

Zagreb

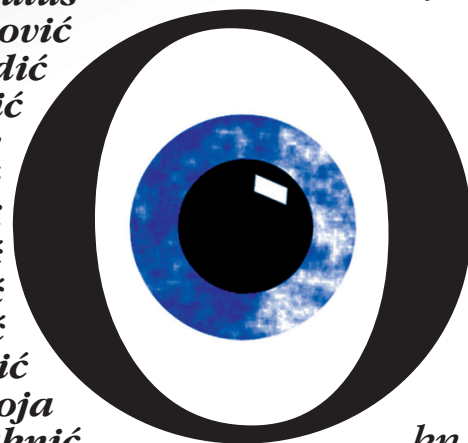
27-28/2001

HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA: ISTRAŽIVANJE



Ajanović
Brown
Dundović
Gilić
Heidl
Janković
Jukić
Kolbas
Krelja
Kukuljica
Majcen

Marić
Milinković
Nenadić
Paulus
Popović
Radić
Rafaelić
Sever
Tadić
Tardozi
Tomljanović
Turković
Vidović
Vukajlović
Vukoja
Žaknić



kn 50

Hrvatski filmski LJETO

u dvobroju:

*vjekoslav majcen (1941.-2001.):
filmskopovijesne crtice - baština čuvara baština*

*kinematografija u hrvatskoj - o stanju i problemima
hrvatska u riječi i slici*

*ogledi iz nostalgije:
režiseri i kritičari*

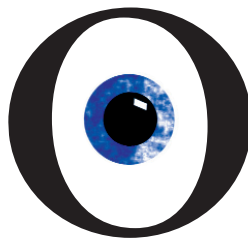
*u povodu knjiga:
što je to obrazovni film? - iskustvo boje i svjetla*

*festivali:
otresanje prošlosti - europski trenutak
pula - split*

*suvremene teme:
vidljivo i nevidljivo u filmu dnevnik brigite jones - pornografski umovi -
smrtonosna glazba*

*studije i istraživanja:
sedam filmova ante babaje (stilske nalize filmske slike) - crtani realizam
i walt disney - bog na filmu*

*ljetopisov ljetopis
filmski i videorepertoar
bibliografija
leksikon preminulih*



Hrvatski filmski

LJET

OPIS

CODEN HFLJFV

Sadržaj

Hrvoje Turković: UVODNIK 3

VJEKOSLAV MAJCEN (1941-2001)

Vjekoslav Majcen: FILMSKOPOVIJESNE CRTICE 5
Boris Vidović: BAŠTINA ČUVARA BAŠTINE 18
Mato Kukuljica: NATUKNICE UZ BIOGRAFIJU DRA MAJCENA 22
VJEKOSLAV MAJCEN — KRONOLOGIJA 26
BIBLIOGRAFIJA VJEKOSLAVA MAJCENA 29

OGLEDI IZ NOSTALGIJE

Petar Krelja: REŽISERI I KRITIČARI 32
Hanibal Dundović: SJEĆANJE NA RUDOLFA SREMECA 50

KINEMATOGRAFSKA POLITIKA: STANJE I PROBLEMI

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen: HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA (ISTRAŽIVANJE) 52
RASPRAVA O KINEMATOGRAFIJI 96
Zoran Tadić: HVATSKA U RIJEČI I SLICI — PITANJE SUKCESIJE I ENDEHAŠKI FILMSKI ŽURNALI 107

U POVODU KNJIGA

Hrvoje Turković: OBRAZOVNI FILM — ŠTO JE TO, I ŠTO ON SVE JEST 113
Boris Popović: BOJA I SVJETLO 132

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Daniel Rafelić: KRONIKA srpanj-listopad 2001. 135
FILMSKI CENTAR U ZAGREBU — PROJEKT I PROGRAM 139
FESTIVALSKA DOKUMENTACIJA: Dubrovnik, Pula, Motovun, Split 141
BIBLIOGRAFIJA 149
LEKSIKON PREMINULIH: Drobnić, Knežević, Majcen, Markić 150

UVOD U FESTIVALE

Jurica Pavičić: OTRESANJE OD PROŠLOSTI — EUROPSKI TRENUTAK 151

FESTIVALI/KONFERENCIJA

Damir Radić: PULSKI DNEVNIK (Pula 2001) 161
Vladimir C. Sever: PULSKI POKUSNI LABORATORIJ (Pula 2001) 175
Diana Nenadić: ŠIFRA: BOGATO (filmska konkurencija, Split 2001) 180
Iva Rada Janković: STARE TEME U DUHU NOVE GENERACIJE (videokonkurencija, Split 2001) 187
Irena Paulus: KLIŠE ILI NOVI JEZIK, NEW YORK '2001. 190

REPERTOAR

Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR 201
VIDEOPREMIJERE 223

SUVREMENE TEME

Tatjana Jukić: VIDLJIVO I NEVIDLJIVO U FILMU DNEVNIK BRIDGET JONES 227
Željka Vukajlović: PORNOGRAFSKI UMOVI I REAKCIJE NA FILM RASTURI ME 234
Kristi Brown: KULTURNI UBOJICE ILI SMRTONOSNI BACH 241

STUDIJE I ISTRAŽIVANJE

Silvestar Kolbas: SEDAM FILMOVA ANTE BABAJE — STILSKE ANALIZE FILMSKE SLIKE 247
Midhat Ajanović: CRTANI REALIZAM I WALT DISNEY 273
Aldo Tardozi: BOG NA FILMU 291

ABSTRACTS 303

O SURADNICIMA 312

Contents

Hrvoje Turković: EDITORIAL 3

VJEKOSLAV MAJCEN (1941-2001)

Vjekoslav Majcen: FILM-HISTORICAL SKETCHES 5
Boris Vidović: HERITAGE OF THE KEEPER OF HERITAGE 18
Mato Kukuljica: BIOGRAPHICAL LINES ON DR MAJCEN 22
VJEKOSLAV MAJCEN — LIFE CHRONOLOGY 26
VJEKOSLAV MAJCEN — BIBLIOGRAPHY 29

ESSAYS IN NOSTALGIA

Petar Krelja: DIRECTORS AND CRITICS 32
Hanibal Dundović: RECOLLECTIONS ON RUDOLF SREMEC 50

CROATIAN CINEMA POLICY: A STATE OF ART AND PROBLEMS

Hrvoje Turković i Vjekoslav Majcen: CROATIAN CINEMA — A RESEARCH REPORT 52
ON CROATIAN CINEMA — A ROUND TABLE DISCUSSION 96
Zoran Tadić: QUESTION OF SUCCESSION AND WAR FILM JOURNALS 107

BOOKS

Hrvoje Turković: EDUCATIONAL FILM — ITS SCOPE AND DISTINCTION 113
Boris Popović: COLOR AND LIGHTING 132

CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafelić: CHRONICLE July-October 2001 135
FILM CENTER IN ZAGREB — A PROJECT AND PROGRAM 139
FESTIVAL DOCUMENTATION (filmographies): Dubrovnik, Pula, Motovun, Split 141
PUBLISHED BOOKS 149
LEXICON OF DECEASED: Drobnić, Knežević, Majcen, Markić 150

INTRODUCTION INTO SUMMER FILM FESTIVALS

Jurica Pavičić: SHAKING OFF THE PAST — THE EUROPEAN MOMENT 151

FESTIVALS/CONFERENCE

Damir Radić: PULA DIARY (Pula 2001) 161
Vladimir C. Sever: PULA'S TESTING LABORATORY (Pula 2001) 175
Diana Nenadić: CODE: ABUNDANCE (films in Split 2001) 180
Iva Rada Janković: OLD TOPICS IN A NEW GENERATION SPIRIT (video in Split 2001) 187
Irena Paulus: CLICHÉ OR EMERGING LANGUAGE? — MUSIC/IMAGE IN FILM & MULTIMEDIA, A CONFERENCE, NY 2001 190

REPERTOIRE

Edited by: Igor Tomljanović
FILM RÉPERTOIRE 201
VIDEO PREMIERES 223

CONTEMPORARY TOPICS

Tatjana Jukić: THE VISIBLE AND THE INVISIBLE IN BRIDGET JONES'S DIARY 227
Željka Vukajlović: PORNOGRAPHICAL MINDS AND THE REACTIONS ON THE FILM BAISE MOI 234
Kristi Brown: CULTURED KILLERS, OR TERMINAL BACH 241

STUDIES AND RESEARCH

Silvestar Kolbas: SEVEN FILMS BY ANTE BABAJA — THEIR PICTORIAL STYLE 247
Midhat Ajanović: CARTOON REALISM BY WALT DISNEY 273
Aldo Tardozi: GOD ON FILM (BREAKING THE WAVES and THE END OF THE AFFAIR) 291

ABSTRACTS 303

ON COLLABORATORS 312

Hrvatski filmski LJETOPIS

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 7. (2001), br. 27-28

Zagreb, prosinac 2001.

Nakladnici:

Hrvatski filmski savez (izvršni nakladnik)
Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
Hrvatsko društvo filmskih kritičara

Za nakladnika:

Vera Robić-Škarica

Uredništvo:

Nikica Gilić, Bruno Kragić, Petar Krelja,
[Vjekoslav Majcen], Diana Nenadić, Ivo Škrabalo,
Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (glavni urednik)

Likovni urednik:

Luka Gusić

Lektorica:

Aleksandra Vagner-Perić

Prijevod 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

Godišnja pretplata: 120.00 kn

Za inozemstvo: 60.00 USD

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: verica.robic-skarica@hzt.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana.nenadic@hzt.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

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

Hrvatski filmski ljetopis izlazi uz potporu Ministarstva kulture
Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu, Zagreb
Slika na koricama: *Vjekoslav Majcen*, fotografija: Željko Radivoj

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 7 (2001), No 27-28

Zagreb, December 2001

Copyright 1995: Croatian Film Club's Association

Publishers:

Croatian Film Clubs' Association (executive publisher, distributor)
Croatian State Archive – Croatian Cinematheque
Croatian Society of Film Critics

Publishing Manager:

Vera Robić-Škarica

Editorial Board:

Nikica Gilić, Bruno Kragić, Petar Krelja,
[Vjekoslav Majcen], Diana Nenadić, Ivo Škrabalo,
Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor)

Design:

Luka Gusić

Language advisors:

Aleksandra Vagner-Perić; Mirela Škarica

Translation:

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 Address:

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: verica.robic-skarica@hzt.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana.nenadic@hzt.hr

Web site: www.hfs.hr

Hrvatski filmski ljetopis (*The Croatian Cinema Chronicle*) is indexed in the International Index to Film/TV Periodicals, Rue Defacqz 1, 1000 Bruxelles, Belgium

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

Cover Photography: *Vjekoslav Majcen*, Photo by Željko Radivoj

Hrvoje Turković

Uvodnik

Redoviti čitatelji već su, vjerojatno, zapazili da izbjegavamo glavne uvodnike. U većini slučajeva sam sadržaj broja dostatan je uvodnik u broj. Za uvodnicima posežemo samo nekim ključnim povodom, npr. posegnuli smo za njim u prvom broju, na samom početku izlaženja časopisa, te prigodom jubileja petogodišnjeg izlaženja.

Ključan povod ovome Uvodniku tragičan je događaj kojim je izravno pogođen *Ljetopis* i ljudi koje ga rade — nenadana smrt našega suurednika Vjekoslava Majcena, čovjeka o kojem je ovisilo toliko stvari u sadašnjem i budućem funkcioniranju ovog časopisa te naše filmološke i uopće filmske kulture.

Vjeko Majcen bio je jedan od trojice urednika-osnivača i artikulatora *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (uz pokretača i imenovatelja časopisa Ivu Škrabala i mene). Temeljni profil časopisa bio je plodom vrlo podudarnih i međusobno nadopunjujućih ideja nas trojice o tome kako da ključno izgleda novopokretni časopis: da, ukratko, bude dokumentacijski, *ljetopisno*, orijentiran; da bude studijski orijentiran, iako ne isključivo; da privlači sve koji ozbiljno pristupaju filmu, od najmlađih do najiskusnijih; te da se pridržava najviših nakladničkih standarda.

Majcen je odmah ovom ključnom programu uzeo bitno pridonositi. Postao je glavni *dokumentalist* i 'kroničar' *Ljetopisa* (uglavnom je on izrađivao silne filmografske priloge u *Ljetopisu* — posljednji golem posao bio je separat *Hrvatska filmografija 1990-2000*, objavljen kao dodatak prethodnom broju *Ljetopisa*, a vodio i redovitu i dragocjenu *Kroniku*, odnosno *Ljetopisov ljetopis*). Svojim je povjesničarskim studijama objavljivanim u *Ljetopisu* o hrvatskom filmu davao vrhunske priloge povijesti hrvatskog filma i uzor temeljitoga filmološkog pristupa. A urednički je pronalazio i privlačio najmlađe suradnike, upozoravajući na tekstove koje bi vrijedilo objaviti, a u nečijoj su *ladici*. Bio je, također, ključnim poticateljem kasnije popune uredništva novim urednicima. I ova najnovija, koju će čitatelji zapaziti u impresumu (uključivanje Nikice Gilića i Brune Kragića u uredništvo), dijelom je planirana uz njegov poticaj i podršku.

Međutim, koliko god sve ovo bilo ključno za kvalitetu našeg časopisa, gotovo se čini usputnim spram onoga što je Majcen zapravo radio i značio za *Ljetopis* i u pogledu kreiranja njegova profila i u provedbi najviših nakladničkih standarda.

Iako sam ja registriran kao glavni urednik, jer je netko to morao formalno biti, nas smo dvojica bili praktički *suglavni* urednici, gotovo blizanački uređujući — u stalnim dogovo-

rima i prijateljskom suglasju — svaki broj od *Ljetopisova* prvog izdanja. Sve ključne uredničke ideje i moduse provedbe zajednički bismo raspravili, probistrali i proveli tek pod uvjetom obostrana odobravanja. Uz to, a presudnije za uredno i kvalitetno izlaženje *Ljetopisa*, Majcen je bio preuzeo glavnu ulogu u finalizacijskim uredničkim poslovima: njemu su se slijevali svi tekstovi, sve bi ih redakturno obradio prema standardu koji smo izbistrali, tjerajući na dorade i dopune kako bi svaki tekst *priveo* zahtjevnom standardu. On bi bio taj koji bi članke urednički opremio, ili kontrolirao jesu li valjano opremljeni, rješavao bi standardnu opremu cijelog broja (rješavanje impresuma, sadržaja, bilješki o suradnicima, nadzor nad filmografskim i bibliografskim jedinicama...), a od prvog je broja preuzeo uređivanje slikovnih priloga te komunikaciju s Kolumnom i tiskarom CB Print. On je bio taj koji bi našoj brižnoj nakladnici, zahvaljujući kojoj preživljavamo pod neizvjesnim i kolebljivo darežljivim subvencijskim nebom, pomagao u pisanju programa i financijskih proračuna s kojima smo se natjecali za subvencije, on je pomogao pri financijskim proračunima i ispunjavanju podataka za honorarne liste... Novinarski govoreći, on je bio upravo *desk*-urednik, pogonsko srce časopisa. U tom ključnom operativnom smislu *on je bio glavni urednik* kojem smo se svi obraćali i slušali ga. Iako se nadam da se na ovome broju neće opaziti razlika u opremačkoj kvaliteti prema prošlim brojevima, svi smo u uredništvu i nakladništvu bolno svjesni koliko je upravo tihi savjesni rad Vjeka Majcena, njegova postojana briga i mirni pristup problemima omogućavao glatko i naizgled besproblemno izlaženje svakog broja, dotjeranost brojnih detalja u broju — uglavnom neprijetnu kad je valjana.

Kolika je mjera važnosti Vjekoslava Majcena u našoj filmskoj kulturi čitatelj će moći razabrati iz tematskog bloka posvećenog njemu, s njime počinje ovaj broj. Ali teško da će moći razabrati koliki je osjećaj gubitka i izgubljenosti u onih koji su bili blisko povezani s Vjekom.

● Ovo izdanje *Hrvatskog filmskog ljetopisa* jest dvobroj. Više je razloga to odlučilo. Prvo, isplata odobrene i standardno godišnje *rebalansirane* subvencije zakazala je — nismo dobili onoliko novca koliko smo prema subvencijskim odobrenjima trebali dobiti da bismo izašli na uobičajen način. K tome, dio je subvencija *pojelo* izdavanje separat *Hrvatske filmografije 1990-2000*, uz prošli broj. Izdavanje još dva odvojena broja prekoračilo bi financijske mogućnosti nakladnika.

Drugo, već dugo naša nakladnica upućuje uredništvo da godinu doista završe s posljednim brojem dane godine, a ne da ga izdaju početkom sljedeće. Ovoga puta to činimo s odlukom da 2002. sva četiri broja izađu u sklopu kalendarske godine (ako nam subvencije to dopuste).

Redoviti čitatelji, naši vjerni pretplatnici ipak neće, vjerujemo, biti nimalo na gubitku ovim dvobrojem. Iako je svaki

naš broj veličine dvobroja, ovaj je zaista gotovo dvostruke veličine u odnosu na naše redovite brojeve, izrazito bogat najraznovrsnijim temama.

Upozorili bismo da se i naša internetska stranica poboljšava i da će mnoge korisne informacije o *Ljetopisu*, *Zarezu* i *Hrvatskom filmskom savezu*, kao i o drugim zanimljivostima naći na našim stranicama (www.hfs.hr)



Vjekoslav Majcen i Hrvoje Turković pregledavaju pause *Ljetopisa* (snimio Željko Radivoj)

Vjekoslav Majcen

Filmskopovijesne crtice

Priredio: Hrvoje Turković*

I. Zagreb i njegov društveni život

Zagreb i njegove znamenitosti

(Zagreb i njegove znamenitosti, producent Stella film, 1927)

Zagrebačko filmsko poduzeće Stella film tridesetih je godina snimilo više filmova o Zagrebu. Od njih je sačuvan jedino dokumentarni film *Zagreb i njegove znamenitosti* iz 1927. Taj film najstariji je cjelovito sačuvan film posvećen Zagrebu. Snimljen je u produkciji Stella filma, a snimatelj je vjerojatno bio Marko Graf.

Marko Graf snimio je sve ono što je smatrao važnim u gradu: od spomenika, zgrade Hrvatskog narodnog kazališta i katedrale, do željezničkog kolodvora, slikovitih starih dijelova grada središnjega gradskog trga s tržnicom.

U ovoj filmskoj razglednici Zagreba osobito je vrijedno što su u nju umetnuti i time sačuvani mnogo stariji filmski snimci Zagreba s početka stoljeća. Jedan od tih inserata jest prikaz starog zagrebačkog zabavišta. Još su stariji snimci čuvenoga Margaretskog sajmišta na prostoru istočno od Draškovićeve ulice, na prostoru gdje se 1927. već uzdizala impozantna zgrada Burze arhitekta Viktora Kovačića.

Zanimljivošću se ističe treći insert: slika stare gradske četvrti Dolca i njegovo rušenje da bi se na tome mjestu izgradila suvremena tržnica, koja je upravo 1927. dobila današnji izgled i bila pred otvaranjem.

Uz ove slike poznatih zagrebačkih zgrada, ulica i trgova možemo zapaziti atmosferu mirnoga grada koji još nije zahvaćen velegradskom vrevom.

Zagreb u svjetlu velegrada

(Zagreb u svjetlu velegrada, 1931, inserti; Promet u Zagrebu, 1942, cijeli film)

Oktavijan Miletić snimio je 1931. film pod naslovom *Zagreb u svjetlu velegrada*, u kojem je na blago ironičan način parodirao vječne komunalne probleme grada. U odabranoj sekvenci iz toga filma vidimo kako je Miletić na filmski način riješio problem ubrzanja prometa u gradu.

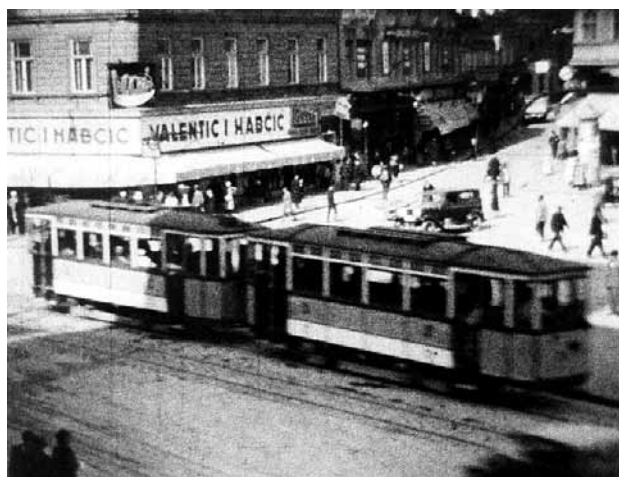
Desetak su godina kasnije snimatelji Hrvatskog slikopisa dokumentaristički istinito prikazali svakodnevnicu jednog kišnog zagrebačkog dana. Riječ je zapravo o sačuvanom nesređenom dokumentarnom filmskom materijalu snimanu četrdesetih godina na zagrebačkim ulicama, iz kojega su vjerojatno samo dijelovi korišteni u pojedinim filmskim žurnalima.

I ovako nesređeni, ovi neuljepšani i neumiveni snimci zagrebačkih ulica punih pješaka, gradski trgovi i zgrade snimljene iz neobičnog rakursa otkrivaju pravu, intimnu dušu grada.

Ovdje je i rijetka snimka Meštrovićeva Doma umjetnika s dva vitka minareta.

Stari natpisi trgovina danas su zaboravljena prošlost, a snimatelja je u vrijeme nestašica posebno zanimala ponuda jela i cijene namirnica u trgovinama i na tržnici.

No, ako ste danas nezadovoljni javnim gradskim prijevozom, možda će vas prizori zagrebačkoga gradskog prometa snimljeni prije pedeset godina ipak uvjeriti da se u našem gradu nešto kreće naprijed.



Jelačić Platz — Zagreb u svjetlu velegrada Oktavijana Miletića (1931)

* Ovdje su sabrani popratni tekstovi Vjekoslava Majcena uz tematski probране filmske inserte i cijele kratke filmove iz rane povijesti hrvatskog filma emitirane u posebnom kinotečnom segmentu emisija *Film-video-film* (1993) i *Zvezdana prašina* (1999). Tekstovi nisu drugdje objavljeni. Kako se ponegdje tekstovi preklapaju u informacijama, takva sam preklapanja izbacio i manji broj tekstova o različitim aspektima iste pojave integrirao, uz lagane redaktorske intervencije. Strukturiranje kratkih tekstova prati kontinuitet Majcenovih priloga, ali ne posve — poglavlja je razlučio i imenovao priređivač. Naslovi pojedinih tekstova uglavnom su Majcenovi, tek ponegdje priređivačevi (ponegdje gdje se nalazio samo naslov filma). Priređivač se zahvaljuje Vjekinu sinu Dinku Majcenu i supruzi Persidi Majcen na trudu potrage za ovim tekstovima i pomoći u opremi, a Dariju Markoviću i Hrvatskoj kinoteci na slikama uz tekst. (H. T.)

Presnimka iz filma *Zagreb u svjetlu velegrada* Oktavijana Miletića (1931)

Mirogojske kupole i arkade

(*Zagreb i njegove znamenitosti*, 1927; *Pogreb Ivana Pasphe*, 1934)

Od kada su prema nacrtima Hermana Bolléa na prijelomu stoljeća izgrađene, mirogojske su arkade i kupole postale simbolom mira i vječnoga pokoja, ali i raspoznatljiv znak Zagreba.

Mirogojske arkade posljednje su počivalište mnogih hrvatskih velikana, a grobljansko zvono kraj kapelice Krista Kralja ispratilo je nebrojeno mnogo žalobnih povorki, kao i ovaj skroman građanski sprovod snimljen 1927. godine, s grobljanskim službenicima u karakterističnim odorama.

Sasvim drukčiji bio je sprovod uglednog zagrebačkog građanina Ivana Pasphe 1934. godine. Na posljednjem ispraćaju Ivana Pasphe, poznatog po tome što je — na poziv Stjepana Miletića — uveo električno osvjetljenje u zgradu Hrvatskog narodnog kazališta i bio utemeljitelj tvornice baterija i prvih radioaparata, koja i danas nosi ime Tvornica baterija Croatia, okupilo se mnoštvo Zagrepčana. Maksimilijan Paspas — jedan od prvih hrvatskih filmskih kroničara — snimio je sve pojedinosti ovoga pogreba na kojem su se okupili svi članovi brojne Paspine obitelji. To je danas ujedno i jedini skupni snimak obitelji čiji potomci su se nakon Drugoga svjetskog rata raselili širom svijeta od Amerike do Australije.

Društveni život Zagreba

(*Kavana Korzo*, 1915, *Prehrana*, 1937)

Kavane su početkom stoljeća bila popularna dnevna okupljališta Zagrepčana. Barem tako svjedoče snimke prepune Kavane Korzo koju je usred rata, 1915. godine, snimio prvi profesionalni hrvatski filmski snimatelj Josip Halla.

Međutim, mjesto koje je najdulje ostalo središtem zabave i društvenog okupljanja Zagreba, bila je stara streljana na Tuškancu, u kojoj su već krajem prošlog stoljeća priređivane društvene zabave i svečane plesne večeri.

Obnovljena dvadesetih godina, zgrada je dobila dva bara i veliku plesnu dvoranu.

Ovdje je neko vrijeme bio stalni zagrebački orfeum, pa kazalište i na kraju prvo zvučno kino Edison.

Od dvadesetih godina raste popularnost noćnih kabaretskih predstava, koje su se održavale u barovima i kinodvoranama.

Zagrebački kabaret

(*Đumlin imitira Charlieja Chaplina*, Oktavijan Miletić, početak četrdesetih)

Početkom četrdesetih godina čest gost noćne zagrebačke kabaretske scene bio je glumac Ivan Đumlin koji je popularnost stekao imitiranjem Charlieja Chaplina. Jedan takav nastup snimio je Oktavijan Miletić za žurnal *Hrvatskog slikopisa*.

I dok je Miletić tonskom kamerom snimao Đumlinov nastup, drugom je, malom amaterskom kamerom, snimljeno i samo snimanje filma. Tako u nekoliko naizmjeničnih kadrova uz kameru vidimo Oktavijana Miletića i njegova pomoćnika, a uz uređaje za tonsko snimanje prvoga hrvatskog ton majstora Alberta Pregernika.

Tonski film se izgubio, ali je sačuvan netonski filmski zapis — snimljen amaterskom kamerom koja je vjerno zabilježila nastup Ivana Đumlina u ulozi popularnoga Charlieja.

Po tome je ovaj film i osobito vrijedan, jer je na njemu ostao zabilježen jedini vizualni trag zagrebačkog kabarea, koji je najveću popularnost doživio tridesetih i četrdesetih godina, dajući poseban ugođaj noćnom životu Zagreba.

Lutkarska igra Mladena Širole o uspavanoj kraljevni, prikazana u ovom filmu, snimljena je u tadanjem zagrebačkom Marionetskom kazalištu i jedina je filmska snimka predstave toga kazališta.

Vjenčanje u zagrebačkom umjetničkom krugu

(*Zagreb*, 1936, Maksimilijan Paspas)

Zagrebački filmski snimatelji često su snimali svoj grad. Tako se u filmu o Zagrebu iz 1936. koji je snimio Maksimilijan Paspas nižu zagrebačke panorame, poznate zgrade, ulice i trgovi, ali i rijetka sekvenca pogleda na grad s vrha zagrebačke katedrale.

Mnogo rjeđe su tadašnji filmski snimatelji snimali sam život grada, pa je to vredniji sačuvani filmski žurnal, datiran 1940. godinom, u kojem je zabilježeno vjenčanje kazališnog glumca Branka Špoljara, danas poznatog po glavnoj ulozi koju je odigrao u filmu *Lisinski*.

Uz mladoženju na filmu prepoznajemo i najistaknutijega našeg filmskog umjetnika Oktavijana Miletića.

A nakon vjenčanja i svadbenog slavlja snimljeno je nekoliko kadrova koji pokazuju Branka Špoljara u njegovu stanu bez svatova i publike.

Zimski sportovi u Zagrebu

(*Fragmenti Seljačke sloge*, 1940; *Zora film?*; *Skijanje na Cmroku*, oko 1932, Oktavijan Miletić; *Sport u Zagrebu*, 1931-1937, Maksimilijan Paspas; *Obiteljski film*, 1932, Maksimilijan Paspas; *Klizanje*, 1932, Maksimilijan Paspas)

Stari Zagrepčani s nostalgijom se sjećaju dugih, snježnih zagrebačkih zima. Obilje snijega utjecalo je na popularnost zimskih sportova, pa je Zagreb vrlo rano postao središtem

zimskih sportskih aktivnosti, o čemu svjedoči i nekoliko dokumentarnih filmova snimljenih između 1931. i 1940. godine.

Hokej na ledu igrao se tridesetih godina na HAŠK-ovu igralištu, a 1940. u filmskom je žurnalu zabilježena prvenstvena utakmica između Marathona i Concordije, koja je završila rezultatom 3:2.

Skijaški tereni bili su nadomak gradu, a najbliže skijalište bilo je na Cmroku. Ove skijaše snimio je Oktavijan Miletić 1932. godine.

Međutim, najpopularniji zimski sport bilo je klizanje na ledu. U obiteljskim filmovima Maksimilijana Paspae iz 1932. godine ostala su zabilježena stara, popularna zagrebačka klizališta u Tuškancu, Maksimiru, na Šalati i klizalište u danas već zaboravljenom sportskom središtu na Miramarskoj cesti. Zagreb je tada već imao svoj klizački klub i prvake Zagreba u klizanju Zorku Kadrnka i doktora Pola Švaba, a na klizanje je često dolazio i dr. Franjo Bučar. Međutim, najveći broj ljubitelja klizanja dolazio je na klizalište zajedno s cijelom obitelji, uživajući u rekreaciji bez obzira na spretnost i uvežbanost. Tako su klizališta bila i društvena sastajališta sa strogim pravilima sportskog odjevanja. No, usprkos neudobnoj sportskoj odjeći, klizači tridesetih godina znali su na ledu izvoditi i prave ekshibicije, kao što to pokazuju članovi Zagrebačkog klizačkog društva.

Šport u Zagrebu

(*Šport u Zagrebu*, Maksimilijan Paspas, 1932-1937; *Jimmy Lygget*, Oktavijan Miletić, 1932)

Bogat i raznovrstan športski život Zagreba tridesetih godina ostao je najbolje zabilježen u nizu amaterskih dokumentarnih filmova. Najviše podataka prikupio je Maksimilijan Paspas, koji je u razdoblju od 1934. do 1937. godine strpljivo snimao športske događaje, nastupe i treninge športaša na Haškovu igralištu, u Maksimiru i na Savi. Od načinjenih snimaka Paspas je montirao dokumentarni film *Zagreb kao središte športa*, za koji je na IV. biennalu internacionalne kinematografske umjetnosti u Veneciji 1936. godine dobio nagradu u kategoriji dokumentarnog filma. Izvorni film nije sačuvan, ali je dio snimljene građe sačuvan u filmu *Šport u Zagrebu*. Uz atletske discipline, u ovom dokumentarnom filmu sačuvani su snimci natjecanja ili treninga u mačevanju, konjičkom športu i tenisu, u kojem upravo tih godina najveće uspjehe postižu legendarni zagrebački tenisači Josip Palada i Franjo Punčec.

Manje je poznato da je u Zagrebu 1929. osnovan jedini golf klub. Predsjednik kluba bio je Miroslav Kulmer, a tereni za igranje bili su u Maksimiru.

Vodeni športovi također su bili popularni, a veslači i kajakaši okupljali su se na Savi u Hrvatskom veslačkom klubu, Gusaru, Uskoku i Savskom kajak klubu.

Posebna zanimljivost ovog pregleda športskog života u Zagrebu jedinstvena je snimka neobičnog športa: hodanja po Savi. Zagreb je u to vrijeme imao još jednu športsku atrakciju. Naime, 1930. u naš grad došao je Jimmy Lygget, bivši boksački prvak SAD. Boksač, rođen u Philadelphiji, postao je trenerom

zagrebačkih teškoatletičara i ostao ovdje sve do 1946. godine. Između ostalih trenirao je i naše legendarne boksače Krležu i Krizmanića. Oktavijan Miletić snimio je Jimmyja Lyggeta na *schatenboxu* s partnerom Smilom Camelom.

Zagrebačka svakodnevica

(*Zagreb*, 1936, Maksimilijan Paspas; *Obiteljski film*, 1932, Paspas; *Društveni čaj*, 1934)

Tridesetih godina u Zagrebu je među kinoamaterima bilo popularno snimanje obiteljskih filmova, kao i filmskih razglednica sa zabilježenim scenama iz svakodnevnog života.

Ovi nepretenciozni filmski snimci danas nam omogućuju da se približimo svakodnevnom životu građana i osjetimo dašak prošlosti s ruba zaborava. Na tim često nemontiranim filmovima možemo vidjeti stari Maksimir s mnoštvom čamaca na jezeru, ili nedjeljnu šetnju u duboku hladu Tuškanca. Ujesen su najljepši bili obiteljski izleti u vinograd uz obilan ručak, a zimi je gornji sloj bogatog građanstva odlazio na mondena zimovanja u Kranjsku goru.

No, stari Zagrepčani njegovali su i kućna okupljanja na popodnevnom čaju, gdje je prisutna cijela obitelj, pa je prilika da se napravi niz obiteljskih portreta.

Prijatelji su se okupljali na društvenim večerama, a posebna prilika za pokazivanje sjajnih toaleta bile su kostimirane večernje zabave u bidermajerskom ambijentu stanova zagrebačkih bogataša.

Briga o siromašnima

(*Prehrana*, 1930).

Šandor Aleksandar, zagrebački veleindustrijalac, vlasnik takozvane Kukovićeve zgrade, najveće zagrebačke stambene zgrade za iznajmljivanje stanova. I veliki filantrop. Godine 1914. osnovao je prvo hrvatsko dobrotvorno društvo Prehrana, koje je nastavilo skrbiti za siromašne i potrebne i nakon završetka rata. Kada je Šandor Aleksandar 1929. godine preminuo, njegovi nasljednici organizirali su snimanje filma o njemu i karitativnom radu Prehrane.

Sjedište Prehrane bilo je u dugogodišnjem sastajalištu zagrebačkog društva, poznatoj Streljani na Tuškancu, čija velika dvorana je neko vrijeme bila prva zagrebačka avangardna kazališna scena, a potom poznato kinokazalište Edison.

Ovdje je svakodnevno organizirana besplatna prehrana za djecu, đake, studente i gradsku sirotinju, a dolazili su i gosti iz raznih krajeva Hrvatske.

II. Hrvatski krajevi

Remete kraj Zagreba

(*Remete kraj Zagreba*, Maksimilijan Paspas, 1936)

Lijepa pavlinska crkva sa župnim dvorom središte je života slikovitog mjesta Remeta na obroncima Zagrebačke gore, a poznato svetište Majke Božje Remetske učinilo je to mjesto odredištem hodočasnika i ugodnim izletištem Zagrepčana.

Tako je i jedno mladomisničko slavlje održano u remetskoj crkvi 1936. privuklo mnogobrojne goste. Mlada misa bila je svečanost cijeloga mjesta, a župljani Remeta u narodnom



Djevojčica u narodnoj nošnji iz filma *Remete kraj Zagreba* Maksimilijana Paspe (1936)

ruhu, procesija sa crkvenim zastavama i djeca s mladomišničkim darovima učinili su je posebno slikovitom. Zbog mnogobrojnih vjernika velik dio svečanosti odvijao se pred crkvom, pa je na otvorenom održana i propovijed.

Kao i mlada misa, tako je i tradicionalna remetska svadba okupljala cijelo mjesto oko župne crkve. Mladi i njihovi svatovi su u narodnoj nošnji, a sve do ulaska u crkvu svadbenu povorku prati i glazba.

Uz crkvene blagdane u Remetama su se održavala i poznata proštenja. Medičari, pečenjari i ini putujući trgovci rasprostirali su tada klupe i šatore, a Maksimilijan Paspas, koji je amaterskom filmskom kamerom snimao događaje u Remetama, ponovno je posebnu pozornost posvetio slikovitim narodnim nošnjama. Kao na svakom proštenju, i ovdje se peklo meso na otvorenom i točilo domaće vino iz bačve, uz koje idu i zdravice. A za zabavu remetskih proštenjara brinula se seoska glazba, pa je i proštenje završavalo pjesmom i plesom.

Hrvatsko zagorje

(*Hrvatsko zagorje*, Škola narodnog zdravlja, 1934, r. Drago Chloupek, k. Aleksandar Gerasimov)

U isto vrijeme kada je iz tiska izašla knjiga *Kroz Hrvatsko zagorje* povjesničara umjetnosti Gjura Szaba, Škola narodnog zdravlja pristupila je snimanju filma *Hrvatsko zagorje* s pri-

kazom seoskog života i povijesnih znamenitosti toga kraja. Autori filma bili su dr. Drago Chloupek, voditelj filmskog laboratorija, i Aleksandar Gerasimov, snimatelj Škole narodnog zdravlja.

Obilazeći Hrvatsko zagorje od Zaprešića do Varaždina, Marije Bistrice i Lepoglave, snimatelji Škole narodnog zdravlja zabilježili su na filmskoj vrpici niz zanimljivosti iz života u zagorskom kraju, od kojih danas mnoge više ne možemo vidjeti.

Jedna od znamenitosti Zagorja, zagorski purani, nekada poznati na stolovima Beča, bili su pojam obilja, a što je to stvarno značilo u seoskom gospodarstvu rječito govore kadrovi nepreglednih jata tih plemenitih ptica, snimljeni u blizini Marije Bistrice.

I stari lončarski zanat bio je tridesetih godina još vrlo razvijen u Zagorju. Ostao je podatak da je samo u malom zagorskom selu Jerovcu, koje je stoljećima gajilo lončarsku tradiciju, bilo u doba snimanja filma oko 250 majstora zanata koji su izrađivali zagorske glinene pučkalice — žveglice, zdjele, tanjure, lonce i vrčeve te prodavali ih na seoskim sajmovima i proštenjima.

I još jedna znamenitost: izrada poznatih lepoglavskih čipki na batiće, koja je zamrla u godinama Prvoga svjetskog rata. Obnovljena je 1930. osnutkom čipkarske škole u Lepoglavi,

a seoske djevojke ponovno su strpljivo vezle bijeli konac u čipku s tradicionalnim motivima. Poneke su istovremeno spretno vezle i s pedesetak batića, a osim individualne, organizirana je proizvodnja čipaka i u seoskoj zadruzi.

Dvori Hrvatskog zagorja

(*Hrvatsko zagorje*, Škola narodnog zdravlja, 1934, Drago Chloupek)

Film Škole narodnog zdravlja *Hrvatsko zagorje* iz 1934. jedini je dokumentarni film starije hrvatske kinematografije u kojem je uz pejzaže i prizore seoskog života prikazano bogato graditeljsko i spomeničko nasljeđe sjeverozapadne Hrvatske.

Najviše pozornosti snimatelji su posvetili Trakošćanu, dvorcu i perivoju, koji je podmaršal Juraj Drašković preuređio u duhu romantike u normanskom stilu, učinivši ga tako čarobnim, da bi, po riječima Gjura Szaba, i Ludovik Bavarski s užitkom u njemu boravio. Da bi mogli obnoviti Trakošćan, Draškovići su prodali svoje ranije stanište, četverokrlni ranobarokni dvorac Klenovnik, s 90 soba i 365 prozora, u kojem je u 17. stoljeću povremeno zasjedao Hrvatski sabor. Posljednji vlasnik Klenovnika bio je grof Bombelles, koji ga je 1925. prodao Središnjem uredu za osiguranje radnika i od tada je u njemu smještena bolnica za tuberkulozu pluća, a Bombellesi su se iz Klenovnika preselili u Opeku, dvorac s čuvenim perivojem, koji su također sagradili Draškovići.

Lijepi perivoj okruživao je i Maruševac, dvorac neobične arhitekture, koji je u 16. stoljeću pripadao obitelji Vragović. Nakon preuređenja u duhu historicizma prešao je u vlasništvo obitelji Patačić, a potom je sve do 1945. pripadao obitelji Pongracz. Na seoskom groblju kraj Varaždina autori filma snimili su stare međaše i nadgrobne spomenike, a u starom varaždinskom gradu snimljen je i dio muzejskih eksponata Gradskog muzeja, koji je otvoren 1925. godine. U ovome filmu nalaze se i jedini poznati kadrovi starog grada i glavnog trga u Krapini sa spomenikom Ljudevitu Gaju.

Kraj Klanjca snimljen je spomenik hrvatskoj himni i Antunu Mihanoviću. Nakon Pregrade kojom dominira crkva s dva zvonika, snimatelji su se popeli i na Vinagoru, gdje su snimili čuveno vinagorsko svetište.

Srednjovjekovni fortifikacijski grad obitelji Ratkaj iz 15. stoljeća, Veliki Tabor, koji je u doba snimanja ovoga filma bio u vlasništvu slikara Otona Ivekovića, snimljen je samo izdaleka, a na domaku Zagreba, s više osjećaja za detalje, snimljena je Gornja Bistra, vrlo dobro sačuvan barokni dvorac obitelji Oršić iz 18. stoljeća, s obiteljskim grbom nad ulaznim vratima, vodoskokom u dvorištu i prilaznom grabovom alejom u prekrasnu perivoju.

Varaždin

(*Varaždin*, Škola narodnog zdravlja, 1934, r. Drago Chloupek, k. Aleksandar Gerasimov)

Varaždin, najljepši barokni grad sjeverozapadne Hrvatske, zabilježen je na filmskoj vrpici 1934. godine, kada je Škola narodnog zdravlja iz Zagreba snimila dokumentarni film o tome gradu. Autori filma bili su dr. Dragutin Chloupek, liječnik kojemu je taj grad bio prvo mjesto stjecanja liječničke prakse, i Aleksandar Gerasimov, dugogodišnji snimatelj Škole narodnog zdravlja. Naručilac filma bilo je varaždinsko

gradsko poglavarstvo, pa se u njemu nalazi, po mnogo čemu jedinstvena, sekvenca u kojoj je snimljen interijer gradske vijećnice za vrijeme zasjedanja gradskog poglavarstva.

Između dva rata Varaždin se ponosio svojom gradskom gardom u kićenim, skupocjenim odorama, krojenim prema francuskom uzoru. Autori filma nisu zaobišli ni tradiciju njegovanja glazbene kulture kao jednog od bitnih obilježja ovoga grada, pa su, iako bez zvuka, snimili probu gradskoga pjevačkog zbora.

Ulazeći u jednu drugu realnost grada, velik su dio filma posvetili snimcima varaždinske tekstilne industrije, tvornice Tivar, koja je postala sinonimom modernog razvoja grada. Snimke golemih tvorničkih hala, nizova tada modernih strojeva i rad tekstilnih radnika jedini su sačuvani snimci tvornice, kao i hrvatske industrije toga vremena uopće, jer su drugi filmovi s prikazom industrijskih postrojenja izgubljeni. Uz veliku tekstilnu industriju u Varaždinu bila je razvijena i protupožarna služba, a vatrogasci su rado izveli vježbu pred kamerama filmskih snimatelja.

I na kraju, ova filmska šetnja Varaždinom bila bi nedovršena da snimatelji nisu otišli na prekrasno varaždinsko groblje, raskošni perivoj tišine i odali počast znamenitom Varaždinu u Vatroslavu Jagiću.

Zrinsko-frankopanski dan na Ozlju

(*Zrinsko-frankopanski dan na Ozalj gradu*, Braća hrvatskoga zmaja, Viktor Rybak, 1930)

Domoljubno i kulturno društvo Braća hrvatskoga zmaja od svoga je osnutka njegovalo kult Zrinskih i Frankopana. Kad je 1928. Družbi pripao stari grad Ozalj, u njemu je uređen spomen-muzej ovim hrvatskim velikanima, a svake je godine u tom starom gradu organizirana svečanost pod nazivom *Zrinsko-frankopanski dan*.

Na proslavi Zrinsko-frankopanskog dana i otvaranju spomen-muzeja 1930. godine, u Ozalj gradu okupili su se članovi Družbe i mnogobrojna domoljubna društva iz cijele



Iz filma *Zrinsko-frankopanski dan na Ozalj gradu*, Braća hrvatskog zmaja, Viktor Rybak (1930)



Prilaz Ozalj gradu s vrtuljkom (Zrinsko-frankopanski dan na Ozalj gradu, 1930)

Hrvatske, a film o tome događaju po narudžbi Družbe snimio je jedan od prvih hrvatskih snimatelja Viktor Rybak.

Među sudionicima ove svečanosti koji su vlakom, u sedamnaest pulman-vagona, doputovali u Ozalj, na filmskoj vrpici zabilježeni su osnivač Družbe i njen prvi Veliki meštar, povjesničar i arhivist Emilij Laszowski u društvu sa suosnivačem Družbe, Velimirom Deželićem starijim, gradonačelnik Ozlja i Karlovca, te brojni uzvanici.

Snimatelj Viktor Rybak dio je filma posvetio i slikovitoj okolini starog Ozalj grada nadvijena nad zelenom dolinom Kupe, a posebno je dokumentarno vrijedan snimak ozaljske *munjare*, prve električne centrale sagrađene 1907. godine.

Na plavom Jadranu

(*Na plavom Jadranu*, GŠ Zagreb; *Na plavom Jadranu*, Maksimilijan Paspas)

Zagrebački kinoamateri snimili su nekoliko filmova pod naslovom *Na plavom Jadranu*. Filmovi su to nastali na putovanjima brodom uz obalu i otoke, na kojima su zabilježene panorame i detalji pojedinih mjesta i gradova. U jednom od tih filmova dr. Maksimilijan Paspas prikupio je filmske snimke s puta od Trogira do Korčule.

Snimci Trogira, trogirske luke i utvrda završavaju osamljenim jedrenjakom u sjeni gradske kule i zidina.

U Splitu je atrakcija jahanje na magarcima, površno je snimljeno nekoliko kadrova Dioklecijanove palače, ali je zanimljiva snimka splitske rive i luke prepune brodica na jedra.

S broda je snimljena panorama Hvara, nakon kojeg je put nastavljen do Korčule, gdje su se putnici dulje zadržali. Stoga je snimljena cjelovita sekvenca Korčule s nizom detalja: gradskim kulama, ulicama i tornjem gradske crkve i stepeništem na glavnom ulazu u grad.

Na takvu putovanju naiđe se i na poneku zanimljivost, kao što je priprema ronionca u teškoj ronilačkoj opremi za podvodni zadatak. Mornari pumpaju zrak, dok je ronilac pod vodom, a autori filma poslužili su se lukavstvom i dodali još

sekvenci nekoliko podvodnih snimaka, vjerojatno snimljenih u dubrovačkom akvariju.

Gradovi Hrvatskog primorja: Kraljevica, Senj

(*Kraljevica*, Škola narodnog zdravlja; *Senj*, Škola narodnog zdravlja)

Snimatelji Škole narodnog zdravlja često su snimali filmove u Hrvatskom primorju. Najčešće su to bili zdravstveno-edukativni filmovi, ali se uz njih prikupilo i filmskog materijala od kojega su izrađivani filmski žurnali ili putopisni dokumentarni filmovi. Tako je nastao film *Naše primorje* Drage Chloupeka (Hloupeka) i Aleksandra Gerasimova, koji je samo djelomično sačuvan. Sačuvana je sekvenca ovoga filma u kojoj je snimljen uskočki Senj, grad s tada još živom lukom, poznatom ponosom Nehaj kulom i manje poznatim kamenim križem sa skulpturama svete Marije i Ane. A u samom gradu, neobični snimak pomalo zaboravljena obrta putujućeg brusara noževa s ocijelom na neobičan pogon.

Snimatelji Škole najčešće su boravili u Kraljevici, starom gradu knezova Krčkih-Frankopana i poslije Zrinskih, s još očuvanim Zrinskim starim gradom iz 17. stoljeća, u kojem se tada nalazilo kino. Kraljevica je nekad bila poznata po tuncarama i bistroj vodi u lijepom gradskom kupalištu na poluo-toku Oštro. Zbog blage klime i čistoće zraka i vode, izgrađeno je poznato lječilište za bolesnike oboljele od tuberkuloze kostiju. Lječilište svojim karakterističnim izgledom dominira mjestom. Prostrani interijeri bolnice lijepo su uređeni, a prema moru okrenuta je velika terasa koja omogućava pacijentima širok pogled na zaljev, sve do svjetionika Lanterne na ulazu u Bakarski zaljev.

Dubrovnik i Konavle

(*Dubrovnik*, Aleksandar Gerasimov; *Konavle*, Škola narodnog zdravlja)

Među najcjelovitije sačuvane dokumentarne filmove starije hrvatske kinematografije pripada i jedan film o Dubrovniku koji je između 1936. i 1938. snimio Aleksandar Gerasimov. Gerasimov, inženjer elektrotehnike, vrsni glazbenik i fotograf, radeći kao filmski snimatelj u Školi narodnog zdravlja razvio se u jednog od najboljih filmskih dokumentarista hrvatske kinematografije, što potvrđuju i jasni, mirni, znalački odabrani i odmjereni kadrovi filma s često iznenađujućim, neobičnim kutom snimanja i izborom detalja. Uz poznate slike Grada, hotela i plaža, Gerasimov je snimio vilu Šeherezada, gradsko kupalište Šulić ispod Lovrjenca i nekoliko kadrova kupaćica na lapadskoj plaži.

Istovremeno s filmom o Dubrovniku Gerasimov je s ekipom Škole narodnog zdravlja snimio film *Konavle*, od kojeg je sačuvan samo dio snimljene građe. U ovoj nemontiranoj filmskoj građi nalazi se nekoliko kadrova Konavoskog polja iz vremena prije melioracije. Posebnu pozornost Gerasimov je posvetio slikovitoj konavoskoj nošnji, pa je gotovo fotografski birao kadrove Konavljana i Konavoki i detalje njihove nošnje. Najljepši kadrovi nastali su za nedjeljnog okupljanja vjernika, a snimak molitve u crkvi mogao bi se ubrojiti u antologijske kadrove hrvatske filmske dokumentaristike.

Proslava sv. Vlaha u Dubrovniku

(*Proslava sv. Vlaha u Dubrovniku*, 1930, AAFA film Berlin)

Proslava svetog Vlaha, zaštitnika grada, od starine je najveća godišnja svečanost Dubrovnika i stanovnika njegove šire okolice. Slikovita procesija s mnoštvom narodnih nošnji i zastava i prastari običaji prema kojima se odvija cijela svečanost privlačili su razne filmske snimatelje koji su od početka ovoga stoljeća dolazili u Dubrovnik, a najstariji sačuvani filmski dokument u kojem je zabilježena svečanost dokumentarni je film pod naslovom *Proslava svetog Vlaha*, koji je snimilo filmsko poduzeće AAFA film iz Berlina 2. veljače 1930. godine.

I daleke 1930. godine svečanost se odvijala kao i danas: od pucanja iz starinskog oružja na prostoru izvan gradskih zidina do ulaska u grad s glazbom i zastavama. Završetak i vrhunac svečanosti odvijao se pred crkvom zaštitnika grada, oko Orlandova stupa, s pokazivanjem vještine u povijanju barjaka uvježbanih barjaktara.

A na kraju snimatelj je zapazio i originalnu igru dvoje glumaca, dubrovačkih oridinala, koji izvode pantomimu.

Ljetni Dubrovnik

(*Ljetni dan u Dalmaciji*, Vladislav Ilin)

Između mnogobrojnih dokumentarnih filmova snimljenih o ljepotama Dubrovnika i njegove okolice, za prilog posvećen gradu svetoga Vlaha odabrali smo inserte iz potpuno nepo-

znata putopisnog filma snimljena 1940. godine. Film se zove *Ljetni dani u Dalmaciji*, a snimio ga je najstariji osječki kinoamater, magistar farmacije Vladislav Ilin.

Posebnost je filma u tome što je to jedan od prvih, a možda i najstariji film o Dubrovniku snimljen u boji na 16 milimetarskoj filmskoj vrpici. Vladislav Ilin u ovome filmu nije snimao samo poznate gradske vizure i plaže Dubrovnika. Svoju slavonsku dušu otkrio je u snimcima običnu oku skrivenih detalja zelenila i cvijeća na gradskim zidinama, ili u snimku rascvale magnolije u vrtu samostana na Lokrumu.

U obilasku dubrovačke okoline pozornost autora privukla je rijeka Ombla s hidrocentralom koja je zarobila njezine vode. Na putu prema Cavtatu, susret s Konavokom na magarcu i prilika da se snimi blistavi mercedes. A u Cavtatu nezaobilazan je mauzolej obitelji Račić.

Na kraju odlazak brodom iz Dubrovnika, a zatim se *Ljetni dani u Dalmaciji* nastavljaju novim kadrovima Korčule kojoj se brod približuje.

III. Etnografske bilješke

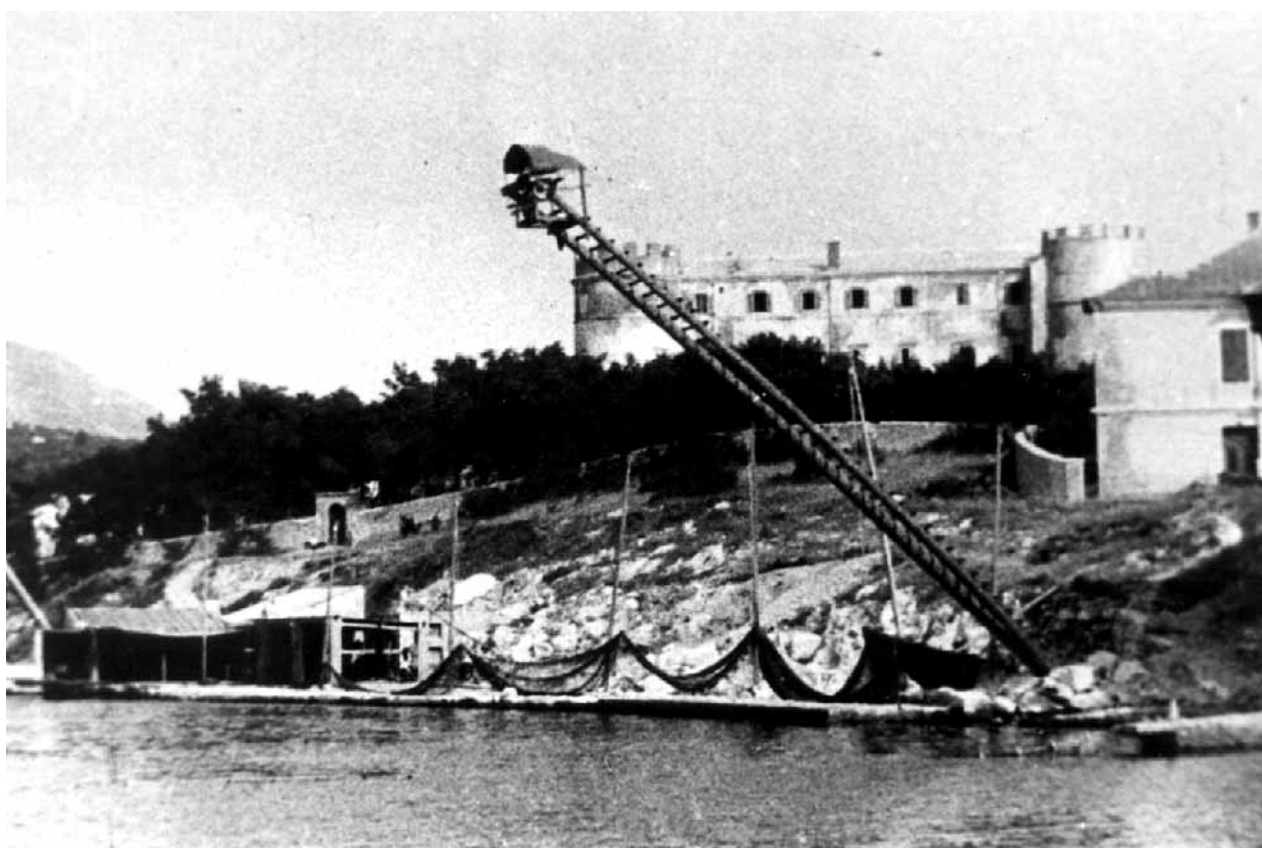
Ribolov

(*Na ribolovu*, Maksimilijan Paspas)

Svestrani dokumentarist Maksimilijan Paspas na svojim je ljetnim putovanjima primorjem često odlazio u ribolov. Vidimo ga ovdje sa štapom za pecanje na morskoj obali. No,



Dubrovnik, Aleksandar Gerasimov (1936/1938)



Tunolov na otoku Krku Kamila Brössler i Aleksandra Gerasimova (oko 1932)

Paspa je odlazio i u ribolov s pravim ribarima na ribarskim brodicama. Od snimaka načinjenih na takvim ribarenjima između 1936. i 1948. godine, Paspa je montirao film pod naslovom *Ribolov*. U njemu se nalazi sekvenca polaganja vrša i ulova jastoga snimljena na jugu u vodama Dubrovnika. Ribolov mrežama i izvlačenje mreža iz mora snimljen je u blizini Hvara.

A na sjevernom primorju, u Bakarcu i Kraljevici, Paspa je snimio poznate tunere i pripremu za lov na tune, kako je to u Kraljevici izgledalo 1948. godine.

Tunolov na otoku Krku

(Tunolov na otoku Krku, Škola narodnog zdravlja, sc., r. Kamilo Brössler, k. Aleksandar Gerasimov, oko 1932)

A kako je, danas već zaboravljeni, tunolov izgledao dvadesetak godina ranije snimljen profesionalnom kamerom, ostalo je zabilježeno na snimcima samo djelomično sačuvanih inserata dokumentarnog filma pod naslovom *Tunolov* koji su snimatelji Škole narodnog zdravlja snimili za boravka na otoku Krku oko 1936. godine.

Škola narodnog zdravlja tridesetih je godina snimila nekoliko dokumentarnih filmova na otoku Krku.

U nesređenom filmskom gradivu sačuvano je nekoliko kadrova krčkog pejzaža, snimki gradskih ulica i arhitektonskih detalja te prizori težačkog rada žena i vršidbe žita.

No, najzanimljiviji dio filma jedna je dulja sekvenca tunolova u mjestu Šilu na otoku Krku. Kadrovima bogatog ulova tuna krčkih ribara, snimatelj Aleksandar Gerasimov kamerom je zabilježio nešto što se već desetljećima ne može vidjeti na našoj obali, a prizorima zapjenjena mora, izvlačenja mreža i obrade ulovljene ribe, ovaj se film ekspresivnošću približava pravom filmskom dokumentu o iskonskom odnosu čovjeka i prirode.

Poklade, fašnik, karneval

(Pokladna zabava Hrvatskog sportskog kluba u Koprivnici, NTK; Karneval u Splitu, NTK)

Poklade, fašnik, karneval — svojim veselim ludostima i šarenim maskama, vatrometima, konfetama i spaljivanjem princa karnevala, događaji su koji su privlačili filmske snimatelje.

Jednu je takvu pokladnu zabavu snimio nepoznati snimatelj u Koprivnici, na kostimiranom plesu koji je priredio koprivnički Hrvatski sportski klub. Koprivničani su čini se voljeli more, jer na ovoj zabavi najviše ima mornara, a i prostor u kome se održava zabava preuređen je u brodsku palubu. Kao sve poklade, i ova zabava završava izborom najboljih maski, a na kraju su snimljeni i članovi odbora koji su zabavu pripremili.

I dok su se u sjevernim krajevima Hrvatske tradicionalno održavale društvene pokladne zabave i plesovi u zatvorenom prostoru, u Splitu se karneval proslavljao na ulicama i trgo-

vima grada, kao što pokazuje sačuvani dio filma snimljena 1920. godine pod naslovom *Karneval u Splitu*. Karneval je okupio mnoštvo gledalaca i sudionika, a njihovo veselje nije pomutilo ni teško poratno vrijeme, o kojem rječito govori lutka Amerikanca — Union Jacka — s natpisom KRIZA, koja je vjerojatno završila u plamenu na završetku pokladnog veselja.

Seljačka svadba

(*Seljačka svadba u Hrvatskoj* — iz ciklusa *Narodni život i običaji*, snimljeno za Etnografski muzej u Zagrebu; Jugoslavija d. d., sc. Vladimir Tkalčić, redatelj Anatolij Bazarov, snimatelj Josip Halla)

Godine 1922. hrvatska Tvornica filmova Jugoslavija d. d. u dogovoru s Etnografskim muzejom u Zagrebu namjeravala je snimiti seriju filmova o tradicijskoj kulturi i običajima hrvatskoga sela. Od toga projekta snimljen je i — zahvaljujući djelatnicima Etnografskog muzeja — ostao sačuvan film pod naslovom *Seljačka svadba u Hrvatskoj*.

Film je snimljen u okolici Sunje, u selu Gredi, prema uputama tadašnjega ravnatelja Etnografskog muzeja Vladimira Tkalčića, redatelj je bio Anatolij Bazarov, a snimatelj Josip Halla.

U filmu su prikazani izvorni svadbeni običaji sunjskoga kraja: pripreme za svadbeni ručak, polazak na vjenčanje, svatovsko veselje, oproštaj mlade s roditeljima i njezin dolazak u novi dom.

Svi su prizori snimljeni na pravoj svadbi, bez namještanja kadrova, pa stoga ovaj film ima vrijednost izvornog etnološkog dokumenta.

Uz svadbenu povorku i svatovsko veselje, snimatelj je snimio i nekoliko seoskih portreta: nevjestine pratilje (*posnešice*) i majku s djecom, a u završnom dijelu filma zanimljiv je prikaz običaja kad mlada, preodjevena u nošnju udate žene s *poculicom* na glavi, polijeva na bunaru kuma i djevera, simbolično potvrđujući time da je postala domaćicom u novom domu.

Seljački stanovi

(*Seljački stanovi*, Škola narodnog zdravlja, sc., r. Drago Chloupek, k. Aleksandar Gerasimov, 1941)

Dokumentarnu vrijednost filmova Škole narodnog zdravlja u velikoj mjeri cijenimo po tome što ti filmovi prikazuju život koji je nekad postojao, a sada ga više nema, pa su te izvorne slike nekadašnjeg života danas neponovljive.

Takav etnološki vrijedan dokumenat je i film *Seljački stanovi* snimljen u krševitom, planinskom ličkom krajoliku u kojem je Aleksandar Gerasimov snimio način života seoske obitelji u samoći planinskog kamenjara. Posebna odlika ovoga filma nekoliko je krupnih planova, koji su inače vrlo rijetki u dokumentarnim filmovima Škole narodnog zdravlja.

Mirnim, dugim kadrovima, snimatelj Gerasimov nanizao je isječke iz svakodnevice seoske obitelji čije je središte ognjište oko kojega se svi okupljaju — i ljudi i njihovo blago, stvarajući osobitu sliku osamljena i siromašna života na kamenjaru, koji će mnogo godina poslije na drukčiji način otkrivati i Zoran Tadić u svojim poetskim dokumentarcima.



Seljačka svadba u Hrvatskoj (1922)



Iz *Tamburice* Sergija Tagatza (1943)

Tamburica

(*Tamburica*, Hrvatski slikopis, 1943, Sergij Tagatz)

Sergij Tagatz danas je malo poznat filmski autor, iako je dvadesetih i tridesetih godina izazivao pozornost javnosti svojim prvim crtanim filmovima i snimanjem prvoga hrvatskog filma u boji. Ti su filmovi izgubljeni, a poslije rata radio je isključivo kao snimatelj, najčešće u dokumentarnim filmovima Rudolfa Sremca. Tako je ovaj film o tamburici kao naci-

onalnom hrvatskom glazbalu, koji je Tagatz snimio 1943. godine u *Hrvatskom slikopisu*, jedini filmski primjer u kojem ovog skromnog filmaša možemo upoznati kao potpunoga filmskog autora.

Film *Tamburica* oslanja se na poetiku tadašnjih kulturnih filmova koji teže čistoći filmske slike, prikazuju idealiziranu stvarnost, a sadržaj im je podređen izazivanju emocija prema određenoj ideji.

U filmu je zanimljiv dio koji pokazuje način izrade tamburice, no cijeli film zapravo je niz slika idiličnih pejzaža koji su snimljeni u različitim hrvatskim krajevima od Hrvatskog zagorja do primorja, a popraćeni su glazbom koju izvodi cijeli tamburaški orkestar.

IV. Filmski stvaraoci, filmske vrste i postupci

Tito Strozzi

(*Dvorovi u samoći*; snimke Strozija u *Baroku u Hrvatskoj*, *Iza kazališne rampe*, *Pustolov pred vratima*; fotografije iz filmova *Kovač raspela*, *U lavljem kavezu*, *Dvorovi u samoći*, *Barok u Hrvatskoj*)

Četrnaestoga listopada navršeno je stotinu godina od rođenja Tita Strozija (Zagreb 14. 10. 1892-Zagreb 23. 3. 1970), kazališnog glumca, redatelja, pisca, prevoditelja i glazbenika. Uza svu bogatu kazališnu aktivnost Strozzi je jedan od



Sačuvana snimka iz *Dvorova u samoći* Tita Strozija (1925)



Prizor sa snimanja filma *Barok u Hrvatskoj* Oktavijana Miletića (1942). Snimka: Toša Dabac

najosebujnijih osnivača hrvatske kinematografije. Sačuvane su fotografije mladoga Tita Strozija, koji je 1919. iste godine kada je odigrao i prvu ulogu u kazalištu, glumio u hrvatskim igranim filmovima *Kovač raspela* redatelja Heinza Hanusa i *U lavljem kavezu*, redatelja Arnošta Grunda.

Međutim ono po čemu je postao iznimnom ličnošću hrvatske kinematografije jesu *Dvorovi u samoći*, film koji je Strozzi snimio 1925. godine s grupom kazališnih glumaca u vlastitom filmskom poduzeću Strozzi film.

Dvorovi u samoći bio je film o ljubavi i mržnji dviju hrvatskih plemićkih obitelji koja se smjenjuje tijekom osamdeset godina 19. stoljeća i tragično završava 1918. godine. Bio je to veliki film u čijem snimanju je zajedno sa statistima i pomoćnim osobljem sudjelovalo više od šesto osoba.

Tito Strozzi bio je autor scenarija i redatelj filma, a ujedno je odigrao glavnu ulogu grofa Jankovića. Ostale uloge imali su Franjo Sotošek, kao barun Lentulaj, Draga Vesna kao nesretno zaljubljena seoska djevojka Marija, Ella Hafner Gjermanović kao barnica Lentulaj, Strahinja Petrović kao egzotični pustinjač i Josip Maričić kao razbojnik i vođa zelenokade-raša.

Projekt je nažalost nesretno završio financijskim gubitkom i gubitkom filma, koji je poslan u Berlin i tamo nestao. Tito Strozzi je tek 1942. ponovno nastupio u kratkom igranom filmu Oktavijana Miletića *Barok u Hrvatskoj*, gdje je odigrao

o glavnu ulogu grofa Draškovića. Poslije 1945. godine Tito Strozzi nažalost nije dobio pravu mogućnost rada na filmu. Odigrao je desetak manjih ili većih uloga u filmovima snimanim uglavnom za producente izvan Zagreba, tako da je u Kinoteci Hrvatske sačuvano samo njegovo ostvarenje lika profesora u filmu *Pustolov pred vratima*.

Tako Tito Strozzi ostaje u hrvatskoj kinematografiji kao filmski autor i glumac tek naslućenih mogućnosti uz potajnu nadu da će se kad-tad možda ipak pronaći u nekom filmskom arhivu trag nestalih *Dvorova u samoći*.

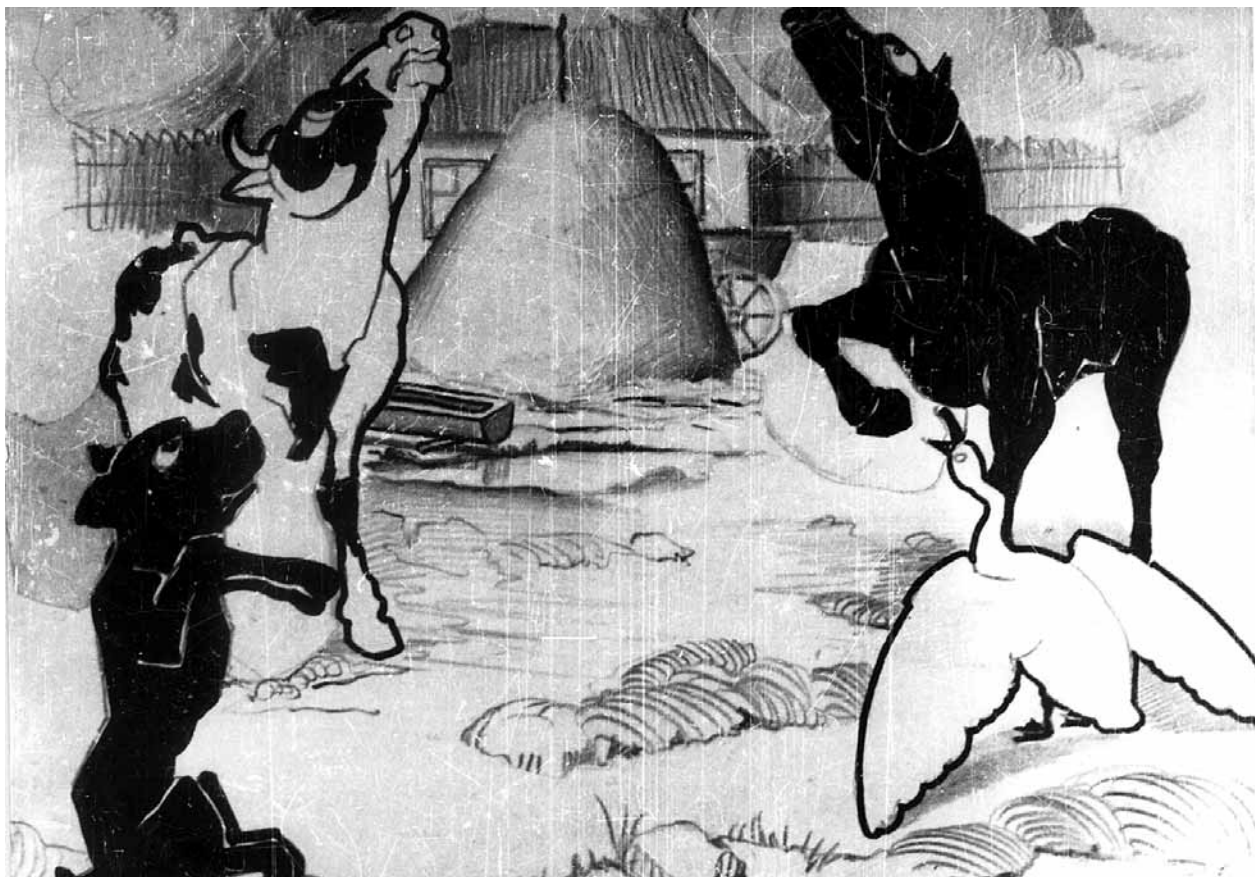
Animacija u Školi narodnog zdravlja

(Fotografije iz crtanog filma *Martin u nebo*, 1927; *Dva brata*, 1929; *Meštoviće-vi Indijanci*, 1928; film sjena *Čarobnjaci* 1928)

Prvi cjeloviti crtani film hrvatske kinematografije nastao je 1927. u filmskom laboratoriju Škole narodnog zdravlja. Bio je to poučni film *Martin u nebo*, *Martin iz neba*, čiji su autori bili redatelj Milan Marjanović, slikar Petar Papp i snimatelj Stanislav Noworyta.

Od tog maštovitog filma u kojem seljak Martin dolazi pred nebeski Božji sud zbog lošeg vođenja gospodarstva i nakon toga se vraća na Zemlju, ostale su nam samo fotografije.

Od kasnijih crtanih filmova sačuvan je insert animiranog ple-sa komaraca koji je bio umetnut u neki od filmova o malariji.



Očuvane slike iz izgubljenog animiranog filma *Martin u nebo*, *Martin iz neba* (1929)

Umetanjem crteža i animiranih dijelova u dokumentarne i igrane filmove autori su postizali veću zornost i razumljivost edukativne poruke. Jedan primjer takvog postupka je film o nastanku Meštrovićevih skulptura Indijanaca u kojem je način izrade kalupa i lijevanja brončanih skulptura objašnjen animiranim crtežom.

No, osim animacije autori Škole, ispitivali su i druge mogućnosti snimanja, pa je tako nastalo nekoliko filmova snimljenih tehnikom sjenki, koja je bliska animaciji, a pogodnija za relišćan prikaz, kao što je to film *Čarobnjaci* iz 1928. godine.

Animacija drugdje

(*Obiteljski film*, Paspas, 1932; *Ah bješe samo san*, Miletić, 1932; animacija V. Rybaka 1932; tonski reklamni crtić *Bijelo čudo* — *Ženska hvala*, Maar, tridesete godine)

Od početka tridesetih godina, filmski su autori često posezali za crtežom i animacijom u najavnicama svojih filmova ili kao dopunu snimljenom prizoru.

Rijetki su pokušaji stvaranja pravog crtića, kao što je to ovaj kratki film Viktora Rybaka iz 1932.

Izuzetak je bila Reklamna naklada Maar, koja je snimala tonske reklamne filmove i 30-ih godina osnovala prvi pravi studio crtanog filma u kojem su kao autori, crtači i animatori radili Marcel Fischer, Ilsa Polley, Pavao Gavrančić, Gerty Gorjan i dr.

Pretpostavljamo da bi ovaj film u kojem autori s velikom sigurnošću uz animaciju usporedno koriste i igrane prizore, mogao biti jedan od brojnih — danas nažalost izgubljenih — animiranih filmova Maarove proizvodnje.

Eksperimenti bojom Maksimilijana Paspas

(*Majčina priča*, 1935)

Godine 1934, u doba kada su velike tvornice filmske opreme tek uvodile pokusnu proizvodnju filma u boji, najpoznatiji zagrebački kinoamater dr Maksimilijan Paspas prikazao je u londonskom Institutu of Amateur Cinematographers svoj prvi film u boji pod naslovom *Priroda u naravnim bojama*.

Bio je to eksperiment koji je privukao veliku pozornost, pa je sljedeće godine Paspas izradio još nekoliko koloriranih filmova, a među njima i jedini svoj igrani film *Majčina priča*.

Neobičnost tih filmova bila je u tome što ih je Paspas snimio na 9,5 milimetarskoj filmskoj traci u crno-bijeloj tehnici, a potom je ručno bojio svaki kvadratić snimljenog filma naizmjenice crvenom i zelenom bojom.

Kada se tako obojeni film prikazuje dvostrukom brzinom od uobičajene, boje se međusobno stapaju i nastaje pravi film u koloru.

Filmske reklame

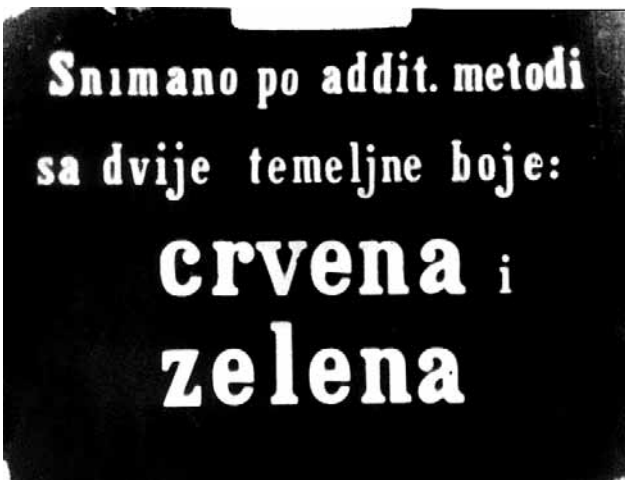
(*Novi život kuharice*, Stela film, Zagreb, 1928; *Kordun* / — ??)

Podaci o prvim filmskim reklamama vrlo su oskudni, ali ima podataka da se u doba nijemoga filma prilično reklamiralo filmom. Posebno su u malim kinematografijama producenti namicali potreban novac snimanjem naručenih reklamnih filmova i tako se održavali na tržištu.

Najčešće su to bili filmovi snimljeni u igranoj formi, kao ovaj nedatirani reklamni film o karlovačkoj tvornici Kordun u kojem se mladenka dosađuje na vlastitoj svadbi sve do trenutka dok među darovima ne ugleda blistavi pribor za jelo. Iako je film snimljen sa skromnom inscenacijom, priča je glatko i filmski zanimljivo ispričana, a reklamna poruka s prikazom svih proizvoda dodana je kao poenta.

U nas je između dva rata najpoznatija filmska tvrtka koja se uzdržavala reklamnim filmovima bila Stela film. Od njezine bogate reklamne filmske produkcije sačuvan je pravi mali igrani film pod naslovom *Novi život kuharice*, snimljen 1928. za privatnoga naručioca, izumitelja ekonomičnog kuhinjskog štednjaka, koji je i prikazan na kraju filma u svojoj radionici.

Dolaskom zvučnog filma, već tridesetih godina javlja se i zvučni reklamni film, koji sve više poprima oblik izravne, sažete, vizualne i zvučne reklamne poruke kao ova filmska reklama snimljena četrdesetih godina.



Snimano po addit. metodi
sa dvije temeljne boje:
crvena i
zelena

Obavijesna naslovnica iz bojanog filma Maksimilijana Paspé *Priroda u naravnim bojama* (1933)



Vjekoslav Majcen u redakciji (snimio: Željko Radivoj)

Boris Vidović

Baština čuvara baštine

Krajem 1988, vrativši se iz vojske, počeo sam raditi u Kinoteci Hrvatske (kako se u to vrijeme zvala današnja Hrvatska Kinoteka). Voditelj (još jedan naziv iz minulih vremena) Kinoteke bio je Vjekoslav Majcen. Premda sam se filmom bavio već dulje vrijeme, objavljujući kritike i recenzije po omladinskom tisku i u raznim izdanjima Vjesnikove kuće, te sam makar iz viđenja poznao uglavnom sve ljude iz branše, Majcen mi je bio potpuno nepoznat. Nisam znao ni to da je baš on zamijenio Matu Kukuljicu, koji je prije dvije godine bio postao tajnikom ondašnjeg SIZ-a kulture, ustanove koja se bavila raspodjelom sredstava kulturnim institucijama. Raspitujući se malo o svojem budućem 'šefu', saznao da je na mjesto voditelja došao nakon poduljeg učiteljevanja po raznim školama, a da mu je posljednje radno mjesto prije Kinoteke bila neka činovnička funkcija u Sindikatu. Malo sam se čudio takvoj promjeni struke, ali u ono doba partijskih premještanja i namještanja sve je bilo moguće: bilo je ponekad dovoljno da čovjek izjavi kako voli film i, uz dobre veze, mogao je naći mjesto pod suncem u kinematografiji. U idealnom slučaju takvi su se 'došljaci' pokazivali korisnima jer su mogli donijeti određenu svježinu u struku na koju su se odlučili prebaciti; u najgorem slučaju mogli su napraviti priličnu štetu.

Prvih godinu i pol mojeg boravka u Kinoteci, do povratka Mate Kukuljice, Vjeko Majcen i ja dijelili smo sobu. Bila je to povećana prostorija s više namjena: osim radne sobe nama dvojici, služila je i kao soba za sastanke osoblja Kinoteke, priručna knjižnica knjiga i časopisa iz područja filma, a ono malo slobodna prostora po kutovima, na ormarima i na prozorskoj dasci bilo je puno muzejske građe, starih kamera i projektora, zametka *Hrvatskog muzeja pokretnih slika* čije je osnivanje onda, kao i danas, bilo u dalekoj i neizvjesnoj budućnosti. U jednom je kutu bilo računalo, u to vrijeme rijetka sprava u Arhivu. Majcen je zdušno, iz sata u sat, sjedio za tim strojem i nastojao pronaći optimalnu primjenu nove tehnologije u kinotečnim poslovima. I mene je uporno nagovarao da se što više koristim računalom, da se elektronički opismenim.

Majcen je bio tih, šutljiv čovjek. I neobično vrijedan. Profesionalno se počeo baviti filmom relativno kasno, u četrdeset petoj, došavši odmah na vodeće mjesto tako važne ustanove kao što je Kinoteka. Kao pametan čovjek vjerojatno je znao da takva vrst karijere izaziva sumnjičavost. Odlučio se 'iskupiti' na najbolji mogući način — pokazati svima da je sposoban, kompetentan, spreman upotrijebiti znanje koje posje-

duje, a naučiti ono što ne zna. Početna moja sumnjičavost polako je nestajala. Njegovi prvi tekstovi, objavljeni u časopisu *Kinoteka*, te prilozi za *Filmsku enciklopediju* pokazivali su da je riječ o čovjeku koji poznaje materiju o kojoj piše. Osim toga, Majcen je posjedovao i osobinu koja se ne susreće tako često kao što bi čovjek očekivao — temeljitost.

Odmah na početku bacio se na istraživanje filmske produkcije Škole narodnog zdravlja *Andrija Štampar*. S obzirom da se radilo o slabo poznatoj građi, nije bilo dovoljno pregledati filmove i pročitati ono što su drugi o njima pisali. Trebalo je prihvatiti se nečeg vrlo rijetkog u hrvatskim napisima o filmu — trebalo se prihvatiti pravog, istinskog istraživanja. A za to je Majcen imao snage i volje kao malo tko.

Vjeko je Majcen imao strpljenja sjediti satima u Sveučilišnoj knjižnici i prelistavati stare novine u potrazi za informacijama vezanih uz predmet istraživanja. Mala, usputna bilješka u dnu stranice požutjelog dnevnika od prije osamdesetak godina mnogima bi promaknula ili bi se učinila nevažnom; ali Majcen bi je ne samo zapazio nego i pribilježio. Od tih bilješki slagao je mozaik i upotpunjavao sliku ne samo o filmovima i kinematografiji nego i o kulturnim zbivanjima u vremenu koje je nekako stajalo po strani interesa istraživača.

Majcenov profesionalni rad u hrvatskoj filmskoj historiografiji bio je relativno kratak, ali, barem za naše pojmove, iznimno plodan. U nešto više od deset godina sakupio je više građe i objavio više knjiga i tekstova nego mnogi poznatiji povjesničari i teoretičari filma u dva ili tri puta duljem razdoblju. Objavio je četiri studije o različitim zanemarenim područjima hrvatske kinematografije s težištem na razdoblju do 1945. godine.

Razlozi zbog kojih se gotovo nitko (časne iznimke su Duško Kečkemet, Dejan Kosanović i Ivo Škrabalo) nije bavio ranim hrvatskim filmom razni su. Laici i nisu znali da je postojao film u Hrvatskoj i prije 1945. A ako je i postojao, držali su, nije bio vrijedan spomena. A ako je i bio vrijedan spomena, onda sigurno nije ništa sačuvano. Takve predrasude nisu bile isključivi plod neinformiranosti, niti im se korijenje može olako objasniti nekakvom ideološkom nepoćudnošću u socijalističkom političkom okružju. Ignoriranje ranog filma ponajprije je posljedica apsolutne dominacije autorsko-žanrovske kritičke paradigme u napisima o filmu u Hrvatskoj. Kako rani hrvatski film nema izrazitih *auteura*, niti im je žanrovska svijest temeljna odlika, taj je korpus filmova naprosto bio ispod limena percepcije autorsko-žanrovske filmske kritike. Majcen je možda prvi hrvatski historičar koji je



Vjekoslav Majcen govori na proslavi pete obljetnice *Ljetopisa* (1999, snimka Željko Radivoj)

sustavno odstupio od autorske kritike i prilagodio kritički diskurs građi koju je istraživao.

Odstupanje od dominantne autorske kritike nije bila posljedica Majcenove svjesne odluke. On bi najvjerojatnije sâm prvi otklonio takvu sugestiju. Ali dovoljno je pogledati njegove knjige pa da se odmah uoči bitan otklon: naime, čak i u 'najautorskijem' radu, monografiji posvećenoj Oktavijanu Miletiću, Majcena više zanima društveni i kulturni kontekst od pukog nabiranja biografskih anegdota i činjenica. Na taj način uspio je u nečemu što gotovo nitko u hrvatskoj filmskoj publicistici nije ni pokušao — dati što je moguće širu sliku vremena u kojem je nastajao hrvatski film.

Osim toga, o filmu su mnogi, čak i ozbiljni ljudi, spremni razgovarati samo kao o umjetnosti. Film, pak, ima tu sreću ili nesreću da ga se može upotrebljavati u razne svrhe, od kojih je umjetnost samo jedna od opcija. No, film u siromašnim zemljama (kao što su to bile i Kraljevina Jugoslavija i NDH) ima bitno drugačiju namjenu i zadaću. Majcen je to odlično razumio i uzeo bez predrasuda skidati prašinu s 'namjenskih' filmova — bilo sa zdravstveno-odgojnih filmova Škole narodnog zdravlja, bilo s kulturnih filmova Hrvatskog slikopisa, bilo s nastavnih filmova Zora filma i FilMOTEKE 16. U tim je filmovima pronalazio vrijednosti od neprijeporna značenja — njima je bilježena biografija zemlje i kulture, razvijala se tehnička osnovica kinematografije, a u iznimnim i vrlo rijetkim slučajevima moglo se govoriti i o umjetničkim dosezima.

Kao što rekoh, istraživanje starije povijesti hrvatskog filma pothvat je kojeg se malo tko laćao. Povjesničaru poput Maj-

cena ta je činjenica imala i prednosti i nedostataka. Prednost je bila u tome što je gotovo sve što bi otkrio bilo novo. Upravo taj osjećaj da se radi nešto vrijedno, da se otkrivaju zanimljive činjenice koje su dotada bile zatrpane u arhivskoj prašini činile su taj pothvat, lišen svakog *glamoura*, privlačnim i na dulje staze.

Nedostaci s kojima se Majcen suočavao bili su uglavnom vezani uz nepostojanje metodološkog predloška primjenjiva na tu vrst građe. Naravno, povijesti filma i raznih djelatnosti vezanih uz film pisane su u mnogim zemljama. Međutim, u drugim sredinama postoji mnogo središta i bogatija građa koja je već na neki način obrađena. Recimo, historiografija američkog filma nastala 1980-ih i 1990-ih mogla se osloniti dobrim dijelom na već svrstanu i obrađenu građu u arhivima i knjižnicama. Hrvatski historiograf susreće se s mnogo većim poteškoćama — dosta je građe nepovratno uništeno, dio je još u Beogradu, a ono što se i može naći u hrvatskim arhivima i knjižnicama većim dijelom (barem prije Majcenova rada) tek čeka na obradu. Zbog svih tih problema Majcen se nije mogao osloniti na uobičajeni način rada i metodologiju historiografskog istraživanja kakvom se koristi u drugim zemljama. Biti pionir znači u mnogočemu počinjati ispočetka: prvo treba locirati građu, a zatim je razvrstati i barem ugrubo obraditi.

Stoga je Majcenova metodologija bitno arhivistička. Na to je utjecala ne samo sredina u kojoj je radio (sjetimo se da Kinoteka djeluje u sklopu Hrvatskog državnog arhiva) nego i narav posla kojim se bavio. Građu razasutu po novinama, časopisima i mapama Arhiva trebalo je prvo sakupiti, zabilježiti, dokumentirati. Stoga ćemo u Majcena rijetko naći

neke dalekosežne interpretacije povjesnih činjenica; on taj posao ostavlja budućim istraživačima. Njemu je bilo najvažnije što preciznije i objektivnije zabilježiti podatke do kojih je došao. Stoga u njegovim knjigama u popisu literature nećemo naći naslove dubokoumnih recentnih knjiga o biti filmske umjetnosti, nego ponajprije natuknice o izvoru građe, priručnike tipa *Jugoslavenski filmski almanah*, članke pod naslovom *Uloga filma u nastavni kemije*, te korisne publikacije koje se tek djelomično i/ili neizravno dodiruju filma poput knjige *Hrvatsko selo i medicina*.

Ovo nikako ne treba shvatiti kao nedostatak ili nepostojanje metodološke osnove, nego ponajprije kao svjedočanstvo o Majcenovu pristupu. A on je tu nastojao biti što širi: nije ga zanimalo samo navesti naslove filmova i imena njihovih tvoraca (premda u svakoj njegovoj knjizi postoji i iscrpna filmografija), nego je htio ukazati i na kulturni i društveni kontekst u kojem su ti filmovi nastali. S obzirom da je u prvih pedesetak godina filma na tlu Hrvatske u prvom planu najčešće bila njegova utilitarna dimenzija, taj je kontekst bitno određivao sadržaj i oblik snimljene građe.

Majcenovu metodologiju i ciljeve istraživanja, uostalom, najbolje opisuje on sâm u predgovoru knjige *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine* (inače magistarskog rada objavljanog u nastavcima u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, te uknjiženog 1998. godine): »Cilj ovog rada bio je da praktičnim istraživanjem sistematizira podatke o filmskim novinama i časopisima koji su u Hrvatskoj izlazili u vremenu od pojave filma u nas do 1945. godina, kao dijela povijesti novinstva i kinematografije u Hrvatskoj i jednog od izvora za izučavanje te povijesti«. Premda se taj rad bavi filmskim tiskom, isti pristup vidljiv je i u studijama temeljenim na proučavanju filmova.

Majcenovu djelatnost možemo ugrubo podijeliti u dvije skupine. S jedne strane tu su bogato dokumentirane studije o hrvatskoj kinematografiji do 1945. godine: *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar' (1926-1960)* (1995), *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine* (1998), monografija nastala u suradnji s Antom Peterličem *Oktavijan Miletić* (2000), te *Obrazovni film: Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma* (2001). S druge strane njegov je kroničarsko-filmografsko-urednička djelatnost.

Majcen, naime, nije istraživao samo rani hrvatski film, nego je neumorno nastojao budućim istraživačima olakšati posao. Tako je nastala vrlo vrijedna kronika zbivanja vezanih za film koju je redovito objavljivao u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, časopisu kojem je bio jedan od osnivača i urednika. Tu su i vrijedne filmografije *Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza* (1994), te *Hrvatska filmografija 1991-2000.*, dovršeni rukopis koji je predao u tisak neposredno prije smrti. Dodaju li se tome redoviti filmografski podaci objavljeni u *Ljetopisu* u povodu raznih smotri, festivala i autorskih prezentacija, zapaža se kako će budući povjesničari hrvatskoga filma morati zahvaliti ponajprije upravo Majcenu za dostupnost osnovnih podataka ne samo iz starijeg razdoblja hrvatskog filma, nego i za razdoblje između 1991. i 2001. godine.

U našoj sredini odrasloj ponajprije na autorskoj kritici mnogi su izdvojili Majcenovu i Peterličevu monografiju o Okta-

vijanu Miletiću kao krunu Majcenova rada. I sâm sam nedavno vrlo pozitivno pisao o toj knjizi upravo na stranicama ovog časopisa. Ipak, ako treba izdvojiti jedno Majcenovo djelo, istaknuo bih njegovu posljednju studiju *Obrazovni film: Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. U njoj se najbolje vidi Majcenova zrelost, širina pristupa i poznavanje materije. Osim toga, koliko mi je poznato, to je vjerojatno jedina opširna studija o obrazovnom filmu koja postoji. Čak i zamlje puput SAD i Njemačke, zemlje s mnogo bogatijom tradicijom namjenskih i obrazovnih filmova nego što je to Hrvatska, nisu sustavno obradile tu *nišu* filmske proizvodnje.

