči. To su Matija Koletić, Ivan Hetrich, Zvonimir Bajsić i mnogi s kojima sam tamo radio. I tu sam naučio taj posao i onda je to bilo lakše dalje primijeniti na crtanom i cjelovečernjem filmu.

Jer u filmskoj glazbi nikada nisam pravio razlike, jer nije bilo razlike — to nije bila glazba za koju bismo rekli da sam tu pisao jazz, a tamo ozbiljno,... — pisao sam ono što je bilo potrebno, što je bilo namjenski s obzirom na sadržaj. Jer jako poštujem tu glazbu. Većina redatelja s kojima sam radio su stvarno znali što hoće i to mi je jako drago.

Da, to sam htio spomenuti pa mi je malo otplivalo. Recimo, ako je neki suvremeni film, čovjek uporabi jazz glazbu, ali više ne kao jazz nego kao nešto što će u dramaturškom smislu podcrtati radnju. Negdje ima više folklora. Recimo, u Papićevim *Lisicama* uglavnom su udaraljke dolje. Drugo ništa nije ni trebalo. To je samo pojačalo radnju i njihov ples koji je zapravo bio bez glazbe, samo u udarcima nogu, plesu. Dakle, upotrebljava se glazba zavisno od toga što se tražilo.

IP: Primijetila sam da skladate različitim stilovima, ali mi se isto učinilo da se uvijek negdje našlo barem malo jazza. Volite li naročito jazz ili...?

MP: Ljudi vas vole staviti u ladice. Pa ovaj veli: »Ti si jazzist«, drugi veli da sam nešto drugo, zabavnjaci vele da sam jazzist, ovi drugi vele da sam zabavnjak... Pod jazzom, što se smatra jazzom? Čovjek napravi nekakvu suvremenu, moderniju glazbu... Kada autor »ozbiljne« glazbe, takozvane »ozbiljne« glazbe, napravi nekakav harmonijski sklop, onda su reakcije: »Joj fino, to je gala, famozno!«, a ako to ja napravim, onda je to jazzistički. Malo su nepotrebno opterećni. Mene to sad više ne smeta, neka si svatko misli što hoće. Jer ja skladam svoju glazbu, onu kakvu ja osjećam.

Isto tako, skladao sam za zbor, pa sam pisao četveroglasno, peteroglasno. Tako isto za dječji zbor Zvjezdice, za božićne koncerte. Pa onda sam negdje pisao peteroglasno, a ove male puce prekrasno mogu pjevati. Napravili su divne stvari, peteroglasno, šesteroglasno, to su takvi intervali... Mislim, napravim jedan moderni akord i ovaj odmah veli da je to jazzistički. Bez veze. Jer ja i sâm imam tu ogradu u sebi — sad ne bih od toga napravio karikaturu, glupo je reći karikaturu — ali da čovjek bude u nekom pravcu pa da sad pravi stvarno nešto jazzistički... Sve možete obraditi na jazz, ali to nije stvar. Netko sklada tako da se božićne pjesme izvode u crkvi, na koncertu, što ja isto poštujem. Ali ja to nastojim napraviti na malo drukčiji način, jer vidim da to ima određeni odjek i da ljudi reagiraju na to.

IP: O Vama se često govori kao o skladatelju »lakih« komada i »zabavne« glazbe. Međutim, čini mi se da je i tu bilo dosta zahtjevnih djela, kao što su, na primjer, bile rock opere Gubec beg *i* Grička vještica.

MP: *Gubec beg* i *Grička vještica* — to je opet jedan drugi problem. Ivica Krajač i Karlo Metikoš su radili na tome. Mislim, ja sam im zahvalan da su me uzeli ne samo kao čovjeka koji će im instrumentirati što su napisali nego kao ravnopravnog koautora, pa smo bili tri autora zajedno. To je bio veliki izazov. Ja sam inače radio neke scenske stvari i balete, tako da je ovo bio jedan prijelazni period. Da, osim toga i u kazalištu sam dirigirao *Obećanja* Bacharacha u kazalištu Komedija i na nekim drugim mjestima. Sve je to bila priprema za kazalište, za kazališni rad. Na kraju sam došao do toga da normalno radim na operi koja ima svoje zahtjeve. Jer uvijek je bio diskurs zašto se zove rock opera. Jer ima elemente rock glazbe u sebi, onda ima karakteristiku uporabe elektronike, ozvučenja, mikrofona, suvremenih karakteristika i razno raznih drugih stvari. Ali bi se noramalno mogla zvati i bez toga »rock«, kao normalna opera, jer je rađena na istom principu, za razliku od opereta, mjuzikla i klasične opere... Za razliku od klasične opere tu nema recitativa i drugih elemenata nego su normalno muzički brojevi koji su međusobno povezani, koji imaju svoje trajanje, svoj siže. Dakle, tu su povezani elementi klasične opere i suvremenog pristupa.

Drago mi je da su me zvali, da sam radio te dvije opere, s time da je s Gričkom vješticom bio mnogo veći posao jer je tu bilo vrlo mnogo glazbe koju je trabalo skladati i obraditi. I jedna i druga su dobro primljene, a specijalno Gubec beg koji mislim da bi i danas bio aktualan, jer je onda doživio preko tristo izvedaba.

***IP:** A što je s filmskom glazbom? Kako se ona uklapa u Vašu djelatnost? Mislite li da je filmska glazba manje vrijedna od ostale, jer funkcionira samo na filmskom platnu?*

MP: Netko je rekao da je filmska glazba primijenjena umjetnost i da nije prava umjetnost. To nije točno. To su govorili ljudi koji se nikada nisu okušali ili koji nikada nisu bili zvani da skladaju tu glazbu pa su imali nekakve svoje čudne razloge... Zanimljivo, to je ipak umjetnost. Jer, istina je da se mi podređujemo svim ostalim faktorima — radnji, redateljima i njihovim zahtjevima. Ali najdivnije mi je kad... Recimo baš u tim radio dramama Matije Koletića — on mi je točno znao reći: »Ja tu čujem čelo« ili tako nešto... Znači, to su divni ljudi koji imaju glazbene predodžbe da vas navedu na nešto. I to ne može biti idealnije. Nije nikakva sramota prihvatiti to, napraviti, jer tko će bolje znati nego redatelj. On će znati što treba, kakav efekt hoće napraviti... Dakle, o redateljima najviše ovisi kako će čovjek pristupiti, što će raditi, kakvu će vrstu glazbe skladati.

Također mi je bio užitak raditi s Tončijem Vrdoljakom, kada smo radili *Kiklopa*. Tu ima mnogo likova — naravno, priča je nastala prema Marinkovićevom romanu — i sad tu postoji sedam ili osam tema koje se provlače uz pojedine likove. Glavna tema, koja se pojavljuje dok Melkior hoda ulicom, rađena je tako da na neki način glazbeno prikaže vrijeme u koje se to odigralo, nekoliko dana prije početka Drugog svjetskog rata.

I onda sam tu svašta radio... Ta tema kada ide, tu ima fućkanja — tko će fućkati? Nitko. Pa sam je onda ja odfućkao — tu cijelu temu. To se u seriji čuje — mislim da sam je pristojno odfućkao.

***IP:** Primijetila sam da u nekim filmovima ima dosta tema i tematskog rada, a u drugima teme kao da nisu važne, gotovo ih nema. O čemu to ovisi?*

MP: Nikada nisam volio sheme po kojima bih radio. Uvijek sam se zgražao nad tim da uđem u neke kalupe. Samo ta glazba — drugo su muzički filmovi, o tom nećemo sad govoriti. Bilo kakve vrste, jesu li zabavnog karaktera, jesu li obrade, recimo, obrade, gdje je upotrebljavana glazba Richarda Straussa ili Wagnera ili Mozartovu, kada je bio onaj film *Amadeus* — to je pak drugo... Ili revijski filmovi ili filmovi s rock operama *Tommy*, *Kosa*, to je druga stvar. O tome se može satima diskutirati. Ali, ovi filmovi koji su normalni igrani filmovi, oni imaju više vrsta glazbe. Ima negdje gdje je tematski jako važna, a ima negdje na nekim mjestima gdje je potrebno samo podržavati radnju. E tu je sad stvar dogovora.

Tu su Amerikanci najviše otišli van i tu sam se uvijek objašnjavao s redateljima. Jer ima stvari koje su vrlo jednostavne. Završiti jednu scenu završiti, ili je ne završiti nego povezati je s onim što će doći a može biti nešto sasvim deseto. Recimo, jedanput ona scena završi a vi čujete neki instrument ili neku glazbu koja de facto pripada toj sceni. To je napravljeno s nekom svrhom, s nekim smislom. Onda vi na neki način inicirate ono što će se kasnije dogoditi. Kao, negdje se može ne otkriti, negdje je rez, zatamnjenje, prekid scene, scena se završi logično.

***IP:** Što je s onim vječnim problemom filmskih skladatelja da filmsku glazbu dovrše na vrijeme?*

MP: Ponekad sam radio po dva filma, a bila je mogućnost i trećeg negdje na vidiku. Za tog trećeg sam, na opće čuđenje, najavljivao da ga ne bih prihvatio, jer smatram da čovjek uz sav svakodnevni posao ne bi to mogao pošteno napraviti... Ima ljudi, da ne spominjem imena, koji su radili ovako: dođe, odštopa, pogleda, skroz napravi i kaže: »U redu, u dva sata u noći prvi prepisivač, drugi neka dođe kasnije« itd. Međutim, i ja sam pod pritiskom radio veliki posao. To je isto bilo sa *Sutjeskom*, u Londonu, kada sam sâm sebi morao odštopati na stolu... onda sam se ujutro ustao, radio i napravio partiture, jedan ili dva broja, onda je popodne došao prepisivač, pa sam radio dalje... Ali onda nisam izlazio praktički dva tjedna iz kuće i gladovao sam dok nisam obavio posao. Ako hoćete posao napraviti pošteno...