U studiji o obrazovnom filmu ujedno se objedinjuju na najbolji mogući način Majcenove vrline historiografa i filmografa: pišući o obrazovnim filmovima on ujedno daje i širu sliku ne samo filmske produkcije, nego i hrvatske društvene, prosvjetne i pedagoške povijesti ideja; a dodatak od sto stranica filmografije obrazovnih filmova pravi je rudnik podataka za buduće istraživače.

Smrću Vjekoslava Majcena nismo izgubili samo draga, tiha, vrijedna i nesebična prijatelja, nego i čovjeka čiji je rad bio od goleme koristi za svakoga koji se bavio hrvatskom filmskom kritikom, teorijom i poviješću. S njim je otišlo i veliko faktografsko znanje i šire razumijevanje povijesti kinematografije. S obzirom da se predano bavio stvarima koje mnogi mlađi kolege smatraju naprosto dosadnim (tko od njih ima volje, interesa i živaca prelistavati stare novine kad se tako lijepo može 'dokazivati' kako je James Cameron *auteur* ili naklapati o postmodernizmu?!), ostaje otvoreno pitanje tko će nastaviti njegov rad, rad koji je temelj svakog budućeg iole ozbiljnijega pisanja o filmu u Hrvatskoj.

I nakon odlaska u Finsku ostao sam u vezi s Majcenom. Povremeno bih mu poslao fotokopije knjiga i tekstova za koje mi se činilo da bi mu mogli biti korisni. Poslao sam mu nekoliko fotokopija novinskih vijesti o boravku finske filmske delegacije u NDH. On mi je redovito slao filmske knjige objavljene u Hrvatskoj. Pomogao mi je objaviti u *Arhivskom vjesniku* prijevod dijela memoara Onnija Talasa, finskoga veleposlanika u NDH, koji se odnosi na Hrvatsku. Prije nekoliko godina bio je u Finskoj i tada sam ga proveo kroz Finski filmski arhiv. Razgovarali smo o koječemu, a on mi je poslije pisao da mu je bilo žao što nismo imali više vremena i prilike popričati o mnogim drugim stvarima.

Posljednji put vidio sam ga ove godine u lipnju, u Zagrebu. Opet smo razgovarali o koječemu. Nitko nije slutio da nam je to posljednji susret. Darovao mi je svoju najnoviju knjigu, *Obrazovni film: Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zahvalio mi se na recenziji *Oktavijana Miletića*. »Bila je to naručena recenzija«, rekao sam i obojica smo se nasmijali. U toj sam recenziji pisao kako je nevolja hrvatske sredine što se takve vrijedne knjige objavljuju u nakladi od šestotinja primjeraka, što ih malotko čita, te da autorima ostaje utjeha da rade za budućnost. Budućnost je za Majcena prebrzo došla — nije još bio navršio ni šezdesetu. Čuvara baštine više nema. Osim osobne tragedije rodbine i prijatelja, tu je i šira, kulturna dimenzija. Tko će nastaviti njegov nedovršeni posao?

Mato Kukuljica

Natuknice uz radnu, stručnu i znanstvenu biografiju dr. Vjekoslava Majcena

Dr. Vjekoslav Majcen rođen je u Zagrebu 11. lipnja 1941. Nakon završene Učiteljske škole u Zagrebu radi kao nastavnik u nizu osnovnih škola u Hrvatskoj (Dalmatinska zagora, Hrvatsko zagorje), o čemu baš i nije govorio. Tu upoznaje i svoju suprugu, zajedno prolaze razdoblje zajedničkog učiteljevanja, da bi se zaposlio u Narodnom sveučilištu Sesvete, kako je sam govorio: *u raznim oblicima obrazovanja odraslih*. Uz rad, svojom upornošću i marljivošću, 1975. završio je studij kompartivne književnosti i pedagogije na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Naši prvi susreti zbili su se u Klubu nastavnika i profesora polaznika Ljetne filmske škole.¹ Taj smo klub svake prve subote u mjesecu u Zagrebu, u prostorijama FilMOTEKE 16, vodili dr. Ante Peterlić i ja (kao voditelji Programa Ljetne filmske škole) u razdoblju od 1970. do 1978. S grupom nastavnika i profesora, likovnih i drugih kulturnih djelatnika, na sastanke Kluba redovito je dolazio i Vjekoslav Majcen, gledao pretpremijerna i klasična djela filmske umjetnosti, iako, suzdržan, nije sudjelovao u otvorenim i ležernim raspravama nakon projekcija filmova.

Poslije nekog vremena, pri jednom slučajnom susretu, Majcen je izrazio želju da bi kad se za to ukaže prilika, došao raditi u Hrvatsku kinoteku jer ga zanimaju istraživanja hrvatske filmske baštine.

Nakon što su stvoreni uvjeti za otvaranje radnog mjesta stručnog suradnika i nakon našeg iscrpnog razgovora dogovoren je njegov dolazak u Hrvatsku kinoteku 1986. godine. Posao u Hrvatskoj kinoteci omogućio mu je koncentriran rad na upoznavanju s filmskim medijem i produbljivanju stečenih znanja tijekom studija. Ponajviše zahvaljujući svojoj karakterističnoj upornosti i iščitavanjem svih dostupnih izvora, samoobrazovanjem je nastojao popuniti praznine u filmskom obrazovanju. Imao je pri ruci svu literaturu, filmove, mogao se susretati i razmjenjivati informacije s našim najpoznatijim filmolozima.

Bogato iskustvo iz rada u obrazovnom procesu u osnovnom školstvu i obrazovanju odraslih u Narodnom sveučilištu, s jedne strane, te studij komparativne književnosti koji mu je omogućio da sagledava određene književne pojave u širem kulturološkom kontekstu, ostali su zapravo i temeljnim usmjerenjem njegova stručnog i znanstvenog rada.

Od njegova dolaska u Hrvatsku kinoteku, u kojoj je priljev filmskog gradiva i popratnog gradiva darovima i otkupom bio izuzetno velik, stalno je upotpunjavao izvore koji su mu

nedostajali. Ubrzo smo došli do zajedničkog zaključka da je potrebno da Hrvatska kinoteka kao nacionalni filmski arhiv stvori *dokumentacijsku osnovu kinematografije*. Pokazuje izvanrednu sklonost za dokumentalističku obradu filmskog gradiva. Ubrzo ulazi u probleme elektroničke obrade gradiva i izrađuje priručnu bazu podataka koja je još u funkciji. Prije same iznenadne smrti Majcen je s kolegama iz Hrvatskog državnog arhiva dovršio novi kompjutorski program za obradu pohranjenoga filmskog i popratnog filmskog gradiva (scenariji, knjige snimanja, plakati, fotografije i sl.), koji je kompatibilan s novom bazom elektroničkih podataka Hrvatskog državnog arhiva. Dogovoreno je da će se njime koristiti Hrvatski filmski savez i Zagreb film.

Skлонost razradi dokumentarističkog sustava obrade filmskog gradiva rezultira i činjenicom da bira magistarski rad na studiju informacijskih znanosti — bibliotečne znanosti (u Varaždinu) a ne, recimo, komparativne književnosti, jer je smatrao i često je to objašnjavao da je to sustav najbliži obradi filmskog gradiva. Godine 1991. dovršava magistarski rad *Filmske novine i časopisi u Hrvatskoj u razdoblju do 1941. godine* (knjiga objavljena 1998).

Malo je poznato da je bibliometrijskim metodama istražio razvoj audio-vizualnih medija u Hrvatskoj. To prvo i temeljito istraživanje pružilo mu je informacije koja su ga vodile daljim detaljnim istraživanjima povijesti hrvatskog filma. To iskustvo primijenio je i na projekt dokumentarističke obrade prikupljenog gradiva u Hrvatskom filmskom savezu. Rezultat je objavljivanje filmografske publikacije *Filmska i video zbirka HFS: 1954-1993. s prikazom hrvatskog neprofsijskog i alternativnog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1994.

Nakon što je, u dogovoru s predstavnicima Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar, Hrvatska kinoteka preuzela vrijednu filmsku zbirku na nitratnoj (zapaljivoj) filmskoj vrpici u dosta zapuštenu stanju i u kratku roku izradila projekt zaštite i presnimavanja čitave zbirke na sigurnosnu filmsku vrpcu,² mr. Vjekoslavu Majcenu otvorio se put za istraživanje filmske zbirke koja je ključna za raumijevanje razvitka hrvatske kinematografije do Drugog svjetskog rata, ali i poslije njega.

Rezultat je bio u objavljivanju njegove prve monografske knjige: *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar (1926-1960)*, 1995. godine, u izdanju Hrvatskog



Vjekoslav Majcen i Mato Kukuljica u Osijeku (1957, snimka Željko Radivoj)

državnog arhiva i Hrvatske kinoteke. Knjiga je bila poticaj za pokretanje edicije Hrvatskog državnog arhiva — Hrvatske kinoteke: Izvori za povijest hrvatskog filma i kinematografije koju sam s dr. Josipom Kolanovićem, ravnateljem Hrvatskog državnog arhiva, dogovorio. Svrha te edicije bila je tiskanje cjelovitih znanstvenih istraživanja i monografskih izdanja posvećenih povijesti hrvatskog filma.

Otkup zbirki neprofesijskih filmova na 9,5 mm vrpci³ Oktavijana Miletića, dr. Maksimilijana Paspé, te drugih filmova koji su predati na pohranu Hrvatskoj kinoteci, primjerice zbirka filmova na 9,5 mm vrpci arhitekta Stjepana Planića uz preuzetu vrijednu zbirku etnografskog filma Etnografskog zavoda Filozofskog fakulteta u Zagrebu, usmjerila je pažnju dr. Majcena na hrvatski neprofesijski i etnografski film, te hrvatski obrazovni film prije Drugog svjetskog rata.

U istraživanju tog još nedovoljno poznata razdoblja hrvatske kinematografije, dr. Vjekoslav Majcen proučava djelovanje nekolicine hrvatskih filmskih stvaratelja i promicatelja filmske umjetnosti do 1941. godine kao što su: Isidor Kršnjavi, Tito Strozzi, Oktavijan Miletić, Maksimilijan Paspá, Andrija Štampar, Aleksandar Gerasimov i Mladen Širola.

Dio svojega rada Majcen usmjerava istraživanju odnosa kinematografskog medija i ostalih umjetnosti, primjerice kazališta (*Pasijske igre i prikazanja u hrvatskim kinematografima*

početkom stoljeća, Kinematograf na hrvatskoj pozornici), filma i književnosti (tu se ističu do tada nepoznate pojedinosti objavljene u zapaženim tekstovima: *Kad je Vjenceslav Novak išao u kino*, *Kinematografski obzor Tina Ujevića*, filmske fotografije i sl.).

Osjećajući svu nesredenost hrvatske kinematografije i nedostatak djelovanja znanstvenog filmskog instituta, za što smo od rana svi bili zainteresirani,⁴ dr. Vjekoslav Majcen počinje svoj opsežan rad na filmografskom sređivanju velike praznine u hrvatskoj kinematografiji posebno nastaloj u razdoblju od 1990. do 2000. godine. Tako nakon ustrajnog rada iz tiska 1996. godine izlazi *Hrvatski filmski i video godišnjak* koji obuhvaća razdoblje od 1991. do 1995. godine. Do 2000. izlaze još četiri zasebna broja te poseban dodatak — separat *Hrvatskog filmskog ljetopisa* broj 26/2001. koji sadrži Majcenov rad *Hrvatska filmografija od 1991-2000. godine*.

Monografija o Oktavijanu Miletiću u koautorstvu s dr. Antom Peterličem knjiga je u koju je doslovno uskočio u posljednji trenutak i zapravo pomogao njezino izlaženje. To je od njega tražilo izvanredan angažman i istraživanje kronologije života Oktavijana Miletića na autentičnim dokumentima i izvorima.⁵ Činjenica je da su u šest mjeseci, pored ostalih uređivačkih poslova na *Ljetopisu*, izašle dvije knjige: pot-

kraj 2000. monografija o Oktavijanu Miletiću, a u proljeće 2001. prerađena doktorska disertacija *Obrazovni film*.

Tijekom 2000. prvi sam put osjetio sam da je umoran i da je iscrpio svoju tjelesnu snagu – prvi put u njegovu petnaestogodišnjem nastojanju da ovlada područjem povijesti hrvatske kinematografije, uranjajući u njezino bogatstvo iz različitih znanstvenih pobuda, što je rezultiralo s nevjerojatnih jedanaest knjiga, magisterijem i doktoratom (1998. godine), paralelnom uređivanju *Biltena Hrvatskog filmskog saveza* (poslije preimenovan u *Zapis* – ukupno je uređio 32 broja), suuređivanju 26 brojeva *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Tada me je zamolio da odem na razgovor s ravnateljem Hrvatskog državnog arhiva dr. Josipom Kolanovićem i zamolim ga da odustanemo od izdavanja *Filmskog i video godišnjaka* za 2001. godinu jer jednostavno više nema snage, a ni potpore ni od koga, a mora pripremiti za tisak svoju doktorsku disertaciju *Obrazovni film*. Osjećao sam kolika je to šteta za hrvatsku kinematografiju jer je *Filmski i video godišnjak* bilo jedino izdanje o hrvatskoj kinematografiji s potrebnim statističkim, proizvodnim i ostalim podacima koje ste mogli poslati ili darovati nekomu koga zanima hrvatska kinematografija. Molba je prihvaćena s razumijevanjem za njegovu preopterećenost. Tom prigodom rekao sam: »Vjeko, od nečega moraš odustati, ne možeš istodobno raditi na četiri-pet edicija, slomit će te«. No, svi su od njega očekivali da je normalno da na vrijeme izađu četiri broja *Ljetopisa*, četiri broja *Zapisa*, *Filmski godišnjak*, a dr. Majcen imao je svoje projekte i svoju viziju onoga što još mora učiniti u istraživanju hrvatske filmske baštine, na što nije stizao.

Nastojanje da pod svaku cijenu u što kraćem roku pripremi za tisak doktorsku disertaciju, kao i odustajanje od *Filmskog i video godišnjaka* bili su znakoviti. Nitko od nas, njegovih najbližih suradnika i kolega, nije shvatio da je teško bolestan. Nikada se nije tužio i nije volio govoriti o sebi i svojim problemima. Danas možemo zaključiti da ga je držala samo silna želja, htijenje i vizija da tiska nove *tajne* koje je otkrio u istraživanjima o hrvatskoj kinematografiji. Tom cilju podredio je sve pa i svoje zdravlje. Natuknuo mi je da ima u pripremi zanimljivo istraživanje o književniku Ljubomiru Marakoviću. Sljedeći projekt bio mu je tiskati zasebnu knjigu o Stanislavu Noworyti, Aleksandru Gerasimovu i Maskimilijanu Paspri. Svi ostali projekti ostali su tajna ili natuknice u njegovim bilježnicama, u kojima je precizno vodio bilješke o svojim istraživanjima.

Danas, s određenim vremenskim odmakom, mogu reći da mi je žao što mu osobno nisam mogao pomoći, jer sam se i sam hrvao s problemima uređenja prostora Kinoteke, svakodnevne organizacije poslova, projektom zaštite i restauracije Nacionalne filmske zbirke, vlastitim doktoratom i drugim poslovima u Hrvatskom državnom arhivu i sl. Moratorij za primanje novih suradnika traje već četiri-pet godina. U posljednje vrijeme česti zajednički zaključak bio je: kao šezdesetogodišnjaci za pet godina ćemo u mirovinu, ali nikoga nije briga za nasljednike koji će nastaviti naš rad.

Pored tih zadataka dr. Vjekoslav Majcen preuzimao je, kao i mnogi od nas, i niz drugih zadataka: rad u komisijama, ra-

znim stručnim tijelima. S velikom strašću borio se za Filmski centar u gradu Zagrebu i filmološki institut. Prisjećam se njegova posljednjeg javnog istupa u lipnju ove godine, kad je sa za njega neuobičajenim velikim žarom raspravljao o strategiji ili, bolje rečeno, mrtvili hrvatske kinematografije u Novinarskom domu. Razočaran raspravom sjetno se tada pitao ima li ikakve svrhe upuštati se u javne rasprave i angažirati se za stvari ako se one godinama ne pomiču s mrtve točke.

Nakon povratka s prvoga znanstvenog istraživačkog puta, koji sam dogovorio s direktorom Nacionalnog filmskog arhiva u Pragu, gospodinom Vladimirom Opelom, bilo je to u lipnju ove godine, bio je pun novih saznanja i ideja. Neizmjerljivo je volio putovati i dijelili smo naše oduševljenje gradom Pragom, njegovom srednjeeuropskom atmosferom i muzejima. Na rastanku, 24. srpnja, kad je odlazio na godišnji odmor, iznimno dobro raspoložen i sretan što je predao u tisak najnoviji broj *Ljetopisa* raspravljali smo o programu Kinoteke za 2002. godinu, ali i o našim stručnim planovima. Zamolio me da zbog mojih poznanstava, a radi filmskog gradiva zajednički posjetimo filmske arhive u Beču, Budimpešti i Berlinu. Izvijestio sam ga nakon povratka sa simpozija u Bologni da ga gospodin Opela s veseljem očekuje u Pragu da nastavi započeto istraživanje.

Nikada ga u posljednjih petnaest godina, koliko smo radili zajedno, nisam vidio veselijega veselijeg i raspoloženijeg nego 24. srpnja ove godine, kad smo se posljednji put vidjeli. Svi djelatnici Hrvatske kinoteke koji su tog dana bili na poslu sjećaju se nasmijana i raspoložena Vjekoslava Majcena, koji se veselio ponovnom viđenju na Medijskoj školi u Trakošćanu u kolovozu ove godine. Sve je presjekla tužna vijest, 26. srpnja, praćena nevjericom koja još traje.

Bio je čovjek kojemu se ostvario kreativni san. Pronašao je i otkrio vlastiti put u filmološkoj znanosti, koji ga je usmjerio ponajprije prema istraživanju povijesti hrvatskoga filma do 1945. godine, ali i prema kasnijim fazama (u *Obrazovnom filmu*, i pojedinim člancima). Gubitak je nenadoknadv, i to ne samo za hrvatsku filmološku znanost. Hrvatska kinoteka u dijelu aktivnosti je stala, kao zidni sat, i ne znam kada će se pokrenuti.

Iznenadna smrt zbila se u naponu njegova znanstvenog rada, u trenutku kad je dobio konačnu satisfakciju i postao pročelnikom Znanstvenog odjela Hrvatskog državnog arhiva za arhivistiku, pomoćne povijesne znanosti i filmologiju. Čekali smo formalna priznanja naših znanstvenih zvanja da možemo prijaviti projekt nacionalne filmografije da bismo mogli zaposliti dva znanstvena novaka i tako odagnati crne misli o nasljednicima. Znanstvena zvanja još nisu došla, a dr. Vjekoslava Majcena nema. Hrvatski državni arhiv kao da čeka da se on vrati.

Na vršcima prstiju prolazimo ispred njegove sobe i nitko od nas ne usudi se ništa dirati jer smo pod dojmom da će Vjeko još ipak doći.

U Zagrebu, 14. listopada 2001.

Bilješke

- 1 Ljetna filmska škola koja se u to vrijeme održavala u Trakošćanu morala je zbog neadekvatnih uvjeta u to vrijeme, kao i zbog velikog broja nastavnika koji su pokazali interes za taj oblik permanentnoga filmskog obrazovanja, biti preseljena u Dom prosvjetnih djelatnika u Crikvenici. Nakon toga se preselila, zbog ograničenog kapaciteta crkveničke ustanove, u kompleks hotela Solaris, da bi se nakon dvije godine vratila u Crikvenicu. Bila je održavana u organizaciji Filmoteke 16 sve do 1991. godine. Ista grupa entuzijasta i predavača na čelu s dr. Antom Peterličem, ali ovaj put u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza, 1999. organizira Medijsku školu sa obuhvatnijim programom, koji osim filma obuhvaća sve audio-vizualne medije, te s proširenim brojem radionica. U proteklih dvadeset i devet godina školu je polazilo više od 3000 nastavnika osnovnih i srednjih škola s područja Republike Hrvatske.
- 2 U razdoblju od 1981. do 1998. Hrvatska kinoteka u projektu zaštite Nacionalne filmske zbirke s nitratne filmske vrpce na sigurnosnu 35 mm filmsku vrpcu presnimila je 313 779 metara filmskog gradiva. Iz razdoblja od 1903. do 1944. na taj su način zaštićena 282 dokumentarca i kratka igrana filma.
- 3 To je bilo moguće jer je Hrvatska kinoteka kao rijedak filmski arhiv posvetila posebnu pažnju prebacivanja filmskog gradiva s 9, 5 mm i 8 mm vrpce na 35 mm vrpcu uz pomoć inovacijskog postupka filmskog snimatelja i redatelja Hrvoja Sarića. U razdoblju od 1983. do 1991. godine ukupno je na 35mm vrpcu prebačeno 208 naslova u dužini od 35.065 metara.
- 4 Godine 1993. održan je sastanak na Akademiji dramske umjetnosti na kojem je prvi put povedena rasprava o potrebi osnivanja Filmskog instituta kao znanstvene institucije koja bi nastavila rad na filmografiji hrvatskog filma, bila mjestom na kojem bi se pokretali interdisciplinarni znanstveni projekti, na primjer: utjecaji filma na hrvatsku kazališnu umjetnost i obratno, lingvistička istraživanja — jezik u hrvatskom filmu i sl. Bilo je nazočno dvadeset znanstvenih i stručnih djelatnika s Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Akademije dramske umjetnosti, Učiteljske akademije, Hrvatske kinoteke i Hrvatskog filmskog saveza. Inicijatori su bili Tomislav Radić, dr. Ante Peterlić i ja. Nakon *objavljanja* relevantnih adresa prigovoreno nam je da ne možemo osnivati znanstveni institut bez pet doktora znanosti i određenog broja magistara. Činjenica da je dvadeset znanstvenih i stručnih djelatnika (među njima najveći broj sveučilišnih nastavnika) izrazilo spremnost za logističku pomoć takvoj instituciji nikoga nije zanimalo, a čini se da još uvijek nikoga ne zanima.
- 5 U tom istraživanju svesrdnu pomoć pružio mu je akademik Nikola Batušić izvanredni poznavatelj kazališnoga, ali i ukupnog društvenog miljea tog vremena i posebno obitelji Miletić. Prisjećam se zajedničkog odlaska gospođi Zlati Miletić, koju nam je jedva dala fotografije iz djetinjstva Oktavijana Miletića te čuvenu njegovu sliku sa saksofonom. Rekla je: »Pa on je bio čovjek od filma što će vam ta fotografija sa saksofonom.« Uvjerio sam je da je to bitna fotografija jer dokumentira činjenicu da je Oktavijan Miletić osnovao prvi jazz sastav u Zagrebu, koji je nastupio i na prvom emitiranju uživo Radija Zagreb 1926. godine. Posjetili smo gospođu Miletić i nakon izlaska knjige i bila je nizmerno zahvalna dr. Vjekoslavu Majcenu na temeljito i korektno obrađenoj životopisu doajena hrvatskoga filma Oktavijana Miletića.

Kronologija

1941. Rođen u Zagrebu 11. lipnja.

1948. Kreće u Onovnu školu Pavleka Miškine u Zagrebu.

1956. Upisuje Učiteljsku školu u Zagrebu, koju je završio 1961.

1961. Počinje raditi kao učitelj u Noršić Selu kraj Samobora.

1963. Služi vojni rok na Lošinju.

1964-1971. Radi kao učitelj u Dalmatinskoj zagori i Hrvatskom zagorju.

1970. Uz rad završava studij ruskoga jezika na Pedagoškoj akademiji u Zadru.

1971. 1981. Radi u Narodnom sveučilištu u Sesvetama kao direktor, na obrazovanju odraslih, te na kulturnim programima.

1975. Studirajući uz rad, diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu na Odsjeku za komparativnu književnost i pedagogiju.

1983. Izabran u Republičko vijeće saveza sindikata Hrvatske, gdje radi do 1986.

1986. Zapošljava se u Kinoteci Hrvatske pri Arhivu Hrvatske i od tada se bavi poviješću hrvatskog filma, s naglaskom na njegovu ranom razdoblju.

1987. Sudjeluje na Danima nijemog filma u Pordenoneu, Italija.

1988. Sudjeluje na stručnom skupu predstavnika filmskih arhiva s područja Zajednice Alpe-Adria u Trstu, s temom *Zaštita hrvatske filmske baštine*.

1988-1990. Obavlja dužnost pomoćnika direktora Arhiva Hrvatske za kinotečne poslove te voditelja Kinoteke.

1989. Sudjeluje na Danima nijemog filma u Pordenoneu, Italija.

1991. Magistrirao na poslijediplomskom studiju informatičkih znanosti, u društveno-humanističkoj znanstvenoj oblasti, s temom *Filmske novine i časopisi u Hrvatskoj do 1941. godine*.



Tijekom srednje škole Majcen je svirao violinu (prvi s desna)



Učitelj u Noršić Selu (prvi s lijeva) 1961

1993-2000. Glavni urednik novopokretnutog *Bulletina* Hrvatskog filmskog saveza (poslije preimenovan u *Zapis*); nakon 2000. član uređivačkog odbora.

1994. Sređuje podatke o amaterskom hrvatskom filmu i izdaje knjigu *Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza*.

1995. Objavio knjigu *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja dr. Andrija Stampar 1926-1960*, gdje je obradio tu važnu zbirku koja predstavlja prvu sustavnu i dugotrajnu hrvatsku filmsku proizvodnju. Jedan je od pokretačkih članova uredništva *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, na kojem radi do zadnjega dana.

Sudjeluje kao predavač na simpoziju o nijemom filmu od 1895. do 1918. u zemljama bivše Austro-Ugarske Monarhije, održanom u Olomoucu (Moravska).

1996. Sakuplja podatke o hrvatskom filmu od osamostaljenja Hrvatske te uređuje prvi *Godišnjak hrvatskog filma i videa*. Do 2001. izdano je pet *Godišnjaka* u njegovu uredništvu.

Sudjeluje na simpoziju filmskih arhivista u Makedoniji.

1997. Obranio doktorsku disertaciju s temom *Hrvatski obrazovni film*.

Jedan od urednika i pisac filmografije za knjigu *Golik*, Petra Krelje.

1998. Izdaje knjigu *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, preuredivši i nadopunivši magistarsku radnju.

Studijski boravi u Sjedinjenim državama (New York, Chicago, Detroit).

Izrađuje projekt Filmskog kulturnog centra zajedno s Ivanom Ladislavom Galetom i Hrvojem Turkovićem.

2000. Izdaje knjigu *Oktavijan Miletić* s dr. Antom Peterličem.

2001. Izdaje knjigu *Obrazovni film: pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, preradivši doktorsku disertaciju.

Boravio studijski u Češkoj kinoteci u Pragu, istražujući filmove u kojima je glumio Zvonimir Rogoz. Sastavio filmografiju Rogozovih uloga i pripremao studiju o njemu.

Izradio *Hrvatsku filmografiju* (1991-2000).

Izabran za predsjednika Vijeća Filmskog centra u osnutku.

Odrana tijesno surađivao s Hrvatskim filmskim savezom, predavao na Medijskoj školi u organizaciji HFS-a te bio u njezinom programskom savjetu. Pisao članke za *Filmsku enciklopediju* i *Hrvatski leksikon* te za *Hrvatsku enciklopediju*. Također objavljivao u filmskim publikacijama u inozemstvu.



Majcen uživa u kolaču u društvu supruge Perside



Na godišnjem odmoru, sa suprugom, sinom i kćerkom, Pelješac 1980.



Priprema izložbe (vjerojatno u Sesvetama, u sedamdesetima)



Sa sinom Dinkom i kćerkicom Olgom, 1977



Dugogodišnji suradnici Majcen, Vera Robić Škarica i Branko Curman (tiskar Zapis i Ljetopisa) (1999, snimka Željko Radivoj)

Vjekoslav Majcen — Bibliografija

Knjige:

1994.

Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza: 1954-1993, (filmografija i videografija), Hrvatski filmski savez, Zagreb 1994.

1995.

Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar', 1926-1960, Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1995.

1996.

Hrvatski filmski i video godišnjak 1996. (I.), (gl. urednik i autor priloga), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1996.

1997.

Hrvatski filmski i video godišnjak 1997. (II.), (gl. urednik i autor mnogih priloga), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1997.

1998.

Hrvatski filmski tisak do 1945, Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1998.

Hrvatski filmski i video godišnjak 1998. (III.), (gl. urednik i autor priloga), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1998.

1999.

Hrvatski filmski i video godišnjak 1999. (IV.), (gl. urednik i autor priloga), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 1999.

2000.

Oktavijan Miletić, Hrvatski državni arhiv, Zagreb 2000. (suautor s Antom Peterličem)

Hrvatski filmski i video godišnjak 2000. (V.), (gl. urednik i autor priloga), Hrvatski državni arhiv, Zagreb 2000.

2001.

Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma, Hrvatski državni arhiv, Zagreb 2001.

Hrvatska filmografija (1991-2000), (priredio), separat *Hrvatskog filmskog ljetopisa* 26/2001, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2001

Članci i studije:

1987.

»Filmski fond Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar' u Kinoteci Hrvatske pri Arhivu Hrvatske«, *Arhivski vjesnik*, god. 30/1987, Zagreb, 1987, str. 71-88

»Meštrovićevi Indijanci. Građa za povijest filma«, *Filmska kultura* br. 167/168, Zagreb, 1987, str. 120-124

»Andrija Štampar i film«, *Filmska kultura* br. 169/170, Zagreb, 1987, str. 141-143

»Zdravstveno-vospitniot film i filmskite vrski megu Skopje i Zagreb«, *Kinotečen mesečnik* br. 35, Skopje, 1987.

1988.

»Amateri u historiji. 60. godina organiziranog kinoamaterizma«, *Oko*, Zagreb, 5-19. svibnja 1988.

»Kako se bojala svjetlost«, *Filmska kultura* br. 174/175, Zagreb, 1988, str. 79-81

»Stručni skup predstavnika filmskih arhiva s područja Zajednice Alpe-Adria«, *Arhivski vjesnik*, god. 31/1988, sv. 32, str. 223-225

»Razvoj filmskog amaterizma u Hrvatskoj 1927-1954. godine«, *Filmska kultura* br. 174-175/1988, str. 82-93; i br. 176-177/1989, str. 108-118, Zagreb 1988. i 1989.

1989.

»Il patrimonio cinematografico della Cineteca Croata«, u knjizi: Eva Fornazarič i Anamaria Percavassi, ured., *L'albero del desiderio. Cinema in Croazia*, Trst 1989, str. 122-125.

»Sport u hrvatskom filmu«, *Povijest sporta*, god. XX., br. 80, Zagreb, 1989, str. 163-175

»Filmska suradnja članica zajednice Alpe-Adria«, *Kinoteka* br. 1/1989, str. 31

»Filmski žurnali u Hrvatskoj«, *Kinoteka* br. 4 (str. 35-36), br. 5 (str. 33-35), br. 6 (str. 34-35), Zagreb, 1989.

»Kinematografija u Dalmaciji 1912. godine«, *Filmska kultura* br. 178, Zagreb 1989, str. 101-105

»Sjevernohrvatski barok u djelima filmskih autora«, *Kinoteka* br. 9, Zagreb 1989, str. 31-32

»Briga o filmskoj baštini — 10 godina Kinoteke Hrvatske, *Kinoteka* br. 12, Zagreb 1989, 38-40

1990.

- »Zaštita filmske baštine«, *Filmska kultura* br. 181/186, Zagreb 1990, str. 96-99
- »Filmske inkunabule«, *Filmska kultura*, br. 185/186, Zagreb, 1990, str. 122-127
- »Netrpeljivost za sva vremena. Rekonstrukcija filma Davida W. Griffitha«, *Kinoteka* br. 23/1990, str. 8-9
- »Aktualna istraživanja prošlosti filma«, *Oko*, br. (?); Zagreb, 1990.
- »Filmski arhivi u sustavu zaštite arhivske građe«, *Hrvatski radio*, emisija *Treći pogled*, Zagreb, 22. studeni 1990.
- »Filmska arhivistika. Od privatne kolekcije do suvremenog filmskog arhiva«, *Kinoteka* br. 24/1990, str. 48-49, i br. 25/1991, str. 27-29

1991.

- »Dokumentacijski sustav Kinoteke Hrvatske pri Arhivu Hrvatske«, *Arhivski vjesnik*, God 33/1990, sv. 34, Zagreb, 1991, str. 39-48
- »Dani nijemog filma (Pordenone, 13-21, listopada 1990)«, *Arhivski vjesnik*, God 33/1990, sv. 34, Zagreb, 1991, str. 117-119
- »Korištenje filmske građe Kinoteke Hrvatske«, *Bilten arhiva Hrvatske*, god. 2/1991, br. 1, Zagreb 1991, str. 5-16

1992.

- »Snemanje hrvaških filmskih podjetij u Sloveniji do leta 1941«, *Arhivi. Glasilo arhivskega društva in arhivov Slovenije*, letnik XV, br. 1-2, Ljubljana, 1992, str. 43-48
- »Pasijske igre i prikazanja u hrvatskim kinematografima početkom stoljeća«, *Kinoteka* br. 37/1992, str. 59-61
- »Croatian Non-Professional Film«, *Festival Internationale Film & Video, UNICA '92*, katalog, Kinosavez Hrvatske, Zagreb 1992.
- »Audiovizualna dokumentacija«, u priručniku: *Arhivistika za djelatnike u pismohranama*, Arhiv Hrvatske, Zagreb, 1992, str. 83-89

1993.

- »Tito Strozzi — ogled o autoru izgubljena filma«, *Kinoteka* br. 38/1993, str. 18-23
- »Retrospektiva kratkometražnih filmova Miletić-Strozzi«, *Dani hrvatskog filma '93*, katalog, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- »Hrvatski filmski žurnal 1941-1945«, *Dani hrvatskog filma '93*, katalog, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- »Hrvatska i video dokumentacija«, *Bulletin Hrvatskog filmskog saveza*, br. 4, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1993.

1994.

- »Fotoklub Zagreb i nastanak kinoamaterizma u Hrvatskoj«, u: *Fotografija u Hrvatskoj: 1848-1951*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1994, str. 373-383
- »Dokumentarni filmski opus aleksandra Gerasimova«, *Rival*, god. VII., br. 1-2, Rijeka 1994, str. 125-140
- »Mladen Širola — nepoznati autor prvih dječjih filmova Hrvatske kinematografije«, *Umjetnost i dijete*, vol. XXVI., br. 4 (148), Zagreb 1994, str. 245-252

1995.

- »Hrvatsko dječje filmsko stvaralaštvo«, u: Mirko Lauš, *30 godina Kinokluba Slavica*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1995.
- »Prvi zagrebački kinematografi«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 1-2/1995, Filmoteka 16 i dr., Zagreb 1995.
- »Filmski kroničar — Maksimilijan Pasp«, *Bulletin Hrvatskog filmskog saveza*, br. 9, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1995.
- »Jerzy Toeplitz«, *Bulletin Hrvatskog filmskog saveza*, br. 11, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1995.

1996.

- »Kulturološke i socijalne osnove filmova Škole narodnog zdravlja u svjetlu ideja braće Radić«, *Arhivski vjesnik*, god. 39, 1996.
- »Filmografije skladatelja filmske glazbe«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 5, Filmoteka 16 i dr., Zagreb 1996.
- »Filmske škole i filmsko obrazovanje«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 8, Filmoteka 16 i dr., Zagreb 1996.



Naslovnica Hrvatskog filmskog tiska

1997.

- »Kinematograf na hrvatskoj pozornici«, Hrvatski filmski ljetopis, br. 9, Hrvatski filmski savez i dr., Zagreb 1997.
- »Kad je Vjenceslav Novak išao u kino«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 10, Hrvatski filmski savez i dr., Zagreb 1997.

1998.

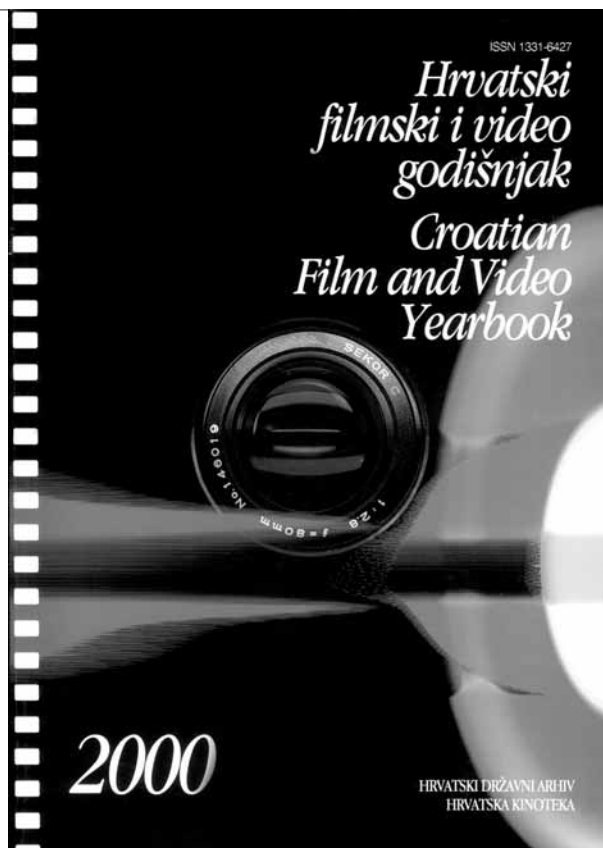
- »Hrvatski obrazovni film«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 13, br. 14, br. 15, br. 16, Hrvatski filmski savez i dr., Zagreb 1998.
- »Hrvatski neprofesijski film — 70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928-1998)«, 30. *Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva*, katalog, Hrvatski filmski savez, Zagreb 1998.
- »Hrvatski neprofesijski film: kronologija 1928-1998.« *Bulletin*, br. 24, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1998.

1999.

- »Kinematografski obzor Tina Ujevića«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20, Hrvatski filmski savez i dr., Zagreb 1999.
- »Etnološki filmovi Milovana Gavazzija i hrvatski etnološki film u prvoj polovini 20. stoljeća«, *Studia ethnologica Croatica*, vol. 7/8, 1995-1996.
- »Filmski primjeri i teorijski pojmovi u nastavnom planu i programu osnovne škole«, *Zapis*, poseban broj, ljeto 1999.
- »Filmsko uprizorenje Vojnovičeve drame *Gospođa sa sun-cokretom*«, *Hrvatski filmski ljetopis*, 17, Hrvatski filmski savez i dr., Zagreb 1999.
- »Kratki uvod u hrvatski dokumentarni film«, *Zapis*, posebni broj, ljeto, 1999.

Enciklopedijske natuknice:

- Filmska enciklopedija 1-2*, Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', Zagreb, 1986, 1990.
- Hrvatski leksikon 1-2*, Naklada Leksikon, Zagreb 1994, 1995.



Naslovnica Hrvatskog filmskog i video godišnjaka

- Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', Zagreb 2000-2001.
- Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', Zagreb 1998-2001.



Krešo Golik i Božidarka Frajt pri snimanju *Ljubice* (1977)

Petar Krelja

Režiseri i kritičari

Koloplet čudnovatih događaja

Da bi nastao ovaj ogled, trebalo se zbiti nekoliko neobičnih i naoko međusobno posve nepovezanih događaja...

Jedan režiser je na najvišem katu pulskog hotela Rivijera morao šutnuti u rit jednog kritičara, a kritičar Dražen Movre morao je jednom uvaženom autoru opaliti vruću šljagu. Jedan je TV kroničar morao jednog filmskog djelatnika s režiserskim pretenzijama povlačiti za uho, a jedan je kritičar bio prisiljen tek promoviranog režisera primiti u podstanarstvo. Hitchcock se morao ponijeti sa sekvojom, Golik s hramom, Babaja s brezom, Bauer s motorkotačem, a Wyler s kadmom-sekvencom. André Bazin morao se upitati: *Što je film?*, a Ante Peterlić morao mu je odgovoriti: *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa*. Glumicu Bette Davis morao je strefiti lumbago, a filmologa Belana — metaelipsa. Bergman je poželio zaplesati na grobu svoga kritičara, a Chabrol je morao pariškim filmskim ekspertima poručiti: *Marš u Zagreb!* Hrvatski filmski režiseri moradoše se pobratimiti s Willom Shakespeareom, a jedna je starica morala neprestanice zazivati Boga. Narodna milicija morala je zaprti Jožu Svetoga, a ja sam morao sročiti pisaniju *Ubojstvo kao oblik samoubojstvo na ekranu*, zbog čega sam u restoranu Split, u Zagrebu ljeta 1965, morao odgovarati na neumoljivo izravna pitanja glasovitog filmskog kritičara Vladimira Vukovića od milja zvana — Vladek.

I.

Režiser šutnuo kritičara

Kada kritičar — sa žaljenjem ili s guštom — ispiše neumoljivu presudu kakvom novom filmu, nešto će nervozniji, netrpeljiviji ili impulzivniji režiser bučno prosvjedovati ustvrdivši da osporavatelj njegova djela nije bio objektivan, ili naprosto da je u pitanju površno piskaralo nedoraslo razini njegova stvaralaštva ili...

No, za razliku od suzdržanijeg režisera, koji će svoju bolnu spoznaju da u gradu postoji i aktivno djeluje kritičar koji mu, s nepravom, uporno radi o glavi podijeliti sa svojom ženom, sa sućutnim prijateljem ili s grupom istomišljenika na opuštenu domjenku, uvijek će se naći i takvih koji će — kombinacijom raznovrsnih učinkovitih metoda — pokušati javnost upoznati s kompromitantnom, ne filmskom, pozadinom kritičareva nečasna djelovanja.

Dakako, režiser prznica će javno obznanjenu prijetnju ili pak onu otpremljenu pouzdanim kanalima na omrznutu adresu kadšto odmijeniti i znatno izravnijim i kudikamo bespoštudnijim pokušajima da se kakvo odvažnije, jogunastije i britkije pero jednom zauvijek ušutka. Svjedoci tvrde da se jedan minorniji kritičar — nakon što ga je njegovim pisanijama iziritirani režiser propisno šutnuo na najvišem katu derutnog austrougarskog hotela Rivijera — stubama, kao u kakvoj američkoj filmskoj burlesci, tumbao sve do njegova podnožja.

Iskusniji pak i oprezniji režiseri, već upoznati s okrutnom činjenicom uzaludnosti i beskorisnosti provociranja i aktiviranja kritičarske bojišnice, rado se klone tih javnih zadjevica; njima je poodavno postalo jasno da će publika — uvijek žedna krvi — apriori biti na strani kritičara ma koliko se režiser upinjao opovrgnuti ili izvrgnuti ruglu kritičareve sudove.

Odluči li se netko od njih ipak uzvratiti, zaiskat će usluge od općepriznatog autoriteta (poželjan akademik) ili pak drugog kritičara — štitonoše.

Novija povijest hrvatskog filma pamti i osobito neslavnu epizodu — uspješnu likvidaciju publicističke platforme (časopis *Film*) jedne cijele kritičarske generacije; dogodilo se to kada je gnjevni režiser, čijemu su djelu mladi kritičari uporno nijekali genijalnost, pridobio određeni broj tada moćnih istomišljenika koji su — uskrativši časopisu državnu potporu — zauvijek dokinuli zlata vrijedno generacijsko glasilo.

No, da ni osvjedočene veličine svjetskoga filma nisu baš imune na kritičarske ugrize, o tome nas poučava slučaj velikog metafizičara s nordijskih strana, i u nas glorificirana Ingmara Bergmana, koji je svom upornom i bespoštudnom kritičarskom nijekalu uputio nimalo suptilnu poruku — crno na bijelo otisnuto u njegovoj autobiografskoj knjizi — da je uvjeren kako će dočekati trenutak kada će tom drzniku moći radosno zaplesati na grobu i na koncu mu s guštom isporučiti proizvode svoga blagoutroba!

Kada su pak francuski kritičari jedan Chabrolov film, neposredno nakon njegova povratka iz Zagreba, gdje je bio kraljevski ugošćen i dizan u nebese, nemilosrdno sasjekli, razjareni im je režiser savjetovao da — onako neuki kakvi jesu — smjesta otputuju u Zagreb, gdje mogu od svojih kolega kritičara naučiti kako se misli i kako se govori o filmu! A nekom je zgodom — da spomenem i taj bizarni slučaj — legendarno suzdržani, uvijek odmjereni i uravnoteženi Krešo Golik 'sijevao očima' nakon što je kritika njegovu *Ljubicu* dočekala — s visoka.

Kritičar režisera povlačio za uho

S druge pak strane, nekom mi se zgodom kritičar Dražen Movre — on koji je i u najpromašenijem filmu znao otkriti zrnice vrijednosti, on koji je i u najordinarnijoj režiserskoj hulji mogao prepoznati trun dobrote — povjerio da mu je toliko puta došlo da uzme dugačak zalet i da kakvom prepotentnom, samoljubnom i dozlaboga antipatičnom režiseru opali žestoku šamarčinu! Takvo što bi, da ga nije priječila njegova krotka i civilizirana narav, dakako, srdačno udijelio onome kućnom *velikanu*, koji je u nekom novinskom intervjuu smrtno ozbiljno bio izjavio da svoje filmove pravi da bi se ponio — ne s prezira dostojnim iverjem hrvatskog filma — već s Bergmanom, Buñuelom, Viscontijem... Dakako, otrežnjavajuća bi šamarčina tog miroljubivog kritičara bila od znatne koristi i onom zaista nezanimljivom broju filmskih režisera u nas koji — s uvijek naglašeno finim smislom za skromnost — skrušeno priznaju da već poodavno stvaraju u najprisnijem dosluhu s Aristotelovom *Poetikom*, s antičkom dramaturgijom i s njima osobito bliskim i prikladnim opusom avonskog labuda.

Jesu li se te kritičareve fantazije nakratko bile obistinile za one ljetne Pule kada je — negativnim kritikama iznadprosječno uspaljena režisera očito nesposobna da u stanju ekstremne egzaltiranosti odmjeri stvarnu učinkovitost svojih muskulturnih potencijala — stanoviti kritičar vrlo uspješno i na sveopće zadovoljstvo očevidaca povlačio po press dvorani — za uho!

Kritičarski protuprirodni blud

A jesu li u tom ne baš uvijek nježnu dijalogu kritičara i režisera kritičari uvijek nevini? Zaboga, ne! Znaju biti i neobjektivni, ma što to značilo, i zlonamjerni, i izrazito površni kada oklijevaju da svoje prvobitne dojmove o nekom premijernom filmu, pokupljene na kakvoj traljavoj press projekciji ili *skinute* s neke bljedunjave i tehnički jedva korektne vехаesice odu još koji put provjeriti. Umiju se u taštini natjecati i s režiserima kada se tvrdoglavo nepopustljivo drže svoga prvotnog suda, premda su ponekad i sami svjesni da su *omanuli*.

Nažalost, nađe se i takvih koji će olako staviti svoj potpis ispod tuđih sudova, a u nekim ekstremnim slučajevima i onakvih koji će se oholo razmetati u kvalifikacijama ostvarenja koje nisu gledali. Tu si je *nesmotrenost* znala galantno priuštiti povlaštena kritičarka prošlosti koja je, kada su je nekom zgodom ulovili da je publicirala izrazito negativnu kritiku drame što je prethodne večeri televizija u zadnji čas bila izbacila iz programa, ljutito u *svom* listu replicirala da su zapravo za škandal krivi nesavjesni programeri koji stvaraju vrijednosnu pomutnju tim stalnim i po njoj duboko iritantnim izmjenama programa.

Dakako, nisu režiseri i kritičari uvijek u zavadama; zna se i u njihov trpeljiv ili napet odnos uvući praksa *protuprirodnog bluda* — onda kada će kritičar, iz samo njemu razumljivih razloga, nedodirljivu autorsku veličinu što je podarila svijetu kakvu flagrantnu nakaradicu od filmskog uratka braniti snagom slijepa — ljubavnog žara.

Zlonamjerno izmišljeni manjak

Određeni broj režisera — reagirao na negativne kritike ili ne, svejedno — ostaje nepopustljivo tvrdokoran u uvjerenju da su kritičari, iz ovih ili onih razloga, a najčešće iz duboke vlastite nemoći da proniknu svu slojevitost i svu dubinu njihovih djela, bili odveć brzopleti u izricanju negativnih sudova i da neće trebati baš dugo čekati kada će tvorevine — sada okvalificirane kao poučni primjerci prepuni svakovrsnih nedostataka — osvanuti u punom sjaju.

No, budući da neke režisere baš i ne resi mudrost strpljiva i samozatajna čekanja, oni će, s pomoću svojih novinara koji su im i u težim vremenima ostali privrženi, javno obznaniti s kojih su uzvišenih pobuda bili svojedobno krenuli stvarati svoje artefakte, što sve sadrže njihova djela i kako to prepoznati, te što će tek buduće generacije — prosvjećenije, trpeljivije i nadasve kompetentnije — s čuđenjem i divljenjem — otkrivati u njihovim tvorevinama.

Središnja tema oglada: prijetni višak

No, za razliku od brojčano prevladavajuće skupine režisera koji zamjeraju kritičarima kada tendenciozno izmišljaju svu vrst stvaralačkih insuficijencija u njihovim ostvarenjima, nađe se i znatan broj onih — a baš ti su središnja tema ovog oglada — koji kadšto i bučno obznanjuju da su neki kritičari u njihovim filmovima vidjeli nešto čega tamo nema, da su zapravo bujnošću svoje pervertirane fantazije zlonamjerno iskonstruirali nepostojeće viškove.

Dakako, to pitanje planiranih ili neplaniranih viškova nije neka naša specijalnost, a niti je od jučer. Oni lucidniji duhovi — tek što im je novi medij bio navijestio određene aspekte svoje sugestibilne prirode — odmah razabraše da bi se, s pomoću vješto plasiranih *viškova*, još itekako dalo štošta progurati mimo dobrih civilizacijskih običaja. Primjerice, neki *sitničavi* analitici otkriše flagrantne dokaze o dvojbenosti određenih raso tempiranih viškova i u djelima oca kinematografije, vazda uzdizana i slavljena tvorca *Netrpeljivosti* — Davida Warka Griffitha. U kratkoj, ali izuzetno burnoj i dinamičnoj povijesti filma dobri ljudi također upozoriše i na mnoga druga imena što se ogriješilo o temeljna ljudska načela ustrajavajući u nečasnoj praksi švercanja kompromitiranih viškova.

Dakako, povijest svjetskog filma pamti i duboko mračna razdoblja kada su — u datim okolnostima — cijele kinematografije *planski* proizvodile te pogubne viškove žustro poticane s najviših vrhova vlasti. No, usporedo s tim direktivno iznuđenim ideologijskim viškovima znali su, sami od sebe, nastajati i oni viškovi s kojima se država trudila promptno i drastično obračunati.

Začudo, bilo je poduzetnih pojedinaca koji su, u raskrinkavanju subverzivnih viškova, znali ići i ispred države; zar nije *poletnih* četrdesetih, u Zagrebu, tek jedna persona osobnom inicijativom stopirala Hustonov znameniti film *Džungla na asfaltu* i zar nije jedan uvaženi filozof bio — prema svjedočenju Toma Gotovca — bacio bocu tinte na filmsko platno kako bi spriječio prikazivanje zapadnjačkih filmova — mahom sve samih remek djela svjetskog filma?

Među marne prokazivače ideološki sumnjivih viškova upisao se i mnoga uvažena kritičarska i režimska režiserska imena; primjerice, autor platforme za sustavni obračun sa *crnim valom* negdašnjeg srpskog filma bijaše višegodišnji *Politikin* kritičar.

Film se našao na udaru i ne malog broja visokospekulativnih umova; predstavnici jedne od takozvanih velikih teorija prokazivahu novi medij i njegove viškove kao novo moćno sredstvo u podmukloj manipulaciji s kolektivnim podsvjesnim.

Ta sugestibilna moć pokretnih slika — i ne samo u sferi indentifikacijskog fenomena — dade se ilustrirati poučnom pričom o svojedobno više nego dosjetljivo isplaniranu izuzetno sićušnom materijalnom višku s nevjerojatno učinkovitim tržišnim posljedicama. U nekom su američkom gradu kinoposjetitelji, nakon određenog broja uobičajenih projekcija, bili vidno podivljali za — kokicama. Uskoro se ustanovilo da je neki dosjetljivac filmove s tekućeg kino-programa samoinicijativno filao kvadratima s tim vražjim kokicama; ti su fotogrami, koji se za gledanja filmova nisu mogli svjesno zapaziti, očito bili aktivirali neke doživljajne kanale na tajnovitoj relaciji perceptivnog — podsvijesnog — probavnog.

Zbog *opasnih* viškova mnogi svjetski filmovi iz pedesetih nisu smjeli biti otkupljeni za naše tržište; pokraj tolikih drugih, bile su nas zaobišle i *Zelene beretke* s Johnom Waynom o kojima se govorilo da otvoreno zagovaraju američki militaristički ekspanzionizam.

U šezdesetima mi se pak uvaženi dokumentarist socijalno-kritičkog usmjerenja bio povjerio ustvrdivši da Hollywood sa svojim velikim autorima neprestance igra na najprljaviju kartu — svoju prozirnu tržišnu robu progurava, tvrdio je, na način tableta koje su izvana slatkaste, a iznutra neukusne i gorke.

Da, i u nas su — sedamdesetih — Siegelova prljavog Harryja pojedinci bili dočekali na nož; tvrdili su da njegov autor neskriveno i drsko zagovara ordinarne fašistoidne ideje koje, pod maskom obračuna s ekspanzirajućim urbanim kriminalom, zapravo veličaju sirovi mačizam i surovo nasilje.

A neki danas vodeći filmski kritičari — strastveni lovci na viškove — otkrivaju te viškove podjednakom revizionističkom strašću kako u kanoniziranim klasičnim djelima prošlosti, tako i u nekontroliranosti suvremene svjetske ili hrvatske filmske proizvodnje.

Povjesničari su već prije spočitavali Johnu Fordu rasizam spram Indijanaca, a sada, iz pisanja kritičara srednje generacije, saznajemo da je ta tako nedodirljiva ikona kritičara iz šezdesetih i sedamdesetih zapravo promicala patrijarhalni konzervativizam i latentni homoseksualizam pod nekima dragom, a sada prozirnom krinkom filozofije *muškog prijateljstva*.

Ništa bolje nije prošao i jedan drugi holivudski klasik. Ugledni je filmski kritičar u adoriranom ostvarenju *Gigi* Vincenta Minellija, s ljupkom Leslie Caron u naslovnoj roli, detektirao pedofilske poruke.



Iz Bauerova filma *Ne okreći se sine* (Bert Soltar i Radojko Ježić; 1956)

Na listi se, pokraj tolikih drugih iz recentne svjetske filmske proizvodnje, našao i *Dr. T. i njegove žene* Roberta Altmana, u kojemu su toliki prepoznali drsku proklamaciju seksizma. Altman je našao za potrebno ustvrditi da su mu, njemu osvjedočenu ženoljupcu, višak podvalili nabrijani kritičari i frustrirane feministkinje.

Neki su hrvatski režiseri iz devedesetih bili osobito kivni na kritičare, koji su pak bučali do neba da su u hrvatskom filmu detektirali — namjerno naglašeno eksponirane — više nego impresivne količine viškova ksenofobije, nesnošljivosti. Tek jedan se pisac — i sam tvorac ksenofobistički zadojena scenarija — drznuo bučnije replicirati prisposobivši rečene kritičare sa živinama, u tijesnu rasponu od miševa do štakora.

Sporenje ili nepopustljive rovovske borbe — kada do njih dođe — između režisera i kritičara s prve linije kontakata odvijaju se u brzom izmjeni ubojita polemičkog streljiva; traju sve dok *protivnici* raspolažu municijom zanimljivom čitačkoj publici.

II.

Kritičar režiseru tumač njegovo djelo

U kolumni režiser Zvonimir Berković priznaje da su i njega dvojica kritičara (Nenad Polimac, Vladimir Tomić) usmeno ukorili; bili su se suprotstavili njegovu uvjerenju da je svojim drugim filmom *Putovanje na mjesto nesreće* podbacio — upozorili su ga da su oni ti koji su kompetentni odgovoriti na pitanje je li mu film dobar ili nije. A oni, unatoč poglavito negativnim sudovima svojih kolega iz ranijih razdoblja, drže da je film dobar.

Dakle, do *kratkih spojeva* između kritičara i režisera dolazi i na kudikamo sofisticiranijem terenu recepcije filmskog djela — osobito u onim slučajevima kada je — krajnje dobro namjerenim namjerama popločana — cjelovita prezentacija strukturalnih sastavnica pojedinih djela ili esejistička prezentacija kakva opusa plod dugotrajnog analitičkog rada.

Autor je — dok još nije bio suočen s pomnom esejističkom raščlambom svoga djela — bio duboko uvjeren da zna s kojih je polazišta krenuo stvarati svoje filmove i čemu je, s formalnih i svjetonazornih stajališta, težilo njegovo cjelokupno djelo. No, sada će — iz opsežna teksta — saznati da tome

nije baš tako; njegov je predani obožavatelj zamijetio neke detalje koji nikada, ali baš nikada, nisu bili osobito važan dio njegova globalnog izvedbenog plana. Zauzvrat, zna se dogoditi da njegovim prioritetima, koje su tako često isticali i drugi kritičari, dotičnik neće pokloniti osobitu pažnju.

Hoće li se zbog toga autor javno oglasiti? Hoće li prosvjedovati, bez obzira što se poklonjenu konju — obično — ne gleda u zube! Kako tko. Ima ih koji će spomenute *maštarije* blagonaklono primiti nalazeći da nema baš nikakva zla u tome ako se na njegov rad gleda i s ponešto *iskošena* stajališta; drugi će, obrnuto, sebi još jednom morati milostivo priznati da u njima zaista čuči demiurg koji, sam od sebe i po nekom običnim smrtnicima nerazumljivom planu, oblikuje djelo s kojim će se morati desetljećima nositi toliki nikad ne iscrpivši do kraja svetu zagonetku njegova stvaralaštva; treći će se, u dobro raspoloženu društvancu, rugati proizvoljnosti kritičarevih teza, dok će tek četvrti poželjeti da se i javno oglase...

Metaforika topovskih kola

Nekom je zgodom tu potrebu naknadnoga javnog očitovanja osjetio — na riječima veoma suzdržani — Branko Bauer; učinio je to u povodu svoga glasovitoga filma *Ne okreći se sine* (1956), čija se efektna i potresna završnica ondašnjoj filmskoj kritici unisono bila svidjela, osobito onaj prizor kružne vožnje jednog njemačkog motorkotača...

O metaforici svega toga — priča Bauer — doznao sam tek iz kritike. Pisali su: Seljačka kola zaustavljaju njemački stroj. A to uopće nisu bila seljačka kola, nego kotač topovskih kola za prijevoz zrna. Da vam pravo kažem, to sam napravio na snimanju. Prije toga nisam ni znao da taj motor može ići sam čak kada ga ne voziš. Ti njemački motorkotači imali su takav pogon. Kada sam snimao tu scenu pucnjave, Nijemac je pao i motor je dalje nastavio. Stvorila mi se ta slika; motor obilazi mrtvog čovjeka. Osobito me privukao tonski dio jer tako dobiješ efekt za završnu glazbu. Daješ nešto glasno, pa nešto tiho... Jer taj motor ide tttttt, to je fina tišina poslije sve one pucnjave. No, nisam tu metaforiku smišljao, to je došlo na snimanju.

Odmah je jasno da je Bauer pompozni čin metaforičkog promoviranja završnog prizora dirljivo iskrenim i iznimno dragocjenim priznanjem sam bio dezavuirao. Jer, cijelu tu priču o veličajnoj metaforici, koja Baueru nije bila ni na kraj pameti, i zaista ruši onaj vražji kotač koji nije otpao s kakvih seoskih kola — tom simbolu narodskog — već s topovskih za prijevoz zrna — tom neprijepornom znamenju rata i razaranja. Ako bismo se i htjeli malčice poigrati metaforike na način onodobnih kritičara, onda bismo — eventualno — mogli zaključiti da se ratna mašinerija agresora spotaknula na sebe samu, da se u sebi samoj urušila, što bi tek potkrijepilo pretpostavku ovog rada da se proizvodnja kritičarskih *viškova* može javljati i da se javlja na različite načine i u svakovrsnim prigodama.

Taj kolektivan kritičarski *daltonizam* svjedoči da je sveopće indoktrinacijsko načelo — čak toliko godina poslije rata — bilo samorazumljivim dijelom kritičarskog diskursa; oni koji su se dali upecati na taj kotač očito su bili uvjereni da su —

prikeljivši nadasve snažnu i potresnu finalu filma jednu od uobičajenih ratnih i poratnih parola da je goloruki narod koji se bori za pravednu stvar sposoban skršiti tehnički kudikamo nadmoćnijeg neprijatelja — Baueru izrekli najveći mogući kompliment. A, zapravo, time su tek otkrili da inovantnu bit toga ratnog filma, kojemu su se mnogi otvoreno divili, uopće nisu razumjeli!

Prizma intimizma

Forsirana ideologizacija filma, koja se temeljila na pogrešno percipiranu detalju u završnom prizoru, našla se u najizravnijoj opreci s kompletnim — za ono vrijeme — tako odvážnim duhom Bauerova dojmjljiva, čak fascinantna djela; premda u filmu, na implicitnoj ravni, ima itekako ideologije (dječaka pokušavaju odgojiti u duhu ustaške doktrine i prakse), ostvarenje *Ne okreći se, sine* resile su i rese vrline sugestivna prikaza naopaka vremena gotovo isključivo kroz profinjenu izuzetno pomno strukturiranu prizmu intimizma. Doduše, Bauer do takva izgleda filma nije došao bez određenih poteškoća; zna se da je njegova naglašena suzdržanost od prevladavajuće simplificirana prikaza negativaca i od bombastične propagande bila izazvala nemali strah u producenta.

U Bauerovu filmu otac i sin bili su se — stjecajem životnih okolnosti — našli na suprotnim stranama; u zagušljivoj atmosferi urbane napetosti, prijetnji i latentne nazočnosti hapšenja i terora, otac će pokušati istrgnuti sina iz ralja neumoljiva indoktrinacijskog stroja koji ga priprema za zločine i ubijanja. Ta će njegova zadaća biti utoliko teža što će se, u pridobivanju sinova povjerenja, morati uteći ne riječima nabijenim porukama koje zaslijepljeni mališan, u tako kratkom vremenu njihovih susreta, neće moći razumjeti, nego diskretnim ali rječitim očitovanjem svoje ljudskosti, svoga očinstva.

I upravo ta tako suptilna gradnja unutrašnjih osjećajnih silnica, okrenuta protiv grotesknih stereotipa propagandnoga filma, kulminirat će baš u završnom prizoru — koliko zakašnjele toliko i bolne — spoznaje sina o vlastitoj neporecivoj pripadnosti ocu i njegovim ljudskim uvjerenjima.

Svjedoci: dva mrtva čovjeka

Zaista je divno i ono Bauerovo priznanje da mu se prizor motorkotača koji besmisleno kruži oko mrtva čovjeka nametnuo bljeskovito, u hipu — kao izravna posljedica slučajnih, neplaniranih događaja na *setu*. Ali i kao plod one fine, ničim opterećene unutrašnje autorske suradnje između britkog opservacijskog dara i imaginacijskih moći koje se uobličavateljski aktiviraju same od sebe i uvijek u prisnu dosluhu sa zamislima koje su onkraj pukoga kombinatoričkog.

Doduše, živa je istina da Bauer nije prvi i posljednji autor koji se bio dosjetio tog rješenja; koliko li su puta režiseri, nakon automobilske nesreće u kojoj su smrtno stradali junaci filma, puštali da se još neko vrijeme kotači karambolirana vozila vrte, ili da brisači besmisleno obavljaju svoje mehaničke radnje, ili da sirena sablasno tuli, ili da trešti glazba... U filmu *Dan se rađa* Marcela Carnéa — nakon što Jean Gabin počinu samoubojstvo u nekoj pariškoj mansardi — policajci

ubacuju dimne bome koje će se aktivirati pokraj opružena tijela već mrtva čovjeka.

Bauerovo rješenje s motorkotačem čini mi se jednim od najlucidnijih i najdojmljivijih; nije tu tek da površno ironizira, kao što to čine toliki filmovi, ili da slabo artikuliranu završnom prizoru filma nadjene isprazno efektni kraj...

Dakako, da se film završio tek prizorom dječakova bijega (dok njegov smrtno ranjeni otac posljednjim snagama viče: *Ne osvrći se, sine!*), i tada bi bio dojmiv, i tada bi bio potresen. No, tek mu ona *obezglavljena* vrtnja motorkotača oko trupla daje završni zamah; potresnu spoznaju da se dječak morao još jednom, ali sada zauvijek, rasti od oca baš u trenutku kada su se bili zbližili, autor odmičući i ispraćajući prizorom vozila koje sablasnom upornošću mehanički ravno dužno kruži oko mrtva čovjeka. Koliko smo ohrabreni činjenicom da više nema nikoga tko bi, s pomoću tog vozila, mogao iznova krenuti u potjeru za dječakom, toliko nas potresa spoznaja da su jedini preostali svjedoci te besciljne i duboko apsurdne vrtnje ostavljenoga ratnog motorkotača tek dva — mrtva čovjeka...

Bauk globalne metafore

U trenutku dok je Bauer izgovarao one rečenice iskrena čuđenja, nevjerice (*O metaforici svega toga doznao sam iz kritika; Nisam tu metaforiku unaprijed smišljao, to je došlo na snimanju*), u kritici su se bili stubokom promijenili autorski prioriteti i stilističke preferencije — iz novouspostavljena, kritičarski agresivna duha zagovaranja modernističkog koncepta autorizma (imao je itekako jakih uporišta u *domaćoj* proizvodnji) nametljivo su bile iskočile nove programatske sintagme, a među njima visoko ona — globalne metafore.

U vremenu kada su se Bauerovi kreativni potencijali počeli prazniti (realizirao je, zaboga, toliko prvoklasnih filmova u različitim žanrovima!), bio je spoznao da u njegovim posljednjim filmovima više nema onoga zbog čega je u prošlosti bio hvaljen — metaforike, a ponajmanje one — globalne. Nakon onoga njegova dalekog benignog nesporazuma s kritikom, sada je stigao i ovaj najnoviji za njega tako fatalan.

No, tek kasnije će toliki (među njima i najistaknutiji predstavnik crnog filma Živojin Pavlović) iskreno priznati da su duboko griješili kada su stvaralačke opuse takvih formata kakvi bijahu Bauer i Golik držali tek — staromodnim viškovima.

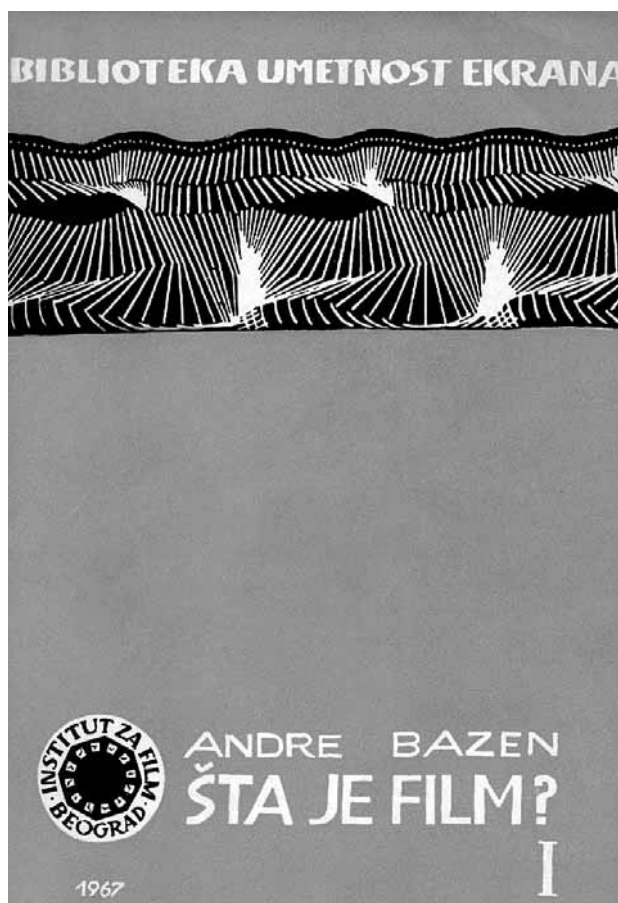
III.

Zaluden sekvencama

Jedan drugi nesporazum, onaj američkog režisera Williama Wylera i francuskog filmskog kritika i teoretika Andréa Bazina — opet na pitanju jedne sekvence — pokazat će nam da se *viškovna* sporenja između režisera i kritičara mogu dogoditi i u visokospekulativnim sferama umovanja o filmu

No, prije nego se prihvatim iscrpne eksplikacije toga zaista jedinstvenog nesporazuma, dopustit ću si digresiju u obliku malog osobnog vremeplova.

Tog smo dana — daleke 1965. godine — filmski kritičar Vladimir Vuković i ja bili odlučili da ćemo ručati u restau-



Važna knjiga André Bazina Što je film?

rantu Split, u Ilici; odlazili smo tamo uvijek kada bi nam svakodnevni ritualni odlasci u Gradsku kavanu (krepka juha, koljenica, ananas u tučenom vrhnju) dosadili i kada bismo se pokajnički zaželjeli — plodova mora.

Ne sluteći nikakvo zlo, Vladekovu sam suzdržanost pa i situ zlovolju pripisivao ljetu koje nas je tih dana bilo poklopilo s nekoliko uzastopnih nemoguće sparnih dana.

Iznenada, ničime izazvan, obrušio se na mene! Da sam kao mladi filmski kritičar, od kojega je on osobno mnogo očekivao, apsolutno promašio! Da sam se dao fascinirati od onih koji nemaju pametnijeg posla nego da zbrajaju kadrove i sekvence! Da sam strukturu svog mentalnog sklopa potpuno podredio suludu projektu pakosna rastavljanja živog filmskog organizma na njegove sitne sastavne dijelove! Ukratko, da sam na dobru putu da postanem laka žrtva discipline bez koje se svakako — može! Protuslovio sam, prosvjedovao... Uzalud!

Ali, i njegov trud bio je uzaludan. Moja spontana potreba da u filmovima iz kinoteke ili s tekućeg kinoprograma — onima tada brojnim koji će obilježiti povijest svjetskog filma — otkrivam sekvence koje ću poslije, nakon opetovana gledanja, analitički razlagati, bila je uistinu takvog gustoznog intenziteta da me, činilo mi se, od svete zadaće ne bi moglo odvratiti ni stotinu razjarenih Vladeka.



Dubinski kadar Williama Wylera iz *Malih lisica* (1941: to nije sporni kadar iz diskusije Bazina i Wylera, iako je slične dubinske kompozicije)

U filmovima kakvi su *Ministarstvo straha* Fritza Langa (eksplozija kofera), *Dama iz Šanagaja* Orsona Wellesa (ogledala), *Krvavo prijestolje* Akire Kurosawe (otamnjenje), *Vrtoglavica* Alfreda Hitchcocka (sekvoja), *Noć* Michelangela Antonionija (*Obrasli puteljak*), *400 udaraca* François Truffaut (bure smrti), *Crni Petar* Miloša Formana (zamrznuti kadar) — otkrivah ona unikatna rješenja koja su me utvrđivala u uvjerenju da film rese neka osobita medijska svojstva i da može ono što drugi mediji ne mogu — ili ne na taj način.

Istini za volju, samo sam se u iznimnim slučajevima upuštao u esejistički ambicioznija tumačenja određenih, meni osobito zanimljivih postupaka (primjerice elipsi).

Usred tih nesputanih iskušavanja vlastitih filmoloških mogućnosti bilo me zateklo jedno sporenje na meni uvijek zanimljivu pitanju kritičarskih *viškova* — ono između uglednog i tada visoko cijenjenog američkog filmskog režisera Williama Wylera (dobitnika najvećeg broja *Oscara* u povijesti te nagrade) i oca moderne francuske filmske kritike, tanakoćutnog predvodnika grupe mladoturaka okupljene oko njegova časopisa *Cahiers du cinéma* — Andréa Bazina.

8. rujna 1967. u tjedniku *Telegram* bio sam tiskao članak pod naslovom *Je li André Bazin pogriješio*, a urednik Branko Belan bio je pojasnio u podnaslovu: *Konflikt teorije i prakse...*

Taj je člančić, kada ga danas čitam, bio posve točan u svojoj temeljnoj tezi, ali i ponešto brzopleto olak u težnji da žurnalistički atraktivizira posljedice nesporazuma između dvojice tada važnih ljudi od filma; bio sam se svojski potrudio da dokažem visok stupanj vjerodostojnosti Bazinove minuciozne analize jedne sekvence iz Wylerovih *Malih lisica*, analiza koju je sam Wyler, svjesno ili ne, blago izvrgao ruglu, ali sam se — vrug mi nije dao mira — pritom bio upitao nije li veliki Bazin kada se deset godina poslije susreo s tom svojom glasovitom analizom, ljudski pogriješio izrekavši veoma strog sud o cjelini Wylerova stvaralaštva.

Danas mi se čini da ta moja mladenačka *insinuacija* nije bila na mjestu. Ali, vratimo se na početak priče...

Četverosveščano djelo *Što je film* Andréa Bazina tiskano je u Parizu 1958. i od tada u filmskoj kritici i teoriji više ništa nije bilo kao prije. I danas nisam kadar odgovoriti na pitanje što je u njegovu djelu zanimljivije, privlačnije i zavodljivije; da li onaj njegov prepoznatljivi stil u čijoj se analitičkoj dojmljivosti dalo uživati bez obzira jesmo li se slagali baš sa svim njegovim stavovima ili njegova gipka i tako svestrana erudicija koja izvodi fenomen filma iz svekolike civilizacijske riznice ili pak vičnost paradoksu i strogoj autokritičnosti. A tek njegove efektne asocijativne bravure!

No, neprolazna svježina i modernost njegova filmološkog pristupa fenomenu uočljivo je težila visokospekulativnom; iz nemalog broja tekstova posvećenih pojedinačnim djelima, stilskim formacijama, filmu spram drugih umjetnosti ili pak prirodi medija (njegovim ontološkim temeljima), jasno se razabirala ambicija artikuliranja autohtonoga teorijskog koncepta, bazenovski prepoznatljive teorije filma.

Činjenica je da se bio prometnuo u jednog od vodećih zagovornika filozofije filmskog realizma, pravca koji se temeljnim postulatima nalazio u izravnoj opreci s teorijskim zasadama brojčano kudikamo nadmoćnijih formativaca — takvima kao što je bio onaj najglasovitiji — Rudolf Arnheim.

Njegov je realistički koncept — zasnovan na apsolutnom uvažavanju prikazivačke naravi filma i s osloncem na ranija djela talijanskog neorealizma — zagovarao destrukciju artikulirane fabule, ali i reviziju pojma klasične glume na ekranu (s izrazima neskrivenih simpatija prema naturščicima u Viscontija ili De Sike)...

A da bih zorno predočio što je mislio kada je, u ime prikazivačkog kontinuiteta, zagovarao raskid s uvriježenom praksom podjela na kadrove i s manipulativnošću mizanscenskih konstrukcija, zadržat ću se, časkom, na jednom pasusu iz četvrtoga sveska njegove knjige *Što je film?*.

Podjela kadrova — tvrdi Bazin — *unos, dakle, u stvarnost nedvojbeno apstrakciju. Budući da smo se na to savršeno navikli, mi je više ne osjećamo kao apstrakciju. Sva revolucija koju je izveo Orson Welles polazi od sustavne primjene neobičajenoga dubinskog kadra. Dok objektiv klasične kamere ističe, jedno za drugim, različita mjesta scene, kamera Orsona Wellesa obuhvaća s podjednako jasnoćom cijelo vidno polje koje se nalazi u određenom trenutku u dramskom polju. Više nije podjela na kadrove ta koja za nas bira ono što trebamo vidjeti, dajući mu time apriori stanovito značenje, nego je motriočev um prisiljen sam raspoznavati, u onom paralelopipedu realnosti čiji je isječak filmsko platno, dramski spektar svojstven toj sceni. Građanin Kane, dakle, duguje svoj realizam inteligentnoj primjeni određenog napretka. Zahvaljujući dubinskoj oštini, Orson Welles je vratio stvarnosti njezin vidljivi kontinuitet.*

Dakako, treba li uopće isticati da se rečeni Bazinov stvarnosni kontinuitet tek našao u veoma neugodnoj koliziji s takvim nečim kao što su elipse...

Uzgred, kao da se danska grupa Dogma, u kreiranju svoje programske platforme, ugledala baš u neke njegove postulate kada je isticala zahtjev da se snima na naturalnim objektima, bez šminke, s prirodnom rasvjetom...

Na nekim mjestima svoje knjige i sam priznaje da nije bio u stanju argumentacijski do kraja artikulirati neke od temeljnih postavki svoje doktrine; uspjelo mu je — ustanovljava Hrvoje Turković u tekstu posvećenu Bazinovu poimanju realizma na ekranu — 'razviti pojam realističnosti tek usporbom globalnih tipova konstrukcije'.

Iz Bazinova blistavog esaja *William Wyler ili jansenist režije* jasno se razaznaje da je te 1948. godine, kada ga je napisao, visoko cijenio Wylerovo stvaralaštvo, a osobito ona njegova

djela koja su se — kako se to tada njemu činilo — nalazila u najprisnijem mogućem dosluhu s njegovim temeljnim postavkama o realističnoj prirodi filma; čak se čini da su neke egzaltirano pohvalne ocjene o umjetničkim dosezima Wylereve režije dobile na onolikoj težini zbog njemu tako dragocjenih teorijskih dobitaka što ih je našao u djelima kakva su *Male lisice* i *Najbolje godine našeg života*. Da nije bilo tome tako, zar bi si lucidni Bazin mogao dopustiti nesmotrenost stavljanja Wylera izrazito ispred Langa, Forda, Capre ili Hitchcocka...

No, da Bazinove interpretacije pojedinih kadrova — sekvenci nisu bile tek nategnute spekulacije za potrebe jednog teorijskog projekta — o tome će najbolje posvjedočiti konstruirani dijalog između Wylera i Bazina čije sam fragmente našao na stranicama spomenuta eseja.

BAZIN (o *Najboljim godinama našeg života*): *Dekor, kostimi, osvjetljenje, a naročito fotografija, sve teži bezličnosti. Reklo bi se da je za ovu režiju karakteristično, bar u elementima koje smo proučavali, njezino nepostojanje.* WYLER: *Vodio sam duge razgovore sa svojim snimateljem Greggom Tolandom. Odlučili smo da tražimo što je moguće jednostavniji realizam. Dar Gregga Tolanda da bez teškoća pređe s jednog kadra u jednom dekoru na drugi... omogućio mi je razviti osobnu tehniku režije. Mogao sam pratiti radnju izbjegavajući rezove. Ovako dobiven kontinuitet čini kadrove življim, zanimljivijim za gledatelja, koji proučava svaku ličnost po svojoj volji i sam pravi svoje rezove.*

BAZIN: Wyler želi omogućiti: 1) *Da se sve vidi*, 2) *Da gledatelj odabere što želi.*

Dakako, nije se bio u tom eseju zadržao tek na razmatranjima načelnog karaktera; upravo globalna teorijska promišljanja o realizmu na filmu magistralno je potkrepljivao zlati vrijednim, upravo uzoritim interpretacijama pojedinih sekvenci, kojima se oštroumnost i zavodljivost baš nipošto nije mogla poreći. Uživao sam u onom minucioznom ljuštenju statičnih kadrova sekvenci u filmu *Najbolje godine našeg života*, ali ovdje ću si dopustiti slobodu da citiram onu iz *Malih lisica*, koja je — kako se nekoć meni činilo — bila uzročnikom zahlađenja u odnosima između američkog režisera i francuskog teoretika.

Male lisice: kadar-sekvencu

Bette Davis — piše Bazin — *sjedi u drugom planu licem prema publici, a glava joj je u sredini ekrana; vrlo brutalno osvjetljenje još ističe bijelu mrlju tog veoma našmin-kana lica. U prvom planu s kraja sjedi Herbert Marshall, upola okrenut. Neumoljive replike između žene i muža izmjenjuju se bez ijedne promjene plana, a zatim dolazi mužev srčani napadaj; čovjek preklinje ženu da ode po kapljice u njegovu sobu. Od tog trenutka sve dramsko značenje, kao što je to vrlo točno zapazio Denis Morion, leži u isticanju nepomičnosti. Marshall je prisiljen ustati i otići po lijek sam. Taj će ga napor ubiti na prvim stubama. U kazalištu bi ta scena vjerojatno na isti način bila izgrađena. Reflektor bi također mogao osvijetliti Bette Davis, i*

gledalac bi se isto tako užasavao pred njezinom zločinačkom nepomičnošću, obuzimala bi ga ista strava dok prati teturavi hod žrtve. Ali, usprkos prividu, Wylerova režija maksimalno se služi mogućnostima koje joj nude kamera i okvir slike. Mjesto Bette Davis u središtu ekrana daje joj povlašten položaj u dramskoj geometriji prostora i cijela scena gravitira oko nje, ali ta užasna nepomičnost dobiva svu svoju očiglednost tek s dvostrukim izlaženjem Marshalla u prvom planu desno pa u trećem lijevo. Umjesto da prati to kretanje u stranu, što bi bio prirodan pokret manje inteligentna oka, kamera nepokolebljivo stoji nepomična. Kada najzad Marshall drugi put uđe u kadar i počne se penjati stubama, Wyler se brižljivo trudi da njegov snimatelj Gregg Toland ne izoštri sliku svom dubinom kadra, tako da gledalac ne može jasno vidjeti Marshallov pad na stubište i njegovu smrt. Ta tehnička neizostrenost pridonosi našem osjećaju uznemirenosti: moramo se truditi da razaznamo na daljinu, kao preko remena Bette Davis, koja mu okreće leđa, ishod drame čiji nam junak izmiče.

Vidimo ne samo što je sve film pridonio kazališnim mogućnostima, nego i to da se...

Planetarna ikona

U doba kada je Bazin pisao taj esej, Wyler je visoko kotirao na svjetskoj filmskoj sceni. Sredinom pedesetih pak, kada sam se i ja sve življe počeo zanimati za film, već je bio planetarno priznata veličina čiji su se filmovi iščekivali s nestrpljenjem. Sjećam se da je tekst beogradskoga kritičara (mislim da je bila riječ o tada uglednu Žiki Bogdanoviću) govorio o specifičnosti, čak izdvojenosti Wylerova autorstva u kontekstu svjetskog filma, isticanjem činjenice da taj režiser uspijeva pozlatiti sve čega se dotakne.

Osim kritičarskih komplimenata, Wyler je oćutio i blagodat mnogobrojnih uglednih nagrada; taj je dobitnik francuske Legije časti i visokih odlikovanja za hrabrost u ratu također posjednik i triju pozlaćenih kipića — Oscara. Uostalom impresivna je i ukupna brojka osvojenih Oscara što su otišli u ruke Wylerovih suradnika: 36!

U Zagrebu me s kraja pedesetih, kada sam bio stigao na studij, dočekao uzbudljiv esej *Pretapanja u filmovima Georgea Stevensa* tiskan u *Filmskoj kulturi*; autor tog eseja, Ante Peterlić, visoko je uvažavao i drugog američkog autora — Williama Wylera. Približno u isto vrijeme njegov će prijatelj, Hrvoje Lisinski, tiskati oveći ogled pod naslovom *Humanizam Williama Wylera...*

Mene su se tek neki Wylerovi filmovi bili dojmili, primjerice *Najbolje godine našeg života*; *Detektivske priče* bio sam se dotaknuo u svom većem ogledu, tiskanu također u *Filmskoj kulturi* pod naslovom *Ubojstvo kao oblik samoubojstva na ekranu*, a posvećenu — čemu drugom doli — postupcima. Iskreno priznajem da me je u tom vremenu znatno više privlačila opreka Wyleru — Orson Welles. Unatoč podudarnosti dvojice autora u primjeni dubinske oštine, izazovnije su mi bile Wellesove atraktivne stilizacijske bravure koje su tako sugestivno svjedočile o ekspresivnoj snazi nekontroliranoga genija.

Je li u hvaljena i veličana Wylera prevagnula samosvijest — s nepravom — ustoličena demiurga ili naprosto jednostavna iskrenost čovjeka željna da svoga francuskog štovatelja upozna sa stvarnim zbivanjima koja su prethodila realizaciji Bazinu tako važne sekvence? Na sva bi ta zagonetna pitanja možda pouzdanije mogao odgovoriti bolji poznavatelj ondašnjeg Wylera, ali pismo što ga je poslao ocu moderne filmske kritike najvjerojatnije ne bi baš obradovalo ni tolerantnije kritičare no što je bio Bazin, a Bazin je išao u red zaista trpeljivih i naglašeno autokritičkih duhova. Ukratko, u tom je pismu stajalo da sekvenca iz *Malih lisica* nije bila tako strukturirana zato što ju je Wyler unaprijed onako bio zamislio, nego stoga što se — na sam dan snimanja — suočio s ograničenjima koja mu nisu dopuštala dinamičniji odnos spram prizora; navodno, tog je dana karakterna glumica i velika zvijezda američkog i svjetskog filma, Bette Davis, naprosto osvanula *ukočena* i praktički posve nesposobna da se u sceni velike svađe tjelesno aktivnije ponaša na objektu, ispred kamere.

Nije mi poznato kako je Bazin reagirao na to pismo, ako je uopće reagirao... Oglasio se bio tek desetak godina kasnije kada je, prigodom biranja tekstova za svoje četverosveščano djelo *Što je film?* odlučio uvrstiti u knjigu i esej o Wyleru. Tom se zgodom potrudio kratko prokomentirati tu svoju odluku u — čini se — prilično trpkom tonu...

Ma kamo stavili Johna Forda, Wylera moramo staviti još niže

Čitajući ovaj članak od prije jednog decenija — počinje Bazin — osjećam potrebu da ga prilagodim čitatelju u 1958. godini i svojim današnjim osjećanjima. Da mi analize u ovom tekstu ne izgledaju još uvijek zanimljive, neovisno o mojem ondašnjem oduševljenju za Wylera, ne bih sigurno dao ovakvo mjesto režiseru kojega je vrijeme tako teško osakatilo. Bilo je to doba kada je Roger Lenard uzvikivao: Dolje Ford, živio Wyler! Povijest nije odgovorila na taj ratni poklič i mi, ma kamo stavili Johna Forda, Wylera moramo staviti još niže. Ipak, dopušteno je razlikovati vrijednost po sebi ove dvojice režisera od njihove estetike promatrane apstraktno. S ovog stajališta možemo i dalje više voljeti film-rukopis nekih Wylerovih filmova od spektakularnog filmskog stvaralaštva Johna Forda.

Je li André Bazin zaista pogriješio? — dramatično sam se bio upitao na kraju teksta tiskanog u Telegramu, i ovako se odlučio presuditi: Odgovor je dvostruk: i da i ne! Kao teoretičar nije pogriješio (za njega ne moraju biti presudni privatni motivi koji su rukovodili stvaraočevom režijom); ako je ona bilješka na kraju teksta nastala kao plod povrijeđenosti osramoćena kritičara, a ne kao rezultat promjena mišljenja o Wyleru, onda je naknadno — ljudski — pogriješio.

Koješta, mladi gospodine! Onomu koji je pažljivo pročitao Bazinovo djelo, a tada to očito nisam bio ja, ne samo što ne bi bilo ni nakraj pameti da nepopravljivom autoskeptiku tolikih spekulativnih potencijala insinuira takvo što, nego bi se taj promptno priklonio više nego mogućoj varijanti da je baš Bazin morao uočiti svu divnu ironiju u činjenici što je spomenuti — filmu i filmskim snimanjima tako svojstveni —

više nego banalni događajčić (ukočenost glumice), autora natjerao da u spomenutoj sekvenci još više bude svoj!

Ne, bez straha, nije u pitanju *profinjen* pokušaj da se, s pomoću sofisticiranijeg interpretativnog viška, obrani ugled velikoga francuskoga kolege!

Da li bi Wyler rečenu sekvencu — da su mu to prilike bile dopustile — stukturirao posve drukčije, sada to zaista i nije od neke osobite važnosti, ali kao da mu je baš to iznenadno, neplanirano ograničenje (insinuirajmo: tek puki revašistički hir velike glumačke zvijezde?) bilo od nemale koristi, kao da ga je dodatno potaknulo da svoja temeljna retorička usmjerenja (kadar-sekvencu, statična kamera, istovremenost radnji u prednjem i stražnjem planu, minuciozna igra glumaca...), do kraja radikalizira, a da pritom ne ugrozi samu bit svojih poetičkih načela. Dakako, stilistički *inovantan* detalj bio je blaga neoština po dubini kadra — tamo gdje će, iza leđa nepokretne Bette Davis, umrijeti junak filma. Neoština (je li i ona plod kakve slučajnosti?) koja će potencirati svu jezovitost jednog zločina.

Zapravo, ta ograničenja kao da su ga dodatno natjerala da do kraja bude ono što jest — režiser koji se i sam tako programatski disciplinirano, u određenom broju filmova, distancirao od prevladavajućeg sustava tada uvrještenih izvedbenih postupaka — onih koji su u stilizacijskom zanosu katkada bili tako daleko od Wylerova trezvenog poimanja filmskog realizma.

Dakle, ono što se u početku činilo zaprekom (onom samorazumljivom nagonu da izrazito kazališnu scenu makar djelomice filmski razigra) prometnulo se bilo u svojevrstan katalizator koji je bitno utjecao na izgradnju sekvence — po Bazinu — paradigmatki važne za Wylerovo poimanje poetike realizma.

Nije, dakako, to bilo prvo iskustvo u nedugoj povijesti svjetskog filma da su neplanirani događaji, blagotvorne slučajnosti bile presudne u tvorbi rješenja o kojima će se, poslije, bugariti i na najvišim spekulativnim razinama. No, jesu li to bile tek bogomdane slučajnosti ili *slučajnosti* koje su mogle dojmljivo zaigrati u nekom filmu zato što su odmah bile prepoznate kao relevantni, više nego upotrebljivi dijelovi već postojećeg čvrsto definiranog retoričkog sustava. I zato što *slučajnosti* — tražene ili ne — itekako hrane sustav, ako ga ima.

Dakako, Wyler i njegov snimatelj — ingeniozni Gregg Toland — mogli su se s nemalom dozom zadovoljstva ponijeti s novonastalom situacijom; njih su se dvojica bili usavršili da — za razliku od jednog Hitchcocka, ali i tolikih drugih nesklonih improvizacijama — sve mizanscenski bitne stvari skupa rješavaju na samom setu, neposredno prije snimanja.

Pa ipak, strašne li elipse između Bazinovih prvobitnih fascinacija Wylerom i tako brza razočaranja njegovim cjelokupnim opusom! Što se to dogodilo u ciglih desetak godina, između uznosita eseja koji je tako zdušno veličao Wylerov režijski genij i one gorke fusnote?

Je li moguće da je Bazin u nečem drugom pogriješio? Kao i toliki drugi...

Moram priznati da u vlastitoj četiri desetljeća dugoj karijeri filmskog kroničara još nikada nisam sreo slučaj kakav je Wylerov — da ga se uzdiže i glorificira, a potom da ga se, gotovo unisono, prizemljuje i gotovo s prezirom izigranih nogira u drugu ligu američkih režisera; ukratko da ga se ekskomunicira iz društva takvih kakvi su Chaplin, Keaton, Stroheim, Lubich, Ford, Capra, Lang, Hawks, Hitchcock, Wilder, Fuller, Ray, Huston...

Jesu li siloviti novovalovski modernizmi koji su se bili pokrenuli iz Bazinova dvorišta (i paradoksalno okrenuli leđa čak i samom tvorcu glasovite teorije autora) imali bitna udjela u zastrašujuće brzu zaboravu režisera koji je nekoć bio na vrhu. Ili su spektakli tipa *Ben Hur* koji su bili reafirmirali određene izvedbene konstrukte pospješili taj proces?

Ne osjećam se kompetentnim odgovoriti na ta pitanja; njegovo djelo pamtim tek po dojmljivim fragmentima. Bilo bi dobro da vrlo dečki Filmskog programa Hrvatske televizije, Tomislav Kurelec i Žika Tomić, naprave cjeloviti TV-festival Wylerova stvaralaštva. Možda bi se, kako se to znalo, i kako se to zna i danas dešavati, stvari mogle opet okrenuti u Wylerovu korist...

Belanova metaelipsa i Gotovčev ready made

Premda je u pedesetima Golik bio uložio prilično truda kako bi mu film *Djevojka i hrast* isijavao ultraumjetnošću, ipak je Branko Belan bio taj koji je filmom *Koncert* — među brojnim kvalitetnima iz tog vremena — demonstrirao inovativnu dramaturšku nadmoć. U priči o nesretnoj i neuspjeloj pijanistici zapravo su dominirale silno dojmljive i inteligentne — elipse, koje su se — ispuštanjem praznih hodova u odraštaju i starenju junakinje filma — više nego efektno poigravale sugestivnim uzorcima povijesnog vremena neprestance podložna grotesknim mijenama.

Tih pedesetih kritika je bila duboko prožeta političkim idejama zahtjevnoga vremena i nije bila vična uočiti važnost Belanovih stilističkih odvažnosti, međašnju ulogu njegova *Koncerta*. Pa kad mu nije bilo dano da u praksi iskušava i ne samo elipse — da ne bi u cijelosti završio kao otužni kinematografski višak — prihvatio se bio posla da u djelima drugih prepoznaje i elipse i — metaelipse.

U knjizi posvećenoj teoriji filmske montaže pod naslovom *Sintaksa i poetika filma* dr. Belan na 109. stranici razmišlja:

Postavlja se pitanje je li riječ o elipsi kada je mizanscena dubinska, a oština (kamere) zadržava se samo na jednom planu? Evo primjera iz Wylerova filma Male lisice koje potiče ovo pitanje:

U završnoj sceni srčani udar prijete neželjenom suprugu (Herbert Marshall). Supruga (Bette Davis) sjedi nepomično u prvom planu. Suprug traži lijek. Supruga sjedi nepomično u prvom planu. Ne našavši lijek, suprug se povlači u drugi plan sve do stepenica koje vode u gornji kat. Supruga sjedi nepomično u prvom planu i oština je stalno na njoj. Napor supruga da se popne stepenicama izaziva infarkt. Supruga sjedi u prvom planu, i oština je na njoj. Suprug umire u drugom planu, a supruga i dalje sjedi — užasno nepomično u prvom planu; oština ostaje na njoj.



Karakterističan prizor iz Wylerova filma *Najbolje godine našeg života* (1946) prenesen u Gotovčev ready-made *Sjećanje na Hoagyja Carmichaela* (2000)

Vrijeme je neprekinuto, prostor isti, ali težište dramatičnosti prebačeno je s događajnog (smrt supruge) na emotivno (doživljavanje supruge).

Ako je to elipsa, ne preostaje nam drugo nego da je predikatiziramo kao metaelipsa.

Tako Belan 1979. godine, a 2000. Wylera se — na osobit način — sjetio i eksperimentalist Tomislav Gotovac; u odlujem videomaterijalu posijanu sekvencama iz glasovitih američkih filmova klasičnog Hollywooda, našlo se u posljednjoj četrnaestoj dionici pod naslovom *Sjećanje na Hoagyja Carmichaela* mjesta i za film *Najbolje godine našeg života* Williama Wylera, kojemu je upravo André Bazin bio posvetio najveći dio glasovitoga eseja.

Kako shvatiti to Gotovčevo *posvajanje* ulomaka iz tuđih filmova? Svakako ne samo kao puko citiranje njemu osobito važnih momenata iz prebogatice riznice svjetskog filma, nego i kao retorički naglašenu gestu autora koji je apostrofirao određene dosege što se temelje na svake filmološke pažnje vrijednu sustavu postupaka.

Drugim riječima, dok nam Bazin sredstvima drugoga medija — onog jezika — predočava što je sve svojim filmološkim sitnozorem otkrio u nekom filmu, ponekoj sekvenci, dotle nas Gotovac — vođen sličnim pobudama — goni da, s po-

moću njegova *povećala*, motrimo u nedirnuti život filmskog prizora i u njemu razaznajemo začudnu moć postupaka.

S pravom očekujem da nam Gotovac u nekom novom *ready madeu* stavi na uvid Wyler-Bazinovu sekvencu iz *Malih lisica*!

IV.

Nakon tri desetljeća

Sljedeća dionica o viškovima počinje u srpnju 1972, kada se na kioscima bio pojavio 83. broj dugovječne *Filmske kulture*; u tom broju bio je tiskan i moj esej pod naslovom *Osamljenost u filmovima Ante Babaje*. Bijaše to tek jedan u nizu tekstova koje sam bio posvetio autorskim opusima itaknutih hrvatskih filmskih režisera; osim o Babaji, pisao sam i o Goliku, Papiću, Dragiću i Vukotiću.

Iz tog teksta navodim ulomak koji također tematizira pitanje kritičarskih *viškova*:

Možda će u prvi mah djelovati čudno, ali moramo reći da nam se najdublje urezao u sjećanju jedan 'sporedni', za nemarnog kinogledaoca gotovo nevidljivi detalj iz Breze. U kući Marka Labudana — gizdava, brkata i naprasita momka — između ostalih, nalazi se i starica koja isključivo svojim fizičkim prisustvom 'sudjeluje' u radnji filma. Sjedeći na svom stolcu u sobi koja služi za sve, nadnijela

se nad svoje vreteno i okreće starački uporno to vreteno kadgod se radnja filma prenese u njezinu neposrednu blizinu. Vrtanju vretena ne prekida niti radost u kući, a niti smrt. Njezina nezainteresiranost za sva zbivanja u kući i oko kuće, a asposlutna predanost pletivu, umetnuta je diskretno u redosljed prizora, zapravo kao sastavni dio tih prizora. Sve se mijenja, sve hita k nekakvom cilju — samo starica ostaje ista: onako starački podgrbljena, umotana u crno, odsutna i zagledana u vreteno. Ako kažemo da u tom prizoru vidimo Babajin pokušaj da i kroz igrani film provuče svoje ranije meditacije o čisto formalnom prisustvu tijela u životu, kada je to tijelo jednim svojim dijelom kročilo 's one strane vidljivog', onda smo zasigurno dobrim dijelom osiromašili onu bogatu sumu doživljaja izazvanu u nama upravo tim 'skrivenim' prizorima. Slika sa staricom, nenametljivo uklopljena u dramaturški tok radnje filma, donosi osjećaj jednog metafizičkog prisustva — tog 'člana obitelji' nitko ne primjećuje i na njega nitko ne obraća pažnju, a on je ta stvarna vremenska mjera života, vrijeme samo, što uporno, bezosjećajno, nemilosrdno i ravnodušno vrti svoje vremensko vreteno i relativizira svu tragikomičnost i grotesku života. Starački egocentrizam, ne miješanje u stvari života onih pred kojima je ono što je ona ostavila za sobom, njezino sabrano unutrašnje čekanje da se odvijue do kraja njezina nit životna pletiva, unosi u predio Breze osjećaj uzaludnosti i besmislenosti svog pokušaja da se tragično usmjerenom spletu događaja, ubrzano okrenutom k točki koju staričino pletivo svakome hladnokrvno određuje, skrene k vedrijem 'svršetku'. Svi će tko prije a tko kasnije u tom filmu poumirati (kako uostalom i kaže napitnica u tom filmu: V sakom dojde smrtna vura, samo će ta starica nadnijeta nad svojim nitima ostati da drugima određuje — produljeva ili skraćuje — vijek trajanja. Ona je kao vrijeme — smrtna i besmrtna.

Dvadeset i osam godina kasnije — u travnju 2000. godine — pojavio se 21. broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa*; dvojica mladih filmskih kritičara, Damir Radić i Vladimir Sever, cjelovito su predstavili autorsku ličnost Ante Babaje. Uz uvodni kraći esej i cjelovitu filmografiju autora koju je bio priredio Ivo Škrabalo, te dva eseja spomenutih kritičara, tiskan je i podulji sveobuhvatan razgovor s Babajom. Na 21. stranici časopisa možemo pročitati sljedeći dijalog:

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

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

A. B.: *Ovak o vam ide rješenje: trebalo je snimati u toj kući koja je mala, stara i trebalo je snimati noćnu scenu. Trebalo ih je sve smjestiti; ovaj spava tu, ovaj tamo, a gdje će stara? Za nju nema mjesta. Neka ona stalno sjedi i neka prede. I to je rješenje.*

D. R.: *To je vaša ideja?*

A. B.: *To dođe u sekundi.*

Što je autor htio reći?

Silno me zainteresirao taj dio razgovora, to moram iskreno priznati. Je li se autoru ulomak od starici s vretenom u njego-

vu filmu učinio tek izmaštanim — viškom? Čini li mu se da je *sitnom* detalju — djela bogatog detaljima poput božićnog drvca — dano preveliko značenje? Jesam li prizoru nastalu u hipu zbog banalnih smještajnih problema — kako tvrdi Babaja — pripisao značenje koje autoru nije bilo ni na kraj pameti? Jesam li...

Što je zapravo autor htio reći? Možda tek to da se i ovom naglašenom bizarnom zgodom susreo s nečim što tvorce filmskih djela neprestance prati poput prokletstva — oni se pokidaju od pusta maštanja, iskrvare gradeći složenu prebogatu konstrukciju djela da bi, kada film stigne na uvid stručnom auditoriju, iznebuha izbila u prvi plan stvarca koja je napravljena tek usputno — za nevolju i od nevolje. Nešto što je, za montaže, u više navrata bilo vađeno i opet vraćeno u šnit.

Oholi ste oholi — kao da ga čujem — kada olako otpisujete kakav film ili kada s nekoliko usputnih mrzovoljnih redaka znate isprušiti autora i njegovo cjelokupno djelo, a *ovakvi* kada se prihvatite ambicioznijih, nazovianaličkih pothvata. Pred vama je — i sami to priznajte — djelo riznica, a vama je ta starica gurnuta u kut s pukim zatupljujućim vretenom — metafizika, vrijeme samo, što li sve ne. Hajte, molim vas!

Stop! Stop! Stop!

Radikalna promjena strategije! Povratak škarta!

Vidim da mi, unatoč zamjetnu trudu, izmiče ta vražja Babajina sekunda! A opet, naslućujem da se upravo u njoj krije toliko toga svojstvenoga za obje strane — i kritičarsku i režisersku. Ali što?

Nakon nekoliko neuspjelih novih startova, u hipu me zgrabi izazovno pitanje: Nije li ovo prava prilika za još jedno zanimljivo razotkrivanje — ono mojih pokušaja (metoda) ustanovljavanja zbog čega me se dojmila ta naoko usputna Babajina odluka koja je bila donesena pod pritiskom realizacijske operative, neposredno prije snimanja.

Dakle — korektnosti radi — usporedno s pronicanjem one Babajine mizanscenske sekunde izložiti ću pogledu svu složenost (a kadšto i dvojbenost) svojih napora da dođem do zadovoljavajućega rezultata. Kako ta (autodestruktivna?) odluka — obavijena velom neizvjesnosti — podrazumijeva odustajanje od uvriježenih regula esejističkog pristupa — publiciranja tek pročišćena završnog sublimata koji pomno skriva prethodna krivudanja i zablude — odlučih vratiti u ovaj tekst i one *vrludajuće* startne ideje koje sam već bio škartirao. I da se te strategije čvrsto držim do kraja teksta!

Škart 1: Nečija alatka

Neki umjetnici, ne nužno i Babaja, riskirajući da će priprosti duh pomisliti da su načisto skrenuli, znadu ustvrditi da su oni zapravo tek puka alatka — glazbalo — Nečije volje i da se, bez vidljiva napora, i sami aktiviraju uvijek kada se ta viša volja hoće oglasiti...

Škart 2: Imaginacijsko ficalo

A možda bismo onu Babajinu sekundu odluke — nakon *zločeste* pretpostavke o autoru kao Nečijem nesvjesnom glazbalu — mogli prisposodobiti i priči o onim odabranim umjetni-

cima koje tek nepremostiva ograničenja gone da skriveno ticalo imaginacije u hipu zavuku u zabran podsvijesti — što god to značilo — i da odatle, kao iz mađioničarskog šesira, izvuku, pred očima osupnute ekipe, rješenje koje će čak transcendirati puku činjenički davež...

Škart 3: Očudavajuća iluminacija

Jesu li takve stvari tek još jedan dokaz da se začudni filmski prizori što se otimaju racionalnom rađaju po onim istim zakonima koji najprije vrijede za proizvode iz pjesničke radionice; prizor se, poput stiha, spontano lirski oslobađa *uzništva* pjesnikove intime nekom samo njemu svojstvenom logikom, kadšto na poticaj banalnih sitnica života da bi, na nemalo iznenađenje i njegova tvorca, djelu podario neku očudavajuću iluminaciju...

Škart 4: Lutajuće misli, stanje blage izgubljenosti i — slutnje

Ne, dragi gospodine Babaja, niste tu nestvarnu staricu strpali u kut da odradi tu svoju ulogu epizodista sa zadatkom tek u onom kratkom trenutku odluke, kada je vaša nestrpljiva i već ponešto nervozna ekipa očekivala od Vas da je napokon smjestite — bilo gdje. Smještate je Vi već od onog trenutka kada ste razabrali da Vam treperave slike na ekranu govore kudikamo više od stvarnih životnih prizora; kada ste odlučili da jednu stvarnost, onu Vašeg svakodnevnog života, podijelite s onom tako zagonetnom drugom, u tami kinodvorane gdje svaki put kada stupite u nju *čekujete da se dogodi čudo*...

Vama su, u onom sićušnom trenutku odluke — kamo sa staricom? — morali na usluzi biti, sve upućuje na to, ne samo kinematografija kojoj, htjeli ili ne htjeli, pripadate, već i Vaša prošlost, sviđalo se to Vama ili ne...

Ponovljeni start: Zamjetljiv znak!

Prizor starice izdvojene u prostoru i zagledane tek u vreteno — nešto je što se, na svoj način, pojavljivalo i u Babajinim ranijim filmovima. Dakako, ima toga već u dokumentarcu *Tijelo*, posebno u završnu prizoru toga filma; u depresivnu prostoru polomljenih i odbačenih sadrenih ljuštura koje su oklopnički čuvala čovjekovo tijelo — u nekakvu kraljevski golemu stolcu sjedi impozantni i dotrajali starac; na kraju je životnoga puta, tek duboko zagledan u ono unutrašnje vreteno vremena čije niti idu kraju...

A Babajin je vrsni snimatelj Tomislav Pinter kroz skroviti otvor opservirao skupinu ljudi u zatvorenom čekaoničkom prostoru. U skučenu ambijentu dokumentarca *Čekaonica* ti ljudi izmjenjuju skrovite poglede ili odsutno vrte u sebi ono nevidljivo klupko misli. Čini se kao da će tamo ostati dvi-jeka...

U filmu, pak, *Starice* vremesne su žene meta Babajina radoznala duha; on ih, s pomoću Pinterova teleobjektiva, *uhodi* u širokom prostoru gradskog trga ili ih pronalazi u gradskoj vrevi prateći ih izdvojeno, sve dok mu ne pobjegnu iz vidnog polja; njihovim od tegobna života otežalim tijelima i groteskno nespretnu hod u iskazuje sućut toplinom klasične skladbe.

Te starice negdje trpeljivo šute, a negdje — bome — demonstiraju znatnu, čak neukrotivu moć govorne agresije; drugima pripada ono — koliko stvarno toliko i nestvarno — demonsko čeljade od Madone Markantunove iz igranog filma *Mirisi, zlato i tamjani* što je — onako zauvijek prikovano za postelju — uspostavilo apsolutnu vlast nad melankolično-bezvoljnim bračnim parom. Ali, i ona šutljiva starica u *Brezi* i ova lajava u *Mirisima*... — koliko god bile opipljive, stvarne i kvarne, a kadšto i jakih vonjeva s kojima se okolina valja nositi — kao da i nisu posve ovozemaljske.

Babajja je oduvijek težio nadilaženju naturalističkih ishodišta, katkada skriveno i decentno, a ponekad retorički naglašeno, ali vazda u dosluhu s metafizičkim.

Zar se, da tomu nije tako, Babaja nije mogao odlučiti da staricu iz *Breze* — poput Golikove Babice iz *Gruntočana* — pusti da tek švrlja u kući i oko nje na način svepristna realistički predočena dobrog duha obitelji?

Dakle, ideja koja je — kako Babaja misli — bljesnula u trenu, pod izravnim pritiskom izvedbenih imperativa, bit će da je, u općim naznakama, već prije bila sadržana u sveukupnosti njegovih stilističkih i svjetonazornih prioriteta.

Uostalom, zar — u fazi montaže — ta na setu rođena zamisao — starica u kutu vazda s vretenom u ruci — nije doživjela svoju kariokinetičku multiplikaciju rasprostrvši se po cijelom tijelu *Breze* i izrastavši — rekli bi likovnjaci — u geotualno itekako zamjetljiv znak!

Bludeći od stabla do stabla

Tekstovi o Bazinu, Wyleru i Babaji potakoše uspomene na moju negdašnju — malo je reći — plodnu i poletnu esejističku aktivnost; prisjetih se radova posvećenih autorima i sugestivnim filmskim postupcima pa već napisanih, a neobjavljenih eseja (*Shakespeare i film*) ili onih koje sam se tek spremao napisati, a ostadoše tek u maglovitim nerealiziranim naznakama. O posljednjima sve govore već određeni naslovi: *Kao na filmu, Kao život sam*...

Nekom su me zgodom, iz čista mira, bila spopala — stabla! Najprije Hitchcockove sekvoje; bijaše to pokajnički članak (zbog moje nemušte i neodmjerene kritike *Vrtoglavice* tiskane u *Studentskom listu*), iz čijeg su se naslova jasno razbirale visoke ambicije njegova autora — *Sekvoja i vrijeme*...

Ako je ta sekvoja što se bila ispriječila između Jamesa Stewarta i zagonetnog predmeta njegovih želja Kim Novak potaknula grozničavu spekulativnu aktivnost, onda me jedno drugo otužno stablo meni nepoznata podrijetla u japanskom filmu iz sedamdesetih (ne sjećam se njegova naslova, ne pamtim ime njegova režisera), gotovo rasplakalo.

Svakako se sjećam do najsitnijih detalja junaka filma koji je — u potresnu finalu — nakanio sjekrom posjeći žgoljavo i ogoljelo stabalce sablasno izgorjelih grana; i sada ga vidim kako narogušeno, zlokobno mjerka to stabalce i ispušta one za japanske filmove karakteristične *jezive* krikove; i kada sam već bio uvjeren da je ubogu stablu stigao sudnji čas, junčina se slomila, čvrsto obujmila stablo i stala plakati.

Taj me duboko dojmiljivi prizor toliko bio zaokupio da sam, na svoje baš i ne malo iznenađenje, naposljetku bio ustanov-

vio kako je japanski film osvanuo u našim stranama nekako približno istodobno kada i Babajina *Breza* — s onim svojim neotesancem Markom Labudanom, koji je, nakon smrti žene si Janice, također htio posjeti nježno stabalce breze, ali se i sam slomio i rasplakao.

I tako, iščudavajući se toj zanimljivoj koincidenciji i meditirajući o frapantnim bliskostima između dviju različitih kultura, između dvije udaljene civilizacije, pred očima mi iskrsne još jedno stablo koje su također htjeli posjeti — ono hrasta iz Golikova filma *Djevojka i hrast* snimljena daleke 1955. godine, punih dvanaest ljeta prije *Breze*.

Nikada se neće saznati kakve bi esejističke efekte bio proizveo taj tercet nježnih filmskih stabla (koji za dlaku ostadoše na životu), jer je, s kraja šezdesetih, i mene bilo zaludilo jedno stvarno stablo — ono druge vrsti boli — nadaleko poznato po tome što su se u njegovu koru bili utiskivali čavlići s onim sirotinjskim malim oglasima-anonsama koje su se na ekranu doimale tako fotogenično i dojmljivo.

No, nostalglično bludeći u sjećanjima od jednog do drugog stabla moje odgođene esejističke prošlosti, nešto me silovito ošinu, zaprepasti!

Kao grom iz vedra neba!

Nisu samo ta dva stabla — hrast i breza — čvrste poveznice između dvaju hrvatskih filmova prošlosti! I to što je Golikov film *Djevojka i hrast* prethodio Babajinu ostvarenju *Breza* toliko godina ranije sada više nije tek puki filmografski podatak iz povijesti jedne male kinematografije. Riječ je o iznenadnom otkriću brojnih gotovo frapantnih podudarnosti između ta dva filma, ponajviše u temeljnim narativno-dramaturškim pokretačima zbivanja...

Usporedimo...

U *Djevojci i hrastu* krhka djevojka Smilja, u *Brezi* lomna cura Janica; u Golika elementarno sirovi mladići s goleti, u Babaje primitivni snagator Marko Labudan sa sela; u prvom životvorno stablo hrasta posred kamene pustoši koje žele posjeti, u drugome vita visoka breza koju bi protagonist da *smakne*: u jednome prosvijećeni i bolesni mladić Ivan zvani Svetac koji voli Smilju, u drugome proročki Sveti Joža koji izrađuje kipece i obožava Janicu...

Nedostaje li još nešto toj blago šokantnoj slagalici? Daka-ko... U Golika starica koja u svom osamljenom kutku vazda upućuje nebu pokajničku molitvu, u Babaje starica koja je svoj pogled zauvijek prikovala za vreteno.

Što bi, zaboga, sada trebalo ovo značiti? Da je Babaja... Ne! A Kolar? Nije valjda Golik? Ne, ne Golik! Totalna pomutnja.

A ipak, zaista je previše sličnosti između ta dva filma!

Breza — u redu. Janica — u redu! Marko Labudan — u redu. Ali što je sa Svetim Jožom, što je sa staricom...

Ne, nije mi ovdje bila namjera podastrijeti *dokazni materijal*, ali je dobro znati ovo: ako je Babaja s onoliko oduševljenja otkrio duhovnog srodnika u Paradžanovu i njegovim *Sjenkama davnih predaka*, onda i mi imamo pravo upozori-

ti da taj isti nama tako dragi i dragocjeni Babaja ponešto du-guje i sjenama s ovih strana.

Sam bi sebi presudio

Ako si drugi mogu galantno oprostiti činjenicu što nisu bili uočili tolike bliskosti dvaju uistinu tako različitih filmova (prvi naglašeno stilizacijske, drugi prevladavajuće realističke fature), ja to sebi — ne mogu! Zar nisam baš ja, s esejističkih pobuda, pronicao Babajino stvaralaštvo, zar nije baš mene bila dopala časna zadaća da priprelim sveobuhvatnu monografiju o Golikovu opusu! Mogu ja ne znam kako i koliko puta pretraživati svoje tekstove o jednom i drugom, a da tamo nikada neću otkriti ni najmanju slutnju o spomenutim, više nego bizarnim, bliskostima spomenutih ostvarenja...

A opet, teško mi je prihvatiti činjenicu da je Babaja nešto preuzeo, pa makar to bio i kakav sitniji datalj, a da to nikada nije spomenuo. Babaju sam — onako do grla zakopčana u svoja nepopustljivo stroga artistička načela — oduvijek doživljavao kao maksimalnog čistunca, zapravo kao jednog od onih osvjedočenih asketa koji bi ako bi mu se dogodilo da nešto nehotice prisvoji, a nije njegovo, sam sebi sudio i presudio.

Jedan sam od onih koji argumentirano može braniti tezu o Babajinu uzoritu čistunstvu u vremenima kada je moralnosti u kinematografiji bilo ponajmanje. Među onim mojim nekoć započetim i nedovršenim istraživačkim esejima nalazi se i onaj o zabranjenim ili bunkeriranim filmovima u Hrvatskoj; još čuvam podeblji fascikl — naslovljen *Svoga duha gospodar* — u kojemu su pohranjeni više nego zanimljivi dokumenti o fenomenu koji se tolikima činio da i nije bio baš osobito svojstven za našu kinematografiju. Ako bi se mračna rabota proskribiranja subverzivne filmske vrpce u nas sudila na osnovi uistinu skromne brojke od tek dva službeno cenzorski zabranjena filma — igranog *Ciguli miguli* Branka Marjanovića i dokumentarnog *Zameteći trag* Borislava Benazića — tada bi zaista ispalo da se tu, u klimi beskonfliktnoga, dosta komforno živjelo i snimalo. No, tomu nije bilo tako, dapače... Politički vrlo konformistička sredina, kakva je svakako bila naša — i sedamdesetih, i osamdesetih, i devedesetih — prakticirala je tihe, od očiju javnosti skrivene egzekucije, najčešće prije no što je projekt stigao zaživjeti...

Izrezujući zanimljive članke iz novina koji su se znali očešati i o te aspekte represivnog, privoljevši ponekog kolegu očevica da mi potanko ispriča kako je protekao kakav *glasoviti* događaj, s osobitim sam, posve razumljivim, zanimanjem pratio kako su se ponašali pojedini akteri kinematografije u incidentnim situacijama — kada je mirisalo na zabrane, bunkeriranja ili kada su se oduzimali već dobiveni projekti i posla lišavali pojedinci.

Dakako, ponašali su se u skladu sa svojim karakternim potencijalima — jedni veoma sramotno, drugi suzdržano, treći odvažno. U korektne i vrlo razborite upisao se bio i Ante Babaja. Braco, kako ga zovu prijatelji od milja, u svim se kriznim situacijama ponio kako dolikuje časnu čovjeku. Zapravo, zaista se može ustvrditi da je, kao malo tko u hrvatskoj kulturi, uspio ostvariti ideal suglasja između nazora proklamiranih u životu i onih u svom djelu. Ne, takav čovjek nije

mogao, a nije ni morao posuđivati, nešto što mu nije bilo potrebno, jer je — onoliko koliko mu je trebalo — i sam posjedovao.

Pa onda, u čemu je stvar?

Ukrali mu Svoga tela gospodar

Godine 1957. u Hrvatskoj su bila snimljena četiri cjelovečernja igrana filma — upravo onoliko koliko ova kinematografija desetljećima godišnje — prosječno — snima. Bili su to: *Nije bilo uzalud* Nikole Tanhofera, *Samo ljudi* Branka Bauera, *Naši se putevi razilaze* Šime Šimatovića i — *Svoga tela gospodar* Fedora Hanžekovića.

Na špici filma snimljena po istoimenoj Kolarevoj noveli, umjesto Hanžekovićeve, trebalo je stajati Babajino ime — saznajem iz razgovora u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* kojega sam se — u svjetlu novonastalih enigmi i prema tome izrazite marginalizacije središnje teme o starici i njezinu vretenu — iznova bio prihvatio.

Babajina priča ide ovako. Tada mladi dramaturg Jadran filma, Zvonimir Berković, bio je od uglednoga hrvatskog pisca Slavka Kolara naručio scenarij prema noveli *Svoga tela gospodar* — u sklopu šire novopokrenute političke kampanje da se tada prevladavajuće ratne teme odmijene suvremenima. Babaja je, zagrizavši u ponuđeni scenarij, uspio privoljeti Kolara da napravi nekoliko radikalnih promjena, od kojih je najbitnija zamjena nezanimljivoga oca nijemka kudikamo potentnijim Pavelom iz jedne druge Kolareve novele; od tog će lika i poteći ona čuvena, tada silno popularna, poštaličica — *dušice draga* — u nadahnutoj interpretaciji Mladena Šermenta.

No, političari s vrha iznenada su, neposredno prije no što će se Babaja prihvatiti snimanja, promijenili upravnu garnituru Jadran filma i prvo što su ti novopridošlice učinili bilo je da su Babaji smjesta oduzeli film i dali ga Fedoru Hanžekoviću. U igranom filmu već afirmirani Hanžeković uspio je realizirati ostvarenje koje se svidjelo i kritici i publici.

Ne znamo kako se, pritom, osjećao Babaja, ali znamo da ga je, mnogo godina poslije, ponovno dopao Kolar. Scenarij za *Brezu* prema istoimenoj Kolarevoj noveli sada mu je ponudio novi dramaturg Jadranfilma Ivo Škrabalo. Nakon prve verzije manuskripta, koju je načinio sam Kolar, posla su se bili prihvatili Babaja i njegov nadasve vrstan suradnik Boško Viočić, da bi knjigu snimanja elaborirao posve sam.

Babajase u intervjuu oglasio i o onoj meni osobito zanimljivoj temi...

Ubacio sam neke stvari iz druge Kolarove priče Ženidba Imbre Futača; Imbre je bio kao skladište i za oca u Svoga tela... i za Jožu Svetoga u Brezi. Jožu sam ubacio u Brezi jer cijelo vrijeme mi je falio trokut. Tako sam dobio trokut: Janica — Marko Labudan — Joža Sveti.

Nazaj Kolaru!

Jedna druga znanost lijepo nas uči da ako su dvije veličine podudarne u trećoj, onda su i međusobno — podudarne. Od tri zadane veličine u sudbinski vezanu trokutu Golik — Ba-

baja — Kolar, na moju sramotu, najveća mi je nepoznanica bila i ostala upravo ona treća — Kolar. U njegovu prozu nisam bio zavirio od srednjoškolskih dana, a mimoišao sam ga bio i u vremenu pisanja eseja o Babaji, premda su mnogi književni autoriteti uporno upozoravali (Marinković, primjerice) na neprijepornu privlačnost njegova znatnog novelističkog dara.

Rupe u stvarima opće kulture! Kritičarski nehaj spram književnog predloška! Dušice draga!

Uostalom, zar nas razumni i marni Vjekoslav Majcen nije bio podučio do kakvih se sve dobitaka može doći ako se, neposredno prije ambicioznih analitičkih spekulacija, odradi zahtjevan ali i nužan posao pozitivističkog utvrđivanja temeljnih fakata? Posao kojim se, pokraj svega, mogu glatko izbjeći kojekakva lutanja i ohole mistifikacije što bi se — avaj! — poslije mogle godinama prenositi iz eseja u esej, iz knjige u knjigu.

Da skratim, sinula mi je bila *genijalna* ideja da istoga časa odem u meni najbližu knjižnicu, onu u Zaprudju, da posuđim Kolarevu zbirku novela i da se pozabavim onom pod naslovom *Breza*. Zamišljeno, učinjeno. Odmah me oborio s nogu meni najzanimljiviji podatak: glasovitu novelu *Breza*, dobro poznatu svakom iole savjesnijem pučkoškolcu, našao sam u zbirci *Mi smo za pravicu*, gdje, crno na bijelo, stoji da ju je daleke 1928. DHK počastilo prvom nagradom za novelu — punih 27 godina prije nastanka Golikova filma *Djevojka i hrast*! Ili gotovo četrdeset prije Babajine *Breze*. Drukčije nije moglo biti; svi ključni momenti u Babajinoj *Brezi* preuzeti su — ne iz druge ruke Golikova filma — nego izravno iz Kolarove novele: nježna Janica na samrti, sirovi barjaktar Marko, breza i štošta drugo. Dakako, i starica, ali i Sveti Joža iz jedne druge priče...

Sličnost koju sam bio uočio između Golikova i Babajina filma, s drskom brzopletom aluzijom da je Babaja bio taj koji je ponešto preuzeo od Golika (a zar sam smio i pomisliti da je Golik uzeo nešto od nekoga!), mogla bi se, hoćemo li se malčice poigrati sofizama, okrenuti naglavačke: Golik je zapravo taj koji je, snimivši svoj film dvanaest godina prije Babajina, *preuzeo* nešto od Babaje i njegove *Breze*. Pa zar pisac Kolar nije bit svoje priče — sustav onih likova i ideja o kojima neprestance govorim — više nego vjerno transponirao u filmski scenarij iz kojega će izniknuti Babajin film!

Uklapa li se ovdje ona narodska: *Svako zlo za jedno dobro*. Ne baš! Pogrešku s *Brezom* ne mogu kompenzirati bizarnim nusefektom raskrinkavanja jednog drugog filma. No, što je tu je, okrenuti nam se Goliku. Pitam se je li on taj koji je, ne praveći svoj film prema Kolarevoj noveli, *ponešto* posudio od glasovite *Breze* što će toliko godina kasnije doživjeti svoju blistavu izravnu filmsku transupstancijaciju? Ako i jest, a čini se da bi moglo biti tako, bilo bi zacijelo umjesnije to pitanje uputiti na drugu adresu — na onu Golikova scenarista Mirka Božića! Tko je Kolarevo stvaralaštvo, a osobito novelu *Breza*, mogao bolje poznavati od pisca Mirka Božića — Kolarova kolege. Ne, ne mislim da su te *posudbe*, na prvi pogled teško prepoznatljive u artistički hermetičkoj strukturi filma *Djevojka i hrast*, bile namjerne; prije će biti da se *kompromitantna* transmisija određenih ideja — pothranjiva-

na učestalim stereotipima o ženi žrtvi i muškarcu silniku u ruralnim prostorima — odvijala nekim skrovitim kanalima podsvijesti jednog pisca — uvažavana u svome vremenu — koji je i sam bio svojevrsnim *zatočenikom* pripovjedačke ruralnosti i koji bi, da je u mogućnosti pročitati ove retke, najvjerojatnije i sam bio iznenađen karakterom izloženih hipoteza.

Ili se, možda, ipak varam?

Svakom njegova starica

Pitam se sada pitam kako stvari stoje s onom Babajinom prijevornom sekundom na setu, koja je i potaknula ove glagoljive retke kojima još ne vidim kraja. Budući da naučismo lekciju, hajde da zavirimo u Kolara.

U kutu do peći sjedi stara majka, mati Mike Labudana. Ona je slijepa, gluha i bez zuba. Nitko joj godina ne zna i ona u kući ništa ne znači. Vječno prede u svom kutu ili čija perje, i one prazne upale čeljusti neprestano nešto melje. Nitko se na nju ne osvrće, a ona vječno nešto melje. Da li psuje ili se Bogu moli — tko bi to znao i razumio. Do nje se uz peč protegnuo stari pepeljasti mačak (on se jedini oko nje mazi!), pa s njom prede u istom taktu.

Kao i drugi Kolarovi likovi i stara majka, bez obzira što je dobila skroman broj redaka, pravo je — kako bi rekao Babaja — skladište svakovrsnih starica. Ima ih za svačiji ukus i za svakojake potrebe!

U Kolarovu naturalističkom opisu odbačene i zaboravljene kreature naslućuju se i sitni još neugasli titraji metafizičkih potencijala. Smještena strogo u kut, pokraj peći, ona u toj priči kotira tek kao puki kućni inventar koji pitoreskno upotpunjava kuhinjski ugođaj ili pak nenametljivo opominje nerazboritu mladost da *vrijeme ide bježuć*.

Ako su je Božić i Golik imali na umu, a bit će da su je imali, Golik se odlučio da je svede tek na njezinu bogomoljačku misiju; u *Djevojci i hrastu* nema nikada nikoga živa pokraj nje — vazda je sama u pustom stiliziranom kućnom prostoru, na koljenima i s molitveno sklopljenim rukama uz nijetima k Njemu. Jer — zna ona — opačina je obuzela svijet.

Babaj — i kada su mu na pameti uzvišene, pa i svevišnje stvari — nikada ne zaboravlja i na ovozemaljsko; zato je njegov izbor starica s vretenom (no ne i njezine odveć prizemljene varijante čijačice perja) posve u suglasju s njegovim stilizacijskim preferencijama. Ali i s dubokim fatalizmom njegovih likova koji razabraše da u vječno nevoljnu svijetu ne može više biti nikakve koristi od malodušnih zdvajanja ili žarkih molitvi; valja, stoga, pred takvim životom spustiti pogled i pustiti da ono ravnomjerno zaigrano vreteno svjedoči o jedinjoj pouzdanoj konstanti života — o ravnodušnu i neumoljivu protoku vremena.

Zadatak života; Novi škari?

Pokušajmo sada zamisliti onu noć sa snimanja *Breze* kada je autor napokon morao odlučiti kamo sa starijom u tijesnu prenatrpanu prostor kuće, koja se, ako sam iz jedne šture Kolarove usputne rečenice dobro razabrao, sastoji od jedne jedine velike sobe gdje se odvija sav život obitelji Labudana.

Zar Babaju, koji se s tim filmom nalazio pred zadaćom života, nisu te noći, ali i za cijelog zahtjevnog snimanja, mučile mnoge važnije stvari no što je smještaj posve epizodnog lika? Primjerice, trebalo je neprestano voditi računa o ambiciozno strukturiranoj cjelini projekta, koji bi se, i zbog najmanje nepažnje, mogao oteti kontroli. U toj tako precizno komponiranoj priči — tapiseriji, koja je bila u koječemu transcendentalna novelistički temelj (uveo je presudno važnu okvirnu dramaturšku liniju Janičina pogreba, lik Svetog Jože, napitnicu...), od nemale je važnosti bio svaki detalj, ma kako sićušan.

A što reći o onom svakodnevnom delikatnom balansiranju s raznovrsnim glumačkim osobnostima; trebalo je zaista znati izaći na kraj s ljubljanskom manekenkom Mancom Košir, pa s prvakom jugoslavenskoga partizanskog filma Batom Živojinovićem zvanim Životinja ili s komičarkom takva glumačkog profila kakva je Nela Eržišnik, potom s unikatnom glumčinom Šovagovića kalibra, a tu je bio i Slovenac Stane Sever; o naturščicima da i ne govorimo — neki su od njih imali i zahtjevne role...

Bit će da su mu te večeri s pitanjima starice i njezina smještaja dodijavali svi bitniji članovi ekipe: pomoćnik, asistent, skriptica, scenograf, snimatelj..., a možda i sama — starija. Potrajalo je to sve dok mu, onako izživcirana, nije došla ona njegova *sekunda* i dok nije autoritativno ispalio: *Starica ovdje, s vretenom u ruci*.

A možda i nije bilo baš tako, tko zna...

Ja svakako znam da je nije nogirao iz filma, da joj nije odredio neki banalni — filmski jedva uočljiv — svakodnevni posao, da je nije sveo tek na nekoliko usputnih pojavljivanja u drugom planu ili u grupi s ostalim ženama. Napokon, da je nije doslovce preslikao iz Kolara. A mogao je!

Zapravo, nije imao smještajnih problema!

Kad se pravo razmisli, autor nije imao ili nije smio imati smještajnih problema sa starijom, osobito ne on koji je tako dobro poznavao Kolarovo djelo da je novelu *Breza* — da su ga onomad probudili u gluho doba noći — najvjerojatnije mogao ispaliti naizust. Takvom Babaji nije moglo promaknuti da je Kolar — na pitanjima prostorne skučenosti doma Labudanovih — ostavio više nego precizne instrukcije gdje u toj kući prebiva ono najbeznačajnije stvorenje pod kapom nebeskom — *u kutu do peći...*, stoji u već citiranom dijelu novele.

Kada se autor filma *Breza* napokon odlučio kamo da je smjesti, učinio je to — a što bi drugo — u dosluhu sa slovom Kolarove proze.

Pa onda u čemu je stvar?

Svakako ne u stvarima njezina smještaja, u onome *gdje*, nego u pitanjima *koja* i *kakva*; trebalo se odlučiti za jednu stariju od tolikih brojnih sadržanih u onoj Kolarovoj.

Budući da su, razabراسmo, starice i općenito vremenjsija čeljad oduvijek bila Babajinim poticajnim sugovornicima, jednino se baš nipošto nije moglo dogoditi; da taj odani svećenik artizma bezrezervno prihvati Kolarovu karakterizaciju starice kao posve marginalna čeljadeta, koje u prenatrpanoj kući

Labudanovih nikomu *ništa ne znači*. Kako u Babajinu filmu sve, baš sve itekako nešto znači, ponajmanje se moglo dogoditi da biće tako golemih potencijala izgubi svaki smisao. Čim je — u blijesku — bio naslutio zametnutu bit *stare majke*, odmah je nestalo i smještajnog problema! Zapravo, ako je kakva problema i bilo s tom staricom, onda se taj krio u — svjesnim ili nesvjesnim — dvojama autorovim na planu njezina određenijeg profiliranja i adekvatnog smještaja u strukturi filma.

Bilo ovako ili onako, u svim lijepim i velikim filmovima, kakav je zasigurno i Babajina *Breza*, ništa nije slučajno i ništa nije manje važno. Kadšto stvari koje su nastale naoko usputno podaraju *ono nešto* filmu od formata, djelu napravljenu s marom, ljubavlju i nadahnućem.

Škola medijske kulture

Ne znam jesam li na trećoj *Školi medijske kulture* održanoj u Trakošanu potkraj kolovoza 2001. koga uspio uputiti u osnove umijeća dokumentarizma, ali pouzdano znam da je meni *Škola* pružila još jednu priliku da se uvjerim od kolike su važnosti uvijek nove egzaktne provjere onih filmova o kojima smo se prihvatili pisati — s analitičkih pobuda. Omoгуčila mi je da se, nakon tolikih vrtnji oko *Breze* popraćenih nemalim brojem interpretativnih krivina, napokon primaknem — čini mi se — biti ove male priče o začudnoj upitnosti jedne sekunde.

Zaprili Jožu Svetoga

Klupko se — konverzijski ležerno — počelo odmatati; jezikoslovac i dobar poznavalac Kolarova opusa dr. Stjepko Težak, kojega je poprilično šokirala moja priča o međusobnoj bliskosti Kolara i Božića na pitanjima filmova *Djevojka i hrast* i *Breza*, bio mi je otkrio kako je nastala literarna inačica lika Svetog Jože; Kolar se — pišući oveću novelu *Ženidba Imbre Futača* — bio nadahnuo stvarnom osobom iz kraja oko Pokupskog — slikovitim popularnim osobenjakom koji je rezbario svetačke kipece u maniri naive i koji bi mirno odradio tu svoju izdvojenu životnu dionicu da se za nje — osim pisca — nije zainteresirala i ondašnja narodna milicija; to što mu se, osobitom zgodom bila ukazala Gospa možda i ne bi uznemirilo ondašnje vlasti, ali zatvor ga je — nakon što su građani u sve većem broju stali pohoditi mjesto ukazanja — morao dopasti!

Dobrano je nadživio Kolar, ali i režim koji ga je progonio; umro je tek 1991. godine.

Razgovor o Joži Svetome *obogatio* je i spoznajom da su i Hircovi, otac Hrvoje i sin Neven, također bili ljubitelji Kolarove proze i Babajine *Breze*; protagonist njihove *Bogorodice* — na način Jože Svetoga koji će mučenicu Janicu otjeloviti u kipu svete — modelira Bogorodicu prema izgledu svoje ljupke žene, ratne stradalnice.

Samotna projekcija Breze

Dok su polaznici *Škole* kolektivno prisustvovali uobičajenoj večernjoj projekciji igranog filma, ja sam tek koji metar dalje, posve sam, gledao — a štoli drugo do — Babajinu *Brezu*.

Već sam se, za treperave elektroničke projekcije filma, pitao ima li, nakon što se još jednom potvrdilo da je Sveti Joža

prethodio svetom Ivanu iz *Djevojke i hrasta*, u *Brezi* ikakvih referenci na Golikov film?

Otkrio sam tek jednu; lugar Marko Labudan podigao je tužbu protiv Janićina oca Godinića zbog ugrožavanja jednog hrasta... No, sada ne znam je li tu riječ o pukoj slučajnosti, kakvu detalju iz neke treće Kolarove novele ili jednostavno o Babajinu diskretnom upozorenju da mu je bilo jasno kako su se oba filma nadahnjivala na istom piscu...

U središtu zbivanja

A sada, izravno o onoj koja je zavjetom šutnje potaknula ovoliko glagoljivost u kritičara; o starici i njezinu vretenu u prikladnom okrilju *Škole medijske kulture*.

Je li Babaja odmah bio uočio svu slikovitost i zavodljivu fotogeničnost staričinu i njezina posla ili se to dogodilo poslije — sada i nije od nekog osobitog značenja; međutim, od nezanimarljive je važnosti to što je u dojmljivu stvoru, očigledno, brzo prepoznao davnoga *znanca* i srodnika znatnih filmskih potencijala.

Bit će da je u ingenioznu snimatelju Pinteru imao bezrezervnu potporu kada se bio odlučio (opet u nadahnutu trenu?) da je do kraja oslobodi novelističkog prokletstva i da je — razigranim svjedočenjem o njezinoj sveprisutnosti — značenski gotovo izjednači s drugim likovima filma.

Ponajprije, načinio je — u odnosu na Kolarovu novelu — itekako važne, rekao bih fundamentalne (smještajne) korekcije; zapravo, od uboge kreature s kojom tako rekuć nije znao što bi i kamo bi (kako to izlazi iz njegova razgovora u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*), stvorio je ravnopravna *sugovornika* i *aktivna* sudionika događaja što se kreću u naglašenim ekstremima — od najveće tuge (ritualne ili Jožine ljudski duboko iskrene) do razulareno radosnih (izazvanih znatnim količinama alkohola).

Ta je starica uporna *pratilja* lijepe, krhke i na brzu propast osuđene Janice; već je, u introdukcijskom dijelu filma, dočekuje na kućnom pragu — zloguka poput crne vrane, sa zai-granim vretenom u ruci i naglašenom nezainteresiranošću za dramatične događaje oko sebe.

Netko bi, nakon toga staričina dislokantnog predstavljanja, s pravom mogao pomisliti da će je, u nastavku filma, zatjecati na raznoraznim mjestima — uvijek tamo gdje će se naći kakav slobodan kutak za nju. Ali ne! Autor je taj koji će je — u nastavku — za svagda prikovati na jedno te isto mjesto. I to u samo središte sobe! Upravo na onu najuočljiviju i najfrekventniju poziciju u skućenoj geometriji sobnoga prostora gdje je oko kamere, s kojega god kuta motrilo ambijent Janićina umiranja, ne može ne vidjeti. Dakako, neće je moći registrirati tek u onim osobitim trenucima Janićina umiranja na krevetu (i žene oko nje koje zdvajaju nad njezinom sudbinom).

Starica je nekad tek dio ukupnih zbivanja (totali, polutotali), a kadšto središte nedvosmisleno izdvojeno bližim planovima (srednjaci, detalji).

Koliko je, za snimanja, autoru bilo stalo do staričinih učestalih pojavljivanja, o tome svjedoči i onaj kadar s ogledalom na zidu u kojemu se zrcali njezina u crno odjevena, spram okoline uporno nezainteresirana i svojim jedinim poslom vazda zaokupljena prilika.

Vsakom dojde smrtna vura

Babaja ne samo što u stvarima naglašeno stilizirana tretmana starice nije imao nikakvih sklonosti prema tako nečem kao što su statični kadrovi — sekvence, nego se očigledno trudio da joj — osobito komponiranim i naglašeno apostrofiranim planovima te uočljivim montažnim intervencijama — podari neku višu značenjsku potenciju. Primjerice, ukućani neposredno nakon što će Janica izdahnuti, u znak žalosti, prekrivaju crnim rupcem ogledalo i zaustavljaju klatno zidne ure; jedino starica i dalje predano obavlja svoj posao, kao da se baš ništa nije dogodilo i kao da na svijetu nikada nije niti bilo išta važnijeg od tog njezina vretena i beskonačnih niti.

Trenutak junakinjine smrti Babaja dodatno ističe prizorom starice koja podno Janičinih beživotno ispruženih nogu i dalje neumorno prede.

Napokon, u posljednjem trećem činu — to stvarno i nestvarno biće — sastavnim je dijelom osobito razigrane i raspjevanе sekvence, koja će — apstraktnim moćima montažnog postupka — ilustrirati stanje pomračene svijesti; pijanom, premračenom i poniženom gizdavcu Marku Labudanu jedna će vesela napitnica *osmisliti* svojedobne *navještajuće* životne prizore koji su prethodili Janičinu tragičnom skončanju, kojima suprug — za njezina kratka života i duga umiranja — nije pridavao baš nikakvu pažnju.

Stih koji se ponavlja iza svake strofe dinamične napitnice — *Vsakom dojde smrtna vura* — neće pasti na Janicu, nego na spodobu do nje — staricu.

Babajino kretanje po prenapregnutoj čak opasnoj niti stilizacijskog ekstremizma (kao što starica nikoga ne vidi i ne čuje, tako ni staricu nitko ne zapaža) začudo uopće ne remeti izlagačku dojmljivost *Breze*; tu staricu gotovo da uopće ne zapaža i publika u kinodvorani (i ne samo ona laička). Tome su dva razloga. Ponajprije, gledateljsku pažnju moćno zaokupljaju i apsorbiraju dramatični događaji oko Janice prenabijeni emocijama i neprestance vitalni promjenljivim raspoloženjem.

Drugo, staricu ne tumači istaknuta dramska umjetnica koja je baš za tu prigodu naučila presti, nego žena kojoj je vreteno tako rekuć od rođenja u rukama; publika taj dokumentaristički citat, igrano-filmski čvrsto držan pod kontrolom, doživljava kao duboko autentičan dio života — kao život sam — kojemu nema razloga poklanjati osobitu pažnju (jer je neincidentan i jer s ostarjelim i obudovjelim osobama tako to biva i u životu).

Da se našla u rukama manje razborita i režiserski manje inteligentna filmtvorca, primjerice pretencioznog alternativca koji se voli poigravati sugestivnošću simboličkih konstrukata, te bi Babajina mirakulozno dojmljiva stilizacijska intervencija zasigurno temeljito poremetila onu općinjavajuću sretnu pogođenu pripovjedačku *nevinost* filma; ovako, i vidljiva i nevidljiva istovremeno, daruje *Brezi* začudnu dimenziju na čijoj se tamnoj pozadini britko kontrastiraju ona groteskno razigrana pa i raspomamljena gungula prolazna života sa stalnošću užurbana vremena i neizbježnosti smrti.

Sebe sakrio u starici

Lik starice s vazda zaigranim vretenom — u tome Babaja zaista ima pravo — duboko me se dojmio; zapravo, više me

impresionirao no neki drugi u filmu istaknutiji likovi, primjerice znatno više no Sveti Joža (premda bi film ostao na životu bez starice, ali ne i bez Jože Svetog).

U tom zgusnutom stiliziranom sublimatu kao da se zrcali sav Babaja; s jedne ćemo strane prepoznati doličnu mjeru artizma koji drži na okupu dokumentarističke, realističke i naturalističke kriške života, s druge onaj njegov jetki pogled na čovjekovu egzistenciju iz dokumentarca *Tijelo* (gdje se prizori strastvena ljubavnog čina mladih izravno kontrastiraju s profilom ljudskog mozga u špiritu, općenito sa smrću) i s treće samu srž Babajina svjetonazora — Babaju samog!

Babaju samog! Da! Zapravo, svjesno ili ne, tko bi to mogao znati, sebe je sakrio u toj starici. Ta zar se i sam, poput tog najstarijeg člana obitelji Labudan, nije nastojao suzdržati od nevoljna svijeta?

Zar sam sebi, na način one starice, nije nametnuo najcrnju marginu — posred bučna života? Zar on, sva ta desetljeća, nije bio nadnesen nad nekim svojim vretenom i nad nekim svojim predivom — poput nje? Zar... zar...

Kritičari, ta divna stvorenja

Bi li se sada — nakon prijedena puta — moglo dogoditi da autor Babaja — na način one svoje druge starice iz *Mirisa...*, posjednice sotonskog *retoričkog vretena* — naglo prizemli *raspjevana* kritičara? Recimo vajlerovski otrežnjavajućom napomenom kako one nervozne noći na setu *Breze* smještajno rješenje za staricu nije poteklo od njega, nego od — trećeg rekvizitera!

Pa što onda! Zar već nismo — svladavši gradivo — shvatili da na onim krucijalnim pitanjima što smije biti sastavnim dijelom filma, a što ne, naposljetku odlučuje isključivo autor? Taj bi — ako je autor — trebao biti svoga tijela, duha i djela — gospodar! Ako nije, onda njegov film prave svi pa čak i treći rekviziter. A tada su na redu ona divna stvorenja, kritičari, koji marljivo zbrajaju manjkove i viškove.

Nego, tko god će poslije poželjeti umovati o poetici Babajina stvaralaštva, neće pogriješiti ako na časak zaviri u začudnu staricu s vretenom iz *Breze*, koja je — kako tvrdi Babaja — bila plod prisile i trenutna nadahnuća...

V

Tko je tu suvišan?

Ne bi bilo mudro pokušati završiti ovaj tekst o — stvarnim ili izmišljenim — filmskim viškovima kakvom dubokom misli. Takvo što bi, znate vi već mene, moglo prouzročiti pošast novoga naramka kartica.

Zauzvrat, odgovorit ću vam — ili makar to pokušati — na zanimljivo pitanje o suficitarnostima koje vam se oduvijek vrzmalo po glavi, a nikada niste smogli hrabrosti da mi ga postavite.

Kritičar i režiser stiješnjeni u istom prostoru — tako rekuć prsa u prsa — u jednom te istom čovjeku: u meni!

Koliko li sam se puta, zbog bespoštedne borbe koja bjesni na otvorenim pitanjima prostornih ingerencija, bolno priupitao nije li tu netko debelo suvišan; primjerice, kritičar... ne, ne, režiser... ne, ne, kritičar... ne, ne...

Hanibal Dundović

Sjećanje na Rudiku — Rudolfa Sremeca (1909-1999)

Bio je pravi Europejac, jedan od rijetkih koje sam sreo u ne tako kratku životu, plemenitih crta lica, visoka, kažu, umna čela — profesor Rudolf Sremec — Rudika, naš — treba li reći — ugledni redatelj, scenarist, kritičar, fakultetski predavač (na tom mjestu nasljeđuje ga Ante Peterlić). Vlado Vuković ga je jednom — mislim da je to bio neki filmski skup u Banjoj Luci — nazvao Rodolfo, zbog njegova lijepog lirskog tenora.

Kako smo se bili sprijatelili i u mnogim stvarima filmskim i nefilmskim, dijelili ista ili približno slična mišljenja, bilo je prirodno da se rodila ideja: napraviti s njim temeljiti razgovor, i to objaviti u časopisu *15 dana*, kod Mirka Kovača, u kojem smo obojica surađivali.

Tom prigodom došao je u nekoliko navrata k meni i podulji razgovor bio je zabilježen na magnetofonskoj vrpici. To je naprije trebalo *skinuti*, onda oblikovati i — objaviti. Međutim, ljeto je pred vratima, meni je došla neka obveza i rekao sam sebi: pustimo to sada za poslije, a mislio sam na jesen. I jesen je tu, opet s obvezama i već je počelo — obično se to tek kasnije prepozna — poznato odgađanje koje nikada ne vodi ničemu dobrom. Vrijeme je hitalo, počeo sam čak i tipkati snimljeni razgovor, no opet sam zapeo i sve se to neopazice proteglo.

Rudi, vidjeviši da se stvar ne miče s mrtve točke, počeo me u pravilnim, ne prečestim razmacima, nazivati svojim mirnim, gotovo bih rekao nježnim glasom i diskretno pitati. Pritom je uvijek ostajao miran i staložen, pa je tako bilo i sada, kad je imao razloga da se malo i razgoropadi, a ja mu to ne bih mogao zamjeriti. Svaki put sam bio postiden, još nemoćan da nešto poduzmem, čak sam počeo razmišljati kako to više nikada neću napisati. Crvenio sam se i dalje pri njegovim pozivima, Rudi to na sreću nije mogao vidjeti, no *lomio mi je dušu*, a snimljena vrpca uporno je kao ukleta stajala preda mnom na polici uz pisaći stol. Trajalo je to, ne smijem ni reći koliko, tako sam se bio zapetljao kao pile u kućine, a intervju nikako da bude gotov. Jedino povoljno u cijeloj stvari bila je činjenica da je Rudi bio čio, bodar sedamdesetogodišnjak kao rijetko tko. Bogu hvala da je bilo tako, jer je još postojala nada da ću to ipak moći zgotoviti i ljagu s obraza skinuti još za njegova života.

Čudo se ipak dogodilo i članak je izašao, ne znam ni sam kako.

Došla je i ta uzbuđljiva, nesretna sedamdeset prva sa svojim proljećem i kada bismo se sreli, što nije bilo rijetko, od-

mah smo počeli komentirati novonastalu situaciju s njezinim posljedicama, sada spuštenu glasa, što je meni išlo teže, a njemu lakše, jer je tako govorio. Zabrinuti, vrtjeli smo glavom, nismo je stavljali na panj, jer smo iskreno vjerovali da će nam još trebati, a i obitelji su bile tu, no zajedno smo se zgražali nad postupcima nove vlasti koja je s promjenom došla.

Jednom me je Rudi pozvao u svoje Vinkovce na vinkovačke jeseni (rođen tamo, službovao je neko vrijeme kao profesor francuskog jezika na gimnaziji). Trebao sam tom prilikom na javnoj projekciji njegovih filmova reći nešto o njegovu filmskom opusu i prikazanim filmovima. Bili smo od tadašnjih gradskih vlasti i organizatora smješteni u nekoj privatnoj vili namijenjenoj službenim gostima, gdje nas je zapala i zajednička soba, i nakon projekcije i službene večeri otišli smo na počinak. Ujutro, budim se ne prerano i još u polusnu čujem neko dahtanje. Protrljam oči, pogledam i imam što vidjeti: sedamdesetogodišnjak radi sklekovu punom parom. Rudi je sustavno njegovao svoje tijelo, nije ostalo samo na duhu.

I dalje putujući svijetom i festivalima, bio je član raznih žirija i međunarodnih komisija. No njegova velika želja bio je festival nesvrstanih zemalja. Tada je u nas politika nesvrstanosti bila u prvom planu, sa svime što je vezano uz to, i na to je Rudi računao kada je ponudio svoju ideju. Osnovna ideja, dakle, bila je da i Zagreb (Koncertna dvorana Lisinski) kao važni filmski centar, dobije međunarodni festival. S te strane činilo se to vrlo prihvatljivim, no kao osoba koja je nešto znala o projektu imao sam tu stanovite rezerve. Njih, hvala bogu, nisam morao iznijeti odmah, nisam htio povrijediti Rudiku, jer je čitava stvar bila u početnoj fazi. Naime, kako sam svojedobno vodio Filmski klub Moša Pijade, shvatio sam koliko je teško, i naravno nužno, na takvim projekcijama imati dovoljno publike, a ovdje se radi uglavnom o posve nepoznatim i neafirmiranim kinematografijama. Tko će uspjeti dovesti odgovarajuću publiku, napuniti *Lisinski*, a da to ne bude vojska ili mlađa nedorasla omladina? Za mene je posjećenost bila glavni problem, ostalo me uopće nije zanimalo. Jer naša publika nije se mogla jednostavno dovesti, a od one koja bi došla već sam vidio ustajanje za vrijeme projekcije i izlaženje iz dvorane, što je uvijek djelovalo tužno, popraćeno škripom sjedala i treskom izlaznih vrata dvorane, i već na tu pomisao počeo sam se loše osjećati. Publika koja nije dolazila u ve-

ćem broju ni na francuske, talijanske, švedske filmove sada bi trebala gledati cejlonske, vijetnamske, venezuelanske, alžirske, filmove Obale Bjelokosti i ostalih zemalja u razvoju (kinematografija Obale Bjelokosti čak dobro zvuči). Ni sam to jednostavno mogao zamisliti. Bila bi to za mene neizdrživa mora. Dvorana koju sam vodio srećom nije u tom početnom razdoblju još dolazila u obzir i do daljega mogao sam biti miran.

Lijep je bio i naš iznenađni susret na odeskim stubama. Bilo je to u okviru Dana hrvatske kulture u Ukrajini i Kika (Krsto) Papić i ja čini smo tada filmsku delegaciju: on vođa delegacije, ja jedini član. Sjećam se dobro: Rudi se sa svojom ekipom, snimajući film o spomenutim Danima, pojavio na vrhu slavnih stuba, a mi negdje na sredini gledamo okolo i ugledavši njih ne možemo doći k sebi.

Godine nesmiljeno idu dalje, na ovim prostorima one kao da samo to i znaju. Zar se ljudi ne vesele svakoj novoj godini, a zašto, molim lijepo? Kod nas bi možda i bilo razloga da se s *novom* očekuje nešto bolje (optimizam razvoja), bilo bi to čak legitimno. Ali, drugdje u zapadnom svijetu? Možeš samo žaliti ako jedna pristojna ili podnošljiva *stara* mine. Druga će sigurno biti lošija.

...Rudi sve manje snima, malo se pogrbio, godine su sjele na njegova donedavno još uspravna leđa, pa nakon nekoliko padova više i ne izlazi na ulicu; za njega dolazi vrijeme sve većeg mira, što on, radišan i poduzetan, teško podnosi. Mi smo sada nešto manje u doticaju, nedostaju akcije, događanja koja su nas povezivala. Mate Relja, koji osim svega ima i dobru osobinu da vodi računa o ljudima, datumima i događajima iz svijeta domaćeg filma, jednog dana nam predloži: Idemo mi njega posjetiti i čestitati Novu godinu. Rečeno-učinjeno. Posjet je dogovoren za 6. siječnja, a to su Sv. tri kralja. Dolazimo nas trojica, Relja, Markić i ja, Rudi već čeka u naslonjaču, nekako vedar, i dok nas gospođa nudi svime i svačim, usred razgovora odjednom izusti misleći na nas: »Evo, sveta tri kralja!« E, ako smo mi sveta tri kralja, onda si ti naš Isusek — izvalim ja. Na tu

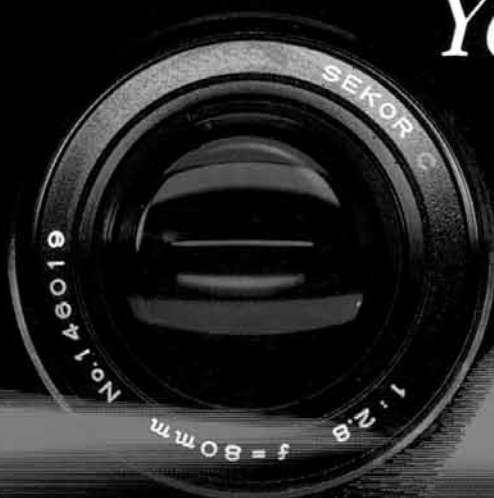
primjedbom svi su se nasmijali i posjet je potrajao u lijepu raspoloženju.

Nekoliko mjeseci poslije, evo nas opet: ali sada više ne tri kralja na sv. tri kralja, nego sredinom ljeta u povodu Rudi-jeva rođendana. Sve je nekako slično kao i prošlog puta, no Rudi je sada ozbiljan, s pravom: devedeseta mu je, i to *okruglo* obavezuje ga. Najavljena je čak i ekipa s televizije da to zabilježi. Osjeća se nešto u zraku, atmosfera je manje opuštena nego prošli put, jer televizija uvijek nešto stisne i ukruti. Rudi, aludirajući na naslov moje knjige koju sam mu u međuvremenu poslao — *Dečki, fajerunt* (izd. Tonmir, Varaždinske Toplice, 1999) — dobaci mi: »A, ne fajerunt! To, nikako!« i poprati svoju izjavu energično prstom. Rekao je to prilično odlučno, čak bi se moglo reći i strogo. Možda je tu bilo i nešto staričkoga šegačenja, tko bi znao. Ljudi u poodmaklim godinama su u prednosti, to im je vjerojatno i jedina: u prisutnosti *seniores*, *iuniores* nemaju bogznašto reći, pa ni komentirati se baš ne šika, pogotovo u ovakvim svečanim trenucima. Tu je nekako pozvonila i televizijska ekipa i sada je došao očekivani službeni dio, čega je i sam svečar, dakako, svjestan. Nas trojica povlačimo se u duboku pozadinu da pravimo društvo neumornoj supruzi, a našega Rudija prepuštamo na milost i nemilost televiziji. U razgovoru s voditeljicom, čujem, Rudika iznosi svoje planove, neke je i pobrojao, što unosi stanovitu ozbiljnu razdraganost u sve prisutne. To je sad njegovo pravo, ta valjda neće o *onoj* stvari.

Sljedeće, 2000. godine, približava se novi 6. siječnja, i nas tri kralja namjeravamo ponoviti posjet, ali nas je Rudi tu pretekao: tri kralja, već ostarjela, izgubila su svog devedesetogodišnjeg Isuseka. A što se tiče pak spornog naslova, nadam se, nesporne knjige i riječi *fajerunt*, nije bilo ni mišljeno na fizičku odsutnost s ovoga svijeta, nego na naše radijacije na okolinu, naše dosege i utjecaje koji nisu više kao nekada, jer oni, zaboga, s godinama opadaju i to s kvadratom akumuliranja tih godina. To je, mislim, nesporno. Ali inače, i ja se rado pridružujem onoj Rudijevoj paroli »Dečki, ne fajerunt«. Pa, to je maksimalno ljudski, a i grije srce i pruža nadu. Mislim da se svi u tome slažemo.

ISSN 1331-6427

*Hrvatski
filmski i video
godišnjak
Croatian
Film and Video
Yearbook*



2000

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV
HRVATSKA KINOTEKA

Kinematografija u Hrvatskoj — Izvještaj o stanju

Pripremio: Hrvoje Turković (uz pomoć Vjekoslava Majcena)

Sadržaj:

O projektu i njegovim nositeljima

1. Uvod

- 1.1. Opći uvjeti i izgledi
- 1.2. Sažetak temeljnih podataka
- 1.3. Neki otvoreni problemi

2. Državna legislativa

- 2.1. Pregled legislativnih područja
- 2.2. Zakon o kinematografiji
- 2.3. Zakon o kulturnim vijećima
- 2.4. Zakon o HRT
- 2.5. Stimulativni zakoni i uredbe

3. Državna i regionalna tijela

- 3.1. Ministarstvo kulture
- 3.2. Grad Zagreb: Gradski ured za kulturu
- 3.3. Regionalni uredi za kulturu: županije, gradovi

4. Strukture kinematografije — stanje

4.1. Proizvodnja

- Opći pregled
- 4.1.1. Proizvodna poduzeća
- 4.1.2. Nekomercijalni, umjetnički i/ili pedagoški orijentirani proizvodni programi

4.2. Distribucija, komercijalna i nekomercijalna

4.3. Prikazivaštvo i posjet filmskih predstava

- 4.3.1. Komercijalna kina i posjet
- 4.3.2. Videotečna posudba filmova
- 4.3.3. Televizijsko prikazivanje filmova
- 4.3.4. Nekomercijalno i kulturno-promotivno prikazivanje
- 4.3.5. Festivali

4.4. Obrazovanje

- 4.4.1. Opći pregled
- 4.4.2. Univerzitetsko umjetničko obrazovanje

4.4.3. Univerzitetsko znanstveno-humanističko obrazovanje

4.4.4. Srednjoškolsko i osnovnoškolsko obrazovanje

4.4.5. Tečajevi, radionice, periodične škole

4.5. Zaštita filmske baštine

4.5.1. Hrvatska kinoteka

4.5.2. INDOK — Hrvatska radio televizija

4.6. Udruge

4.6.1. Strukovne udruge

4.6.2. Udruge šire-kulturnog profila

4.8. Nakladništvo

4.8.1. Nakladništvo filmskih knjiga

4.8.2. Naklada specijaliziranih filmskih časopisa

4.8.3. Medijska publicistika

5. Televizija

6. Dodaci

6.1. Središnji izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji

6.2. Relevantni zakoni i uredbe (izbor)

6.3. Međunarodna uključenost hrvatske kinematografije

6.4. Adresari

6.4.1. Ključna državna tijela

6.4.2. Proizvodna poduzeća/udruge i institucije s proizvodnjom

6.4.3. Umjetničke organizacije (s filmskom proizvodnjom)

6.4.4. Distributeri

6.4.5. Televizijske postaje

6.4.6. Kabelske televizije s koncesijom

6.4.7. Festivali/revije

6.4.8. Nekomercijalni prikazivači

6.4.9. Arhivi

6.4.10. Viši studiji i seminari/radionice

6.4.11. Udruge

6.4.12. Registrirani kinoklubovi

6.4.13. Filmski časopisi i godišnjaci

O projektu i njegovim nositeljima

Prijedlog projekta *Hrvatska audio-vizualna kulturna politika (Istraživanje stanja u hrvatskoj kinematografiji)* koji su sastavili su *Albert Kapović* i *Hrvoje Turković*, a nositelj je *Strata istraživanje*, prihvaćen je i odobreno je njegovo financiranje na natječaju *Regionalnog ureda za kulturu Instituta otvoreno društvo, Hrvatska* (2000). U potpunosti ga je financirao Institut Otvoreno društvo. Ministarstvo kulture dalo je pismenu potporu istraživanju.

Na temelju odobrenoga projekta napravljena je razrada istraživanja, sastavljena ekipa eksperata. Ova je bila podjela poslova:

KOORDINATORI PROJEKTA: Albert Kapović i Hrvoje Turković

SEKRETARICA PROJEKTA: Željka Horvatek

ISTRAŽIVAČI (PREMA PODRUČJIMA):

Legislativa: Albert Kapović, Hrvoje Turković

1 Tumačenja i procjene što se povremeno iznose u ovom izvještaju, iako uvažavaju brojna iskazana mišljenja sudionika istraživanja te mišljenja ostalih mjerodavnih procjenitelja situacije, jesu nadalje interpretacije i procjene glavnoga pisca izvještaja — Hrvoja Turkovića — i idu isključivo njemu na dušu. Pisac izvještaja zahvaljuje onima koji su u vremenu kolanja radne verzije ovog izvještaja sugerirali ispravke i dopune te tako pomogli njegovu ažuriranju (zaključno do kraja rujna 2001).

Kako je ovdje riječ o izvještaju koji će se planirano naći na web stranicama (bilo Ministarstva kulture, Hrvatskog filmskog saveza ili Culturneta), postoji stalna mogućnost da se mijenjaju neki pogrešni ili naknadno promijenjeni podaci (adrese), i da ga se dopunjuje. Tko god ima što ispraviti i dopuniti, molimo da to učini pismeno na e-mail: hrvoje.turkovic@zg.tel.hr, ili na adresu: Hrvatski filmski savez, za Hrvoja Turkovića, Dalmatinska 12, 10000 Zagreb.

Produkcija: Damir Terešak, Hrvoje Matasović, Boris Dmirović, Vera Robić Škarica, Dragan Švaco, Dana Budisavljević, Hrvoje Turković, [Vjekoslav Majcen] (*Hrvatski filmski i video godišnjak*)

Distribucija (filmska i video): Veljko Krulčić, Davor Kanjir, Hrvoje Turković;

Prikazivalaštvo (filmsko i video; komercijalno i nekomercijalno): Davor Kanjir, Veljko Krulčić, Diana Nenadić, Hrvoje Turković, [Vjekoslav Majcen] (*Hrvatski filmski i video godišnjak*)

Festivali: Dana Budisavljević, Vera Robić Škarica

Obrazovanje: Vedran Mihletić, Vera Robić Škarica, Branka Mitić, Hrvoje Turković, [Vjekoslav Majcen]

Zaštita filmske baštine: [Vjekoslav Majcen], Branko Bubenik

Udruge: Branka Mitić, Vera Robić Škarica, Hrvoje Turković

Nakladništvo: [Vjekoslav Majcen]

Televizija: Hrvoje Turković

Adresar: Hrvoje Turković, Željka Horvatek, Davor Kanjir, Dana Budisavljević, Hrvoje Matasović

SASTAVLJAČ KONAČNOG IZVJEŠTAJA: Hrvoje Turković,¹ uz pomoć [Vjekoslava Majcena]

Ranija i posebnija varijanta ovog izvještaja što ju je napisao Hrvoje Turković predana je, na traženje mr. sci. Naime Balić, Ministarstvu kulture kako bi poslužila kao nužna dokumentacija za pregovore oko primanja Hrvatske u EUROIMAGE.

Također je u planu da ovaj izvještaj, u dodatno obrađenoj varijanti, bude objavljen kao posebna knjiga u sklopu edicije Zavoda za kulturu, Ministarstva kulture RH.

Istraživanje se suočilo s velikim problemom prikupljanja podataka, koji su na mnogim područjima teško dostupni (teško je utvrditi i dosegnuti relevantan izvor informacija), rijetko gdje sistematizirani, a često prikrivani. Osobito je problematično područje proizvodnje, gdje je ponekad teško dobiti čak i najosnovnije podatke (ime, adresu, vlasnika), a osobito teško i ponekad nemoguće dobiti podatke o opremi, prometu, proizvedenim filmovima. Jednako je nedostupno i razmrvljeno prikazivačko i distribucijsko područje, i uvozno i izvozno. A posebno je nepristupačno područje telekomunikacija (televizija). Zato su ovdje prikupljeni podaci u velikom broju slučajeva tek fragmentarni. Ali i ovakvi daju dovoljno orijentiran uvid u stanje stvari u glavnome istraživanom razdoblju (1996-2000). Iako je godina 2000. bila posljedna uglavljena godina istraživanja, neki su podaci (zakonski propisi i adrese) dotjerani prema posljednjim dostupnim informacijama, onima iz rujna 2001.

1. Uvod

1.1. Opći uvjeti i izgledi

• U Hrvatskoj, kao zemlji vrlo malog tržišta i još s dominacijom stanovništva nejake kupovne moći, samo neki dijelovi kulture imaju mogućnost tržišnog samoodržanja.

• Na kinematografskom području mogućnost tržišnog samoodržanja imaju uglavnom uslužne djelatnosti: distribuci-

ja, kinoprikazivalaštvo te posudba tehnike i pružanje stručnih radnih usluga. U filmskoj proizvodnji šansu samoodrživog postojanja ima tek proizvodnja reklamnih filmova, promotivnih filmova, glazbenih spotova; a u ostalim područjima kinematografije (tzv. sekundarnim djelatnostima) samoodrživ je tek masovnomedijski publicizam.

• Gotovo sve ostale djelatnosti uspijevaju opstati samo uz sustavnu nepovratnu potporu, pa se to odnosi podjednako na distribuciju i prikazivanje nekomercijalnog, umjetničkog i neameričkog programa filmova, na proizvodnju svih ostalih filmskih vrsta, na obrazovanje vezano uz film, na institucije usredotočene na zaštitu filma kao kulturnog dobra, na oblike širenja filmske kulture, strukovne udruge i filmske klubove te na nakladništvo koje nije masovnomedijsko (izdavanje stručnih časopisa i knjiga).

• Uloga subvencija zato je iznimno velika za opstanak i vriednosne dosege ukupne filmsko-kulturne scene, i u pravilu je tu ulogu u Hrvatskoj preuzimala država. Tako je i danas: novac dodijeljen iz državnog proračuna glavno je izvoriste subvencija i jamac opstanka većine kinematografskih djelatnosti. Kako taj novac danas distribuira Ministarstvo kulture i neka druga državna tijela (druga ministarstva za svoje područje: Ministarstvo znanosti za više obrazovanje, Ministarstvo prosvjete za niže obrazovanje; potom Gradski ured za kulturu Grada Zagreba i povremeno druge jedinice lokalne uprave) to je velika ovisnost kinematografskih djelatnosti o državnim, odnosno proračunskim izvorima financiranja.

• Glavni naponi filmske javnosti idu u smjeru odvajanja odlučivanja o rasporedu i dodjeli subvencija iz isključive domene državnih organa i postizanje određene autonomije odlučivanja neovisnog o državi, uza što je neposredno vezano i pitanje poboljšanja tehnološke osnove kinematografije i stvaranje uvjeta za veći priliv potpora iz nevladinih i neproračunskih izvora.

• Može se naslutiti da u tome smjeru ide donošenje zakona o uspostavi *kulturnih vijeća* u sklopu Ministarstva kulture putem kojih bi sami djelatnici u kulturi utjecali na kulturnu politiku, dok još nema određenije potpore prijedlozima filmskih ljudi o osnivanju neovisne filmske zaklade ili instituta koji bi djelovao kao nevladina institucija.

• Tržišna strana svih dijelova kinematografije ima priličnog prostora za razvoj i tu bi tržišnu stranu trebalo razvojno poticati (u tu svrhu idu neki zakonski propisi, npr. oslobađanje od carina, oslobađanje donacija od oporezovanja i sl.). No, daleko su veće potrebe i mogućnosti razrade i razvoja kulturnih funkcija kinematografije, povezivanja i koordinacije s europskim kulturnim kontekstom i sa svjetskom kulturom.

1.2. Sažetak temeljnih podataka

Iako je hrvatska kinematografija upala u opću *recesiju* izazvanu ratom, tranzicijskim problemima i smanjenim proračunskim ulaganjima zbog troškova obrane i obnove zemlje, ipak se temeljna struktura filmskog područja održala i djelom obnovila, podjednako u stvaralačkom pogledu i u poslovnoj strukturi, pokazujući priličnu mjeru *vitalnosti*.

• *Glavni izvor subvencija* za filmsko područje jest Ministarstvo kulture, a mjera ulaganja u film postupno raste. Jačaju inicijative da se vođenje kulturne politike ostavi predstavnicima kulturne javnosti, bilo samostalnim tijelima u sklopu Ministarstva kulture (kulturna vijeća), bilo ustanovljenjem posebne, nevladine, filmske zaklade. U vrijeme pisanja ovog izvještaja (2001) projekte samostalno izabiru i predlažu za sufinanciranje pojedini eksperti (filmski povjerenici) i ekspertne komisije, a odobrava ih ministar kulture. Također je izglasan određen broj zakona i uredbi kojima se stimuliraju ulaganja u kulturu i film, kao što je primjerice ukidanje poreza na dodanu vrijednost, uvođenje povoljnijeg poreza na dobit i poreza na dohodak te za audio-vizualne djelatnosti povoljniji carinski zakon.

• *Proizvodnja* cjelovečernih igranih filmova ustalila se na 5-6 filmova godišnje, a od 2000. programski se potiče i kratkometražna proizvodnja (osobito dokumentarni, kratki igrani, eksperimentalni film i umjetnički video). Iako o tome ne postoje pouzdani podaci, broj godišnje proizvedenih kratkih filmova kreće se između 100-200 filmova različitih duljina (od 1 minute do 40 minuta) i različitih profila (uključujući komercijalnu proizvodnju reklamnih filmova, glazbenih spotova i promotivnih filmova, koja je autonomna i samoodrživa).

• *Tehnička opremljenost* filmskih poduzeća varira. Prevladava zastarjela oprema, iako se ponegdje nabavlja suvremena oprema. Obnavljanje opreme najnovijim varijantama rijetko je. Također, početkom 1990-ih došlo je do prilična odljeva iskusnih filmskih kadrova iz Hrvatske u inozemstvo i u druge djelatnosti, ali je potom došlo do preustrojanja i javljanja novih kadrova u audio-vizualnim djelatnostima, dijelom vezanih i uz novopokrenuta poduzeća. Glavni izvor umjetničkih profesionalnih kadrova jest Akademija dramske umjetnosti (redatelja, snimatelja, montažera, voditelja kontinuiteta, glazbenih voditelja, glumaca).

• Prilično je vitalna *proizvodnja kratkih umjetničkih filmova i videa* pod nestandardnim (neprofesionalnim ili poluprofesionalnim) uvjetima, osobito u filmskim i videoudrugama, obrazovnim institucijama, ali i kao osobna produkcija i nastup.

• Velik dio filmske proizvodnje, osobito kratkih filmova, odvija se u najvećoj mjeri na *elektronskom nosiocu* (pretežno se radi u videoformatu), s time da se za potrebe distribucije i reprezentativnog prikazivanja pojedina djela prebacuju na filmsku vrpцу.

• *Televizije* su (osobito HRT-televizija) najveći proizvođači i prikazivači audio-vizualnih djela. Uz to, mnogi kinematografski proizvodi nastaju u suradnji između televizijske kuće i filmskih producenata (televizija sudjeluje u proizvodnji većine igranih filmova te diplomskih filmova studenata Akademije, a koristi se i uslugama samostalnih filmskih i videostudija i poduzeća). Međutim, cijela je ta suradnja neregulirana, prepuštena pojedinim dogovorima, a često i političkim pritislima i interesima (uglavnom usmjerenim na televiziju).

• Velika filmska proizvodna i distribucijska *poduzeća* iz prethodnih razdoblja (Jadran film, Zagreb film, Croatia film) zapala su u recesiju, ali su se javila brojna mala poduzeća s pojačanom poduzetnošću, osobito na području filmskih rekla-

ma, glazbenih spotova i namjenskih dokumentaraca. Javljanje i nestajanje filmskih i videopoduzeća ne utječe bitno na nekomercijalnu proizvodnju, ponajviše zato što je ta proizvodnja ponajprije uvjetovana državnim subvencijama, ili tehničkim pogodnostima kinoklubova, a vrlo malo ovisna o samostalnom poduzetništvu poduzeća. Mnoga nominalna poduzeća postaju aktivnima tek kad dobiju u proizvodnju subvencionirani film. Vrlo je jaka neprofesijska ili poluprofesijska proizvodnja umjetničkih filmova i videoarta, s brojnim kinoklubovima, samostalnim umjetnicima i dobrom njihovom koordinacijom (Hrvatski filmski savez).

• *Komercijalna distribucija* filmova za kina i za videodistribuciju odvija se pod jakom dominacijom američkih kompanija, s njihovim dominirajućim marketingom. *Distribucija nekomercijalnih* (umjetničkih) i kratkih formi vrlo je skućena i ozbiljno otežana, iako je ima zahvaljujući pojedinim centrima i udrugama (npr. MM Centru SC u Zagrebu; Kinoteci Zlatna vrata u Splitu), djelovanju inozemnih kulturnih centara, pojedinim festivalima i revijama (Dani hrvatskog filma, revije neprofesijskog stvaralaštva, Splitski festival novog filma) kao i pojedinim prigodnim putujućim programima (npr. Festival europskog filma; izabrani nacionalni programi). Po hrvatskim kinima koncem 1990-ih distribuiralo se oko 130 filmova godišnje, oko 800 u videotekama, dok se još otprilike toliko, a i više, prikazuje na televizijskim ekranima (iako se naslovi prikazani u kinima, raspoloživi na videu i prikazani na televiziji prilično preklapaju).

• I broj *komercijalnih kina* i broj *nekomercijalnih prikazivačkih centara* jako je reduciran u 1990-im, ali se je ipak održao (oko 120 komercijalnih kina te oko 10 centara stalnog ili povremenog nekomercijalnog prikazivanja). Koncem 1990-ih dolazi do opadanja posjeta kinima. Novija je tendencija otvaranja višedvoranskih kina (multipleksa), što je prvo učinjeno u Zagrebu. Višedvoransko kino lokalno je osvežilo posjet, a postoje najave daljeg otvaranja takvih kina u Zagrebu i nekim drugim gradovima. U pogledu nekomercijalnih prikazivačkih centara naglašena je inicijativa utemeljenja Filmskog centra za distribuciju i prikazivanje umjetničkog audio-vizualnog programa, a, nakon recesije u devedesetim godinama u nekomercijalnom prikazivaštvu, ima najava otvaranja i daljih takvih centara u Zagrebu i drugdje. Tehnička opremljenost kina uglavnom je zastarjela, iako se grade nova kina i preuređuju stara u skladu s novijim standardima.

• *Medijsko praćenje*, osobito repertoarnog filma, naglašeno je i prošireno, i načelno zadovoljavajuće: sve dnevne i tjedne novine i revije, radio i televizija, imaju bogate rubrike posvećene filmu. Broj kritičara i novinara specijaliziranih za film priličan je (više od 60).

• *Prikazivanje hrvatskog filma* prava je rijetkost na repertoarima kina, iako pojedini hrvatski filmovi postižu posjet koji konkurira najposjećenijim stranim filmovima (vidi topliste u 4.3).

• *Festivali* su važan prikazivač filmova koji neće doći na repertoar, ili pretprikazivački promotor filmova. Hrvatska ima ukupno 11 festivala, od toga 5 festivala nacionalnog filma i 6 internacionalnih festivala (od toga 2 djeluju od 2001). Postoje inicijative za nove festivale.

• *Visokoškolsko obrazovanje* je prilično razrađeno u Hrvatskoj, ali je nejednake djelotvornosti. Na univerzitetskoj razini postoje umjetničke škole koje spremaju za umjetnička zanimanja, među njima je najstarija i najproduktivnija Akademija dramske umjetnosti, Zagreb (obrazuje redatelje, snimatelje, montažere i glumce, a u budućnosti i producente). Pred kraj 1990-ih osnovali su se novi filmski studiji (Studij animacije u Zagrebu), a od sredine 1990-ih djeluju i odsjeci na umjetničkim akademijama i arhitekturi, a postoje i alternativni studiji (Imaginarna akademija u Grožnjanu). Iako univerzitetsko-humanistički studiji ne prate ekspanziju takvih studija u SAD i Europi, ipak i ta vrsta studija ima priličnu tradiciju na studiju komparatistike Filozofskog fakulteta u Zagrebu (od 1963). Visokoškolsko audio-vizualno obrazovanje stječu i polaznici Učiteljske akademije (Zagreb) i visokih učiteljskih škola koje osposobljuju nastavnike za osnovne i srednje škole.

• U *osnovnim i srednjim školama* 1960-ih uvodi nastava filmske kulture. U 1990-im audio-vizualni mediji uključeni su u nastavne programe pod nazivom *medijski odgoj*. U osnovnim školama medijski odgoj jedno je od obveznih nastavnih područja hrvatskog jezika i likovnog odgoja te jedno od područja slobodnih i izvanškolskih aktivnosti (najčešće u obliku školskih družina). U srednjim školama (gimnazije) medijski odgoj zadržan je u nastavnom planu kao obvezno područje hrvatskog jezika te u sadržajima izborne nastave i slobodnih aktivnosti. Problem je, međutim, u provedbi te nastave za koju najčešće nema tehnoloških uvjeta, a često je posve potisnuta drugim obvezatnim sadržajima (odnosno, uopće je nema).

• *Nakladnička djelatnost* prilično je neuredna iako postoji. Izdaje se 5-6 autorskih knjiga godišnje te tri specijalizirana časopisa, od kojih je jedan akademske razine. Nakladničku situaciju obilježava vrlo mali broj sustavnih izdavača filmskih knjiga (tek 3), a i ti nisu specijalizirane ustanove za izdavanje knjiga (Hrvatski filmski savez, Hrvatska kinoteka, Vedis). U 1990-im izrazito se slabo prevode inozemne knjige (u drugoj polovici 1990-ih objavljeni su prijevodi samo 2 naslova).

• Središnja je institucija *zaštite filmske baštine* Hrvatska kinoteka, Zagreb u sklopu Hrvatskog državnog arhiva, koja pretežito čuva nacionalno blago. Iako uspješno djeluje, trajno je suočena s kriznim problemima prostora, kadrova i financija za svoju djelatnost. Sa stajališta javnosti najveći je hendikep veoma reducirana mogućnost Kinoteke da javno prikazuje povijesne programe nacionalnih i svjetskih filmova. Uz Hrvatsku kinoteku iznimno je važan INDOK centar, arhiv Hrvatske televizije, bogata filmskim i videomaterijalima, što pohranjuje opsežnu televizijsku produkciju. Također postoji i niz registriranih filmskih zbirki u sklopu pojedinih poduzeća i udruga.

1.3. Neki otvoreni problemi

• *Nedostatak specifične zakonske regulative audio-vizualnog područja*. Nedostatak dugoročnog programa razvoja kinematografije odražava se u nemarnosti u pogledu donošenja regulative na audio-vizualnom području. U proteklom desetogodišnjem razdoblju nije donijet novi zakon o kinemato-

grafiji koji bi bio u skladu s nastalim promjenama, a nedostatak primjenjive specifične zakonske regulative (koja bi bila i razvojno poticajna) i, osobito, nedostatak operativno djelotvornog središta (bilo svojevrzne *fundacije*, zaklade ili operativno osposobljenoga *vijeća*) za vođenje razvojne kinematografske politike uzrokuje mnoge nesređenosti i neizvjesnosti u poslovanju, u kulturnoj politici prema kinematografskom području, u međunarodnom povezivanju i u nastupu hrvatske kinematografije u inozemstvu.

• *Zaostajanje u razvoju infrastrukture*. U Hrvatskoj vlada postojana *smještajna kriza* na filmskom području u devedesetima: smanjuje se broj kina, broj neprofitnih prikazivačkih i kulturnih centara, filmsko-arhivske i obrazovne ustanove pretežito djeluju u skučenim i neprikladnim prostornim uvjetima. Globalno je vidljivo tehnološko zaostajanje na svim područjima (proizvodnji, prikazivaštvu, obrazovanju, arhivistici) — slaba ili nikakva opremljenost uređajima, prevlast zastarjelih uređaja, tek po iznimci javlja se redovito tehnološko osuvremenjivanje. Zabrana zapošljavanja u subvencijski reguliranu kulturnom sektoru što vrijedi već više desetljeća spriječila je jači kadrovski razvoj i obnovu mladim stručnjacima u kulturnim ustanovama, a reduciranje djelatnosti još je više osiromašilo kadrovske prilike. Zbog te redukcije mnoge djelatnosti koje bi se mogle razviti (kulturno i znanstveno proučavanje filma i audio-vizualnih komunikacija) ne razvijaju se, a prilično je visok odljev mladih i stručnih kadrova.

• *Oslabljenost nekomercijalna, kulturno promotivna distribucija i prikazivanje*. Nestanak mreže narodnih sveučilišta te slabljenje kulturnih centara u tranzicijskim uvjetima, odnosno središta koja su prije kompenzirala uskoće komercijalne distribucije i prikazivaštva, dijelom je krivac za naglo slabljenje informiranosti i interesa za neholivudske kinematografije (europske i izvan europske), odnosno za europsko i svjetsko povijesno nasljeđe. Mogućnosti filmske obrazovnosti time su ozbiljno hendikepirane. Pred Hrvatskom očigledno stoji velika kulturna zadaća ojačavanja kinotečne djelatnosti i mreže filmskih kulturnih centara, nekomercijalne i kinotečne distribucije i prikazivaštva te javno-obrazovnih programa.