***IP:** Jesu li se svi filmovi snimali tako na brzinu?*

MP: Pa, kako kada... Ima problema s redateljima koji se uvijek sjete kasno. No to nije moja poza. Moj je običaj i stil i način bio da, kada je god bilo moguće a radilo se o igranim filmovima, nastojim doći na snimanje. Onda sam dobio knjigu snimanja koja se možda vidno razlikovala od konačnog produkta. Ili ne znam, kada je montaža i te stvari — to je bio strašno veliki posao. Dobro, hvala bogu, puno toga sam naučio od ljudi koji su to radili. A volio sam otići na snimanje da osjetim atmosferu. Isto tako, kada sam skladao scensku glazbu onda sam znao doći u kazalište na čitalačke probe, pa da vidim kakve glazbene mogućnosti imaju glumci. Neki od njih su više ili manje muzikalni, ali neki su sa svojim glazbenim mogućnostima — neću reći ograničeni — ali ipak sputani na neki način. Išao sam na te probe tako da vidim što ljudi mogu napraviti. Onda to čovjek s njima razgovorajući dovede do finalnog rezultata, pa se ipak nešto napravi.

Glazba za crtani film: svijet preciznosti

***IP:** Mi sada ne govorimo o nekom određenom filmskom žanru. Ali čini se da su crtani film i igrani film dva potpuno različita svijeta, odnosno da se njihova glazba ne sklada na isti način.*

MP: Ja sam jako grizao na crtani film. Jedno vrijeme sam čak i mislio ostaviti sve druge stvari i posvetiti se crtanom filmu. Naš crtani film je stvarno stekao svjetsku slavu i on je dan danas pojam. Tu je bio cijeli niz, plejada velikih entuzijasta i talentiranih autora, ali eto, sticajem okolnosti našeg okruženja to nije došlo do onog izražaja do kojeg je trebalo.

I naravno da je malo drukčiji pristup crtanom filmu. Jer, u igranom filmu se glazba odmah počela skladati na drukčiji način, dok u crtanom filmu ne. Sada bih vam ja mogao govoriti baš o nekim sepcifičnim filmovima, ali gotovo se svaki crtani film radio na taj način da se sve moralo izračunati

— eto tu postoji jedna cijela tablica iz koje se to vidi. Počeli bi u jednom metronomskom tempu — ako je, recimo, metronomski tempo šezdeset onda jedan takt traje dvije sekunde. To je ako je dvočetvrtinska mjera. Ako je četveročetvrtinska mjera, onda takt traje četiri sekunde. Sada da ne nabrajam sve, ali sva metronomska tempa imaju svoja pridružena trajanja. Ponekad su to vrlo nelogična i nespretna tempa, ali to sve čovjek mora izračunati da bi mogao pohvatati sve ove stvari. A različite su tu stvari bile: gegovi, sve što se dešavalo na platnu itd. — sve to je trebalo podcrtati glazbom, akcentima. To je tako još od doba Walta Disneya.

Na taj način su se neka mjesta radila malo više, a neka manje, ali to je taj princip. Evo, recimo, tako je rađena *Pepeljuga*, pa *Palčić* (pokazuje note) — nad svakim taktom s određenim metronomskim tempom napisane su sekunde. I sad, naravno, kada čovjek radi skicu, onda je bitno da to ima pred sobom, da zna što je.

Čovjek koji mi je mnogo pomogao i koji me je naučio na tu pedantnost, to je Saša Lhotka, Aleksandar Lhotka. On je radio kao šef Muzičkog odjela u Jadran filmu i on me naučio da te stvari ne mogu drukčije. Gdje god se nešto zbiva, gdje mora biti sinkronitet, sve mora biti označeno.

Osim toga, ja sam najviše volio sve sam dirigirati... I sad gore gledam sliku. Kad slika krene sa svojim oznakama, ja kao dirigent gledam sliku, gledam štopericu koja je odmah kraj mene, pazim točno gdje se što mora poklopiti. A kada ja krenem, odbrojim na znak i počnem s prvim taktom, sve ove glazbene stvari moraju se poklopiti sa sekundama. Eventualno tu i tamo je moguć neki glazbeni odklon. Ali je, naravno, bitno da cjelokupno trajanje bude u redu. To je, recimo, jedan primjer.

Postoje i druge mogućnosti. Evo, recimo, tu pojedine grupe improviziraju i različiti su sastavi (pokazuje partituru iz filma *Palčić* broj *Mafija*). Za ovaj broj, recimo, znam da ga je svirao ansambl Solista, sastav je imao prve, druge, treće violine, viole i čela. I sad, ovisno o glazbi, oni imaju mogućnost da mogu improvizirati prema dogovoru.

A ovo je, recimo, primjer *Krađa dragulja* (pokazje partituru). To je primjer nečega što je super luđački napravljeno, gdje uopće nema šumova, sve je riješeno glazbom. Danas se sve radi daleko jednostavnije, nema ni vremena ni potrebe za tim, pa se čak glazba snima i bez slike. Jer ako se držite ovoga, onda se mora poklapati sve. Tada se na temelju glazbe radi fonogram, onda se gleda poklapaju li se svi akcenti s onim što sam ja napisao i snimio. I onda se rade te male korekture u slici, jer se zna koliko je kvadrata prošlo u pojedinoj sekundi.

IP: Znači li to da se slika naknadno, nakon snimanja glazbe, precizno prilagođava glazbenim akcentima?

MP: Da, da. Ja to sve napravim, ali sve se još uvijek mora naknadno prilagoditi. Ali to se sve mora raditi tako da se radi fonogram. Ja sada nemam tu taj fonogram, ali imam, recimo, ove različite druge stvari. Evo, recimo, tu je *Moderna basna* i tu piše »idilični ugođaj« (pokazuje note). Ili, ako tu piše »petnaest koraka«, to je od jedne do pete sekunde i sad tu mora sve štimati.

Krađa dragulja kao primjer precizne sinkronizacije

IP: Kada se glazbeno obrađuju koraci, recimo baš ovi, sklada li se najprije glazba, pa se onda slika prilagodi glazbi, ili je obrnuto?

MP: Kako kada. Negdje su stvari manje osjetljive pa se napravi najprije slika, ali je najčešće da se najprije snima glazba pa se onda slika radi iza toga. Za *Krađu dragulja* slika se definitivno radila nakon glazbe. Mi smo najprije snimili glazbu, jer su tu silni akcenti, a sve ovo što se u svakom taktu dešava moralo se poklopiti sa slikom.

Ali to je bio dosta veliki sastav: flauta, basklarinet, fagot, četiri saksa, tri trube, trombon. Dakle, big band — i sad se prema tome risalo, znači crtež je bio rađen naknadno. Neke jednostavnije stvari sam bio radio prema slici. Međutim, uvijek je bilo različito, nikada nije bilo isto. Ali za *Krađu dragulja* sigurno znam da smo najprije snimili glazbu, i da je nakon toga rađen fonogram i da su onda, zapravo već prije toga, rađeni crteži, pa su onda naknadno rađene korekture.

IP: Krađa dragulja je film za kojeg ste rekli da su svi šumovi zamijenjeni glazbom?

MP: Da, to je film Mladena Femana, u kojem nema nikakvog šuma, svi akcenti su napravljeni glazbom. Samo da vidim, gdje tu ima još nešto... samo da nađem — tu su, recimo... Da, kada sebi radim, kada dobim neku shemu ili nešto takvo, onda si ja napišem taktove, sekunde po metronomskom tempu iznad taktova, pa si onda i sam napišem nad svakim taktom što se dešava: »šetnja«, »ušao«, »izašao«, »izlaze iz kadra« itd. E, sada iz toga počnem pisati. To je druga faza gdje si čovjek jednostavno grafički sve mora nacrtati. Dakle, određeni broj taktova, gdje su akcenti, je li na ovu dobu, je li na nekakvu osminku, je li u sinkopi (pokazuje note), to je sve tako rađeno, evo cijeli ovaj dio Mislim da je to baš dio iz filma *Krađa dragulja*. Sve sam dolje popisivao što se zbiva prema njihovoj knjizi snimanja, onda sam prema njoj izračunao, evo ovaj akcent, pa drugi akcent, pa treći... A onda si poslije čovjek sebi radi skicu, poslije si opet napišem taktove, napravim te brojkice koje jesu u sekundama, i sad tu čovjek piše skicu orkestra da bi poslije to prenio u čisto, u partituru, u tintu.

IP: S jedne strane je to vrlo precizan tehnički posao, a s druge strane morao bi biti prisutan i umjetnički sadržaj. Kako u tome uspijevate?

MP: E, to... Tu je sad, recimo kod ovog primjera, *Krađa dragulja* vrlo teško — tu nigdje nema teme, jer nemate vremena za razvoj. Negdje se osjeća potreba, kao što imam u *Šagrenskoj koži*, gdje ima jedna tema koja se provlači, koja se čuje barem jedno četri-pet taktova, kantilena i tako. No u ovakvom jednom radu poput *Krađe dragulja* to je nemoguće. Jer se u svakom taktu nešto napravi i to ne dopušta da u nekom instrumentu bude tema, a ne dopušta čak ni jedan upečatljiv motiv. Sve više leži u tom štosu, u tim igrama.

Instrumentarij

IP: Kakvi se instrumenti javljaju u Vašim partiturama?

MP: Evo, tu piše »efekti i signali« (pokazuje partiture). To se snima posebno, onda je varijanta, pa se jedna varijanta radi samo s nekim instrumentima, recimo, snima se samo sa sintesajzerom, s Yamahom. Tada smo već počeli raditi te sve stvari koje danas često rade neki filmovi, pogotovo crtani. Danas — ne danas, već u posljednjih ne znam koliko godina, radi se uopće bez orkestra, sve je isprogramirano, jedan čovjek sâm u studiju napravi sve, uopće se više ne upotrebljavaju prirodni instrumenti. Ja smatram, i to ne iz nekakvih konzervativnih razloga, da se žive glazbenike ne može nikada zamijeniti, kao što se ne može zamijeniti ni zvuk prirodnog instrumenta. Tamo imate programirane stvari: na disketama je na umjetni način napravljen zvuk zbora, pa ne znam, ima ovo i ono... Doduše, za neke filmove, naročito za crtane filmove, ta elektronika je jako zgodna, ali u igranom filmu, mislim da nije.

U svakom filmu je nešto drugo. U jednom sam, ne sjećam se više u kojem, uporabio citru. Imao sam tatinu citru, starinsku citru, pa sam to uporabio kao jednu štimu. To je bilo nešto malo kao ona citra u *Trećem čovjeku*. No to je drugo, jer ovo je bio valcer.

Onda se uvijek uporabe nekakvi drugi instrumenti, tako da se čovjek ne ponavlja. Volim imati osjećaj da ne idem rutinom, nego ovisno o tome što hoće redatelj. Imao sam — hvala bogu, vrlo je malo takvih redatelja — redatelja koji je rekao. »Ne znam što hoću, ali znam što neću.« Velim: »Joj divno, hvala bogu, ne znate što hoćete, ali barem znate što nećete.« Mislim, to je glupo kad mi netko kaže: »Ja ne znam, zapravo, što hoću.« A, što? Onda je vječito nezadovoljan i vječito ima nekakve svoje predodžbe i onda ja to moram vaditi iz čovjeka van i na neki način provocirati, jer se najprije nas dvojica moramo naći na istom kolosijeku da bi to poslije bilo efektno i da bi to sve imalo smisla.

IP: Jeste li u svojim filmskim partiturama ponekad upotrebljavali elektronske instrumente?

MP: Pa ima, ima svagdje, ali to su samo pojedini instrumenti. Ili onaj klaviolin, ili, ne znam, koji drugi, pa onda smo metali razne — sad više ni ne znam kako se to zvalo... Upotrebljavali smo sintesajzer, pa onda pomalo električni glasovir i tako dalje. Ali u ovom smislu da je glazba programirana, pa da se pušta iz režije, to nisam... U to vrijeme nisam, a poslije više nisam ni radio za filmove. No u principu ima toga, tih elektronskih instrumenata.

U *Kiklopu* ima jedna scena koju sam baš nedavno gledao. To je scena gdje tramvaj ujutro ide Mihanovićevom ulicom i sad se svi motivi i teme, ali sažete teme, pretvaraju u disonance. To je čudan zvuk. Ne znam što smo imali... bilo je nešto kao sintesajzer. I sad kada sam dobio ovaj čudesan zvuk, dodao sam prirodne instrumente, gudače, koji su imali glissanda. Tako da sam na kraju dobio neobičan zvuk koji zvuči kao da je elektronski napravljen — i dan danas to tako zvuči — ali je taj zvuk zapravo dobiven na klasični način.

Imate slučajeva, baš kada sam radio na Koletićevim radio dramama, onda su se, recimo, radili trikovi pa se izmišljalo. Otvorili bismo glasovir, pritisnuli smo pedal da se demfer digne, da je pedal kao za forte i da su oslobođene žice. I sad trombonista puhne nekoliko tonova i čuju se alikvoti. On puhne u sve ove prazne žice i kad on u pola sekunde to brzo odsvira, u režiji snimaju odjek. I sad se od onih malih ficleka — izmjeri se centimetrom točno koji je ficlek četvrtinka, koji je, ne znam, polovinka — od tih ficleka se kombinirala glazba. Na tisuće mjesta se rezala ta vrpca i lijepila onim bijelim pik papirom.

To je prije bilo. A danas gledam, kada spajam glazbu, sve se najnormalnije rješava na ekranu. On pogleda, postavi snimku gdje je ispravak — a nije važno kojim redom se snimala — a automat odmah prebaci, recimo, broj sedam, broj ovaj i tako dalje. Sad se točno po slici vidi gdje se preklapa, on pritisne tamo, i poslije toga pusti i to ide. Kasnije možete nastaviti na istom mjestu jer je sve registrirano na disku, sve je zapisano u memoriji.

Tako da se osjećam ovako nekako... Neke stvari sam prihvatio, ljudi su vrlo ljubazni, tumače mi, objašnjavaju, ali nikad ja ne pišem glazbu na kompjutoru. Zato jer je to meni puno sporije, pa ja to radim lijepo, fino s olovčicom, kako sam to godinama radio. I brže mi je.

Odnos glazbe i prirodnog zvuka

IP: Kakav je odnos između glazbe i ostalih zvukova?

MP: E, sad je tu to pitanje... Vi, recimo, na nekim mjestima morate čuti nekakve korake koji su snimljeni kao efekti. Ako su u dramaturškom smislu strašno važni, u redu, neka se čuju ti koraci. Koji put je važno čuti možda dva-tri koraka: vi mislite da ste ih registrirali, a oni dalje više nisu važni. I onda se prijeđe dalje na nešto drugo, na dijalog ili na glazbu... Ako vi glazbom nešto pratite, negdje netko viče, dere se i tako dalje, onda prođe nekakav kamion, cvrčci se čuju kao ludi — ako je to dramaturški bitno — onda u redu, ali neka budu čista posla. Ili ovo ili ono. Ne može se sve zbrkati. Neka bude ili ovo ili ono. Onda se ne čuje što je netko rekao, je li monolog ili dijalog... Činjenica je da se tekst mora razumjeti, da se mora čuti, odnosno da stvarno trebaju biti čista posla.

Najbolje je kada su čista posla, kada se zna: tu je ovako, tu je završena scena i onda često puta je vrlo dobra ideja da je pauza, kada je šum, da bude samo šum, i nešto da osjetite da nije u zrakopraznom prostoru. I ne treba tu možda glazba. Ili negdje samo glazbu pustiti, a sve ostalo očistiti.

IP: Ovisi li glazba o vrsti šuma, recimo govori li ženski glas ili muški glas?

MP: To ovisi... Ovisi o tome je li nešto tematsko ili je samo održavanje atmosfere, napetosti... Recimo, starinski filmovi: golemi orkestar je svirao kao lud, svi su svirali, strašno radili, a na kraju krajeva možda bi koji put kontrast bio mnogo bolji. Recimo, ja to uvijek navodim kao primjer, film *Dan D*. U tom filmu ima jedna scena u kojoj su se vodile borbe na granici Belgije i Njemačke. To su bili posljednji dani rata. Nijemci su uspjeli probiti tu obranu, i nešto se dešavalo čudno tako da je izvjesni dio njih, Amerikanaca, ne da je dezertirao preko Nijemcima, nego su bježali... I sad se te ljude strijelja. Sad Amerikanci strijeljaju svoje vlastite ljude koji su ih, na neki način izdali. Inače bi tu scenu podržavala nekakva pri-

godna glazba, nekakvi tremolo ili ne znam što — a na kraju svira božićna pjesma, *White Christmas*. Ja se sad naježim... To mnogo jače djeluje, taj kontrast jedne božićne pjesme koja je svugdje u svijetu bila pojam, posebno u Americi. I čujete to sviranje, a u isto vrijeme je zapovijed »Pucaj!« i strijelja se.

I takvih primjera ima mnogo da se radi malo drukčijim pristupom, rekli bismo u jednom kontrapunktu sa samom radnjom. Ali to isto ne može biti način, manira. Nego, eto, ovisno o situaciji... Da li u ovom tekstu uopće treba.

Često puta sam zapisivao gdje je dijalog, a onda sam, ako sam znao da će biti pratnja skroz dalje ispod dijaloga, onda sam svakako preuredio orkestar. Jer sam mislio na to da čovjek sklada onakvu glazbu koja neće iritirati, neće smetati. Pa nema groznije stvari da se glazba mora umjetnim načinom utišati ili pojačati. Recimo, imate često slučajeve na Radioteleviziji, kada gledate televiziju... Ne znam koji je to običaj, ja sam glazbenik i volim glazbu, ali je često puta sve praćeno glazbom, a pitam se je li to potrebno? Negdje je glazba tako glasna da se tekst uopće ne čuje. Oni imaju nekakav svoj omjer: sedamdeset posto glazbe naprama trideset posto teksta. Ali... A ovisi i o tome kakva je to glazba, da ne iritira. Ona ne smije iritirati. Koji put — ne znam je li to dobro ili ne — ali koji put ljudi kažu: »Pa što, je li bilo glazbe u filmu? Mi to nismo ni primijetili.« To znači da nije iritirala, da je podržavala radnju, da se stopila sa samom radnjom, da nije nametljiva. Ima to svoju dobru stranu, ali opet, ako se glazba potpuno izgubi, onda je pitanje... treba naći pravi omjer.

Crvenkapica i utjecaj Walta Disneyja

IP: Za film ste skladali najprije Crvenkapicu. *Ta mi je glazba vrlo slična Disneyevim crtićima.*

MP: Pa je, je. Ja sam na to išao svjesno, jer sam Disneyja puno gledao i još mi je uvijek danas ideal. Često puta smo mogli gledati razne filmove, ovisno o tome iz koje zemlje dolaze: češke crtane filmove, pa mađarske, ruske... Ali neki naši filmovi fantastično su uspijevali i dobivali su nagrade vani, a nikada se nisu vrtili pred Dnevnik navečer. Međutim, drago mi je kada sam vidio da neki autori kod nas, ne da se vraćaju, ali da malo idu na neki način prema Waltu Disneyju. Jer mislim da je to najljepša stvar za djecu koju ne treba plašiti prije dnevnika, prije spavanja, i kojoj tada treba dati nešto ugodno, divno...