• *Nedovoljna orijentiranost proizvodnje na koprodukcije i inozemne fondove*. Iako postoje raznolike veze hrvatskih institucija, poduzeća, udruga i pojedinaca s Europom i sa svijetom, a one su se intenzivirale od 2000, hrvatska se kinematografija još — u usporedbi sa susjednim kinematografijama — čini prilično zatvorenom, tj. nepoduzetnom u odnosu na integraciju u europsku i svjetsku scenu. Treba se nadati da će uključivanje u europske projekte tome dati poticaja.

• *Nepostojanje sustavnoga dokumentacijskog praćenja kinematografske djelatnosti*. U stogodišnjem razdoblju razvitka hrvatska kinematografija ni u jednom trenutku nije razvila sustav praćenja i djelotvornog informiranja o tom području kulturne djelatnosti. U sklopu socijalističke Jugoslavije mjesto prikupljanja podataka o kinematografiji, uključujući i hrvatsku, bio je Beograd (Institut za film, Jugoslavija film, Jugoslovenska kinoteka). Po raspadu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije ti su podaci i dokumentacijske službe ostale u Srbiji, a u Hrvatskoj se nije utemeljilo ništa takva.

Danas film nije u dovoljnoj mjeri dijelom sustava kulturnih informacija, niti nalazi put u međunarodne komunikacijske mreže. Zato je nužno uspostaviti cjeloviti informacijski sustav kinematografije, odnosno ostvariti središnju datoteku kinematografskih podataka bilo kao zasebnu instituciju, bilo međuinstitucionalnim povezivanjem i stvaranjem kadrovskih i materijalnih uvjeta za takav rad. Takav dokumentacijski i informativni centar pripada temeljnoj infrastrukturi jedne kulture, odnosno kulturnog područja. Nešto u tome pogledu nastoji učiniti projekt CULTURNET Ministarstva kulture i Instituta Otvoreno društvo (projekt se sastoji u stvaranju portala s datotekama svih posebnih područja kulture, i uputnica na posebne stranice institucija kulture).

• *Legislativno neregulirani odnosi između televizije i kinematografije.* Premda javna ustanova *Hrvatske radio televizije* snažno sudjeluje u vanjskoj (izvantelevizijskoj) proizvodnji filmova, nema zakona ili uredbi koje bi regulirale načine na koje televizija sudjeluje u njihovoj proizvodnji. Televizija, utoliko, može u bilo kojem trenutku posve prekinuti bilo kakva ulaganja u vanjsku proizvodnju (takve se ideje ponavljano javljaju u sklopu televizije).

• *Nepostojanje stabilne i uredene kinematografske matice.* Iako hrvatska kinematografija pokazuje priličnu sposobnost snalaženja u promjenjivim i neizvjesnim tranzicijskim okolnostima, prevladava dojam je da je hrvatska kinematografska situacija izrazito rasuta i tek prigodna, većinom privremena. Osjeća se nedostatak političke svijesti i sustavne politike kojom bi se pomoglo stvaranje tehnološki, ekonomski i kulturološki stabilne i uredene ('etablirane') matične audio-vizualne kulturne industrije, uz koju bi mogla i nadalje postojati široka margina spontanosti, 'neetabliranih', inventivnih i privremenih pothvata, kakvi danas dominiraju.

• *Nedostatak dugoročne strategije kulturne politike na audio-vizualnom području.* Kako je proračunsko subvencioniranje (sufinanciranje) ujedno i glavni regulator nekih ključnih zbivanja i mogućeg razvoja na području filmske kulture, nametljivo se osjeća odsutnost dugoročne strategije razvoja u kinematografskom području u pogledu rješavanja svih tih problema. Iako su Ministarstvo kulture i vlada, nakon izbora 2000, donosili zakone koji mogu imati dugoročne poticajne učinke na djelatnosti i status djelatnika u kulturi, konkretne odluke o rasporedu subvencijskog novca odvijaju se *ad hoc*, prema prigodnim ili tradicijski inertnim vrednovanjima, bez strateško-preferencijskog, na budućnost orijentirana plana.

Na primjer:

- nema programa za dugoročno unapređivanje jadne tehnološke opremljenosti audio-vizualnog područja (kina, produkcijskih kuća, javne televizije),
- nema programa razvoja i usustavljenja nekomercijalnog (umjetničkog i obrazovnog) prikazivaštva i distribucije filmova,
- nema programa za dugoročno rješavanje smještajnih i kadrovskih problema s kojima su suočeni arhivi i drugih kulturno važni centri, odnosno za rješenje statusa televizijskog arhiva, koji se ne tretira kao opće nacionalno kulturno dobro, nego kao interna stvar HRT,

- nema nastojanja da se usustavi kulturološki orijentirano medijsko nakladništvo, da se škole sustavno tehnički opreme za suvremenu medijsku nastavu,
- nema programa za stvaranje dokumentacijskog i promotivnog centra za domaći film i sl.

Kulturna politika najviše može utjecati upravo na razvoj tih *infrastrukturnih* temelja domaće kinematografije, a u tome pogledu nema nikakvih dugoročnih programa.

Zakonom o kulturnim vijećima njima je stavljeno u zadaća da donesu desetogodišnji program razvoja područja, pa je to po prvi put da se utvrđivanje razvojne strategije uvodi kao zakonska obveza.

2. Državna legislativa

2.1. Pregled legislativnih područja

• Zbog raznorodnosti djelatnosti koje se tiču kinematografije, i njihova različita legislativnog statusa, više je zakona koji reguliraju kinematografsko područje. Regulativna situacija nije uvijek jasna, a neki zakoni, npr. stari *Zakon o kinematografiji*, nisu do kraja usklađeni s nastalim promjenama, i uglavnom se ne primjenjuju, ili je dodatnim uredbama i zakonima ukinuto važenje. U ovom odjeljku nabrojan je samo dio zakona, onaj koji se specifično odnosi i na kinematografsko područje.

• Cijelo područje kulture regulira *Zakon o financiranju javnih potreba u kulturi* (*Narodne novine* — dalje NN — 27/93). Prema tome zakonu Republika Hrvatska, županije, Grad Zagreb, općine i gradovi donose programe javnih potreba u kulturi, a za njihovo provođenje osiguravaju sredstva iz svojih proračuna. Javne potrebe čine »djelatnost i poslovi ustanova kulture, udruženja i drugih organizacija u kulturi, pomaganje i poticanje umjetničkog i kulturnog stvaralaštva, akcije i manifestacije u kulturi«. Među javne potrebe od državne važnosti ulaze i kinematografske djelatnosti (proizvodnja, prikazivanje i zaštita filmske baštine).

• Područje filma izravno regulira — kao područje *od posebnog društvenog interesa* — *Zakon o kinematografiji* (NN 47/80; NN 20/90 i NN 53/90). Aspekte primjene tog zakona izmijenio je, međutim, *Zakon o fondovima kulture* (NN 47/90) i neke druge uredbе.

• Prava nad filmskim djelima regulira *Zakon o autorskom pravu* (NN 9/99) a taj određuje što se smatra 'autorskim djelom' (među njima i *kinematografsko djelo*) i tko se sve smatra 'autorom' ('autorom kinematografskog djela') te regulira zaštitu pripadnih prava.

• Status filmskih radnika i njihova udruživanja regulira *Zakon o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* (NN 43/96), a uvjete njihova registriranja regulira *Pravilnik o registru umjetničkih organizacija* (NN 53/96).

• Slobodni umjetnici, pa tako i filmski radnici, mogu se prema *Pravilniku o registru umjetničkih organizacija* (NN 53/1996) udruživati u *umjetničke organizacije* (bivše radne organizacije) i djelovati na registriranim umjetničkim područjima, između ostalog i proizvoditi filmove i audio-vizualna djela.

• Zaštitu filma kao dijela kulturne baštine osim *Zakona o kinematografiji* regulira i *Zakon o arhivskom gradivu i arhivima* (NN 105/97).

• Rad udruga (uvjeti osnivanja i razvrgavanja, registracija) uređuje *Zakon o udrugama* (NN 70/97 i 106/97).

2.2. Zakon o kinematografiji

• Kinematografsko područje još izravno regulira *Zakon o kinematografiji* (NN 47/80), s izmjenama i dopunama iz 1990. (NN 20/90 i NN 53/90).

• Prema tome zakonu formirano je bilo samostalno pravno tijelo (SIZ kinematografije) koje vrlo slično suvremenim filmskim fondacijama ili institutima, u čijem je djelokrugu bilo vođenje kulturne politike na području kinematografije. SIZ kinematografije djelovalo je nepune četiri godine, a zatim se integrirao u *Republički SIZ kulture*. Prema *Zakonu o kinematografiji* SIZ se brine za 'poslove od posebnog društvenog interesa u kinematografiji', a ti su, prema zakonu: unapređivanje filmskog stvaralaštva i usklađivanje proizvodnje; promet i prikazivanje filmova; programiranje proizvodnje, prometa i prikazivanja filmova; pomaganje proizvodnje domaćih filmova; čuvanje filmova od kulturnog značaja; širenje filmske kulture i izbor filmova za prikazivanje u inozemstvu.

• Iako *Zakon o kinematografiji* pravno još važi, novim zakonom (*Zakonom o fondovima za kulturu* — NN 47/90) ukinu se samoupravne interesne zajednice, njihova »sredstva, prava i obveze«, dok namještenike preuzimaju odgovarajući republički (Ministarstvo kulture), općinski i gradski organi za kulturu. Tim zakonom specificiraju se i kinematografska područja kao *kulturne djelatnosti od zajedničkog interesa* koje se potiču novcem fondova.

• Od 1995. u izradi je novi *Zakon o kinematografiji* (posljednji je nacrt *Prijedloga zakona o filmu* predložen stručnoj javnosti sredinom 1999), ali je doživio brojne kritike, i još je u postupku izrade. Taj bi zakon trebao regulirati i koprodukcije. Tijekom 2001, kad je pisan ovaj izvještaj, nije bilo naznaka da se taj zakon uopće izrađuje, niti da će uskoro biti u proceduri.

2.3. Zakon o kulturnim vijećima

• *Zakon o kulturnim vijećima* (NN 53/01) obznanjen je 6. lipnja 2001. godine, u doba završavanja osnovne izrade ovog izvještaja, a u srpnju raspisan je i poziv institucijama i udrugama da predlože predstavnike za pojedina kulturna vijeća. Do zaključenja dorade ovog izvještaja kulturna vijeća još nisu bila konstituirana.

• Prema tome zakonu Ministarstvo kulture osniva *kulturna vijeća* za pojedina područja umjetničkog i kulturnog stvaralaštva (između ostalih i *Vijeće za film i kinematografiju* te *Vijeće za medijsku kulturu* — to su vijeća od specifične važnosti za kinematografiju, uz *Vijeće za knjigu i nakladništvo* koje pokriva i publicističku stranu kinematografskog područja), a od predsjednika posebnih vijeća konstituiraju se *Nacionalno vijeće za kulturu*. U posebna vijeća ulaze predloženi predstavnici institucija i udruga u kulturi (7 predstavnika, uključujući predsjednika pojedinog vijeća), odnosno istaknuti javni radnici a po izboru ministra kulture, a mandat im iznosi 4 godine.

• Kulturna vijeća ozbiljna su novina u radu Ministarstva kulture i u suvremenom vođenju kulturne politike.

— Prva najključnija novina jest *uvodenje instituta dugoročnog planiranja kulturnog razvoja (kulturne politike)* za desetogodišnje razdoblje, što do sada nije bio izvedbeno regulirana zadaća kulturne politike Ministarstva. Prema *Zakonu* izričita je zadaća posebnih kulturnih vijeća i Nacionalnog vijeća da »*utvrđuju prijedlog projekta razvoja i temeljnih općih ciljeva kulturne politike*«, i to za svako kulturno područje posebno i za ukupan kulturni razvoj svih područja zajedno u roku od narednih deset godina. Pri tome se specificira što sve 'projekt razvoja' obuhvaća: »*obuhvaća programske, infrastrukturne i financijske prioritete, prijedlog potrebnih zakonodavnih promjena kao i nositelje i okvirne rokove ostvarivanja ciljeva kulturne politike te druga važna pitanja*« (čl. 12)

— Drugo, specificiraju se *temeljni kriteriji* pri izradi projekta. Ti su kriteriji: *poticanje stvaralaštva i afirmacija novih kulturnih vrijednosti* (čl. 15), *poticanje međunarodne umjetničke komunikacije* (pozornost se mora posvetiti »*afirmaciji hrvatskog kulturnog i umjetničkog stvaralaštva u inozemstvu, kao i mjerama koje omogućuju hrvatskoj javnosti da se upozna s priznatim vrijednostima i suvremenim stremljenjima u umjetnosti i kulturi drugih naroda*« (čl. 17), a na načelima *multikulturalnosti* (čl. 17).

— Treće, osnivanjem vijeća, inicijativa se i utjecaj na artikuliranje dugoročne i godišnje kulturne politike prenosi na *predstavnička tijela* djelatnika u kulturi, za razliku od dosadašnje savjetodavne uloge raznih specijalnih komisija i povjerenstva koje je imenovao ministar *ad hoc*, prema prigodnim kriterijima. To je naglašen prinos regularizaciji i demokratizaciji načina vođenja kulturne politike u posljednjem desetljeću.

— Četvrto, ostavlja se mogućnost da nacionalna vijeća izrade prijedlog osnivanja posebnih zaklada i fundacija za određeno područje kulturnog i umjetničkog stvaralaštva, što može dalje značiti i prijenos provođenja kulturne politike na nekom području s *ministarskih Vijeća* na nevladinu fundaciju/zakladu.

— Ipak, *zakon* sadržava i niz potencijalno hendikepirajućih značajki.

— Ovim je *zakonom* ministar kulture zadržao glavne i široke ovlasti u odlučivanju, nadređene svemu što posebna vijeća i Nacionalno vijeće mogu. Na primjer, ministar kulture je onaj koji bira i predlaže Vladi 'vijećnike', on sam može predložiti jednog kandidata za svako posebno vijeće, on predlaže predsjednika Nacionalnog vijeća i ima mogućnost dodatnog imenovanja još pet istaknutih kulturnih djelatnika ili umjetnika u Nacionalno vijeće. Ministar kulture može *ne uvažiti* mišljenja vijeća, i jedino što mora jest da daje javno obrazloženje. Zakonom nije specificirano što se, osim javnog obrazloženja, događa s programima nakon što ministar kulture ne uvaži mišljenja vijeća. Također, ministar kulture može neovisno o vijećima donositi odluke za potporu pojedinim programima (ako one »*u pojedinačnom iznosu ne prelaze iznos od 100,000,00 kuna, a u ukupnom zbroju jednu desetinu cjelokupnog iznosa namijenjenog za financiranje kulturnih programa u toj godini*«, čl. 14).

Iako ministar kulture ne mora preuzimati sve ovlasti koje zakonom može, ako on to učini (u kriznim okolnostima, ili zbog takve volje ministra) preuzimanje svih ovlasti može dovesti i do potpune suspenzije djelovanja vijeća i zakonske minimalizacije godišnje potpore programima.

- Zadaće vijeća nadasve su *predlagačke i savjetodavne*. Ona, primjerice, *pružaju stručnu pomoć ministru kulture, daju stručne podloge i mišljenja Ministarstvu kulture i ministru, predlažu pokretanje različitih inicijativa* (čl. 1). Vijeća nadalje tek *daju mišljenje* o godišnjem programu javnih potreba u kulturi i o programima pojedinih korisnika, koje ministar ne mora uvažiti. Kada ministarsku dužnost obavlja tolerantan i diskretan ministar, Vijeća doista mogu — prema ovome *zakonu* — obavljati dalekosežne poslove i donositi važne kulturno-razvojne odluke. Ali ako se desi da to nije slučaj, ili se jave problemi unutar vijeća i/ili u komunikaciji vijeća i ministra — uloga se vijeća doista može minimalizirati, a ministar preuzeti glavne ingerencije.
- Neke stvari ostaju nejasne u zakonskim odredbama. Prvo neka razgraničenja ovlasti nisu jasna: npr. kako se razgraničuju ovlasti Vijeća za film i kinematografiju i Vijeća za medijsku kulturu. Drugo, posebna vijeća očito su mjerodavna za mnogoštošta s pojedinog područja. Npr. Vijeće za film i kinematografiju treba donijeti prijedlog dugoročnog projekta prioriteta na svim područjima kinematografije. Potom mora odlučivati o godišnjim programima *filmske proizvodnje* (što podrazumijeva čitanje scenarija i odlučivanje o pojedinim projektima), a također i o godišnjim programima filmskih festivala, godišnjim programima kinematografskih ustanova i udruga, o međunarodnim razmjenama programa i još o ponečemu. A pritom mora biti na raspolaganju ministru za različite savjetodavne poslove, vezane uz široko područje kinematografije.

Sve je to prevelik posao za jedno ograničeno, sedmočlano, vijeće sastavljeno od ljudi koji u vijeću sudjeluju uz ostale svoje poslove, a nije specificirano kako da se dalje razrađuje mogući sustav odlučivanja o posebnim programima — ima li svako vijeće dalje mogućnosti da imenuje specifične komisije, povjerenstva i povjerenike za posebne stručne poslove.

Također, postavlja se pitanje neće li proračunski novac predviđen za kulturne djelatnosti biti znatno smanjen zbog njegova preusmjerenja na troškove funkcioniranja vijeća i mogućih dodatnih komisija i povjerenika?

- Također *zakonom* su ostavljeni nedernutim oblici administrativnog funkcioniranja. Prema zakonu »*administrativne, tehničke i druge potrebne poslove*« za pojedino vijeće obavlja Ministarstvo kulture, odnosno njegovo osoblje i službe. Ali, kako je velik problem sadašnjeg ustroja Ministarstva upravo slaba administrativna djelotvornost, nedostatak jasno postavljenih službi i njihovih zadaća, postavlja se pitanje koliko će zahtjevno funkcioniranje vijeća i mogućih komisija biti djelotvorno 'opsluživano' u Ministarstvu.

Očigledno bi i unutarnje ustrojstvo Ministarstva trebalo temeljito preurediti kako bi ono moglo djelotvorno pratiti i operativno koordinirati novi ustroj odlučivanja preko vijeća, i biti stimulativnim, a ne kočničarskim faktorom u tome.

2.4. Zakon o HRT

• Najnoviji *Zakon o Hrvatskoj radio televiziji* objavljen je 2. ožujka 2001. (NN 17/01). Njime je Hrvatska radio televizija ustanovljena kao *javna ustanova* čijim je osnivačem Republika Hrvatska. Njezine su djelatnosti proizvodnja i emitiranje televizijskog programa. Dijeli se na dvije jedinice — na radio i na televiziju.

• Uz zadaće informiranja, televizija treba »*njegovati, poticati, proizvoditi, razvijati i/ili koproducirati sve oblike domaće audio-vizualnog stvaralaštva koji pridonose razvoju hrvatske kulture, umjetnosti i zabave*«, što obuhvaća, očito, i filmsko stvaralaštvo. Međutim, osim implicitnog spominjanja »audio-vizualnog stvaralaštva«, u zakonu nema izričite regulacije odnosa prema filmu i kinematografiji. Film se spominje tek usput: u odredbi kako se u inozemnim filmovima ne mora upotrebljavati hrvatski jezik; brani se prekidanje emitiranja filma reklamama, u upravno tijelo HRT-a — Vijeće televizije — ulazi i predstavnik filmskih profesionalnih udruga, a specificira se da HRT zarađuje »*proizvodnjom i prodajom audio-vizualnih programa (emisija, filmova, serija i drugog)*«, a u jedinom članku specificira se da se pod *audio-vizualnim programom* podrazumijeva i film.

• Dakle, ovim se *zakonom* ne reguliraju ni proizvodni ni prikazivački odnosi između televizijske produkcije i filmske produkcije, ni između televizijskog prikazivanja filmova i kino-prikazivanja filmova. Čak se ne regulira poseban status stvaralačke visokostandardne produkcije unutar same televizije (mogućnost da dobiju privilegiran proizvodni status), kako bi pridonijeli visokostandardnom audio-vizualnom stvaralaštvu Hrvatske.

• Također postoji neodređena formulacija u čl. 10 prema kojemu »*Većina emitiranoga igranog, dokumentarnog i drugog programa HRT-a, mora biti domaće i europske proizvodnje u omjeru koji ne zapostavlja hrvatske programe*«. Formulacija je neodređena utoliko što ostavlja slobodnoj procjeni kad je domaća proizvodnja — zapostavljena.

2.5. Stimulativni zakoni i uredbe

• Tijekom 2000. donijet je niz poticajnih zakona i uredaba koji odtirećuju područje kulture (filma) od nekih davanja državi i stimuliraju darovanja u kulturne djelatnosti, a među njima i filmske. Evo njihova pregleda:

- (a) Donijet je *Carinski zakon* (NN 78/99/ također u 2000) kojim se oslobađa od carine ili daju povlastice na niz roba koje su potrebne za obavljanje specificiranih kulturnih djelatnosti. Među njima carinske povlastice imaju i *filmovi za javno prikazivanje te roba koja izravno služi za obavljanje... filmske djelatnosti i ne proizvodi se u Hrvatskoj*. Carina na te robe obračunava se na *vrijednost u koju nisu uračunati i troškovi za pravo prikazivanja odnosno distribucije filmova*, što znači manju carinu nego prije.
- (b) Donijet je, također, *Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o porezu na dodanu vrijednost* (NN 73/00) kojim za umjetnike, među njima i za filmaše registrirane kao umjetnici, vrijedi nulta stopa PDV-a. Ista ta stopa od sada vrijedi i za usluge javnog prikazivanja filmova (ulaznice za kino su odtirećene PDV-a iako nisu pojeftinile).

- (c) Prema *Zakonu o porezu na dobit* (NN 127/00) »u rashode poreznog razdoblja uključuju se i darovanja u naravi ili u novcu doznačena na žiroračun u kulturne, znanstvene, odgojno-obrazovne, zdravstvene, humanitarne, športske, vjerske i druge svrhe, udrugama i drugim osobama koje navedene djelatnosti obavljaju u skladu s posebnim propisima.«. Porezna osnovica uvećava se za rashode darovanja u visini većoj od 2 posto ostvarenih prihoda u prethodnoj godini.
- (d) Također, prema *Zakonu o porezu na dohodak* (NN 127/00) poreznim se obveznicima iz područja kulture ne uračunavaju u oporezovane primitke darovnice (do 20.000,00 kn) godišnje, a osobama u umjetničkim djelatnostima i djelatnostima kulture priznaje se neoporezivi iznos u visini 25% od ostvarenih poslovnih primitaka od autorskog honorara za umjetničko i kulturno djelo.

3. Državna i regionalna tijela

3.1. Ministarstvo kulture

Upravno ustrojstvo. Ministarstvo kulture središnja je institucija globalne brige za kinematografske djelatnosti.

• Prema *Uredbi o unutarnjem ustrojstvu Ministarstva kulture* (NN 70/01) njime upravlja ministar kulture uz pomoć Kabineta ministra, Tajništva ministarstva, Uprave za normativne i upravno-pravne poslove i Uprave za gospodarenje i financiranje u kulturi. Za pojedine grane kulture zadužene su posebne uprave (Uprava za zaštitu kulturne baštine, Uprava za međunarodnu kulturnu suradnju, Uprava za kulturni razvitak i stvaralaštvo, Zavod za kulturu).

Ministarstvo raspolaze financijama koje se u sklopu godišnjega državnog proračuna raspoređuju za kulturu.

• Mjerodavnost nad filmskim područjem ima *Uprava za kulturni razvitak i stvaralaštvo*, a *film, video, TV, radio, audiovizualni novi mediji i dr.* naziva se po najnovijem *kulturnim industrijama*. Dok su do te uredbe pojedinim područjima umjetničkog stvaralaštva upravljali odjeli, sada te podjele nema, očigledno računajući na novouspostavljena vijeća, dok je Uprava za kulturni razvitak i stvaralaštvo 'obavlja upravne i stručne poslove' u vezi s danim područjima (osim *kulturnim industrijama*, i 'umjetničkim stvaralaštvom — likovnim, književnim, glazbenim i drugim; djelatnošću knjižnica, promidžbom knjige i čitanja, razvitka kulturne infrastrukture, alternativnom kulturom, kulturom mladih, poticanjem nacionalne i globalne komunikacije u kulturi, provođenjem i praćenjem zakona i drugih propisa i drugim). Uprava je do Zakona o vijećima bila mjerodavna i za sufinanciranje programa s područja kinematografije — sufinanciranje proizvodnje filmova te sufinanciranje posebnih programa, tzv. 'komplementarnih filmskih djelatnosti' (filmskih festivala, kulturno važnih prikazivačkih programa pojedinih institucija, izdavačka djelatnost, zaštita filmske baštine i dr). Dio će ovlasti vjerojatno ubuduće preuzeti kulturna vijeća.

• Pojedinim Upravama, pa tako i Upravom za kulturni razvitak i stvaralaštvom, upravljaju *pomoćnici ministra*. Uz mjerodavnog pomoćnika ministra, nad filmskim je područjem do te najnovije uredbe uređovao i jedan savjetnik za kinematografiju.

• Prema sustavu koji još vrijedi u vrijeme pisanja tog izvještaja, projekti se za sufinanciranje dobivaju na temelju javnog natječaja, a selekciju provode povjerenici i/ili stručne komisije za pojedina područja (povjerenici za film; Komisija za izdavaštvo) koje preporučuju projekte za sufinanciranje a ministar odobrava. U nekim slučajevima (važniji filmski festivali i manifestacije), Ministarstvo konstituira vijeće dane manifestacije, koje odobrava program manifestacije.

• Dio se kulturnih akcija i projekata sufinancira i mimo stručnih komisija, prijedlogom mjerodavnih Uprava i/ili izravnom odlukom ministra. Ta će se mogućnost autonomnog odlučivanja ministra kulture zadržati i u odnosu na odluke kulturnih vijeća.

• Upravni nadzor nad radom Hrvatske kinoteke obavlja Ministarstvo kulture, a stručni nadzor Uprava za arhivsku djelatnost. Tekući (osnovni) rad Hrvatske kinoteke (hladni pogon) financira se u sklopu financiranja Hrvatskog državnog arhiva, a posebnim programima utvrđuju se potrebe (u području provođenja mjera zaštite i restauriranja filmskog gradiva, nabava opreme, izdavačka djelatnost, međunarodna suradnja i prikazivačka djelatnost). Iz dijela proračuna Ministarstva kulture namijenja posebnim filmskim djelatnostima neposredno se financira jedino program mjera zaštite i restauriranja filmskog gradiva.

• Mjerodavnost za međunarodnu suradnju, i onu na filmskom području, ima *Uprava za međunarodnu kulturnu suradnju*, a radi to u suradnji s Upravom za kulturni razvitak i stvaralaštvo.

• *Zavod za kulturu* zadužen je dokumentacijske i istraživačke poslove na ukupnom području kulture, u što ulazi i filmsko područje. Međutim, pripojenjem Ministarstvu kulture, Zavod je praktički na neko vrijeme bio prestao s dokumentacijskom i istraživačkom aktivnošću, iako se tijekom 2001. aktiviraju istraživački projekti. Pokretanjem projekta *Cultur-neta 2000-2001.* — internetskog portala za područje kulture — čijim je nositeljem Zavod za kulturu a sufinancijerom Institut Otvoreno društvo, izradit će se i povezati datoteke pojedinih područja, filma i medijskih umjetnosti također, pa će se time donekle kompenzirati neki dosadašnji nedostaci.

Ukupna uložena sredstva u kinematografsko područje (1996-2000):

1996.	1997.	1998.	1999.	2000.	2001.
14 174 040,50	19 189 532,00	27 607 983,47	17 590 480,34	30 000 000,00	30 000 000,00

• Od 1996. do 2000. godine, za filmsku se je proizvodnju i druge projekte brinuo jedan povjerenik za film. On je formirao savjetodavnu tročlanu komisiju koja je pregledavala i preporučivala filmske projekte za sufinanciranje. Na prijedlog povjerenika projekte je konačno odobravao ministar kulture. Proizvoljnim ograničenjem, u razdoblju 1996-2000. Ministarstvo je raspisivalo natječaj samo za igrane i animirane filmove, dok su ostali kratkometražni filmovi ostajali bez sustavne potpore. Sufinanciralo se, proizvoljnom odlukom povjerenika, tek poneki dokumentaristički projekt (pretežno dokumentiranje ratnih šteta).

• Promjenom Vlade i ministra kulture u 2000, sufinanciranje proizvodnje proteglo se i na sve vrste kratkometražnih

filmova, uvelo se za svako područje po jednog povjerenika, ukupno četiri (povjerenik za igrani cjelovečernji film, povjerenik za kratkometražni igrani i dokumentarni film, povjerenik za animirani film i za alternativni film), koji procjenjuje i predlaže projekte za sufinanciranje i nadzire izradu filmova. Predložene projekte odobrava ministar.

Kako će biranje projekata za sufinanciranje teći u 2002, po uvođenju kulturnih vijeća, za vrijeme zaključivanja tog izvještaja (listopad 2001) još nije utvrđeno.

Broj filmova proizvedenih uz sufinanciranje Ministarstva, po godinama (negdje je sufinancirano samo prebacivanje TV filmova na 35 mm vrpcu):

	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Cjelovečernji igrani filmovi	6	6	6	7	6+1 ¹
Kratki filmovi	1	3	1	4	8
Kratki animirani filmovi	4	9	6	5	6
Eksperimentalni	0	0	0	0	4

¹Jedan dugometražni film

Ostala sufinanciranja kulturnih projekata na Ministarstvu kulture (1996-2000)

• Festivali:

1. Pula film festival, Pula (nacionalni festival)
2. Dani hrvatskog filma, Zagreb (nacionalni festival)
3. Animafest, Zagreb (internacionalni festival)
4. Međunarodni festival novog filma, Split (internacionalni festival)
5. Motovun Film Festival, Motovun (internacionalni festival)
6. Hrvatska revija jednogminutnih filmova, Požega (internacionalni festival)
7. Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva (nacionalni festival)
8. Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži (nacionalni festival)

U 2001. Ministarstvo je još sufinanciralo festival dokumentarnog filma u Dubrovniku, *See Docs*.

Ustanove:

- a) Hrvatska kinoteka

Udruge:

1. Hrvatski filmski savez
2. Hrvatsko društvo filmskih djelatnika
3. Društvo hrvatskih filmskih redatelja
4. Hrvatsko društvo filmskih kritičara
5. Hrvatska udruga filmskih snimatelja

Promocija hrvatskog filma u svijetu:

Obuhvaća izradu filmskih kopija za izabrane filmove, troškovi prijevoda, podnaslovljavanja, slanja materijala te troškove puta i boravka autora i članova delegacije.

Broj skupnih prezentacija u inozemstvu koje je sufinanciralo ministarstvo:

1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
1	1	3	13	?

Izdavaštvo:

Sufinanciran je časopis *Hrvatski filmski ljetopis* (1996-2000), *Hrvatski filmski i video godišnjak* (1996-2000) i nekoliko stručnih knjiga o filmu, a od 2001. sufinancira se i časopis *Hollywood*.

3.2. Grad Zagreb: Gradski ured za kulturu

• Grad Zagreb kao glavni i najveći grad u Hrvatskoj, s jakim privredom i s razmjerno velikim vlastitim proračunom, ujedno ima veliku koncentraciju kulturnih djelatnosti te je i središte nacionalne kinematografije. Grad ima najveći skup filmskih poduzeća u zemlji, institucija i udruga; mrežu komercijalnih kina i nekomercijalnih prikazivačkih centara, tu je najveća koncentracija sveučilišnih i obrazovnih ustanova (također filmskih) te postoji najbrojnija studentska i učenička populacija, grad je državno najveće i najutjecajnije medijsko područje, ima najviše nakladnika i dr.

• U *Zakonu o financiranju javnih potreba u kulturi* (1990. i 1993) Grad Zagreb poimence je imenovan kao ona instanca koja mora donositi programe javnih potreba u kulturi i osiguravati sredstva iz svojeg proračuna za njihovo provođenje.

Upravni ustroj. U tu svrhu, u sastavu Grada Zagreba djeluje upravno tijelo mjerodavno za poslove kulture — Gradski ured za kulturu. Prema *Pravilniku o unutarnjem ustrojstvu i načinu rada Gradskog ureda za kulturu*, Uredom upravlja pročelnik (uz zamjenika i pomoćnika), a Ured se sastoji od Odjela za razvoj i programe kulture i Odjela za planiranje i ekonomsko-financijske poslove. Svaki odjel ima svog načelnika, a za djelatnost filma zadužen je stručni savjetnik za filmsku i audio-vizualnu kulturu.

• Gradski ured za kulturu propisuje kriterije i rokove za utvrđivanje programa javnih potreba u kulturi, osiguravanje sredstava, način raspoređivanja i dodjele te način praćenja njihova korištenja. U te svrhe osniva ekspertne savjetodavne komisije, a među njima i *Komisiju za film i video* koja ima pet članova, jedan od njih je predsjednik Komisije. Ured godišnje objavljuje u javnim glasilima *Poziv za predlaganje javnih potreba u kulturi*, u koje se uračunavaju redovite djelatnosti, odnosno redovit programi ustanova, društava i drugih organizacija kulture od interesa za Grad, odnosno programi u knjižničnoj, kazališnoj, glazbenoj, muzejsko-galerijskoj, likovnoj i filmskoj djelatnosti vezanoj uz Grad Zagreb. Savjetodavne komisije za pojedina područja na temelju prijavljenih programa sastavljaju prijedlog sufinanciranja programa, a konačni program odobrava Gradsko poglavarstvo i Gradska skupština.

• Filmsko poduzeće Zagreb film d.o.o u vlasništvu je Grada Zagreba. Za saniranje tog poduzeća Grad Zagreb uložio je novac za obnovu zgrade i uređenje depoa za smještaj filmskog fundusa Zagreb filma, kreditiralo je kupnju kompjutorske opreme za animaciju te je osiguralo novac za program zbrinjavanja tehnološkog viška zaposlenih (ukupno oko 10 milijuna kuna).

Ukupna uložena sredstva Gradske uprave za kulturu u kinematografsko područja (1996-2000):

1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
1 550 760,00	1 882 385,37	3 398 020,78	3 460 600,00	3 665 000,00

Pregled sufinanciranja kulturnih projekata s područja filmske kulture (1996-2000).*Sufinanciranje filmske proizvodnje:*

	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Čelovečernji igrani filmovi	0	1	2	7	8
Kratki igrani i dokumentarni filmovi	1+G ¹	3+2G	8+2G	9+2G	8+G
Kratki animirani filmovi	0	0	G	G	0

¹G — sufinanciranje globalnog proizvodnog programa bilo Kinokluba Zagreb i Autorskog studija, bilo animiranih filmova Zagreb filma. Sufinanciranje proizvodnje često podrazumijeva podupiranje tek izrade scenarija, postprodukcije, a isti se projekti sufinanciraju katkad više godina uzastopce.

Sufinanciranje programa ustanova:

1. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu — Multimedijalni centar
2. Kulturno informativni centar (KIC)

Sufinanciranje programa udruga građana:

1. Hrvatski filmski savez
2. Kinoklub Zagreb
3. Autorski studio fotografija, film, video
4. Centar za dramsku umjetnost — FACTUM

Sufinanciranje strukovne udruge:

1. Hrvatsko društvo filmskih djelatnika

Sufinanciranje kulturnog programa trgovačkog društva:

1. Zagreb film d.o.o.

Sufinanciranje festivala:

1. Svjetski festival animiranog filma u Zagrebu
2. Dani hrvatskog filma
3. F.R.K.A. Filmska revija studenata Akademije dramske umjetnosti

Međunarodna suradnja (Međunarodna suradnja financira se pojedinim nositeljima programa, tako da je uključena u financiranje programa udruga, ustanova, trgovačkih društava i festivala):

1. Zagreb film
2. Hrvatski filmski savez
3. Kinoklub Zagreb

Izdavačka djelatnost:

1. Hrvatski filmski ljetopis

Arhivska djelatnost

1. Zagreb film (Filmska arhivska zbirka Grada Zagreba)
2. Hrvatski filmski savez (Filmski i video arhiv)

3.3. Regionalni uredi za kulturu: županije, gradovi

• Regionalni uredi za kulturu u županijama i gradovima (s iznimkom Zagreba) obično ne sufinanciraju filmske djelatnosti, jer se one vode kao općedržavna briga.

Tek se poneke manifestacije — ako se ne deklariraju kao filmske nego kao općekulturne — sufinanciraju i regionalno. Primjerice, filmske festivale na svojem području sponzoriraju i županije i gradovi (npr. Pulski festival i Motovunski

festival podupire Istarska županija i grad Pula; Splitski festival Splitska županija i grad; Revije amaterskog filma one županije i gradovi u kojima se održava priredba).

Tek iznimno neki grad ili županija podupre proizvodnju nekog regionalno proizvedenog filma, ali na temelju proizvoljnih odluka, a ne u sklopu sustavne kulturne politike.

4. Strukturne jedinice kinematografije**4.1. Proizvodnja****4.1.1. Opći pregled**

Opće stanje. Ratno stanje u prvoj polovici devedesetih dovelo je do smanjenja subvencija i do reduciranja proizvodnje, gotovo potpunog izostanka pružanja usluga inozemnim koprodukcijama. Razmjerno smanjena proračunska odvajanja za kinematografiju (i kulturu uopće) te prekid subvencioniranja kratkometražnih filmova (s iznimkom animacije) obilježavaju cijele devedesete.

• Tranzicijske promjene u općim gospodarskim uvjetima jako su pogodile dotad velika proizvodna poduzeća (osobito povijesno najveća poduzeća — Jadran film te Croatia film i Zagreb film). Ta poduzeća zapadaju u krizu, a privatizacija ne djeluje pozitivno. Nasuprot tome, promjena prilika pogodovala je javljanju brojnih polazno malih poduzeća (u 2000. zabilježeno ih je oko 80) te njihovoj velikoj fluktuaciji (javljanju i propadanju) i nejednakoj zaposlenosti (ima ih i bez djelatnosti, ili tek s individualnom djelatnošću vlasnika). Povećala se elektronska tehnološka baza, ali na tom području postoji velika neujednačenost i slabo obnavljanje tehnologije (preteže tehnologija koja je u suvremenom trenutku već zastarjela). Priličan broj tih poduzeća uslužno je vezan uz Hrvatsku radio televiziju i njezine narudžbe, a dijelom uz projekte koje subvencionira Ministarstvo kulture.

• Filmska i televizijska proizvodnja je najvećim dijelom prešla na videotehnologiju, koja je jeftinija i pristupačnija, tako da se broj audio-vizualnih djela snimanih na filmskoj vrpici drastično smanjio. Mnoga filmska djela, osobito kratki filmovi, izvorno se snimaju i pretežito distribuiraju u formatu videa, a tako je i s nekim cjelovečernjim filmovima. Neki od tih filmova tek se za potrebe festivalskih prikazivanja i, mogućeg, kinoprikazivanja prebacuju na filmsku vrpcu (16 mm ili 35 mm). Broj kopija koje idu u distribuciju vrlo je mali, ponekad sveden na 1, rijetko prelazi 3 kopije. Poduzeća vrlo nejednako ispunjavaju odredbu po kojoj moraju Hrvatskoj kinoteci ustupiti jednu kopiju.

• Redukcija proizvodnje pogodila je i filmske ekipe. Zbog premalo prigoda za rad i smanjivanja zarade po projektu, mnogi su eksperti otišli raditi u inozemstvo. Ograničene mogućnosti rada i nesigurnost uvjetovale su da je i priličan broj mladih školovanih umjetničkih kadrova otišao u inozemstvo tražiti posla (redatelji, snimatelji, montažeri). Oni koji ostaju vezani su uz televizijsku produkciju i pretežno se izdržavaju vanjskosuradničkim radom, ili iniciraju vlastita poduzeća za pružanje stručnih usluga. Došlo je, također, do popune mladih profesionalnih kadrova, koji su, međutim (kad nisu posrijedi kreativna zanimanja), često neškolovani i slabo obučeni za posao.

• Usprkos reduciranim uvjetima, proizvodnja se pokazala prilično vitalnom. U devedesetima, a osobito u drugom dijelu devedesetih, gotovo se promijenila generacijska struktura kreativnoga sloja filmaša — proizvodnjom je zadominirala srednja i mlađa generacija redatelja, snimatelja, montažera, glumaca (kritika govori o pojavi 'mladog hrvatskog filma'). Većinom je riječ o kadrovima s visokim filmskim obrazovanjem i s visokom motiviranošću. Visoka dostignuća ostvarivana su osobito na područjima koja su bila posve zapostavljena ministarskim subvencijama: na području dokumentarnoga, kratkog igranog i eksperimentalnog filma (nadasve zahvaljujući nekomercijalnoj, kulturno orijentiranoj proizvodnji Akademije dramske umjetnosti, poduzeća Factum, djelovanju Hrvatskog filmskog saveza i kinoklubova, ali i individualnim radom videoumjetnika).

• Od 2000, ponovnim uvođenjem programskog sufinanciranja kratkometražnih filmova, oživjela je (netelevizijska) proizvodnja kulturno ambicioznih kratkometražnih filmova (dokumentarni, kratkometražni, eksperimentalni, animirani).

Struktura proizvodnje. Proizvodnja filmova i videa u Hrvatskoj raslojena je na više područja, od kojih su neka međusobno posve odvojena, a druga se preklapaju. Postoji:

- Središnja profesionalna proizvodnja (mainstream)*, koja se održava uglavnom uz subvenciju Ministarstva kulture (dugometražni igrani filmovi, a od 2000. kratki igrani, dokumentarni, animirani).
- Televizijska proizvodnja*, osobito ona glavne televizijske mreže (HRT — Hrvatska televizija), koja, osim redovite televizijske programske proizvodnje, njeguje i autonomna filmska (video) djela — tzv. *sporovozne emisije* (one koje se rade više vremena i ne moraju se odmah emitirati: TV drame i TV filmovi; dokumentarci najrazličitijih vrsta; obrazovne emisije). Televizija također koproducira ili producira i kinofilmove. Utoliko se preklapa i nadopunjuje sa središnjom profesionalnom proizvodnjom.
- Nekomercijalna, umjetnički orijentirana, proizvodnja* u sklopu filmskih škola, amaterskih kinoklubova i proizvodnja videoart djela u području likovnogalerijske djelatnosti. Uglavnom se financira iz raznovrsnih izvora, često vlastitim novcem filmaša. I ona se dijelom preklapa s prve dvije, prvo po mjestima prikazivanja (službeni festivali; povremeno i na televizijskom programu), a potom po ljudima koji je rade, a neki pripadaju televizijskoj i filmskoj produkciji.
- Komercijalna proizvodnja* filmskih reklama, glazbenih spotova i promotivnih (propagandnih) filmova različite vrste. Ta je proizvodnja organizacijski gotovo posve odjeljena od prethodnih (iako se dijelom oslanja na iste stručnjake i iste izvore tehnoloških usluga — većom mjerom koristeći se međunarodnim izvorima):

Granice između pojedinih tipova proizvodnje vrlo su rasplintane u uvjetima u kojima većina filmske i nekomercijalne videoizvodnje računa na subvenciju, bila riječ o središnjoj profesionalnoj proizvodnji ili o onoj mimoprofesijskoj (umjetnički osobnoj, amaterskoj, edukacijskoj).

• Neki *dugometražni igrani filmovi* izvorno su televizijski filmovi/serije potom premontirani i prebačeni na 35 mm

film. Brojke koje indiciraju filmove prikazane na festivalima najtočnije su upravo u odnosu na igrane filmove. Među igranim filmovima, u razdoblju 1996-2000, 4 dugometražna igrana filma nastala su u potpuno amaterskim uvjetima.

• *Reklamni filmovi*, namjenski (promotivni) dokumentarci i *glazbeni spotovi* pojavljuju se samo djelomično na filmskim festivalima, tako da nema ni približnog pokazatelja koji je njihov ukupan broj, zato su ispušteni iz tablica. *Eksperimentalni filmovi* javljaju se pretežito u neprofesijskim uvjetima, bilo u kinoklupskoj proizvodnji, vlastitoj proizvodnji autora, u sklopu filmskih škola, ili na temelju umjetničkih subvencija iz inozemstva. Sve do 2000. nisu sustavno primali subvencije Ministarstva kulture, to se događalo iznimno.

• Proizvodnja *kratkometražnih filmova* u promatranome razdoblju (1996-2000) kreće se oko 200 naslova godišnje, iako je nemoguće točno ustanoviti broj zbog raspršenosti proizvodnje, nepostojanja središnje dokumentacije i nejasnih razgraničenja između programskih i autonomnih emisija u sklopu televizijske proizvodnje. Na nacionalnom festivalu kratkog filma — Dani hrvatskog filma — prijavljuje se oko 160-190 filmova na godinu (oko 40-50 sati programa), a od toga u konkurenciju ulazi tek petina ili četvrtina (oko 8 sati programa), tako da su tabelarni statistički podaci izrazito reducirani. Među prijavljenim naslovima priličan je postotak televizijskih djela.

Broj filmova prikazanih na nacionalnim filmskim festivalima (u konkurenciji):

	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Igrani film	6	6+1	6	8	8
Kratki igrani	2	7	4	7	9
Dokumentarac	18	35	22	18	23
Animirani film	5	15	6	7	11
Eksperimentalni film / Videoart	11	10	4	9	6
TV film / TV Drama	10	7	15	11	

¹ 6+1 ovdje znači da je snimljeno šest igranih filmova i jedan cjelovečernji animirani.

Za usporedbu: na Dane hrvatskog filma (ožujak 2001), godišnji festival filmova snimljenih između dva festivala, prijavljeno je za selekciju 184 filma; od toga: 91 dokumentarni film; 17 kratkih igranih filmova; 17 animiranih filmova; 13 eksperimentalnih filmova; 23 reklamna filma i 23 glazbeni spot (uz nešto filmova kojima u prijavi nije specificirana kategorija).

• Osobito u kratkometražnom filmu, sve više preteže snimanje na elektronicu; snimka se u pojedinim slučajevima prebačuje na filmsku vrpču.

Omjer odnosa između filma i videa:

	1996. film/video	1997. film/video	1998. film/video	1999. film/video
Igrani film	6/0	6/0	6/0	7/1
Kratki igrani	2/0	4/3	3/1	7/0
Dokumentarac	2/16	12/23	7/15	5/13
Animacija	3/2	9/6	5/1	4/3
Eksperimentalni film / videoart	4/7	0/10	0/4	1/8
TV film / TV drama	8/2	2/5	7/8	5/6

• Među najjače proizvođače te nekomercijalne, umjetnički orijentirane proizvodnje pripada *Akademija dramske umjetnosti*, Zagreb i *Umjetnička akademija*, Split (vidi odjeljak *Obrazovanje*); *Hrvatski filmski savez* (vidi *Udruge*) kao i brojni *kinoklubovi* u sklopu Hrvatskog filmskog saveza. Te su sredine vitalnim izvorom kadrova i vrijednih umjetničkih djela osobito na području eksperimentalnog filma i videoarta, a pokazale su razmjerno visoku vitalnost, plodnost u uvjetima kad je profesionalna proizvodnja, tijekom ratnih godina, propadala.

4.1.2. Proizvodna poduzeća

Opći pregled

• Godine 2000. bilo je registrirano oko 80 ovlaštenih proizvođača filma. Poduzeća variraju od tek registriranih bez ikakve proizvodne djelatnosti, preko onih koja daju tek specijalne usluge (posuđuju kameru, iznajmljuju montažu, rasvjetu i sl), do većih koja imaju i opremu, studio i samostalnu proizvodnju filmova. Neka se poduzeća utemeljuju samo za prigodno snimanje nekoga subvencioniranog filma, nemaju nikakve opreme ni stalne filmske operative, nego unajmljuju opremu i profesionalce kad snimaju neki film, a potom opstaju pasivno.

• Priličan je dinamizam osnivanja i ukidanja poduzeća, tako da mapa poduzeća varira iz godine u godinu. Također, poduzeća često mijenjaju adrese.

• U promatranu razdoblju (1996-1999), najvažnija poduzeća po svojoj (uglavnom specijaliziranoj) proizvodnji, po poslovnim prostorima i opremi još su neka stara poduzeća — *Jadran film* i *Zagreb film* — vidi posebnu obradu dolje. Njima se plodnošću proizvodnje i usluga pridružuju manja ali poduzetna, tržišno usmjerena poduzeća, npr. *Inter film produkcija* (registriran kao poduzeće za proizvodnju i distribuciju filmova, videa i marketing; 5 stalno zaposlenih i 9 stalnih vanjskih suradnika; od opreme posjeduje videomontažu offline, kamere SONY, AVID, tonska oprema, rasvjete ukupno 30kW, steadycam; u razdoblju od 1996-2000. proizveo je ili koproducirao 5 igranih filmova; 2 dokumentarna filma i 1 dokumentarnu seriju — 12 nastavaka po 30 min), *Maxima film d. o. o.* (osnovana 1990, registrirana kao poduzeće za snimanje filmova i videofilmova, distribuciju filmova i videa, jedan zaposleni, pruža usluge na temelju iznajmljene opreme i produkcijskih usluga stranim partnerima; u razdoblju 1996-2000. koproducirao je 3 igrana filma. i 1 dokumentarac) i dr. Također, priličnu produkciju imaju *umjetničke organizacije*, to su preimenovane bivše FRZ (filmske radne zajednice), s filmskom djelatnošću (pretežito kratkog filma).

• Prema mjeri sudjelovanja u produkciji *cjelovečernih igranih filmova* (1996-1999) takav je raspored poduzeća (kako u pojedinom projektu surađuje više producenata, a nije uvijek jasno tko je glavni producent, u tablici ima dosta preklapanja):

Produkcijska kuća	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
1. Hrvatska radio televizija	6	5	6	3	1
2. Croatia film	1	1 ¹		1	2
3. Jadran film	1		2		3

4. Inter film		1		2	4
5. Patria			2	1	5
Ukupan broj proizvedenih filmova po godini	6	7	6	8	8

¹ Riječ je o cjelovečernjem animiranom filmu

Drugih deset poduzeća što su se javila kao producenti igranih filmova (Maxima; Graphis; Crna ovca; DS.; N. G. Prom-Diesel, TT. Petrač, IPI International; FIZ d.o.o.; Glumačka družina Histron; Zagreb film; Kvadar d.o.o.; Ban film; Stjepan Sabljak proizvodnja) produciralo je (koproduciralo) po jedan film u promatranome razdoblju (1996-1999).

• Godine 2000. registrirano je 7 manjih studija (u tu brojku ne ulaze studiji televizijskih postaja).

• Profesionalna oprema koja se može naći u manjim kompanijama i manjim studijima (obuhvaćeno je tek zagrebačko područje, a i tu su podaci vrlo nepotpuni, tek orijentacijski — stvarno stanje sigurno je prilično bogatije) jest:

Elektronska oprema:

Beta kamere	53
DV Kameres	17
Digital Beta kamere	3
Beta magnetoskop	71
Digital Beta magnetoskop	3
Oprema za videomontažu	28
Kompjutorizirana montaža	37

Filmska oprema:

16 mm kamere	9
35 mm kamere	4
Filmske montaže	25
Scenska oprema	14
Rasvjeta (procjena)	oko 1985 kW

• Prema procjenama ekspertnih korisnika visok je postotak zastarjele i islužene opreme.

(A) JADRAN FILM

• Povijesno gledano, Jadran film jedno je od najstarijih i najvećih filmskih poduzeća. Utemeljen je 1946, smješten u perifernom dijelu Zagreba i tijekom vremena bogato opremljen. Dugo je vremena bilo jedinim, a onda i glavnim proizvođačem domaćih filmova (do 1994. proizveo je više od 140 cjelovečernih filmova i oko 520 dokumentarnih). Bio je važan centar za postprodukciju u bivšoj Jugoslaviji, i pružatelj koprodukcijskih usluga inozemnim partnerima (usluge za oko 160 filmova i 32 TV serije do 1994).

• U devedesetima, zbog rata u regiji i proglašavanja Hrvatske područjem ratnog rizika (što je poskupilo premije osiguravajućih društava), došlo je do gotovo potpuna prekida pružanja inozemnih koprodukcijskih usluga. Iako je Jadran film nastavio domaćom proizvodnjom (u razdoblju 1996-1999. producirao je svega 3 filma; a u širem razdoblju 1991-1999. ukupno 16 filmova, manji dio kao glavni producent) te pružanjem postprodukcijskih usluga. Poduzeće je upalo u izrazitu recesiju, što je potpomognuto i kontroverzama oko njegove

privatizacije. U tom je razdoblju priličan broj profesionalnog kadra otišao iz poduzeća, dio njih u inozemne produkcije.

- Usprkos nastojanju da se Jadran film učini javnim poduzećem, godine 1993. odobrena je pretvorba (privatizacija). Prema izvještaju Vlade RH, koncem 2000. (15. prosinca 2000) vlasnička je struktura takva da Hrvatski fond za privatizaciju drži 34,76% dionica, TV zastupstvo 24,46%, Nova produkcija 21,65%, mali dioničari 13,79%. S tom su privatizacijom vezane nejasnoće, i još se vode polemike i traži preispitivanje.

- U Jadran filmu je, početkom 2000, bilo zaposleno 118 zaposlenika (u proizvodnim djelatnostima 58; neproizvodnim 52, direktora 8), a početkom 2001. — 96.

- Jadran film posjeduje dva zemljišta u Zagrebu (ukupno 121 781 m²), u Dubravi (111.399 m²) i Brezovici (1.0382 m²). U Dubravi ima dva filmska studija (Studio 2 — 2.250 m², od toga prostor za snimanje iznosi 1.180 m²; Studio 1 — 870 m²), pomoćni prostor (1.070 m²; radionice (1800 m²: ručna i strojna stolarija, tapetarija, slikarnica, gipsarij); tonhalu (440 m², plus 50 m² pomoćnog prostora). Posjeduje također filmski laboratorij; Centar za garderobu (s oko 60.000 odjevnih predmeta); Centar za trofejna vozila (sa 150 vozila, većina u uporabnom stanju), montaže.

- Jadran film još ima najjaču *tehničku filmsku opremu* u Hrvatskoj, ona se aktivno upotrebljava u domaćoj proizvodnji, ali je ispod suvremenih standarda inozemnih proizvodnji. Agregati su bučni i slaba kapaciteta, rasvjeta nije *flicker free*, a najsnažnije rasvjetno tijelo preslabo je (6 kw) za suvremene standarde. *Tehnički* su kapaciteti Jadran filma ovi:

Filmske kamere:

ARRI 35 mm BL IV-PL, set objektiva Zeiss i oprema
ARRI 35 mm BL III., set objektiva Zeiss i oprema
ARRI 35 mm BL II., set objektiva Zeiss i oprema
MITCHELL MARK II 35 mm, objektivi Baltar
CAMEFLEX ECLAIR 35 mm, objektivi KINOPTIK
ARRI 2 C 35 mm, objektivi SPEED PANCHRO
ARRI 16 mm BL, s objektivima, ne radi

Studijska oprema:

Trolley TULIP
Trolley Cinejib
Panther
Cricket Dolly Elemack
Spyder Dolly Elemack
Prateća oprema (može pokriti istodobnu proizvodnju 2-3 filma)

Rasvjeta:

HMI Lights: 6 kW — 4 kom. F; 4 kW — 6 kom.; 2,5 kW — 7 kom.; 1,2 kW — 6 kom.; 575 w — 4 kom)

Generatori (bez zaštite od buke):

18 kW, jednofazni, prijenosni; 35 kW, 220 V pokretni; 30 kW, 220 V pokretni; 80 kW, 110-120V, prijenosni.

Dodatne tehničke opreme (kabeli, stativi, blende itd.) ima dovoljno.

Laboratorij je opremljen za razvijanje 35 mm i 16 mm filma (negativa, pozitiva) te za prebacivanje sa 16 mm na 35 mm

(B) ZAGREB FILM

- Zagreb film (osnovan 1953) ima uglednu tradiciju kao poduzeće za proizvodnju kratkog filma (dokumentarnog i kratkog igranog filma), a osobito je čuven po Studiju crtanog filma (osnovanom 1956), po bogatoj proizvodnji crtanih filmova i po stilskom umjetničkom pokretu/razdoblju nazvanom *zagrebačka škola crtanog filma*. Od kraja 1950. do početka 1980-ih, filmovi Studija dobili su na međunarodnim festivalima animacije više od 200 nagrada, a među njima *Oscar* Američke filmske akademije za najbolji strani animirani film (1962, *Surogat*) te još dvije nominacije. U Zagreb filmu proizvedeno je oko 500 filmova (nešto cjelovečernih igranih). Na prijelazu iz 1980-ih u 1990-te poduzeće je postupno zapalo u stvaralačku i ekonomsku krizu, tako da je sredinom 1990-ih rad poduzeća bio obustavljen. Sanacijom koju je podupro Grad Zagreb (vidi odjeljak o Gradskom uredu za kulturu, 3.2) te promjenom rukovodne strukture, Zagreb film nakon 1996. oživljava svoju djelatnost, tako da je danas opet središnja ustanova proizvodnje crtanoga filma.

- Zagreb film danas je trgovačko društvo (d.o.o) registrirano ponajprije za filmsku i videodjelatnost, za tehničke audio-vizualne usluge, za izdavaštvo i iznajmljivanje i dr. Spojio se s Filmotekom 16, čime je Filmoteka 16 i većina njezinih djelatnosti prestala postojati. U potpunom je vlasništvu Grada Zagreba (iako ima najava moguće buduće privatizacije). Njime upravlja Skupština (11 članova), Nadzorni odbor (5 članova) i Uprava (1 član); ima 30 stalno zaposlenih, i 80 vanjskih suradnika (koncem 1999).

- Zagreb film i dalje je najjače proizvodno središte za profesionalni animirani film, najopremljenije. Osim proizvodnje u vlastitoj produkciji, Zagreb film tradicionalno nudi proizvodne usluge inozemnim partnerima. Te su usluge krizom poslovanja i zbog rata prekinute, ali sada se ponovno uspostavljaju, tako da je tijekom 2001. u izradi, npr, serija od 8 filmova za austrijskog partnera (Brüger film, Graz).

Tablica proizvodnje:

	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Animirani filmovi	4	3+6 ¹	4	4+1 ²	2
Dokumentarci	0	1 ²	0	2 ²	12
Animirane reklame	0	1	0	0	2+4 ²
Kratki igrani film	0	0	0	0	1 ²
Igrani film³	0	0	12	0	0
UKUPNO	4	4+6¹	4+1	7	7

¹ Riječ je o jednodimenzionalnim filmovima

² Koprodukcija s drugim poduzećima.

³ Taj jedan igrani film ne podrazumijeva punu proizvodnju nego tek prebacivanje na 35 mm vrpce.

Većina je ove proizvodnje sufinancirana preko natječaja Ministarstva kulture, a manjim dijelom i Gradskog ureda za kulturu.

- Osim proizvodnje, Zagreb film je bio (2000) nositeljem organizacije dva *festivala*: Animafest 2000, Zagreb te Dana

hrvatskog filma. Također, pod upravom je Zagreb filma *dvorana* Kinoteka, posvećena pretežito prikazivanju europskog filma. Zagreb film redovito godišnje organizira radionicu *Škola crtanog filma* za mlade. Uz to, Zagreb film redovito snima sve važnije događaje u gradu za gradsku zbirku koju čuva. A nastavlja i edukativnu djelatnost distribucijom obrazovnih filmova/ videa školama.

- Od *poslovnih prostora* Zagreb film ima: (a) *U vlasništvu* zgradu u Novoj vesi (2.047 m²), od toga je u proizvodnoj funkciji (trik kamere, montažni stolovi, atelijeri, izrada scenografije, kinodvorana) 977 m², na administrativne prostore otpada 433 m², a iznajmljeno je 637 m²; potom zgradu u Savskoj (prostor se koristi za prodaju AV proizvoda). (b) *U najmu* ima zgradu u Vlaškoj 70 (skladište filmova 400 m²; prostor proizvodnje /video i digitalni studio/ 100 m², uprava Zagreb filma 120 m², prodajni prostor 180 m²); te dvoranu Kinoteka s pomoćnim prostorima (800 m²; 357 mjesta).

— Od *opreme* Zagreb film ima:

- *Crtački odjel* (autorsko-animatorski stolovi, 30; fazerski pultovi 25+15; kopističko koloristički stolovi 28; i popratna oprema)

- *Oprema za snimanje*: kontroler animacije (QWAR); kompjutorizirana kamera NH 212 — 35 mm i kamera OXBERY 35 mm/16 mm; te kamere bez kompjutera: OXBERY 35 mm; NEWHEEL 35 mm. Kapacitet snimanja jedne kamere je, u prosjeku, 7-8 min mjesečno.

- *Oprema za montažu*: montažni stol STEMBEK 600-35 MM; STEMBEK 700-35/16 MM; STEMBEK (elektro-nički) 35 mm; PREVOST 35/16 mm.

- *Studio za kompjutorsku obradu crteža*: **HARDWARE**: grafičke radne stanice (5); radna stanica za snimanje; nelinearna videomontaža; server; switcher; crno bijeli automatski scanner; scanner u boji; laserski kolor printer; analoga BETA recorder; druga pomoćna oprema. **SOFTWARE**: Adobe Photoshop V5.0 HR; Matrox Speed Razor; Avid elastic Reality vr. 3. 1; Adobe After Effects; Paint; Ink&Paint; Anim&Render; Non-graphis casm/cpu.

Kapaciteti opreme u klasičnoj animaciji jesu maksimum 26 minuta mjesečno, a u kompjutorskom studiju maksimalno 2x26 minuta mjesečno, ako se radi u dvije smjene.

4.1.3. Nekomercijalni, umjetnički i/ili pedagoški orijentirani proizvodni programi

Opći pregled

- Zbog slaba tržišta, i slaba tržišno-standardizacijskog pritiska te skućenih mogućnosti da se radi u boljim produkcijskim uvjetima, u Hrvatskoj kinematografiji tradicijski je prilično jaka nekomercijalna proizvodnja, a ona je često nerazlučivo vezana uz neprofesijsku proizvodnju (dijelom klupsko amatersku, dijelom individualno umjetničku). Zbog neovisnosti o profesionalnim kinematografskim uvjetima, taj tip proizvodnje pokazuje veći opći proizvodni vitalitet, iako je praćen naglašenim produkcijskim i distribucijsko-prikazivačkim ograničenjima.

- Izvorišta takve proizvodnje i njihov status vrlo je heterogen. Grubo, mogu se izdvojiti

- a) *Univerzitetski proizvodni studiji* u sklopu kojih se snimaju filmovi (npr. *Akademija dramske umjetnosti*, Zagreb; *Akademija likovnih umjetnost*, Zagreb; *Umjetnička akademija*, Split; *Studij dizajna*, Arhitektonski fakultet, Zagreb), *Učiteljska akademija*, koji se financiraju u sklopu financiranja studija i koriste se opremom škola.

- b) *Proizvodnja umjetničkih organizacija* (bivših filmskih radnih zajednica); temelji se na vlastitoj opremi ili na iznajmljivanju usluga.

- c) *Programi filmskih udruga* orijentiranih i na proizvodnju (*Faktum*; *Hrvatski filmski savez*) koje se financiraju bilo u sklopu financiranja udruga, ili preko natječaja Ministarstva kulture ili drugim izvorima te koriste vlastitu opremu.

- d) *Proizvodnja kinoklubova* koja se dijelom financira u sklopu financiranja udruga a dijelom vlastitim ulozima autora, pretežno se oslanjajući na vlastitu opremu.

- e) *Proizvodnja samostalnih umjetnika* koji sami ulažu i/ili se obraćaju različitim — često izvan kinematografskim (npr. muzejima, likovnim fondacijama i dr) — izvorima, i koriste se vlastitom osobnom opremom ili opremom koju mogu posuditi besplatno ili s malim naknadama.

(A) AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI/ACADEMY OF DRAMA ART:

- Ako se izuzme proizvodnja Hrvatske televizije, filmski odjel Akademije dramske umjetnosti ima najveću godišnju proizvodnju u Hrvatskoj. Na Akademiji se godišnje proizvede preko stotinu različitih redateljskih, snimateljskih i montažerskih vježbi. Na odsjeku filmske i televizijske režije, npr, proizvedena su 3 dokumentarna filma, 3 TV drame, 6 kratkih igranih filmova, 4 srednjometražna ili kratka igrana filma završne godine studija i 9 muzičkih emisija u školskoj godini 1998-1999. (ovdje se ne uračunavaju montažne, snimateljske i režijske vježbe). Dio filmova, osobito završnih, radi se u suradnji s vanjskim produkcijama, najčešće s Hrvatskom televizijom.

- Najveći broj tih radova interne je pedagoške prirode i pokazuje se samo radno unutar Akademije, ali dio radova čine cjeloviti filmovi, od kojih se bolji izabiru za nacionalna i internacionalna festivalska prikazivanja, odnosno za posebne prikazivačke programe (nacionalna predstavljanja u inozemstvu, različite selekcije *suvremenog filma*, *studentskog filma* i slično) te time ulaze u službeni proizvodni korpus hrvatskih filmova. Filmovi rađeni u koprodukciji s Hrvatskom televizijom, prikazuju se i na televizijskom programu.

- Javno predstavljeni filmovi Akademije dobivaju nagrade na Danima hrvatskog filma, pozivani su na međunarodne studentske festivale.

Više o Akademiji i njezinim proizvodnim kapacitetima u *Obrazovanju* (4. 4)

(B) FACTUM:

- *Factum* — dokumentarni filmski projekt pokrenut je 1996. u sklopu *Centra za dramsku umjetnost*, udruge građana, nevladine organizacije što se financira preko Instituta Otvoreno društvo, Hrvatska, Istarske županije i stranih fondacija. U okolnostima sustavnoga subvencijskog zanemarivanja

nja neovisne dokumentarističke proizvodnje (proizvodnje neovisne o državnoj televiziji — HRT) Factum je uskočio s angažiranom i visoko vrijednom proizvodnjom, s naglaskom na vrlo mladim redateljima i ekipama. Isprva se iznajmljivala oprema, a 1998. nabavljena je vlastita.

• U sklopu tog projekta je, 1997-2000, proizvedeno 22 filma u samostalnoj produkciji i 7 u koprodukciji, od kojih su mnogi nagrađivani:

	1997.	1998.	1999.	2000.
Film – ukupno trajanje	1 - 52 min	12- 307 min	6 - 194 min	12 – 416 min
Uloženo:	280 000,00 kn	350 000,00 kn	586 000,00 kn	711 000,00 kn

• Osim proizvodnje Factum organizira i Dokumentarnu radionicu u sklopu Imaginarne akademije u Grožnjanu, iznajmljuje opremu za proizvodnju filmova te priređuje predstavljanje svojih filmova na posebnim manifestacijama, šalje svoje filmove na domaće i inozemne festivale.

• Proizvodnju je do 2000. financirao CDU iz svojih izvora i inozemnih fondova, a od 2000. filmovi programa ulaze u sufinanciranje Ministarstva kulture.

• Factum (CDU) raspolaže ovom proizvodno relevantnom opremom, prostorijama i kadrovima:

Oprema: Od opreme Factum (CDU) raspolaže s: nonlinear editing system (Sony ES-3) with PC; DVCAM camcorder (Sony DSR-300PL) with additional equipment; Hi9 camcorder (Sony CCD-V6000); Tripod (Sachtler DV8); Beta SP recorder/player (Sony UVW1800P); professional Hi8 editing recorder/player (Sony Evo-9850P); professional video-monitor (Sony SSM-20); professional active audio monitor (Sony SMS-1P); A/V production mixer Panasonic WJ-MX12G; audio mixer (Spirit Folio 16-2); MiniDisc player/recorder, CD player, casetofon.

Prostorije: Soba za montažu (22 m²), ured Factuma (30 m²), uz korištenje i ureda CDU-a.

Zaposlenici: 2 osobe u sklopu CDU-a zadužene za poslove Factuma, i još 3 honorarno (u god. 2000).

(C) HRVATSKI FILMSKI SAVEZ (HFS):

• Iako je Hrvatski filmski savez polazno osnovan kao koordinator rada pojedinih kinoklubova i organizator zajedničkih susreta, tijekom vremena ured se Saveza opremio proizvodnom tehnologijom (filmske montaže, a u 1990-im studijska videotehnologija; vidi o Savezu u *Udrugama*), koja je potom bila besplatno na uslugama kinoklubovima i samostalnim autorima koji nisu imali tu tehnologiju. Time je HFS postao suproizvođačem mnogih filmova. Od 2000. HFS preuzima proizvodnju eksperimentalnih filmova/videoa koje sufinancira Ministarstvo kulture.

Pregled koproduciranih (postprodukcija) i produciranih filmova/videoa HFS-a:

	1997.	1998.	1999.	2000.
KOPRODUKCIJE/ POSTPRODUKCIJE	14	23	22	27
VLASTITA PROIZVODNJA				3 filma (eksperimentalna); svaki 24-30 min

• HFS nudi tehnološke proizvodne usluge (videosnimanje, videomontaža; presnimavanje videoradova, telekiniranje), besplatno kinoklubovima i samostalnim autorima, odnosno prema dogovoru o uzajamnoj suradnji s drugim ustanovama i udrugama.

Pregled usluga u 2000:

	VIDEOMONTAŽA	TELEKINIRANJE	KOPIRANJE (VHS, SVHS, BETA)
RADNI SATI	8 h 23 min	11 h 16 min	481 h 37 min

• Cijela je ta aktivnost dio programa HFS-a, i financirana je na temelju financiranja programa. Produkcija u 2000. pokrenuta je s autorima i projektima kojima je odobreno sufinanciranje na natječaju Ministarstva kulture.

Više o Hrvatskom filmskom savezu u *Udrugama*.

(D) PROIZVODNJA FILMSKIH KLUBOVA

• U Hrvatskoj postoji oko 120 kinovideoklubova i družina različita profila, od pravno registriranih klubova, do različitih družina pri školama. Kinoklubovi djeluju na načelima amaterizma, nekomercijalne, umjetnički orijentirane proizvodnje. Uglavnom primaju subvenciju lokalnih uprava koja omogućuje nabavku elementarne opreme i materijala. Također, postoje od škole odvojeni klubovi djece i mladeži, u kojima se posebno njeguje *animacija*.

• U filmskim se klubovima proizvede od 120 do 40 kratkih filmova/videoa godišnje (slobodna procjena prema prijavama na revijama; vidi *Festivali* — 4.3.5).

• U usporedbi s profesionalnom, amaterska proizvodnja *animiranih filmova*, osobito među djecom, vrlo je razvijena i minutažom nadmaša profesionalnu. Dva su osobito istaknuta kluba s jakom tradicijom animacijske proizvodnje — *Škola animiranog filma Čakovec* (ŠAF, Čakovec) i *Vanima, Varaždin*. U ŠAF-u se godišnje organiziraju i nacionalne i internacionalne radionice animiranog filma. Uz ove se javljaju u novije doba i druge, npr. u Karlovcu, Zaprešiću, Sessvetama... Širenju animacijske klupske proizvodnje pridonose tečajevi i radionice za voditelje klubova što ih organizira Hrvatski filmski savez, odnosno redovita radionica animiranog filma u sklopu Škole medijske kulture u Trakošćanu (vidi *Obrazovanje*, 4. 4.)

• U prošlosti je većina registriranih klubova posjedovala filmsku tehniku (većinom 8 mm: kamere, stativi, montažna oprema). U 1990-im gotovo su svi klubovi prešli na videotehnologiju, pretežito amatersku i/ili poluprofesionalnu, a koriste se i privatnom opremom članova. Oni klubovi kojima nedostaje oprema za obradu filmske i videovrpce, uglavnom koriste se uslugama Hrvatskog filmskog saveza ili kolegijskih klubova.

• U Hrvatskoj je vrlo jaka nekonvencionalna i neovisna (avangardna, eksperimentalna) proizvodnja umjetničkog filma i videa, dijelom omogućena upravo postojanjem kinoklubova, tehnikom i uslugama koje se tamo mogu naći. Ona ima dugu tradiciju (početkom 1960-ih javlja se jaki filmski avangardni pokret sa svojim festivalom (GEFF); a sredinom 1970-ih javlja se izraziti pokret videoarta). Ta se tradicija očuvala do danas. Povijesno najjači kinoklubovi s eksperi-

mentalističkom tradicijom jesu *Kinoklub Zagreb* i *Kinoklub Split*, a od novijih klubova najjači klub s proizvodnjom eksperimentalnog filma i videa jest *Autorski studio — fotografija, film, video*.

• Osim prikazivanja filmova u sklopu kluba i u lokalnim sredinama, glavna mjesta javnoga prikazivanja kinoklupskih filmova jesu nacionalne *revije*, koje koordinira Hrvatski filmski savez. Također, središnji arhiv nagrađivanih djela i autorskih opusa, pa i cijeli arhivi nekih kinoklubova nalaze se u Hrvatskom filmskom savezu, odnosno u Hrvatskoj kinoteci.

(E) PROIZVODNJA SAMOSTALNIH AUTORA

• U devedesetim znatno je povećan broj autora koji samostalno rade djela i na festivalima se javljaju kao osobe, a ne u sklopu registriranoga poduzeća ili udruge. To je uvjetovano uvođenjem videotehnologije u devedesetim, odnosno takvim postupnim povećanjem standarda da su i pojedinci mogli privatno imati takvu tehnologiju. A individualno pojavljivanje potaknuto je gubljenjem pritiska da se pojedinci javljaju isključivo u sklopu 'društveno nadziranih' klubova i udruga što je bila, prvo, posljedica liberalizacije komunističkog sustava tijekom osamdesetih, odnosno otvorenom situacijom nastalom nestankom tog sustava 1990. Također, postoje registrirana poduzeća koje autor uspostavlja da bi snimao vlastite filmove i davao usluge (npr. *Famar*; *Crna ovca*, *Strikoman* i dr).

• Npr. među prijavama za *Reviju hrvatskog filmskog i videostvaralaštva* 2000, javilo se 7 samostalnih autora (neuključenih u neki kinoklub), a na *Dane hrvatskog filma* 2001, prijavilo se za selekciju 14 samostalnih autora.

• Velik dio *videoumjetnika* radi svoja djela (i instalacije) u vlastitoj proizvodnji, eventualno subvencionirano od galerije za koju priprema izložbu, od nekog inozemnog fonda, ili sponzora.

4.2. Distribucija, komercijalna i nekomercijalna

• Distribucija u Hrvatskoj je isključivo tržišno usmjerena. Distributeri se vezuju pretežito uz velike američke filmske distribucijske kompanije (filmovi iz SAD čine oko 85% ukupnog uvoza filmova), i tržišna se jakost distribucijskih poduzeća mjeri upravo brojem i važnošću američkih kompanija čijim su ekskluzivnim zastupnicima.

• Ne postoje distributeri, ni mreža distribucije, nekomercijalnih filmova. Glavni kanali nabave inozemnih nekomercijalnih, umjetnički zanimljivih naslova, uglavnom za ekskluzivna prikazivanja (cikluse, revije) jesu inozemni instituti (npr. Goethe institut; Francuski institut); festivali s festivalskim ili gostujućim prikazivanjima (Animafest Zagreb; Međunarodni festival novog filma i videa, Split; Motovunski filmski festival; Pulski festival; Revija jednogminutnog filma, Požega; Pulski festival); odnosno filmski centri i škole, a nabavljaju se i posredovanjem inozemnih ambasada, konzulata i instituta, a često i osobnim dodirima s inozemnim autorima i centrima.

Pregled filmova distribuiranih u Hrvatskim kinima:

GODINA	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Broj stranih filmova	133	121	111	108	129
Broj hrvatskih filmova	5	7	6	6	5
Broj filmova na videu	850	720	780	720	700

Kako većina filmova distribuiranih u kinima bude potom puštena u videodistribuciju, to broj filmova na videu otprilike indicira ukupan broj distribuiranih filmova u danoj godini.

Broj distributera:

GODINA	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Broj distributera	13	15	15	12	15
Broj videodistributera	oko 20	16	20	23	15

Najveći broj filmskih distributera ujedno su i videodistributeri, obrnuto nije tako — ima više videodistributera od onih koji imaju i filmska i videoprava.

— Najplodniji *filmski distributeri* u 1999. jesu: Kinematografi; Continental film; Blitz Film&Video Distribution; Discovery; UCD (10 i više filmova).

— Najplodniji uvoznici *filma na videu* u 1999. jesu: Continental film, VTI — Video Top International; Issa Film; Blitz Film&Video; Zauder Film Video (pornografski film); Discovery; Zagreb film, UCD, Europa Film (više od 20 naslova)

4.3. Prikazivaštvo i posjet filmskih predstava

Opći pregled:

• Prikazivačka situacija u Hrvatskoj raslojena je na ove segmente:

- Komercijalno su postavljena *repertoarna kina*, tj. ona koja ponajprije prikazuju novoproducirana cjelovečernja igranofimska djela (standardan je raspon starosti repertoarnih filmova tri recentne godine), prateći svjetske populističke trendove (prikazuju oko 110 filmova godišnje).
- Videoizdanja* i *videotečna posudba filmova* za kućnu uporabu. Ona je dijelom vezana uz kino-distribuciju, ali ima i samostalan repertoar filmova. I tu pretežu filmovi iz SAD, a distribuiraju se i filmovi koji ne dosežu repertoar (izdanja TV-serijala; zbirke kratkih crtanih filmova; izdanja erotskih filmova; eksploatacijski komercijalni filmovi). U videotečnoj ponudi javlja se 700-800 naslova godišnje.
- Televizijsko prikazivanje filmova* — koje po broju prikazanih filmova i po gledanosti nadmašuje kinoprikazivaštvo (800-1000 filmova godišnje; što novih, što repriziranih).
- Kulturno-promotivne prikazivačke djelatnosti* narodnih sveučilišta, dvorane Kinoteke, multimedijских centara, filmskih klubova i kulturnih centara, usredotočena na prikazivanje ponajprije suvremenih i povijesnih umjetničkih filmskih djela, djela iz zapostavljenih kinematografija i sfera kinematografije (dokumentaraca, animacije, avangarde; filmskih ciklusa) često uz stručni komentar. Ona je izrazito reducirana (*desetak* takvih centara s redovitom djelatnošću)
- Festivali i gostujuće revije* imaju važnu prikazivačku i kulturno-promotivnu funkciju.

• Iako gledanost filmova u komercijalnim kinima prosječno opada, ona, čini se, ne opada uračuna li se i gledanost filmova na videu iz videoteka, kao i gledanost filmova na televiziji. Također, opće opadanje posjeta kinima ima izrazite iznimke: kad je god posrijedi posebno glamurozna ili iznimna predstava (premijera nekog neuobičajenog ili razglašenog filma, festival, revija rijetkih filmova) — posjet izrazito raste.

4.3.1. Komercijalna kina i posjet

Opći pregled:

• **Komercijalna kina** koja su se nakon recesije izazvane ratom donekle oporavila (najveći broj registriranih kina u 1995. — 151), počela su se u drugoj polovici devedesetih osipati. Nakon 1995. postojano se smanjuje broj kina, tako da su neki gradovi ostali bez kina na neko vrijeme (npr. Požega). Prilike su tržišno dinamične — kina se zatvaraju, a nakon nekog vremena otvaraju na istom ili drugom mjestu, što je indikacija ulaska poduzetničkog duha i u tu sferu. U 2000. otvara se u Zagrebu višedvoransko (multipleks) kino (tri dvorane — mala od 157 mjesta, srednja od 287 i velika od 309 — u sklopu trgovačkog centra Importanne), koje oživljava posjet, a najavljeno je otvaranje još takvih kina u Zagrebu (spominju se izgradnje triju višedvoranskih kina, svaki s više od tri kinodvorane), ali i u drugim gradovima Hrvatske.

• Posjet kinima također postojano opada, vjerojatno u vezi s rastućim brojem kućnih videa i DVD-a, razgranate mreže videoteka i posudbom filmova na videu i DVD-u te s porastom broja prikazivanih filmova i serija na televizijskim programima (Hrvatska televizija, Televizija Nova, npr).

• Najveća je koncentracija kina u glavnom gradu Zagrebu (1999. — 18 kina; i na Zagreb otpada najviši postotak posjeta filmu), iako i tu dolazi do preustrojavanja mape kina, neka se zatvaraju (npr. Mosor, Patria), ali se otvaraju i nova (Importanne centar i Kaptol centar), a i planiraju se nova.

• Početkom 1998. uveden je obvezni PDV od 22% na ulaznicu, što je poskupilo ulaznice i donekle utjecalo na smanjenje posjeta kinu. Od 1. rujna 2000. određena je nulta stopa PDV-a na ulaznice, ali to nije utjecalo na smanjenje cijena ulaznica, nego tek na postupan rast preuređivanja kina, odnosno planiranja izgradnje novih višedvoranskih sklopova.

Broj kina, ukupan posjet, broj posjeta po stanovniku (podaci Zavoda za statistiku):

GODINA	BROJ KINA	POSJET	POSJET PO GLAVI STANOVNIKA
1995.	151	3.694.000	0.77
1996.	133	3.255.000	0.69
1997.	130	2.578.000	0.55
1998.	128	2.332.000	0.50
1999.	127	2.228.000	0.47

Iskorištenost dvorana bila je 10-15%. U 1999. godini radilo je tek 40 kina svaki dan, a 87 povremeno.

Opremljenost kinodvorana:

Zvučni sustav (1999):

Dolbi Digital (CR 500 SRD)	7 kina
Dolbi SR	9 kina
Stereo	ostala
Mono	ostala

Starost projektora: Oko 80% korištenih projektora starije je od 30 godina (30-50)

Cijene kinoulaznica (1999):a

GRAD	DNEVNI PROGRAM	CIJENA ULAZNICE u kn.	OBITELJSKI POPUST PONEDEJLJOM
Zagreb	1. poslijepodnevna predstava	20	15
	2. predstava	22	17
	3. večernja predstava	25	10
Split, Rijeka	1. poslijepodnevna predstava	15	12
	2. predstava	18	14
	3. večernja predstava	20	16
Ošijek	Sve predstave	19	15
Drugi	Sve predstave	15-20	?

• Kinorepertoarom komercijalnih kina dominiraju filmovi iz SAD (74-85% ukupnog repertoara). Ostatak pretežno čine europski filmovi s ponekom izvaneuropskom iznimkom. Kinorepertoarom dominiraju recentni filmovi (starosna varijacija repertoarnih filmova je dominantno — 3 godine). Filmovi iz SAD ujedno dominiraju top-listama, iako iznimno i europski i hrvatski filmovi uspijevaju popeti vrlo visoko na top-listama gledanosti.

Pet najgledanijih filmova u hrvatskim kinima — 1997:b

NASLOV	ZEMLJA PORIJEKLA	UKUPAN POSJET	POSJET U ZAGREBU
<i>Bean</i>	UK	251.720	90.565
<i>Čudnovate zgode šegrta Hlapica</i> cjelovečernji animirani film	Hrvatska	210.895	75.794
<i>Peti element / Le cinquième Element</i>	Francuska	203.729	75.988
<i>Ljudi u anorm / Men in Black</i>	SAD	169.115	64.1293
<i>101 Dalmatinac / 101 Dalmatians</i>	SAD	123.815	45.728

Pet najgledanijih hrvatskih filmova — 1997:

NASLOV	UKUPAN POSJET
<i>Čudnovate zgode šegrta Hlapica</i>	210.895
<i>Mondo Bobo</i>	10.823
<i>Puška za usmavljanje</i>	2.760
<i>Sedma kronika</i>	1.166
<i>Božić u Beču</i>	738

Deset najgledanijih filmova — 1998:

NASLOV	ZEMLJA PORIJEKLA	UKUPAN POSJET	POSJET U ZAGREBU
<i>Titanic</i>	SAD	464.678	124.000
<i>Armageddon</i>	SAD	93.000	40.000
<i>Godzilla</i>	SAD	92.674	30.000
<i>Skidajte se do kraja / The Full Monty</i>	UK	83.910	41.000
<i>Smrtonosno oružje 4 / Lethal Weapon 4</i>	SAD	72.000	39.000
<i>Bolje ne može / As Good as It Gets</i>	SAD	71.611	36.000
<i>Zorro – maskirani osvetnik / The Mask of Zorro</i>	SAD	55.519	21.000
<i>Dr. Dolittle / Doctor Dolittle</i>	SAD	51.921	Nije u prvih deset
<i>Sam u kući 3 / Alone in the House 3</i>	SAD	48.148	Nije u prvih deset
<i>G.I. Jane</i>	SAD	46.063	Nije u prvih deset

Deset najgledanijih filmova — 1999:

NASLOV	ZEMlja PORijekla	UKUPAN POSJET	POSJET U ZAGREBU
<i>Ja u ljubav vjerujem / Nothing Hill</i>	SAD	159.664	64.702
<i>Fantomska prijetnja / Fantom Menace</i>	SAD	121.709	40.215
<i>Asterix i Obelix protiv Cezara / Asterix et Obelix Contre Cesar</i>	Francuska	117.319	34.702
<i>Svi su ljudi za Mary / There Is Something about Mary</i>	SAD	91.404	40.541
<i>Mumija / The Mummy</i>	SAD	70.201	37.862
<i>Matrix</i>	SAD	70.152	41.541
<i>Život je lijep / La Vita e Bella</i>	Italija	69.603	35.607
<i>Maršal</i>	Hrvatska	62.731	24.919
<i>Klopka / Entrapment</i>	SAD	52.539	26.919
<i>Zaljubljeni Shakespeare / Shakespeare in Love</i>	SAD	51.342	27.672

Deset najgledanijih filmova — 2000:

NASLOV	ZEMlja PORijekla	UKUPAN POSJET	POSJET U ZAGREBU
<i>Odbjegla nevjesta / Runaway Bride</i>	SAD	181.209	55.816
<i>Američka pita / American Pie</i>	SAD	137.330	45.885
<i>Nemoguća misija 2 / Mission: Impossible II</i>	SAD	128.075	51.761
<i>Gladijator / Gladiator</i>	SAD	110.017	61.173
<i>Šesto čulo / The Sixth Sense</i>	SAD	93.314	55.180
<i>Oluja svih oluja / The Perfect Storm</i>	SAD	78.129	31.327
<i>Nestali za 60 sekunda</i>	SAD	72.707	38.421
<i>Projekt: vještica iz Blaira / The Blair Witch Project</i>	SAD	67.106	Nije u prvih deset
<i>Vrlog života / American Beauty</i>	SAD	63.179	36.351
<i>Podmornica U 571 / U-571</i>	SAD	53.943	Nije u prvih deset
<i>Žal / The Beach</i>	SAD	53.279	Nije u prvih deset

Najgledaniji filmovi u Hrvatskoj — 2000:

FILM	HRVATSKA UKUPNO	ZAGREB	SPLIT	RIJEKA	OSIJEK
<i>Blagajnika hoće ići na more</i>	6.645	6.564			
<i>Sreće nije u modi</i>	5.324	2.125	120	188	66
<i>Je li jasno, prijatelju</i>	3.873	2.651	516	419	
<i>Garaja</i>	964	571	204	10	
<i>Ne daj se Floki</i>	708	708			

¹ *Blagajnika...* je u kino krenula tek tijekom prosinca 2000, tako da je njezina gledanost bila visoka tek u 2001. (više od 50.000 gledatelja). Tijekom 2000. Brešanov je *Maršal* nastavio s distribucijom i uspio skupiti dodatnih 34.000 gledatelja. U prethodnoj je godini, 1999, film *Da mi je biti morskog psa* imao posjet više od 21.000. gledatelja. Čak četiri od pet hrvatskih filmova što su ušli u distribuciju 2000, a nastavili distribucijom u 2001, imaju izrazito slab posjet.

4.3.2. Videotečna posudba filmova

• Na prijelazu iz 1980-ih u 1990-e, kad još nije bilo zakona koji bi zabranjivao slobodno presnimavanje videozapisa, bilo je mnogo videoteka te prošireno crno tržište kopija. Zakonom koji je regulirao reproduktivna prava te njegovom strogom primjenom smanjio se broj videoteka i kopija, a trgovanje je postalo stabilnije i kvaliteta kopija bolja.

• Posudbene videoteke proširene su po cijeloj Hrvatskoj, i njihov je promet priličan, sudeći po broju uvezenih naslova i pretpostavljenoj potražnji koju taj uvoz zadovoljava. Priličan je broj 'čistih' videoteka, tj. onih koje samo posuđuju vi-

deokasete, ali je također dosta višefunkcionalnih dućana u kojima se prodaju različite druge stvari, a među njima se prodaju i/ili posuđuju i filmovi na videu.

• Videotečno je tržište prilično nepregledno, tako da su podaci koje iznosimo djelomični i tek aproksimativni:

Broj videoteka po godinama:

GODINA	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
BROJ VIDEOTEKA	oko 1200	oko 1100	oko 1000	oko 1000	oko 900

Procjenjuje se da u promatranome razdoblju na grad Zagreb otpada između 35-40 % videoteka.

Približna rasprostranjenost videoteka u 2000:

REGIJA / GRAD	BROJ VIDEOTEKA
Zagreb i okolica	360
Rijeka, Primorje, Gorski kotar	100
Split; područje od Splita do Dubrovnika	100
Zapadna Hrvatska + Čakovac i Varaždin	80
Slavonija	60
Istra	50
Šibensko-kninska i zadarska županija	50
Sisak, Petrinja, Kordun	40

• U 2000. godini bilo je oko 550-600 pojedinačnih vlasnika videoteka (jedna ili više podružnica).

4.3.3. Televizijsko prikazivanje filmova

• Televizija (HRT, ali i lokalne mreže) izrazito je jak prikazivač filmova (800-1000 filmova godišnje; podaci iz 1996-1998), s višestrukim reprizama. Program u 2000. izrazito je zasićen prikazivanjem — filmovi se emitiraju gotovo svakodnevno, a preko vikenda s *filmskim maratonom* — više filmova emitiranih uzastopno tijekom poslijepodneva i noći.

• Nacionalni raspored inozemnih filmova mnogo je varijabilniji nego onaj u kinima. Filmovi iz SAD čine oko 65-70% programa, filmovi iz europskih zemalja čine oko 20-25% programa, ostalo je iz drugih izvanoeuropskih zemalja. Postotak emitiranja hrvatskih filmova izrazito je nizak (oko 2% ukupnog broja prikazivanih filmova). Iako četvrtinu emitiranih filmova čine filmovi recentne proizvodnje (posljednjih 10 godina), priličan je broj povijesnih (isključivo zvučnih) filmova što se emitiraju na programu.

• Filmovi se vrlo često nađu na vrhu ljestvice gledanosti televizijskog programa tokom tjedna (30-40% gledatelja gleda poneke filmove; što, prema procjeni, iznosi 1.000.000 — 1.500.000 gledatelja po filmu), što je indikacija da filmovi zadržavaju visoku atraktivnost za gledatelja.

• Prava televizije na prikazivanje filmova ništa ne limitira osim distribucijskih ugovora, tako da televizijski filmski program bez ikakvih ograničenja konkurira kinoprikazivaštvu.