Sâm sam to pratio kada su bili Disneyjevi crtići: *Snjeguljicu* i niz drugih Disneyjevih crtanih filmova koje smo mogli gledati do Drugog svjetskog rata. Bio sam očaran tom slikom i tim svim — to je fenomenalno! I tu vrstu glazbe koja je tematski prepoznatljiva. A i lijepi su likovi, jer ne plaše, nisu ružni. A danas imate sve moguće, pa su baš u crtićima za djecu nacrtane nekakve male rugobe.

IP: U Crvenkapici *ste uporabili veliki orkestar.*

MP: Veliki, da, gotovo simfonijski orkestar. Snimali smo to u Vlaškoj ulici gdje je bio Studio crtanog filma. *Crvenkapicu* je dirigirao Milan Horvat i to mi je bilo jako drago, jer on je bio čovjek s reputacijom orkestarskog dirigenta. To je radio još prije nego je postigao međunarodni uspjeh i afirmaciju. Međutim, kasnije sam sve filmove sâm dirigirao. Inzistirao sam na tome u to vrijeme, pa sam jedan veliki dio filmova, sve do posljednjega, do *Velikog transporta* kojeg smo radili u Pragu s češkim orkestrom, a tu je bio jedan češki dirigent — gotovo sve ovo poslije *Crvenkapice* dirigirao sâm. I crtane i igrane filmove, i *Sutjesku*, kada sam je radio u studiju u Londonu — vodio sam sâm orkestar, sâm dirigirao.

Orkestri kod kuće, orkestri u inozemstvu

IP: Kako je bilo raditi s velikim simfonijskim orkestrima? To su često bili strani orkestri...

MP: Bila su to velika iskustva. Oni su imali vrhunske orkestre, vrhunske tehnike snimanja i svega ostalog. Mislim da se kod nas mnogo toga radilo jako dobro jer smo mi sve radili s relativno primitivnom tehnikom pa smo svašta morali izmišljati. A imali smo talentirane i sposobne ljude, kao što je inženjer Pregernik, pa Tea Brunšmid, i cijeli niz voditelja. Od njih sam mnogo naučio, a oni su sâmi dolazili do rješenja za koja je inače vani bilo logično da postoje.

Recimo, dođe strani čovjek u studio, vidi orkestar i vidi mene kao dirigenta pa upita: »Dobro, tko će pisati partiture?« Ja velim: »Ja pišem«. »Vi ćete pisati partiture?« »Pa da, evo tu su skice, kad se vidimo?« »Sutra popodne«, veli. Poslije nekoliko dana, kada sam počeo raditi *Sutjesku*, ovi se čude. Znači, naučeni su na to da netko napravi skicu, da drugi čovjek ide praviti partiture, pa onda pita: »Tko će vam dirigirati?« Velim: »Ja. Pa kod nas sve sami radimo.« A oni pali u nesvijest. Poslije smo se jako sprijateljili... Ali nije mu to jasno.

I onda, recimo, mi smo već naučeni da ne smijemo puno gnjaviti glazbenike. A kada sam vani, u inozemstvu, onda odem dolje, s orkestrom snimim jedan broj, pa mi kažu da dođem gore i to poslušam. I sad je orkestar od pedeset-šezdeset ljudi sjedio u mraku i čekao dok sam ja to poslušao i vidio je li to dobro. I padne čovjek u nesvijest kada vidi s kojom to tehnikom rade. Već su onda počeli s onim Dolby sustavom. I kada se puste sve one polugice, to zvuči kao... jednostavno ne mogu shvatiti da sam to ja radio orkestraciju i sve, jer smo svi ispranih mozgova već od onog »nemojte više«...

Recimo, one male sastave koje smo radili, u *Istra-Berge*, veli: »Nemamo više novca — šest najmanje, a devet ljudi najviše.« I onda čovjek radi kao lud, ne znam koliko glazbenih brojeva izmišljava, a ima na raspolaganju vrlo malo kombinacija i instrumentalnih boja.

IP: S vremenom je, dakle, došlo do toga da se veliki orkestar smanjio na nekoliko instrumenata.

MP: Pa je, isto to se i vani dešava. Sad se opet vraća uporaba velikih orkestara. Onda se isto išlo u krajnost, jer se išlo u štednju. I velika svjetska imena i američki skladatelji doživljavaju čudne stvari. Čitam malo o pojedinim autorima knjigu... Recimo, čovjek je napisao teme i onda producent koji daje novac kaže: »Pa dajte poslušajte vi, ja za to nemam vremena.« A to su bila velika imena, autori koji su radili fantastične spektakl filmove gdje je taj zvuk bio velik. Recimo

Točno u podne, a bilo je još takvih filmova... Sastavi su se smanjili, ali se u posljednje vrijeme opet vraća veliki zvuk, zavisno od toga što se želi napraviti.

IP: Veličina ansambla vjerojatno ovisi i o financijskim sredstvima koja filmu stoje na raspolaganju.

MP: Da, da. To sve financijski kako stoje... Samo velim, to je malo žalosno, jer se sve moguće prijeđe i opet se sve upotrebljava kao manira. Jer ako negdje treba biti pop ansambl, rock ansambl — to je divno, ali neka bude zbog toga jer je tema takva i jer se uklapa u sadržaj. Ali da u svakoj stvari mora biti poznati pjevač koji će povući film ili ne znam što napraviti!...

IP: A kakav je bio odnos stranih glazbenika prema Vama i Vašoj glazbi?

MP: Pa evo, recimo odnos glazbenika vani na početku i na kraju snimanja. Ja sam uzeo jednu pjesmu iz NOB-a, pa sam napravio da kao mješoviti zbor pjeva vokalize. Sad su oni bili tamo i ja velim: »Hvala lijepa, vi ste gotovi.« A oni vele: »Maestro, kada da dođemo poslijepodne?« Ja velim: »Ne trebate, mi smo sve snimili.« Vele: »Znate što, ako vam nešto padne na pamet, mi ćemo ipak doći poslijepodne.« Dakle, to je posao, savjestan posao na koji ja nisam naučen. Bio sam iznenađen i zatečen, jer su ti ljudi stvarno došli poslijepodne, tamo su sjedili tri i pol sata, da bi snimili ako meni padne na pamet da još nešto dopišem. Sjedili su, jer su znali da su plaćeni za dva termina.

Samo velim, čuđenje je to kada se susretnete s drugom tehnikom, što je danas sasvim normalno. Da stavite slušalice, da vam u slušalice puste playback, da je sve normalno postavljeno. Do tada, mi uopće nismo radili na taj način. Da gore imate dva projektora, na jednom ide slika a drugi projektor pokazuje sekunde. A sekunde su sekunde. Prema tome, on vrti normalno sekunde, nezavisno od metronomskog tempa u kojemu sam ja radio. I to je da poludiš! Ja si dirigiram neki tempo koji nije uvijek u ovoj tablici, recimo četveročetvrtinski ili dvočetvrtinski sa sto dvadeset ili šezdeset, nego su potpuno nesrodna tempa. Gledam i borim se protiv toga.

Ili mi puste metronom u uho i u uhu mi kucka. Rekao sam im: »Maknite to van«, jer mi nismo naučeni tako raditi. Danas to već mogu raditi, samo onda je to bilo... Jer kada sam prvi put došao u tu situaciju, brojevi nisu bili kao kod nas: »Pozor«, »Start« i, ne znam, »Tri, dva, jedan« ili nešto drugo. Slika se samo preklopila s dvije crte, a ja sam ostao ovako u zraku od iznenađenja, a cijeli je orkestar mene čekao. Bio sam tako iznenađen da sam sâmo gledao, a ovo je prošlo i prošlo i — gotovo.

Iskustvo s filmom Sutjeska

IP: Jeste li imali neugodna iskustva?

MP: Pa... moglo bi se reći. Kada sam radio za Mikisa Teodorakisa koji je razvikani skladatelj, pojam i sve skupa, a napravio sam mu masu posla. Jer kad bih vam pustio vrpce na kojima sam se s njime objašnjavao i dogovarao na francuskom i engleskom jeziku... I na snimci su mi, recimo, glazbenici pomogli jer je često puta napravio takve stvari da je to neviđeno. Onda sam mu sve morao popravljati. Recimo, kako tamo ima i Dalmatinaca i pojedinih brigada koje dolaze — *Sutjeska*, to je ratni film, ne — onda je najedanput stavio unutra... »Mikis, pa to...« I on veli: »Mnogo si mi promijenio kod tog.« a ja velim: »Nisam, ali sam neke stvari morao ispraviti.« Pa on je metao gračku glazbu unutra! Grčku, meksikansku...! On to osjeća, on, naravno, ima za to afiniteta, i on je izvrstan melodičar, ali ja sam mu to morao ispraviti... Velim: »Evo, tu, ovdje, ako trebaju teme iz NOB-a onda valjda ja znam bolje jer sam tu ipak rođen, živio u to vrijeme, sve to proživljavao i sve ostalo — ja to znam bolje od tebe. Ti si melodičar, ali ja to spajam zajedno, pogotovo gdje se može.« Mnoge sam stvari morao progutati, a nikada nisam htio time mahati. Da sam zločest onda bih pokazao koju sam skicu dobio od njega i što sam iz tih skica napravio da bih dobio taj zvuk.

Ja sam to instrumentirao, radio i dirigirao. I onda je poslije, jedno godinu nakon toga, u Grčkoj izašla ploča na kojoj piše: »Mikis Teodorakis, šezdeset BBC musicians, conducted by Mikis Teodorakis«. A on ni jednu notu nije dirigirao, ja sam sve sâm dirigirao! I onda sam išao preko u ono vrijeme još jugoslavenske autorske agencije, međutim je to bilo neutuživo, tu se ništa nije moglo. On se malo uvrijedio na to da sam ga pozvao na red, ali to je, mislim, bilo bezobrazno. Čak su mi ovi iz Londona pisali da mi hoće potvrditi...

Jer imate ovakve smiješne situacije: on napravi melodijsku liniju: ako je melodijski ton »e«, on na to stavi e-mol ili E-dur akord, a kad ide na »f«, dakle pola tona više, onda stavi F-dur... Ne razmišlja tonalitetno o pojedinim stvarima, nego tematski. I tako imam baš jedan luđački primjer gdje je on to sve stavio i ja si mislim: »Sad ću...« Uzeo sam tu njegovu temu, jer je bila zgodna, dobra, pisana za klarinet solo, a ispod nje sam stavio zvuk gdje su gudači izveli nešto poput bijenalske glazbe. Imao sam veliki orkestar, bio je gudači aprat, puhači, svi kompletno, ali baš sam tu uporabio gudači orkestar da drže nešto kao neki zvuk. Bili su postavljeni sve po pola tona, tako da je to bio više kao šum. I iznad toga je svirao klarinet. I sad on dođe na snimanje — otišao je u Pariz i vratio se natrag — i veli: »Pa što je to? Promijenio si harmonije!« I sjedne za keyboard i počne svirati kao lud, a glazbenici daju znakove: »Što je sad to?« Snimili smo to, normalno, s njim i onda smo u miksu ipak ostavili da se dolje čuje brujanje, ovo čudno treperenje zajedno s onim njegovim glupim harmonijama, onim E-durom, e-molom. Pa ne može pod svaki melodijski ton... pa to je zapravo tragično! Da onaj ton koji je u sopranu, u melodiji, da mu je to ujedno i bas za akorde. Gdje su tu funkcije, gdje je temelj tonaliteta?! Pa sam to spojio zajedno, i s tim klarinetom solo dobio sam jedan čudesan zvuk.

Evo, to su takve epizode...

IP: I nećete više skladati filmsku glazbu?

MP: Ja bih skladao, ali se radi o ponudi i potražnji. Ima takvih slučajeva da u određenom periodu netko bude jako popularan. Svojedobno u Jugoslaviji je Bojan Adamič uglazbio ne znam koliko filmova godišnje. Čovjek gleda po godinama, pa ja vidim da je isto kod mene. U jednom periodu sam mnogo skladao za filmove, crtane i druge. Znači, bio sam, hajde, ime i sve skupa. Danas imate plejadu ovih mladih koji

su aktualni, zgodni, zanimljivi. Njima svaka čast, takvo je vrijeme došlo.

Makar vjerujem da bih mogao skladati filmsku glazbu, sada pogotovo kada sam relativno slobodan, kada sam u penziji i kada nemam mnogo obveza. Jer nekada sam znao uglazbiti cijeli niz filmova, a da sam normalno i dalje radio na Radioteleviziji. Danas, kao slobodan čovjek mogao bih se više posvetiti tome. Imam ideja i nota, ali to vam ovisi.

Pa čak — sad svejedno bih li radio ili ne bih radio, ali mi je žao da se kod nas producira vrlo malo filmova. To je neriješeno pitanje i to bi trebalo najprije riješiti. Ima talentiranih autora, ima talentiranih mladih ljudi kojima treba dati šansu, ali opet ni starije provjerene ne treba zaboraviti. Premalo je novca, pa neke odmah odsijeku... Što je glupo, zapravo. Za moj pojam, sposobni trebaju raditi. Ja nemam nikakvih predrasuda.

Evo, s ovim mladim ljudima s kojima sam u Puhačem orkestru hrvatske vojske, to su sve mladi glazbenici pred diplomom ili diplomirani glazbenici, i oni izvrsno sviraju. S njima sam našao zajednički jezik i divno se s njima osjećam. Imam osjećaj sigurnosti, vidim da me prate, da me slijede. A stalno pitaju: »Kad ćete opet doći?« To je divan osjećaj.

Abstracts

UDC: 791.43.01

Noël Carroll

Towards a Theory of Film Editing

Editing is a form of communication based on the cut, which encourages the viewer to infer the meaning of a sequence of shots finding the best possible explanation for the sequence. The grounds for inference are varied and numerous. They include several types of narrative considerations, sensuous and thematic comparisons and contrasts, as well as linguistic and conceptual evocations. These grounds serve as inductive premises, which, when combined with the particularities of the film itself and its broader historical context, yield hypotheses about the meaning of the shot linkages. The viewer may have to sift through his repertoire of inductive strategies to unravel the sequence; this search is predicated on postulating the most coherent account of the film material. In cases where editing defies traditional methods of induction, in order to explain it, the viewer will have to observe how the given shot chain relates to the film history, as its possible amplification or repudiation of more entrenched practices. In order to interpret the editing, he will also have to use his cultural knowledge. The viewer will not read the explanation, but infer it. Where he can find no explanation, he will label the editing as senseless or a mistake.

The author offers his explanation from the perspective of the spectator who is a member of the circuit of communication. This approach places the responsibility for the use of cutting to elicit inferences from the spectator on the filmmaker. Most authors will demand an even heavier responsibility. Namely, they are determined to elicit a specific, preordained comprehension of the shot chain. However, it is probably not necessary to have an intended meaning to communicate for a cut to be a successful piece of editing. Some shot interpolations may suggest inferences that the author had not planned. Nevertheless, in most cases, the author manages to convey the intended message. How is that possible? This model claims that the film author and the viewer are members of the same institution of world cinema, share the same bases for induction, moreover, they belong to the same twentieth-century world culture.

UDC: 791.43.01

Paul Messaris

Notional Editing

Theoreticians of visual communication widely believe that images, in their inner nature, do not possess the ability to make notional statements and that the essence of images is to *present* events or states.

Contrary to that, many filmmakers strive to create notional structures in visual form, and do so with the help of the editing process that Paul Messaris calls 'notional editing' in which two or more images are linked with the purpose of making a comment. This type of editing is often associated with Eizenstein's films and his writings on editing. It was often used in silent movies, while today it has found a new setting in propagandist films and mass media.

On the example of a propagandist film used in Ronald Reagan's presidential run and several advertising videos, Messaris shows that grounds for linkage of images in notional editing is rarely visual. In other words, image-subject is connected with the image-object mostly by notional, instead of visual similarity and contrast. The interpretation of notional editing is predicated by the spectator's ability to discern the presence of notional relations between the objects and circumstances portrayed in a given sequence of images.

UDC: 791.43.01

David Bordwell

Narration and Space

A single concept has dominated theoretical considerations of filmic space and position. Mainstream mimetic theories, much like diegetic theories, attribute every image to an invisible observer incarnated in the camera, making the observer at once narrator and spectator. The totalised space built up from editing is thus attributed to an idealised invisible witness, the occupant of an absolute position. The discourse becomes a series of views whose source is the viewer's position.

Just as there is more to narration than the camera, claims David Bordwell, so is there more to cinematic space than effects of the viewer's position. Instead of seeing the spectator as the apex of a literal or metaphorical pyramid of vision, we can treat the construction of space dynamically.

The syuzhet's presentation of information can be facilitated or blocked by the style's representation of space. No theory of narration can omit the question of position, but it needs to be integrated into a broader account of how films mobilize spatial perception and cognition for storytelling ends.

On an example of ideal positioning shot/reverse shot, Bordwell points to limitations of Jean-Pierre Oudart's suture theory. Oudart claims that in shot/reverse shot figure, the first shot entails a space offscreen, behind the camera, 'the fourth side, a pure field of absence'. The next shot in the series reveals that something occupies that offscreen space. The viewer has to anticipate and recall: the first shot foreshadows what could replace it, while the second image makes sense only as an answer to its predecessor. The suture works by creating gaps and filling them up, imposing the existence of some imagined space shown in the next shot.

Bordwell thinks that Oudart makes a step towards the characterization of observational activities performed by the viewer — anticipation, recall and recognition of the space narration represents, however, introducing the phantom narrator as the maker of the first shot, he returns to the theory of the invisible observer. Suture simply designates certain aspects of the schemata that we activate in order to make spatial and causal sense of a scene's total space. However, as a theoretical concept, 'suture' is not an adequate explanation of how this process occurs.

UDC: 791.66(497.5)»2001«
791.43-92(497.5)»2001«

Vladimir C. Sever

And where is Eros?

10th days of croatian film

As one of the festival's jurors and selectors, the author gives an intimate review of the 10th days of Croatian film held in Zagreb, from March 8-11, 2001. Working on the programme of the Days, the selectors were faced with a huge number of works that comprised a wide choice of almost everything: motion pictures, documentaries, animated and experimental films, TV shows and films for designated purpose of rather uneven quality and different styles, for which reason the author compares Croatian short and middle features with a multiheaded beast that has lived on an unhealthy diet for a very long time and has grown into one of those prehistorical creatures with a head of a beauty, belly of a hippopotamus and paws of a hamster.

However, in this sea of variety, the selectors have made an effort to choose the most representative works and have selected films that were interesting to the public so that the festival has almost become a live organism and started to peal off its old skin; instead of being an event you attend because there is nothing else to do, it turned into a festival you attend for pleasure.