4.3.4. Nekomercijalno i kulturno-promotivno prikazivanje

Opći pregled:

• Hrvatska ima veliku tradiciju u kulturno usmjerenom prikazivaštvu, čija je funkcija bila da kompenzira usko usmjerenje komercijalnih kina prikazivanjem nepopulističkih, ne-

komercijalnih, umjetničkih igranih filmova, povijesno vrijednih filmova i ciklusa, filmova manje poznatih kinematografija te nekomercijalnih filmskih rodova (crtani film, dokumentarni film, eksperimentalni film), kao i da predstavlja autorske opuse i tematske cikluse. U te su svrhe postojale različite institucije, poput narodnih sveučilišta, filmskih i šire kulturnih centara, specijaliziranih dvorana (dvorana Kinoteke), kinoklubova i dr.

- Tranzicijske prilike u devedesetima, velikim su djelom razorile tu mrežu nekomercijalnog prikazivanja. Uglavnom su ukinuta ili prenamijenjena prije brojna narodna sveučilišta, kojih je bilo po svim gradovima Hrvatske. Očivali su se tek neki kulturni centri. Neki gradovi koji su prije 1990-ih bili vrlo razvijenim središtima posebne nekomercijalne prikazivačke djelatnosti (npr. Osijek, Karlovac) to su tijekom devedesetih prestali biti. Trenutačno je tek u nekoliko gradova koncentrirana stalna ili tek povremena nekomercijalna prikazivačka djelatnost — Zagreb, Split, Dubrovnik, Pula.

- Uvid u loše stanje s nekomercijalnim, kulturno-promotivnim prikazivanjem generiralo je — osobito u posljednjim godinama (1998-2000) — niz inicijativa za pokretanjem različitih medijskih (audio-vizualnih centara: Zagreb, Dubrovnik, Osijek), kao i inicijativa za pokretanjem Filmskog kulturnog centra u Zagrebu.

- Neki gradovi imaju tek povremene priredbe, tribine ili festivale s uključenim i filmskim programom. Primjerice, Festival djeteta u Šibeniku tradicionalno ima i filmski program. To se odnosi i na UŠTEK — *festival mladih alternativnih umjetnika* koji ima i filmski program u Osijeku, također festival znanstvene fantastike u Zagrebu ima i filmski program. Poneke knjižnice u gradovima Hrvatske organiziraju tribine u povodu izlaska poneke filmske knjige, filmskog časopisa, ili prikažu koji domaći film uz gostovanje autora (npr. Karlovac, Bjelovar, Čakovac). Često neočekivana mjesta organiziraju filmske projekcije (npr. diskoteka u Osijeku; studentski klub u Zagrebu).

Pregled umjetničkih kina i posebnih filmskih i videoprograma (1999)

GRAD	DNEVNI PROGRAM (TJEDNOM TJEDNA)	POVREMENE PREDSTAVE (JEDNOM TJEDNO, MJESEČNO...)	UKUPNO
Zagreb	MM centar dvorana Kinoteka Kulturno informativni centar (KIC)	MAMA — Multimedijski institut Kinoklub Zagreb Tribina Instituta Otvoreno društvo Galerije i muzeji (videoart) Goethe institut, Zagreb	8
Split	Kinoteka Zlatna vrata	Multimedijski kulturni centar (MMKC)	2
Pula	Istarsko narodno kazalište		1
Dubrovnik		Art radionica Lazareti	1
UKUPNO U HRVATSKOJ			12

- Tradicionalno je vrlo važna aktivnost *inozemnih kulturnih centara* u Hrvatskoj, koji posreduju u nabavci programa. Npr. *Goethe institut* često ima filmske programe njemačkih filmova u svojim prostorijama, ali mnogo češće u nekomer-

cijalnim centrima u Hrvatskoj (osobito u Multimedijskom centru SC, Zagreb i Kinoteci Zlatna vrata, Split). Također, vrlo je aktivan *Francuski institut*, Zagreb, koji nabavlja francuske programe za Multimedijski centar, Zagreb, dvoranu Kinoteke i Kinoteku 'Zlatna vrata' u Splitu (najvažniji je veliki program *100 francuskih filmova*) te *Britanski savjet (British Council)* koji podupire gostovanja britanskih umjetnika i ciklusa filmova. Na sličan posrednički način povremeno se uključuju i *Talijanski centar*, odnosno *Austrijski*, *Češki*, *Nizozemski*, *Švedski* i dr. konzulati i ambasade, nabavljajući pojedine programe za nekomercijalna prikazivanja njihovih nacionalnih filmova.

- Pored tradicijski ustaljenih centara, u devedesetima su se javili i specijalizirani, pretežito likovno-filmski centri u kojima se povremeno ili postojano prikazuju filmska i videoostvarenja. Primjerice, *Art radionica Lazareti*, osnovana 1995. u Dubrovniku, uz svoje stalne izložbe, predavanja, radionice organizira redovite *art-weekende* na kojima predstavlja istaknute filmske eksperimentaliste i videoartiste, tematske filmske programe (npr. feministički film) i videoradionice (scenaristička radionica). Od 1999. djeluje i *Multimedijski institut — MAMA* a uz promociju internetske komunikacije i umjetnosti organizira i predavanja inozemnih stručnjaka s audio-vizualnog i komunikacijskog područja s prikazivanjem videoradova. U Splitu je 1998. osnovan *Multimedijski kulturni centar* koji od 2000. ima i povremene filmske i videokulturološke programe europskog i nezavisnog američkog filma. *Galerijski život* u različitim centrima, Zagrebu, Osijeku, Rijeci (npr. *Muzej suvremene umjetnosti* u Zagrebu, koji ima i svoj audio-vizualni centar; pojedine galerije poput *Galerije proširenih medija*, Zagreb i dr) otvoren je i audio-vizualnoj djelatnosti likovnih umjetnika te se u sklopu izložaba priređuju projekcije videoradova onih umjetnika koji djeluju multimedijski, ili se pak izdvojeno predstavljaju i njihovi filmski i video programi.

MULTIMEDIJALNI CENTAR, Zagreb. Multimedijski centar osnovan je 1976. u sklopu jakog Studentskog kulturnog centra Sveučilišta u Zagrebu (galerija, kazalište, glazbeni salon; kino). Odmah specijalizirao se za predstavljanje eksperimentalnog filma i videa, intervencije u svakodnevni prostor te posebne projekcije starih filmova (projekcije na kolodvoru, na fasadama kuća...). Postao je najjači alternativni prikazivački centar u Hrvatskoj.

- I u 1990-im Multimedijski centar ostao je jednim od najjačih prikazivača umjetničkog filma i videa. Program ostvaruje u redovitoj suradnji s Hrvatskim filmskim savezom i u suradnji s inozemnim institutima (osobito Goetheovim institutom, Francuskim institutom, Britanskim savjetom i dr) Ako se ne računa kooperativni udio spomenutih instituta i udruga, program financira sam Studentski centar (50%) iz svojih izvora, Gradski ured za kulturu (35%) i Ministarstvo kulture (15%). Ovdje nisu uračunati troškovi suradničkih ustanova (inozemnih instituta, konzulata i ambasada), udruga (Hrvatskog filmskog saveza) i ustanova (Hrvatska kinoteka).

- Veći dio programa popraćen je komentarom stručnjaka, a u Centru se održavaju i predavanja, izložbe instalacija, izložbe slika.

• Dvorana, višenamjenski opremljena, ima 150 sedala, a opremljena je 58 mm filmskim projektorom, 16 mm i 35 mm filmskim projektorima (isluženim); te uređajima za videoprojekcije (VHS, S-VHS, U-matic/Low bend, BETA). Ponekad posuđuje prikazivačku opremu.

Program:

GODINA	TIP PROGRAMA	NAZIV PROGRAMA	BROJ PREDSTAVA
1998.	POJEDINI AUTORI	(M. Duchamp; D. Lynch; J. Vigo, S. I W. Vasulka; F. Truffaut;	5
	PROGRAMI KRATKOG FILMA	Umjetnički film i video; Suvremeni nizozemski eksperimentalni film	2
	CIKLUSI	Filmovi Margareth von Trotta	6
		Njemački eksperimentalni film devedesetih	2
		Hommage kratkometražnom (francuskom) filmu	3
		Hrvatski avangardni film i videoumjetnost	4
		EMAF: Europska medijska umjetnost	2
		25. Salon mladih – međunarodni program videoarta	3
		Britanski ženski film	2
		Njemački film tridesetih	14
		20 Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva	3
		UKUPNO	37
1999.	POJEDINI AUTORI	(B. Istvančić; H. Hawks; D. Vukotić; N. Babić; N. Kolstela; N. Tahnofer; W. Wenders; L. Kovačić; E. Guenther; L. Galeta	10
	PROGRAMI KRATKOG FILMA	Hrvatska animacija pedesetih; Francuski nadrealizam; Feministička aktivistička umjetnost u SAD; Poljska videoumjetnost; Japanska videoumjetnost	5
	CIKLUSI	Filmovi Luisa Buñuela	10
		Retrospektiva filmova C. Chabrola	8
		Francuski umjetnički video	2
		Talijanski film – razdoblje povijesnog spektakla	4
		Veliki redatelj poljskog filma	4
		Novi njemački film	4
		Veliki redatelj britanskog filma	5
		Bijele noći – nordijski umjetnički video	4
		Faust na filmu	3
		Filmovi poljskih filmskih pobunjenika	2
		Svi filmovi Ante Babaje	7
		Filmovi R. Bressona	7
		Filmovi M. Duras	6
		UKUPNO	81
2000.	POJEDINI AUTORI	W. Wenders; F. Fellini; S. Mirošničenko-Vidaković; D. Steffan; T. Tykwer; A. Holland; M. Saup;	7
	CIKLUSI	Francuski dokumentarni film	4
		Suvremeni njemački film	5
		Filmovi Agnieszke Holland	5
		Hommage Y. Ozu – W. Wenders	2
		European Media Art Festival	2
		Francuski kratkometražni filmovi	3
		U zasjedi pored Berlinskog zida	3
		EMAF: Međunarodni umjetnički video	2
		Francuska kinematografija - 100 filmova	6
		UKUPNO	35

KINOTEKA ZLATNA VRATA, Split. Kinoteka djeluje u sklopu Otvorenog pučkog sveučilišta Split od 1971; sustavno prikazujući probrane programe povijesnih i suvremenih

filmskih djela. Programe ostvaruje u suradnji s Hrvatskom kinotekom, Hrvatskim filmskim savezom, Multimedijalnim centrom SC iz Zagreba, Kinoklubom Split te Francuskim institutom, Goethe institutom, i drugim inozemnim kulturnim predstavništvima u Hrvatskoj. Ujedno suorganizira obrazovne programe, seminare i tečajeve za nastavnike, voditelje kinoklubova, predavanja. Kinoteka koristi multifunkcionalnu dvoranu Otvorenog pučkog sveučilišta, opremljenu 35 mm i 16 mm projektorom te videoprojektorom.

• Rad Kinoteke sufinancira Grad Split i Županija.

Kinoteka ima redovit program Filmske klasike i mnogobrojne cikluse isključivo europskog filma:

GODINA	PROGRAM	BROJ PROJEKCIJA	BROJ FILMOVA
1998.	REDOVIT PROGRAM: FILMSKA KLASIKA	72	37
	Dani hrvatskog filma (izbor iz programa)	2	12 kratkih
	Festival filmova Europske unije	12	12
	Francuski, Goumontovi filmovi	8	8
	Francuski kratki film	2	?
	Suvremeni češki film	10	3
	Stranci u francuskom filmu	6	5
1999.	REDOVIT PROGRAM: FILMSKA KLASIKA	76	38
	Dani hrvatskog filma	2	8 kratkih
	Festival filmova Europske unije	14	14
	Hrvatski dokumentarni filmovi: FACTUM	2	6
	Francuski filmovi s Canneskog festivala	6	6
	Filmovi Borowczyka i Skolimovskog	6	5+14 kratkih
	Retrospektiva Ivana Martinca	1	7 kratkih
	Filmovi Margarethe Duras	7	7
2000.	REDOVIT PROGRAM: FILMSKA KLASIKA	72	36
	Dani hrvatskog filma	2	?
	Revija filmova Europske unije	14	12+13 kratkih
	Suvremeni srpski film	17	4
	Retrospektiva Lordana Zafranovića	11	8+8 kratkih

DVORANA KINOTEKE, Zagreb. Do devedesetih godina dvorana Kinoteke koristila je većim dijelom programe iz fonda *Jugoslovenske kinoteke* (Beograd, Srbija). Od početka devedesetih nominalno je bila službena kinotečna dvorana Hrvatske kinoteke te je uz program arhivskih filmova prikazivala i umjetničke filmove uglavnom iz međunarodne ponude (djelatnost Artkina u sklopu Dvorane). Postupnim reduciranjem izvora arhivskih filmova i zbog naraslih ekonomskih problema djelatnost se dvorane preorijentira na prikazivanje pretežito europskih filmova i na ugošćavanje posebnih priredaba (festivala: Dane hrvatskog filma, Festival filmova Europske unije i sl).

• Dvorana je u najmu i pod upravom Zagreb filma. Program Kinoteke sufinancira Gradski ured za kulturu Grada Zagreba. Kako je 1998. postala članicom Europa Cinemas, dvorana dobiva potporu i od te organizacije za svoje europski orijentirane programe. Od jeseni 2001. ugošćuje jednom tjedno i programe Filmskog centra.

• Dvorana ima 347 sedala, 2 islužena projektora 35 mm Prexer, 2 projektora 16 mm Meopta. Daje tri predstave tjedno (uključujući i nedjelje).

Pregled programa:

GODINA	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
BROJ FILMSKIH PREDSTAVA	1.012	1.057	860	892	888
BROJ PRIKAZANIH FILMOVA	36	56	96	45	54
EUROPA/SAD	19/17	39/17	49/47	40/5	49/5
POSJET	40.244	33.146	29.794	47.180	31.456
CJENA ULAZNICE	10/15/20 kn	15/20 kn	10/5/20 kn	10/5/20 kn	10/5/20 kn

KULTURNO INFORMATIVNI CENTAR (KIC), Zagreb. Kulturno informativnom centru utemeljitelj je i vlasnik Grad Zagreb. Jedna od trajnih aktivnosti KIC-a jest i kulturno orijentirano prikazivanje filmova, uz brojne filmske tribine (razgovore o filmu; javne rasprave na filmske teme i sl). Djelatnost mu subvencionira Gradski ured za kulturu u sklopu subvencije programa.

- U programu preteže europski i dalekoistični film (Kineski, Japanski).
- Program se odvija filmskom i videoprojeksijom u dvorani s pedesetak. Program se odvija svakodnevno tijekom tjedna.

Program:

GODINA	PROGRAM	BROJ FILMOVA
1998.	Hrvatski film - pogled unatrag	8
	Seksualnost na filmu	5
	Filmovi Andyja Warhola	2
	Tribina Carravagio	11
	Suvremeni baltički film	2
	Japanski film	3
	Beogradski neovisni film	5
	Tjedan slovenskog filma	5
1999.	REDOVIT KINO PROGRAM	12
	Dani austrijskog filma	4
2000.	REDOVIT KINO PROGRAM	13
	Francuski dokumentarac	25
	Japanski film	5

4.3.5. Festivali**Opći pregled:**

- Povećavanje broja festivala koji se održavaju u Hrvatskoj tijekom devedesetih (od 4 festivala 1992. do 11 festivala 2001) i dalji trend množenja festivala pokazuje se kompenzatornim: uglavnom je riječ o nastojanju da se ograničenja i nedostaci redovitog komercijalnog i nekomercijalnog prikazivanja isprave organiziranjem specijaliziranih festivala i gostujućih revija (ciklusa). Festivali i gostujuće revije najčešće imaju dobar pa i izvrstan posjet, i uglavnom dobar medijski odaziv, što svjedoči o pojačanoj atrakcijskoj vrijednosti takvih iznimnih priredaba. Kulturno diseminacijska i promotivna vrijednost takvih festivala neporeciva je.
- Iako većina festivala, i nacionalnih i internacionalnih, ovisi o sufinanciranju Ministarstva kulture, ne postoji ni u sklopu Ministarstva ni neovisno o njemu neka međufestivalska koordinacija koja bi rangirala festivale, usaglašavala termine održavanja i programe, tako da se lako javljaju sukobi inte-

resa i programa, kao npr. svojedobno između Dana hrvatskog filma i Pulskog festivala (oko prikazivanja hrvatskih cjelovečernih filmova), ili u novije vrijeme između Pulskog festivala i Motovunskog festivala (oko datuma državanja i internacionalnog programa).

Festivali u Hrvatskoj (2000):

GRAD	FESTIVALI I REVIE DOMAĆEG FILMA	MEĐUNARODNI FESTIVALI	UKUPNO
Zagreb	Dani hrvatskog filma F.R.K.A.	Animafest Zagreb (bijenalno)	3
Pula	Festival hrvatskog filma	Pula film festival (od 2001)	2
Motovun		Motovun film festival	1
Split		Međunarodni festival novog filma	1
Požega		Hrvatska revija jednodimenzionalnog filma	1
Dubrovnik		See Docs, međunarodni festival dokumentarnog filma (bijenalno od 2001)	1
Švake godine drugi grad	Revija filmskog i videostvaralaštva Revija filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži		2
UKUPNO FESTIVALA	5	6	11

Nacionalni festivali:

PULA FILM FESTIVAL, Pula. Kolokvijalno poznat kao *Pulski festival*, taj festival ima najdulju tradiciju i povijesno je najistaknutiji nacionalni festival u Hrvatskoj. Osnovan je 1954. da bude revijom godišnje proizvodnje socijalističke Jugoslavije, od 1960. postaje festivalom igranog filma pod nazivom *Festival jugoslavenskog igranog filma, FJIF*. Važna mu je bila atrakcija što se održavao u dobro očuvanoj rimskoj *Areni* (I-II. st), s golemim auditorijem. Dosegnuo je visoku popularnost u šezdesetim i sedamdesetim godinama, često s popunjenom Arenom i velikom medijskom razglašenošću u bivšoj Jugoslaviji.

— Nakon osamostaljenja Hrvatske i jednogodišnje stanke (1990), festival je 1992. obnovljen kao festival hrvatske nacionalne produkcije igranog filma (od 1995. *Hrvatski filmski festival*), prikazujući cijelu godišnju proizvodnju igranih filmova u Hrvatskoj, uz popratne tematske priredbe (npr. *Mladi hrvatski film*; izbor filmova s *Alpe Adria Festival* iz Trsta; *Studentski filmovi*; okrugli stolovi o aktualnim problemima hrvatske kinematografije, forumom mladih). Održava se koncem srpnja i početkom kolovoza, traje 4-5 dana. Od 2001. opet preimenovan *Pula film festival* jest dvostruki festival: i nacionalni festival igranih filmova i međunarodni festival europskog filma; 2001. održan je mjesec ranije (koncem lipnja), djelovala su dva posebna žirija, nacionalni žiri za nacionalni film i internacionalni za međunarodni dio.

- Festival sufinancira Ministarstvo kulture, Istarska županija i Grad Pula. Ministarstvo kulture imenuje *vijeće festivala*, a vijeće imenuje direktora festivala i glavnog selektora te stručni žiri. Festival nema stalnu službu, nego se prigodno sastavlja.
- Stručni žiri dodjeljuje Veliku zlatnu Arenu za najbolji film te Zlatnu Arenu za: režiju, glavnu žensku ulogu, glavnu

mušku ulogu, scenarij, kameru, glazbu, scenografiju, kostimografiju, zvuk, montažu, žensku epizodnu ulogu, mušku epizodnu ulogu te masku. Dodjeljuje se, također, i nagrada publike (*Zlatna vrata Pule*); *Vjesnikova* nagrada za najboljeg debitanta (*Breza*); nagrada Društva filmskih kritičara *Oktavijan* za najbolji film.

DANI HRVATSKOG FILMA, Zagreb. Festival je utemeljen 1992. — još u vrijeme ratnih zbivanja u Hrvatskoj — a zamišljen je kao godišnja smotra svih filmova proizvedenih u Hrvatskoj (igranih filmova, kratkometražnih igranih i dokumentarnih, animiranih, eksperimentalnih, namjenskih i glazbenih spotova). Usklađujući se s Pulskim festivalom, od 1994. Dani hrvatskog filma postaju festivalom kratkometražnog filma i videa, uvodi se konkurencija (i selekcija). Od 2001. novi sastav Vijeća najavljuje izbacivanje programa namjenskog filma i videospotova, uz zadržavanje programa dokumentarnog, kratkog igranog, animiranog i eksperimentalnog. Odvija se obično u ožujku, traje 6-7 dana, a tjedan dana prije počinju popratne projekcije (obično projekcija povijesnih filmova i filmskih opusa). Festival nema stalnu službu.

- Organizaciju Dana nosi Zagreb film, a u sufinanciranju sudjeluju ravnopravno Ministarstvo kulture i Grad Zagreb: Gradski ured za kulturu (50-50%). Festivalom upravlja vijeće sastavljeno od predstavnika kinematografskih institucija i udruga (Gradski ured za kulturu, Društvo hrvatskih filmskih redatelja, Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatsko društvo filmskih djelatnika; Hrvatski filmski savez, Zagreb film; Akademija dramske umjetnosti, Hrvatska kinoteka...), a osim direktora organizaciju vodi honorarno tajnik Dana i još dvoje ljudi. Vijeće određuje selekcijsku komisiju i festivalski žiri.

- Na Danima djeluju dva temeljna žirija. Festivalski žiri (5 osoba) dodjeljuje *nagrade Dana*, a to su: nagrada najboljem filmu festivala, potom nagrada scenarij, režiju, kameru, montažu, glazbu, debitantsko ostvarenje i najbolju selekciju. Filmski kritičari, akreditirani članovi Hrvatskog društva filmskih kritičara, dodjeljuju nagrade *Oktavijan* za najbolje filmove u kategorijama srednjometražnog igranog filma, kratkog igranog filma, srednjometražnog dokumentarnog filma, kratkog dokumentarnog filma, eksperimentalnog filma, animiranog filma, namjenskog filma i glazbenih spotova. Oni samostalno i neovisno ocjenjuju filmove (ocjenama 1-5), a film s najboljom srednjom ocjenom u kategoriji (ako ima ocjenu višu od 3. 5) dobiva *Oktavijana*. Uz te nagrade dodjeljuje se još *Nagrada Jelene Rajković* za najboljeg mladog redatelja i *Zlatna uljanica*, nagrada katoličkog tjednika *Glasa Koncila* te nagrada *Kodak* za snimateljski rad.

- Festival se odvija u dvorani Kinoteka, koja ima oko 350 sjedala, pred uglavnom popunjenom dvoranom, s umjerenom iako pristojnom medijskom pratnjom. Svake se godine kandidira za festival sve više filmova (2001. bilo je prijavljeno 184 filmova), što je indikacija porasta proizvodnje kratkog filma (od 1992), i relevantnosti festivala za stvaratelje na području kratkog filma. Priličan broj djela dolazi iz televizijske produkcije (pretežito iz Hrvatske televizije).

- Izbor iz programa festivala (nagrađeni filmovi uz dodatne izbore) katkada se naknadno prikazuje i u drugim gradovima (npr. u Splitu).

REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARALASH-TVA (svake godine u drugom gradu). Revija je osnovana kao smotra kinoklupskog stvaralaštva odraslih Hrvatske, potom je prerasla u festival sa selekcijom i natjecanjem. Na festivalu se prikazuju neprofesijski filmovi, odnosno nekomercijalni autorski filmovi samostalnih filmaša. Održava se od 1964. godine (neke su godine preskočene), a svake se godine seli u drugo mjesto, već prema tome koji se klub ili grad kandidira za nositelja Revije. Iako se na reviji ravnopravno prikazuju sve vrste filmova koje nastaju u kinoklubovima i među samostalnim filmašima, tradicijsku prednost na reviji imaju eksperimentalni filmovi. U razdoblju u kojem su ostali festivali bili više-manje zatvoreni za eksperimentalni film (a to je cijelo razdoblje prije 1992. i Dana hrvatskog filma), a žiriji uglavnom nisu uzimali takve filmove u obzir za nagradu, Revije su bile jedinim mjestom pokazivanja i izričitog valoriziranja te vrste filmskog stvaralaštva.

- Reviju suorganizira, i iz svojeg programskog (subvencijskog) novca sufinancira Hrvatski filmski savez i mjesni klub, odnosno grad i županija gdje se održava Revija. Selekciju i žiri čine obično ugledni filmski kritičari i stvaratelji koje imenuje Izvršno vijeće HFS, a dodjeljuje se oko 9 nagrada — Zlatne, Srebrne i Brončane. Riječ je o diplomama, i prigodnoj umjetničkoj plastici.

- Na Reviju se javlja od 40-80 radova, iz 10-20 kinoklubova, i više nezavisnih pojedinaca. Revija je, u pravilu, dobro posjećena, iako to ovisi o sredini. Praćena je medijski, ali neujednačeno, ponekad vrlo dobro u priličnom broju novinskih medija i na HRT-u i lokalnim radio stanicama, ponekad tek putem malih regionalnih vijesti.

Pregled recentnih revija:

Redni broj Revije	DATUM	GRAD	ORGANIZATORI	PRIJAVLJENO ZA SELEKCIJU		
				FILMOVI	KLUBOVI	BROJ FILMAŠA
28.	29.11-1.12. 1996.	Križevci	Hrvatski filmski savez Učenički dom	72	12	55
29.	28-30.11. 1997.	Rijeka	Hrvatski filmski savez KK Liburnija film	80	15	67
30.	24-26. 11. 1998.	Zagreb	Hrvatski filmski savez Autorski studio, Zagreb	78	15	67
31.	26-28. 11. 1999.	Đurđevac	Hrvatski filmski savez Fotokino klub Drava, Đurđevac	55	12	31
32.	24-26. 11. 2000.	Zadar	Hrvatski filmski savez Quadrum d.o.o. Zadar	67	15	?

REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARALASH-TVA DJECE I MLADEŽI (svake godine u drugom gradu). Revija je osnovana kao smotra filmskog rada djece i mladeži po školskim kinoklubovima (osnovna škola i srednje ško-

le), ali i po klubovima koji djeluju izvan škola, a uključuju rad djece i mladeži.

- Reviju suorganizira mjesna škola i Hrvatski filmski savez. Uz grad u kojem se održava, Reviju sufinancira Ministarstvo prosvjete i športa, koje je redovito i pokroviteljem te revije. U sufinanciranje revije ulazi i sufinanciranje dolaska djece autora i voditelja klubova (gostujuća djeca razmještaju se po kućama domaće djece), tako da su predstave popunjene.

- Uz natjecateljski program, obično se pokazuju i neki izabrani programi crtanog filma ili dokumentarca, uz gostovanje autora. Filmove ocjenjuje žiri odraslih (sastavljen od pedagoga, filmskih autora i kritičara) i žiri djece (koji se bira od predstavnika klubova). Dobitnici nagrada dobivaju pravo sudjelovanja u internacionalnoj radionici crtanog filma u Čakovcu. Nagrađeni filmovi znadu se programski pokazivati i drugim prilikama (uz druge festivale).

- Na Reviji prosječno sudjeluje oko 150 djece iz 30 klubova i radionica, s prijavljenih 70-80 filmova. Dodjeljuje se oko 9 nagrada (Prva, Druga, Treća) s rasporedom koji odredi žiri.

F.R.K.A., FILMSKA REVIIJA KAZALIŠNE AKADEMIJE, Zagreb. F.R.K.A. godišnji je festival filmova studenata Akademije dramske umjetnosti, na kojem se prikazuju samoprijavljeni filmovi studenata. Festival su ustanovili sami studenti 1998, i sami ga organiziraju uz podršku Akademije i uz sufinanciranje Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba i ponekog sponzora.

- Filmove ocjenjuje desetočlani žiri sastavljen od studenata i profesora (izabiru ih organizatori), članovi žirija ocjenjuju uzajamno neovisno prema upitniku, najviša srednja ocjena donosi nagradu danome filmu. Nagrađuju se najbolji filmovi (igrani, dokumentarni) i stručni prinosi (režija, montaža, snimanje, zvuk, gluma), a dodjeljuje se i 'životna nagrada' (izdvojenom pojedincu).

- Festival je i medijski praćen, ponajprije od dnevnih novina, ali i HRT-a.

Međunarodni festivali:

ANIMAFEST — Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb. Festival je osnovan 1972, a osnivač mu je bio Grad Zagreb. Održava se svake druge godine pod pokroviteljstvom ASIFA-e, u sklopu koje je rangiran kao jedan od četiri vrhunskih festivala animiranog filma. U konkurenciji drugih vrhunskih festivala, Animafest je poznat kao izrazito umjetnički usmjeren festival, bez tržišnog vida. Održava se u lipnju. Za glavni program plaćaju se ulaznice.

- Festival je mijenjao organizatore, najdulje ga je organizirala Koncertna direkcija, Zagreb. Od 1999-2000. organizira ga Zagreb film, a za 2002. ponovno ga organizira Koncertna direkcija, Zagreb. Sufinancira ga Grad Zagreb i Ministarstvo kulture (otprilike pola-pola), i sponzori. Festival ima jednoga stalno zaposlenog (pola radnog vremena u godini neodržavanja festivala), a u vremenu pripreme i odvija nja festivala zaposleno je još 10 ljudi.

- Animafest je natjecateljski festival kratkometražnog animiranog filma i videa. Filmove selektira međunarodna selekcijska komisija, a nagrade dodjeljuje međunarodni žiri. I jedne

i druge bira vijeće festivala. Dodjeljuje se životna nagrada, a žiri dodjeljuje Grand Prix festivala te nagrade za najbolji film u pojedinim kategorijama (A — 30 sec-6 min; B — 6 min-15 min; C — 15 min-30 min) te za najbolji studentski film, za najbolji profesionalni prvi film te nekoliko posebnih nagrada. Na festivalu se dodjeljuju i dodatne nagrade (nagrada kritike, nagrada *Večernjeg lista* za najbolji film po izboru publike i dr). Popratni programi sastoje se od velikih autorskih i nacionalnih retrospektiva (oko 100 filmova); okruglih stolova, radionica i predavanja.

- U 2000. godini prijavljeno je bilo 586 filmova; u konkurenciji je prikazano 55 filmova u panorami 37, a u toj je godini festival je posjetilo oko 12.000 ljudi. Medijska je pratnja (novine, televizija, Radio) prilična.

MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA/INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM, Split. Festival je utemeljen 1996, a pokrenuo ga je Kinoklub Split. Nakon toga se organizacija osamostalila. Festival je zamišljen kao festival eksperimentalnog filma i videa, odnosno filmova i videa što su nositelji novih stilskih trendova. Festival je natjecateljski, sa selekcijom. Ima bogat natjecateljski program podijeljen na filmski program i videoprogram, potom nena-tjecateljski popratni program *Next Door* (takoder podijeljen na filmski program i videoprogram), potom program novih medija (videoinstalacije, CD-romovi, internetski projekti, performanse), retrospektive avangardnih autora i filmskih/video sredina te poseban program recentne svjetske produkcije. Festival traje petnaestak dana, koncem rujna i početkom listopada. Ulaz je bio na većini festivala besplatan, 2000. se plaćao.

- Festival je 1999. god. primljen u članstvo Europske koordinacije filmskih festivala (Bruxelles). Godine 1999. u sklopu festivalskog programa prikazano je 151 djelo.

- Festival sufinancira Ministarstvo kulture (50%), Grad Split (14%) i Splitsko-dalmatinska županija (6%) te donacije i sponzori.

- Festival ima pristojnu medijsku pokrivenost (dnevne novine, radio, televizijske postaje).

MOTOVUN FILM FESTIVAL, Motovun. Taj međunarodni festival odvija se u malom starom mjestu Motovunu u Istri, odigrava se pretežito na središnjem trgu i u susjednom kinu. Utemeljen je 1999. kao festival na kojemu će se prikazati umjetnički filmovi Europe i svijeta. Festival ima glavni pozivni program igranih filmova, natjecajni program dokumentarnog filma te popratne programe (izbor suvremene produkcije neke nacionalne kinematografije; izbor iz hrvatske filmske produkcije, web-festival kratkog filma). Festival se odvija u prvom tjednu kolovoza. Za glavni program plaćaju se ulaznice.

- Organizator je festivala poduzeće Motovun Film Festival d.o.o. Godine 1999. financirala ga je Istarska županija (60%), a ostalo je pokriveno sponzorstvom (40%); god. 2000. financiranju Istarske županije (53%), pridružilo se Ministarstvo kulture (15%) te sponzorstvo (32%). Godine 2000. u poduzeću Motovun Film Festival d.o.o. bilo je zaposleno 5 osoba, a još ih se 6 honorarno uključuje izravno u

organizaciju te 65 volontera na samome festivalu. God. 1999. bilo je oko 8.000 gledatelja, a 2000. prema procjeni, između 15.000 i 20.000.

- Na festivalu međunarodni žiri, koji imenuje organizator, dodjeljuje glavnu narađu *Propeler*, nagrada publike *Synchro* te nagrada za dokumentarni film i dr.

- Festival ima vrlo dobru medijsku pokrivenost. O njemu izvještavaju sve dnevne novine, brojne radijske postaje i veći na televizijskih.

HRVATSKA REVIIJA JEDNOMINUTNIH FILMOVA / CROATIAN ONE MINUTE MOVIE CUP, Požega. Revija je utemeljena u slavonskom gradu Požegi 1993. kao međunarodno natjecanje filmova koji ne traju dulje od 1 minute. Festivalu je brzo rasla popularnost, tako da je od prvih 18 filmova broj prijava narastao na 147. Festival je potaknuo plodnu proizvodnju jednominutnih filmova/ videa u Hrvatskoj. Na festival se prijavljuju filmovi iz 15-20 zemalja Europe. Festival traje 1 projekcijski dan, a održava se u svibnju. Ulaznice su besplatne.

- Festival suorganizira GFR film-Video Požega, koji je domaćin festivala, i Hrvatski filmski savez. Sufinancira ga Hrvatski filmski savez iz svojega programskog subvencijskog novca (46%), Požeško-slavonska županija (15%), Grad Požega (14%), a ostatak donacije i sponzori. Festival provode isključivo volonteri. Izvršno vijeće HFS-a, na prijedlog domaćina, imenuje međunarodni žiri, a žiri dodjeljuje Zlatnu, Srebrnu i Brončanu plaketu te poklon sliku za pobjednika. Dodjeljuje se i nagrada publike.

Statistički podaci o Reviji:

	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
Broj prijavljenih filmova	101	85	115	107	147
Omjer domaćih/stranih			82/33	58/49	107/40
Broj filmova u konkurenciji	40	38	41	43	45
Posjet (približan)	250	250	300	350	400

- Festival ima dobru lokalnu i republičku medijsku pokrivenost (radio, novine, televizija).

SEE DOCS IN DUBROVNIK — Međunarodni festival dokumentarnih filmova i televizijske produkcije. Festival je prvi put održan 2001, a utemeljen je na inicijativu Baltic Media Centra te pojedinih osoba iz European Documentary Film Network (EDN), europske udruge filmskih dokumentarista. Festival je zamišljen bijenalno, s time da se naizmjenično smjenjuje sa sestrinskim, starijim, bijenalnim festivalom *Balticum TV and Film Festival*, što se odvija na otoku Bornholm, Danska, u godini kad se ne održava u Dubrovniku. Cilj je festivala u Dubrovniku da postoje svojevrsno stjecište za dokumentarnu filmsku i televizijsku produkciju u jugoistočnoj Europi, a s povezanošću s europsko-baltičkom proizvodnjom. Festival se održao od 23. do 29. lipnja 2001. u Dubrovniku.

- Program se, u 2001, odvijao u ovim natjecateljskim kategorijama: dokumentarci s područja jugoistoka europe; dokumentarci s područja baltičke regije; dokumentarci europ-

skih filmskih učilišta. U sklopu festivala organizirane su seminari-radionice, koprodukcijski forum, pitching forum, sastanci profesionalaca. U popratnim programima prikazana je retrospektiva hrvatskog dokumentarnog filma 1933-1990. u tri programa, retrospektiva filmova Akademije dramskih umjetnosti, recentna filmska produkcija Hrvatskog filmskog saveza; retrospektiva filmova Factuma, međunarodni politički dokumentarni film.

- Organizator See Docs je Art radionica Lazareti, Dubrovnik i Baltic Media Center, Bornholm, Danska. Festival koncipira festivalsko vijeće (sastavljeno od filmskih autora i filmskih djelatnika iz trinaest zemalja jugoistoka Europe), vodi ga direktor festivala iz Hrvatske i festivalski koordinator.

- Filmove s jugoistoka Europe selektirao je međunarodni žiri baltičke regije, a selekciju filmova iz baltičke regije odgovoran je međunarodni žiri jugoistoka Europe.

- Prijavljeno je oko 220 filmova, a probrano je za prikazivanje u natjecateljskom programu 70. Od toga je u konkurenciji *SEE* (jugoistična Europa) prikazano 28 filmova, u konkurenciji Baltik 24 filma, a u konkurenciji europskih filmskih škola 18 filmova. Dodijeljene su 3 nagrade za filmove iz jugoistočne Europe, 2 nagrade za filmove europskih škola, 1 nagrada publike za najbolji film iz regije.

- Festival je financiralo Ministarstvo vanjskih poslova Kraljevine Danske i Baltic Media Center (70%), dok je ostalih 30% pokrilo Ministarstvo kulture RH; Institut otvoreno društvo, Cultural Link, Jan Vrijman Foundation iz Nizozemske, Grad Dubrovnik i Dubrovačko-neretvanska županija, uz sponzore. Procjena troškova je 450.000 DEM.

- Gledatelja je na festivalu bilo 3.250, od toga 200 iz inozemstva.

4.4. Obrazovanje

4.4.1. Opći pregled

- O filmu se danas u Hrvatskoj podučava na više razina i na različite načine. Postoji zakonima i uredbama regulirano školovanje, ali istodobno postoje i brojni oblici neformalnog podučavanja, ponajviše putem tečajeva, seminara i radionica.

- *Školska poduka* odvija se na svim razinama: (a) na univerzitetnoj razini te (b) na srednjoškolskoj i osnovnoškolskoj. Ne postoji škola koja bi bila samo filmska, obično se školska nastava odvija u zajednici s nekim drugim studijem. Na primjer, proizvodni studij filma je na ADU povezan s odvojenim kazališnim studijem, a na umjetničkim akademijama povezan je sa studijem likovnih umjetnosti. Za humanistički, teorijsko-povijesni, studij filma zadužene su ili posebne katedre (npr. filmološka i teatrološka katedra na studiju Komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu), ili se podučava kao poseban predmet na Učiteljskoj akademiji i visokim učiteljskim školama, ili kao popratni predmet na ADU. U osnovnoj i srednjoj školi film i drugi mediji javljaju se kao nastavna jedinica u sklopu hrvatskog jezika i književnosti, a dijelom u sklopu predmeta vizualna umjetnost.

Struktura obrazovanja:

SVEUČILIŠNO OBRAZOVANJE	NIŽE I SREDNJOŠKOLSKO OBRAZOVANJE	RADIONICE / SEMINARI
Umjetničke akademije (Akademija dramske umjetnosti, Zagreb; Akademija likovne umjetnosti, Zagreb; Umjetnička akademija, Split)	Školski kinoklubovi, filmske družine	Imaginarna filmska akademija, Grožnjan
Studij dizajna, Arhitektonski fakultet	Film u sklopu medijske kulture kao područja Hrvatskog jezika i književnosti te u likovnom odgoju	Škola medijske kulture-radionice i seminar, Trakošćan
Filozofski fakulteti (Zagreb, Split, Rijeka)		Tečajevi u kinoklubovima: (Kinoklub Zagreb; ŠAF Čakovec itd.)
Učiteljska akademija (Zagreb) i Visoke učiteljske škole (Čakovec, Osijek, Petrinja, Rijeka, Slavonski Brod, Split, Zadar)		Povremene videoradionice (Art radionica Lazareti; Hrvatski filmski savez)
		Filmski seminari za nastavnike – Ministarstvo prosvjete i športa

- *Univerzitetско obrazovanje* potpada pod Ministarstvo znanosti te ga financira to ministarstvo iz proračunskog novca.
- *Srednjoškolsko obrazovanje* i pomoćno obrazovanje nastavnika (seminari, tečajevi) potpada pod Ministarstvo prosvjete i športa i reguliraju ga nastavni planovi koje odobrava Ministarstvo. To ministarstvo ga financira iz proračunskog novca.
- *Neformalne oblike školovanja* (tečajevi, radionice, seminari) tipično organiziraju udruge, a pronalaze sufinanciranje iz različitih izvora, obično iz onih iz kojih dane udruge dobivaju i inače subvencije za rad.

4.4.2. Univerzitetско umjetničko obrazovanje:

- Umjetničko obrazovanje na sveučilišnoj razini stječe se redovito u sklopu umjetničkih akademija. Na Akademiji dramske umjetnosti stječe se filmsko i televizijsko obrazovanje u sklopu osamostaljena studija, a tako je i na Akademiji likovne umjetnosti, Studij animacije. Na drugim akademijama proizvodno se obrazovanje stječe u sklopu posebnih kolegija ili studijskih specijalizacija (Studij dizajna na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu, Dizajn vizualnih komunikacija na Umjetničkoj akademiji u Splitu).

Umjetnički studiji u Hrvatskoj:

AUTONOMNI PUNI STUDIJI	STUDIJSKI KOLEGIJI	UKUPAN BROJ STUDENATA (Približno)
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI, Zagreb (filmska i TV režija, filmska i TV montaža, filmsko i TV snimanje, dramaturgija)		oko 80
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb (Studij animacije, multimedijски studij)	ALU (Multimedia)	oko 15
	ARHITEKTONSKI FAKULTET, STUDIJ DIZAJNA / Studij dizajna - Film i fotografija, Elektronska slika	oko 60

UMJETNIČKA AKADEMIJA, Split Dizajn vizualnih komunikacija	oko 20
UKUPNO STUDENATA	oko 175

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI, SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, Zagreb (akronim ADU). Izvorno je Akademija osnovana 1950. kao Akademija za kazališnu umjetnost, a studij filma uveden je 1967; 1979. uveden je studij dramaturgije, a 2001. studij produkcije. Središnjom je kazališnom i filmsko-televizijskom obrazovnom ustanovom u Hrvatskoj.

- Akademija dramske umjetnosti jest sveučilišna ustanova, dio Sveučilišta u Zagrebu. Određena je kao umjetnička akademija i znanstveno-nastavna institucija u području dramske umjetnosti. Na njoj se izvode sveučilišni studiji: kazališta, filma, televizije i radija te proizvode umjetnička i znanstvena djela, prikazuju umjetnička ostvarenja, izdaju knjige i publikacije.

- Na Akademiji se odvojeno obrazuje iz ovih studija:

- 1) studij glume
- 2) studij režije (kazalište i radiofonija),
- 3) studij filmske i televizijske režije,
- 4) studij filmskog i televizijskog snimanja,
- 5) studij filmske i televizijske montaže
- 6) studij dramaturgije
- 7) studij filmske i kazališne produkcije (od jeseni 2001)

- Studiji se zasebno upisuju, svaki traje četiri godine, i za svaki se dobiva specifična strukovna diploma po diplomiranju. Na svaki se studij prima ograničen broj studenata (od 5-6 studenata po studiju), i za svaki studij postoji kvalifikacijski (prijemni) ispit.

- Akademija povremeno ima i dislocirane studije glume (u Osijeku, Splitu i Rijeci).

- Na Akademiji predaje oko 80 nastavnika i vanjskih suradnika, a na njoj studira ukupno oko 150 studenata, od toga više od polovice studenata polazi filmske i televizijske studije.

- Od 1978-2000. na Akademiji je diplomiralo 58 redatelja, 96 snimatelja, 75 montažera, 32 dramaturga i 189 glumaca. Veći dio profesionalnog kadra u kinematografiji i kazalištima čine studenti Akademije, a nešto manji, ali znatan dio, radi na HRT-u i u regionalnim televizijskim centrima, bilo kao stalno namješteni bilo kao vanjski suradnici.

- Rad Akademije financira se iz proračunskih sredstava Ministarstva znanosti. Za pojedine svoje programe Akademija se ponekad natječe za subvenciju Ministarstva kulture, Gradskog ureda za kulturu i dr. Tehniku i filmsku vrpcu ponekad dobiva donacijama.

- Studenti uz predavanja imaju razrađene proizvodne obveze. Montažeri moraju montirati od zadane snimljene filmske vrpce (restlovi od profesionalnih filmova) do 8 vježbi na godinu, a posljednje godine studija 40 minutni promotivni film. Uz to na godinu moraju montirati film studentima režije. Snimatelji godišnje snimaju fotografske i filmske vježbe prema zadacima, a snimaju i filmske vježbe režisera.

• Propisana je struktura filmskih i televizijskih vježbi studenata *režije* po godinama studija ovakva:

	I. GODINA STUDIJA	II. GODINA STUDIJA	III. GODINA STUDIJA	IV. GODINA STUDIJA
1.	Filmska vježba (dokumentarna)	TV-vježba III (Obrazovna emisija u studiju s tri kamere)	Dokumentarna videovježba	Glazbeni videoklip
2.	TV vježba (dokumentarna reportaža)	Kratka igrana vježba do 5 min	TV vježba VI (dramska scena)	Kratki igrani film (20-50 min)
3.	Filmska vježba (igrana — potjera)	Kratki igrani film do 15 minuta	Dokumentarni film do 15 min	Reklamni videospot
4.	TV vježba (autobiografija)	TV-vježba IV (glazbena)	TV drama	
5.		TV-vježba V (dramska scena 1)	do 20 min	

Troškovi nastavne proizvodnje studija filmske i TV režije iznosili su u 2000. oko 850.000 kn (nema podataka o troškovima snimanja i montaže).

• ADU raspolaže ovom proizvodno relevantnom opremom:

Filmska oprema: 7 kamera ARRI BL, 16 mm, Zoom 12-120 m, zajedno sa setom ARRI BL objektiva; 8 kamera ARRI ST 16 mm; 5 Bolex kamera 16 mm, 2 Bolex elektro 16 mm kamere; 2 montažna stola Prevost 16 mm; 2 montažna stola Prevost 16/35 mm; 1 montažni stol Steanbeck 16 mm; 2 montažna stola steanbeck 35 mm; 2 AVID montaže; 1 projektor Bauer ZWB 16 mm; 2 projektora Carl Zeiss 35 mm; 1 videoprojektor Sony, recorder, mikspult, kompjutor i TV monitor; 3 diaprojektora, 1 trik stol; platno za stražnju projekciju.

Elektronska TV i video oprema: 3 studijske kamere s priborom (KY 210 BE); 2 ENG kamere (KY 210 BEP, BY 110); studijski i prijenosni kompleti za snimanje (rekorderi, montažna konzola, monitori i pribor); studijska i prijenosna audio oprema; VHS komplet za montažu; AVID komplet (Media Composer); monitori, kompjutory i dr.

Studio: Akademija ima televizijski studio s režijom, snimateljski studio, projekcijsku dvoranu/predavaonu s oko 40-50 sjedala s filmskom i video projekcijskom opremom i kompjutorom, 9 montažnih soba, dvije skladišne i radne prostorije za tehniku.

• ADU raspolaže ovim proizvodnim/radnim prostorijama:

TV-studio — oko 57 m²;

TV-režija — 15 m²;

Videomontaže — 2 prostorije od 16 m², 2 od 12 m²;

AVID — 2 prostorije od 12 m²

Filmske montaže — 5 prostorija od 12 m²;

2 prostorije od 10 m²

Projekcijska dvorana/predavaonica — 52 m²

Projekcijska kabina projekcijske dvorane — 6,60 m²

Atelijer — 121 m²

Laboratorij — 25 m²

Skladište filmske tehnike — 16 m²

Filmski arhiv — 13,35 m²

Kazališna dvorana s mogućnošću filmske i video projekcije — 223 m²

Projekcijska kabina kazališne dvorane — 15 m²

Garderoba — 15 m²

• Akademija ima i povremenu nakladničku djelatnost (izdaje udžbenike i dva stručna kazališna časopisa — *T&T*, *Frakcija*).

• Članica je CILECTA, međunarodne organizacije filmskih škola, sudjeluje na međunarodnim festivalima i kongresima filmskih škola.

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, Zagreb (akronim ALU). Akademija ima korijene u umjetničkoj školi utemeljenoj 1907, a proglašena je Državnom umjetničkom akademijom (1921).

• Na toj je Akademiji godine 1998. uvedeno, kao izborni predmet, dvogodišnje usmjerenje *multimedija*, s podukom u videostvaralaštvu i eksperimentalnoj animaciji. Multimediju upisuje fakultativno neujednačen broj studenata. Zaposlen je jedan nastavnik stalno, a ostalo su stalni vanjski suradnici i gostujući profesori. Godine 1999. utemeljen je i započeo s radom *Odjel za animirani film* s četverogodišnjim studijem animacije. Studij upisuje do 6 studenata, tako da u dvije školske godine (1999/2000, 2000/2001) ima 12 upisanih studenata. Zaposlen je jedan nastavnik, sa stalnim vanjskim suradnicima i gostujućim profesorima. Uz opće likovne predmete studenti upisuju specijalističke kolegije, uz izradu filmskih crtačkih i animacijskih vježbi te vježbi iz kompjutorske animacije.

• Akademija se u tehnološkom dijelu oslanja na suradnju sa Zagreb filmom.

• Kako je nastavna produkcija tek u začetku, studenti se još djelima nisu predstavili javnosti.

UMJETNIČKA AKADEMIJA, SVEUČILIŠTE U SPLITU, Split (akronim UMAS). Osnovana je 1997. godine i sadrži dva odjela: Odjel za likovne umjetnosti i Odjel za glazbenu umjetnosti. Odjel za likovnu umjetnosti sastavljen je od samostalnih studija slikarstva, kiparstva, dizajna vizualnih komunikacija, konzervatorstva-restauratorstva i nastavničkog studija likovne kulture. Odjel glazbene umjetnosti sastavljen je od nastavničkog studija glazbene kulture, studija klavira, pjevanja, violine, violončela, gitare, flaute i klarineta.

• U sklopu Odjela za likovne umjetnosti, četverogodišnji studij *dizajna vizualnih komunikacija* uključuje uz teorijske predmete i poduku u tehnologiji (filmskoj, video i multimedij-ski-kompjutorskoj) te nastavnu proizvodnju. Ona obuhvaća: eksperimentalni film i video, izrada CD roma, web-arta te kompjutorske animacije.

• U 2000. studenti su svojim videodjelima počeli nastupati na javnim festivalskim i grupnim projekcijama u zemlji i inozemstvu, filmovi su im nagrađivani, te ulaze u produkcijski, umjetnički, korpus hrvatske kinematografije.

• Na Odjelu studira oko 20 studenata, šestero ih je pred završetkom studija.

• Akademija je opremljena ovako:

— Odjel grafičkog dizajna ima 6 kompjutora Apple (G3 s Photoshop programom) namijenjen dizajnu grafičkih predložaka, interenta, Web i CD-romova.

— Odjel medijske umjetnosti ima 2 kompjutora Apple (G4; 333 Hz, 128 MB Rem, 36 GB harddisc; program Final Cut 1.0); 2 videoprojektora (600 Ansi Lumen); 4 sony monitora 16 inch; SVHS editing semi professional editing komplet; 4 16 mm kamere (2 ARRI BL i 2 Arri standard sa sklopom objektiva); DV mini camcorder (SONY) i DV recorder semiprofessional (SONY).

Usmjerenje vizualnih medija ima jednu predavaonicu i dvije prostorije, jedna za videomontažu, druga za grafički dizajn. U sklopu Akademije je i soba za Internet s osam radnih stanica.

STUDIJ DIZAJNA, ARHITEKTONSKI FAKULTET, SVEUČILIŠTE U ZAGREBU, Zagreb. Od 1989. na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu osnovan je *Studij dizajna* kao poseban četverogodišnji studij. U sklopu njega, na II. III. i IV. godini studenti slušaju i kolegije Fotografije i Fotografije i filma te Elektronsku sliku. U i trećoj i četvrtoj godini studenti moraju, u sklopu odgovarajućih kolegija, izrađivati video-vježbe (2. na III. godini i jednu veću, 5-10 min, na IV. godini). U sklopu diplomskog ispita studenti prezentiraju i svoje videoradove, a rjeđe im je dominantan diplomski rad s audio-vizualnog područja.

• Studij, a time i kolegije filma i videa, pohađa oko 60 studenata. Dva su stalna profesora za filmsko-televizijske kolegije, i jedan vanjski.

4.4.3. Univerzitetsko znanstveno-humanističko obrazovanje:

• U Hrvatskoj nema samostalnog humanističko-znanstvenog (proučavateljskog) studija filma i audio-vizualnih medija, nego se teorija i interpretacija filma pretežito predaje kao poseban obavezan predmet u sklopu drugih studija. Takvi su (teorijski, povjesničarski) predmeti obavezni u umjetničkim školama u kojima se obrazuje za umjetničku djelatnost, a mimo umjetničkih škola javljaju se pretežito u sklopu pojedinih studija uglavnom na filozofskim fakultetima, na Učiteljskoj akademiji i visokim učiteljskim školama.

Škole s filmskim, televizijskim, medijskim, vizualno-komunikacijskim teorijsko-historijskim kolegijima:

FILOZOFSKI FAKULTETI	Broj studenata	UČITELJSKE AKADEMIJE	Broj studenata	OSTALO	Broj studenata
FILOZOFSKI FAKULTET, Zadar	oko ?	VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Čakovec	oko 170	FAKULTET POLITIČKIH ZNANOSTI, Zagreb Studij novinarstva	?
FILOZOFSKI FAKULTET, Zagreb: Studij komparativne književnosti Studij pedagogije	oko 40	VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Osijek (od 2001)	oko 230		

		VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Petrinja	oko 70		
		VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Rijeka	oko 80		
		VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Slavonski Brod	oko 30		
		VISOKA UČITELJSKA ŠKOLA, Split	oko 150		
		UČITELJSKA AKADEMIJA, Zagreb	oko 400 + 250 izvanrednih		
UKUPAN BROJ STUDENATA:	oko 150		oko 1150 + 250 izvanrednih		

(Izvori za broj studenata nepouzdati su, a ti brojevi, uostalom, variraju od godine do godine).

• Teme filmsko-teorijskih i vizualno-komunikacijskih predmeta na *fakultetima* i *umjetničkim akademijama* variraju, odnosno formiraju se prema prijedlozima profesora; nema jedinstvenog programa poduke.

• Kako je svrha *Učiteljske akademije* i *visokih učiteljskih škola* da obrazuju nastavnike razredne i predmetne nastave (odnosno nastave hrvatskog jezika) na osnovnoškolskoj razini te za predškolski odgoj (dok Filozofski fakultet oprema nastavnike za srednjoškolsku razinu), to sve akademije imaju *isti nastavni program*, prilagođen službenom programu *medijske kulture* za osnovne i srednje škole koji je odobrilo Ministarstvo prosvjete (vidi dolje: *C. Srednjoškolsko i osnovnoškolsko obrazovanje*) i uglavnom se zove *medijska kultura* ili *filmska i televizijska kultura*. Slušanje tih predmeta obvezno je za studente Učiteljske akademije i visokih učiteljskih škola. Ponegdje je riječ o jednosemestralnom kolegiju (za predškolski odgoj — 15 sati predavanja i 15 sati seminara), a drugdje o dvosemestralnom kolegiju, odnosno kolegiju raspoređenu na više različitih godina (30 sati predavanja i 15 sati seminara). Studenti predmeta hrvatski jezik slušaju dvosemestralno nastavak kolegija medijske kulture (60 sati predavanja i 60 sati seminara). Na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu predaju se i izborni kolegiji: filmska i videodružina u školi (30 sati predavanja i 30 sati vježbi), multimedij (30 h predavanja, 30 vježbi) uz klupsko prikazivačku djelatnost. Na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu, npr. diplomira iz filmskih (medijskih) kolegija 50-ak studenata.

• Univerzitetski kolegij iz povijesti i teorije filma ima najdužu tradiciju u sklopu *Studija komparativne književnosti* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (od 1963), a sada tamo djeluje posebna *Katedra za teatrologiju i filmologiju* koja nudi filmološke predmete (uglavnom izborni). Na tom je studiju filmologija uključena na svim razinama — i u diplomski curriculum i u postdiplomski curriculum, i može se diplomirati, magistrirati s filmskom temom, što je čest izbor studenata. Mnogi od aktivnih filmskih kritičara, sveučilišnih profesora s područja filma pohađali su filmološke predmete na tom studiju.

• Na Sveučilištu u Zagrebu do 2001. doktoriralo je pet osoba s filmskom ili televizijskom temom (vremenskim redoslijedom: dr. Ante Peterlić, dr. Hrvoje Turković, dr. Vjekoslav Majcen, dr. Branko Bubenik, dr. Mato Kukuljica), a veći je broj osoba magistriralo s filmskim temama (nema točnih podataka o tome). Neki od hrvatskih diplomanata stekli su doktorate i magisterije na inozemnim sveučilištima (npr. Saša Vojković doktorirala je u Nizozemskoj).

• Broj nastavnika koji specijalizirano predaje filmske i medijske teorijsko-interpretacijske predmete na sveučilišnoj razini razmjerno je ograničen. Na *Učiteljskoj akademiji i šest visokih učiteljskih škola* predaje 6 nastavnika, a na ostalim sveučilišnim studijima još oko 8-10. Ukupno ima 16-ak sveučilišnih nastavnika s područja teorije i historije filma i audio-vizualnih medija. (Ukupna je brojka dana uz oprezno nagađanje, vjerojatno je ukupan broj nešto veći).

4.4.4. Srednjoškolsko i osnovnoškolsko obrazovanje:

• U Hrvatskoj je razmjerno rano (od sredine 1960-ih godina) uvedena obveza da se u osnovnoškolsku (8 razreda) i srednjoškolsku (4 razreda) nastavu uključi i tzv. *filmska kultura* (s filmskim obrazovnim temama), odnosno *medijska kultura* (s kazališnim, filmskim, televizijskim, radio temama), tako da đaci stječu i takvo obrazovanje. Operativno je stvar riješena tako da se u sklop nastavnog predmeta *hrvatski jezik* uključi *filmska* odnosno *medijska kultura* kao jedno od nastavnih područja, i da se odrede sati koje nastavnik treba posvetiti tome području. Ondašnje Ministarstvo kulture, prosvjete i sporta odobrilo je istodobno i nastavni program za to područje. Također je organizirana i posebna periodična škola, tzv. *ljetna filmska škola* (od 1965-1990), u organizaciji Filmoteke 16, na kojoj su tijekom jednog tjedna održavanja nastavnici dobivali dopunsko obrazovanje iz filmske kulture.

• Danas se prema programu *medijska kultura* podučava na više razina: predškolskoj, razrednoj i predmetnoj nastavi. Podučava se na više programskih načina: obvezatno, u dopunskoj, izbornoj i slobodnoj nastavi. Posljednje je često vezano uz izvanškolske aktivnosti i odvija se u sklopu filmskih i videodružina.

• U sklopu predmetne nastave *hrvatskog jezika* — koja obuhvaća četiri područja: hrvatski jezik, književnost, jezično izražavanje i medijsku kulturu — filmske se i televizijske teme posebno obrađuju u sklopu *medijske kulture*, ali se dodiruju ('korelacijski') i u područjima hrvatski jezik, književnost i jezično izražavanje.

• Nastavnici imaju godišnju mogućnost, poduprtu Ministarstvom prosvjete, dopunskog obrazovanja iz područja medijske kulture na *Medijskoj školi* (vidi sljedeći odjeljak: *D. Tečajevi, radionice, periodične škole*), odnosno u sklopu godišnjih seminara iz medijske kulture koje organizira Ministarstvo prosvjete.

• Iako je nastavna obveza načelno dobro postavljena, realizacija te nastave vrlo je neujednačena, otežana, odvija se u izrazito nepogodnim uvjetima, i često posve zanemarena. Više ovisi o pojedinom nastavniku i njegovu osobnom zalaganju nego o obvezatnom programskom standardu. Na temelju podataka dobivenih anketom na vrlo ograničenom

uzorku (10 škola), rijetko je koja škola prikladno i dostatno opremljena za nastavu filma i televizije. Tek 3 škole od 10 anketiranih ima potreban prostor za održavanje filmskih i video projekcija u školi, uglavnom nemaju televizijski aparat u razredu; veći dio ima rekordere, ali ograničen broj (ukupno 34) i često izvan uporabe. U 10 škola samo dvije imaju filmske projektore, a ni jedna nema videoprojektor. Samo jedna škola ima filmsku kameru, a jedna 4 videokamere. Neke škole uopće nemaju filmove na kasetama za potrebe nastave, premda neke imaju i po 100 (ukupno 156 kaseti u 10 škola). Poseban je problem što se i ono tehnike što postoji uglavnom ne koristi u nastavi. Što se same nastave tiče, neki nastavnici posvećuju samo jedan školski sat filmu i televiziji, a najviše 10 školskih sati (ukupno 53 sata u svih 10 anketiranih škola). Od toga se tek u 6 škola povremeno koristi filmska ili videoprojekcija u nastavi. Izborna nastava iz medijske kulture održava se tek u 4 škole, njome je obuhvaćeno ukupno 86 djece, a tek dvije škole imaju videoskupine (ukupno 40 djece). Prema procjeni anketiranih nastavnika o tome da li se dovoljno ili nedovoljno predaje o filmu i televiziji u školi 7 nastavnika (od 10 anketiranih) odgovorilo je da se nedovoljno predaje, a tek dva da se dovoljno predaje.

4.4.5. Tečajevi, radionice, periodične škole

Opći pregled

• Od pedesetih, a osobito devedesetih godina u Hrvatskoj su se javljale raznolike inicijative koje su išle za dopunjavanjem postojećih intitucijskih oblika obrazovanja, ili za alternativom njima. One su se javljale u obliku periodičnih, proizvodno usmjerenih radionica i 'akademija' (traju ponajčešće oko tjedan dana) te 'škola' i 'seminara' namjenjenih humanističkom obrazovanju na audio-vizualnom području.

• Neke od radionica i periodičnih škola koncipirane su na načelima visokoškolske nastave. Takve su npr. *Imaginarna akademija* u Grožnjanu; *Škola medijske kulture* u Trakošćanu, odnosno tečajevi za nastavnike koje je sredinom 1990-ih organizirao Hrvatski filmski savez. Neke od radionica odvijaju se na osnovnoškolskom i srednjoškolskoj razini (npr. međunarodna radionica crtanog filma ŠAF Čakovec; radionice crtanog filma koje organizira Hrvatski filmski savez).

• Postoje, također otvorene radionice i tečajevi (poput tečaja koje povremeno organizira Kinoklub Zagreb, Kinoklub Split, Art radionica Lazareti, Dubrovnik, Kinoklub Liburnija u Rijeci i dr).

A. ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE. Godine 1999. inicijativom Hrvatskog filmskog saveza obnovljena je nekadašnja *Ljetna filmska škola* pod novim uvjetima, i s nazivom — *Škola medijske kulture* — prilagođen nazivu područja (*medijska kultura*) koje se nastavno obrađuje u hrvatskim školama. Prethodna *Ljetna filmska škola* održavala se godišnje između 1965. i 1990. u organizaciji Filmoteke, ponajprije kao oblik stalnog dopunskog obrazovanja za nastavnike koji su u školama morali predavati o filmu, kao i za voditelje filmskih grupa. Zamrla je zbog rata u Hrvatskoj. Na tu se zamisao i na njezinu nastavnu organizaciju nadovezuje i obnovljena škola (pokrenuli su je velikim dijelom isti nastavnici koji su vodili prethodnu školu).

• *Škola medijske kulture* sastavljena je od dva programa, jedan je namijenjen nastavnicima koji realiziraju program medijske kulture, a drugi voditeljima dječjih klubova. Prvima je posvećen (a) *seminar* (s razrađenim programom predavanja, projekcija filmskih i videodjela uz diskusije te metodičkih radionica), a drugima su namijenjene (b) *proizvodne videoradionice* (animiranog filma, dokumentarnog, igranog te specijaliziranih radionica snimanja i montaže), na kojima voditelji filmskih grupa, klubova kao i drugi zainteresirani polaznici sami izrađuju videodjela. Medijska škola ima dva stupnja (1) polazni, za one koji prvi put dolaze na školu i (2) napredni koji pruža nove teme za stalno dopunsko obrazovanje (tzv. permanentno obrazovanje). Iako je namijenjena ponajprije nastavnicima, Škola je otvorena i drugim osobama zainteresiranim za taj oblik intenzivnog obrazovanja, djelujući i kao svojevrsno *otvoreno učilište*. Održava se godišnje, koncem kolovoza (u Trakošćanu).

• Program Škole provodi se uz odobrenje i subvenciju Ministarstva prosvjete i sporta. Programom škole rukovodi Savjet Medijske škole, a organizacijski je izvodi Hrvatski filmski savez. Na Školi predaje oko 13 predavača (dijelom sveučilišni nastavnici, dijelom ugledni autori i filmski teoretičari), 5-6. tehničkog osoblja.

• Godine 2000. u seminarskom dijelu sudjelovalo je 45 polaznika, a u radioničkom 38; ukupno — 83 polaznika.

B. IMAGINARNA FILMSKA AKADEMIJA/IMAGINARY FILM ACADEMY, Grožnjan. Akademija je pokrenuta 1995. s ciljem da u obliku intenzivnih radionica pruži mogućnost za razvoj specijaliziranih umijeća na razini postdiplomskog studija. Djeluje kao međunarodna radionica, s prevagom polaznika iz Hrvatske. Održava se redovito u Grožnjanu, tijekom srpnja (10-ak dana), a povremeno i u Athensu, SAD.

• Utemeljitelji i organizatori Akademije jesu Centar za dramsku umjetnost, Zagreb; Ohio University, Athens, Ohio; te Akademija dramske umjetnosti, Zagreb.

• Danas u *Imaginarnoj akademiji* djeluje više redovitih radionica: radionica scenaristike; produkcijska radionica, dokumentaristička radionica, a tim temeljnim radionicama pridružila se i radionica CD-roma.

• Proizvodi Akademije autorski su scenariji, dokumentarni filmovi (izrađeni u koprodukciji s Factumom), a cilj je producirati i cjelovečernje filmove.

4.5. Zaštita filmske baštine

Opći pregled: arhivi i zbirke

• Zaštitu filmske baštine regulira *Zakon o kinematografiji i Zakon o arhivskom gradivu i arhivima* (1997).

• Radi zaštite nacionalnog filmskog fonda, odnosno filmova i audio-vizualnih djela u Republici Hrvatskoj osnovana je *Hrvatska kinoteka*, koja djeluje kao nacionalni filmski arhiv pri Hrvatskom državnom arhivu. Zakonom o kinematografiji uvedena je obveza pohranjivanja *jednog primjerka* filmskog (audio-vizualnog) u Hrvatskoj kinoteci. Obveza se odnosi na pohranjivanje jedne kopije i originalno filmsko gradivo svakog proizvedenog filma te na *kopiju uvezenih stra-*

nih filmova nakon isteka licence, ako ugovorom s producentom nije drukčije određeno. Uz obvezatni primjerak filmskog (audiovizualnog) djela Kinoteci se dostavlja i popratno gradivo uz film (dokumentacija, tiskano, likovno i grafičko gradivo koje svjedoči o nastanku filma). Iako se ta obveza ne provodi u potpunosti, ni uvijek, ipak je ona pridonijela prilično sačuvanoosti hrvatske filmske baštine i recentne filmske produkcije. Pitanje pohrane obveznog primjerka videodjela i filmova na videu još nije riješeno.

• Recentnu proizvodnju audio-vizualnih djela čuvaju i sami producenti i to gradivo ima status *registraturnog gradiva*, pa se na njega primjenjuju propisi *Zakona o arhivskom gradivu i arhivima* (u dijelu o registraturnom gradivu) te Hrvatski državni arhiv ima pravo nadzora nad njihovim čuvanjem.

• Registraturno filmsko gradivo imaju i pojedini kinoklubovi, galerije i Akademija dramske umjetnosti, a opsegom najveće registraturno filmsko gradivo imaju tradicionalni filmski producenti Jadran film, Zagreb film te veći filmski distributeri. U tranzicijskom razdoblju većina onih koji imaju registraturno gradivo cjelokupni prikupljeni fond predaju Hrvatskoj kinoteci na čuvanje kao svoj depozit, smanjujući time i troškove svoga poslovanja. S druge strane, to omogućava Kinoteci zaokruživanje nacionalnog filmskog fonda novim naslovima i/ili dijelovima filmskog gradiva koji nisu sastavni dio završenog djela, a imaju određenu kulturološku vrijednost (repeticije, restovi koji nisu ušli u završnu verziju djela i dr)

• No, najvažnije registraturno gradivo jest audio-vizualno gradivo Hrvatske televizije. Iako bi prema zakonu televizija trebala Kinoteci predavati obvezni primjerak, odnosno onaj dio gradiva za koji se utvrdi da pripada arhivskom gradivu, ta se obveza ne provodi. Postoji prijedlog da INDOK postane javnim audio-vizualnim arhivom specijaliziranim za televizijsko gradivo, a ne tek internom službom HRT-a.

• Postoji i neregistraturno gradivo, pretežito neprofesijske proizvodnje, pohranjeno u kinoklubovima i u neregistriranim privatnim zbirkama.

• Proizvodne i druge ustanove formirale su i vlastite specijalizirane zbirke audio-vizualnih djela čije se izvorno gradivo redovito nalazi u Hrvatskoj kinoteci. Sve zbirke formirane su u suglasnosti s Hrvatskom kinotekom, odnosno Hrvatskim državnim arhivom koji sudjeluje u njihovu formiranju i reguliranju načina njihova rada. Filmske zbirke financiraju se iz sredstava lokalne zajednice.

Važnije *audio-vizualne arhive, registraturno gradivo i zbirke u Hrvatskoj:*

GRAD	NACIONALNI ARHIVI	REGISTRIRANA ARHIVSKA GRADIVA	ZBIRKE
ZAGREB	Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom arhivu	INDOK, arhivska služba u sklopu HRT-a	Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza
		Arhiv Jadran filma	Zavičajna zbirka grada Zagreba (Zagreb film)
		Arhiv Zagreb filma	
		Akademija dramske umjetnosti — arhiva studentskih filmova i videa	

		Galerija suvremene umjetnosti - audiovizuelni arhiv (videoart)	
		Drugi producenti i distributeri	
SPLIT			Zbirka filmova splitskih producenata
			Oblutak film — zbirka gradiva o Domovinskom ratu
RAZLIČITI GRADOVI		Kinoklubovi	

4.5.1. Hrvatska kinoteka pri Hrvatskom državnom arhivu.

• Hrvatska kinoteka osnovana je 1979. na temelju *Zakona o kinematografiji* Republike Hrvatske iz 1976, kao zaseban odjel Hrvatskog državnog arhiva. Osnovna je zadaća Kinoteke prikupljanje filmskog gradiva (uključujući i popratno gradivo koje prati nastanak filma), njegovo pohranjivanje (u posebno opremljenim spremištima), zaštita (uključujući presnimavanje gradiva na standardne formate i restauraciju); obrada filmskog fonda te diseminacija informacija o obrađenom filmskom gradivu. Od 2000. u Kinoteci djeluje i fonoodjel koji prikuplja i čuva zvučne dokumente. A pohranjuju se i audio-vizualna djela na elektronskom nositelju (pretežito videokasete). Djelatnost Kinoteke regulirana je *Zakonom o kinematografiji* (NN 47/80; NN 20/90 i NN 53/90) i dopunama zakona iz 1980. i 1990. te *Zakonom o arhivskom gradivu i arhivima* iz 1997. (NN 105/97).

— Hrvatska kinoteka je od 1993. godine pridružena, a od 2001. redovita članica Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), a od 1997. godine članica je Europske udruge filmskih arhiva (ACE).

— Kinotečnu djelatnost financira Ministarstvo kulture na temelju godišnjeg programa rada. Sredstva za redovite materijalne troškove i osobne dohotke (hladni pogon) i nakladničku djelatnost Ministarstvo kulture osigurava u sklopu ukupnih sredstava za rad Hrvatskog državnog arhiva. Sredstva za posebne programe zaštite i restauracije gradiva, opremu i investicije Kinoteka zasebno ostvaruje kao namjenska sredstva na temelju posebnih programa. Od toga iz sredstava Ministarstva kulture što su namijenjena filmskoj djelatnosti financiraju se samo programi zaštite i restauracije gradiva.

U razdoblju 1997-2000. Odnos traženih i odobrenih namjenskih sredstava bio je ovaj:

Financiranje Hrvatske kinoteke:

	Traženo	Ostvareno
1997.	2.337.297,05	1.601.986,99 kn
1998.	1.929.575,76	1.206.865,53 kn
1999.	2.436.962,98	1.500.000,00 kn
2000.	2.692.465,86	1.000.000,00 kn

• Kinoteka je smještena na izrazito neadekvatnom i skućenom, neadaptiranom, prostoru bivše tvornice olova. Tamo

raspolaže s ukupno 851 m² klimatiziranog spremišnog prostora i 120 m² radnog prostora, dok su joj stvarne potrebe za 2.215 m², od čega 1.600 m² spremišnog prostora. Kinoteka nema vlastitu projekcijsku dvoranu, prostor za stručni biblioteku, čitaonicu, za tehničku zbirku i dr. U 2001. oslobođeni su prilični prostori od ostalog arhivskog gradiva te se proširio i adaptirao veći prostor za čuvanje filmova i kinematografskog gradiva.

• Oprema kojom raspolaže Kinoteka za pregled, tehničku i montažnu obradu te za presnimavanje na video je ova:

montažni stolovi (Steinbeck) za pregled kopija (2)

montažni stolovi za pregled negativ (1)

konzole za presnimavanje gradiva s ekrana montažnog stola na U-matic i VHS format.

konzole za pregled i zaštitno presnimavanje fono gradiva na magnetofonsku vrpцу, DAT i CDR

informatička oprema (računala 3 kom)

Oprema je stara (prosječna starost veća od 10 godina, a ona za pregled audiodokumenata starija od 20 godina), i ne odgovara suvremenim standardima.

• U Kinoteci radi ukupno 11 zaposlenika i taj se broj djelatnika godinama ne povećava, unatoč znatnu povećanju opsega poslova Kinoteke u posljednjih deset godina. U tome razdoblju znatno je povećana količina godišnjeg preuzimanja gradiva i razvijene su (s istim brojem zaposlenika) nove djelatnosti (primjerice: praćenje recentne kinematografije, zaštita fonogradiva, izdavačka djelatnost, međunarodna suradnja, osnatak zavoda za arhivistiku, pomoćne povijesne značnosti i filmologiju i dr).

• Osnovne djelatnosti Kinoteke jesu (a) arhivska djelatnost, (b) prikazivačka djelatnost, (c) nakladnička djelatnost, (d) međunarodna suradnja, (e) znanstvenoistraživački rad.

Arhivska djelatnost. Po osnivanju Hrvatska kinoteka preuzela je dio hrvatske nacionalne građe od Jugoslovenske kinoteke, Beograd. Jugoslovenska kinoteka je, naime, do 1974. bila savezni (federalni) arhiv te je uz naknadu pohranjivala djela recentne filmske proizvodnje iz sastavnih republika federacije te zajedničkim sredstvima nabavljala djela svjetske filmske baštine. Posebnim je ugovorima čuvala i neku posebnu građu iz Hrvatske (Škole narodnog zdravlja), a čuvala je i zaplijenjenju građu (od početka stoljeća do 1945). Dio je hrvatskoga gradiva sporazumno preuzet, ali je spornim ostao zadržan dio zaplijenjenog filmskog gradiva, kao i pitanje raspodjele stranoga filmskog fonda prikupljenoga u Jugoslovenskoj kinoteci prinosom svih republika tadašnje federalne države. Rješavanje preostalih pitanja uključeno je u rješavanje sukcesijskih pitanja, i danas (2001) ima mogućnosti da se ti problemi riješe, bilo ustupanjem dijela hrvatskog gradiva, bilo kopiranjem svjetskog gradiva. Od inozemne građe Hrvatska kinoteka danas ima samo ono što se, prema zakonskoj odredbi, nakon prikazivačke eksploatacije pohrani kod nje, i mali fond filmske klasike na 16 mm vrpци.

Pohranjeno gradivo (2000):

	BROJ IGRANOFILMSKIH NASLOVA	BROJ KRATKOMETRAŽNIH NASLOVA
HRVATSKI FILMOVI	235	2.450
STRANI FILMOVI	3.820	2.100
FILMOVI TELEKINIRANI NA VIDEO (HRVATSKI)	45	

Količina gradiva (u metrima — procjena):

	1997.	1998.	1999.	2000.
UKUPNO	20,865.095	21,630.500	20,975.007	22,557.771
PREUZETO GRADIVO	2,804.462	1,526.353	890.341	1,986.266
IZLUČENO GRADIVO	413.078	760.948	1,545.834	403.502
OBRAĐENO GRADIVO	3,858.521	5,386.624	3,075.061	2,910.379

• Kinoteka prosječno preuzima 2,000.000 metara filmskog gradiva (snimaka) godišnje, s time da se u 2000. godini povećala količina preuzetog gradiva, jer producenti predaju svoje arhive Hrvatskoj kinoteci na čuvanje.

• U dosadašnjem radu Kinoteke poduzete su ove mjere zaštite:

presnimavanje filmova snimljenih na nitratnoj podlozi 313.779 metara

presnimavanje sa substandardnih na standardni format 35.065 metara (208 naslova neprofесиjskog filma)

izrada sigurnosnih kopija:

dugometražni igrani filmovi 139 naslova

kratkometražni filmovi 621 naslov

restauriranje oštećenog gradiva 1995-1999.

dugometražni filmovi 28 (prosječno godišnje 5-6 filmova)

dokumentarni filmovi 155 (prosječno godišnje 31 film)

animirani filmovi 117 (prosječno godišnje 23 filma)

zaštitno presnimavanje filmskog gradiva na VHS format

U-matic 278 naslova (205 hrvatskih i 73 stranih naslova) (prosječno godišnje 21 naslov)

VHS 1.153 naslova (387 hrvatskih i 766 stranih naslova) (prosječno godišnje 55 naslova)

• Osim prikupljanja i zaštite filmskog gradiva, u sklopu Kinoteke formirane su zbirke popratnog filmskog gradiva:

muzejska zbirka

fototeka

zbirka plakata

zbirka scenarija i knjiga snimanja

zbirka arhivskog gradiva što se odnosi na kinematografiju — zbirka fonodokumenata

Korištenje gradivom:

	1997.	1998.	1999.	2000.
IZDAVANJE GRADIVA, broj naslova	278	549	419	439
BROJ KORISNIKA	72	118	186	163
NARUČENA PRESNIMAVANJA, broj naslova	131	268	87	175

• Najučestaliji korisnik gradiva Hrvatske kinoteke je Hrvatska televizija, od ostalih institucija veliki su korisnici Akademija dramske umjetnosti, multimedijalni centri (MM — Zagreb, Kinoteka Zlatna vrata — Split), muzeji i galerije. Od pojedinaca to su filmski autori, filmski istraživači studenti i poslijediplomci.

• Znanstvenoistraživački rad zaposlenika kinoteke i vanjskih suradnika iskazuje se u nakladničkoj djelatnosti (4 monografije).

4.5.2. INDOK — Hrvatska radio televizija

Arhivska služba u sklopu Hrvatske televizije (prije Televizije Zagreb) djeluje od 1963. Danas se nalazi u sklopu samostalnog odjela INDOK, koji obuhvaća: (1) *audio-vizualni arhiv*; (2) *biblioteku i novinsku dokumentaciju*; (3) *arhiv informativnog programa* (agencijska dokumentacija); (4) *postproduksijsku dokumentaciju* (strane emisije; filmsko i video-spremište); (5) *fonoteku*; (6) *informatičko referalnu službu*; i (7) *pripremu i kontrolu* (pregled filma, pregled videa i presnimavanje, kontrola kvalitete i restauracija dokumentacije). Građa pohranjena u INDOK-u dijelom je registraturna, a dijelom arhivska, ali njezin status nije riješen u skladu sa zakonom.

• *Audio-vizualni arhiv* u sklopu INDOK-a sastoji se od *filmskog arhiva*, *videoarhiva*, *fotoarhiva*, *povijesnog arhiva* i *arhiva domovinskog rata*. Arhiv prima, obrađuje, dugoročno čuva i daje na ponovnu uporabu audio-vizualne dokumente nastale djelovanjem HTV-a.

• Arhivski fond sadržava (stanje: listopad 2001):

40.000 arhivskih kontejnera sa 16 mm filmom i pripadajućom tonskom vrpcom (perfo);

10.000 magnetoskopskih vrpca od 2 inča;

15.000 magnetoskopskih vrpca od 1 inča;

22.000 U-matic kaseta

150.000 Betacam videokaseta

5.000 digitalnih Betacam videokaseta

• Audio-vizualni arhiv ima i arhivski hladnjak u kojem se na niskoj temperaturi čuva najvredniji dio arhivskog filmskog fonda. Oko 80% arhivskog fonda informatički je obrađeno i podaci se nalaze u digitalnoj bazi podataka.

• Arhivska je politika u skladu s arhivskim zakonom, regulirana je i internim aktom Uprave HRT-a, *Pravilnik o arhiviranju i načinu uporabe AV dokumentacije*.

• Arhivski se dokumenti obilato koriste u pripremanju tekućih emisija te se oko 25% aktualnog programa HTV-a sastoji od arhivske građe.

• Čuvanje audio-vizualnih djela i dokumentacije potpuno se financira novcem Hrvatske televizije, a stručni nadzor obavlja Hrvatski državni arhiv.

• Zbog tehnoloških specifičnosti televizije dio televizijskog programa nije sačuvan. Od 1956-1963. godine TV Zagreb nije imala magnetoskope, odnosno uređaje za snimanje i reprodukciju videodokumenata, a sav program je emitiran *uživo* (slično kao kazališna predstava) pa ne postoje zapisi o

njemu, ili je emitiran s filma. Zbog velike cijene snimanja programa na videomedije dio programa je brisan, posebno na vrpcama od 2 i 1 inča. Danas se snima i čuva sav emitirani program jer je cijena arhivskog medija, tj. kasete, mala. Godišnji priljev je oko 20.000 videokaseta s raznim programskim sadržajima.

- Najveću poteškoću u arhiviranju i uporabi AV dokumentacije televizije čine česte promjene televizijske tehnologije, nastajanje novih vrsta AV-dokumenata, koji zahtijevaju uporabu odgovarajućih uređaja za reprodukciju te visoki troškovi stalne migracije sadržaja sa starih nosača na nove nosače sadržaja.

4.6. Udruge

Opći pregled

- U Hrvatskoj djeluju udruge različita profila. To su:

b) *Strukovne udruge*, odnosno udruge osoba koje obavljaju specijalistične stručne poslove u kinematografiji i koje su uspostavljene kako bi se promicali interesi dane struke.

c) *Filmsko-kulturna udruženja*, ona koja imaju šire (nekomercijalne) kulturne svrhe: proizvodne, prikazivačke, izdavačke, obrazovne i sl.

d) *Kino i videoklubovi*, udruge kojima je prvi cilj društveno temeljena proizvodnja filmova, organizacija stručnih tečajeva i popratnih prikazivačkih programa.

- Strukovno udruživanje umjetnika regulirano je *Zakonom o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* (1996), prema kojemu se imaju pravo udruživati i ostvarivati mirovinsko i zdravstveno osiguranje. Također prema *Zakonu o financiranju javnih potreba u kulturi* (1990) udruge imaju pravo na sufinanciranje svojih programa na nekoj instanci (Ministarstvu kulture, županijskim, općinskim i gradskim uredima za kulturu), i tom se mogućnosti i koriste te troškove svojeg funkcioniranja pokrивaju dijelom iz sufinanciranja, a dijelom iz članarine.

- Iako je jedna od funkcija većine strukovnih udruga osiguravanje statusa ljudima bez stalnog namještenja, većina u svojem statutu navodi kao cilj promicanje kulture i pojedinih kulturnih djelatnosti te utjecanje na relevantne poteze kulturne politike.

4.6.1. Strukovne udruge

- Strukovne udruge danas se osnivaju i registriraju na temelju *Zakona o udrugama* (1997). Sve se koriste nekim subvencijama koju dobivaju ili od Ministarstva kulture ili iz regionalnih i lokalnih izvora, a sve ubiru članarinu. Djelatnost im je usredotočena na uže strukovne interese, ali sve udruge imaju u svojim statutima zabilježen program javne kulturne djelatnosti šireg profila.

Pregled strukovnih udruga i njihova članstva (2000):

IME UDRUGE	UKUPAN BROJ ČLANOVA	ŽENSKI ČLANOVI	MUŠKI ČLANOVI	ŽENSKO MUŠKI POSTOTAK
1. Hrvatsko društvo filmskih djelatnika / Croatian Society of Film Professionals	396	126	270	32:68%

2. Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Society of Croatian Film Directors	74	11	63	15:85%
3. Hrvatska Udruga filmskih snimatelja / Croatian Association of Cinematographers	30	0	30	0:100%
4. Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika / Croatian Freelance Artists Association ¹	93	19	74	20:80%
5. Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Croatian Society of Film Critics	61	15	46	25:75%
UKUPAN BROJ / POSTOTAK	oko 654	171	483	26:74%

¹ Članovi *Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika* jesu i neki članovi prethodnih udruga (filmskih djelatnika, redatelja i snimatelja). Također u ukupnu brojku nisu uračunati glumci, jer većina filmskih i TV glumaca jesu primarno kazališni glumci, pa se tako i vode.

- *Hrvatsko društvo filmskih djelatnika / Film Artists' Association of Croatia* najstarija je strukovna organizacija (postoji od 1950, kad je dio filmaša zakonom prešao u status tzv. *slobodnih umjetnika* odnosno *slobodnih radnika*). Ono obuhvaća sva filmska (a poslije i televizijska) zanimanja, od onih stvaralačkih do tehničkih, omogućuje zdravstveno i mirovinsko osiguranje onim svojim članovima koji su radili kao slobodna profesija (nakon 1950), a djelovalo je i kao strukovni sindikat. Unutar društva postojale su sekcije po strukama. U 1990-im, osamostalili su se u autonomno društvo *filmski redatelji* (1995) i *filmski snimatelji* (1996). Javno djelovanje društva vezano je uz interese svojeg članstva, povremeno organizira tribine i podupire neke filmski vezane manifestacije (filmske festivale). Društvo, također, godišnje kandidira film za natjecanje za internacionalnog *Oscara*, i predlaže svoje predstavnike u društvena tijela (npr. u Vijeće HRT-a).

- *Društvo hrvatskih filmskih redatelja / Croatian Film Directors' Guild* osnovano je 1995. i obuhvaća profesionalne filmske redatelje. Pokrenulo je niz inicijativa potkraj devedesetih (inicijativa za osnivanje Instituta za film, Filmskog kulturnog centra, upozoravanje na zakonske probleme vezane uz Europsko zakonodavstvo i dr). Društvo dodjeljuje godišnju nagradu *Jelena Rajković* najboljem redatelju mlađem od trideset godina. Društvo je članom Federation of European Film Directors (FERA-e).

- *Hrvatska udruga filmskih snimatelja / Croatian Cinematographers' Society* osnovana je 1996. i obuhvaća filmske i televizijske snimatelje. Glavni ciljevi udruge su zaštita članova, utjecaj na radne uvjete i na njihovu zakonsku podlogu te na oblike prikazivanja njihova rada. Planirane su i druge stručne aktivnosti (radionice, stručna putovanja, tribine...). Učlanjuje se po pozivu. Članovi se dijele na redovite, same snimatelje, i počasne, među kojima mogu biti članovi drugih profesija. Članica je Europske federacije nacionalnih udruga filmskih snimatelja IMAGO.

- *Hrvatska zajednica slobodnih umjetnika / Croatian Freelance Artists Association*, Zagreb. Utemeljena je 1965. kao udruga koja selektivno okuplja *slobodne umjetnike* koji profesionalno djeluju. Uz filmske slobodne umjetnike (redatelje, snimatelje, scenariste, glumce, autore animacije), Zajednica

obuhvaća i književnike, književne prevoditelje, dramske umjetnike (redatelje, glumce, dramaturge), glazbene umjetnike (skladatelje i izvođače), baletno-plesne umjetnike, likovne i multimedijske stvaratelje. Omogućuje im zdravstveno, invalidsko i mirovinsko osiguranje iz proračuna RH i štiti njihove interese. Članstvo u Zajednici kompatibilno je sa članstvom u drugim udrugama, iako se zdravstvena, mirovinska i invalidska osiguranja mogu ostvarivati samo u sklopu jedne udruge.

• *Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Croatian Film Critics' Society* utemeljeno je 1992. godine, a obuhvaća osobe koje sustavno objavljuju kritike, eseje i studije u periodici, elektronskim medijima i knjigama te obavljaju druge proučavalačke poslove. Glavna javna djelatnost društva vezana je uz godišnje nagrade (nagrada *Oktavijan*) za najbolja filmska ostvarenja u cjelovečernjem igranom filmu, srednjometražnom igranom filmu, kratkometražnom igranom filmu, srednjometražnom dokumentarnom filmu, kratkom dokumentarnom filmu, animiranom filmu, eksperimentalnom filmu, namjenskom filmu i u glazbenim spotovima. Nagrada se dodjeljuje na festivalima: Pulsom festivalu i na Danima hrvatskog filma. Uz te nagrade društvo dodjeljuje i godišnju nagradu filmske kritike te nagradu za životno djelo kritičaru (obje se zovu *Vladimir Vuković*). Društvo je članom međunarodne udruge FIPRESCI.

• Iako sve strukovne udruge imaju u svojim statutima predviđen širok spektar djelatnosti od javnog interesa, većinom im je aktivnost vrlo uska i prigodna, počesto vezana uz staleška i zakonska pitanja.

4.6.2. Udruge šire kulturnog profila

• Tradicijska mreža *narodnih sveučilišta i kulturnih centara* kojima je bila svrha ne samo da organiziraju kulturološki orijentirano prikazivanje filmova, nego i da organiziraju druge oblike kulturnih djelatnosti na području filma (tečajeve, seminare, izložbe, prigodne priredbe) raspala se početkom 1990-ih, tako da je preostalo malo pučkih sveučilišta i kulturnih centara. Ali, druga polovica 1990-ih svjedoči o buđenju filmsko-kulturnih (medijskih) centara (udruga) i inicijativa, koje u novim uvjetima i s različitim naglascima nastavljaju sličnim radom.

• Kako je najistaknutija javna djelatnost tih udruga prikazivačka — to su oni obrađeni pod stavkom nekomercijalnom prikazivalaštvo (4.3.4). Od 1999. postoji inicijativa grupe građana za pokretanje *Filmskog (kulturnog) centra* koji bi objedinjavao kinotečno prikazivanje, specijalne prikazivačke programe umjetničkih filmova, imao filmsku i medijsku biblioteku i čitaonicu, videoteku filmskih i televizijskih naslova od trajne kulturne važnosti, u kojem bi se organizirala predavanja, seminari, radionice. Inicijativa je u 2001. dobila financijsku potporu Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba. Cilj joj je, također, poticaj pokretanja takvih centara u drugim gradovima Hrvatske.