Among the motion pictures, the author singles out *Black Chronicle or The Women's Day* directed by Snježana Tribuson. This is a film that every festival programme maker would love to screen in the festival's prime time. Director Snježana Tribuson, pursuing the thematic of her previous film *Melita Žganjer's Three Men*, tells a story, with much humour, of women turning 30 and going through a crisis of self-respect while attempting to find the ever-promised happiness in love. Using complex, non-linear interweaving of narrative currents, Snježana Tribuson has placed herself among a small number of domestic authors that successfully transfer some of stylistic preoccupations of the Anglo-American cinema into our specific Croatian surrounding. Stanislav Tomić's *A Flop* and Ivan Goran Vitez's *Massive Dying of the Seals* share the same virtue: first film unpretentiously uses a well known western plot — a stranger with a dark secret comes to a small provincial town and changes it forever — puts it into an almost unreal, snowy milieu of Croatian province and spices it with some casual black humour. On the other hand, Vitez, in general seems to be a much craftier director, which is reflected in his use of cautious shot dissembling and archive music. Furthermore, his skill is observable in the way he leads the actors and introduces bitter comments of everyday frustrations while setting some rather unpleasant moral dilemmas about the viewer's interpretation. *Life with Cockroaches* by Suzana Ćurić was eagerly awaited as an ambitious pilot episode of a humoristic series, however, the viewers responded to it rather coldly mostly because of very thin characters and the absence of any real tension between them. *Citizens* by Luka Rocco and *Nigredo* by Zdravko Mustać rely on the avant-garde works from distant decades of the last century and so present more of a rarity than an expression of new trends; both are silent, distinctly grotesque, grateful samples for the *arthouse* public. Mustać's work is unquestionably more mature, complex and refined, but since Mustać is twice Rocco's age, this might not be a virtue. *Forever Mine* by Ljubo J. Lasić, weaves a solid net of invitations to similar avant-garde outings to the area of the surreal and a more narrative form according to the motive known already from Kafka to Gilliam, which Lasić successfully turns into his own. *Silence* is a rather atypical work for Dalibor Matanić, whose recent film *The Cashier Goes to the Sea* achieved quite good commercial results. As yet another dry (without dialogue) short feature dealing with lives of two old people living in snowbound highlander backwoods, Matanić's work, in comparison with the other two, possesses a certain documentary and artistic quality. The most wretched piece of work at the same time attracted the biggest attention. Partly amateur work *Bimba* is a movie about the 'guilt' of two young men who forced their friend into dementia after taking LSD. Despite all its flaws, this films deals with certain issues that do not often appear in Croatian films and presents them in the context of a serious dramatic situation. Finally, *Forever Mine* by Svebor Kranjac — a series of sketches in which the author gives an ironical view of the hopelessness of new generations — does not really reflect much filmic skill, but it does offer several pretty good jokes so that the first shortcoming did not bother anyone.

However, the main event of this year's festival, which also stamped it in a special way, was the documentary *The Boy Who Was in a Hurry* by Biljana Čakić-Veselič. The work possesses an unquestionable strength that comes from the fact that the author has poured into this film all that was the most holy in her and without any sentimental regrets. This made it into one of the strongest films ever seen at the Days,

and moreover, a key guideline for the renewal of Croatian film. The problematic of *The Boy* is ours and ours alone. The strength emanating from this film clearly shows that the issue of renewal of Croatian film is first and foremost the issue of gaining self-respect and respecting things that define us and make us what we are.

This is vividly represented by an enormous creative Eros — which the authors of other motion pictures were not able to find in fictional works — while the author of *The Boy* found it in a Thanatos-like confrontation with the death of her brother.

UDC: 791.44.02:004

Sergej Ivasović

The Influence of New Digital Technologies on Film Production

Until the massive introduction of computer technology in our everyday lives, motion pictures were produced in a sequence that was basically set from the times of the invention of film tape and camera. It comprised of four phases (pre-production, production, post-production, and distribution of the finished work) that took place in a linear temporal order.

Digital technology introduced changes in all phases of film production: on the level of certain jobs and workplaces, on the level of the whole production, and finally, it's ultimate achievement was a physical change of the medium itself.

Since TV and video production turned to digital technology and specialized computers much sooner, using the, so-called, edit consoles — computers that could memorize the EDL (edit decision lists) and could save and read them in various formats adapted for various appliances, they served as an important guideline to filmmakers. New ideas introduced different, new solutions, which eventually resulted with some of the leading names of film industry (AVID, PROTOOLS, SCRIPTOR, etc.). Specialized programmes introduced new possibilities; shortening of certain phases, quick correction/reduction of mistakes, completely new ways of working with sound and image.

Past experiences show that the introduction of computers and digital technology in film production brought a number of advantages that resulted in faster production, more creativity, a more efficient interaction in the creative process, and shortening of certain phases. They also reduced the possibility of loss of information and product during certain phases, reduced 'generational' losses in re-taping, and finally, significantly decreased the costs of production.

Although film negative has certain advantages unparalleled by the digital technology (70 mm negative, IMAX cinema, infra-red, and ultra-violet shooting, etc.), rapid development of digital technology forces us to conclude that, under its influence, the medium is definitely changing, and that the 35 mm stock will soon be pushed out of film production and replaced by the digital format (or formats), thus also changing the way of distribution of film works.

UDC: 791.44.02:004

Miran Krčadinac

Timecode

Systems for identification of moving pictures and sound synchronisation

Film technology is increasingly relying on the possibilities that opened with the rapid development of digital technology that has introduced many changes in film production. One of these changes includes the interweaving of the post-production phase with the production phase. Big productions tend to do the editing already on the set, which was enabled by the introduction of timecode on the image of the video-asist of the film camera. The timecode enables the editor to edit certain scenes (synchronised with sound) during the production so that the director and the cameraman have insight into the editing continuum and the rhythm of shots. In this way, they can decide whether they need another close-up or a total for a particular scene before the whole crew moves to another location. Timecode also helps to pre-visualise various optical effects, for example, in computerised shot assemble. It is obvious that the timecode introduces a number of advantages in film production; the shooting becomes more economical and flexible, allowing much more creativity in the process.

UDC: 778.5:159.93

Hrvoje Turković

Movement Illusion in Film — Myths and Explanations

In spite of the history of psychologicians' warnings against the *persistence of vision* explanation of the movement illusion in film (Muensterberg, Woodwort, Rock) and contemporary film psychologists' campaign against it (Anderson, Brooks, Hochberg), the illusion of movement (psychologists predominantly speak about the *apparent movement*) is still persistently explained in this fashion. For quite some time the persistence of movement explanation has been supplemented by the subsumption of the movement illusion to *phi phenomenon* also, but without any attempt to clarify the queer methodological move of explaining one phenomenon by the two unrelated explanations. One of the deeper reasons why persistence of vision explanation is still practiced, and why the two explanations are used side by side, is that — in the case of film — we are dealing with TWO ILLUSIONS, not one. One illusion is the *illusion of light constancy* of film image, contrary to the fact that the image is intermittently darkened by shatter mechanism during its projection. Persistence of vision is a pertinent explanation of this illusion, though there remains a question whether it is also an *adequate* explanation of the *flicker fusion phenomenon* — i. e. of the integration of intermittent flashes of film image on the screen (cf. Rushton). Second illusion is the *movement illusion*: we illusory see continuous movement within the film shot though what is projected is just a sequence of stills with no movement in them. This illusion is pertinently categorized as a sort of phi phenomenon (or

stroboscopic movement). Though both illusions do contribute to the final perceptual impact of film, they constitute two quite different and separate phenomena, i. e. one is not necessary for the occurrence of the other. There are three substantial arguments against mixing the two phenomena (flicker fusion and stroboscopic movement). The *argument of double exposure* (Brooks, Hochberg) states that persistence of vision alone would produce only double exposure effect (doubling of scenic features of the two successive images within one perceived image — as it occurs in thaumatrop). Apparent movement effect *is not produced* by persistence of vision. The *argument of film cut* states that light constancy (i. e. flicker fusion) occurs over the cut though typically there is no apparent movement from frame to frame over the cut. Again, flicker fusion is obviously dissociated from apparent movement. The *argument of different frequencies* states that flicker frequency required for critical flicker fusion (light constancy) is quite different from the frequency of intermittent movement of projected film images required for apparent movement effect. Perfect apparent movement occurs at intermittent changes of 16 frames per second, while it is required a double shatter frequency — around 50-60 times per second — in order to eliminate a flickering effect in projected film image. Further demonstration that the two 'fusions' — flicker fusion that produces light constancy and stroboscopic 'fusion' that produces apparent movement — are not causally connected can be found in the fact that in early silent films the flicker effect was quite strong, while at the same time the movement illusion was full.

The problem with phi *phenomenon* approach to the movement illusion is that it is more an enlightening generic specification of the illusion than its proper explanation (i. e. elucidation of psycho-physiological mechanisms at the basis of different aspects of phi phenomenon). There are two problems behind the choice of explanation of apparent movement. Firstly, one can assume that perceptual mechanisms behind the apparent movement are quite different from mechanisms behind the proper movement perception. Secondly, one can assume that only one mechanism is in question, but it is a mechanism that can be 'cheated', perceptually 'mislead' under specific stimulus conditions. The paper argues for the last approach: there is a limitation on the adaptational specificity of our perceptual processing of environment. The processing is tuned to the particular adaptationally important stimulus configuration (say to object movement, and observer's proprio-movement) because it is highly improbable that particular configuration changes will ever belong to the scenes/objects of complete different ontological status (e. g. to a specific succession of closely placed and closely shaped static patterns). But, if such an improbability does occur, if an object of completely different ontological status (e. g. a succession of film images) is producing the required stimulus configuration for particular processing (for movement processing), then the processing would be misled into illusory perception of movement (cf. Anderson, Brooks-Hochberg, Gibson, Palmer, Rock...).