HRVATSKI FILMSKI SAVEZ (HFS)/Croatian Film Clubs' Association, Zagreb. Savez je utemeljen 1963, prvo pod nazivom *Centar za kinoamaterstvo Hrvatske*, a potom kao *Kinosavez Hrvatske* do 1990, u sklopu ondašnje Narodne teh-

nike (danas Hrvatske zajednice tehničke kulture). Cilj mu je bio da objedini i koordinira te potiče djelovanje kinoklubova u Hrvatskoj i da organizira zajedničke susrete (godišnje revije filmova). Tijekom vremena djelatnost se proširila te je Savez postao središnjom kulturno-promicateljskom udrugom hrvatske kinematografije.

• Hrvatski filmski savez udruga je neprofесиjskih filmskih i videodružina, s vlastitim pravnim statusom. U HFS udruženo je 18 udruga sa samostalnim pravnim statusom (vidi Adresar), 128 kinoklubova djece i mladeži i velik broj samostalnih filmskih i videoautora.

• Upravna tijela Saveza jesu: (a) skupština (delegati sastavnih udruga — kinoklubova), koja bira (b) izvršni odbor (9 članova), a taj bira (c) predsjednika Saveza (volonterska dužnost), tajnicu Saveza (profesionalna služba), (d) nadzorni odbor te odbor časti, odobrava programe rada. HFS član je Hrvatske zajednice tehničke kulture, udruge neprofесиjskih udruga vezanih uz tehnički temeljene djelatnosti (radioamaterizam, fotografiju, informatiku, modelarstvo i dr). HFS dijelom se financira sredstvima Ministarstva prosvjete namijenjenim tehničkoj kulturi (preko Hrvatske zajednice tehničke kulture), a dijelom se natječe svojim programima za financijsku potporu Ministarstva kulture RH, Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba te Ministarstva prosvjete i sporta RH za dodatne programe. Ima troje zaposlenih, od kojih je jedna tajnica. Ostale su funkcije volonterske.

• Stalni oblici rada HFS-a jesu:

- 1) Organiziranje ili suorganiziranje revija filmskog i video-stvaralaštva (Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva; Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži; Međunarodna revija jednodominutnog filma u Požegi; Međunarodni festival novog filma i videa, Split).
- 2) Obrazovna djelatnost (Medijska filmska škola; organiziranje videoradionica, tečajeva), tehnička potpora školama u nastavi i školskim društinama
- 3) Uspostavljanje i održavanje filmskog i videoarhiva (neprofесиjski radovi odraslih i djece, autorski opusi, eksperimentalni film). U arhivu (koji je dijelom pohranjen u Hrvatskoj kinoteci) spremljeno je 580 filmskih naslova, 180 videoradova, i 300 naslova inozemnih djela.
- 4) Izdavačka djelatnost (edicije filmskih knjiga; dva časopisa — *Zapis* i *Hrvatski filmski ljetopis*; katalozi, plakati, promotivni materijali).
- 5) Međunarodna djelatnost (priprema filmskih i videoprograma za međunarodnu razmjenu, suorganizacija inozemnih priredaba, participacija u festivalima i djelatnosti UNICA-e).
- 6) Suorganizacija nekomercijalne, kulturološke prikazivačke djelatnosti (suorganizacija programa Multimedijalnog centra SC; inicijativa i logistička potpora za pokretanje Filmskog kulturnog centra; samostalni prikazivački nastupi)
- 7) Tehničke usluge: montaža, presnimavanje, telekiniranje, snimanje; posudba tehnike i operativnih usluga za projekcije neprofесиjskim udrugama i filmskim autorima.

8) Povremena samostalna produkcija eksperimentalnih filmova i umjetničkog videa (od 2000).

• Za potrebe svoje djelatnosti HFS ima tri prostorije (oko 70 m²) te ovu tehniku:

Kamere: 2 filmske kamere N8 mm; 2 filmske kamere S8 mm; 2 filmske kamere 16 mm; 1 kamera S VHS; 1 kamera DV

Montaža: filmski montažni stol 16 mm; montažna linija S VHS (4 rekordera, konzola, tonska i video mikseta, monitori); montažna linija za BETA cut (player, recorder, konzola, monitori); DV montaža (Mac G4 i DV rekorder).

Pomoćna oprema: 3 stativa za filmsko i videosnimanje, rasvjeta (3 pince), montažno platno 4x3 m za prednju i stražnju projekciju; rol platno 3x2 m; pojačalo sa zvučnicima snage 2x80 W; 3 stacionarna kasetofona; prijenosni kasetofon, CD player, DVD player.

Projekcijska oprema: 2 projektora N8 mm; 2 projektora S8 mm; 2 projektora 16 mm; 2 videopjektora.

4.8. Nakladništvo

4.8.1. Naklada filmskih knjiga

• U Hrvatskoj se u 1990-im prosječno izdaje 4-5 autorskih knjiga godišnje, uz dodatak godišnjaka, kataloga i specijalnih časopisnih izdanja. U Hrvatskoj ne postoji profesionalni izdavač koji bi imao stalnu ediciju filmskih naslova. Priličan je broj izdavača koji tek jednokratno, prigodno, izdaju neki naslov vezan s filmom i audio-vizualnim područjem (npr. 17 je izdavača u razdoblju 1994-2000. izdalo tek po jedan filmski naslov). Sustavniji izdavači filmskih knjiga jesu ustanove i udruge kojima je nakladništvo popratna djelatnost (Hrvatski filmski savez, Hrvatska kinoteka — Hrvatski državni arhiv, Vedis).

• Uzevši u obzir ukupan broj ukoričenih knjižnih izdanja, u Hrvatskoj se godišnje izdavalo (u razdoblju 1994-2000) 16 naslova na godinu.

Statistika nakladništva knjiga o filmu (1994-2000):.

	1994.	1995.	1996.	1997.	1998.	1999.	2000.
AUTORSKE KNJIGE	4	4	5	6	6	3	4
PRJEVODI STRANIH KNJIGA					1	1	
GODIŠNJACI		1	2	3	3	2	2
POSEBNA ČASOPISNA IZDANJA						1	1
POPATNE PUBLIKACIJE / KATALOZI	9	8	10	7	11	9	10
UKUPNO	13	13	17	16	21	16	17
PROSJEK	16 svezaka na godinu						

Broj nakladnika prema broju izdanih filmskih knjiga (1994-2000):

BROJ IZDAVAČA	BROJ OBJAVLJENIH KNJIGA PO IZDAVAČU
17	1
4	2
1	3
1	7
1	9

• Najsustavniji izdavači filmskih naslova tijekom 1990-ih bili su *Hrvatski filmski savez* koji je dosad izdavao monografije kinoklubova, teorijske knjige, kataloška izdanja te dva časopisa (*Zapis i Hrvatski filmski ljetopis*); *Hrvatska kinoteka* (Hrvatski državni arhiv) koja uz povijesne monografije redovito godišnje izdaje i *Godišnjak hrvatskog filma i videa* te *Vedis*, koji uz knjige izdaje i časopis *Hollywood*.

• U 1990-im izrazito se slabo objavljivalo prevedenu literaturu — u razdoblju 1994-2000. izdana su tek dva prijevoda inozemnih knjiga vezanih uz film i dva naslova vezana uz masovne medije (televiziju). — Profil izdanja knjiga po vrsti i tematskom području u promatranom razdoblju jest takav: godišnjaci (12); teorije filma (8); povijesne knjige (5); autorske zbirke kritika i eseja (5); monografije o filmašima (3); monografije o kinoklubovima (3); posebna zbornička izdanja časopisa (2); katalog (1)

• Svi festivali u Hrvatskoj izdaju obvezno i popratnu publikaciju — kataloge (vidi *Festivali* 4.3.5). A katalozima-knjigama prate se i neke posebne manifestacije u zemlji i inozemstvu (npr. *Kroatische Woche/Hrvatski tjedan*, Stuttgart/Zagreb film, Zagreb, 1991; 1000. *program filmske klasike* (1971-1994.), Kinoteka Zlatna vrata — Narodno sveučilište Split, Split, 1994; *Sarajevski filmski dani*, Filmoteka 16, Centar za dramsku umjetnost, Institut Otvoreno društvo, Zagreb, 1994; *20 godina Škole animiranog filma*, ŠAF Čakovec, Čakovec, 1995; *Preference to Diference — Croatian Video* — katalog za izložbe hrvatske videoumjetnosti na Interfilm Festival, Berlin, 1996; *Tjedan hrvatskog filma — Film Academy*, New York — Hrvatska kinoteka, Zagreb, 1996; *Cinema Mediterranee — Kroatie*, Foundation Theatre Lantaren/Venster, Rotterdam, 1998; *Alpe Adria Cinema. Incontri con il cinema dell'Europa centro orientale* (X. edizione), Trieste, 1998/1999).

4.8.2. Naklada specijaliziranih filmskih časopisa

• Časopisne prilike u Hrvatskoj, povijesno gledano, obilježava nestabilnost. Specijalizirani filmski (i video) časopisi javljaju se povremeno i redovito nisu dugovječni. Najdugovječniji časopis bila je *Filmska kultura* (1957-1990). I u 1990-im povremeno su se javljali uglavnom populistički orijentirani časopisi (*Super Kino-Video*, 1993-1995; *Reporter*, 1995-1996; *Video Reporter*, 1996. i dr), a 1988-1994. izlazio je kritičarski orijentiran časopis onda mlade generacije kritičara *Kinoteka*.

• Trenutačno (2001), u Hrvatskoj redovito izlaze tri specijalizirana časopisa:

Hollywood, filmski magazin; mjesečnik; izlazi od 1995. godine (u 1995. izašla dva broja) na 80 stranica, bogato ilustriran, u boji; bogat promotivnim filmskim i video-materijalima. Ponajprije je orijentiran na tekući repertoar kina, donoseći informacije, recenzije, reklame, ali i izvorne intervju, kolumne, pregledne tematske tekstove, portrete. Nakladnik: Vedis Zagreb

Hrvatski filmski ljetopis; tromjesečnik; izlazi od 1995. godine (1995. izašla dva dvobroja). Izlazi na 170-200 stranica, s crno-bijelim fotografijama. Donosi redovitu

roniku zbivanja; filmografije i leksikone festivala, autora i filmskih pojava; studijske i istraživačke tekstove znanstvene orijentacije; kritike filmova; biofilmografske intervju; memoarske tekstove. Nakladnici: Hrvatski filmski savez (izvršni izdavač) te Društvo hrvatskih filmskih kritičara i Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka. (Osnivači i suizdavači bili su i Filмотeka 16, odnosno Zagreb film).

Zapis (Bulletin); tromjesečnik; izlazi od 1993. godine.

Počeo je kao obavijesni bilten Kino-saveza Hrvatske, odnosno Hrvatskog filmskog saveza, prerastao u autonomni časopis. Obilježava ga orijentacija na djelatnost kinoklubova, na nekonvencionalno filmsko i videostvaralaštvo s obveznim filmografijama; kao i na pedagoške teme, a ima i teorijskih i interpretativnih eseja te portretnih napisa. Nakladnik: Hrvatski filmski savez.

4.8.3. Medijska publicistika

• Koncem 1980-ih i tijekom 1990-ih naglo je poraslo zanimanje, opseg i kvaliteta praćenja filmskog, a poslije i videorepertoara, u dnevnim i tjednim novinama i tjednim magazinima. Tom pojačavanju medijske publicistike posvećene filmu bio je dijelom razlog u tome što su u to doba inozemni distributeri počeli izravno participirati u prihodu od kinoulaznica i pokrenuli intenzivne marketinške kampanje uz izdašno servisiranje javnih medija.

• Sve dnevne novine republički distribuirane (*Glas Slavonije*, Osijek; *Jutarnji list*, Zagreb; *Novi list/Glas Istre*, Rijeka/Pula; *Slobodna Dalmacija*, Split; *Večernji list*, Zagreb; *Vjesnik*, Zagreb.), kao i ključni politički tjednici (*Feral Tribune*, Split; *Globus*, Zagreb; *Nacional*, Zagreb i dr) imaju stalne filmske kritičare i specijalizirane novinare, redovite prikaze kinopremijera i novih videoizdanja, izvorne intervju s najpoznatijim glumcima i redateljima, informacije, reportaže, portrete, sve obilno ilustrirano.

• Također, Hrvatska televizija (HRT) ima više emisija (u 2001. npr: *Café cinema*, *Čuvari vremena* i dr), ili rubrike posvećene filmu u sklopu drugih emisija (npr. u sklopu *Svakodnevica*, *Dobro jutro*, *Briljantina* i dr). Glavne radijske postaje (Hrvatski radio — HRT — svi njegovi programi; Radio 101 i dr) imaju redovite specijalizirane filmske emisije, koje obuhvaćaju od informacija i recenzija repertoarnih filmova, intervju s filmskim ljudima do izvornih i prijevodnih eseja o filmu.

5. Televizija — opći pregled

• Prvi jednokratni televizijski prijenos datira 1939, održan je u Zagrebu. Redovito emitiranje počinje *Televizija Zagreb* (danas Hrvatska radiotelevizija; HRT) 1956.

• U Hrvatskoj 2001. postoje dvije televizijske postaje koje obuhvaćaju državno područje (HRT, Nova TV), jedanaest regionalnih TV postaja, i 22 kabelske televizije. Jedna je televizija (HRT) javna ustanova, ostale su privatne.

Pregled postaja s koncesijom (stanje 1999. i početak 2001):

TV POSTAJE S DRŽAVNIM DOSEGOM	REGIONALNE TV POSTAJE	LOKALNE KABELSKE TELEVIZIJE
HRT – Hrvatska radio televizija	ATV Split d.o.o, Split	Antena CATV d.o.o, Pula
Nova TV	Gradska Televizija d.d, Zadar	Antena J.D. d.o.o, Zagreb
	Kanal Ri d.o.o, Rijeka	Automat d.o.o, Zagreb
	Nezavisna istarska televizija d.d, Pazin	Birostan d.o.o, Šibenik
	OTV – Otvorena televizija d.d, Zagreb	CATAV 047 d.o.o, Karlovac
	RI-TV d.o.o, Rijeka	CATV - Joža d.o.o, Zagreb
	Televizija Čakovec d.o.o, Čakovec	Dastin d.o.o, Bjelovar
	Televizija Moslavina d.o.o, Kutina	Electronic CATV d.o.o, Rijeka
	Televizija Slavonije i Baranje d.o.o, Osijek	Elektromodul - KTV d.o.o, Osijek
	TV Nova d.o.o, Pula	I.V.B. d.o.o, Split
	VTV - Varaždinska televizija d.o.o, Varaždin	Kabel-net d.o.o, Split
	Vinkovačka televizija d.o.o, Vinkovci	Kabelska televizija, Koprivnica d.o.o, Koprivnica
		Kabelsko distributivni sustav d.d, Čakovec
		Kablovska televizija Špansko d.o.o, Zagreb
		Kerman d.o.o, Nedelišće
		Kod prvi d.o.o, Split
		Kućna televizija Maksimir d.o.o, Zagreb
		Leo trgovina d.o.o, Zagreb
		Magić telekom d.o.o, Ludbreg
		Obin d.o.o, Velika Gorica
		S.I.S. Elektronika d.o.o, Zagreb
		Telekom d.o.o, Ivanec
UKUPNO:	2	11
		22

6. Dodaci

6.1. Središnji izvori informacija o hrvatskoj kinematografiji

• Vrlo je ograničena mogućnost dobivanja temeljnih i preciznih informacija o Hrvatskoj kinematografiji. Raspoloživi izvori podataka:

1. *Hrvatski filmski i video godišnjak*. Riječ je o središnjem informativnom izdanju o hrvatskoj kinematografiji, pod uredništvom Vjekoslava Majcena. Izlazi godišnje od 1996, s time da prva knjiga obrađuje razdoblje od 1991-1995.

Ključni prilozi:

- filmografija igranih filmova, kratkih igranih, dokumentarnih, animiranih, eksperimentalnih, namjenskih, glazbenih spotova
- filmografija dramskog programa HRT-a
- filmske priredbe i nagrade (pregled festivala i nagrada na njima; te predstavljanja hrvatskog filma u inozemstvu)

- pregled godišnjeg filmskog repertoara
- pregled umjetničkih kina i filmskih tribina — pregled filmskih ustanova i udruga
- bibliografija knjiga i članaka o filmu
- statistički podaci o proizvodnji, distribuciji, kinoprikazivaštvu i dr.

2. Državni zavod za statistiku i Statistički godišnjak. Donosi uglavnom statističke podatke o hrvatskoj kinematografiji (pretežito o kinematografima) po različitim analitičkim kriterijima.

3. Hrvatski filmski ljetopis/Croatian Cinema Chronicle. Filmski časopis, tromjesečnik.

Dokumentacijski važni prilozi:

- redoviti osvrti na većinu festivala u Hrvatskoj, s filmografijom festivalskih filmova i podacima o nagradama;
- kritički osvrti o novim hrvatskim filmovima i drugim filmovima s repertoara.
- pregledne tematski usmjereni tekstovi o različitim aspektima hrvatske kinematografije i kulturnoj politici
- redovita kronika pojedinih zbivanja u kinematografiji (autor Vjekoslav Majcen)
- biofilmografski intervjui s filmskim ljudima
- leksikoni filmaša
- bibliografije hrvatskih izdanja.

4. Hollywood, filmski časopis, mjesečnik.

Dokumentacijski važni prilozi:

- kritički pregled repertoara
- top-liste gledanosti
- pregledni članci o pojedinim pojavama u hrvatskom filmu
- intervjui s hrvatskim filmašima

5. Zapis (isprva *Bulletin*) *Hrvatski filmski savez*, časopis, dvomjesečnik.

Dokumentacijski važni prilozi:

- podaci o neprofесиjskom filmskom stvaralaštvu (informacije o djelatnosti Hrvatskog filmskog saveza, pojedinih klubova; seminarima i radionicama)
- osvrti na neprofесиjske revije uz filmografije prijavljenih filmova
- pregled nad nekomercijalnim predstavljanjem eksperimentalnog filma i videoarta
- intervjui s filmskim stvarateljima

6. Hrvatska filmografija (1991-2000.), separat, dodatak uz *Hrvatski filmski ljetopis* 26/200, Zagreb: Hrvatski filmski savez — filmografski obrađen popis filmova proizvedenih u Hrvatskoj u naznačenu razdoblju s indeksom filmova i autora.

6.2. Relevantni zakoni i uredbe (izbor)

Zakoni i uredbe važe njihovim proglašavanjem u *Narodnim novinama* te ih se tamo može naći. *Narodne novine* mogu se

pretraživati na ovim web-adresama: www.nn.hr i www.gong.hr/novine_narodu/index.htm

- *Carinski zakon* — NN 78/99 (vid također NN u 2000)
- *Pravilnik o registru umjetničkih organizacije* — NN 53/96
- *Zakon o arhivskom gradivu i arhivima* — NN 105/97
- *Zakon o autorskom pravu* — NN 9/99
- *Zakon o financiranju javnih potreba u kulturi* — NN 27/93
- *Zakon o fondovima kulture* — NN 47/90
- *Zakon o Hrvatskoj radioteleviziji* — NN 17/01
- *Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o porezu na dođanu vrijednost* — NN 73/00
- *Zakon o kinematografiji* — NN 47/80; NN 20/90 i NN 53/90
- *Zakon o porezu na dobit* — NN 127/00
- *Zakon o porezu na dohodak* — NN 127/00
- *Zakon o pravima samostalnih umjetnika i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva* — NN 43/96
- *Zakon o udrugama* — NN 70/97 i 106/97
- *Zakon o kulturnim vijećima* — NN 53/01.

6.3. Međunarodna uključenost Hrvatske kinematografije — pregled

Ustanove:

- *Hrvatska kinoteka* redovita je članica (od 2001) Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), a od 1997. članica Europske udruge filmskih arhiva (ACE).
- *Zagreb filmova dvorana Kinoteka* članica je Europa Cinemas Network.

Udruge:

- *Društvo hrvatskih filmskih redatelja* članom je FERA.
- *Hrvatska udruga filmskih snimatelja* članica je Europske federacije nacionalnih udruga filmskih snimatelja IMA-GO
- *Hrvatsko društvo filmskih kritičara* članom je Svjetskog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI.
- *Hrvatski filmski savez* članom je UNICA-e, međunarodnog udruženja neprofесиjskih filmskih saveza.
- *ŠAF Čakovec* članom je ASIFA-e.

Škole:

- *Akademija dramske umjetnosti* članicom je CILECTA-e, međunarodne udruge filmskih škola. *Festivali:*
- Svjetski festival animiranih filmova u Zagrebu jedan je od glavnih službenih festivala ASIFA-e.
- Međunarodni festival novog filma članom je FIAPF, Europske koordinacije filmskih festivala (Bruxelles).
- Jednominutni festival u Požegi odvija se pod pokroviteljstvom UNICA-e.

6.4. Adresari (zaključno s rujnom 2001)

6.4.1. Ključna državna tijela

NAZIV	UKOVODITELJ	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Gradski ured za kulturu, Grad Zagreb	Maja Petric (savjetnica za filmsku kulturu)	Ilica 25	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 6100 585	kultura@zagreb.hr
Ministarstvo kulture RH	Branko Čegec, (pomoćnik ministra); Matilda Vodanović, (savjetnica za film)	Trg hrvatskih velikana 6	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 45 69 000	www.min-kulture.hr branko.cegec@min-kulture.hr

6.4.2. Proizvodna poduzeća/Udruge i institucije s proizvodnjom

NAZIV	DIREKTOR	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Akademija dramske umjetnosti (ADU)	Dekan: Vjeran Zuppa, Prodekan za film i TV: Nenad Puhovski	Trg maršala Tita 5	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 4828 507 faks: (385 1) 4828 508	dekanat@pomet.adu.hr http://pomet.adu.hr
Art – film	Vesna Lučić	Jurjevska 39a	HR-10000 Zagreb	tel. (385) 091/466 94 75	luc.art-film@inet.hr
Ater – Audio & Video	Mario Pulek	Vincenta iz Kastva 10	HR-10000 Zagreb	tel./faks: (385 1) 3841 498	mario.pulek@zg.tel.hr
AVS Broadcast	Mario Krišto	Vrh Visoke 18	HR-21000 Split	tel. (385 1) 364 207	avs.broadcast@inet.hr
Croatia film d.o.o.	Lijljana Jelečki	Katančičeva 3	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 13 711 faks: (385 1) 49 22 568	croatia-film@zg.tel.hr
Factum – CDU / Dramatic Art Centre – FACTUM	Nenad Puhovski	Hebrangova 21	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 54 821 tel/faks: (385 1) 48 56 455	nenad.puhovski@iod.tel.hr
Fiz production	Hrvoje Hribar	Pantovčak 5	HR-10000 Zagreb	tel. (385) 091/ 44 44 944	hrvoje.hribar@zg.tel.hr
Fos film d.o.o.	Sanja Vejnović	Savska 13	HR-10000 Zagreb	tel/faks: (385 1) 48 29 182	fos_film@yahoo.com
Gama studio	Miroslav Požar	Tuškanac 63	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2993 537; 22993 538 faks: 2993 545	gama-studio@zg.tel.hr www.gama-studio.com
Gral film d.o.o.	Tomislav Žaja Zoran Budak	Remete 150	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 45 81 081; 45 81 022 faks: 45 81 023 091/22 02 092	tzaya@hotmail.com
Guberović d.o.o.	Mirjana Guberović Željko Guberović	Tome Matića 17	HR-10000 Zagreb	tel./faks: (385 1) 299 58 86	
Hrvatski filmski savez (HFS)	Vera Robić Škarica (secretary; producer)	Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 48 771 tel/faks: 48 48 764	verica.robic-skarica@hztel.hr
HRT – Hrvatska televizija	Mirko Galić	Prisavlje bb	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 616 33 66 faks. 6163 366	www.hrt.hr
Ifo studio	Teodor Ostojić	Rubeticeva 16	HR-10000 Zagreb	tel. (385) 098/231 837 tel/faks: (385 1) 455 85 59	ifo@zg.tel.hr www.trag.hr/ifo
Inter-film produkcija	Ivan Maloča	Nova ves 45	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 4667 290 faks: 4667 022	interfilm@zg.hinet.hr www.interfilm.hr
Imago reklamna agencija	Damir Ciglar	Sveti Duh 36	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 377 36 66 faks: 377 27 42	imago@imago.hr www.imagonatin.com
IrsArt	Igor Modrić	Rešetari 56	HR-51000 Rijeka	tel. (385 51) 224 757	irsart@ekno.com
Istra film	Bernardin Modrić	Vinka Valkovića 1	HR-51000 Rijeka	tel/faks: (385 51) 216 308	istrafilm@ekoliburnia.hr www.ekoliburnia.hr/eko/istrafilm.htm
Jadran film d.o.o.	Boris Gregorić	Oporovečka 12	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 298 7 222 faks: 251 394	jadran-film@zg.tel.hr www.jadran-film.com
Kult film d.o.o.	Vedran Mihletić	Medveščak 47	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 46 66 013 faks: 46 66 024	kult-film@zg.tel.hr
Maxima film d.o.o.	Damir Terešak	Belostenčeva 6	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 46 66 015; 618 47 38	damir.teresak@hinet.hr
Maydi Film&Video	Maydi Mervar Petranić	Čalogovića 14	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 66 92 500; 66 00 468 faks: 66 73 774	maydi@zg.tel.hr
Motovun film festival	Boris T. Matić	Zvonimirova 54	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 464 77 00 faks: 46 47 587	mff@motovunfilmfestival.com www.motovunfilmfestival.com
Orlando film	Orsat Zovko	Klaićeva 27/11	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 390 90 90 faks: 37 40 2229	produkcija@orlando-film.hr www.orlando-film.hr

Planet komunikacije d.o.o.	Branko Kos	Bosanska 28	HR-10000 Zagreb	tel/faks: (385 1) 377 66 55; 39 09 121	planet-komunikacije@zg.tel.hr
Plavi film	Igor Vukov	Ulica mladosti 39	HR-10010 Zagreb Buzin	tel/faks: (385 1) 299 35 33; 66 58 705; 66 58 706	info@plavifilm.com www.plavifilm.com
Plop d.o.o.	Zlatko Pavlinić	Draškovićeve 58	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 6196 403 faks: 6196 402	info@plom.hr www.plop.hr
Premier film	Veljko Krulčić	Badalićeva 14	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 3698 774 faks: 3638 618	vedis@zg.tel.hr
Rose Art	Josip Ružić	Kaštelir 46	HR-52464 Kaštelir	tel. (385 52) 455 195 faks: 455 410	rose-art@pu.tel.hr
Silikon Studio	Vedran Hunjek	Kolodvorska 15	HR-42000 Varaždin	tel./faks: (385 42) 312 899	silikon-studio@zg.tel.hr
Spotstudio	Lijana Jelečki	Katančićeva 3	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 49 22 560 faks: 48 10 537	spotstudio@zg.tel.hr
Strikoman film	Šime Strikoman	Mirka Zore 34 a	HR-22211 Vodice	tel/faks: (385 22) 443 113 tel. 442 624	striroman-film@si.tel.hr www.ches.com/striroman
Strata produkcija d.o.o.	Albert Kapović	Milana Rešetara 18	HR-10000 Zagreb	tel. 098/313 286	strata@hnd.hr
Tema d.o.o.	Davor Komerički	Hermanova		tel. (385 1) 655 12 89	
Tuna film-E d.o.o.	Davor Tunuković	Ul. Grada Vukovara 269	HR-10000 Zagreb	tel/faks: (385 1) 618 47 31	tuna-film@zg.tel.hr www.tuna-film.hr
Vizije SFT	Robert Vidić	V. Vouka 6a	HR-10000	tel./faks: (385 1) 48 22 038; 48 22 039	info@vizije.hr www.vizije.hr
Zadar film	Gordana Veršić	Kraljskog Dalmatina 1a	HR-23000 Zadar	tel/faks: (385 23) 211 727	zadar-film@zg.tel.hr
Zagreb film	Dragan Švaco	Vlaška 70	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 46 13 689; 4550 489; 4550 492 faks: 4557 068	zagreb-film@zg.tel.hr www.zagrebfilm.hr

6.4.3. Umjetničke organizacije (s filmskom proizvodnjom)

NAZIV	ODGOVORNA OSOBA	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Alfa film, studio za film i televiziju	Zlatko Žugčić	Kriješnice 7 a	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2431 317	mfaber@hi.hinet.hr
Delta film & video	Mirko Faber	Vrhovec 83	HR-10000 Zagreb	tel. 099/434 772, (385 1) 3703 713	www.net-film-studio.hr www.net-film-studio.com www.netfilmstudio.net
Net film studio Corp.	Zoran Vuletić	Vijenac 7 A1	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4834 059; 091 522 1115	
RFZ Nausikaja	Vicko Ručić	Pilinka 10	HR-10251 Hrvatski Leskovac	tel. (385 1) 6578 799; 091/538 78 99	
Salona film	Andrija Pivčević	Kraj Sv. Duje 1	HR-21000 Split	tel. (385 21) 355 032	
UOFD Histria film	Igor Galo	Giusepine Martinuzzi 23	HR-52000 Pula	tel. (385 52) 505 976	
Visual media	Branko Hrkač	Tomašićeva 13	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 455 0120	
Zora film	Edi Mudronja	Milke Tmine 44	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 6145 005	

6.4.4. Distributeri

NAZIV	DIREKTOR	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Adria Art Artist 21	Željko Brkić	Nova cesta 66	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 38 211 172 faks: 38 22 331	
Blitz film i video distribucija	Mrvoje Krstulović	Kamenarka 1	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 66 59 500 faks 6609 998	blitz@zg.tel.hr www.blitz-film.com
Continental film	Enver Hadžibabić	Šošarićeva 10	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 118 340; 48 18 341 faks: 48 18 351	video@continental-film.tel.hr theatrical@continental-film.tel.hr www.continental-film.hr
Croatia film	Lijana Jelečki	Katančićeva 3	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 4813 711 faks: 49 22 568	croatia-film@zg.tel.hr
Discovery	Igor Rakonić	Veslačka 27	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 619 22 03	
Europa film d.o.o.	Karino Hromin	Hrvatskog proljeća 40/1	HR-10000 Zagreb	tel./faks: (385 1) 2992 694; 2912 106	europa-film@zg.tel.hr www.europa-film.hr
Jadran film	Boris Gregorić	Oporovečka 12	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2987 222 faks: 28 51 900	jadran-film@zg.tel.hr www.jadran-film.com
MG film	Mladen Guštin	Trg Marka Marulića 17	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 59 016; 48 59 017 faks: 48 59 018	

Kinematografi d.d.	Ina Čavlina	Tuškanac 1	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 48 34 900 faks: 48 34 969	info@kinematografi.hr www.kinematografi.hr
Nana	Josip Banić	Pulska 1	HR-52000 Poreč	tel. (385 52) 432 012 faks: 453 066	
Niko film-video	Željko Anić	Zenička 24	HR-10000 Zagreb	tel/faks: (385 1) 38 42 9994	
Orlando film	Orsat Zovko	Klaićeva 27/1	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 390 90 90 faks: 37 40 229	produkcija@orlando-film.hr www.orlando-film.hr
Poly bros. Film d.o.o.	Leon Polikovskiy	Josipa Lončara 3	HR-10000 Zagreb	tel.	poly-bros-film@zg.tel.hr
Pro-Bel	Vesna Belko	Albrechtova 22	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2395 122	
UCD	Davorko Gojun	Ribnička 61	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 30 31 333 faks: 30 31 300	ucc-distribucija@zg.tel.hr ucc@zg.tel.hr www.ucc.hr
VEM	Miljenko Milović	Vladimira Nazora 54	HR-40000 Čakovec	tel. (385 40) 347 011	
VTI	Zdravko Karanović	Harambašićeva 19	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2395 750 faks: 2395 484	vti@vti.hr
Zauder	Dalibor Zauder	Jablanička 1	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2945 724 faks: 2947 185	zauder-film@zg.tel.hr www.zauder-film.hr

6.4.5. Televizijske postaje (podaci iz 2001)

NAZIV	RUKOVODITELJ	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
ATV Split d.o.o.	Stipe Latković	Put Supavla 21 c	HR-21000 Split	tel. (385 21) 380 828; 380 814 faks: 380 821	
Gradska Televizija d.d.	Zoran Lokas	Molatska bb	HR-23000 Zadar	tel. (385 23) 311 791 faks: 314 749	
HRT-Televizija	Mirko Galić	Prisavlje bb	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 616 33 66	www.hrt.hr
Kanal RI d.o.o.	Marinko Host	Trg Riječke rezolucije 3	HR-51000 Rijeka	tel. (385 51) 353 666 faks: 353 616	kanal-ri@kanal-ri.hr
Nezavisna istarska televizija d.d.	Vilijana Prekalj	Trg pod lipom 1	HR-52100 Pazin	tel. (385 52) 624 624 faks: 622 330	
Nova TV d.d.	Miroslav Lilić	Oporovečka 12	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 2991 800 faks: 2982 444	novatv@novatv.hr www.novatv.hr
OTV — Otvorena televizija d.o.o.	Damir Vujinović	Ul. Grada Vukovara 68	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 631 23 00 faks: 631 23 46	www.otv.hr
RI-TV d.o.o.	Nikša Grabovac	Užarska 17/3	HR-51000 Rijeka	tel./faks: (385 51) 214 990	ritv@ri.tel.hr
Televizija Čakovec d.o.o.	Miljenko Vinković	Kralja Tomislava 6	HR-40000 Čakovec	tel. (385 40) 310 014 faks: 310 015	tvcakovec@tvcakovec.hr
Televizija Moslavina d.o.o.	Zvonimir Kabelka	Kolodvorska 21	HR-44320 Kutina	tel. (385 44) 682 888 faks: 629 045	
Televizija Slavonije i Baranje d.o.o.	Oto Živčić	Hrvatske Republike 20	HR-31000 Osijek	tel. (385 31) 203 333 faks: 203 111	stv@os.tel.hr www.stv.hr
TV Nova d.o.o.	Denis Mikolić	M. Laginje 5	HR-52100 Pula	tel. (385 52) 211 411 faks: 222 841	tvnova@tvnova.hr www.tvnova.hr
VTV-Varaždinska televizija d.o.o.	Marijan Varović	Kralja Petra Krešimira IV 6a	HR-42000 Varaždin	tel./faks: (385 42) 312 8888; 212 679	vtv@vtv.hr www.vtv.hr
Vinkovačka televizija d.o.o.	Drago Veselić	Trg dr. Franje Tuđmana 2	HR-32100 Vinkovci	tel. (385 32) 331 986; 331 987 faks: 331 985	vktv@vktv.hr www.vktv.hr

6.4.6. Kablovske televizije s koncesijom (podaci iz 1999)¹

NAZIV	RUKOVODITELJ	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
ANTENA CATV d.o.o.	Sergio Jedrejčić	Karlovačka 20	HR-52100 Pula	tel. (385 52) 543 838 faks: 540 237	
ANTENA J.D. d.o.o.	Jasenka Dokuš	Garićgradska 7	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 3096 722 faks: 3095 783	antena-j.d.@zg.hinet.hr
AUTOMAT d.o.o.	Rade Vucelić	Zagorska 52	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 364 33 74 faks: 364 00 71	
BIROSTAN d.o.o.	Gordana Bator	Stjepana Radića 55	HR-22000 Šibenik	tel. (385 22) 216 286 faks: 218 516	biro-stan@si.tel.hr

¹ Prema popisu Hrvatskog telekoma

CATV-047 d.o.o.	Ladislav Medunić	Lj. Šestića 4/12	HR-47000 Karlovac	tel. (385 47) 412 301 faks: 412 311	
CATV-JOŽA d.o.o.		Sudovečka 1	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 3632 396	
DASTIN d.o.o.	Davor Stanko	V. Dvorčaka 13	HR-43000 Bjelovar	tel. (385 43) 241 441; 098/239 900	
ELEKTRONIC CATV d.o.o.	Boris Peršić	S. J. Bujkove 44	HR-51000 Rijeka	tel/faks: (385 51) 267 605	
DIGITAL CITY MEDIJ d.o.o.		Andrije Hebranga 7	HR-31000 Osijek		
I.V.B. d.o.o.	Dušan Čubelić	Kaštelanska 6	HR-21000 Split	tel.: (385 21) 323 323 faks: 323 324	ivb@st.tel.hr
KABEL-NET d.o.o.		Bakuljin put bb	HR-10000 Split	tel. (385 21) 456 122	
KABELSKA TELEVIZIJA KOPRIVNICA d.o.o.	Branko Starec	Trg J.J. Strossmayera 5	HR-48000 Koprivnica	tel./faks. (385 48) 621 340	
KABELSKO DISTRIBUTIVNI SUSTAV d.d. Čakovec	Zdravko Fajfar	Vukovarska 5/X	HR-40000 Čakovec	tel./faks: (385 40) 313 012; 314 276	kds@ck.tel.hr
KABLOVSKA TELEVIZIJA ŠPANSKO d.o.o. (?)		Trg I. Kukuljevića 2	HR-10000 Zagreb		
KERMAN d.o.o.	Zvonko Kerman	Varaždinska 12 a	HR-40305 Nedelišće	tel. (385 40) 822 253 faks: 822 453	info@kerman.hr
KOD PRVI d.o.o.	Duško Šitum	Osječka 11	HR-21000 Split	tel. (385 21) 537 801 faks: 537 802	kod-prvi@st.tel.hr
KUĆNA TELEVIZIJA MAKSIMIR d.o.o.	Mirjana Horvat	Švarcova 18	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 233 96 45	
LEO TRGOVINA d.o.o.		Aleja tišine 4	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 28 63 540	
MAGIČ TELEKOM d.o.o.	Stanislav Magić Krunoslav Kovačić	Koprivnička 17	HR-42230 Ludbreg	tel. (385 1) 212 555 faks: 819 603	magic-telekom@vz.tel.hr
S.I.S. ELEKTRONIKA d.o.o.	Željko Senta	Vodnjanska 13	HR-10000 Zagreb	tel. (385 1) 38 21 739	zelimir.sental@zg.hinet.hr
TELEKOM d.o.o.	Stjepan Breznjak	Jezerski put b.b.	HR-42240 Ivanec	tel./faks: (385 42) 782 782	

6.4.7. Festivali/revije

NAZIV	DIREKTOR	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Animafest – Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb	Umjetnički direktor: Midhad Ajanović	Koncertna direkcija Kneza Mislava 18	HR-10000 Zagreb	Tel/faks: (385 1) 4611 808; 4611 807	animafest@kdz.hr www.animafest.hr
	Organizacija: Margit Antauer				
Dani hrvatskog filma	Dragan Švaco	ZAGREB FILM d.o.o. Vlaška 70	HR-10000 Zagreb	(385 1)	zagreb-film@zg.tel.hr www.zagrebfilm.hr
F.R.K.A. student film festival, ADU	Co. Nenad Puhovski	Trg. m. Tića 5	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4828 507 Faks. (385 1) 4828 508	dekanat@pomet.adu.hr
Hrvatska revija jednogminutnog filma / Croatian Minute Movie Cup	Željko Balog	GFR FILM-VIDEO PP 709	HR-34000 Požega		www.cmmc.cjb.net gfr-film-video@po.hinet.hr
Međunarodni festival novog filma / International Festival of New Film	Branko Karabatić	P.B. 244	HR-21000 Split	Tel./Faks (385 21) 525 925	www.splitfilmfestival.hr split.filmfestival@st.tel.hr
Motovun Film Festival	Boris T. Matić	Motovun Film festival Zvonimirova 54	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 464 77 00 Faks. (385 1) 464 75 87	www.motovunfilmfestival.com mfff@motovunfilmfestival.com
Pula Film Festival	Armano Debeljuh	Istarsko narodno kazalište; Matka Laginje 5	HR-54100 Pula	Tel. (385 52) 210 486	www.pulafilmfestival.com office@pulafilmfestival.com info@pulafilmfestival.com
Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva / Revue of Croatian Film and Video Works	Direktor svake godine drugi; HFS: Vera Robić Škarica	Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 48 48 771 Tel/faks: (385 1) 48 48 764	verica.robic-skarica@hztik.tel.hr www.hfs.hr
Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži / Revue of Croatian Children and Youth F/V Works	Direktor svake godine drugi; HFS: Vera Robić Škarica	Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 48 48 771 Tel/faks: (385 1) 48 48 764	verica.robic-skarica@hztik.tel.hr www.hfs.hr
See Docs in Dubrovnik; Međunarodni festival dokumentarnih filmova i televizijske produkcije	Ivan Paić; Koordinatorica Vesna Mitrović	Art radionica Lazareti, Pobjana 8	HR-20000 Dubrovnik	Tel. (385 02) 423 497; 421 114 091 531 1293	www.filmfest.dk/dubrovnik

6.4.8. Nekomercijalni prikazivači

NAZIV	VODITELJ PROGRAMA	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Art radionica Lazareti	Slaven Tolj	Pobijana 8	HR-20000 Dubrovnik	Tel.(385 20) 423 497; 421 114 Faks.(385 20) 423 497	art-lazareti@du.tel.hr
Dvorana Kinoteka		Kordunska 1 Contact ADRESA: Zagreb film, Vlaška	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1)	zagreb-film@zg.tel.hr www.zagrebfilm.hr
Kulturno informativni centar (KIC)	Preradovićev trg 5	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1)		
Kinoteka Zlatna vrata	Jasna Pervan	Otvoreno pučko sveučilište, Dioklecijanova 7	HR-21000 Split	Tel/Faks (385 21) 361 524	
MAMA – Multimedijalni institut	Teodor Celakoski	Preradovićeva 18	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4856 400 Tel/faks (385 1) 48 55 729	
Multimedijalni centar SC/ Multimedia Center SC, Student centar	Ivan Paić	Savska 25	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4593 557; 4593 523	http://mama.mi2.hr mi2@mi2.hr

6.4.9. Arhivi

NAZIV	DIREKTOR	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Hrvatska kinoteka, Hrvatski državni arhiv	Mato Kukuljica	Marulićev trg 21; Savska cesta 131	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 6190 619	vmajcen@arhiv.hr
INDOK – Hrvatska radio televizija	Branko Bubenik	Prisavlje 3	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 616 30 68 Faks. (385 1) 616 30 25	www.hrt.hr b.bubenik@hrt.hr

6.4.10. Viši studiji i seminari/radionice

NAZIV	DEKAN / KONTAKT	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Akademija dramske umjetnosti / (ADU), Sveučilište u Zagrebu	Dekan: Vjeran Zuppa, Prodekan za film i TV: Nenad Puhovski	Trg. m Tita 5	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4828 507 Faks. (385 1) 4828 508	dekanat@pomet.adu.hr http://pomet.adu.hr
Akademija likovnih umjetnosti (ALU) – studij crtanog filma; medijski studij, Zagreb	Dekan: Stjepan Gračan Joško Marušić, voditelj studija animacije	Ilica 85	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 377 73 00 Faks. (385 1) 377 34 01	www.alu.hr alu@alu.hr
Arhitektonski fakultet – Studij dizajna, Zagreb	Ante Vulin, voditelj studija Sanja Bušić, tajnica	Kačićeva 26	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4561 201 Faks. (385 1) 4828 079	www.arhitekt.hr s.busic@arhitekt.hr
Filozofski fakultet, Zagreb – Studij komparativne književnosti	Dekan: Neven Budak	Ivana Lučića 3	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 6120 111 Faks. (385 1) 6156 879	www.ftzg.hr ftzg@ftzg.hr
Imaginarna filmska akademija	Rajko Grič, Nenad Puhovski	Hebrangova 21	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4854 821 Tel/faks (385 1) 4856 455	nenad.puhovski@iod.tel.hr
Škola medijske kulture	Ante Petetić, predsjednik Savjeta, Vera Robić-Škarica, direktorica	Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 48 48 771 Tel/faks. (385 1) 48 48 764	verica.robic-skarica@hztel.tel.hr www.hfs.hr
Učiteljska akademija, Zagreb	Dekan: Ivan De Zan	Savska cesta 77	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 61 77 367 Tel/faks (385 1) 61 77 862	www.uciteljska-akademija.hr/ medijska-kultura metodika@sokrat.uciteljska-akademija.hr
Umjetnička akademija Split (UMAS), Dizajn vizualnih komunikacija,	Dekan: Jurica Kezić Pročelnik odsjeka: Tomislav Leročić	Glagoljaška bb	HR-21000 Split	Tel. (385 21) 342 214 Faks. (385 21) 342 801	www.umas.hr office@umas.hr
Visoka učiteljska škola, Čakovec	Dekan: Stjepan Hranjec	Dr. Ante Starčevića 55	HR-40000 Čakovec	Tel.(385 40) 370 000 Faks (385 40) 370 025	
Visoka učiteljska škola Gospić	Dekan: Stipe Golac	Ul. A. Starčevića 12	HR-53000 Gospić	Tel. (385 53) 560 052, 560 053 Tel/faks. (385 53) 560 412	pedag@fakgs.tel.hr
Visoka učiteljska škola, Osijek	Dekan: Irena Vodopija	Lorenza Jagera 9	HR-31000 Osijek	Tel.(385 31) 211 400 Faks (385 31) 212 514	
Visoka učiteljska škola, Petrinja	Dekan: Ivan Prskalo	Trg Davorina Trstenjaka 12	HR-44250 Petrinja	Tel.(385 44) 815 133 Faks (385 44) 815 133	

Visoka učiteljska škola u Puli	Dekan: Nevenka Tatković	Ivana Matetića Ronjgova 1	HR-52100 Pula	Tel.(385 52) 211 510, 211 356 Tel/faks (385 52) 500-469 211-713	
Visoka učiteljska škola u Rijeci	Dekan: Jasna Krstović	Ivana Klobučarića 1	51000 Rijeka	Tel.(385 51) 315-273, 315-233 Tel/faks (385 51) 315-256	
Visoka učiteljska škola, Zadar	Dekan: Ante Murn	Obala kralja Petra Krešimira IV. br. 2	HR-23000 Zadar	Tel.(385 23) 316 311 Faks (385 23) 316 882	www.vuszd.hr

6.4.11. Udruge

NAZIV	KLJUČNE OSOBE	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
FACTUM - CDU / Centar za dramsku umjetnost	Nenad Puhovski, voditelj	Hebrangova 21	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4854 821 Tel/faks (385 1) 4856 455	nenad.puhovski@iod.tel.hr
Hrvatska zajednica samostalnih umjetnika (HZSU)		Ilica 42/II	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 4847 560 Faks. (385 1) 4847 717	www.hzsuh.hr zajednica@hzsuh.hr
Hrvatski filmski savez (HFS)	Hrvoje Turković, predsjednik Vera Robić Škarica, tajnica	Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 48 48 771 Tel/faks: (385 1) 48 48 764	verica.robic-skarica@hztel.tel.hr www.hfs.hr
Hrvatsko društvo filmskih kritičara (HDFK)	Arsen Oremović, predsjednik Branka Turkalj, tajnica		HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 619 2091	arsen.oremovic@zg.tel.hr
Hrvatsko društvo filmskih djelatnika (HDFD)	Nada Gačešić Livaković, predsjednica; Sandra Cindrić, tajnica	Britanski trg 12	HR-10000 Zagreb	Tel/faks. (385 1) 4847 026; 4847 026	hr.d.f.dj@inet.hr
Društvo hrvatskih filmskih redatelja (DHFR)	Dalibor Matanić, predsjednik; Branka Mitić, tajnica	Britanski trg 12	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 48 28 50 Tel/faks. (385 1) 4846 852	www.dhfr.hr dhfr@dhfr.hr
Hrvatska udruga filmskih snimatelja (HUFŠ)	Tomislav Pinter, predsjednik; Željko Sarić, tajnik	Britanski trg 12	HR-10000 Zagreb	Tel/faks. (385 1) 4847 291	www.imago.org/hfs/ cine-hfs@hinet.hr

6.4.12. Registrirani Kino-klubovi (1998/1999)

NAZIV	KLJUČNE OSOBE	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Autorski studio - fotografija, film, video	Zoran Tadić, predsjednik Milan Bukovac, tajnik	Trg žrtava fašizma 14	HR-10000 Zagreb	Tel/faks. (385 01) 366 5507 Mob. 091/210 5562	
Bjelovarski amaterski film 95	Ljubo Marković, predsjednik	Sabolova 1	HR-43000 Bjelovar	Tel/faks. (385 042) 246 908	
Filmska autorska grupa Enthusia Planck	Damir Čučić, predsjednik	Josipa Komapea 5	HR-10430 Samobor	Tel. (385 01) 3336 388	
Filmski i video klub Zlatna dolina	Mirko Šarić, predsjednik	Školska bb	HR-34310 Pleternica	Tel. (385 034) 311 021	
Filmski-video klub Pregrada	Milan Bunčić, predsjednik	D.Kunovića 8	HR-49218 Pregrada		
Foto-kino klub Baranja-film	Deže Kučera, predsjednik	Trg slobode 16 A	HR-31300 Beli Manastir	Tel.iz usl. (385 031) 704-106, 702-388	
Foto-kino klub Drava	Krunoslav Heidler, predsjednik	Vladimira Nazora 2	HR-48 350 Đurđevac	Tel (385 048) 893 383	
Foto-kinoklub Krizevci	Silvio Novosel, predsjednik	Trg Josipa Juraja Strossmayera 5	HR-48260 Krizevci	Tel/faks (385 048) 711 227 098 248 896	kkzk@kz.hr www.kkzk.hr
Foto kino video klub Zaprešić	Miroslav Klarić, predsjednik	Trg žrtava fašizma 6	HR-10290 Zaprešić	Tel/faks. (385 01) 310 403	
GFR film-video	Željko Balog, predsjednik	Aleksandra pl. Alagovića 6	HR-34000 Požega	Tel. (385 98) 520 560 Faks. 385 34) 273 740	gfr-film-video@po.hinet.hr www.cmmc.cjb.net
Kino klub Split	Boris Poljak, predsjednik	Savska bb	HR- 21000 Split	Mob. 098/859 006	
Kinoklub Zagreb	Vedran Šamanović, predsjednik	Trg žrtava fašizma 14	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 01) 461 2548 Faks: 4612 514 Mob. 098/279 678	kkzk@kz.hr www.kkzk.hr
Kino-video klub Dubrovnik	Antun Glavor, predsjednik	Ilije Sarake 7	HR-20000 Dubrovnik		

Kino video klub Liburnija-film	Ervin Debeuc predsjednik	Korzo 2a/III	HR-51000 Rijeka	Tel/faks.(385 051) 211 305	liburnija@liburnija-film.croadria.com www.liburnija-film.com
Škola animiranog filma (ŠAF Čakovec)	Mladen Babić predsjednik Edo Lukman tajnik	Trg Republike 1	HR-40000 Čakovec	Tel/faks.(385 040) 310 458	saf@ck.tel.hr www.safcakovec.com
VANIMA Varaždinski animatori	Dragica Vitez predsjednica Dubravka Kalinić-Lebinec tajnica	Anina ulica br.2	HR 42000 Varaždin	Tel. (385 042) 212 151 Mob.091/1231 555	srecko.lebinec@vz.tel.hr
Videoklub Mursa	Branko Hrpka predsjednik	Trg. J.Križanića 1	HR-31000 Osijek	Tel. (385 031) 212 677 Faks. 208-242	
Udruga za film i video VIVIF	Dubravko Kovač predsjednik	Trg Kralja Tomislava 6/1	HR-33000 Virovitica		
Zagrebački foto kino savez	Alan Bahorić predsjednik Elizabeta Tarnovski tajnica	Trg žrtava fašizma 14 Tel/faks. 461 2542	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 01) 4610 474	zk.fs.@zg.hinet.hr www.zfks.hr

6.4.13. Filmski časopisi i godišnjaci

NAZIV	GLAVNI UREDNIK	ADRESA	GRAD	TEL/FAKS	E-MAIL/WEB
Hollywood, magazin za film i video, mjesečnik	Veljko Krulčić	Vedis Badalićeva 14	HR-10000 Zagreb	Tel. (385 1) 3640 868 Tel./faks. (385 1) 3638 618	hollywood@hollywood.cro.net vedi.@zg.hinet.hr www.hollywood.cro.net
Hrvatski filmski i video godišnjak		Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Marulićev trg 21	HR-10000 Zagreb	Tel./Faks (385 1) 6190 618	
Hrvatski filmski ljetopis, tromjesečnik	Hrvoje Turković	Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel (385 1) 48 48 771 Tel/faks (385 1) 48 48 764	hrvoje.turkovic@zg.tel.hr www.hfs.hr
Zapis, tromjesečnik	Diana Nenadić	Hrvatski filmski savez, Dalmatinska 12	HR-10000 Zagreb	Tel (385 1) 48 48 771 Tel/faks (385 1) 48 48 764	diana.nenadic@hzt.hr www.hfs.hr

Što jest i što nije

Rasprava o kinematografiji, Zagreb, 18. lipnja 2001, Novinarski dom¹

Pripremio za objavljivanje: Hrvoje Turković

Pregled problema

Albert Kapović: Otvaram javnu raspravu o razvojnim perspektivama kinematografije i modelima nove kulturne politike na audio-vizualnom području. Izravan povod raspravi je istraživanje koje je, uz sponzorstvo Instituta Otvoreno društvo, provela radna skupina u okviru Strata istraživanja. Projekt traje već gotovo dvije godine, skupljanje podataka nosi mnogo svojih problema, a cijelo istraživanje još je otvoreno i spremno na sve popravke i dopune. Prepuštam riječ Hrvoju Turkoviću, koji će iznijeti osnovni pregled, glavne nalaze i pregled glavnih problema u cijelom projektu.

Hrvoje Turković: Cilj projekta, zapravo, nije bio samo jedan ovakav izvještaj. Ovaj izvještaj preliminarna je stvar, napravljen zato da, ako raspravljamo o kinematografiji, ipak znamo što imamo i s čim raspolazemo. Ono što je bio izvorni cilj cijeloga projekta i ono što bi trebao biti osnovni sadržaj ovog skupa jest da se detektiraju problemi koji nas muče te da se ponude modeli i vizije kako riješiti te probleme, da se utvrdi koje su sve mogućnosti da se konstituiraju neka bolja perspektiva, odnosno kako da se strukturira stanovita strategija dugoročnijeg razvoja kinematografije. Naravno, neke stvari već su riješene ili su na početku rješavanja; međutim mnoge su stvari otvorene i dobro je da ovaj skup bude stanovit *brainstorming* u kojem će se sakupiti ideje i prijedlozi.

Ono što sam mislio uvodno učiniti jest izvući jedan dio iz izvještaja, onaj koji govori o problemima, i to povezati sa zadacima koji očigledno stoje pred kulturnom politikom.

Cilj kulturne politike je da stvori povoljnu, stimulativnu atmosferu za stvaralaštvo. Politika ne može generirati inventivne ljude, ali može stvoriti uvjete pod kojima je invencija i stvaralačko nadahnuće, ne samo u izradi filmova nego na svim područjima filmske kulture, poticano i njegovano. S time da je za formiranje kulturne politike važno da se prvo konstatiraju, odnosno dijagnosticiraju problemi, a onda da se stvori dugoročni plan rješavanja tih problema i stvaranja mnogo povoljnijih uvjeta od onih s kojima se danas suočavamo.

Pokušati ću nabrojati neke od ključnih problema koje sam uočio i naznačiti neke od u javnosti prisutnih ideja kako da se ti problemi riješe.

Jedan od prvih problema jest onaj o kojemu zapravo vrlo malo razmišljamo, premda je Ministarstvo svojom inicijativom počelo o tome razmišljati. A to je — mi na kinematografskom području nemamo dugoročniju strategiju kulturnog razvoja. Nitko nije razmišljao o tome koje bi poteze trebalo povući da se stvore dugoročne pretpostavke za kulturni razvoj. Ministarstvo je potaknulo izradu dokumenta strategije kulturnog razvoja, i zapravo cijeli ovaj projekt i ovaj sastanak prilog je tom dokumentu i diskusijama na skupu u Trakošćanu. No, očigledno je da uz ono što je već tamo učinjeno, a to je učinio Mato Kukuljica, treba dodatnih razrada, i da je potrebno definirati konkretan plan kako rješavati specificirane probleme.

Govor o razvojnoj strategiji pomalo je neobičan, jer, zapravo, kad se govori o nedostacima naše kulturne politike, obično se spominje *nedostatak zakona*, a ne razvojne strategije. Kao da se misli da bi donošenje zakona zapravo riješilo loše što zakona nema, zato jer dobar zakon omogućava stabilniju situaciju, pregledniju, predvidljiviju i može riješiti mnoge nesporazume koji se javljaju i neizvjesnosti koje proganjaju našu kinematografiju. No, zakon sam po sebi neće mnogo što riješiti ako to nije zakon koji regulira poželjne razvojne trendove i eliminira nepoželjne razvojne trendove. Tako da je, zapravo, mnogo važnije napraviti dobru i specifičnu strategiju razvoja kinematografije, a onda tek donijeti zakon koji će pokušati regulirati artikuliranu strategiju. Uostalom, vidjeli smo da su se u razdoblju devedesetih, razdoblju praktički bez zakona, stvari rješavale bilo po institucijskoj inerciji, bilo rješenjima *ad hoc*.

Treći problem koji bih istaknuo jest prilična ovisnost kinematografije o vrlo suženim izvorima financiranja. Umjetnički, stvaralački orijentirana kinematografija bila je uglavnom upućena na Ministarstvo kulture i na Hrvatsku televiziju, uz povremeno nalaženje drugih izvora, koji se uglavnom pokazuju vrlo nesigurnima, nedovoljnim i tek jednokratno iskoristivim. Ono što je ideal proizvodnje jest da ne bude toliko ovisna o Ministarstvu kulture i ministarskim tijelima, da država i njezin proračun ne bude jedini izvor financiranja. To znači da se pronađu potpore za kinematografiju iz drugih izvora osim proračunskih, da se potaknu i drugi interesi za

¹ Raspravu su suorganizirali Strata istraživanje, Institut otvoreno društvo i Ministarstvo kulture. Kao podloga za raspravu bio je otisnut i uvezen istraživački izvještaj *Kinematografija u Hrvatskoj — Izvještaj o stanju (radna verzija)*, koji (u nešto dotjeranijoj verziji) prethodi ovom tekstu. Na raspravu se odazvalo šezdesetak filmaša, zainteresiranih osoba i novinara. Tekst ovdje objavljen donekle je probran: ostavljeni su oni prilozi raspravi koji se tiču ključnih problema kinematografije i izgleda za njihovo rješavanje, a ispuštene su tek malobrojne sugestije vezane uz faktografiju i metodologiju istraživanja (koje su uvažene gdje je to bilo moguće) i neke diskusijske digresije. Također, tekst je redaktorski prilagođen za objavljivanje, uz uredničku obradu.

kinematografiju osim reprezentativno-državnih, da se pronađe neki modus kojim bi se rješavalo raznoliko i problematično financiranje kinematografije. U tom se pogledu nešto i radi. Vlada je, na poticaj Ministarstva kulture, donijela niz zakona koji pokušavaju stimulirati ulaganje u kulturu, i to je već velik korak. Treba samo vidjeti i provjeravati koliko će to biti djelotvorno i zakonsku regulativu dalje prilagođavati kako bi bila stimulativno uspješna.

Sljedeći problem, vezan s tim prvim, jest činjenica da je cijela kinematografska proizvodnja, prikazivanje i još neke djelatnosti, vitalno vezana uz televiziju, osobito uz javnu televiziju — a to je Hrvatska radio televizija. Međutim, odnosi između HRT-a i kinematografskih djelatnosti u potpunosti su neregulirani i novi zakon o televiziji ništa ne čini u tom pogledu. Uglavnom, o televizijskoj dobroj volji ovisi koliko će ona sudjelovati u kinematografskoj proizvodnji, ili to ovisi o političkim pritiscima na televiziju. Također je problem, ali o tome će vjerojatno Hrvoje Hribar više reći, činjenica da i sama televizija, koja je velik proizvođač audio-vizualnih djela, i to važnih, nema unutarnju stratifikaciju proizvodnje, tako da unutar televizije nemate proizvodnju koja bi se odvijala po standardima filmske proizvodnje i koja ne bi bila obavezana gledanošću nego usredotočena na razvoj najviših proizvodnih standarda, najvećih stvaralačkih dosega koji se mogu dati na različitim produkcijskim poljima. Kratko rečeno, a to je vrlo pragmatična stvar, na televiziji moraju postojati proizvodnje koje imaju veći broj dana snimanja na raspolaganju, veći broj termina postprodukcije, bolju opremu na raspolaganju, tako da nisu pritisnute rutinskim ograničenjima, koja često onemogućavaju stvaralačke invencije ili bolja rješenja. Naravno, kad odnose između televizije i kinematografije nije riješio zakon o Hrvatskoj televiziji, onda bi se, očigledno, moralo pronaći neki drugi zakon, vjerojatno zakon o kinematografiji, da se njime koliko-toliko pokušaju regulirati odnosi s televizijom, tako da ipak ti odnosi ne budu prepušteni proizvoljnosti i rješenjima trenutka nego da budu utvrđeni, jer to jamči stabilnost i kinematografskoj djelatnosti i kvalitetnoj unutartelevizijskoj djelatnosti.

Sljedeći je problem prikazivačka situacija. Broj kina dosta se smanjio, nestala je svojedobna prikazivačka i prikazivačko obrazovna djelatnost narodnih sveučilišta, ona su se pretvorila dijelom u pučka sveučilišta, koja su vrlo često napustila prosvjetiteljsku ulogu u odnosu na film narodnih sveučilišta. Reducirao se broj kulturnih centara s posebnim filmskim programom na jedva desetak. Ono što se nama u Hrvatskoj prikazivački nudi to je, uglavnom, uzak pojas recentne produkcije, tzv. repertoarnog filma i to uglavnom filmova američke (SAD) kinematografije, koja dominira repertoarom. Nešto je bolja situacija u televizijskom prikazivačtvu filma, a kao korektiv u odnosu na redovit repertoar kina djeluju prikazivačkom djelatnošću i festivali i rijetki centri. Osim te ograničenosti na američki film, i to na noviji američki film, postoji i disciplinarna skučenost, jer na repertoaru uglavnom gledamo igrani film, dok, recimo dokumentarne filmove, umjetničku animaciju, eksperimentalni film, neke domete u znanstvenom filmu i dr. uopće ne možemo gledati na redovitom repertoaru kina. Te se vrste mogu eventualno gledati na unikatnim festivalima koji se odvijaju jednom godiš-

nje ili jednom u dvije godine, jednokratno na jednom mjestu.

Nedostatak mogućnosti da budemo izloženi malo širem spektru, i povijesnom i suvremenom spektru filmova, može se ukloniti dvojako. Prvo, mogu se stvoriti nekakvi lokalni poticajni uvjeti za otvaranje i održavanje kinematografa po gradovima Hrvatske, te stvoriti neki dodatni poticaji za kulturološke programe koji se mogu javljati u sklopu nekih komercijalnih kina, osobito u manjim mjestima. Drugo je rješenje otvaranje filmskih (ili višemedijskih) kulturnih centara, ne samo u Zagrebu, što je projekt o kojem će biti riječi, nego i po drugim mjestima u Hrvatskoj, s time da je jedna od vrlo važnih stvari da se Hrvatska kinoteka smjesti u prostorije koje su upotrebljive, ne samo arhivski nego da su upotrebljive i za javnu djelatnost Kinoteke te da Hrvatska kinoteka sa svojim vezama (ona je postala članica međunarodne organizacije kinoteka) organizira programe koji mogu biti prikazivani ne samo u Zagrebu nego da mogu obilaziti Hrvatsku.

Sljedeći važni problem naše ukupne kinematografije jest tehnološko zaostajanje. Istraživanje situacije na različitim područjima pokazuje da mi uza sva povremena, pojedinačna tehnološka osuvremenjivanja ipak imamo dosta zaostalu, istrošenu tehniku na različitim područjima: i u proizvodnji, i u prikazivačkim djelatnostima (u kinima), i u obrazovanju (u školama i na univerzitetima). Ministarstvo je pokušalo određenim carinskim povlasticama olakšati uvoz audio-vizualne opreme, no, očigledno je potrebno uvesti i nekakve dodatne stimulacije koje će tempo tehnološkog osuvremenjivanja učiniti bržim od ovoga koji je spontano uspostavljen u nas.

Velika kočnica, o kojoj se vrlo slabo govori, za bilo kakav razvoj jest nedostatak prikladnih mladih kadrova na ključnim institucijskim mjestima i nepostojanje mogućnosti njihova namještanja. Ovdje se ponajprije misli o visoko obrazovanim mladim kadrovima koji mogu nešto učiniti na promjeni stanja. Ovdje ne mislim na umjetničke kadrove, jer su oni relativno dobro pokriveni obrazovnim sustavom. Postoje Akademija dramske umjetnosti, studij filma i videa na Akademiji likovnih umjetnosti, na Umjetničkoj akademiji u Splitu, postoji na Studiju dizajna odjel za filmsko osposobljavanje, alternativni obrazovni studiji kao oni Imaginativne akademije u Grožnjanu. Priljev obrazovnih kadrova za umjetničke djelatnosti (kao i u filmski publicizam) prilično je dobar. Međutim, priljev u ostala područja je slab. Od jeseni 2001. započet će Producenti studij na ADU, te će tako biti pokriveno producersko područje, odnosno obrazovanje za kulturni menadžment, područje koje je dosad bilo potpuno nepokriveno. Međutim, ono što obrazovanjem nije pokriveno to je cijeli niz zanatskih zanimanja u kojima se *ad hoc* obnavlja kadar, a posebno je nepokriveno humanističko obrazovanje (nema posebnih medijskih ili filmoloških studija), a upravo bi takvo obrazovanje trebalo osposobljavati kadrove za niz javnih službi koje su vezane uz kinematografiju.

Što se posljednjeg tiče, kadrova u javnim službama, treba upozoriti da već desecima godina postoji zabrana zapošljavanja novih ljudi u svim javnim službama i da je to vrlo jaka kočnica na obnavljanju i primanju mladih, jer smo mi, stari,

zaposjeli ono malo mjesta što postoji. Mladi ljudi onda nemaju mogućnost zapošljavanja, a time nemaju ni mogućnosti uvođenja novih ideja i novih perspektiva.

I najzad, ovim ću završiti, ono što se bolno osjetilo kada se izrađivao ovaj izvještaj jest nepostojanje sustavnoga dokumentacijskog praćenja audio-vizualne djelatnosti, odnosno nedostatak ureda u koji bi se slijevali svi podaci koji su ovdje obrađeni, koji bi stavljao te podatke na raspolaganje i koji bi ujedno bio stanovit promotivni centar za inozemstvo u odnosu na Hrvatsku i za Hrvatsku u odnosu na inozemstvo. Svojedobno su postojali takvi centri u bivšoj Jugoslaviji, to je bila Jugoslavija film, to je bio Institut za film, to je bila Jugoslavenska kinoteka, no osamostaljenjem Hrvatske sve je ostalo u Beogradu, a ništa nije učinjeno da se analogni uredi osnuju u neovisnoj Hrvatskoj. Primjerice, ovaj izvještaj će, nakon objavljivanja, ostati ovakav kakav jest, bez osuvremenjivanja, bez ažuriranja podataka, naprosto zato jer to neće imati tko raditi. Jedna je od obveza kulturne politike da se ustanovi takav centar, ured, bilo gdje, i da on radi na dokumentaciji, da on bude adresa kojoj se mogu inozemci obratiti ako žele nešto doznati o hrvatskoj kinematografiji, i kojoj se bilo tko iz Hrvatske može obratiti ako želi nešto doznati o području koje mu je slabo poznato.

Zamolio bih Antuna Vujića, našeg ministra kulture, da uzme riječ i eventualno izloži jednu od najkonkretnijih, vrlo aktualnih ideja, ideju o kulturnim vijećima, jer je to nešto što će nam organizirati život u daljoj budućnosti.

Angažman svih strana

Antun Vujić: Kolega Turkoviću, predsjedavajući, dame i gospodo, drago mi je da sam nenadano mogao iskoristiti priliku da dođem i čujem teze i razmišljanja o položaju filma i kinematografije i da sam nešto kažem. Moram prvo izreći opći dojam, gledajući knjigu koja je pred nama. Prvi put, barem koliko ja pamtim u ovom svom mandatu, imamo nešto što je podloga za ono što se često od nas očekuje, a to je osnova na kojoj možemo postaviti aktivnu kulturnu politiku prema filmu.

Nisam siguran da ću moći zadovoljiti sve one koji traže konkretna rješenja i koji misle da su konkretna rješenja moguća na taj način da se bilo tko iz ministarstva ili uprave, kao neki viši um, obrati javnosti s prijedlozima i da istodobno ima odgovore na sva česta i proturječna pitanja i na proturječne zahtjeve koji se čuju u javnosti. Politika koju smo zatekli i koju smo nastojali promijeniti u smjeru koji želim obrazložiti sastojala se od vrlo jednostavne stvari, a to je da je stara institucionalna osnova nestala, a da nove još nije bilo. To podsjeća upravo na situaciju na filmu, kako je to Ostap Bender opisao kada je došao u Černomorsk. On je htio ići u kino, ali je pisalo da nijemog filma više nema, a zvučni još nije došao. Dakle, u tim okolnostima našli smo se u poziciji da govorimo o filmu. Nestale su institucije koje su, sa svom onom kompaserijom koja je stajala iza njih, mogle osiguravati film onako kako su ga osiguravale u staroj državi, koja je, usput, bila znatno veća od ove. Istodobno su nestale razne druge podloge, stvorili su se novi sustavi reorganizacije cjelokupnoga političkog života, i tako dalje. Prošlo je i ono razdo-

blje o kojemu sada ne treba govoriti. To je dakle stanje kroz koje smo prolazili i u kojem se došlo do situacije da, dok su jedni gledali na jednu stranu, iza njihovih leđa mnogo je toga nestalo i zapravo je ovo sve skupa potraga za svim onim što je nestalo i konstrukcija nečeg novoga.

Što je nestalo?! Nestao je nacionalni filmski studio, vrlo jak, nestala je distributerska mreža koja je mogla biti aktivna, nestali su uhodani mehanizmi odlučivanja koji su bili u različitim institucijama nazivanim kraticama koje sad neću spominjati, institucijama koje su vrlo često bile predmet kritike upravo filmskih ljudi, ali su djelovale. O svemu se u međuvremenu odlučivalo subjektivno, putem nekih jakih volja koje su djelovale, koje su o filmu govorile ovo ili ono, davale filmove ovima ili onima, održavale ovakve ili onakve festivale.

Ova vlada, ili barem ovo Ministarstvo kulture, ili, da još suzimo krivicu na mene samoga, smatrali smo da je potrebno stvoriti institucionalne pretpostavke za drukčije odlučivanje o kulturi, koje se može vrlo jednostavno svesti na princip da o kulturi trebaju ponajprije odlučivati oni koju tu kulturu stvaraju, prema područjima kakva već jesu. U tim područjima sigurno ima onih koji mogu meritorno odlučivati i oni trebaju biti ti koji mogu donositi odluke, ne samo u pogledu financiranja nego i u pogledu vrednovanja kulturnih aktivnosti, itd.

Dvije su u tom pogledu stvari koje smo mi kao ministarstvo željeli učiniti. Nešto smo učinili legislativno, što je možda čak i dosta jak iskorak, ali će se tek u praksi vidjeti koliki su efekti toga. Time smo nastojali osigurati takav materijalni položaj kulture koji će biti što manje ovisan o državi, a s druge strane učiniti da ono što ovisi o državi, a to znači ono što je vezano uz proračun, bude raspodjeljivano na takav način koji će biti tampon zona između samovoljnog odlučivanja, na način različitih tipova komiteta, retorički rečeno. Tako da sada imamo, s jedne strane, ovo što je spomenuo Turković, zakone o darivanju u kulturi, i to kao porezne zakone na dohodak i na dobit, za fizičke i za pravne osobe. Moram vam reći da je to u Europi bez presedana jer je najbolje stanje u Njemačkoj, a tamo se oslobađa od poreza svega 50 posto od onoga što se ulaže u kulturu, dok se na ostalih 50 posto plaća, a ovdje je 100 posto oslobođeno. To je dakle pogodnost koju tek treba staviti u pogon, u smislu konkretnih reakcija i koje daje alternativne financijske šanse filmu.

Druga je pogodnost da o filmu trebju odlučivati ljudi koji su bitno vezani uza sam film i da u tom pogledu preuzimaju odgovornost. Bez obzira na same zakone, bez obzira što će to sada biti na neki način i zakonska obligacija prema zakonu o kulturnim vijećima te ćemo sami snositi posljedice svoje sposobnosti da prihvaćamo ili ne prihvaćamo odgovornost, mi smo preuzimanje odgovornosti od strane samih filmskih ljudi pokušali potaknuti odmah na samom početku mandata. Tada je, kao što se sjećate, u suradnji s, ponajprije, Društvom filmskih redatelja, bilo postavljeno povjerenstvo koje je, kao povjerenstvo Ministarstva kulture, odlučivalo o svim stvarima koje se tiču filma. Tad se pojavilo kao problem nešto što također želim naglasiti, jer sve elemente moramo uključiti u valjanom razgovoru o filmu, a to je da je jedna stvar kritizirati odlučivanje, a da je druga stvar prihvatiti odgovornost

odlučivanja. Teško je bilo pronaći ljude spremne preuzeti ulogu povjerenika. I moram zahvaliti posljednjem sazivu upravo toga povjerenstva, nakon nekoliko neuspjelih pokušaja, jer su oni zaista prihvatili odgovornost i tako smo prvi put uspjeli održati broj igranih filmova na prilično zavidnoj razini za ovakvu zemlju kakva smo mi, a istodobno smo omogućili snimanje i niz novih dokumentarnih i drugih kratkometražnih filmova. Išli smo na financiranje novih festivala koji prije nisu postojali. Omogućili smo iskorak prema filmskom modernitetu i, na neki način, čini mi se da smo u tom pogledu riješili i neka festivalska pitanja na pogodniji način ili barem na način koji je perspektivniji.

No, sve to, dakako, ne rješava pitanje filma, jer pitanje filma najbolje je izrazio onaj kolega koji je rekao: Imamo film, a nemamo kinematografiju. Ne znam je li to dobro ili loše — imati film, a nemati kinematografiju. Polemički se šaleći, rekao sam da je sjajno ako možemo imati film a da nemamo kinematografiju. Imamo dakle proizvod, a nemamo industriju koja dovodi do toga proizvoda. Dakako da je meni potpuno jasno da pitanje filma i kinematografije uopće nije riješeno u situaciji u kojoj je zapravo glavni resurs proizvodnje filma, financijski gledano, ipak, ruku na srce, Ministarstvo kulture. Distributerska je mreža slaba i zapravo nema veliki interes za nacionalni film čija gledanost, po statistikama koje ovdje u istraživanju vidimo, nije nešto što bi ohrabrialo distribuciju da uzima nacionalni film. Nema nacionalnoga studija zainteresirana za ulaganje. Nema filmske kinoteke tako opremljene da bi mogla imati dopunski sadržaj proučavanja filma, jer je gruntnica smještena tamo gdje je trebao biti audio-vizualni centar. Nema dvorane za europski film, ni dvorane za nacionalni film... U žalopojkama koje će se ovdje vjerojatno čuti ne bih zaostajao u nabranjanju čega sve nema, prilično sam dobro upoznat s time čega nema. Ono što bih ja tu rekao, i u čemu ću se možda razlikovati od drugih u ovoj raspravi, jest da se mora shvatiti kako izlaženje iz te situacije nipošto ne može biti vezano isključivo uz neku posebnu i mudru ulogu države ili Ministarstva kulture. To naprosto tako nije moguće. Ministarstvo kulture ne može riješiti pitanje privatizacije Jadran filma, onako kako je ona izvedena, sa svim efektima ili defektima. Ministarstvo kulture ne može obvezivati producente da se ponašaju bolje nego što se ponašaju, ono ne može proizvesti drukčiji milje kulture unutar svih tih silnica koje određuju film. Ne može Ministarstvo kulture obvezati kinodistributere da daju toliko i toliko domaćih filmova na toliko i toliko stranih filmova; odnosno, Ministarstvo bi to rado pokušalo, ali o tome se treba izjasniti Ministarstvo financija, Ministarstvo gospodarstva, jer ta rješenja treba promatrati u kontekstu pitanja da li to znači vezivanje ruku na slobodnom tržištu. Tu će se naći mnogi koji će zauzimati i vrlo različita, pa i suprotna stajališta.

Ne iznosim, dakle, sada neke žalopojke zato jer bih bio pesimist, uopće nisam pesimist. Mislim da je to što smo došli do ovakve analize stanja golem korak u odnosu na ono što smo imali prije. Prije smo imali utopijski pristup stvarima filma, sada imamo empirijsku podlogu. Ali jedino u konjunktijama mnogih aktivnosti, u kojima Ministarstvo kulture mora biti, da tako kažem, jedan od vrlo važnih agensa, ali

samo jedan od njih, možemo riješiti pitanje filma na kreativniji način.

Pritom bih predložio da drugi dio istraživanja budu odgovori na pitanja, pa čak i na hipotetična pitanja, kojih sada ovaj tekst nema. Ovaj tekst prikazuje stanje, a drugi dio pitanja glasi otprilike ovako: kako to da je najgledaniji hrvatski film vidjelo samo 65.000 gledatelja? Kako to da najgledaniji hrvatski film, koji je dobio i nekoliko stranih nagrada, ne može vratiti ni lipu od onoga što je zaradio. Koje su obveze onih koji tvrde kako ne može država biti arbitar u filmu, s čime se ja potpuno slažem, koje su njihove obveze u odnosu na neka perspektivna međutijela koja će se osnovati — u odnosu na kulturna vijeća — i koja će onda prihvaćati odgovornost? Ali, i njihove odgovornosti moraju biti vezane uz sustav, sa distribucijom, odnosno s pitanjem kako osigurati povratna sredstva, s kojom kulturnom i ekonomskom politikom. Dakle, principi koji se nameću politici kad ona odlučuje o ovome ili onome, moraju se odnositi i na slučajeve kad ne odlučuje politika nego netko drugi, sami filmski ljudi. Prema tome principi transparentnosti, kritičnosti, dinamizma, podnošenja izvještaja itd. moraju biti na svim stranama podjednako distribuirani. U tom smislu, još donedavna nisam bio prevelik entuzijast donošenja zakona o filmu sa svim nepoznatim veličinama o kojima smo govorili. Pri nepoznatim veličinama kakva je sudbina Jadran filma, stanja na televiziji i obligacija televizije, sklonost distributera itd. Možda sam tu griješio, ali izlažem se kritici vrlo dragovoljno. Donijeti idealistički zakon uopće nije teško. Takav projekt već postoji u ministarstvu. On nažalost ne može biti aktiviran zato što taj zakon nema smisla ako ne želimo imati još jedan od zakona koji je mrtvo slovo na papiru. Imamo dosta zakona kojih se nitko ne drži, zato što jednostavno nije moguće držati se tih zakona. Ovdje trebamo sinkroniziranu akciju filmskih djelatnika svih mogućih profesija, ne samo režisera nego i ostalih.

Pretpostavka je Ministarstva kulture, zatim i cjelokupnih stratuma koji odlučuju o filmu, da se ide prema određenoj slici stvari. Tu sliku nije teško naći u smislu jednostavnih odgovora. A najjednostavniji je odgovor što se proizvodnje i distribucije domaćeg filma tiče: treba nam više boljih filmova. Ali to još nije posljednji odgovor. Ako trebamo više i boljih filmova, a istodobno ti filmovi nemaju gledatelja, ne prodaju se na stranim tržištima, onda još nismo dobili pravi odgovor. Zato treba reći ovako: ili nam treba više boljih filmova koje ova zemlja, s ovakvim budžetom, koliko-toliko može pratiti ili stvaramo uvjete u kojima su odnosi između gledanosti filma i produkcije filma povezani i mogu se međusobno oplodivati.

Da skratim i da dam još jednu crtu, markantnu, koja na neki način postavlja novu metodologiju. Zakon o kulturnim vijećima omogućuje da kulturno vijeće koje se tiče filma i kinematografije ima mnogo, mnogo važniju poziciju i mogućnost da formulira, zajedno s državnom upravom, perspektivu razrješavanja gordijskoga čvora čije još mnoge veličine, osim analitičkih koje su dane u izvještaju, nisu do kraja poznate.

Sada imamo ovakvu situaciju: Ministarstvo kulture, u ovoj godini, oko trideset milijuna kuna daje za film (pustite taj krivi izraz — ne daje Ministarstvo nego se to tako kaže). Od toga oko pet milijuna kuna ide za filmske manifestacije. To znači za festivale, ono što se šalje na festivale, kopije itd. Sav ostali novac ide za filmsku proizvodnju. Možemo reći da je to i malo i mnogo. U odnosu na ono što smo imali prethodnih godina to je prilično mnogo.

Ali tih trideset milijuna nije dovoljno. Treba nam filmski ambijent. S kulturnim vijećem za film sada ćemo imati tijelo koje će moći dosta autoritativno postaviti parametre razvika kinematografije i filma i koje će nam onda možda moći odgovoriti na pitanje kakav treba biti zakon o filmu. Ali, zakon o filmu mora se zasnivati na stvarnim mogućnostima. On mora obuhvatiti veličine kao što su televizija, nacionalni filmski studio, distributeri. Nije ovo o čemu ja govorim neka *druga strana*, ovo je pokušaj da racionaliziramo jednu te istu stranu, a to je da riješimo filmske probleme na takav način da bude više i boljih filmova, raznovrsnija ponuda koja će afirmirati hrvatski film. Sigurno je, međutim da će uvijek netko, u nekoj vremenskoj fazi, snimati više, netko manje, netko biti zadovoljniji, netko nezadovoljniji s ovom ili onom odlukom — to se neće promijeniti. Ono što je važno jest postići nearbitarnost donošenja odluka, odnosno donošenje odluka na stručni način, angažiranje svih faktora koji su vezani za film, ponajprije tzv. civilnog društva, znači udruga koje djeluju u području filma, uključujući i sindikate, televizije, filmske studije, distributere.

Sada treba stvoriti novu podlogu i novi ambijent razrješavanja pitanja koja su postavljena u ovom istraživanju. Mislim da će to biti vrlo korisna brošura za naš budući rad. Uostalom, čini mi se da je nešto slično vezano uz ovaj izvještaj već otišlo i u Euroimage. Postojala je inicijativa da i hrvatski film vežemo uz neke europske parametre, što smo mi kao ministarstvo i poduprijeli. Hvala!

Hrvoje Turković: Zahvalio bih ministru Antunu Vujiću na ovom izlaganju. Samo bih spomenuo da ovaj skup i nije zamišljen da bude apel Ministarstvu ili napad na njega nego da prikupi ideje o svim varijantama budućeg razvoja i onih rješenja problema koja nam mogu pasti na pamet. I to ne samo o varijantama rješavanja problema proizvodnje i plasmana domaćeg filma nego i o svim ostalim područjima, koja su neizmjerljivo važna za strukturu ukupne filmske kulture. A to je i ukupno prikazivalaštvo, obrazovanje, nakladništvo, arhivistika... Područje filmske kulture, premda vitalno vezano uz proizvodnju filmova, daleko je šire i strukturalno jednako važno kao i ovo na koje se uobičajeno usredotočavamo. Ono što se očekuje jesu najrazličitije ideje o najrazličitijim oblicima rješavanja svih tih problema.

Zamislili smo da prvo neki od sudionika istraživanja dadu kratka uvodna izlaganja, a da potom otvorimo opći razgovor. Sada će riječ preuzeti Albert Kapović, koji će nešto reći o legislativnoj strani, potom bih zamolio Vjeku Majcena da nešto kaže o području obrazovanja i obrazovno orijentirane ideje kulturnih centara. Zatim bi Damir Terešak nešto rekao o produkciji i najzad Hrvoje Hribar o problemima odnosno kinematografije i televizije.

Važnost telekomunikacijskog prostora

Albert Kapović: Bilo koji zakon, pa tako i zakon o kinematografiji, odnosno zakon o filmu nastaje kao reakcija i sankcija postojećeg stanja ili pak kao rezultat vizije nekog sustava koji se namjerava ustrojiti. U Hrvatskoj imamo na snazi stari zakon iz osamdesetih godina, koji odražava odnose koji su vladali za vrijeme samoupravnog socijalizma, a koji je devedesetih pretrpio samo nomotehničke promjene. Dakle, tekst Zakona koji je na snazi ne odražava aktualnu situaciju niti regulira odnose između različitih subjekata uključenih u ovu djelatnost. Pregled ostalih zakona referentnih za sektor o kojem govorimo dan je u radnom materijalu i ovom prigodom ne treba ga dopunski apostrofirati.

Ono što svakako treba istaći promjene su koje je Ministarstvo kulture iniciralo i provelo u području poreznog zakonodavstva, čije ćemo efekte imati vjerojatno za neko vrijeme. U svakom slučaju taj pristup izgradnje mehanizama fiskalnih olakšica, kombiniran s izravnim financiranjem, mora biti sadržan u svim novim zakonima

U razgovoru o zakonu o kinematografiji krenut ću iz diskursa koji je vezan uglavnom uz produkciju, ne umanjujući značenje ni jednog od sektora audio-vizualne industrije, jer gotovi filmovi najizravnije svjedoče o nama i našem trenutku.

Filmska produkcija, koja je i najskuplji segment industrije u nekom novom ustroju, morala bi se zasnivati na barem tri izvora novca:

- državi kao bitnu i nezaobilaznu faktoru čija se uloga mora smanjivati, ali ne može nikako nestati
- privatnom novcu za koji treba stvoriti povoljno i transparentno okruženje kako bi postojao jasan interes za takav tip ulaganja
- novcu iz europskih fondova i integracijskih procesa u kojima Hrvatska mora sudjelovati.

Sustav državnih poticaja trajno postoji i nužno ga je tako institucionalizirati da odražava norme i vrijednosti koje zastupa liberalna demokracija, iako se, dakako, stanovita razina arbitarnosti nikada neće moći u potpunosti izbjeći.

Privatni novci, odnosno privatni kapital koji bi se trebao investirati u hrvatsku kinematografiju, mora imati takav zakonski okvir koji porezne olakšice prenosi i na distributere te posebno na televizijske postaje (televizija je ipak najvažniji distributivni kanal svih proizvoda audio-vizualne industrije). Na taj bi se način dio novca koji cirkulira u TV-oglašavanju mogao usmjeriti prema nacionalnoj kinematografiji. U tom slučaju proizvodnja ne bi ovisila isključivo o budžetskim sredstvima i u nju bi se mogao preliti dio respektabilnog oglašivačkog prihoda. Dakako, nužno je provesti punu liberalizaciju televizijskog područja, uz primjenu svih mogućnosti zaštite nacionalnog kulturnog identiteta koje se nude u dokumentima Vijeća Europe i Europske zajednice.

Mi u ovu studiju nismo unijeli zakon o telekomunikacijama koji zapravo pokriva problem televizija (nekoliko različitih inicijativa traži razdvajanje tog zakona na dva dijela, kolokvijalno rečeno: *tehnički i programski*), nego je samo spomenut

zakon o HRT-u koji nominalno ne uspostavlja obvezu nego samo navodi da HRT »ima zadatak njegovati, poticati« itd.

Pristupom europskim fondovima i integracijskim procesima hrvatska će kinematografija morati poštovati administrativne procedure i norme koje su uspostavljene i koje čvrsto funkcioniraju već dugo. Nameće se problem pristupa informacijama, osposobljenosti producenata, *cost-controlera* i svih drugih zanimanja koji će operacionalizirati sve mogućnosti koje se otvaraju nacionalnoj kinematografiji. Samo Ministarstvo kulture teško da će moći biti dobar servis producentima, a to i nije njegova zadaća. Iz tih, a i mnogih drugih razloga o kojima su već govorile ili će tek govoriti drugi kolege, nužno je ustrojiti i definirati zakonsku poziciju agencije, instituta, centra, zaklade, u svakom slučaju institucije koja će morati biti točka preko koje će hrvatski producenti komunicirati i operacionalizirati sve prednosti koje donosi članstvo u europskim mehanizmima potpore audio-vizualnim djelatnostima.

Novi zakon o kinematografiji, o čijoj potrebi ne treba govoriti, uz ostalo mora respektirati i inkorporirati prije navedene elemente. Na taj način bit će postavljeni temelji zdrave produkcije i promocije hrvatskog filma. Uz to ga je nužno usaglasiti sa svom ostalom legislativom koja dotiče čitav sektor audio-vizualne industrije. Da bi se pak osigurala efikasna provedba zakona i integracija nacionalne kinematografije u europski audio-vizualni pejzaž, bit će nužno stvoriti instituciju koja će, slijedeći načela proaktivne politike, asistirati autorima, producentima, promotorima i svim ostalim subjektima hrvatske kinematografije.

Problem obrazovanja i mreže nekomercijalnog prikazivačstva

Vjekoslav Majcen: Pokušavajući obuhvatiti cijelu širinu kinematografije, a gledajući ukupno ove podatke u istraživanju, meni se nameću tri područja oko kojih bi trebalo naći nekakav konsenzus u razmišljanju o razvoju kinematografije, odnosno u pogledu kojih bi trebalo naći nekakva zadovoljavajuća rješenja.

Prvo područje jest područje proizvodnje, koje je, na Mneki način, najmanji problem zbog toga što je proizvodnja čak i u vrlo teškim uvjetima pokazala dovoljnu žilavost da preživi i da se obnavlja. Dosad smo se, u području proizvodnje, najviše bavili time tko će odobravati novac za snimanje filmova i za koliko filmova. Mislim da bi tu trebalo napraviti mali zaokret i više pozornosti posvetiti tome na koji način načiniti transparentan sustav ili model koji će biti tako formiran da angažira novac sa što više različitih strana, koji onda netko treba podijeliti.

Drugo je pitanje distribucije, a to nije samo pitanje distribucije pojedinih filmova, nego je u pitanju ukupan segment kinematografije koji omogućava da filmska umjetnost dođe do gledatelja. Jedno od pitanja koja se nameću jest i problem organiziranja festivala, koji se u nas organiziraju od danas do sutra. Svake godine nova ekipa ljudi organizira festivale, tako da oni često imaju mnogo slabiji efekt nego kad bi bili profesionalno organizirani.

Treće je pitanje infrastrukture kinematografije, kojoj je u Hrvatskoj oduvijek posvećivana najmanja pozornost, a ona je osnova od koje polazimo u građenju i produkcije i distribucije odnosno u rezultatu, u kreativnom i stvaralačkom radu. Ta infrastruktura danas je vrlo tanka. Ona je identificirana u ovom materijalu kao područje obrazovanja, dokumentacije ili filmske arhivistike, odnosno čuvanju onoga što se u postupku filmskog stvaralaštva događa. Mi smo u šezdesetim godinama prednjačili u tome što smo u škole uveli film kao nastavni predmet. Tada je film postao prisutan od osnovne škole pa do sveučilišta, na posljednjih godina došlo je do toga da je nastava filmske kulture dosta zapostavljena u školama. Programi koji su nekad bili vrlo konkretni, koje je pratila i određena namjenska filmska proizvodnja, koja je omogućavala da se nastava filmske kulture kvalitetno odvija u školama, nestala je, a novih izvora nema. Danas je problem kako nastavnicima osnovnih škola osigurati materijal, filmske primjere kojima će potkrijepiti nastavu *medijske kulture*, kako se to sada zove. U srednjim je školama situacija još gora. Nekad je pitanje nastave filma bilo programom vrlo dobro situirano u nastavu, no sada se zadržalo još samo u gimnazijama, i to kao oblik izborne nastave, a ne više unutar obaveznoga dijela programa. Dakle, dok u osnovnim školama neki tragovi filmske nastave još postoje, u srednjim se školama ta nastava gubi da bi opet nekakav izlaz našla na pojedinim fakultetima, gdje se film predaje, npr. na kolegijima na Filozofskom fakultetu. Očigledno je da je tu potrebna usmjerena aktivnost i filmskih djelatnika i filmskih stručnjaka, povezana s pedagozima, s Ministarstvom prosvjete i Ministarstvom znanosti da se utvrde određene minimalne osnove filmske kulture koja bi trebala pratiti nastavni proces, vjerojatno od dječjeg vrtića nadalje. Drugo je pitanje kako osigurati protočnost, mogućnost da veći broj ljudi, zainteresiranih građana može pratiti film u svim njegovim segmentima. Jedna od ideja koje smo prije dvije godine pokrenuli bila je da se uz komercijalne kinematografe počne osnivati i nekomercijalna prikazivačka mreža. Nju smo formuli- rali u projektu Filmskog centra, koji bi trebao biti takvo mjesto na kojem bi svi zainteresirani mogli doći do prave filmske informacije. Filmski centar koji smo zamislili kao kompleksno strukturiranu organizaciju, ustanovu u Zagrebu, zapravo je samo početak ideje koja bi se trebala koncentrično širiti na sve gradove i postupno stvoriti alternativnu prikazivačku mrežu, koja ne bi bila komercijalna, a omogućavala bi da filmska umjetnost u punoj mjeri bude dostupna svim zainteresiranim građanima. Povezano s tim kulturnim centrom, odnosno s njegovim prikazivačkim dijelom, pokušali smo u tom projektu riješiti i pitanje čuvanja filma, filmske arhivistike, odnosno Hrvatske kinoteke, koja se od osnutka nalazi u vrlo nezavidnom položaju, koja ni prostorno ni materijalno ni kadrovski nikad nije bila tako postavljena da bi u potpunosti mogla zadovoljiti sve potrebne interese. A ideju kulturnoga centra povezali smo i s jednom ustanovom za koju se iz ovog materijala vidi da je posljednjih godina postala ozbiljno mjesto filmske djelatnosti, a to je Hrvatski filmski savez, koji okuplja onaj dio kinematografije koji zovemo amaterskom kinematografijom, i koji bi ujedinjavanjem s programom Filmskog kulturnog centra i s djelatno-

šću Hrvatske kinoteke mogao stvoriti zajednički, vrlo jak centar okupljanja filmofila i centar distribucije informacije o filmu i umjetničke informacije o filmu.

Proizvodne prilike i izgledi

Damir Terežak: Pokušat ću dati kratak pregled produkcije u Hrvatskoj danas. U posljednjih deset godina u Hrvatskoj uočavamo trend nicanja mnogih malih produkcijskih kuća s jedne strane i malih firmi s filmskom tehnikom i opremom s druge strane. Oni su zapravo postali nositelji filmske proizvodnje u Hrvatskoj. Jadran film, koji je neka- da bio jedina filmska tehnička baza i najveći proizvođač fil- mova u zemlji, danas gotovo i ne proizvodi filmove u vla- stitoj produkciji. Zastarjela je tehnika još upotrebljiva u do- maćem filmu, ali ne zadovoljava zahtjevniju produkciju. Tu je bio i znatan odljev vrsnih stručnjaka u posljednjih neko- liko godina, i to pogotovo iz proizvodnih zanimanja, odno- sno iz scenografije, rasvjete i scene. No, unatoč tome, Ja- dran film i dalje igra važnu ulogu, zahvaljujući prije svega studijima koji su dosta dobro održavani (to je studio 1 i 2) i filmskom laboratoriju. Što se tiče ljudskog potencijala, bez obzira na osipanje filmskih radnika u potrazi za sigurnim radnim mjestima, još se s kadrovima s HTV-a mogu formirati tri-četiri filmske ekipe istovremeno, računajući tu i na ljude koji trenutačno rade u dvije filmske ekipe u ino- zemstvu. Treba podsjetiti da tridesetak hrvatskih filmskih radnika godišnje radi u jednoj ili dvije američke produkcije koje se snimaju po Europi, ponajprije zahvaljujući produ- centu Branku Lustigu i direktorima filma Draganu Josipo- viću-Ćosu i Mikiju Stanišiću. Na taj se način održavaju kontakti s američkom i europskom produkcijom koja pola- ko pokazuje interes za snimanje u Hrvatskoj.

Iskoristio bih priliku da kažem da smo, govorim o Maximi, baš u ovom času u pregovorima s nekoliko stranih partnera, i to između ostalog s Filmcorps iz Münchena za film *Chech- kpoint* vezan uz ratnu tematiku, zatim za *Matilde*, produkciju iz Rima. Imamo kontakt za projekt *The Enclave*, to je ho- landska produkcija, i s Bavaria film iz Münchena za projekt *Plava ptica*. Kolega Kapović pregovara s Francuzima, a još jedan kolega s Amerikancima. Opći dojam koji gotovo svi stranci izražavaju jest da smo deset godina iza Čeha, da smo mnogo skuplji od konkurentskih zemalja Češke, Slovačke, Mađarske, Rumunjske i Bugarske. I to da smo skuplji izme- đu 20 posto i 100 posto.

Što se tiče problematike domaćeg filma, ona se uglavnom vrti oko financiranja. S obzirom da je hrvatski film nekomer- cijalan, Ministarstvo kulture RH njegov je glavni izvor fi- nanciranja, u omjeru od 45 posto do 80 posto sredstava. Ostatak pokriva HRT i u manjoj mjeri sponzori. Hrvatska televizija igra bitnu ulogu u filmskoj proizvodnji i hrvatski film bez televizije praktički ne bi mogao postojati u ovom času. Postoje određeni otpori i nesuglasice oko načina sudje- lovanja Hrvatske televizije u realizaciji hrvatskog filma i te nesuglasice trebalo bi riješiti jasnim definiranjem kriterija i procedure kako će HRT sufinancirati filmsku proizvodnju. Nadamo se da će se uskoro, uz ta dva glavna načina financi- ranja, steći uvjeti da pristupimo Euroimageu. Na tome se

radi. Samo bih uz podatak da je hrvatski film nekomercija- lan istaknuo činjenicu da ni europski film nije komercijalan. Raspolažem podatkom da ni u ostalim europskim zemljama, u 80% slučajeva, filmovi ne prelazi granice svoje države. To znači da ti filmovi nisu prodani izvan svoje zemlje, niti na bilo kakvoj televiziji. Mi nismo nekakva iznimka i s obzirom na malo tržište zaista ni ne možemo biti komercijalni. Trži- šte koje bi bilo nekako najizglednije, to je tržište zemalja biv- še Jugoslavije, gdje dolazi postepeno do kulturne razmjene i to je nekako ipak prirodno tržište gdje će se povećati moguć- nost komercijalizacije filma.

Vjekoslav Majcen spomenuo je potrebu da se osnuje filmski centar. Takav filmski centar bila bi zaista korisna stvar, jer trenutačno nemamo nikakvo tijelo gdje bi se, recimo, bilo kakav inozemni producent mogao nekomu obratiti da uop- će sazna one osnovne podatke i kako funkcionira produkcija kod nas. Takvi centri postoje u ostalim zemljama, ja sam donio tri knjižice takvih centara. To bi bilo utoliko potreb- nije što je vidljivo da je došlo do koprodukcijskog zasićenja područja Španjolske, Italije i Češke, tako da produkcije po- lako dolaze ovamo i to bi trebalo iskoristiti jer je interakcija s europskim filmom korisna i za domaći film.

Bez europskih standardizacija: problem televizije

Herjoto Hribar: Budući da vidim da su svi koji su ostali u prostoriji stari znanci, ne znam kako da doista shvatim svo- je moguće izlaganje. Možda bi bilo dobro da kažemo: *Ra- zumijemo se* ili nešto slično... Svakako pozdravljam ovaj rad, koji je vrlo interesantan i zaista neobično kvalitetan i neobično koristan u ambijentu sredine koja sve o svemu zna i pati od predrasuda i od generalnih zaključaka. Imati četrdesetak stranica činjenica svakako je nešto što znači ko- risnu novost i što nas približava nekakvu objektivnom raz- mišljanju o našoj samoj situaciji. K tomu, taj dokument ima administrativnu težinu u komunikaciji s tzv. europskim fak- torima i mislim da će koristiti u komunikaciji s nekim od europskih fondova, ako mu se hrvatska vlada administra- tivno doista kani i hoće približiti, a u ime svih nas koji ra- dimo u audio-vizualnoj djelatnosti.

Ono što, dakako, u tom izvještaju ne može pisati to je sve ono što u jednoj statistici, jer statistike su jedna pristojna knji- ževna disciplina, ne može stajati, a to je koliko je nešto doi- sta kvalitetno. U statistikama piše koliko je nešto koštalo, ko- liko je nešto gledano, koliko je nečega proizvedeno, koliko tehnike negdje postoji, koliko se novca u nekom segmentu okrene... A vrlo je bitno ono što se ne može iz te statistike očitati, a to je kakva je dinamika svega toga. Kakva je dina- mika hrvatske audio-vizualne djelatnosti, to je druga priča.

U svakom slučaju nalazimo se u trenutku kada rezimiramo jedno stanje, od otprilike godinu i pol, kada se svi zajedno suočavamo s realnošću. Prije, u doba kada se mijenjala hr- vatska vlada, većina profesionalaca, kao i u svim povijesnim mijenama, vjerovala je u neke bitne pomake. Naime, jasno je da je stanje filma, televizije i pokretne slike uopće u Hrvat- skoj otklizalo, u posljednjih deset godina, u posvemašnji kaos i nekako se vjerovalo da će novi trend biti trend stan- dardizacije i da će se jedina mjerila te nove standardizacije

naći u europskoj legislativi, u europskim konvencijama, u europskim standardima.

Međutim, Hrvatska vlada odustala je od toga da slijedi europske standarde. Dobili smo Zakon o televiziji koji je u potpunosti kako s Europskom poveljom o televiziji bez granica, s Europskom konvencijom o filmskoj produkciji, tako i s Europskom poveljom o autorskim pravima i našli smo se, eto, u situaciji u kojoj kao ljudi *audio-vizualne* odmjeravamo snage i naprosto prihvaćamo nešto što je zapravo vrlo simpatično. To je da smo balkanska zemlja, apsolutno jedna od zemalja trećega svijeta, koja na europsko tržište izlazi sa svojom drugačijošću, ne sa svom europskom pripadnošću, već kao pripadnici Balkana, pripadnici svijeta improvizacije, svijeta razbarušene mašte... A ja vjerujem da u kreativnom smislu, budući da smo zemlja koja je svašta propatila, koja ima zaista darovitih autora, dovitljivih producenata kao što je Terešak, dosjetljivih redatelja kao što su mnogi koji ovdje sjede, dragih mladih glumaca; ima na tom području svoju šansu.

Ne bih duljio o teškoćama koje se susreću u komunikaciji kinematografije i Hrvatske televizije. Hrvatska televizija nije se strukturirala tako da bi uopće prihvatila problem kinematografije. Sam profesionalni postav uprave HTV-a i dalje funkcionira kao društveno-politička organizacija koja se vlastitim poslovima, ne bavi tako da bi razlikovala neke temeljne pojmove kao što su: film, igrani film, televizijska serija, dokumentarni film... I sama televizija kao veliki čudnovati sustav još čeka neku svoju rekonstrukciju. Rekao bih da mi svakako spadamo onima kojima je žao da je kinematografija ostala u onima gabaritima koje je definirala u tih deset godina ratnog provizorija, ali ni Hrvatska televizija nije se bitno promijenila prema nekom civilnom modelu. Niti smo dobili na razini neke javne kinematografije neko autonomno tijelo, kao što je filmska fundacija, filmski institut... Niti se Hrvatska televizija osposobila da bude branik interesa hrvatske audio-vizualne kulture. Nadam se da će se nešto u slijedećim godinama dogoditi. U sadašnjem trenutku sve je ostalo na nekretnosti, lobizmu i ovim socijalnim, balkanskim vještinama autora. Nadam da će u sklopu inicijativa o kojima je govorio ministar neke stvari korak po korak krenuti dalje.

Što se, u posljednjoj godini, ipak, promijenilo?! Promijenila se naša intonacija kada smo shvatili da se na području audio-vizualnog ne događaju nikakve promjene. Danas je, međutim, jasno da kakvo god bilo stanje hrvatskoga filma i televizije, još su i film i televizija u mnogo boljem stanju nego što je sama Hrvatska vlada. I očito je da su ti neki bitni previdi, u odnosu na društvenu situaciju s kojom su suočeni nešto što se akumuliralo na mnogo višoj razini nego što su problemi našeg malog ceha. Mislim da je vrlo velika šteta što se u državi kao što je Hrvatska nije pristupilo reformi najbitnijeg, najvidljivijeg, najvažnijeg javnog poduzeća, a to je Hrvatska televizija. Što se nije smanjio broj zaposlenih, što se nisu implementirale europske konvencije, što se od televizije nije napravilo glasilo novoga, mogućeg društva, što televizija nije postala glasilo pametnih, pozitivnih ljudi koji u Hrvatskoj postoje. To se nije dogodilo po nekom sustavnom principu,

koji je očito politički, a u politiku ne želim ulaziti. Vjerujem da će hrvatska kinematografija, koristeći se vlastitim prećama, jednostavno nastaviti i dočekati trenutak kada će se, kao dio europskog sustava, dovesti u red.

Pitanja koordinacije i operativnosti

Albert Kapović: Hvala lijepo. Sada otvaram diskusiju, koja će, nadam se, biti orijentirana na davanje ideja za bolji sustav. Sva su razmišljanja i više nego dobrodošla.

Bogdan Žižić: Ovo je mala stvar koju ću spomenuti. Svi znaju da je i prošle godine i ove godine došlo do preklapanja, koincidiranja filmskih festivala u Hrvatskoj kojih nema previše. Mislim da bismo trebali razmisliti o tome kako da se to izbjegne. Budući da nemamo institucije kao što je filmski centar ili nacionalni filmski centar ili nacionalni institut ili nešto treće... A nisam siguran da to treba raditi Ministarstvo i da bi ono to dobro radilo, kada bi bilo zaduženo. Mislim da bismo trebali razmisliti, možda ne ovaj čas, o tome kako da se ta stvar riješi. Spomenut ću samo jedan primjer, a to je Francuska. U Francuskoj ima 47 filmskih festivala. Od festivala velikih igranih filmova i dokumentarnih filmova, vrlo uglednih festivala, animiranih filmova, ne samo u Annecyju nego i na ostalim mjestima, pa do raznih festivala npr. turističkih filmova, ekonomskih filmova, zdravstvenih, arhitekturnih, gdje je Bruno Gamulin bio nagrađen, itd. I postoji jedan jedini ured u St. Denisu kraj Pariza koji sve to koordinira. Taj ured ne samo da koordinira tih 47 festivala, što bi pokrivalo najmanje 200 dana u godini, nego raspolaže svim onim podacima koji mogu u vezi s festivalima zatrebati nekom producentu, nekom autoru, itd. Dakle, ne samo kalendar festivala nego osobe koje vode festivale, programski direktori, itd. Trebali bismo razmisliti na koji način da se to pitanje riješi, kome da se to povjeri.

Diana Nenadić: Ovdje se svi utječu Ministarstvu, traže i očekuju od njega pomoć, misle da se sve rješava preko Ministarstva na ovaj ili onaj način... A ministar očito ne misli tako, on misli da Ministarstvo ne treba ništa rješavati, da će to riješiti kulturna vijeća. Čime će se baviti ta kulturna vijeća baš se i ne vidi, a ja samo upozoravam na primjedbu Hrvoja Turkovića iz ovog istraživanja, da je glavni problem kinematografije u operativnom rješavanju problema. Dakle, problem je tko će atašeu iz turskog ili ne znam kojeg veleposlanstva odgovoriti na pitanje koji festivali postoje u Hrvatskoj. Ili kome će se obratiti Mađarski filmski institut kada hoće organizirati retrospektivu hrvatskoga filma... I da sada dalje ne nabrajam. To su pitanja koja se u ovoj zemlji jako teško rješavaju, a zapravo se čine vrlo jednostavnima. Organizirati retrospektivu u Mađarskoj vrlo je jednostavna stvar ako se zna tko je za to mjerodavan. Dakle, mislim da je općenito pitanje kinematografije zapravo pitanje postojanja nekoga tko će na konkretan način rješavati konkretne stvari. Što se festivala tiče, došlo je do preklapanja... Međutim, tko je taj koji je trebao zaustaviti preklapanje festivala ove godine, tko je taj koji određuje kriterije koliko će novca dobiti jedan festival, a koliko drugi festi-

val, na primjer. I tu postoje neki nesrazmjeri, pa se pita na što će određeni festivali potrošiti novce, a ministar veli da novaca nema ili da ga ima malo, dok se za ostale festivale pita hoće li im biti dovoljno da uopće nešto naprave. Nepostojanje kriterija, nepostojanje operativnosti — mislim da je to ključna stvar.

Ognjen Sviličić: Nešto mi se čini jako čudnim u odobravanju novca za film autorima na Ministarstvu kulture. Naime, ako su problem kinematografije, između ostaloga, loši filmovi, a to znači pod a) filmovi koje malo ljudi pogleda u kinu i pod b) filmovi koji nemaju uspjeha u ulasku na svjetske festivale, onda to nije, meni se čini, neki težak problem... Ukoliko film nekog autora prijeđe određen broj gledatelja u kinu, mislim da je za Austriju podatak o četrdeset tisuća, ili ako uđe na tri relevantna festivala, koje odredi, opet, ministarstvo, taj bi autor trebao automatski dobivati priliku za drugi film. Na taj se način promiču filmovi koji imaju uspjeha, populističkog ili artističkog. I stvarno mi nije jasno zašto se to ne omogući, jer se stvarno u poziciji autora osjećam blesavo, jer ja, bez obzira na uspjeh mog filma, moram opet misliti hoću li dobiti novi projekt ili ne. Nekih kriterija mora biti.

Albert Kapović: S obzirom da je s nama i pomoćnik ministra za pravna pitanja, gospodin Antolović, mislim da ćete, u kontekstu diskusije, morati nešto reći o odnosu kulturnih vijeća i operativne mjerodavnosti.

Jadran Antolović: Zahvaljujem na prozivci. Meni je, moram to reći prvo, vrlo korisno sve ovo što sam čuo jer, kao što je ministar rekao, Ministarstvo će ipak morati na projektu zakona o filmu i kinematografiji poraditi, a sve što sam sada čuo podloga je ili dijelovi stručne podloge koju treba imati kada se uopće upuštaš u izradu bilo kakva zakona. Naime, to nije bilo napravljeno za postojeći materijal zakona o filmu, pa je upravo ovaj izvještaj, čini mi se, dobra podloga za to. Što se tiče kulturnih vijeća, mislim da će svi ovi problemi o nedostatku kriterija time praktički biti riješeni. Inače u posljednjim *Narodnim novinama* Zakon o kulturnim vijećima je objavljen i ljudi koji će biti u tom sedmeročlanom sastavu vijeća za film i kinematografiju naći će se pred prilično velikim izazovom. Dakle, morat će oni biti ti koji će uspostaviti kriterije ne samo dodjele novca nego i kreiranju kulturne politike na tom području. Ministar samo verificira financijske odluke. Ti će ljudi biti na vrlo teškom zadatku i čini mi se da svi ovi nedostaci na koje se čak i opravdano ukazuje — zašto smo sufinancijski prisutni na jednom festivalu, na drugom ne, zašto se dodjeljuje novac jednom filmu, a drugom ne — bit će u rukama toga vijeća. Zakon nije dugačak i svatko od vas može se informirati, jer se zakonom ovdje ne rješavaju pojedina pitanja nego se uspostavljaju odnosi. Nadam se da ćemo biti kadri pomoći vam da dodate do zakona i o filmu i kinematografiji koji će riješiti odnose, a neće željeti rješavati probleme jer ja vam tvrdim iz dosadašnje prakse, koja doduše nije velika, da se nijednim zakonom ne mogu riješiti problemi, samo se mogu uspostaviti načelni odnosi.

Televizija kao problem filma i film kao problem televizije

Nonad Puhovski: U Hrvatskoj postoje dva sustava financiranja audio-vizualne djelatnosti iz poreza. Jedno je Ministarstvo kulture, koje raspolaže s tih tridesetak milijuna kuna. Drugi, daleko veći sustav je Hrvatska radio televizija, koja također prikuplja određenu vrstu poreza, a raspolaže daleko većim budžetom za koji, zapravo, nikomu javno ne odgovara. Sistem je tako napravljen da urednici praktično, ako su dovoljno dobri svojim šefovima mogu manje-više krojiti program kako im se sviđa. Javne odgovornosti, osim nekoga kritičkog napisa, zapravo nema. Dokle god se to ne promijeni, dokle god se ne shvati da se kompletna tzv. spirovozna produkcija na televiziji mora komisionirati, naručivati, hrvatskoj audio-vizualnoj industriji nema pomoći.

Očigledno je, međutim, da u ovoj zemlji nedostaje politička volja da se to napravi. Mene to ne čudi s obzirom da je ta ista televizija na izborima nedavno proglasila pobjednikom stranku koja to uopće nije bila. U nekim zemljama kada takva očigledna laž dođe na ekrane, idući dan netko podnese ostavku. Kako je to, međutim, samo jedna od laži koja iz te kuće dolazi, mene ne čudi da nije bilo reakcije. Ne čudi me također da nitko ne reagira na činjenicu da se arbitrarno, samovoljno, a ostale ću pridjeve sada zadržati iz pristojnosti, novac poreznih obveznika dijeli šakom i kapom, po babi i po stričevima, bez javne kontrole... Čudi me da Ministarstvo kulture nije uspjelo tu ništa napraviti... Ja se ponekad malo zločesto pitam da li to možda nekom i odgovara.

No, da budem malo konkretniji, reći ću da zbog svega toga nikako ne mogu stajati iza teksta — u inače sjajnoj analizi — koji kaže da HRT snažno sudjeluje u vanjskoj proizvodnji filмова. Koliko god razumijem što se htjelo reći, to jednostavno, barem u ovom sektoru u kojem ja radim, a to je dokumentarni film, nije istina. Niti u jednom od četrdesetak filмова koje je Factum proizveo, televizija nije u produkciji sudjelovala niti kunom. I da nije bilo filmskog programa HRT-a, ne bi ga ni prikazala. Prema tome, HRT ne želi raditi taj posao, HRT ne želi sufinancirati, proizvoditi, ni komisionirati bilo što sama ne proizvede. Da li je to zbog ogromne količine HDZ-ovih skojevaca koji su u zadnjih deset godina došli na televiziju, ne znam i to nije moj problem. Ali je činjenica da HRT to ne želi. Tek je se tu i tamo raznim pritiscima može na to natjerati. HRT misli da je to pitanje njezine dobre volje. I tu je osnovni problem. To, naravno, nije pitanje njezine dobre volje jer to nije Berlusconijev novac; to je naš novac. To je novac građana ove zemlje, sakupljen državnim porezom. Znam da ovo što govorim nema apsolutno nikakvog rezona jer će situacija ostati kakva jest, ali moram reći da je u daleko većem sustavu HRT-a daleko više novca u igri za spirovozna dramsku, filmsku, dokumentarnu i neku drugu produkciju, i koliko god svi bili razlogom nezadovoljni u nekim situacijama Ministarstvom kulture, moram reći da, a to se pogotovo tiče kratkog, dokumentarnog, eksperimentalnog i crtanog filma, bez Ministarstva u posljednju godinu i pol te produkcije ne bi bilo. Molim vas, nemojte zaboraviti na ovaj drugi — televizijski — sustav koji je, u najmanju ruku jednako, ako ne i daleko važniji za produkciju.

Bruno Gamulin: Neću ući u ocjenu toga što znači *snažno sudjelovanje televizije*, ali postoji izrekom izjava uprave televizije, svih urednika do kojih sam mogao doći, da više neće sudjelovati u filmskoj proizvodnji. I to je činjenica. I nema ništa loše u tome, samo to treba ugraditi u sustav koji nudimo po Europi. Možda me netko tu s HRT-a ispravi, ali koliko ja znam, otprilike je to to.

Tomislav Kurelec: Pa, moram demantirati Brunu, ne znam za izjave koje on navodi — da su svi na televiziji rekli da neće više sudjelovati u financiranju kinematografije. Ja sam urednik Filmskog programa, ali filmove proizvodi Dramski program. Moram, pritom, reći nekoliko činjenica. Na programskom smo kolegiju dosta često razgovarali o pitanjima sufinanciranja kinematografije. Mišljenja nisu bila potpuno jedinstvena i kolega Bužimski i ja nastojali smo nagovoriti našega generalnog direktora da napravi sastanak s Ministarstvom kulture i da se pokuša dogovoriti neki način kako da se ta suradnja u financiranju kinematografije provede. Moram isto tako reći, osvrćući se na ono što je rekao g. Puhovski, da je odnos televizije potpuno drukčiji prema igranom filmu od odnosa prema dokumentarnom filmu i svim ostalima. Što se igranog filma tiče televizija, po nekom nepisanu pravilu, ulazi u gotovo sve projekte. Ono što je možda Bruno čuo vjerojatno je bila činjenica kako taj novac ide iz proračuna Dramskog programa i to je veliki problem za taj program, koji, kad god pokuša stvarati nekakav svoj program proizvodnje — što se tiče serija, televizijskih filmova i ostaloga — nikad ne zna s kojim novcem računa. Ne zna koliko će novca od tog svog budžeta morati automatski dati u snimanje igranih filmova. Bilo je govora o tome da bi to trebalo promijeniti na dva načina; da se odluči koju svotu za sufinanciranje igranih filmova bi televizija davala, a da se odluči i koliko će dramski program imati novca da proizvodi svoj vlastiti program, što bi, mislim, bilo mnogo jednostavnije i bolje. S druge strane, treba reći, s obzirom na to da je HRT ipak najveći producent igranog filma u Hrvatskoj, da je, barem meni, nepoznato da u svijetu postoje producenti koji daju novac na neviđeno, odnosno, da nemaju apsolutno nikakva utjecaja na to što se snima. Tako je i g. Galić pristao na sufinanciranje ona tri filma koja su odobrena krajem 1999, i koje je novo Ministarstvo kulture prihvatilo od prethodnoga. G. Galić rekao je da i mi to moramo prihvatiti, tj. ti su projekti prihvaćeni prije nego što su u nas viđeni. Niti je Dramski program niti bilo tko drugi imao prava nešto reći, što mislim da nije zdravo. Naime, postoje neke programske potrebe televizije i meni se čini da bi i televizija trebala sudjelovati u stvaranju igrano-filmskog repertoara, odnosno u biranju filmova za sufinanciranje, pa kad se dogodi da televizija bude zainteresirana za jedno, a povjerenik ili neko drugo tijelo Ministarstva za nešto drugo, da se onda vidi kako to razriješiti. Sadašnje stanje čini mi se nezdravim.

Što se pak tiče ostalih filmskih vrsta, mora se reći da tu g. Puhovski ima apsolutno pravo. Vjerojatno postoje neki problemi u organizaciji televizije. Recimo, koliko je meni poznato, dokumentarni program ima toliko urednika da ako svaki od njih radi jedan film u tri mjeseca, već ih je previše za termine dokumentarnog programa. Sigurno da bi bilo

mnogo bolje da postoje jedan ili dva urednika u dokumentarnom programu, koji bi na neki način koordinirali ono što bi se nudilo. Iskazale bi se potrebe, došli bi onda na televiziju i Faktumovi i svi ostali projekti, onako kao što dolaze u Ministarstvo, pa bi se mogao napraviti izbor onog najboljeg. No u zemlji u kojoj se u ministarstvima ne može nikoga otpustiti kad se promijeni vlast, to se isto ponavlja i na televiziji. Kada će se to i kako to riješiti, ne znam.

Vesna Morf: Tomica Kurelec je, manje-više, objasnio sve naše probleme. Dramski program ima određeni budžet za svoj program, a ne može dobiti veći budžet jednostavno zato jer nema mogućnosti. Ima, dakle, jedna jedina kasa i nama se iz nje dodjeljuje određen novac. Naravno, naš urednik, sad nije važno koji, pokušava napraviti neki svoj program i onda mu kapaju kao padobranci filmovi s Ministarstva. Naravno, ja apsolutno podupirem film i želim da se pomogne filmu, ali ne tako da to onda nama stalno remeti program koji bismo htjeli raditi. Sad se pokušava s našom upravom dogovoriti da se izdvoje posebna sredstva za film, i ona bi se zajedno s Ministarstvom onda dodjeljivala filmskim projektima koja Ministarstvo kulture i hrvatska televizija dogovore da su zainteresirani i da to onda zajedno naprave. Hoćemo li uspjeti u tome da se iznađu sredstva izvan našeg budžeta pitanje je, ali to bi bilo najbolje rješenje i za filmsku industriju i za televizijske projekte. Jer u krajnjoj liniji, ovo što kaže Puhovski da dobivamo novce od gledateljstva dobivamo zapravo za program dramskog programa, a ne za kinofilmove.

Jadran Antolović: Htio bih pojasniti da Ministarstvo kulture nema nikakvih ingerencija nad HRT-om, ni stručnih ni financijskih. U istom je odnosu prema televiziji kao i bilo kakvo drugo ministarstvo. S obzirom da je sada u tijeku izbor članova u vijeće HRT-a, sada će upravo ljudi iz područja kulture, i to iz svih mogućih područja kulture imati veći utjecaj kroz vijeće HRT-a nego što ga je ikada imao ministar kulture. Barem će imati priliku raspravljati o programskim shemama i koncepcijama, što mi nikad nismo imali priliku, odnosno to nije mogla osoba koja je bila ministar kulture.

Bruno Gamulin: Kad je riječ o vijećima, moram reći da postoji vijeće, to je Europsko vijeće i oni su nama preporučili tri konvencije za potpisivanje. Te tri konvencije podrazumijevaju sustavno reguliranje kinematografije u pojedinoj zemlji i njezino integriranje u Europu. Riječ je o Konvenciji o zaštiti intelektualnih prava, Konvenciji o koprodukciji s europskim produkcijama i Konvenciji o bezgraničnoj televiziji. Moje pitanje gospodinu iz Ministarstva glasi: zašto nijedna od tih konvencija nije podnesena u Sabor na ratifikaciju?

Jadran Antolović: Što se tiče konvencija, one prvo moraju biti potpisane po zakonu o zaključivanju međunarodnih ugovora, a zatim se moraju podnijeti na ratifikaciju. I za jednu i za drugu konvenciju koja uključuje koprodukciju televizije nije Ministarstvo kulture bilo jedino mjerodavno nego i Ministarstvo pomorstva, prometa i veza, koje je moralo predložiti postupak ratifikacije i to je u tijeku. A što se tiče intelektualnoga vlasništva to je provedeno i upravo je

sad u pripremi izrada novog zakona o autorskim i ostalim pravima. Mislim da će dio vas biti uključen u tu izradu s obzirom da je Državni zavod za intelektualno vlasništvo osnovao velik broj povjerenstava kroz koje mora proći velik broj pitanja. Autorsko pravo nije provedeno dosljedno i bit će od velikih pravnih problema ovoj državi da pristupi eurointegracijama ukoliko prethodno ne riješi pitanje autorskih prava.

Mrvoje Turković: Vratio bih se na pitanje odnosa televizije i Ministarstva u proizvodnji filmova. Apsurdno je da se televiziju suočava sa zahtjevima za financiranje bez mogućnosti utjecanja na izbor projekata, ali je isto tako apsurdno da televizija, kao najveći prikazivač, nema nikakvih obveza prema okolnoj proizvodnoj filmskoj kulturi. Načelna mogućnost koja stoji pred televizijom, a koju je spomenuo Nenad, jest ovo načelo *commission-a*, naručivanja, pribavljanja i usvajanja vanjskih projekata i baziranja dijela televizijske produkcije na selektiranim vanjskim projektima. Ako se sustav *naručivanja* filmskih djela ugradi u televiziju, s time da postoji kvota novaca određena u te svrhe, televizija bi mogla postati otvorenija ne samo prema igranom filmu, nego i prema dokumentarnom, kratkom igranom, animiranom, eksperimentalnom i ostalome, kako je, recimo, bio slučaj s Channel 4 u Britaniji. U tom bi slučaju i Ministarstvo kulture moglo u takav kulturološki program ulagati dio svojeg novca, i poticati visokoreprezentativnu produkciju i na televiziji, a ne samo u kinematografiji.

Stvar političke volje

Nikica Gilić: Što se televizije tiče, čini mi se bitnim pitanje političke volje da se promijeni način financiranja kinematografije uz pomoć televizije. Na to ćemo, bojim se, teško utjecati, čini mi se kako smo mi ovdje dosta slabi i mali da u tom pogledu nešto učinimo. Korisno je sve što je g. Puhovski rekao, sve je to važno, ali bojim se da se to odlučuje na drugim mjestima. Ali ono na što Ministarstvo kulture može utjecati jest utemeljenje nekih institucija. Je li se odustalo od Filmskog kulturnog centra, je li Ministarstvo odustalo od ideje 'filmskog instituta', ili se o tome još ozbiljno razgovara?

Mrvoje Turković: Ako pitanje upućuješ meni, ne znam odgovore. Jedino znam ono što je ministar Vujić rekao, da postojanje kulturnih vijeća ne isključuje mogućnost da se eventualno utemeli neka zaklada ili fundacija na danom području. Koliko znam, nije trenutačno cilj Ministarstva kulture da napravi zakladu (fundaciju, institut) koji bi onda vodio kulturnu politiku na području filma i redistribuirao proračunski i neki drugi novac. To nije stvar na čijem rješavanju radi Ministarstvo kulture, ali načelno ne postoji prepreka da novoosnovano Vijeće za film i kinematografiju to ne inaugurira. Ostavljena je zakonska mogućnost za to. A što se tiče Filmskog kulturnog centra, to je stvar koja je zasad ponajprije u kompetenciji grada Zagreba, a inače je dijelom vezana uz rješavanje statusa Hrvatske kinoteke, i na tome se i kratkoročno i dugoročno radi. Ako Ministarstvo bilo što učini u pogledu boljeg smještaja Kinoteke, onda će se istodobno rješavati i pitanje smještaja Filmskog kulturnog centra i njegova profiliranja.

Vjekoslav Majcen: Bit je pitanja u tome da li Ministarstvo i dalje želi dijeliti novac za filmove, organizirati festivale, organizirati prezentacije hrvatskog filma u inozemstvu ili želi u kulturnoj politici osigurati sredstva da se izgradi infrastruktura kinematografije koja će sama to raditi. Da li želi Hrvatsku kinoteku držati na pet tehničara i dva filmologa, što nema nigdje u svijetu, da li li želi držati u podrumu ili je želi pustiti u kinodvoranu da daje arhivske filmove. To je politika, to je ono za što se Ministarstvo mora odlučiti. Pitanje politike i odlučnosti da se krene naprijed. Hrvatska je oduvijek bila u takvoj poziciji da je uvijek netko drugi obavljao određene funkcije za nju. Mi se sad moramo odlučiti da li ćemo te funkcije kao i sve ostale zemlje obavljati. Mislim da je pitanje produkcije samo jedan segment kojem ne bismo smjeli davati apsolutni prioritet, jer produkcija je samo rezultat nečega. Film je rezultat određene kulturne atmosfere, a ona se stvara od dječjeg vrtića različitim metodama da bismo došli u situaciju kad će kina biti puna. Filmski kulturni centar moći će djelovati tako da se u njemu film shvaća kao dio osobne i društvene kulture, a ne samo kao zabran koji postoji u večernjim satima u opškrnim prostorijama.

Napomena o sudionicima u razgovoru:

Jadran Antolović, mr. sci., pravnik, pomoćnik ministra u Ministarstvu kulture RH

Bruno Gamulin, filmski redatelj, profesor na Akademiji dramske umjetnosti

Nikica Gilić, filmski kritičar, asistent na Filozofskom fakultetu

Mrvoje Hribar, filmski redatelj

Nenad Puhovski, filmski redatelj, voditelj Faktuma, profesor na Akademiji dramske umjetnosti

Albert Kapović, filmski producent, direktor Strata istraživanja

Tomislav Kurelec, filmski kritičar, urednik Filmskog programa na Hrvatskoj radioteleviziji — televizija

Vjekoslav Majcen, dr. sci., filmski povjesničar, savjetnik u Hrvatskoj kinoteci

Diana Nenadić, filmska kritičarka, urednica *Zapisa*

Vesna Mort, televizijska producentica, Dramski program, Hrvatska radiotelevizija — televizija

Ognjen Sviličić, filmski redatelj

Damir Terešak, filmski producent, direktor poduzeća Maxima

Mrvoje Turković, dr. sci., filmski teoretičar, profesor na Akademiji dramske umjetnosti

Antun Vujić, dr. sci., leksikograf, Ministar kulture RH

Bogdan Žižić, filmski redatelj, predsjednik savjeta festivala Dani hrvatskog filma

Zoran Tadić

Hrvatska u riječi i slici, 1941, 1942...

(Pitanja sukcesije i endehaški filmski žurnali)

Iako je politika jedno od onih područja ljudske djelatnosti za koje će malo tko reći da se u njega ne razumije, ja, evo, skrušeno priznajem: nisam, zaista nisam neki znalac. Ne snalazim se, štoviše, niti na užem, specijaliziranijem terenu koji radno zovemo: kulturna politika. Ne razumijem i ne razaznajem prava, a kamoli skrivena značenja mnogih termina koji se tu javljaju, teško mi je pratiti suptilne veze realnih mogućnosti i očekivanja, demagogije i stvarnih priželjkivanja, o pisanim ili nepisanim pritiscima na i inače grubu praksu da i ne govorim. Jednostavno: nisam stručnjak.

Moju, i ne samo moju, pozornost posljednjih godina često su ipak zaokupljale priče o sukcesiji, a one itekako, jasno je, imaju veze i s politikom, i s kulturnom politikom, a kad se sve svede na krajnji ostatak, i s filmskom intimom, ma kako je tumačili. Pa ipak čovjeku koji se bavi filmom, koji živi s filmom, raspravlja o filmu, prečesto nedostaju argumenti u mnogom, pa čak i domaćem, hrvatskom filmskom naslovu. Baština jedva da u nama postoji. A bombardiraju nas prečesto u posljednje vrijeme novinski naslovi tipa: *Povrat kulturne baštine temeljno je pitanje država sa područja nekadašnje Jugoslavije* ili pak: *Hrvatski«, ultimatum Beogradu* i sve je to intonirano pomalo senzacionalistički, često tendenciozno, prvoloptaški zločesto i uporabivo, a da se pritom zaboravlja ono temeljno: hrvatska filmska stvarnost ne živi, ne korespondira ni sa svjetskom ni sa svojom, hrvatskom filmskom tradicijom.

Bilo kako bilo, tek te misli vjerojatnim su razlogom što se prisjetih jednog svog susreta s filmskim materijalom koji se traži, jedne svoje epizode, zgrade, nekolikodnevnog boravka u Beogradu prije dvadesetak godina, a sve to u povodu i kontekstu mazohističko-narcisoidne kuknjave o mogućem (a da li i skorom?) preuzimanju hrvatske filmske baštine od Jugoslavenske kinoteke. Možda ovo moje sjećanje jest i nekakav dokument, tko zna... Možda se, vjerojatnije je, tek ponekom čitatelju učini zanimljivim, kao što se to prohtjelo učiniti meni.

Početkom osamdesetih Televizija Zagreb pod dirigentskom palicom urednice Palme Katalinić upustila se u ambicioznu igranofilmsku seriju od trinaest cjelovečernjih epizoda *Nepokoreni grad*. Bila je riječ o Zagrebu, za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Seriju je pisalo više scenarista, režiralo više režisera, a bio je tu i vrlo ugledan i moćan Savjet onodobnih političkih prvaka-umirovljenika, podobnih svjedoka vremena o kojem je serija govorila. Ja sam režirao dvije epizode i,

da ne bi bilo zabune, odmah ću reći kako ovo prisjećanje nije nikakvo ideološko kajanje, vrlo sam, naime, i dan-danas zadovoljan svojim epizodama. Serija je bila projekt od nešto iznimnijega društvenog značaja, kako se u to vrijeme govorilo, i bila je dosta pristojna budžeta. Režiseri su mogli poželjati mnogošta što u *normalnim* produkcijama baš i nije bila svakodnevna praksa. Budući da su se moje epizode događale 1941. i početkom 1942. godine, ja sam poželio otići u Beograd i u Jugoslavenskoj kinoteci pregledati sav sačuvani dokumentarni filmski materijal koji se odnosi na rečene godine. Kao okorjeli dokumentarist poželio sam, dakle, *ući* u vrijeme, osjetiti bilo vremena, *ufurati* se što je moguće više u razdoblje o kojem ću snimati filmove: saznati kako je Zagreb u to vrijeme izgledao, kako su se ljudi odijevali, kakav je bio promet i što se sve vozilo, što se sve događalo itd. itd. Pregledani materijal pokazao se zaista korisnim za posao i nisam napravio greške koje bi zasigurno učinio da nisam odgledao *Hrvatsku u riječi i slici*, endehaški filmski žurnal čiji se prvi broj pojavio u kolovozu 1941, da bi kao dvotjednik trajao do kraja godine do kada je završeno deset brojeva. Dva sljedeća broja, 11 i 12, izašla početkom 1942, donose još dijelom vijesti iz 1941, no ubrzo se stvari ažuriraju, jer žurnal tijekom 1942. prelazi na tjedno izlaženje i do kraja te godine dosegnut će broj 54.

Kompletnu 1941. (osim brojeva 6 i 9, čije pozitiv-kopije nisu postojale, ali je sačuvan negativ) i 1942. godinu do broja 35 ja sam, dakle, vidio. Gledao sam ih sam, u maloj projekcijskoj dvorani u Kinotekinu bunkeru na Košutnjaku. U dvoranu je tek od vremena do vremena ulazio kinooperater, raspitujući se je li slika oštra, ton preglasan ili pak obavješćujući me da pojedini brojevi imaju oštećenu ili nemaju uopće tonsku podlogu. Moram i inače reći da sam s ljudima iz Kinoteke bio u vrlo korektnim odnosima i zaista nisam imao nimalo razloga osjećati se nelagodno, no da li činjenica što sam bio sâm u dvorani pa još i osjećaj da gledam nešto što je običnim smrtnicima nedostupno, zabranjeno, nešto o čemu se uglavnom šutjelo, da li me je sve to ili samo to i još nešto neprepoznato drugo dovodilo u čudno stanje nekakve konspirativne nervoze, ne znam, tek nisam siguran da sjećanje na spomenute projekcije budi u meni raspoloženje s nekim pozitivnim emotivnim nabojem. Nedvojbeno je, međutim, da sam kao čovjek od filma koji se i prigodomice bavi, a uvijek se zanima, poviješću filma — više nego profitirao, upoznajući endehaški filmski žurnal 1941. i 1942. godine.

Svaki pojedini broj *Hrvatske u riječi i slici* trajao je petnaestak minuta. Bio je sastavljen od više storija, a netko zločest ili zloban možda bi mogao reći kako je bio nalik današnjem našem televizijskom dnevniku: i tu je, naime, bilo dočeka i ispraćaja raznih dostojanstvenika, kratkih, ali i dugih govora na sjednicama Hrvatskog državnog sabora, dolazaka raznih delegacija, proslava još raznijih obljetnica, otvaranja mostova i cesta, polaganja vijenaca, primanja vjerodajnica, svečanih zadušnica i, na kraju, malo kulture i sporta... Zlobnik bi ipak pogriješio, jer uza svu prividnu sličnost i razlike su očigledne: dokumentaristička vrijednost priloga *Hrvatska u riječi i slici* daleko nadilazi prigodničarstvo priloga današnjih naših vijesti. Uostalom, da ne okolišam, evo sadržaja svih viđenih žurnala iz 1941. Ti su sadržaji prepisani s kataloških kartica Jugoslavenske kinoteke koji su popratni materijal svakoga sačuvanog i obrađenog filmskog zapsia. Već sam rekao da su ljudi u Kinoteci te 1979. ili 1980. godine bili vrlo ljubazni i susretljivi i ja se zaista nisam ni morao ni trebao nešto jako konspirativno ponašati. No, kao pravi Hrvat, ja sam ipak *poskrivečki* prepisao te kartice i evo ih sada nakon više od dvadeset godina iznosim u javnost. Nije bilo vremena da prepisem i sadržaje odgledanih žurnala iz 1942. godine, od njih su ostale tek moje, i za mene polušifrirane bilješke, pravljene za vrijeme projekcija. Sve sam to među raznim drugim papirima, bilješkama, fasciklima i inim stvarima koje se tijekom godina nakupe zagubio i pomalo zaboravio i tek potaknut uvodnim lamentacijama ovoga teksta uprijeh se pronaći te papire.

U dostupnoj literaturi, barem koliko je meni poznato, svjedočanstva o sadržaju *Hrvatske u riječi i slici* — gotovo da i nema. Zabilježen je, naime, tek sadržaj prvog broja. Izvjestit će o njemu prof. Mirko Cerovac u knjizi *Slikopis/film* u izdanju Državnog slikopisnog zavoda *Hrvatski slikopis*, Zagreb, 1943. U dijelu knjige naslovljenom *Slikopis u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, u poglavlju *Proizvodnja domaćih slikopisa u g. 1941.* Cerovac navodi kako je nakon tri samostalna dokumentarna slikopisa (*Poglavnikov govor 21. svibnja 1941.*, *Svečani dan 13. lipnja 1941.* i *Proslava Hrvatskog junaka u Osijeku*) dne 28. kolovoza iste godine izašao prvi broj domaćeg slikopisnog tjednika *Hrvatska u riječi i slici* u dužini od 458 metara sa slijedećim sadržajem:

Poglavnik se oprašta od dobrovoljaca iz Herceg-Bosne
Posveta zastave HRS-a u Osijeku
Odlazak hrvatskih zrakoplovaca na istočno bojište
Odlazak hrvatskih mornara na Crno more
Povratak Vojskovođe iz Berlina
Velika skupština u Ivancu
Svečana posveta novog mosta preko Drave
Predstavnici japanskih listova kod Poglavnika
Posveta temeljnog kamena radničkih domova u Karlovcu

S obzirom na opširnost kataloških kartica Jugoslavenske kinoteke, Cerovčovo svjedočanstvo doimlje se tek kao potvrda opravdanosti mog prepisivačkog žara, ali i kao potvrda vjerodostojnosti prepisanih kartica. Uostalom, eto ih!

Hrvatska u riječi i slici

broj 1

1

a *Zagreb. Poglavnik se oprašta od dobrovoljaca iz Hercegbosne (21. 7. 1941) Poglavnika Ante Pavelić posećuje artiljerijski puk u Zagrebu, oprašta se s vojnicima i oficirima koji odlaze na Istočni front. Prisutni potpukovnik Ante Moškov i dr.*

b *Osijek. Svečanost i posveta zastava Hrvatskog radničkog saveza. Svečanosti prisustvuju ministar Lovro Sušić i tajnik za promičbu Josip Milković i dr. Parada ustaške omladine i građana.*

2

a *Zagreb. Odlazak avijatičara-dobrovoljaca na Istočni front. U Pavelićevo ime, sa njima se oprašta general Vlado Kren. Građani ispraćaju čete avijatičara do željezničke stanice. Na peronu se od njih opraštaju njemački general Glez fon Horstenau, general Štancer, vojskovođa Slavko Kvaternik i drugi.*

b *Zagreb. Odlazak mornara-dobrovoljaca na Crno more. Sa pukom marinaca oprašta se admiral Jasein (?); na peronu mornari se opraštaju od rođaka i prijatelja.*

c *Zagreb. Povratak Slavka Kvaternika iz posete Nemačkoj. Prilikom povratka iz posete Nemačkoj i Istočnom frontu, vojskovođu Slavka Kvaternika dočekuju članovi vlade NDH, nemački poslanik Zigfrid Kaše, nemački general Glez fon Horstenau i dr.*

d *Ivanec. Ustaška skupština. Ministar Mile Budak i ministar zdravstva Petrić u Ivancu. Ministar Budak posećuje školu časnih sestara; govori na velikom ustaškom zboru.*

e *NDH. Puštanje u saobraćaj novog mosta preko Drave. Ministar Mile Budak, predsjednik zakonodavnog odbora dr. Milovan Čanić, ministar Bulić i dr. puštaju u saobraćaj novi most — vezu za Međimurje*

f *Zagreb. Ante Pavelić prima japanske novinare.*

g *Karlovac. Izgradnja radničkog naselja. Ministar inostranih poslova Mladen Lorković govori na svečanosti povodom početka radova. Odluku Ante Pavelića o izgradnji naselja Mladen Lorković ugrađuje u temelje prve zgrade. Prisutni: tajnik za promičbu Josip Milković i dr.*

broj 2

a *Zagreb. Članovi bivšeg Sokola. Članovi bivšeg Sokola pred dvorom Ante Pavelića. Ministar Mile Budak, nemački poslanik Zigfrid Kaše, potpukovnik Ante Moškov, vojskovođa Slavko Kvaternik, general Vlado Kren i drugi kod Pavelića. Pavelić govori okupljenim sokolima.*

b *Slavonski Brod. Puštanje u saobraćaja mosta na Savi (31. 8. 41) Svečanom puštanju u saobraćaj popravljenog mosta prisustvuju: nemački poslanik Zigfrid Kaše, nemački general Glez fon Horstenau, ministar Bulić i dr. Masa sveta. Prvi voz prelazi preko mosta.*

c Banja Luka. *Sahrana nemačkog vojnika. Nemački vojnici i građani ispraćaju posmrtnu ostatku nemačkog vojnika ubijenog u Bosni.*

d Remete. *Poseta japanskih novinara. Novinari među seljanim.* Živopisne narodne nošnje.

e Virovitica. *Ustaška skupština i osvećenje zastava Hrvatskog radničkog pokreta. Na velikoj skupštini govore inženjer Aleksandar Begović i ministar Mile Budak. Parada ustaške omladine pred Milom Budakom.*

f Zagreb. *Odlazak fudbalera NDH u Slovačku. Slavački poslanik Karlo Mnigas, i ministar Josip Milković ispraćuju hrvatske fudbalere na željezničkoj stanici.*

g Zagreb. *Otvaranje sajma (7. 9. 41) Prisutni: ministar Mile Budak, vojskovođa Slavko Kvaternik, general Begić i drugi. Kvaternik vrši smotru počasne čete i otvara sajam. Ekspoziti: izrada posuda od gline, zvona, mašine...*

broj 3

a Zagreb. *Moto-trke. Tok trka na motociklima. Masa sveta na ulicama Zagreba.*

b Zagreb (?). *Osvećenje kamena temeljca za novu školu. Prisutni ministar Mile Budak, ministar Ivo Petrić, veliki župan Marko Lamešić. Na svečanosti govori Mile Budak.*

c Misa zahvalnica za dobru letinu. Misa. *Seljanke u živopisnim nošnjama. Procesija.*

d Regulacija reke Save. *Ministri Bulić i Josip Milković pregledaju izvršene radove. Izgradnja nasipa: betoniranje, bušenje stena, gotovi betonski blokovi, pobijanje kolja u Savu, bager...*

broj 4

a Zagreb. *Finski poslanik (?). Finski poslanik predaje Paveliću akreditivne. Prisutni ministar Mladen Lorković i dr.*

b Zagreb. *Dlegacija ustaške mladeži odlazi u posetu Italiji. U delegaciji se nalaze: vođa puta prof. Ivan Oršanić, zapovednik Ustaškog junaka Ante Janoš, zapovednik Ustaške uzdanice Vinko Kos, Janko Skrbini i dr. Ispraćaj delegacije na željezničkoj stanici.*

c Šestine. *Slovački fudbaleri na grobu Ante Starčevića*

d Zagreb. *Fudbalska utakmica. Utakmica reprezentacija NDH i Slovačke. Prisustvuje ministar Mile Budak.*

e Zagreb. *Pomen na ustaške junake (25. 9. 41) Pomen povodom desetogodišnjice smrti ustaških junaka Marka Hranilovića i Matije Soldina u crkvi sv. Marije.*

f Zagreb. *Povratak delegacije NDH iz posete Nemačkoj (26. 9. 1941) Ministar Josip Milković i dr. dočekuju delegaciju na zagrebačkom aerodromu.*

g Zagreb. *Priredba u Radničkoj komori. Ministar Lovro Sušić, Mladen Lorković, Josip Milković i dr. na priredbi ustaške i nemačke omladine: plesni par izvodi narodnu igru.*

h Slavenska Požega. *Proslava ustaške omladine. Parada ustaške omladine pred zapovednikom, prof. Ivanom Oršanićem. Oršanić govori na velikom ustaškom zboru.*

broj 5

a Zagreb. *Ante Pavelić prima novog španskog poslanika.*

b Borovo. *Svečanost ustaške mladeži. Ivan Oršanić, zapovednik ustaške mladeži, na svečanosti na tribini fudbalskog igrališta. Misa. Fratar svira na orguljama. Osvećenje zastave. Defile ustake mladeži i ustaša iz okolnih mesta.*

c Zagreb. *»Starčevićanci« — pristalice pokreta za nezavisnu Hrvatsku. Ante Pavelić govori okupljenim »Starčevićancima« sa balkona svog dvora.*

d Pavelić odlikuje domobrane — broce iz Bosne. *Pavelić unapređuje u čin poručnika Nikolu Bulića, a u čin zastavnika Ivana Grbića, vojnike koji su se istakli u brobama u Bosni. Slavko Kvaternik čita imena odlikovanih domobrana. Defile jedinica pred Pavelićem*

e Banja Luka u NDH. *Pejsaži iz Bosne: prirodne ljepote, vodenica... Banja Luka: ašćinica, džamija, pijaca; narodne nošnje (nedostaje ?). Defile omladine i građana pred ministrom Miletom Budakom.*

broj 7

a Zagreb. *Pavelić prima radnike iz Karlovca. Radnici iz Karlovca na trgu pred Pavelićevim dvorom. Pavelić prima predstavnike radnika; govori radnicima sa balkona svog dvora. Masa radnika oduševljeno kliče Paveliću.*

b Zagreb. *Izložba umjetničke fotografije. Izložba »Lijepa naša domovina« u Umetničkom paviljonu u Zagrebu. Ministar Lovro Sušić prisustvuje otvaranju izložbe. Ekspoziti.*

c Zagreb. *Dolazak delegacije »Crnih košulja«. Doček italijanske fašističke delegacije koja je došla u Zagreb povodom proslave 10. godišnjice fašističkog pokreta. Defile ustaških jedinica.*

d Zagreb. *Potpisivanje ugovora s Italijom o granicama NDH sa Crnom Gorom. Italijanskog ministra (?) i italijanskog poslanika u NDH Rafaela Kazertana dočekuju dr. Vladimir Košak, poslanik u Rimu Perić i dr. Ugovor potpisuju italijanski ministar (?), R. Kazertano, a za NDH ministar Mladen Lorković i poslanik Perić. Potpisnici ugovora razgovaraju s Pavelićem, vrše smotru počasne čete.*

e Bjelovar. *Zakletva regruta. Vojskovođa Slavko Kvaternik, general Begić i dr. prisustvuju zakletvi regruta. Slavko Kvaternik se rukuje s regrutima. Defile jedinica.*

broj 8

a Zagreb. *Nemačka manjina u NDH. U prisustvu članova vlade NDH, Pavelić prima delegaciju nemačke nacionalne manjine. Potpisivanje ugovora o položaju nemačke nacionalne manjine u NDH.*

b Svečana premijera drame »Ognjište«. *Premijeri dramatizovanog romana »Ognjište« ministra Mileta Budaka prisustvuju: nemački poslanik Zigfrid Kaše, italijanski poslanik Rafaelo Kazertano, ministar Mladen Lorković, autor Mile Budak i drugi. Izvođenje drame. Predaja lovorovih venaca piscu, reditelju i glumcima. Mile Budak odgovara na ovačije publike.*

c Zagreb. Izložba hrvatskih umetnika. Na ulazu u Umetnički paviljon nalaze se biste Pavelićevih roditelja. Ekspoziti: dela Augustinčića, Frana Kršinića i drugih vajara.

d Zagreb. Izložba »Udružena borba na Istoku«. Na svečanom otvaranju govore nemački otpravnik poslova i vojskovođa Slavko Kvaternik. Prisutni članovi vlade i diplomatskog kora. Razgledavanje izložbe: plakati, fotografije itd.

broj 10

a Zagreb. Pavelić prima slovačkog poslanika. Pavelić i slovački poslanik razgovaraju u salonu.

b Zagreb. Zakletva pitomaca ustaške oficirske škole. Pavelić izlazi iz dvora u pratnji potpukovnika Ante Moškova; govori postrojenim jedinicama pred dvorom, misa katoličkog i muslimanskog sveštenika; pitomci izgovaraju reči zakletve (govor). Pavelić se rukuje sa budućim oficirima.

c Zagreb. NDH obavljuje rat Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Državama. (14. 12. 1941) U prisustvu svih članova vlade NDH i članova diplomatskog kora, Pavelić čita tekst objave rata Velikoj Britaniji i SAD.

d Zagreb. Smena nemačke straže. Građani posmatraju ceremoniju smene nemačke straže na Jelačićevom trgu: vojna muzika, četa stražara, smena straže.

e Dugo Selo. Otvaranje prvog bioskopa. Prvoj predstavi filma (16 mm) prisustvuje član vlade NDH Vinko Rider i gradonačelnik Zagreba Ivan Werner. Seljanke u narodnim nošnjama.

f Zagreb. Prvi Božić u NDH (24. 12. 1941) Božićne mise u crkvama. Kićenje jelke u jednoj proodici — razdragana deca. Božić u jednoj domobranskoj jedinici. Crveni krst: pakovanje poklona za borbe na Istočnom frontu. Deljenje paketa siromašnoj deci — dar poglavnikove obitelji. Priroda pod snegom. Vesela pesma vojnika u jednoj domobranskoj kasarni.

broj 11 1941/42.

a Zagreb. Stari ratnici iz 1914-18. U svom dvoru Pavelić prima stare ratnike. Smotra i zakletva odlikovanih ratnika na Markovom trgu. Pavelić govori starim ratnicima.

b Zagreb. Pavelić prima predstavnike stare varaždinske straže. Predstavnici straže u starim uniformama.

c Pavelić posećuje vojni aerodrom. Pavelić i Slavko Kvaternik na aerodromu; postojene jedinice, vojna muzika, školski avioni dvokrilci. General Vlado Kren predaje Paveliću počasni letački znak sa poveljom.

d Osijek. »Mimohod dužnosti«. Kolona građana daju novčane priloge: novac ubacuju u kutije. Otvaranje kutija punih novca.

e Zagreb. Prikupljanje novčane pomoći

f Zagreb. Skijanje. Prvenstvo NDH u skijanju na Sljemenu i štafetno trčanje. Pavelić sa porodicom dolazi na izlet na Sljeme. Prisutni izletnici ga radosno pozdravljaju.

g Zagreb pod snegom. deca se sankaju i klišu na ledu.

broj 12 1941/42.

a Zagreb. Članovi diplomatskog kora čestitaju Novu godinu Anti Paveliću. Govori nemački poslanik Zigfrid Kaše; prisutni italijanski poslanik Rafaelo Kazertano, bugarski poslanik Mačkarov i drugi.

b Varaždin. Prikupljanje novčane pomoći. Masa sveta na glavnom trgu i ulicama. Četa stara gradske straže i građani idu na davanje pomoći.

c Vinkovci. Prikupljanje novčane pomoći. Građani stavljaju novac u staklene vitrine. Prebrojavanje novca.

d Mikleuš. Pokršćavanje Srba. Katolički sveštenik pred crkvom pokršćava veliku grupu Srba.

e Zagreb. Zanatska škola. Kovačka radionica: učenici izrađuju predmete od kovanog gvožđa.

f Zagreb. Nemački sportisti polažu vence na grob Ante Starčevića u Šestinama i grob Stjepana Radića na Mirogoju.

g Zagreb. Fudbalska utakmica. Tok utakmice između reprezentacije NDH i Nemačke.

h Zagreb. Hrvatski umetnici pri radu. Slikarka Cata Dujšin pri radu. Nekoliko njezinih dela. Vajar Antun Augustinčić pri modelovanju mladića. Vajar Filipović pri radu.

i Sabirna akcija odeće za vojnike. Građani donose odeću u sabiralište. Gomile sakupljene odeće. Ministar Mladen Lorković i vojskovođa Slavko Kvaternik posećuju sabiralište.

Dvadesetak godina od gledanja žurnala *Hrvatska u riječi i slici* prijepis ovih bilješki čini mi se pomalo nestvarnim: da, sjećam se, ja sam sve pobrojano odgledao, neke su mi se slike pače duboko usjekle u sjećanje, pamtim pojedina lica, atmosferu... Kao da i sad čujem i agresivni spikerski zanos, i jednako tako agresivnu, a stalno nazočnu glazbu, koji su tako temeljito pratili svaki pojedini fragment ne dajući vam ni sekundu predaha... Takvo vrijeme, objašnjavate si i danas dojmove gledanja, zgusnuto, puno događanja... No opet... ne mogu reći da slike pomalo blijede, ne, no asocijativni slijed slika što ga budi čitanje sadržaja pojedinih brojeva nekako nije ni konkretan ni sasvim precizan, kao da sam pobrkao role, kao da sva ta silna rukvojanja, salutiranja, svečana psotrojanja, pozdravljanja i pljeskanja, sve to, a patetično i eurofično, kao da prijetite razvidnosti, sve se pomalo utapa u opći dojam i odjednom se uhvatite kako u sjećanju zajedno s kadrovima žurnala vidite i sebe u praznoj dvoarni Kinateke, osjećate ledenu svečanost projekcije, osjećate se čudno, na rubu nevjerice...

I prije no što počnete iznositi svoja zapažanja, procjene i ocjene, poželite nekoga konzultirati, izmijeniti dojmove, saslušati... Uzimam u ruke, a što ću drugo, *101 godinu filma u Hrvatskoj* Ive Škrabala. Što Škrabalo kaže o dokumentarizmu i dometu žurnala *Hrvatska u riječi i slici*, koja su njegova zapažanja, dojmovi?

Nemalo se iznenađujem: Škrabalo nije imao priliku vidjeti *Hrvatsku u riječi i slici*! Istina, on to izrijeckom nigdje ne kaže, no naprosto ne vjerujem da bi čovjek koji se barem jednako zdušno zanima za politiku koliko i za film, tako olako prešao preko raznoraznih pikanterija političke naravi i

političkih implikacija. Na kraju krajeva, njegov pregled povijesti hrvatske kinematografije *101 godina filma u Hrvatskoj*, uz niz ostalih hvalevrijednih osobna, jest, možda i ponajprije, odčitavanje politike u hrvatskom filmu i okolnostima hrvatske filmske proizvodnje...

Iz poglavlja *Hrvatski slikopis u 101 godini filma u Hrvatskoj* saznajemo niz i više nego zanimljivih pojedinosti: o datumima i uredbama, o uspostavi i ustrojstvu kinematografije, o distribuciji i prikazivaštvu, o prisilnoj purifikaciji hrvatskog jezika, o izdavačkoj djelatnosti, o snaženju i očuvanju tehničke baze kinematografije... U tom kontekstu spomenuto je i niz više ili manje zaslužnih ljudi za razvoj filma u nas, od Tagatza i Noworyte, Marjanovića, Katića i Miletića sve do mlađanih Blažine i Prebil. Našlo se tu i nekoliko lijepih riječi za, i ovdje citirana, profesora Mirka Cerovca. Zaintrigirat će nas podatak da su 1942. godine »na području NDH statistički registrirana 154 stalna kinematografa (od toga 22 u Zagrebu), ali — dakako — nisu svi radili, jer su se neki od njih nalazili na područjima koja su kontrolirali partizani.« 1999. godine — usporedbe radi — u Republici Hrvatskoj, prema *Hrvatskom filmskom godišnjaku*, 129 je stalnih kinematografa, od toga osamnaest u Zagrebu. Pozornost će sigurno privući i bizarni podaci, da je »u siječnju 1945. objavljen ishod natječaja Hrvatskog slikopisa za scenarije (na kojem su nagrađeni budući filmski redatelji Branko Belan i Nikša Pulgosi), a žurnal Hrvatski slikopisni tjednik (preimenovana Hrvatska u riječi i slici, op. Z. T.) redovito se pojavljivao svakog tjedna, pa je posljednji broj izašao iz laboratorija u subotu, 5. svibnja 1945, svega tri dana uoči ulaska partizanskih jedinica Titove NOV i POJ, odnosno novoimenovane Jugoslavenske armije u Zagreb«.

Igranofilmskim pokušajima, napose nastanku i analizi prvog zvučnog cjelovečernjeg hrvatskog igranog filma *Lisinski Škrabalo* posvećuje iznimnu pažnju. O samom žurnalu *Hrvatska u riječi i slici*, međutim — svega petnaestak redaka, o njegovim dokumentarističkim (pa dakle i estetičkim) vrijednostima ni riječi. Dapače, tu je i jedna vrlo sumnjiva pretpostavka — tvrdnja, vjerojatno preuzeta iz onodobno podobne, a forsirane poslijeratne predodžbe o ratnim vremenima, po kojoj je žurnal »donosio materijale koji su trebali povoljno prikazati djelovanje ustaškog režima, kao i borbe ustaške vojnice i domobranstva protiv partizana (te su prizore snimali koji put lažno inscenirali u pozadini, jer su izbjegavali prve linije bojišnice).« *Hrvatska u riječi i slici* nedvojbeno jest bio i promidžbeno intoniran žurnal, no ta se promidžbenost, između ostalog sastojala i u tome što je ignorirao, barem prve ratne godine, samo postojanje rata, odnosno otpora ustaškom režimu na našim prostorima. Iz citiranih sadržaja *Hrvatske u riječi i slici* razvidno je da 1941. godine u spomenutom žurnalu nikavih borbi ustaške vojnice i domobranstva protiv partizana nije uopće bilo. Prema tome, nije moglo biti ni lažne inscenacije u pozadini. Autor ovih redaka posvjedočit će da takvih inscenacija nije bilo ni u onim brojevima žurnala iz 1942. koje je ogledao. O ratu, najeksplicitnije, jedva da se uopće govorilo. Da se na prostoru NDH vode nekakve brobe, saznajemo tek posredno, a i to u rijetkim prilikama: u broju 2, 1941. godine, svjedoci smo

sprovođa jednog njemačkog vojnika u Banjoj Luci, a u broju 5 Pavelić odlikuje domobrane — borbe iz Bosne. U 1942. godini već su češći prilozi na temelju kojih se može naslutiti kako NDH ne živi u posvemašnjem miru. U broju 28 poglavnik, za posjeta Banjoj Luci, obilazi u bolnici ranjene u čišćenju, u broju 31 odlikuje njemačkog generala Stahla za uspješnu akciju na Kozari, u broju 35 ponovno se pušta u promet pruga Banja Luka — Bosanski Novi, a u jednom od brojeva, na samom kraju i marginaliziran u svakom pogledu, postoji i prilog o uhvaćenim komunističkim odmetnicima na Kordunu, dva preplašena čovjeka u civilu, dvije partizanske kape... *Da nije bilo odmetnika, mi ne bismo ni osjetili ratno stanje*, otvoreno se već spikerski priznaje u broju 34. U popratnom komentaru protivnici su i inače čašćeni raznim nazivima: partizanska rulja, boljševički odmetnici, rušitelji kuća, prijatelji šuma... Sve to kulminira — drvlje i kamenje sručilo se na boljševike — u fascinantnom broju 33, koji je posvećen drugom poglavnikovu posjetu Bosni, kada je već *vraćen mir i red*. Kostajnica, ruševine u Dobrinju, Bosanski Novi, Prijedor — mjesta su zbivanja žurnala, koji djeluje kao neposredno svjedočanstvo, raport s lica mjesta netom nakon borbi i ratnih pustošenja. Snagom svog drugog plana, pa potom i zbivanja, žurnal se sasvim oteo svojim protokolarnim zadaćama, doimlje se kao nestvarna, gotovo nadrealistička seansa, za vrijeme koje izranjaju iz, čini se, Mjesečeva pejzaža neka zakrabiljena bića, pretvaraju se u razaznatljivije spodobе, probijaju Pavelićev sigurnosni kordon, okružuju ga... Opći nered, opća muvana... Žene u feredžama ljube Paveliću ruke... Začudnost i nevjerojatnost prizora pojačava još egzaltirano, neutralno-patetično čitan spikerski tekst. Materijal je to koji dokumentarnom sirovom snagom, nekom neobrađenom grubošću svakako daleko nadilazi razinu zanimljiva novinskog izvješća. O razini simpatičnih i paralelnih igranofilmskih promucaja da i ne govorim.

Podosta sam stoga sklon, poslovičnoj već i ignoranciji i podcijenjenosti i dokumentarizma i žurnalizma na filmu usprkos, povjerovati i složiti se s ocjenom prof. Mirka Cerovca kad govori (u već spominjanoj knjizi) o počecima organizirane hrvatske profesionalne kinematografije: *Najvažniji dio rada i najveći naš uspjeh u stvaranju hrvatskih slikopisa jest zato u sadašnji mprilikama naš domaći slikopisni tjednik Hrvatska u riječi i slici!*

Razlozi priklanjanja citiranoj ocjeni višestruki su. Zasigurno ne treba zanemariti značenje postojanja činjenične građe, uporabnu njezinu vrijednost za povijest, u najširem smislu značenja te riječi, za etnografiju, etnologiju... Ne treba podcijeniti ni zapise o pojedinim umjetnicima: zabilježeni su, da spomenem samo neke, Ruža Cvjetičanin, August Cilić, Lovro pl. Matačić, Cata Dujšin, Augustinčić, Filipović, Kršinić... Ovjekovječeni su mnogi i trenuci i značajnici razvoja hrvatskog sporta...

Sve pobrojano, međutim, ne iscrpljuje razlog prihvaćanja Cerovčeve ocjene, nekoga neupućenoga pače moglo bi dosadašnje nabranjanje dovesti u zabludu pa da usklikne: ali sve je to falsifikat, sve je to pravljeno tendenciozno i iščupano je iz konteksta zbilje i istine, te je time i ugrožava i uništava! Ali nije tako! To mogu razmišljati i zaključivati samo ljudi

koji niti znaju niti vjeruju u film, a u svojoj bilo neukosti bilo gluposti ne vide da upravo razgovaramo o samoj biti filma koja uvijek izmiče i s pravom ignorira jeftine i prvoloptaške politikantske smicalice i tumačenja. Upravo smo, naime, na tragu temeljnog razloga zašto držim da je ono najbolje što je iznjedrio hrvatski film u nesretnim ratnim godinama četrdesetih upravo žurnal *Hrvatska u riječi i slici*. Jer ma kako se filmom može manipulirati (montažom, selekcijom, prešućivanjem, prenamaglašavanjem...), istinu ipak ne možete ubiti, ona se negdje skriva u pretpostavkama medija samog. I ma kako se trudio da bude promidžba, čak i kada želi biti samo i svjesno promidžba, kada filmski materijal najagresivnije želi biti upotrebljavan u promidžbene svrhe, on je i dokument, dokumentarac, i upravo je veličanstvena spoznaja: film ne može lagati!

Jer, ma kako vi svečano ponovno puštali u promet neku prugu, valjda je netko tu prugu prije i dignuo u zrak, ma kako vi euforično i slavodobitno odlikovali ranjenike, valjda je netko te odlikovane ranjenika, i ranio, htjeli ili ne htjeli, zbrojit ćete dva i dva, kad sučelite kadrove ruševina koje se obnavljaju ali u kojima je moralo biti i stradalih, s kadrovima svečanih zakletvi mladih i golobradih pitomaca časničkih škola. I ma kako se trudio da Hrvatsku predstavi kao mirnu mladu državu, ma kako je želio poštediti rata, žurnal *Hrvatska u riječi i slici* ratni je žurnal *par excellence*! I tko kaže da poraženi ne pišu povijest? Pišu, itekako!

A kada je baš o samoj promidžbi riječ, vjerojatno se ne bi samo nogometni znalci upitali zašto svaka nogometna reprezentacija prije oglada s Hrvatima hodočasti u Šestine i polaže vijenac na grob Oca Domovine!

Film ima dušu, a kamera je bezgrešna. Film može u raj!

Hrvoje Turković

Obrazovni film — što je to, i što on sve jest

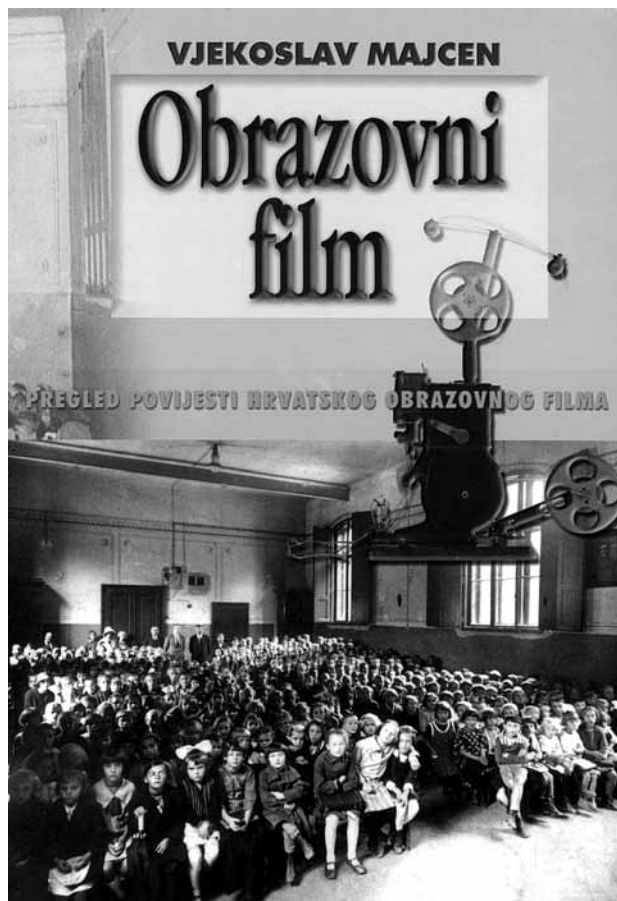
U povodu knjige *Obrazovni film* Vjekoslava Majcena

1. Pojam obrazovnog filma kao spekulativan problem

Nije samo stvar akademskih uzusa što je Vjekoslav Majcen u jednom od uvodnih poglavlja svoje knjige posvećene obrazovnom filmu uzeo raščišćavati sam pojam *obrazovni film* (u poglavlju *Različita određenja pojma obrazovni film i njegova klasifikacija*, Majcen, 2001: 24-32¹). Naime, ono što se razgovorno može činiti 'jasnim' pojmom i jasnim područjem, empirijskog istraživača neizbježno suočava s velikim operativnim problemima, i onim pojmovno sadržajnim i pojmovno primjenjivskim.

Primjerice, kad se spomene obrazovni film odmah vam mogu pasti na pamet čisti primjerci — meni npr. odmah padnu na um izvrsne Ivančevićeve *Perspektive*, ili kakva televizijska obrazovna emisija o, recimo, strukturi atoma i procesima u njemu i pravilnostima koje se u tim procesima javljaju. Ali taj polazno jasan disciplinarni pojam vrlo brzo postane dvojben kad se primijeni na šarolikost stvarne povijesne prakse. Jesu li npr. *panorame* gradova koje su geografi koristili u svojim predavanjima bili i obrazovni film ili nisu; jesu li etnološki zapisi kakve je npr. radio naš etnolog Milovan Gavazzi ujedno i obrazovni film? Kako je s turističkim filmovima u kojima se daje pregled povijesti i kulturnog nasljeđa nekog grada ili regije — jesu li i ti filmovi obrazovni?

Uostalom, čak i naziv — *obrazovni film* — koji se danas koristi kao glavni, rodni (generički) tek je razmjerno nedavan. O tom tipu filma u nas se tradicijski govorilo, kako se to može razabrati u Majcenovu izlaganju, kao o *poučnom filmu* (ili *poučnoj kinematografiji*), *uzgojnom filmu*, *prosvjetnom filmu*, *edukativnom filmu*, *školskom filmu*, *kulturnom filmu*, a ovaj posljednji naziv bio je osobito popularan i širok kao naziv za vrstu a ne za funkciju (Majcen, 2001: 19, 25) sve do



Naslovnica knjige

¹ Knjiga Vjekoslava Majcena *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, uz 'Predgovor' i 'Uvod', ima sljedeća poglavlja: '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'. Uz ta poglavlja glavnog izlaganja (ukupno 244 stranice knjige) priložena je bogata bibliografija ('Izvori i literatura'), i potom jedinstvena, stotinjak stranica velika 'Filmografija obrazovnih filmova' (str. 252-354) koja daje filmografski obrađen popis obrazovnih filmova od 1918. do 1990. (obrađeno je ukupno 1256 naslova) i koja je kapitalni prilog općoj hrvatskoj filmografiji. Uz sažetak na engleskom, knjigu prate i dva kazala: *Kazalo imena* koja se spominju u glavnoj raspravi i *Kazalo naslova filmova*, svih koji se spominju i u glavnoj raspravi i u Filmografiji. Majcenova knjiga izvorno je pisana kao doktorska disertacija koju autor obranio na Filozofskom fakultetu 1998. u Zagrebu (komisija: dr. Stjepko Težak, dr. Ante Peterlić koji je bio i mentor, i dr. Aleksandar Stipčević), a potom je rukopis disertacije djelomice preradio i doradio za ovo izdanje.

1945. kad se politički ukida i službeno zamjenjuje sa: *naučno-popularni dokumentarni film* (Majcen, 2001: 169).

Ako uzmemo i današnji skup naziva koji se međusobno rodno vezuju — *obrazovni film, nastavni film, instruktivni film, znanstveno-popularni film, znanstveni film* (Majcen, 2001: 26-27), postavlja se neizbježno pitanje je li baš sve ono što se obuhvaća svakim od tih pojmova nedvojbeno obrazovno — odnosno pripada li doista istoj kategoriji, i po čemu je takvo? Jesu li razlike između *znanstvenog* i *obrazovnog* filma, između *obrazovnog* i *odgojnog*, razlike između podvrsta iste vrste ili između dviju jasno razlučivih vrsta? Ako su u pitanju tek podvrste jednog roda, je li taj rod doista obrazovni film ili nešto drugo? Je li razlika između *dokumentarca* (i dokumentarca uopće) i *obrazovnog filma* razlika u rodu ili se jednostavno preklapaju — imaju zajedničko međupodručje: neki dokumentarci (npr. etnografski, putopisni, o umjetnosti...) jesu i obrazovni film, iako ima dokumentaraca koji nisu obrazovni, i obrazovnih filmova koji nisu dokumentarci.

Povjesničar i empirijski istraživač može doduše ignorirati pitanje pojmovnih odredaba, pa se osloniti na uhodana mnijenja i uigrane intuicije u vrsnoj identifikaciji filmova te uzimati kao *obrazovni film* sve što se: (a) *proizvodno deklariralo* na ovaj ili onaj način kao takvo (tj. filmovi se izričito proizvode za neke specificirane edukacijske svrhe, za obrazovni kontekst i taj svoj cilj obznanjuju naslovom ili popratnim proizvođačevim izjavama); potom se (b) može uzeti kao obrazovni film sve što je *proglašeno poučnim* pri prikazivanju (film se prikazuje i oglašava kao poučan), i k tome (c) uzeti kao obrazovni sve što je u suvremenoj ili naknadnoj recepciji (tj. u *kritičkom, teorijskom* ili *historičarskom prikazu i tumačenju*) obilježeno kao poučno, obrazovno (ili nekim od semantički srodnih naziva). A, naravno, kombinacija ta tri pristupa čini uzimanje nekog filma kao sigurno obrazovnog.

Tako, proširena intepretativna praksa kulturne sredine, ma koliko bila heterogena, može historičaru poslužiti kao uputa o empirijskom obuhvatu dane filmske discipline (koji se filmovi trebaju uzeti kao obrazovni kad se pristupa proučavanju), s podrazumijevanjem da mora postojati neki temelj za takvo *povezivanje po srodnosti* danih filmova, ali bez preuzimanja obaveze da se ispita u čemu se sastoji to podrazumijevanje. Ovo posljednje povjesničar-empiričar može ostaviti drugima, recimo dokonim teoretičarima spekulativcima, onima kojima je do filozofskih razglabanja.

Majcen se, povjesničarski savjesno, posvećuje svim filmovima koji su se povijesno razmatrali pod bilo kojim od gore spomenutih naziva, odnosno svim filmovima koji bi se mogli po najrazličitijim kriterijima povezati s obrazovnom funkcijom ili se mogu smatrati važnim (proizvodnim) kontekstom u kojem su nastajali obrazovni filmovi. Tako, primjerice, razmatra ukupne produkcije (bez obzira koliko bile obrazovne a koliko su uključivale neke druge filmove: dokumentarne, igrane, zabavne...) važnih proizvodnih centara poput Škole narodnog zdravlja, dvaju poduzeća Zora filma, FilMOTEKE 16, jer su sve one važno određivale i profil produkcije i davale važno proizvodno okruženje filmašima. Iako se, tako, neizbježno, morao oslanjati na svoje intuicije, odnosno na spontanu kategorizacijsku praksu svoje kulturne sredine (ali i drugih kulturnih sredina, osobito europskih,

oko čega se posebno trudio u cijeloj knjizi), Majcen se nije prepustio pojmovno neosvijetljenom pristupu povjesničara, nego se polazno pothvatio i s onim što ga je mučilo tijekom cijelog istraživanja: s tvrdim problemom pojmovnog određenja obrazovnog filma, odnosno teškim poslom pojmovnog određivanja važnih *razlika* unutar područja, onih koje se iskazuju u različitim klasifikacijama, odnosno podvrstama, u posebnim nazivima.

No, to je Majcen učinio suzdržano i oprezno, zapravo onako kako se je redovito i u ostalim svojim tekstovima odnosio prema spekulativnim pitanjima: ne bježeći od njih, ali se i ne prepuštajući njima. Spekulativno bi raščistio stvari tek u onoj mjeri koliko je držao potrebnim da upozori na probleme i dileme, da orijentacijski izbistri značenijske dominante i nijanse pomoću kojih će onda razlučivati proučavane pojave i tematizirati ih.

U ovom tekstu nadovezat ću se na njega, na njegove distinkcije, ali bez njegove spekulativno-analitičke suzdržanosti. Neka se ova moja rasprava shvati kao nadovezujući pojmovno-analitički prilog zasnovan na samome empirijsko-razlučilačkome i sabiračkome poslu koji je Majcen obavio u svojoj studiji.

2. Problem odgojnog filma

2.1. Odgojni i obrazovni film: film kao odgojno pitanje

Prva razlika na koju Majcen upozorava u svojem pojmovno spekulativnom poglavlju jest razlika između *obrazovnog filma* i *odgojnog filma*.

Obrazovni film jest, prema Majcenu, »filmsko djelo koje svojim sadržajem i izvedbom prenosi određene vizualno predstavljene podatke gledateljima s ciljem da djeluje na postojeće stanje znanja i stvaranje novih znanja, vještina i navika kod gledatelja« (Majcen, 2001: 24). Psiholozi bi rekli da je obrazovni film onaj koji djeluje na *kognitivne*, odnosno *spoznajne*, spoznajno temeljene aspekte čovjekova duha i njegova snalaženja u svijetu. A ti spoznajno temeljeni aspekti, kako ih pobraja, jesu: *znanja, vještine* i *dnevne navike*.

Nasuprot tome, *odgojni film* usredotočen je na *moralne temelje* našeg snalaženja u svijetu: to je »filmsko djelo koje svojim sadržajem i specifično filmskim sredstvima gledatelju na konkretan način prenosi apstraktne pojmove (ljubavi, dobrote, pravde, humanosti, marljivosti)« — dakle nadasve apstraktne pojmove ljudskog moraliteta — »i, često snažno emotivno djelujući, svojim porukama utječe na stvaranje pozitivnih stavova, motivira gledatelja za prihvaćanje određenih moralnih vrijednosti i djelatno njihovo provođenje, te ponajprije djeluje odgojno« (Majcen, 2001: 24). Odgojni filmovi djeluju, dakle, na moralno *pozitivne* (normativne, društveno odobravane) temelje našeg snalaženja u svijetu: na *ljubav, dobrotu, pravdu, humanost, marljivost*...

Iako to razliku uvodi uz najavu terminološke distinkcije između *obrazovnog* i *odgojnog* filma, Majcen je ipak teži namjestiti terminološkom razlikom koja mu se čini manje *kontrasnom*. Za prvu vrstu, onu na koju se i inače misli kad se kaže *obrazovni film*, predlaže naziv *obrazovni film u užem smislu*, a za drugu vrstu, na koju se misli kad se govori o *odgojnom filmu*, predlaže naziv *obrazovni film u širem smislu*.

Razlog zašto sugerira da se jednostavniji i značenjski (uporabno) jasniji nazivi zamijene duljim i opisnijim jest u tome što, vjerojatno, drži da bi bilo dobro da se i nazivom koji se javlja i u jednom i u drugom slučaju — upozori na rodnu vezanost ta dva filma, a s druge strane da upozori na način na koji se te dvije funkcije — odgojna i obrazovna — isprepleću: želi upozoriti da, s jedne strane, postoje *čisto spoznajni* filmovi ('uži smisao'), ali da oni ipak većinom imaju i *dopunsku* etičko-moralnu — odgojnu — funkciju ('širi smisao'). Zato smatra da filmovi koji se isključivo usredotočavaju spoznaji jesu *uže obrazovni*, a onda kad uključuju u se i moralno-etičko utjecanje, kad su i *odgojni*, tada su *šire obrazovni*.

Majcenovo naglašavanje moralnog, odnosno odgojnog aspekta obrazovanja, kao dodatnog ali važnog i potrebnog, dijelom je stvar njegove osobne osjetljivosti. S jedne je strane ta osjetljivost vjerojatno utemeljena na njegovu osobnom učiteljskom iskustvu (u početku karijere radio je sa suprugom kao učitelj po raznim mjestima Hrvatske), a nemoguće je biti stalno s djecom, a da moralno-odgojna pitanja — ma što se djeci užeobrazovno predavalo — ne budu nametljivo važna. Ali, s druge strane, Majcen je i po naravi bio osobito osjetljiv na moralne (a time i religijsko-moralne) aspekte svih pojava u društvu, pa tako i filmova, i smatrao je važnim da ih se uzima izričito u obzir. Osobna osjetljivost za moralna pitanja učinila je i *Majcena povjesničara* osjetljivim za *odgojna pitanja* što su se javljala u povijesnom razvoju obrazovnog filma, odnosno za moralna pitanja *povijesnog konteksta* u kojem se izbio i razvijao obrazovni film.

U prvome redu, iako smatra da su obje funkcije najčešće združene (i da *bi morale* biti združene), Majcen ipak, kao povjesničar praktičar, daje u svojim konkretnim povijesnim razmatranjima na znanje da su te dvije funkcije često odvojeno ostvarivane u filmovima, i da uza sve miješanje dviju funkcija postoje filmovi koji nadasve ciljaju na *spoznajnost* (uže-obrazovni) ne obraćajući odveć pažnje na moralni aspekt spoznaja, ali je morao uvažiti i činjenicu da postoje filmovi koji se *specijaliziraju za moralističko djelovanje* te po tome nisu, dakle, šire obrazovni, nego uže odgojni. A takvi su, primjerice, mnogi populistički zdravstveno-propagandni filmovi Škole narodnog zdravlja, ali i mnogi odgojno-obrazovni filmovi u ideološko indoktrinacijskim razdobljima (posebno to razrađuje u poglavlju: *Film u ideološkim okvirima*, Majcen, 2001: 158-177).

Upravo zato što mu je odgojnost, moralitet važan, Majcen kao prve prethodnike *obrazovnih filmova* uzima *pasijске filmove*, ranonijeme religijske filmove koji su prikazivali Isusov križni put, Muku Kristovu, ali i ukupan Kristov život. Pasijски filmovi predstavljali su filmski ciklus (protožanr) koji je, prema njegovu istraživanju, bio prilično prisutan u razdoblju od 1897. do 1919, i vrlo popularan u nas od 1899. pa sve do u dvadesete godine 20. stoljeća. Pasijски su se filmovi obično prikazivali po Hrvatskoj prije Božića, u vrijeme Korizme i u vremenu između Uskrsa i Duhova (Majcen, 2001: 33-35), i bili vrlo popularni. Ti religijski filmovi izrazito su moralističko-odgojnog usmjerenja (pružaju paradigmu poželjnih načela i djela), i zato ih Majcen i uzima u obzir u kontekstu razvoja *perceptije moguće odgojne funkcije* koju film može imati.

FILM U IDEOLOŠKIM OKVIRIMA

Obrazovni film 1941.-1945. godine — Stanje hrvatske kinematografije poslije Drugoga svjetskog rata — Film u narodnom prosvjetovanju — Proizvodnje uskog filma (1946.)

Europske političke prilike tridesetih godina koje osim boljševizma u Sovjetskom savezu na scenu dovode i drugu totalitarističku ideologiju — nacionalsocijalizam, imale su snažan utjecaj na položaj i razvoj hrvatske kinematografije.

Približavanje Drugoga svjetskog rata ojačalo je procese promjena političke karte Europe uspostavljene 1918. godine i stvaranje novog europskog poretka, a unutrašnje napetosti u Kraljevini Jugoslaviji razrješavane su promjenom državnog ustroja što je omogućilo začetak samostalne, nacionalne hrvatske kinematografije, koja je formalno počela osnutkom Banovine Hrvatske 1939., a stvarno uspostavljena u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj 1941. godine.

Već u Banovini Hrvatskoj, u sklopu banske vlade osnovana je Filmska središnja koja je preuzela sve poslove vezane uz kinematografsku djelatnost u Banovini. No, u praksi se doista malo toga promijenilo (ili moglo promijeniti) u kratkom vremenu nabijenom događajima i sve bližim ratom. Banovina je (nastavljajući već utvrđenu praksu Oblasne skupštine zagrebačke i Savske banovine), osigurala određena financijska sredstva za hrvatsku filmsku produkciju. Nju su odražavala mala filmska poduzeća Zora, zavod za nacionalnoedukativni film (s Oktavijanom Miletićem i Markom Grafom) i Svjetloton film (s Josipom Klementom), dok je namjenska filmska proizvodnja zdravstvenoobrazovnih filmova nastavljena u Školi narodnog zdravlja. Banska je vlast sudjelovala u financiranju nekoliko filmskih projekata Škole narodnog zdravlja i Zora filma. Financirano je snimanje dokumentarnih filmova o Splitu i o Dubrovniku, pod zajedničkim naslovom *Na obalama stare slave* (Miletić, 1940.), te dovršenje nekoliko zdravstvenoedukativnih filmova. Cijela hrvatska filmska proizvodnja iznosila je tek desetak kratkometražnih (kulturnih, edukativnih i reklamnih) filmova na godinu.¹⁴³

Takve začette ustroja hrvatske kinematografije naslijedila je Nezavisna Država Hrvatska, u kojoj je film dobio posebno mjesto kao snažno odgojno, prosvjetno, ideološko i promidžbeno sredstvo u službi ostvarivanja nacionalnoga programa i promicanja državne politike. Time je film prvi put prestao biti trgovačkom robom i postao važnim dijelom nacionalne kulture. Cijela kinematografija podređena je filmskoj produkciji koncentriranoj na jednome mjestu, financijski je po-

143. *Godišnjak banske vlasti Banovine Hrvatske, I. / 1939.-1940.*, Zagreb, 1940., str. 153 i 282 (podaci se odnose na razdoblje od 8. prosinca 1939. do 1. kolovoza 1940. godine).