ANALITICAL CONTENT OF THE PAPER: *1. 'Myth of persistence of vision'; 1.1. Persistence of vision as explanation of movement illusion; 1.2. Supplementary explanation by phi-phenomenon; 1.3. Harangue against the persistency explanation of apparent movement; 2. What is explained by the persistency of vision, and what is not; 2.1. The two basic illusions of film; 2.2. Argument of double exposure; 2.3. Argument of film cut; 2.4. Argument of different frequencies; 2.5. Conclusion; 3. Why darken an image in shooting and projecting a movie?; 3.1. Why shatter?; 3.2. Flicker fusion as solution; 4. Explanations of apparent movement in film; 4.1. Specificity theories of apparent movement; 4.2. Hypothesis of common processing of apparent and real movement; 4.3. Argument of superfluous parallelism; 4.4. Argument of equal proximal conditions for apparent and real movement; 4.5. Argument of common neuro-psychological mechanism; 4.6. Conclusion: functional 'typification' of perception; 5. Status of apparent movement; 5.1. Apparent movement is illusory; 5.2. Perception of film movement is an illusion proper; 5.3. Special ontological status of apparent movement; 6. Resume and conclusion; Endnotes; Bibliography*.

UDC: 791.43-312.4

Ante Peterlić

Conspiracy as a Genre

Although conspiracy novel and film belong to the wide opus of the so-called crime literature or detective film, this new form in the field of the thematic of crime refuses to be clearly defined, so that it is difficult to say whether it actually is a 'distinct' genre and if it has any visible, distinguishing determinants. If we wish to differentiate the activities that focus on espionage within the field of a thematically and formally very wide area of crime novel and film, we should begin with an essential element of these works — a conspiracy — also an important distinguishing element in comparison with other familiar forms whose essential constituent is an investigation, a threat or action.

What does a novel or a film of conspiracy represent in the context of genres? It contains elements of the crime novel since the activator is always a crime, however, the novel or the film of conspiracy also includes some other elements of familiar genres: action, emphasis on the representation of events as in a gangster movie or an adventure literary or film work, emphasis on the threat as in a thriller, or insistence on detection as in works of detection. They usually include an overdose of sentimentality and melancholic loneliness, 'a game of coincidences', which could account for a melodrama, whereas when the conspiracy becomes almost too extraordinary we can even discern the elements of science-fiction. If such works also include historical figures and offer a somewhat detailed description of historical and political events, we could also find the elements of historical, as well as the poetics of a documentary novel or film.

However, the emphasis on the conspiracy of global character with visions of general distrust, loneliness, and alienation resulting in the loss of identity, rather clearly delimit this group of works — in novels and films alike. In cases where these elements are not sufficient keys for making a distinction from other genres, the work of conspiracy appears as

being *in between genres*, or as a border area in which several genres collide. At the same time, we could question the legitimacy of the term *in between genres* since many works are characterized by elements that belong to other genres as well, so that we could treat all works as being in between genres. Nevertheless, in the case of a work of conspiracy, the mixture of elements of various familiar genres is more than obvious. A growing influence of politics in the world, the awareness of the global character of events and the role of alternative organisations, as well as the myth about the influence of espionage, often has introduced the theme of conspiracy in familiar genres giving them a distinctive mark. This can be observed in a number of Hitchcock's and Lang's films in which this material served as a background, but also as a motivator in detective films, thrillers, and even adventure movies. On the other hand, although this may not be so evident — since the genre of conspiracy is of recent origin — typical elements of the work of conspiracy have enriched and changed the constituting elements of the above-mentioned genres both in the sense of context and form.

UDC: 791.43.01
791.43-02

Midhat Ajanović Ajan

Animation Film Viewpoint on 'Film Realism'

Since the beginnings of film, realism represented the highest ideal and the greatest illusion of the new medium. L. Feuillade, Jean Vigo, John Grierson, Dziga Vertov or C. Zavattini are only a few of the great film authors who thought that primary task of film was to represent reality, what it allegedly was like. Many leading theoreticians of film, first and foremost Andre Bazin, firmly believed in the power of photography and its ability to represent reality directly, without any mediation. Even film tricks developed as a helping tool in the service of the so-called 'film realism'. Ever since the times of the pioneer George Melies, the tradition of film trick has been based on the idea that 'every illusion created on the screen has its ontological roots in some realistic event registered by the camera'. The theory of moving pictures being a realistic reflection of life proved to be a total failure. Theoreticians have completely disregarded a whole film species, the one that most frequently creates most poetic results — animation. Animation has never hid its artificial nature and film images in animated films have always been openly considered as presentations of the artist's inner, that is to say, private 'realism'. The animation was always a clear negation of the realistic theory. However, a great number of film theoreticians do not consider animation as a film medium. Language of animation is associated with graphics (which is 'unreal' in itself), while film language is associated with photography (the medium of 'realism') so that according to the late theoretician Dušan Stojanović from Beograd, animation should be considered in the context of visual arts. However, there is not a single proof that photography is 'more realistic' than a drawing or graphics. Furthermore, even the most simplified definition of film animation cannot omit the fact that animation is dealing with 'images moving with the help of the film technique'. The identical definition can also be applied to all other film forms. The only questionable difference between a motion picture or a documentary and animation is that in the latter the camera is working with units: exposing frame by frame of film, so that the movement is constructed, instead of using one already existing in the nature. However, even this method is no longer characteristic only of animated film because the introduction of computer animation in the editing of motion pictures erases all differences. If instead of film, we use a much broader term: the art of moving pictures, there are no more misunderstandings between the terms motion picture/documentary and animation. Animation in all its forms (animated film, collage, puppet film, flicker film...), as well as all other film sub-genres (motion picture, documentary, experimental film...), including television and video are integral parts of the whole named moving pictures. Animation is a type of moving pictures whose source is the time molecule, film frame or electronic flicker. It is true that animation is a form that often uses artificial, preconceived and constructed movement instead of taking and transferring movements from the nature. This particularity singles animation as a special type of moving pictures, however, it does not exclude it from other film genres. Therefore, animation is film. The fact is that animation expresses the spirit of time and the ideas of world and life ('realism' and 'truths') and reflects them as much as do the other genres of the moving pictures. As any other art, animation conserved the dominant messages, ideas, faith and aspirations existing in a particular time and space. It has embodied historical 'realistic' and 'fictional' contents just as any motion picture or a documentary. Despite the fact that animation represents the oldest form of moving pictures, due to the utopia of 'film realism', it remains the least explored film form. A growing interest in animation in the last decade is faced with difficulties in film studios where the situation reminds of uncharted wilderness. For this same reason, on the other hand, animation may be the only film genre left from which we could still expect some amazing discoveries and exciting surprises.

UDC: 791.44.071.1,(73) Ford

Bruno Kragić

The Visible and the Invisible in John Ford's Films

Dissecting a number of films, the author of the article concludes that in John Ford's films many crucial events for the action sequence are not visible. For example, the key battle in *Drums Along the Mohawk*, 1939, is not shown, but recounted by the hero (Henry Fonda); the hero's (John Wayne) showdown with his brother's killers in *Postal Carriage* is 'shown in off'; the final tragedy of a whole squad, including a number of characters, in the movie *Fort Apache* (1948) cannot be seen since it is covered in smoke. When in *The Searchers* (1956) the Indian chief dies, we can only see his legs, while the massacre of the hero's family is not shown. In Ford's last film *Seven Women* (1966), he does

not show the murder of the only male member of the family, while the act of hero's (Anne Bancroft) suicide is faded-out.

These examples offer a conclusion that Ford was not inclined to showing situations of strong dramatic tension. To find reasons for that and establish the nature of invisible in Ford's movies, the author analyses what (and how) Ford shows in the rich repertoire of visible within the film image. She, thus, establishes that Ford was preoccupied with the relation of the individual with the community and with the presentation of the community itself through its rituals. These presentations often included long sequences with long shots. Camera was basically static while the objects (characters) in the frame were moving. Also, he often used long shots with characters in various shot scales. With their duration and the setting and moving of characters, these shots often emphasized duration. The emotional tension was not achieved with acting (which was subtle, face expressions barely changed) or speech, but with the dynamics of characters' motions. One could observe a continuity of space that often went beyond the screen and was only suggested. This was in accordance with Ford's spatial reductions. Ford's movies contained series of shots, 'blank views', based on close shots and close-ups that consistently suggested the existence of something off the screen. In relation to Ford's tendency to spatially reduce substantially important situations, we could conclude that Ford left much off the screen, even when it seems that we have obtained all the necessary information. Since long duration of certain scenes suggests the tendency towards the 'stretching' of time and the emphasis on time as such, we could say that suggesting what is out of reach of the camera reflects a wish to accentuate wide spaces, to 'stretch' the space itself. Focusing on time corresponds to the indicated presence of the invisible. Finally, continual dialectic of the visible and the invisible suggests a spatial continuity as a counterpoint to temporal continuity, the invisible as a spatial equivalent to timelessness.

UDC: 78.071:791.43(497.5) Prohaska M.

Irena Paulus

Miljenko Prohaska: With Music from Experimental to Animated Film

Miljenko Prohaska is a composer actively involved in music (he is also a performer, a conductor, and a score-writer). He is a very versatile musician with special interest in jazz. He was born in Zagreb on September 17, 1925. He learned to play the violin in primary school and the contrabass in the secondary musical school. He studied at the Theoretical-teaching department of the Musical Academy in Zagreb where he graduated in 1956. During his studies he worked as a contrabassist in the Zagreb Philharmonic, Yugoslav Radio-Diffusion Orchestra, Symphony and Chamber Orchestra of the RTZ. From 1957 till his retirement in 1989 he was the conductor of the Dance Band of the RTZ. Besides conducting and composing, he was also involved in pedagogical work and score writing. He is a longstanding member of the Zagreb Jazz Quartet and the Zagreb Jazz Quintet. Composing light orchestral, jazz and modern music and interweaving his various experiences, Prohaska surpasses the limits of genre and often trespasses into the area of the so-called serious music. He is the co-author, together with Ivica Krajač and Karlo Metikoš, of the rock opera *Gubec Beg*. However, one must emphasize his enormous opus of film music: a series of animated and short films, and some twelve scores for feature films.

Miljenko Prohaska entered the world of film thanks to the animated film. His first film score dates from 1954 for the animated film *Little Red Riding Hood*. Afterwards, Prohaska created music for other animated films like *The Theft of Jewels* by Mladen Feman, *Dragon* by Boris Mikšić, *Šagren Skin* by Vlado Kristl and Ivo Vrbanić, *The Tamer* by Darko Gospodnetić, a few episodes of the serial *Inspector Mask* by Josip Duielle, and many others. Among the motion pictures, one must single out the score for the film *Gravitation or the Amazing Youth of the Clerk Boris Horvat* (B. Ivanda, 1966), and the films *Prometheus from the Island of Viševica* (1964), *Monday or Tuesday* (V. Mimica, 1966), *The Return* (1979), *Cyclopes* (Antun Vrdoljak, 1982), *The Great Transportation* (Veljko Bulajić, 1982/1983), etc.

The author of the article analyses film scores for animated films *Little Red Riding Hood* (J. Sudar, 1954), *Thumbeline* (Milan Blaženković, 1979), *The Good Hearted Ant* (Aleksandar Marks, Vladimir Jutriša, 1965), and the scores for motion pictures *Gravitation of the Amazing Youth of the Clerk Boris Horvat* (Branko Ivanda, 1968) and *Monday or Tuesday* (Vatroslav Mimica, 1966). In these films Prohaska displayed all his musical versatility respecting the ideas of film authors, composing a wide variety of musical scores that went from the variations of classical themes to transferring contemporary music into jazz and the music of nature. In the animated films, the author of the article focuses her attention on the application of the 'mickey-mousing effect', while in the opus as a whole, she analyses caricatural and distinguishing characteristics of his music, particularly composer's inclination towards the use of contemporary music and shifting of tonal and non-tonal music. She also emphasizes the role of the way in which Prohaska separates musical blocks with silences (pauses for speech) that he links with the technique of collage instead of cutting.

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959.) završio filmološke studije u Göteborgu. Pisac, karikaturista, profesor filmske animacije, nedavno je izabran za umjetničkog direktora Animafesta u Zagrebu.

Goran Blagus (Osijek, 1967.), diplomirao povijest umjetnosti i arheologiju na FF u Zagrebu. Od 1992. urednik u art magazinu *Kontura* i povremeni suradnik *Vjesnika*, *Vijenca*, *Quoruma*, Hrvatskog radija. Autor je predgovora za vise od 60 izložbi hrvatskih likovnih umjetnika. Objavio knjigu poezije (*Lilit*) i monografiju *Dimitrije* (s dr. Tonkom Maroevićem). Član je HZSU-a, ULUPUHA te Međunarodnog udruženja likovnih kritičara — AICA-e.

David Bordwell (r. 1947.) profesor je filmskih studija (Film Studies) na Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison, SAD. Objavio je brojne knjige i članke iz filmske povijesti, povijesti filmskog stila, opće filmske teorije, te naratologije.

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 brojne članke u zbornicima i najuglednijim anglosaksonskim časopisima.

Janko Heidl (Zagreb, 1967.), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV-u, Zagreb

Sergej Ivasović (Zagreb, 8. XI. 1970.). Diplomirao 2001. filmsku i TV montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radio kao montažer, redatelj namjenskih filmova i kao asistent režije. Zaposlen kao voditelj Sektora tržišnih komunikacija u Badelu 1862.

Goran Jovetić (Zagreb, 1976.) Apsolvent talijanistike i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalni suradnik *Vjesnika* od 1998. godine gdje piše filmske, likovne i književne kritike, Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973.), diplomirao fancuski jezik i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Zaposlen u LZ *Miroslav Krleža*. Objavljuje na Hrvatskom radiju, te u časopisima *Kolo*, *Republika*, *Zarez*, Zagreb.

Miran Krčadinac (Zagreb, 1975.), profesionalni snimatelj. Diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti 2000. Zaposlen kao snimatelj na HRT.

Petar Krelja (Štip, 1940.), diplomirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Filmski kritičar i urednik na Hrvatskom radiju, filmski i TV redatelj (dokumentarci i cjelovečernji igrani filmovi). Urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971.), diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Zaposlen u brodogradilištu Uljanik. Surađuje s filmskim temama u *Glasu Istre* i književnom časopisu *Nova Istra*. Tekstovi su mu dostupni *online* na Internet stranici www.sikuti.hr, skupine *Šikuti machine*.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941.), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmsko-povijesne tematike. Savjetnik u Hrvatskoj kinoteci, bio glavni urednik *Zapisa* i *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka*, urednik u ovom časopisu. Autor više knjiga iz povijesti hrvatskog filma, Zagreb.

Katarina Marić (Šibenik, 1971.), diplomirala kroatistiku na FF-u u Zagrebu. Objavljivala filmske kritike, te filmskim prilozima sudjelovala u emisijama OTV-a i HTV-a, gdje i danas povremeno surađuje. Stalna suradnica u *Vijencu*, Zagreb.

Paul Messaris je profesor vizualnih komunikacija u The Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania. Vodi istraživanja o gledateljevoj svijesti o vizualnim manipulacijama u filmovima i u oglašavanju, a podučavao je i proizvodnju 16 mm filma. Objavio knjige: *Visual Literacy. Image, Mind, and Reality*, Boulder, Oxford: Westview Press, 1994., i *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1997. Objavljuje, također, brojne znanstvene članke o etici komuniciranja, odnosu roditelja i djece pri gledanju televizije, o vizualnim manipulacijama, o gledateljevim tumačenjima naracije, vizualnim asocijacijama i montaži u reklamama i propagandnim filmovima i dr.

Ozren Milat (Zagreb, 1972.), apsolvent Fakulteta elektrotehnike i racunarstva u Zagrebu, filmski kriticar u *Glasu Slavonije*, *Nomadu* i dr., Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972.), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radiju 101*, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962.), filmska kritičarka i publicistkinja, stručna suradnica u Hrvatskom filmskom savezu, urednica filmske emisije 3. programa Hrvatskog radija i urednica u ovom časopisu, glavna urednica *Zapisa*, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970.), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u glazbenoj školi, te redovita suradnica/urednica 3. programa Hrvatskog radija, Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965.), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je filmski kritičar u *Jutarnjem listu*, kolumnist i esejist u više novina i časopisa (redovito u *Zarezu*). Djeluje i kao književnik (roman: *Ovce od gipsa*, 1998. i dr.).

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936.), redovni profesor teorije i povijesti filma na katedri za teatrologiju i filmologiju odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Filmski esejist, urednik Filmske enciklopedije i autor više knjiga iz teorije filma, Zagreb.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973.), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, bio je urednik u filmskoj emisiji *Omnibus* Radio studenta i suradnik u više časopisa i novina, sada zaposlen u tvrtki Discovery, Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966.), diplomirao povijest i komparativnu književnost na FF-u u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža* i filmskog programa HTV-a, urednik za film u Pro-leksisovom *Općem enciklopedijskom leksikonu* i filmski kritičar u *Republici*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999.), Zagreb.

Mario Sablić (Zagreb, 1962.), diplomirao filmsko i TV snimanje na ADU, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, te filmski kritičar u tjedniku *Globus*, Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970.) novinar i pisac, diplomirao novinarstvo na FPZ. Piše filmske i književne kritike i eseje, suradnik u više časopisa i na radiju, urednik je časopisa *Plima*. Autor knjige proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998.), Zagreb

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.), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom Radija 101, sada urednik za film u *Globusu*, suradnik na HR-u i HTV-u, urednik u ovom časopisu, Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943.), doktorirao na FF. u Zagrebu, izvanredni profesor na ADU. Urednik u ovom časopisu. Objavio više knjiga o filmu i TV, Zagreb.

Boris Vidović (Zagreb, 1961.), diplomirao filozofiju i komparativnu književnost na FF-u, Zagreb. Filmske kritike i eseje objavljuje od 1979. Radio 1989.-1991. u Hrvatskoj kinoteci, a sada radi u Finskom filmskom arhivu u Helsinkiju, i objavljuje filmskoteorijske radove, Helsinki.

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.

Dražen Žarković (Zagreb, 2. X. 1970.), diplomirao na Akademiji dramske umjetnosti 1999. Djeluje kao slobodni umjetnik. Prije studija, dvije godine radi u Zagreb filmu kao animator. Za svoje filmove dobio više *Oktavijana* (za kratki igrani *Samopotjeru*, 1993., srenjometražni *Novogodišnju pljačku*, 1998.; i za dokumentarni *Šalter*, 2001.). Završio je, također, cjelovečernji televizijski film *Ajmo, žuti!*, 2001. Redovito radi igranofilmske inserte za televizijske serijske programe (*Bembo*) i TV dokumentarce. Radi i kao pomoćnik režije.

Vijenac

NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST

Za filmsku rubriku Vijenca pišu

Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Tomislav Kurelec, Zoran Tadić, Joško Marušić, Dario Marković, Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Stjepan Hundić, Vladimir Sever, Jelena Paljan, Staša Čelan, Katarina Marić, Zvjezdana Bubnjar, Boško Picula, Irena Paulus

Rubrike

najave i kritike filmova s kino-, video-, DVD- i TV-repertoara, dokumentarni film, animirani film, kolumne, portreti, intervjui, festivali, filmska glazba

NA KIOSCIMA I U PRETPLATI!

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 _____ 2001.