Majcenu su, potom, osobito proučavalački važne moralističke diskusije koje su pratile pojavu filma — djeluje li film zločudno na ljude i osobito djecu ili ne, kviri li ih ili ne, i kako *odgojno* izaći na kraj s filmom. U tom praćenju on pozorno detektira *nazornu pozadinu* koja je neko vrijeme onemogućavala da se filmu pristupi ozbiljno jer je u filmu vidjela prijetnju moralitetu djece i odraslih. Promatranje filma u njegovu štetnu djelovanju priječilo je zadugo da ga građansko-obrazovne i religijske vlasti (koje su bile u dvadesetim godinama stopljene) uzmu kao važan odgojno-obrazovni čimbenik, kao mogući *školski* čimbenik.

Ali, vrijedi također da je samim tim negativističkim usredotočenjem pozornosti na (ne)moralno-obrazovnu *djelotvornost* filma bilo, istodobno, pripremljeno tlo promjene odnosa prema filmu. Naime, istodobno s osudama filma javljale su se ideje kako da se prognozirana/dijagnosticirana *zla djelovanja filma*, osobito ona na djecu, *zamijene nadziranim korištenjem* filma, onim koja bi bila usredotočena na *dobra djelovanja filma*. Ti su nazori/pokušaji postali važnim motorom razvoja bilo pozitivno propagandne uporabe filma (i to humanitarnog, zdravstvenog pa i političkog), potom i obrazovne primjene u školama i za školarce (osnivanju tzv. *kina za mladež, dječjeg kinematografa, školskog kina*), kao posebne djelatnosti postojećeg kina ili kao posebne dvorane (Majcen, 2001: 50-55 i drugdje).

Više je poglavlja u Majcenovoj knjizi posvećeno usputnom ili središnjem praćenju rasprava oko neodgojno/odgojnog *djelovanja filma* i nekih empirijskih istraživanja o njihovom

odgojnom i obrazovnom učinku (npr. *Film u hrvatskoj pedagoškoj teoriji i školskoj praksi* i *Međunarodne akcije poticanja razvoja obrazovnog filma poslije prvoga svjetskog rata*, Majcen, 2001: 56-82).

2.2. Je li odgojni film podvrsta propagandnog?

No, nije li Majcenova polazna odredba odgojnog filma — kao onog filma koji prenosi moralne vrijednosti, nastoji emotivno djelovati na gledatelja, nastoji utjecati na stvaranje pozitivnih stavova u gledatelja, motivirati ga za prihvaćanje određenih moralnih vrijednosti i djelatno njihovo provođenje — zapravo istodobno i odredba *propagandnog filma*?

Ta upravo je svrha svakog *propagandnog filma* — i ekonomskog, i političkog, i zdravstvenog, i humanitarnog — da navedu ljude da u određenim životnim okolnostima *djeluju* na određene načine (da na određenim izborima glasaju za određenu stranku ili određenog političara, kupuju određen proizvod, idu na preventivne liječničke preglede, daju priloge i glas za humanitarne organizacije...), s time da se 'navođenje na specifičnu djelatnost' — kad je film u pitanju — čini tako da se osobito postavom filma nastoji utjecati na *uvjerenja* (vrednote, stavove) prema kojima se ljudi ravnaju kad djeluju u određenim prilikama.

Filmovi koji su rađeni da budu odgojni rade upravo to: navode djecu (i odrasle) da prihvate i/ili da učvrste određene vrijednosti prema kojima je poželjno da uređuju svoj život, odnosno i svoje privatno i svoje društveno izloženo ponašanje.

Uostalom, navedeni *zdravstveno-prosvjetni* filmovi Škole narodnog zdravlja držali su se i izričito *promidžbenim* — filmovima što *promiču* (*propagiraju*) neke pozitivne (zdravstvene i civilizacijske uopće) vrednote i navode ljude da se prema njima ponašaju. A takvima su se držali i, recimo, filmovi namijenjeni religijsko-moralnom, ili nacionalnom odgoju djece i odraslih u nekim povijesnim prilikama ili u posebnim sredinama.

Zato Majcen sustavno predočava blisku vezu naglašeno odgojnih intencija i onih propagandnih, te na mnogim mjestima u knjizi obrađuje i propagandne filmove i trendove (osobito u poglavlju *Film u ideološkim okvirima*). Utoliko je Majcenova knjiga dijelom i *povijest propagandnog filma* u Hrvatskoj (kao što je, i prema njegovu upozorenju iz predgovora, dijelom i *povijest dokumentarnog i dječjeg filma* — jer se prvi često javlja u službi obrazovanja, a dječji u službi odgoja).

Ipak, podvođenje odgojnog filma pod propagandni ostavlja čovjeka u nelagodi. Nešto tu ne štima najbolje. Uostalom, Majcen nigdje ne izjednačava odgojni i propagandni film, iako itekako bilježi njihove veze i preklapanja. U čemu je razlika između *čisto* odgojnog i *pravog* propagandnog filma?

Odgojni film jest propagandni, ali takav je tek — *kad malo razmisliš*. Dječji film koji demonstrira vrijednost, recimo, sloge u zajednici, odnosno vrijednost složna djelovanja (npr. *Vlak u snijegu* Mate Relje ili *Družba Pere Kvržice* Vladimira Tadeja) neće se odmah i spontano držati propagandom tih društvenih vrijednosti, nego tek onda 'kad malo razmisliš'. Američke filmove koji prate pod kojim se otežavajućim okolnostima uspostavljaju i održavaju obiteljske, zajedničar-

ske i radne vrijednosti na kojima počiva uspjeh američkoga društva (npr. *Život je lijep* Franka Capre) držat će se jednostavno lijepim i plemenitim (i po tome odgojnim) filmom, a tek će ga nabrušeni ljevičari prokazati kao propagandu američkog načina života i protestantsko-kapitalističke ideologije. Tzv. kulturni filmovi o prirodnim ljepotama Hrvatske i kulturnim dostignućima hrvatskih umjetnika što su se snimali u Hrvatskom slikopisu za NDH, jednostavno su dokumentarci što obrazuju i odgajaju estetsku i kulturnu osjetljivost — ali su se povratno (iz izmijenjene ideološke situacije) držali *skrivenom propagandom* nacionalnog samoljublja (nacionalizma).

Cinični proučavatelji propagande već su odavno utvrdili su da se propagandnim uglavnom drži promicanje 'tuđih' ili 'neprijateljskih' vrednota, dok se promicanje vlastitih vrednota drži 'iznošenjem istine', predočavanjem 'stanja stvari', aktiviranjem 'estetskog doživljaja'.

Ima nešto u tome. Možemo reći da odgojni filmovi tipično promiču *prihvaćene* vrednote nekog društva, one koje se smatraju da su ključne za regulaciju uspješnoga funkcioniranja vlastita društva i svakog njegova člana. Zato jer su vrednote temeljne, njihovo se isticanje i promicanje drži *činjeničnim* — vrednote se jednostavno dokumentiraju u filmu, i pretpostavlja se da će biti *nepolemički prihvaćene*.

Izričita (tako percipirana) propaganda se, međutim, nosi s vrednotama koje još nisu prihvaćene, koje se *ne podrazumijevaju* bilo zato što su tuđe, bilo zato što su nove, bilo zato što su prevratne (tj. ruše neke postojeće, proširene vrednote), bilo zato što su tek jedne među mnogim potencijalno ravnopravnim (u ekonomskoj propagandi)... Propaganda računa na mogući polemički, nesusretljiv, ili barem ravnodušan, odgovor, i želi ga eliminirati.

U skladu s tim prikrivenim razlikama, i Majcen izričitiije govori o propagandi u vezi s obrazovanjem upravo u onim dijelovima gdje novouspostavljena ideološki naglašeno doktrinarna država (ona NDH i FNRJ) nastoji implantirati svoje ideološko naučavanje i kroz film. Inače on tek usput govori o *promidžbi*, i to uglavnom onda kad se bavi odgojno-prosvjetiteljskim trendovima.

Ali, ako propagandu ne svodimo tek na promicanje još neusvojenih vrednota, nego na svako nastojanje da se utječe na djelovanje putem promjene vrijednosnih orijentira na kojima se ono zasniva, onda doista možemo reći da je odredbena osobina odgojnog filma — propagandnost. Tek, nije u pitanju bilo kakva propagandnost, nego ona koja nadasve promiče *općeprihvaćene* i unaprijed *prihvatljive* norme u danoj domicilnoj sredini.

2.3. Koliko je odgojni film obrazovnim, odnosno posebnim rodnom?

No, možemo se vratiti pitanju koliko je odgojni film nužno i obrazovni?

I obrazovni film može biti odgojni: odgoj, odnosno svaka propaganda može se prosljeđivati i putem prijenosa znanja, odnosno osobito usmjerene razrade znanja (primjerice američka propagandna serija *Zašto se borimo?*). Ali, obrazovni film — na to upozorava Majcenova polazna odredba — ne

mora ciljati na odgoj: prema Majcenu, postoje filmovi koji su 'obrazovni u užem smislu' i koji nemaju posebnih odgojnih intencija.

S druge strane, možemo ovome dodati, kao što obrazovni film ne mora biti propagandni, pa ni nužno i specifično odgojni, osobito je tako da odgojni film i ne mora biti obrazovnim. Dapače, on to odveć često i nije, a da bi to bilo slučajno i da bi se to ispustilo iz razmatranja.

Zapravo, sam Majcen upozorava da opredijeljeno odgojni filmovi i opredijeljeno obrazovni filmovi katkada imaju izrazito međusobno isključive osobine. Naime, neke obilježavajuće osobine određenog tipa obrazovnog filma ne moraju biti nimalo pogodne za odgojne svrhe, a, opet, neke osobine odgojnog filma ne moraju biti nimalo obvezatne za obrazovni film, iako mu se, naravno, mogu dopunski pridružiti (čineći ga *obrazovnim u širem smislu*).

O kojim je razlikovnim osobinama riječ?

Sljedeća su Majcenova razmatranja: da bi bili djelotvorni odgojni filmovi moraju biti *popularni*, odnosno *zanimljivi široj populaciji*, što znači — *polazno nezainteresiranoj populaciji*. Odgojnim filmovima cilj je »*pobuditi zanimanje bez opterećivanja gledatelja neposrednom poukom*« (Majcen, 2001: 116). Za odgojne filmove (kao i one široko kulturne, koji se nazivaju još i *kulturno-propagandnim*, usp. Majcen, 2001: 142) vrijedi: »*U nekim elementima (razrađeni sadržaj, posrednost didaktične poruke, profesionalni glumci) oni se približavaju tipu zabavnog filma*«. U takvim filmovima prevladava »*vedra anegdota u kojoj pouka nije prenaplaćena*«, odnosno »*u kojem priča, fikcija, prevladava nad poukom*«. Također, zbog toga što prenose stavove, ti su filmovi retorički povišeniji, dani u naglašenije emocionalnim tonovima (vizualno naglašenije, ponesenim govornim komentarom i uzdižućom popratnom programskom glazbom).

Sve te osobine Majcen spominje u vezi s odgojnim filmom (šire-obrazovnim) samo na početku svoje knjige (Majcen, 2001: 24). Poslije o tim osobinama govori ili onda kad prati zdravstveno-promidžbene filmove Škole narodnog zdravlja, ili kad u više navrata objašnjava osobitost *znanstveno popularnih i kulturnih* filmova (posljednjih u današnjem smislu: onih koji se bave umjetnošću, i višim kulturnim fenomenima), odnosno dječjih filmova.

Zapravo, znanstveno-popularni filmovi i, po njihovim vrijednosnim implikacijama, kulturni filmovi, jedine su podvrste obrazovnog filma za koje još vrijede ocrtane odgojne osobine (i Majcen uglavnom svoja razmatranja odgojnog aspekta filma vezuje uz te vrste — šire obrazovne). Ocrtane odgojne osobine, međutim, nimalo ne vrijede za *strogo obrazovne* filmove: nastavne i instruktivne, odnosno za znanstvene. Odnosno ne vrijede za one koji teže usredotočeno obrazovati specifičiranu (ciljnu) publiku. Takvi se filmovi ne trude biti posebno zanimljivima, jer se interes podrazumijeva — računa se na školsku, sveučilišnu ili stručnu publiku koja je unaprijed zainteresirana po pretpostavci svojeg obrazovnog nastojanja ili po normativnom pritisku svoje sredine. Zato: »*Svojom strogom utilitarnošću vizualni izraz usmjeren je više na postupnost izlaganja, jednostavnost i jasnoću, negoli na zanimljivost obradbe teme (metodske jedinice) ili izražajnost*

filmskog jezika, te većina tih filmova zahtijeva voljnu koncentraciju gledatelja.« (Majcen, 2001: 204). Strogo obrazovni filmovi mogu biti izrazito suhoparni, zahtjevni, traže poseban interes. Pri njihovoj izradi se, dakako, ne mora odustajati od nastojanja da budu zanimljivi i zabavni, ali i to samo utoliko koliko se to ne kosi, nego eventualno ponešto pridonosi funkcionalnome i djelotvornome ucepljivanju znanja. Zabavnost je slobodno izborna osobina obrazovnog filma, ona je fakultativna, najčešće tek retorički lokalna.

Zbog tih razlika, kao *odgojni* tipično se javljaju filmovi neke druge određenije i na pobuđivanje interesa usredotočene filmske discipline: igrani filmovi, animirani filmovi, dokumentarci koji se bave društveno uvjetovanim prilikama, propagandni filmovi. Oni postaju izazitije odgojni, odnosno *odgojno-namjenski* tek kad dodatno slijede opća didaktička načela jednostavnosti, ekonomičnosti, ciljne funkcionalnosti, i kad posežu za takvom retoričnošću koja daje emotivnost izlaganju. Odnosno, postaju odgojni onda kad poprimaju strukturna obilježja propagande.

Okako postavljeno, odgojni se film pokazuje ne toliko kao *razlučena vrsta* — filmska disciplina, rod — sa svojim osobitim strukturalnim osobinama, nego tek kao *dodana* specijalizacija nekih već postojećih vrsta (igranog, animiranog, dokumentarnog, propagandnog...), pri čemu ti filmovi ostaju time što jesu, tek su još i *odgojni*. Dječji igrani filmovi često ciljaju na odgoj, ali pri tome su i nadalje ponajprije igrani filmovi; animirani filmovi s odgojnim ciljem i nadalje su animirani (anegdotalno temeljeni, narativni) filmovi; dokumentarci su dokumentarci i onda kad s vrijednosnom *tendencijom* ('porukom') prikazuju neke zbiljske prilike (tj. kad su odgojno-propagandni), a propagandni filmovi ostaju očito propagandni i onda kad propagiraju, recimo, vrijednosti domoljublja, humanitarne brige ili sl., te se po tome tretiraju nadalje kao odgojni u danoj sredini (recimo u ideološkim razdobljima naše povijesti i kinematografije: endehaškom razdoblju, razdoblju socijalističke izgradnje, vremenu Domovinskog rata i poratnog programskog domoljubljanja).

A u svim tim slučajevima ne mora biti ni traga specifično ciljanoj obrazovnosti. Utoliko, iako *odgojni film* Majcen uzima kao *šire-obrazovni*, odgojni to film odveć često nije da bi ga se moglo doista uključiti kao *varijantu* obrazovnog filma. Uostalom i Majcen, onda kad razlučuje standardizirane podvrste najšire shvaćenog *obrazovnog filma*, među podvrstama koje analizira uopće i ne spominje *odgojni film* kao posebnu, ostalim podvrstama ravnopravnu vrstu, već spominje kao standardizirane podvrste obrazovnog filma tek: *znanstveno-popularni, nastavni, instrukcijski* i *znanstveni* film. Nema tu kao posebne vrste odgojnog filma.

3. Pitanje vrsne posebnosti obrazovnog filma

3.1. Funkcionalne karakteristike i karakteristike filmske vrste

Zapravo, ima jedna zaguljena kvaka vezana uz određivanje (kategorizaciju) filmova kao *odgojnih*, odnosno *obrazovnih*. Na tu začkoljicu i Majcen izričito upozorava (doduše misleći ponajprije na odgojni film, ali govoreći općenito o obrazovnom filmu, implicirajući da je stvar primjenjiva na oba slučaja).

Naime, spominjući pojavu *panpedagogizma* — »*optimističnog povjerenja u odgojnu svemoć masovnog filmskog medija*« — Majcen odmah upozorava kako prema takvu pristupu: »*svako umjetničko djelo koje u sebi nosi pozitivan estetski i humanistički kontekst jest i sredstvo odgojno obrazovnog djelovanja*.« Te da: »*S tako široko shvaćenim pojmom obrazovnog filma, svaki bi film potencijalno mogao ući u ovu kategoriju, što je situacija karakteristična za razdoblje nijemoga filma (kao i za shvaćanje uloge filma u totalitarnim ideologijama)*« (Majcen, 2001: 26). Panpedagogizam — činjenica da se bilo koji film može tretirati kao obrazovni, odnosno poučan — očito nije samo stvar nazora, nego i aktualna povijesna praksa, način na koji se artikuliralo područje obrazovnog filma u jednom razdoblju, ali koja je — prema svim daljnjim povijesno-empirijskim analizama Majcena — ostala vrijediti do danas.

Ako ovo dodatno protumačimo, možemo reći da *bilo koji film* može dobiti odgojnu ili obrazovnu *funkciju* (tj. *namjenu* — zato ga se i svrstava u nadkategoriju *namjenski film*), bez obzira je li za takvu funkciju posebno rađen ili nije, je li se za tu funkciju prilagođavala struktura filma ili nije. Film je obrazovni čim ga se *obrazovno upotrijebi*, onda kad ga se *uporabno* (instrumentalno, namjenski) dovede u *obrazovni kontekst*.

Nasuprot *uporabnom* pristupu u karakterizaciji obrazovnog filma, stoji *strukturno-kategorizacijski* (ujedno i *proizvodni*) pristup koji *obrazovni film* uzima kao vrstu karakterističnih osobina. Taj pristup očekuje od filma osobitu specijaliziranu *strukturu*, odnosno *strukturalne osobine* koje filmu omogućuju da uspješno ispunjava posebnu *obrazovnu/odgojnu funkciju* — i to *bez obzira je li osiguran prikladan uporabni* (obrazovni) *kontekst* ili nije. Zato, odmah po upozoravanju na panpedagogizam, Majcen obrazovnoj *uporabi* filma kontrastira *obrazovni film* kao posebnu razlučnu vrstu filmskih djela. Prema njemu, obrazovni filmovi su takva djela kojima je (a) »*cilj da odgojno i/ili obrazovno djeluju*« ali tako što (b) »*svojim komunikacijskim i strukturalnim osobinama slijede put što djelotvornijeg prenošenja poruka i stvaranja uvjeta za njihovo prihvaćanje*.« »*Obrazovni se film prema tome razlikuje od ostalih filmskih djela i time što ima potencirani obrazovni cilj, kojemu podređuje sve ostale sadržajne i formalno-izražajne mogućnosti medija*«. (Majcen, 2001: 26).

Ako Majcenovu distinkciju malo razradimo, tu se mora povući, prvo, važna razlika između:

- a) *obrazovne uporabe (funkcije)* filma, kojoj može podležiti bilo koji film u nekom obrazovnom kontekstu uporabe, od
- b) *obrazovne namjene*, odnosno *nakane* (intencije, plana) nekog filma, namjene koja prethodi izradi filma i ravna izradom, utječe na funkcionalnu strukturu artikulaciju filma, tj. utječe na to da se posebno razvijaju one osobine (karakteristike) filma koje će film učiniti unaprijed pogodnim za ovakvu ili onakvu obrazovnu uporabu.

Međutim, i u drugome (b) mora se povući važna razlika između:

- c) *obrazovno korisnih*, lokalnih *osobina* danoga filma, tj. onih koje osobito pogoduju za ispunjenje obrazovne nakane, odnosno koje idu na ruku obrazovnoj uporabi, od

- d) *globalne obrazovne, vrsne, strukture*, tj. globalnih specifičnih strukturnih osobina po kojima neke filmove možemo, čim ih vidimo, i izvan obrazovnog konteksta, držati pripadnicima posebne, obrazovne, vrste za razliku od drugih vrsta. Implicirano je da se obrazovni film kao posebna filmska vrsta (rod) može prepoznati po specifičnoj konstelaciji osobina, po osobitome tipu izlaganja (diskursa), po osobitoj strategiji koju u tom obliku ne koriste drugi rodovi (npr. igrani film, dokumentarni film, eksperimentalno-poetski film...)

Razlika između uporabne obilježenosti i vrsne posebnosti prilično je metodološki važna u filmskoj teoriji, osobito u filmskoj genologiji (proučavanju filmskih vrsta). Naime, prilično je važno, recimo, razlučiti jednostavno prigodnu uporabu nekog filma koji i nije mišljen da bude tako korišten (recimo ratnog dokumentarca kao nastavne ilustracije o tome kakva je bila odjeća vojnika s početka 20. stoljeća), od filma koji je posebno namijenjen tome da služi specifičnoj svrsi (recimo film kojemu je temeljna namjera da ilustrira vojnu odoru na raznim zaraćenim stranama u Balkanskim ratovima). Dok se u prvome slučaju zadovoljava onim što je i kako je u filmu zabilježeno, u drugom se slučaju snima tako kako bi se odora mogla podrobnije razgledati i proučiti njezina ključna svojstva. Specijalizirana nakana utječe na način predočavanja nekog prizora.

Nadalje, važno je razlikovati da li to neki film ima osobine koje idu na ruku obrazovnoj uporabi (npr. film potanko i karakterizacijski dostatno opisuju dnevne faze zadržanog života pa po tome ima jaku etnografsko-obrazovnu crtu, kako to ima *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi*) od osobito izabranih i strukturiranih osobina sa specificiranim obrazovnom svrhom (kako to ima npr. bilo koja Ivančevićeva *Perspektiva*). U prvom slučaju imamo dokumentarno-etnografsku rekonstrukciju s obrazovnim osobinama, a u drugom imamo izričito rađen nastavni (obrazovni) film.

Ova razlika između *karakteristika* i posebne *vrste* s danom karakteristikom kao ključnim strukturnim *ključem*, važna je i na drugim genološkim stranama. Ponekad je važno razlikovati *humornost* (kao karakteristiku) od *komedije* (kao vrste). Iako je humor ključna funkcionalna osobina komedija, neki film možemo proglasiti *humornim*, a da ne podrazumijevamo da je riječ o *komediji*. Primjerice, Hitchcockov *Sjever-sjeverozapad* jest film pun humora (kao i *Frenzy* npr.), ali je triler a ne komedija, dok su *Nevolje s Harryjem*, također Hitchcockov film, izrazita komedija, iako fabulativna potka ima sve osobine trilera. Također, film može biti u visokoj mjeri dokumentarističan, a da ipak bude igrani (poput, recimo, nekih neorealističkih filmova; recimo *Umberto D*, *De Sice*), kao što dokumentarni film može imati dosta igranih (narrativnih i glumljenih) elemenata, a da se ipak vrsno drži dokumentarcem (npr. rekonstruktivni dokumentarac *Čovjek s Arana* Flahertija). Određena osobina koja može biti *odredbena* po danu vrstu (humornost je ključna odredbena karakteristika komedija, a dokumentarističnost dokumentaraca) ne mora ključno određivati vrsnu pripadnost filma, nego može filmu davati stanovito *karakterizacijsko obojenje* — ako se javlja kao tek lokalna, povremena i popratna. Tek kad takva karakteristika ključno specificira (uvjetuje) dominantnu



Jedan dan u turopoljskoj zadruzi D. Chloupeka (1933)

strukturu filma tada postaje i *vršno odredbena*, utječe na percepciju vrste i njezinu specifičnu *uporabu* bez obzira je li osiguran prikladan uporabni kontekst. Strukturno definirana vrsta sama sebi unaprijed, svojom inherentnom strukturom, gradi kontekst za uporabu (priprema nas na određen tip doživljaja).

Vratimo li se problemu odgojnog filma i primijenimo li na spomenute razlike, reći ćemo da se odgojnost javlja tek kao osobita uporaba (a), i tek kao popratna funkcionalno-strukturna, *karakterizacijska, prilagodba, obojenje* (c), ali *ne* i kao razlučiva, strukturno posebna, *filmska vrsta* (d). U tome, vjerujem, leži razlog zašto Majcen odgojni film ne prati kao posebnu vrstu, nego tek povremeno prati odgojne uporabe filma i odgojne karakteristike nekih odgojno upotrebljenih/planiranih filmova, prateći, kako smo vidjeli, i tumačiteljska razmišljanja o njima.

3.2. Uspostavljanje obrazovne funkcije filma

Iako je pitanje odgojnosti filma Majcenu iznimno važno, kako smo vidjeli, ipak njemu je *glavni zadatak* proučavanje upravo — *obrazovnog* filma, njegovo funkcijsko i strukturalno povijesno izbistravanje (konstitucija) te grananje i povijesne mijene (evolucija) kojima je podlijegao.

Kako smo to uvodno vidjeli u metodološkom, pojmovno razbistravajućem poglavlju, Majcen je savjesno orijentacijski odredio u čemu se uopće sastoji *obrazovnost* neke djelatnosti odnosno neke uporabe filma (Majcen, 2001: 24-32).

Naime, podsjetimo se, neka pojava ima (a) *obrazovnu funkciju* ukoliko 'djeluje na postojeće stanje znanja', odnosno ukoliko pridonosi 'stvaranju novih znanja, vještina i navika' u ljudi, odnosno gledatelja filma.²

Ali nije riječ o bilo kojem djelovanju (jer svako djelovanje donekle utječe barem na neki aspekt našega znanja), nego o onome (b) kojem je to *ciljem*, kojemu je cilj da *uvjetuje vodenu promjenu* postojećeg i konstituciju novog znanja (vještina, rutina), i (c) u tu svrhu aktivira posebno izabrane sadržaje i bira osobite, za uvjetovanje promjene i konstitucije znanja osobito djelotvorne postupke — tj. funkcionalne karakteristike (usp. Majcen, 2001: 24).

Toj izričitoj Majcenovoj odredbi treba dodati još jedan važan aspekt: nije riječ o bilo kojem znanju nego (d) o osobito društveno vrednovanome znanju — o *civilizacijski relevantnome, kulturno konstitutivnome* znanju i vještinama. Majcen taj aspekt odredbe podrazumijeva i vodi o njemu računa pri istraživanju, ali ga ne uključuje u definiciju.

U povijesnoj konstituciji obrazovnog filma jedno je posve jasno: ono što daje obrazovnu funkciju *bilo kojem filmu* (a dakako i specifično obrazovnome filmu) jest *uprabni kontekst*, odnosno kontekst obrazovne uporabe, utilizacije, po istoj logici po kojoj kamen postaje *čekičem* kad ga se upotrijebi za zabijanje čavla. Zato, postojanje obrazovnih potreba i društveno ustaljenih putova za njihovo zadovoljavanje temeljan je preduvjet za javljanje i razvoj specijaliziranih obrazovnih vrsta na bilo kojem području kulture, odnosno ko-

munikacija, a primjena postojećih obrazovnih potreba, postojećih obrazovnih nazora na film i otvaranje postojećih institucija obrazovanja prema filmu, njihovo uključivanje filma u svoju djelatnost. To su temeljni i trajni preduvjeti za javljanje, razradu i održavanje posebne vrste filmova — obrazovnog filma.

Shvaćanje o ključnosti *konteksta* za konstituciju osobita obrazovnog tipa *namjenskog* filma u temelju je Majcenova povijesna pristupa. Kao opredijeljen i iznimno radoznao povjesničar, Majcen čini svojim središnjim zadatkom detekciju svih onih različitih *povijesnih* (ekonomskih, legislativnih, kulturno-institucijskih, nazorno-ideoloških...) *okolnosti*, odnosno *uvjeta* (koraka) što su film *privedli* obrazovnoj uporabi u Hrvatskoj (i u svijetu).

Naime, film javlja tek nedavno u ljudskoj kulturnoj povijesti, javlja se u kulturi u kojoj obrazovanje ima uhodane i razgranate oblike. I nije da je ta kultura dočekala posve nesporno pojavu filma. Majcen, primjerice, upozorava kako su putujući znanstveno-popularizacijski predavači na prijelomu stoljeća, odnosno početkom 20. stoljeća često primjenjivali vizualne demonstracije i ilustracije (vizualne *atrakcije*) uz svoja predavanja. Koristili su se primjerice, fotografijama, posebnim *fotografijama na staklu*, tj. posebno osvijetljenim fotografijama koje su se gledale kroz povećalo (Majcen, 2001: 27-38), zatim stereoskopskim fotografijama (za opažanje dubine s dva oka), potom tzv. *scioptičkim slikama* — odnosno projekcijama dija pozitivna (*slide*) i dr. Film se, odmah po pojavi na tržištu, našao u tehnološki ažurnih predavača kao još jedno ilustracijsko vizualno-komunikacijsko sredstvo.

Potom, na austrougarskom području vrlo su bila proširena društva za popularizaciju znanosti i umjetnosti, tipično nazivana *Urania*. Ta su društva početkom 20. stoljeća bila sklona multimedijским prezentacijama, te su počela uključivati i filmske projekcije popraćene predavanjima i s obrazovno vođenim probirom. U Hrvatskoj je 1900. takvo društvo osnovao Isidor Kršnjavi u sklopu Društva umjetnosti (Umjetničko-znanstveno kazalište Urania) koje je djelovalo tri godine (Majcen, 2001: 35-36). Kršnjavi mu je odmah aktivnost zamislio kao medijski otvorenu, uz primjenu najsvremenijih prezentacijskih medija — i filma — u popularizaciji umjetnosti i znanosti. Na tom su tragu bila i kasnija osnivanja pučkih sveučilišta u čiju se djelatnost uključivalo i obrazovno prikazivanje filmova, što je od desetih godina pa do danas ostao jedan od važnih načina na koji se obrazovno koristi filmom, odnosno na koji se obrazuje za film (Majcen, 2001: 49).

Potaknute potrebom da se kanalizira dječje gledanje filma, da se djeca odbiju od štetnih filmova, a da se izlože obrazovno korisnima, vrlo su se rano javljale ideje, a potom i potezi osnivanja tzv. *dječjih* odnosno *školskih* kina (usp. Majcen, 2001: 50-55). Nastojalo se, s jedne strane, organizirati posebne obrazovne projekcije za djecu (uz posebnu selekciju filmova, predavanja i komentare) bilo u sklopu nekog postojećeg kina, bilo u nekoj školskoj ili izvanškolskoj dvorani, a postojale su ideje i pokušaji da se osnuje i pravo školsko kino (dvorana u krugu škole, usp. Majcen, 2001: 85-86).

Inicijative nisu bile ograničene samo na djecu. I putujuća javno-obrazovna predavanja, i kulturno-popularizacijska društva Uranije, i pučka sveučilišta, a posebno kasniji zdravstveno-prosvjetni pokret pod krilom socijalne medicine Andrije Štampara, protezao je obrazovne priredbe i na odrasle; jednako na gradsko stanovništvo, kao i posebno — u slučaju zdravstveno-prosvjetnih akcija — na seosko stanovništvo. To je često bilo vezano i uz tzv. putujuće kino, odnosno auto s prijenosnom tehnikom i agregatom uz pratnju liječnika-predavača. Već su aktivisti Škole narodnog zdravlja programski tražili posebno opremljeni auto — *putujuće kino*, tražili su to i djelatnici međuratnog (misli se na svjetske ratove) Zora filma, Hrvatski se slikopis, čini se, koristio takvim putujućim *slikokazom*, ali se stvar u punini ostvarila tek u socijalizmu, kad je opremljeno više auta s putujućim kinom i organiziranim obilascima (usp. Majcen, 2001: 186-188).

Vezano uz djecu, rano su se, također, javljali pokušaji za uključivanjem projekcija nekih, obrazovno *iskoristivih* filmova u *samuu školsku nastavu* i poticanje izrade filma u te svrhe. Majcen tijekom cijele promatrane povijesti prati uglavnom lokalne i ne baš uvijek uspješne — iako postojeće — inicijative da se i filmski projektor i filmska projekcija uvede kao nastavno sredstvo u škole i univerzitete, ideal koji je ostvaren u dostatnoj širini i funkcionalnosti tek pojavom element-filma i kasetnog projektora (Majcen, 2001: 225-233), i tek lokalno u nekim univerzitetskim studijima (recimo u studiju medicine, gdje je upravo laboratorij Škole narodnog zdravlja imao i ima funkciju u opskrbljivanju liječničke naobrazbe nastavno funkcionalnim filmskim i video-prikazima operacija, dijagnostičkih obilježja nekih bolesti i sl.; usp. Majcen, 2001: 147-148). Međutim, bilo je razdoblja (u dvadesetim i u četrdesetim godinama) u kojima se uspjelo u znatnoj mjeri uključiti filmske projektore u nastavna školska sredstva (16 mm, i osobito format od devet i pol milimetara) i dijelom su se doista u tu svrhu nastavno i koristili (Majcen, 2001: 89-93).

Naravno, uza sve to, odnosno u temelju svega toga, osobito je važno da u okolnoj kulturi postoji ideja o mogućnosti i važnosti obrazovnog korištenja filma. Zato Majcen s iznimnom pažnjom prati publicističke iskaze, a potom i znanstveno-pedagoška razmatranja indikativna za javljanje i razradu takvih ideja. Odnosno, prati konstituciju *javnog mnijenja o filmu kao obrazovnom sredstvu*, i specifičnim prijedlozima i projektima o njegovu uključivanju u obrazovni sustav.

Naime, već su u prvim prikazima prvih filmskih projekcija novinski prikazivači naglašavali *poučnu* prirodu onoga što se moglo vidjeti na tim projekcijama. To su povremeno nstavljali raditi novinari, književnici i poneki pedagozi (ovo Majcen osobito prati u poglavlju *Počeci primjene odgojnog filma u Hrvatskoj* i *Film u hrvatskoj pedagoškoj teoriji i školskoj praksi*). Ovome je dosta pomagao i međunarodni pokret za obrazovnu uporabu filma, što Majcen posebno razmatra u poglavlju *Međunarodne akcije poticanja razvoja obrazovnog filma poslije Prvog svjetskog rata*. Prateći ova razmišljanja, Majcen ujedno i ustanovljava pedagojsko-teorijsku pozadinu na koju se oslanjaju takva razmišljanja, recimo na Herbartovsku pedagogiju koja favorizira zornost, odnosno potrebu da se u pouci koriste konkretnim, perceptibilnim

(*zornim*) primjerima, i da se na konkretnim primjerima podučavaju apstraktna znanja.

Iako je pedagoškog razmatranja filma bilo stalno u Hrvatskoj, Majcen intrigantno ustanovljava *zaostajanje* pedagoške teorije za praksom, osobito u pedesetim godinama. Uočava (poglavlje *Film u pedagoškoj teoriji polovicom stoljeće*) kako u jeku vrlo žive prakse uključivanja filma u različite obrazovne kontekste, u vremenu živa razgranavanja obrazovnih uporaba filma, u kojem se pokreće jaka specijalizirana proizvodnja nastavnog filma, da se sustavna, udžbenička, pedagoška znanost jedva dotiče filma i da se tek vrlo postupno uvode metodičke teme vezane uz primjenu filma u nastavi i obradu filmske umjetnosti u nastavi, prvo putem raznih savjetovanja, skupova pedagoga s referatima, a vrlo kasno i tekstovima u pedagoškim časopisima.³

3.3. Ima li obrazovni film posebnu strukturu?

Kako su jačale i granale se obrazovne uporabe filma, tako su jačale i ideje te pritisak da se specijalizirano proizvode filmovi za specijalizirane obrazovne službe.

Majcen s osobitom brižnošću prati takve pokušaje pokretanja specijalizirane proizvodnje obrazovnog filma, od onih rasplnutih popularno-znanstvenih filmova u sklopu Croatia filma i Jugoslavija filma tijekom Prvog svjetskog rata i poslije njega, potom namjenske i važne proizvodnje Škole narodnog zdravlja (kojoj je Majcen već posvetio posebnu knjigu, usp. Majcen 1995, ali i više poglavlja ove knjige), zatim rad poduzeća Zora, »*zavoda za nacionalno edukativni film*« u drugoj polovici 30-ih godina — »*prvo filmsko poduzeće koje svoj proizvodni program temelji na sustavnoj proizvodnji i prikazivanju znanstvenopopularnog i obrazovnog filma*« (Majcen, 2001: 137). Nadalje bilježi i proizvodnju tzv. *znanstvenog filma* — uglavnom medicinskog i etnografskog, i potom proizvodnju *prosvjetnih filmova* u sklopu Hrvatskog slikopisa tijekom Drugog svjetskog rata. I najзад, predočava punu i razgranatu proizvodnju ne samo općeobrazovnih nego i nastavnih i instruktorskih filmova u socijalističkoj Jugoslaviji, prvo u sklopu specijaliziranog poduzeća Nastavni film (od 1947-1950) a onda u novom poduzeću Zora film (1952-1963.), te u Zagreb filmu (od 1953). Trend je poentiran u specijaliziranoj i iznimno važnoj proizvodnji nastavnog filma u Filmoteci 16 te konačno u proizvodnji obrazovnog programa Televizije Zagreb (danas Hrvatske televizije). U svemu tome Majcen je iznimno temeljit, bilježeći sve te a i druge naznake namjenske proizvodnje neke od vrsta obrazovnog filma, ali i njegove distribucije i uporabe.

Ali, pri svemu tome, pojmovno-analitički intrigantno jest pitanje: što znači *proizvoditi namjenski obrazovno*? Što film čini obrazovnim i prije no što se uključi u obrazovno-uporabni kontekst? Koje su to strukturne osobine koje funkcionalno obilježavaju obrazovno naciđane filmove, odnosno koje razlučuju *vrstu* obrazovnog filma od drugih vrsta?

Ta pitanja nisu samo stvar spekulativne radoznalosti, nego istraživačka potreba: razlučeni odgovor na ta pitanja daje analitički metodološki temelj za praćenje *stilskog razvoja*, grananja i razvoja *stilskih karakteristika* obrazovnih filmova i njihovih podvrsta.

Zato je na ta pitanja Majcen bio, savjesno, ponukan odgovoriti i povremeno dijagnosticirati mijenu i grananje stilskih obilježja obrazovnih filmova.

Ali, u ovom aspektu pristupa Majcen se suočio s ozbiljnim i prilično općenitim *bijelim područjima* na karti postojeće filmske teorije i interpretativne prakse, u njoj nije našao osobite pomoći. Dok se — od globalnih načela strukturiranja filma — *narativna struktura* obilno proučava, analizira, povijesno prati, dotle teorija gotovo uopće ne tematizira druge tipove organizacije filmskih cjelina (npr. onih deskriptivnih, poetsko-asocijativnih i, ovdje osobito važnih, tzv. diskurzivnih), ili ih tematizira tek iznimno, usputno. Osim što je, tu i tamo, mogao u postojećoj literaturi pronaći poneku općenitu natuknicu o načelima strukturiranja obrazovnih filmova npr. kod Madsena (1973), ili uvjeravačkih strategija u proučavatelja odgojnosti filma, odnosno propagande, u Dalea (Majcen, 2001: 79), Majcen u teoriji nije mogao naći dostatno iznijansiranih analiza koje bi mu pomogle u utvrđivanju strukturnih specifičnosti obrazovnog filma, odnosno u analitičkom praćenju samog (stilskog) procesa konstitucije obrazovne vrste, odnosno konkretnih podvrsta. Čak ni suvremena kognitivna teorija, koja ponegdje teži razbiti monopolističku poziciju naratologije, slabo što ima ponuditi u pogledu drugih tipova organizacije, a kad nudi, to su prilično općenite karakterizacije (usp. npr. Chatman 1990; Messaris 1994/2001; Carroll 1996/2001). K tome, Majcen nije imao na raspolaganju ni primjerke konkretnih, kritičko-teorijskih interpretacija obrazovnih struktura pojedinih filmova, da bi mu to moglo koristiti. Obrazovni se film tipično ne razmatra posebno i pojedini filmovi ne podvrgavaju se detaljnoj analizi njegova pojedina dostignuća.

To Majcena, dakako, nije priječilo da se izričito ne posveti tome problemu, ali ga je, prirodno, ozbiljno skućilo u onome što će moći odredbeno utvrditi, i kako će pratiti povijesne stilske mijene i grananja. Svelo je Majcenove odgovore na usputne karakterizacije osobina obrazovnih filmova (njihova 'filmskog jezika'), i tek skice stilskih promjena, ali ne i njihova sustavna proučavanja.

Ipak, odgovori koje Majcen daje jesu relevantni. Jednostavan, naizgled trivijalan, ali za analitičku orijentaciju važan ključ sastoji se u ovoj Majcenovoj konstataciji: obrazovni film, u prvome redu, takvim čini osobit (osobito probran) (a) *sadržaj* te, daleko značajnije, (b) *osobit način prezentacije sadržaja*.

3.4. Obavijesnost kao važan kriterij tematskog izbora

Pozabavimo se *prvo prvim* (a). Ono što Majcen postojano demonstrira svojim povijesnim razmatranjima jest da se *poučavajućim* redovito drže — *dokumentarističke snimke, snimke činjenica*, bilo one prvih priručnih sadržaja, bilo one znanstvenih činjenica. Kako smo upozorili, prve dokumentarne snimke Lumićreovih programa dočekivane su kao izrazito poučavajuće. Dokumentarni filmovi — putopisi, žurnali, panorame gradova — prva su i najčešća vrsta što se izričito rabila u obrazovnim kontekstima — u posebnim projekcijama za djecu, u sklopu znanstveno-popularnih predavanja. Upravo se njih držalo obrazovno najfunkcionalnijom (odgojno

najdopustivijom) vrstom filma. Zato je i Majcenovo praćenje razvoja obrazovnog filma — kako sam to ističe — dobrim dijelom i praćenje razvoja dokumentarnog filma u Hrvatskoj — jer je ovaj 'po sebi' i obrazovno funkcionalan.

Odgovor zašto je tome tako lako je dati. Ako je cilj obrazovnog filma, kako smo utvrdili s Majcenom, »*da djeluje na postojeće stanje znanja*« i »*vještina*« (Majcen, 2001: 24) onda upravo prezentacija činjenica, *podataka* za spoznavu jest važan čimbenik djelovanja na stanje znanja (usp. Majcen, 2001: 24: obrazovni film prenosi »*određene vizualno predstavljene podatke*«). U životu mi stvaramo i razrađujemo naše znanje (spoznavu) upravo putem suočavanja s ovakvim ili onakvim činjenicama. Naše je znanje velikim dijelom *empirijski* uvjetovano, pa i onda kad ga se *komunikacijski* izaziva, ta komunikacija spoznavu je djelotvorna onda kad nam *prenosi* empirijska znanja.

A to film i te kako dobro čini. Posebna je, prema Majcenu, snaga *filmske prezentacije činjenica (podataka)* u tome što je ona *zorna*, tj. perceptivno konkretna, bogata, i što po tome *mimetički* (oponašalački, imitativno) odgovara našem izravnom spoznajnom odnosu prema okolini (Majcen 2001: 10, 26). Drugim riječima, što je utemeljena *empirijski* — na *perceptivnome iskustvu*. Dokumentarne snimke odgovaraju *načelu očiglednosti* (Majcen, 2001: 60-61) koje se drži u postherbartovskoj pedagogiji iznimno važnim.

Ali, jesu li sve činjenice i *obrazovno relevantne*? Očigledno nisu sve. Nije nam sve što percipiramo spoznajno poticajno, niti nam nužno važno utječe na stanje znanja. Predobro poznate pojave u našoj okolini jedva da zapažamo, posvećujemo im tek perifernu pažnju, ako im uopće ikakvu pažnju posvećujemo. Činjenice (prizori — situacije koje su *pri zoru*) spoznajno su, a time i obrazovno, *relevantne* onda kad su *informativne, obavijesne* — onda kad predočavaju nešto što nam je nepoznato, nedovoljno poznato, ili nije poznato na dani način, kad nam predočavaju nešto spram čega još nemamo spoznajni odnos, ili nemamo dovoljno razrađen ili prikladan spoznajni odnos. Tek takve činjenice privlače našu pozornost, a time dobivaju mogućnost snažnijeg utjecanja na stanje znanja. Uostalom, u tome je i bila glavna atrakcija prvih filmova: što su u *živim slikama* predočavali nepoznate krajeve, ljude, običaje; ili predočavali poznate ambijente ali na optički neobičan (nepoznat) način — titravom, crno-bijelom slikom što se reflektirala s platna i bila mehaničko-optički projicirana. Do danas su putopisni i popularno-znanstveni filmovi koji dokumentaristički prikazuju gledatelju fizički nedostupne prizore; ljude i običaje koji odudaraju od gledateljevih domaćih, trik snimke rasta biljaka... ostali glavnom spoznajnom atrakcijom, a time i obrazovno postojano *upotrebljivim, funkcionalnim*.

Pritom, iako je naglašeno obavijesno, ono što se ne podudara s našim osobnim (jedinstvenim, idiosinkratičkim) znanjem ne mora se držati i *obrazovno važnim*. Pojave koje su idiosinkratički spoznajno važne postaju i *obrazovno važne* tek onda kad 'razobličuju', odnosno 'liječe' naša osobna neznanja, osobne spoznajne 'rupe' na onim područjima znanja koja se drže obližnjim (standardnim) za članove nekog društva, odnosno civilizacije. Ako ne znaš nešto što se u da-

noj kulturnoj sredini ili u danome djelatnome kontekstu drži nužnim ili preporučivim znanjem, funkcionalno korisnim i/ili nužnim, tada će se predočavanje činjenica čije se poznavanje podrazumijeva u danome društvenome kontekstu držati osobito *obrazovno funkcionalnim* i za pojedinca *obvezatnim*. Utoliko su se među dokumentarcima držali osobito *obrazovno funkcionalnim* oni filmovi koji su omogućavali gledateljima da popune takve obrazovne rupe, odnosno oni filmovi koji su se javljali s aurom normativne društveno-spoznavne važnosti (kao *važan podatak, važan dokument*), odnosno oni koji su modificirali znanja člana zajednice prema standardima znanja na legitimiranim područjima znanja, bila ona znanstveno legitimirana (etnografska, medicinska, geografska, historiografska, biološka...), ili opće civilizacijski legitimirana (politička znanja, suvremeno-običajna, legislativno regulativna...).

Tome kulturno-selektivnome aspektu se, onda, često pridružuje i *odgojni* probir: iako npr. snimke s kakve suvremene bojišnice, snimke nesreća i unesrećenih trupala — obavijesno naglašeno zaokupljaju gledatelje, a vijest o tome što se zbiva u svijetu i kakve sve opasnosti vrebaju civilizacijski jest funkcionalna — takvi se filmovi rijetko drže *valjano obrazovnim* (i uopće obrazovnim) i to zato jer se kose s odgojnom funkcijom filma. Takve se, recimo, filmove nije dopuštalo prikazivati djeci. I tako se odgojna funkcija upleće u aspektu *civilizacijskog legitimiranja*, iako mogu postojati različite napetosti između etičko-normativne (odgojne) legitimacije nekog filma i njegove obrazovne: npr. medicinski film o krvavoj operaciji obrazovno je nužan na medicinskom fakultetu, iako će se teško puštati u širok prikazivački optjecaj — jer se kosi s odgojno-selektivnim načelima (i o tome govori Majcen).

Očigledno da među sadržajima koji čine obrazovni film *nema pravice*, nema jednakovažnosti, nego su gore opisani tipovi sadržaja povlašteno obrazovni.

Ali, da bi bili *djelotvorno* obrazovnim, takvi sadržaji moraju biti predočeni na specifičan način, jer nisu svi načini predočavanja činjenica jednako uspješni u *prijenosu, ucjepljivanju* novih, društveno relevantnih, znanja, u *modifikaciji* postojećeg stanja znanja. Zato Majcen s tolikim naglaskom obraća pažnju na *karakteristike predočavanja* izabranih sadržaja — na tzv. filmski jezik, na retoričke poteze, na globalno strukturalne postupke.

3.5. Predočavalačke osobine

Tri su tipa globalnih predočavalačkih osobina što, prema Majcenu, obilježavaju izrazit obrazovni film: (a) provedba *didaktičkih načela* kroz cijelo obrazovno izlaganje, (b) stanovište *medijski promiskuitet* obrazovnog izlaganja te (c) *pojmovno-apstraktna* usmjerenost.

(A) Postoje osobine koje, prema Majcenu, obrazovni filmovi karakteristično slijede: »*jednostavnost i pravolinijsko odvijanje radnje koja je svedena na postizanje zadanog obrazovnog cilja*«, »*ekonomičnost izraza i jasnoća prikazanog*«, te »*izbor samo tipičnoga i karakterističnog za neku pojavu*« (Majcen, 2001: 26). Poslije u tekstu ističe kao posebno istaknute — i očito poželjne — obrazovne odlike nastavnih filmova iz pe-

desetih godina Zora filma: *stroga jednostavnost izraza i dosljedno poštovanje izlagačkog stila* (Majcen, 2001: 204). Dalje kaže kako je vizualni jezik tih paradigmatičkih filmova svojom strogom utilitarnošću usmjeren više na postupnost izlaganja, jednostavnost i jasnoću... (Majcen, 2001: 204).

Protumačimo li to, riječ je očigledno o *didaktičkim načelima*: nešto što je ciljnom gledatelju odveć komplicirano/nerezumljivo, odnosno nepoznato približava mu se pomoću jednostavnog i poznatog (Majcen, 2001: 231). Tumačimo li dalje, to se postiže tako da se (a) složena cjelina razloži na jednostavne sastavne osobine koje su pritom još i poznate, (b) to se čini *postupno*, redom (postupno, jedan po jedan, ih se izlaže u filmu) i s varijantnim *ponavljanjem* (Majcen, 2001:), uz (c) postojano isticanje veze promatranih dijelova i cjeline (dijelovi se predočavaju kao karakteristični, određeni po cjelini). Sve se to čini kako bi polazno nepregledna, nesavladiva pojava postala preglednom, spoznajno 'svladanom'. Pri tome se izbjegava (d) prenatrpavanje sadržajnim detaljima i predočavalačkim (retoričkim, izraznim) postupcima jer bi se time ugrozilo temeljni postulat preglednosti izlaganja (njezine ekonomičnosti, jasnoće: biraju se samo one osobine koje doista karakteriziraju cjelinu, i oni postupci koji ističu karakterističnosti, drugi se jednostavno ne uključuju).

(B) Prethodna didaktična načela Majcen preuzima iz pedagoške teorije, a s odobravanjem ih izlaže jer se gledateljski uvjerio da ona u većini obrazovno orijentiranih filmova doista vrijede, odnosno da doista obilježuju tipična obrazovno specijalizirana djela. Međutim, ono što nije mogao preuzeti ni iz kakve pedagoške teorije, pa ni iz metodički specifičnijih razmatranja (jer se ova ograničavaju uglavnom na narativne forme) jest uočavanje osobine koju sam imenovao *medijskim promiskuitetom*.

Prvo, kad određuje prezentacijske karakteristike obrazovnog filma u polaznom pojmovno razjašnjavajućem poglavlju, Majcen ističe kako obrazovni film karakterizira »posezanje za raznim grafičkim oblicima (dijagrami, sheme, crtež) koji će gledatelju još više približiti bit snimanog« (Majcen, 2001: 26). Također, kad poslije u knjizi prati specijaliziranu nastavnu odnosno prosvjetnu produkciju Škole narodnog zdravlja, upozorava na opću osobinu tih filmova: »Vizualna oprema filmova dosta je raznovrsna, pa se u instruktivnim filmovima koriste crteži, sheme, dijagrami i različiti grafički materijal. U izboru dramaturških sredstava najčešće se koristi narator koji daje upute gledatelju...« (Majcen, 2001: 130). Na slično upozorava u odnosu na nastavnu produkciju Zora filma u pedesetim (film kao *nastavno sredstvo*, Majcen, 2001: 204), tada uočava kako se složeniji nastavni filmovi (osobito medicinski filmovi) oslanjaju na *sliku i govorno objašnjenje*, a u slici se koriste »mikroskopskim snimcima, te grafičkim sredstvima — modelom, shemom, crtežom i animiranim crtežom« (Majcen, 2001: 204).

Uključivanje raznovrsnih obrađivačkih i tumačilačkih *intervencija* u registracijsku osnovicu filmske zorne prezentacije Majcen tretira kao obilježje naprednije — i po tome izrazito tipski karakterizirajuće — prezentacije koja se drži *obrazovnom*. Za razliku, recimo, od neobrazovnog narativnog, ili

izravno dokumentarističkog pristupa, u kojem takve medijski obilježene intervencije nemaju standardnu prisutnost nego tek vrlo iznimnu, retorički povišenu i specijaliziranu ulogu (Turković, 2000).

(C) No, postavlja se pitanje kakvo je to znanje, koja je njegova narav pa da se na nju može utjecati obrazovnim filmom? Na to pitanje Majcen daje odgovor, ali ne u spekulativnome dijelu, nego to tematizira tek onda kad se pozabavlja element filmom Filmoteke 16, a taj se na anglosaksonskom području nazivao *singl-concept film* — film o jednom pojmu.

Tek na tu proizvodnju primjenjuje Daleov stav kako je »*upravo film najpogodnije sredstvo za izgrađivanje točnih pojmova i za konkretizaciju apstraktnih, te osnova za razvikanje pojmovnog mišljenja*« (Majcen, 2001: 231). Potom tumači kako Ivančević svoje element filmove temelji na 'induktivnom putu stjecanja znanja', odnosno 'logičkoj strukturi' — »*kao silogistički oblik koji polazi od konkretnog, od poznatih primjera, do apstraktnog*« (Majcen, 2001: 231). To smatra novim evolutivnim stupnjem obrazovnog filma, u kojem je obrazovni film »*napustio oponašateljsko-pripovjedački karakter i počeo komunikaciju s gledateljem ostvarivati vizualnim pojmovima; što je od prikaza konkretne zbilje prešao na pojmovno komuniciranje, pokazujući u toj završnoj fazi svoju moć razvijanja vizualnog apstraktnog jezika i stvaranje mentalnih mapa pomoću slika*« (Majcen, 2001: 233).⁴

Sažmemo li stvar interpretativno, znanje na koje se utječe obrazovnim filmom jest — *pojmovno, kategorizacijsko*: obrazovnim se filmom utječe na stvaranje novih pojmova (novih kategorija, razreda pojava), ili na promjenu postojećih (na promjenu njihova logičkog sadržaja, opsega i dosega, odnosno primjene), a pojmovi su uvijek u stanovitom stupnju *generalni, opći*, tj. obuhvaćaju više pojedinačnih stvari. Također, pojmovi su razmjerno *postojani*, odnosno vrijede nad promjenama, nad različitim modusima pri promjeni — odnosno procesualno su opći. A to mogu biti jer su razmjerno *apstraktni* (tj. ne odnose se na sve osobine pojedine pojave, nego samo na neke, *tipične*, odnosno *zajedničke* većem broju pojava).

Kad se ovako nabrajaju ključne osobine, javi se problem: svaka od ovih prezentacijskih osobina, sama za sebe, ne čini se rezerviranom za obrazovni film, ili barem ne za sve podvrste obrazovnih filmova, pa se ne vidi po čemu bi i njihova koincidencija u nekom filmu bila vrsno karakterizirajuća. Evo razloga za takav obezvređujući stav:

((A)) Didaktičke karakteristike obrazovno mišljenih filmova (jednostavnost, ekonomičnost, usredotočenost na cilj i dr.) jesu zapravo ključne osobine *klasičnog izlagačkog stila*, vrijede (normativno i statistički) za većinu filmova — i narativnih, i dokumentarnih, i animiranih i propagandnih pa onda i obrazovnih — *u vremenu dominacije klasičnog stila* (a i za rani nijemi film, tzv. *primitivnog izlagačkog stila*). Naime, kad je film složenijeg sastava, kako je u klasičnom stilskom razdoblju, tad pripovjedna struktura klasičnog filma podrazumijeva da postoji jednostavna, središnja, fabulativna linija, da sporedne dramske linije, koje obogaćuju središnju dram-

sku liniju, nastoji držati uvijek funkcionalno podređenim glavnoj liniji, te da svi *izražajni* postupci budu *transparentni*, tj. da pridonose uočavanju funkcionalno važnih prizornih detalja, fabulativnog smjera zbivanja, i da pritom održavaju opću preglednost (ekonomičnost) cjeline. To vrijedi i za dokumentaristički pristup; takvi su i zabavljajući crtici, takvim jesu reklame što su se javljale u klasičnom razdoblju i dr.

Razlog zašto su ta (didaktična) načela bila toliko univerzalna za klasični (i za jednostavniji primitivni) stil jest u činjenici da je klasični stil vezan uz konstituciju tzv. masovne (heterogene) publike, razvija se u doba tzv. komercijalnog poleta filmske industrije, kad je film, bez obzira koliko bio narativno i psihološki bogat i složen, morao tu složenost predložiti pristupačno *svoj* raznorodnoj publici, upravo prema *klasičnom principu* — jedinstva u složenosti, odnosno postizanje jednostavnosti pod uvjetima sastavne složenosti. Klasično ustrojstvo jest *didaktično* jer podrazumijeva da strukturiranjem filma ravnaju načela preglednosti (podjele na jasne dijelove i njihovo jasno nadovezivanje), cjelinski razumljivo (da se mogu pratiti funkcionalni odnosi unutar cjeline izlaganja, odnosno da je uvijek jasna 'središnjica' izlaganja — dominantna fabulistička linija zbivanja), na pristupačan način (u svakome trenutku znamo što je važno, i sve što je od ključne važnosti za globalnu strukturu lako je i dostatno razgledljivo i međusobno povezivo).

Osobina didaktičnosti, očigledno, nije rezervirana samo za obrazovni film, nego je općenitijom. Jedino, dok je ona na drugim stranama *fakultativna*, povijesno izborna mogućnost (npr. modernistička igranofilmska naracija i modernistički dokumentarac teže — često drastičnom — narušavanju nekog od tih didaktičnih osobina klasičnog filma; ta *klasična* načela više ne moraju posve vrijediti za mnoge suvremene filmove), za obrazovni je film oblikovna, normativna, jer se njezino narušavanje čini ugrožavanjem same obrazovne funkcije takva filma.

Možemo, dakle, reći da ta didaktičnost nije svojstvo jedino obrazovnog filma, ali je njegovom normativnom oblikovnošću, te za njega ostaje vrijediti i onda kad i ovi didaktički principi prestaju biti univerzalnom stilskom (stilsko-periodskom) normom.

((B)) Slično je s *medijskom promiskuitetnošću*. Iako, za razliku od obrazovnog i propagandnog filma koji su bili legitimno medijski promiskuitetni, igrani i dokumentarni (pa i zabavni animirani) filmovi postojano teže (a osobito u klasičnom razdoblju) stanovitom *medijskom čistunstvu*. Narativni igrani film, držalo se, mora biti dosljedno scensko-predstajnički, tj. mora izravno prikazivati prizorna odvijanja, bez nametljivih medijskih intervencija (modela, dijagrama, animacija...). Ako se ove posljednje i uključi, to je dopušteno samo na vrlo specifičnim mjestima (tzv. *interpunkcijskim* gdje su optičke distrakcije dopuštene i očekivane), odnosno u specifičnim rezervatima u sklopu strukture igranog filma (npr. u tzv. *montažnim sekvencama*, ili u scenama zamišljanja; usp. Turković, 2000). Uostalom u ranoj fazi obrazovnog filma — kako je indicira Majcen — u kojoj film uglavnom obrazuje gledatelja tako da mu *pruža podatke*, tipično je riječ o 'čistom' dokumentarizmu, 'neuprljanu' medijskim intervencijama. Tako se medijske intervencije pokazuju tek

kao odlika kasnije i uže specijalizacijske povijesne faze obrazovnog filma — tamo gdje on teži većoj unutarnjoj strukturalnoj diferencijaciji i užoj ciljnoj publici (u slučaju nastavnog, instruktivnog filma).

((C)) Ograničavanje nekih distinktivnih obilježja samo na neku povijesnu fazu ili podvrstu vrijedi i za posljednju prezentacijsku osobinu: onu *konkretizacije pojmova*, izgradnje 'apstraktnih mapa'. Ionako Majcen ovaj aspekt locira u posljednju fazu povijesnog razvoja obrazovnog filma, i smatra je nadasve vezanom uz osobitu podvrstu nastavnog filma — uz element film. Ona, po tome, nije *univerzalna* za obrazovni film.

Na temelju toga nameće se poražavajući zaključak: obrazovni film tek je vrsta s nestalnim osobinama, bez neke osobito specifične jedinstvene vrste jezgre.

To, naravno, nije baš teorijski zadovoljavajuća situacija. Ako mi, uza sve povremene nedoumice u povodu nekih pojedinačnih filmova, i nekih tipova, ipak možemo tipski pouzdano identificirati neki film kao obrazovni kad ga vidimo, onda mora postojati neka određena jezgra koja nam to omogućava — moramo postulirati da ove osobine nisu slučajne nego funkcijski determinirane, i da se ne javljaju zajedno slučajno (koincidentno) nego uzajamno uvjetovano, zakonomjerno.

O kakvoj je uvjetovanosti, zakonomjernosti riječ?

4. Diskurzivnost obrazovnog filma

4.1. Diskurzivnost kao odgovor

Pažljivijim ispitivanjem doista možemo pronaći čvrste veze između *zornosti*, opisane *sastavne heterogenosti*, i *pojmovnosti* obrazovnog filma te pokazati da one doista konstitutivno specificiraju (karakteriziraju) *vrstu pripadnost* nekoga pojedinačnog filma obrazovnom filmu.

Prvo i prvo, ona osobina koju Majcen uzima posljednju u izričitiye razmatranje držim da se mora smatrati — *prvom po važnosti, ključnom*. Naime, znanje na koje *svaki obrazovni* (ili *obrazovno funkcionalan*) film cilja jest: *kategorijsko, pojmovno, apstraktno* — ono koje se odnosi, primjenjuje na *mnoge* pojedinačne činjenice čineći ih time *istovrsnim*, odnosno odnosi se, primjenjuje na postojeće osobine koje neku pojavu *identificiraju* (čine *istom*) iako ona inače podliježe promjenama (varijaciji osobina) i svaki put je ponešto drukčija kad je susretnemo ili razgledamo.

Doduše deklarirani *pojmovni film* — poput element filma (filma od jednog pojma) — to čine izričito. Primjerice, Ivančević u svojem element-filmu *Atmosferska perspektiva* upozna je gledatelja s pojmom *atmosferska perspektiva* i omogućava mu da taj pojam *usvoji* tijekom trajanja filma, što podrazumijeva da film osposobljava gledatelja da u perspektivističkoj slici s kojom se nakon gledanja filma susretne prilično sigurno *identificira* aspekt koji se može imenovati *atmosferskom perspektivom*, i da uzmogne analitički upozoriti na svojstva koja omogućuju identifikaciju tog tipa perspektiva u promatranoj slici.

No, ne ciljaju na pojmovno znanje samo izričiti pojmovni filmovi. Zapravo, *bilo koji* obrazovni film cilja na stvaranje ne-



Projektor, kazeta s filmom i metodički listići element-filma

kog pojma, neke kategorije. Na primjer, *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* — čuveni film Škole narodnog zdravlja (Chloupeka i Gerasimova) — iako dokumentaristički nabralački prati vrlo singularan slučaj, jednu pojedinačnu obitelj — ipak teži stvoriti razarađenu *opću* predodžbu (poimateljski pročišćen model) o tome fenomenu. Film postiže da ono što je njegovim suvremenicima i nama današnjima tek prazan pojam — 'seljačka zadruga' — dobije *logički sadržajnu* razradu: nakon filma imamo novo znanje o tome što sve ulazi u sadržaj tog pojma, podjednako u pogledu tipična ljudskog sastava seljačke zadruge, dobnih i spolnih podjela u njezinu sklopu, u pogledu običajne podjele posla i običajna dnevnog rasporeda (ali i tipične strukture ambijenata, tipično uporabljena oruđa, lingvističkih obilježja govora — međutitlovi — i dr.). Film je *obrazovni* jer *egzemplifikacijski razrađuje dani pojam* seljačke zadruge (turopoljske).⁵

Izlaganje (strukturiranje cjeline) koje je rukovođeno stvaranjem ili egzemplifikacijom pojma možemo nazvati *pojmovnim izlaganjem*, odnosno *diskurzivnim izlaganjem* (raspravljačkim, argumentacijskim, ekspozitornim, demonstracijskom...) prema latinističkoj terminološkoj tradiciji.

Dakle, zaključimo: film je *obrazovan* onda kad je *diskurzivno* strukturiran, odnosno kad je uključen u *diskurzivnu strukturu*. *Diskurzivnost* je ključna crta *obrazovnog filma*, odnosno obrazovne uporabe filma, i u tome se odlučujuće razlikuje od tipičnog *igranog filma* (u kojem se prati singularna, partikularna — jedinstvena, pojedinačna — životna situacija pojedinačnih sudionika i njezin jedinstven — fabu-

listički — tijek), a time se razlikuje i od tipičnog *očevidačkog, svjedočilačkog* dokumentarca (u kojem se čini to isto — prati jedinstven životni slučaj — samo bez obveze da ga se fabulistički *dramatizira*). A po tome se razlikuje i od tzv. *poetskih filmova* (poetskih dokumentaraca, neke vrsti muzičkih spotova, nekih eksperimentalnih filmova i videa...) jer oni — kad se ne bave jedinstvenom životnom prilikom, nego koriste heterogene prizore — ne teže artikulaciji pojma, nego pobuđivanju specifičnog emotivnog odaziva (raspoloženja).

Naše je kritično pitanje — u odnosu na obrazovni film — kako se diskurzivnost vezuje s druge dvije crte obrazovnih filmova što ih ističe Majcen: sa zornošću (perceptivnom prezentacijom podataka) i nametljivom medijskom heterogenošću?

4.2. Diskurzivna funkcionalnost zornosti — ilustrativnost, egzemplarnost

Snimke konkretnih prizora imaju drukčiji status u obrazovnom filmu (ili obrazovno postavljenom) nego u, recimo, dokumentarnom ili igranom filmu. Dok su u posljednjima prizori u kadrovima svjedočenjem o jedinstvenoj, unikatnoj, situaciji koju se snima, takvi se prizori u obrazovnom filmu javljaju tipično u ulozi *primjera, egzemplara — ilustracija*. To pak znači da koji god konkretni podatak film zorno pružio, *predočio*, on ga — u obrazovnom filmu — pruža u funkciji konstitucije pojmova, *poimateljski obilježenoga znanja*.

Naime, neka pojedinačnost je *primjerom, ilustracijom* onda kad osim što prezentira samu sebe ima zadatak da upućuje i na kategoriju kojoj pripada, na općenitiji pojam koji se primjenjuje na nju, ali i mimo nje, na druge stvari iste vrste. Pojedinačna pojava jest ilustracija onda kad u njoj razlučujemo tipična svojstva po kojima ona pripada implicitnoj kategoriji, pa onda ta svojstva možemo tražiti u drugim pojavama koje potpadaju pod tu kategoriju. Npr. kad u filmu *Jedan dan u turopoljskoj zadrugi* vidimo kako svi spavaju u istoj prostoriji onda je to indicacija da u seljačkim zadrugama tipično svi spavaju u istoj prostoriji (da je zajedničko spavanje tipična osobina i drugih seljačkih zadruga tog područja). Ako vidimo da žene i djeca jedu odvojeno od muževa, onda to ne držimo tek idiosinkratičkom osobinom baš te obitelji u tom trenutku kad je snimljena, nego to držimo tipičnom odlikom socijalnih podjela u sklopu seljačke zadruge (onom koja je važila i za druge pojedinačne seljačke zadruge). I tako dalje.

U diskurzivnoj strukturi konkretnosti se, dakle, javljaju nadasve kao *egzemplari* — oni egzemplificiraju (oličuju) pojam, kategoriju koja se pomoću tih egzemplara — konstituira, razrađuje ili *podupire (obrazlaže)* (usp. npr. Fahnestock, Secor, 1990: 34-36). Ono što se primjerom (ilustracijom) egzemplificira jesu sadržajne odrednice pojma, a egzemplificira se pomoću *pojmovno relevantnih osobina* dane konkretne pojave. Te se osobine uzimaju kao *tipične (stereotipske, kriterijalne, indikativne, obilježavajuće...)* za danu pojavu, a time i pojmovno konstitutivne. Iako taj izričit izvod Majcen nije učinio, on intuitivnom osjetljivošću prati pedagoška razmatranja o *zornosti*, navodeći s odobravanjem tvrdnje onodobnih pedagoga kako se pomoću zornosti filmske slike gledatelju približavaju intelektualne stvari, opće predodžbe i pojmovi.⁶ Također, on povremeno upozorava na *demonstracijsku* funkciju i strukturu koju dokumentarci imaju (koliko *indikativno* prikazuju krajeve, ljude, postupke, kirurške zahvate).

Sad, nemajući pri ruci teorijsku tezu o *diskurzivnoj funkciji* obrazovnog filma i *ilustrativnoj funkciji* konkretnih snimaka u sklopu diskurzivne strukture, Majcen neće izričito analizirati pojmovno funkcionalnu strukturu nekog filma ili neke standardne struje obrazovnog filmovanja, niti će moći pratiti *stilsko-diskurzivnu logiku* razvoja i diferencijacije pojedinih postupka i globalnih rješenja, iako će svako malo upozoravati na pojavu određenog spektra postupaka, i na generalni trend promjena (kako to svjedoči navod u bilješki 5).

4.3. Postupci opojmljivanja zornoga

Upravo u medijski promiskuitetnim intervencijama u prezentacijsku narav filmskih snimaka mogu se pronaći postupci *prilagodbe konkretnih snimaka za pojmovnu (ilustracijsku) službu*.

Tu je, dakako, najvažniji, i povijesno prvi, *opojmljivatelj* konkretnosti danih filmskih snimaka — *verbalni komentar*. Naime, već u nijemome razdoblju filmovi su dobivali *obrazovnu funkciju* ne samo onda ako su posebno prikazani za školsku djecu, nego nadasve onda kad su bili funkcionalno uklopljeni u *predavanje*, dakle u *verbalno diskurzivno izlaganje*, ako je uključivanju filmskih snimaka u predavanje pret-

hodila najava i prateći razjašnjavajući komentar koji je samim time upozoravao na *ilustrativni* status filmskih snimaka, te ako je komentar pratio pojedinačnosti u filmskoj snimci za njezine projekcije time dajući uputu o *ilustrativno (tipski)* važnim osobinama prikazanih prizora, odnosno upozoravanjem na one prizorne osobine koje su pojmovno konstitutivne. Čak i filmovi Škole narodnog zdravlja, koji su nastojali uključiti tumačilački komentar u međutitlove, prikazivali su se, prema Majcenovu istraživanju, u sklopu predavanja putujućih predavača, liječnika iz Škole narodnog zdravlja, a medicinski filmovi u sklopu medicinskih predavanja na fakultetu. Majcen na više mjesta u knjizi izričito prati takvu *pojmovno ukazujuću* funkciju verbalnog izlaganja, odnosno popratnog govornog komentara u filmu (iako je ponegdje smatra indicijom nedovoljne 'svladanosti filmskog jezika').

Dakle, čak i onda kad sam film nema razrađenu unutarnju diskurzivnu (raspravljačku) strukturiranost, on dobiva ilustrativnu, egzemplarsku funkciju uklapanjem u verbalno diskurzivno izlaganje.

No, Majcen osobito upozorava na činjenicu da usložnjavajući razvoj obrazovnog filma postupno seli diskurzivnost iz uporabnog konteksta u samu strukturu filma. Zvučni film omogućava uključivanje govornog tumačenja u samo filmsko djelo, odnosno omogućava da se govorni komentari brižljivo tempiraju u odnosu na specifične slikovne sadržaje te da se preciznim osobinama prizora istakne njihova pojmovna (tipska) funkcionalnost, da se pojedine konkretne prizorne osobine identificiraju kao specifične ilustracije i egzemplifikacijske razrade određenih govorom iznesenih tvrdnji. Popratni komentar prizornih konkretnosti uspješno čini ove *ilustracijama* onoga što se općenito (pojmovno odredbeno) izriče u komentaru.

Ali, jednako važno, a po Majcenu i specifičnofilmski važnije, jest tzv. *razvoj filmskog jezika*, tj. usložnjavanje prezentacijskih postupaka a time i obogaćivanjem sadržaja (prizornih kompleksa i aspekata), ti se prezentacijski standardi iz igranog filma prenose i na obrazovnu uporabu filma, te *vizualno prezentacijski* postupci počinju preuzimati na sebe dio pojmovno tumačiteljskoga tereta s verbalnog komentara.

Osobine koje u više navrata navodi u knjizi kao važne osobine izlaganja u nastavnom filmu, a to su *grafički oblici* — »*dijagrami, sheme, crteži, animirani crteži*« (Majcen 2001: 26; 204) imaju redovito upravo funkciju da konkretnu (*zornu*) sliku koju pruža filmska snimka 'privedu' specifičnoj pojmovnoj funkciji, da je učine *ilustrativno specifičnom*. Na primjer, u spomenutoj Ivančevićevoj *Atmosferskoj perspektivi*, osim snimaka pojedinih slika u kojima je taj tip perspektive prisutan, koristi i animiranim maketama kako bi predložio razloge zašto dolazi do atmosferske perspektive, potom lokalizira samo dio likovnog djela kako bi se bolje uočile postupne promjene u svjetloći; u filmu *Obrnuta perspektiva* na podlozi slika animacijski iscrtava rubove pravokutnih postamenata kako bi pokazao kako se ne sjedinjuju u nedogledu nego šire, i pri tome animacijski korigira obrnutu perspektivu u geometrijsku kako bi se bolje uočila razlika prema geometrijskoj, a na Giottovoj slici prvo animacijski markira bi-

jelim linijama sve rubne ravne linije a potom zacrnjuje Giotovu sliku ostavljajući samo markirane bijele linije, kako bi se pozicije linija izdvojile i bolje međusobno uspoređivale. U filmu *Ikonografska perspektiva* maskira dio slike kako bi se vidjeli samo likovi bez pozadine, a potom i njih pretvara samo u obris da bi animacijski mijenjao njihovu dužinu, i, u komparativne svrhe, popratio s dijagramom dužina svakog lika. Svi opisani postupci zapravo su postupci *eliminacije nebitnoga* (maskiraju se nebitni dijelovi prizora, ili se čine bljeđima od markiranih linija), naglašavanja pojmovno ključnog u inače složenu prizoru (crtežom naglašava kvadratne površine koje inače ne bismo obratili pažnju), a tim nas postupcima tjera na apstraktne komparacije — odnosno usporedbe samo nekih osobina konkretnih prizora uz zanemarivanje ostalih a po nekom izoliranom principu.

Te *dijagramatske intervencije* zapravo su postupak kojim se u pojedinačnom izdvajaju tipična obilježja, ona koja su ključna za konstituciju i razradu pojma — izrazito su diskurzivno analitički funkcionalne. *Dijagramatizacija* svim raspoloživim (i izumljenim) sredstvima jedno je od učestalih i vrlo djelotvornih sredstava u konstituciji *diskurzivnosti* izlaganja u obrazovnom filmu (usp. Turković, 1994).

No, dijagramatizacija se ne odvija samo takvim interventnim postupcima. Jedna od standardnih osobina obrazovnog filma jest da prezentira i *prizorno heterogene snimke* i to na naglašeno montažno diskontinuiran način — tako da se između kadrova ne mogu povući prostorno-vremenske i kauzalne (tj. prizorne) veze, nego se veze između kadrova moraju pronalaziti na apstraktnijoj, kognitivnijoj strani — tj. mora se očekivati da postoji neki općenitiji, apstraktniji, rodni pojam kojemu pripadaju ti pojedini snimci. Na primjer, Ivančevićeva *Geometrijska perspektiva* počinje nizom statičnih kadrova različitih dijelova Mirogojskog groblja u Zagrebu. Prizore u tim kadrovima ništa međusobno ne povezuje (osim ukoliko znademo da su s Mirogoja), i u njima nema ništa što bi ih međusobno prostorno (ambijentalno) povežalo, i što bi povežalo ljude kad se vide. Ali ipak, prisiljeni smo u njima uočiti nešto zajedničko, i to osobitim postupkom. Prvo, riječ je o statičnim kadrovima, totalima danog dijela ambijenta, pogled je frontalni (nedogled pada u središte kadra) a sve nas to navodi i olakšava nam da opazimo kako u svim tim kadrovima postoje naglašene geometrijski identifikabilne linije koje se stežu prema jednoj točki na horizontu. Tako, jedino što se pokazuje sadržajno konstantnim u heterogenosti prizora jesu geometrijsko-prezentacijske osobine filmske slike, geometričnost linija i stjecanje u nedogledu, a one su naglašene statičkom frontalnom prezentacijom prizora s naglašenim pravilnostima.

Obično je verbalno imenovanje ono koje upućuje koji je to rodni pojam što objedinjuje montažni niz heterogenih kadrova, pa se i u opisanu Ivančevićevu uvodu u *Geometrijsku perspektivu* podrazumijeva da je naslov filma ono što obilježava te primjere, a to može verbalno učiniti i nastavnik koji — podrazumijeva se — komentira film pri njegovu prikazivanju đacima ili studentima. Ali, ponekad, kao u psihološkom testu inteligencije — u kojem se suočimo s nizom sličnih, ali u ponečemu varijabilnih figura, a mi moramo ustanoviti koja od tih figura ne pripada seriji i to eventualno us-

pijemo učiniti — tako već i iz dobro probrana i okarakterizirana niza može se induktivno izvesti pojam koji obuhvaća seriju heterogenih slika, a da i nemamo verbalnu potvrdu. No, obično je lakše s verbalnom potvrdom da smo doista pogodili rodni pojam.

4.4. Diskurzivna kompozicija

Dakako, ne čine diskurzivnim neki film samo takvi lokalni postupci. U načelu, film čini diskurzivnim (argumentacijskim, raspravljačkim) osobita kompozicija cjeline.

Prema standardnim retoričkim priručnicima za pisanje eseja i rasprava, diskurzivno koncipirano izlaganje mora identificirati *osnovnu pojavu*, ili *osnovni pojam* ili *osnovnu tezu izlaganja (temeljnu tvrdnju)* koja se tumači cijelim danim izlaganjem (filmom). Pritom se podrazumijeva ili se mora demonstrirati po čemu je dana pojava, pojam ili tvrdnja *dvojbena*. Naime, ne pristupa se raspravljanju, pa ni obrazovanju, ako su posrijedi nesporne, dobro poznate stvari. Tek kad su u ponečemu dvojbene, sporne — npr. pojava se ne čini dostatno pojmljenom (jer je ili nova, ili slabo poznata, ili krivo tumačena), pojam se čini nedovoljno poznatim, nedovoljno shvaćenim, nedovoljno specifičnim; odnosno, tvrdnja se ne čini nesporno prihvatljivom (jer postoje jednako uvjerljive protutvrdnje), ili se ne čini točnom jer se kosi s prihvaćenim tvrdnjama ili činjenicama, ili se ne vidi koje su sve njezine konzekvence i sl.

Strategije uvođenja spornog pojma ili teze variraju, i filmovi se mogu i tipski i individualno razlikovati i po tipu sporne pojave koju uzimaju u razmatranje (po tome se razlikuju npr. medicinski filmovi, biološki filmovi, prometni filmovi, povijesni filmovi...), bilo po naravi spornog pojma, bilo po strategiji, a pri uvođenju osnovnoga pojma ili teze ponekad je potrebno posebno odrediti njihovu problematičnost (koja ne mora biti očigledna).

Osnovna pojava, pojam ili tvrdnja, osim što se *uvodi* mora se *razložiti* ili *obrazložiti*. Kad je sporna pojava u pitanju mora se ponuditi dostatan niz pojmovnih odredaba (kategorizacijski kontekst); kad je u pitanju pojam mora ga se dostatno *egzemplificirati* (ilustrativno primijeniti) uz sadržajnu i opsegovnu razradu; a kad je u pitanju teza nju se mora poduprijeti argumentima (često složene silogističke naravi), ilustracijama i sl., pri čemu to može podrazumijevati i identifikaciju potproblema i podteza kojima se rješavaju potproblemi. Taj proces određivanja, egzemplificiranja i analiziranja, te argumentiranja, jest zapravo proces *komponiranja izlaganja* — i on je među glavnim strukturnim zadacima (stvaralačkim problemima) u izradi obrazovnog filma (diskurzivnog izlaganja).

I, prema klasičnim kanonima, od diskurzivnog izlaganja završno se očekuje *zaključak*, iako se stvar često završava jednostavno iscrpljivanjem argumenata, razrađivanja (ali naravno takvim iscrpljivanjem koje podrazumijeva da su polazne dvojbe, polazni sporovi otklonjeni: pojava dostatno protumačena, pojam dostatno razrađen i specificiran, teza dostatno potvrđena).

Zadržimo li se na primjerima Ivančevićevih element filmova o aspektima perspektiva, film *Geometrijska perspektiva*, pri-

mjerice, u uvodu donosi životnu pojavu u čijoj se percepciji javlja fenomen nazvan *geometrijska perspektiva* (niz mirojskih pejzažnih kadrova), Nakon toga slijedi grafičko animacijski kadar u kojem upozorava 'u čemu je problem' i kako se taj problem imenuje: naime, prvo pokazuje niz čempresa frontalno postavljenih i svi jednakih veličina, a onda neke postupno smanjuje i raspoređuje nagore tako da stvaraju dojam svog dubinskog rasporeda — formiraju drvored s pravilnim skraćivanjem prema nedogledu, potom to isto ponavlja u drugom kadru s figurama ljudi. Čini to kako bi se shvatilo kako pravilno smanjivanje dojmovno indicira dubinsku udaljenost likova. Potom prelazi na primjenu toga na različite renesansne slike na kojima ponavlja ovakve demonstracije *logike perspektivnog skraćivanja*: spajanje paralelnih linija u dubini, odnosno proporcionalnog smanjivanja likova prema njihovoj relativnoj udaljenosti. Na kraju tih analitičkih demonstracija film zaključuje pokazavši kako linije i smanjivanja likova tvore svojevrstu piramidalnu *matricu* koja ima vrh u nedogledu a širi se prema promatraču, te da se u svim pojedinačnim centralno perspektivnim slikama dubinski odnosi rješavaju prema toj piramidalnoj matrici.

Dakako, nisu svi obrazovni filmovi riješeni kao Ivančevićev. Ali taj kompozicijski obrazac može poslužiti kao istraživačka hipoteza koja omogućuje da se stilska diferencijacija i razvoj obrazovnog filma, kao i njegova identifikacija, podvrgava orijentiranoj analizi i interpretaciji.

A to je zadatak koji je Majcen razabirao, i donekle mu pridonosio svojim povremenim refleksijama o strukturnim specifičnostima pojedinih tipova obrazovnih filmova i uočavanjima tipičnog repertoara postupaka, ali se tog zadatka nije središnje laćao. Nije ga se laćao, bilo zato što je (samokritički — čemu je bio sklon) smatrao da to nadilazi njegovu analitičku spremnost, bilo zato što je doista — i s pravom — smatrao da prvo treba pripremiti bogat povijesni kontekst da bi stilske analize uopće znale s kojim korpusom filmova računati i s kojim povijesnim dinamizmom i uvjetima. Bez posljednjeg svaka teorijskom hipotezom vođena stilska analiza može biti tek *idealtipska* ali bez povijesnoobjašnjivačke potvrde.

5. Zaključak: i film je pojmovno moćno izlagačko područje

Isticanje činjenice da se u obrazovnom filmu razrađuju *diskurzivni, pojmovno-izlagački* potencijali filma važno je nadasve zato što se u razmišljanju o filmu tradicijski indoktriniranome kulturno dominantnom formom igranog filma, pojmovni pristup uvijek činio ili nemogućim ili slabim,⁸ te se dosljedno zanemarivao.

Takvo stajalište upravo tradicija obrazovnog filma *empirijski pobija*. Obrazovni filmovi, i to oni najuži — nastavni, instruktivni — vehementno su stalno dokazivali koliko su diskurzivne mogućnosti filma realne i koliko su velike. Štafetu su od filma preuzele suvremene popularno-znanstvene tele-

vizijske emisije, poput onih BBC-a, ili National Geographica, pokazujući da »*kraj obrazovnog filma*« što ga je prognozira Majcen nikako nije kraj razvoja diskurzivnih mogućnosti filma, nego se one dalje pronose u svim na film nadovezujućim audiovizualnim medijima (na televiziji, ali i multimedijalnim CD-romovima s njihovim golemim diskurzivno izlagačkim mogućnostima).

To baca korektivnu svjetlost na Majcenovu samoprocjenu, odnosno vladajuću procjenu o važnosti proučavana područja, a time i važnosti Majcenova prinosa proučavanju filma.

Naime, iako je u proučavanje obrazovnog filma uložio golemu i visokomotiviranu energiju, ima u uvodnim Majcenovim intonacijama indikacija kako svoj prinos smatra skromne kulturne vrijednosti. Majcen se prihvatio, dobiva se dojam, tog potisnutog područja (*»obrazovni film nastajao uvijek u sjeni dominantne kinematografije i drugih kulturnih zbivanja«*, Majcen 2001: 6), prvo, zato što je svako slaboistraženo kulturno područje prva zadaća za savjesnog povjesničara (preča nego već dostatno istraživano područje). S druge strane, prihvatio ga se i zato što je težio razbiti filmskopovjesničarsko i tumačiteljsko sljepilo, naglašavajući kako uz *dominantnu kinematografiju* — koja ima kulturno prvenstvo a ima i obrazovne i odgojne zadaće — postoji i *druga kinematografija* u kojoj se sustavno rade djela *isključivo namjenskog, obrazovnog značaja*, pa je, podrazumijeva Majcen, važno i njih proučavati jer time bacamo svjetlo i na dominantnu kulturu i njezine aspekte.

Majcen tako, ističući važnost svojeg istraživanja, istodobno njega uskromnjuje i relativizira. Čini mi se da su to uradili čak i promotori Majcenove knjige, jer su Majcenov rad hvalili, ali s osobitom *relativizacijom*: implicirali su kako se Majcen vrijedno bavi — *usprkos važnijih problema* — nečim što je s proizvodne i kulturne margine, nečim kulturno prisutnim, po tome nezanemarivim, ali, podrazumijeva se, ne i primarno važnim.

Nasuprot takvome stajalištu valja istaći da je ovo što je Majcen učinio doista od kapitalne — i proučavateljski prevratničke — kulturne važnosti, jer je i područje koje je on tako zdušno i savjesno proučavao od doista kapitalne, nimalo marginalne, važnosti, jer je, ponavljam, upravo obrazovni film *kraljevskim područjem filmske (audiovizualne) diskurzivnosti*. Za potvrdu koja je njegova važnost u suvremenoj kulturi treba samo pogledati dnevni i tjedni televizijski program: usprkos snažno prisutnih zabavnih i fikcionalnih emisija, njih nadmašuju *raspravljajući koncipirane, diskurzivne emisije i autonomna djela*.

Majcen je pionir u obraćanju pažnje tom dominantnom području naše suvremene kulture, dajući tome razumjevalački važnu povijesnu perspektivu, i tu nema mjesta nikakvoj skromnosti, nikakvim relativizacijama važnosti posla što ga je učinio, nema mjesta *tek kurtoaznu* hvaljenju (s figama u džepu). Riječ je o kapitalnom prinosu.

Bilješke:

1 Ovaj i sljedeći odjeljak uključuje ponešto preraden dio moga teksta *Incestualne veze između obrazovnog i propagandnog filma* objavljena u *Vijencu* (Turković, 2001).

2 Prema psihološko-evolucionističkom pristupu učenju, pa prema tome i obrazovanju — »učenje je adaptacija organizma njegovoj okolini« (Anderson 1995: 388; usp. također str. 1-3.). Anderson, uzimajući evolucionistički pristup kaže ovo:

Učenje je ključna djelatnost u ljudskoj kulturi. Samo postojanje kulture ovisi o sposobnosti novih njenih članova da nauče skup vještina, normi ponašanja, činjenica, vjerovanja itd. Ljudi stvaraju obrazovne ustanove posvećene tome da podučavaju i ulažu znatan dio svojih resursa u njih i provode veliki dio svojih života ne toliko da djeluju, nego da uče kako da djeluju. [...] Opstanak vrste podrazumijeva da se njezini članovi ponašaju na način koji je prilagođen njihovoj okolini. Ponašanje može biti adaptirano na dva načina. Kroz evoluciju, pritisci okoline biraju one crte ponašanja što su optimalne u toj okolini i te se crte mogu prenositi od naraštaja do naraštaja kao dio urođena genetskog nasljeđa te vrste. Kroz učenje, a to je drugi oblik adaptacije, organizam prilagođuje svoje ponašanje tako da odražava što je naučio o svojoj okolini. Zato što adaptacija kroz urođena ponašanja omogućava organizmu da uđe u svoju okolinu odmah spreman za djelovanje, ono ima stanovitu adaptacijsku prednost pred usvojenim [naučenim, op. H. T.] ponašanjima jer ova podrazumijevaju opasno razdoblje učenja za vrijeme kojeg organizam ne zna kako da postupi.

Zašto bi se, onda, bilo koje ponašanje usvajalo učenjem umjesto da bude urođeno specificirano? Neke okoline nisu dostatno postojane i predvidive da bi omogućile da se ponašanje oblikuje kroz evolucijske procese. Kad se okolina promijeni, ponašanja koja su služila jednome naraštaju neće služiti i sljedećem. [...] Ponašanja vrste je oblikovano učenjem do one mjere do koje je njihova okolina kompleksna i promjenjiva. Što je promjenjivija okolina, to plastičnije mora biti ponašanje. [...] Posebno je važna dimenzija kompleksnosti u ljudskoj okolini proizvedena je artefaktima ili oruđima što ih stvaraju sami ljudi. [...] Tek nakon što je uporaba oruđa bila temeljito ustaljena povećao se obujam mozga u našim evolucijskim predcima. Uporaba oruđa stvorila je složeniju okolinu koja je zahtijevala veću sposobnost za učenje. Onda kad je povećana sposobnost za učenje, oruđa su postala još kompleksnija, kreirajući efekt lavine: složenije okoline zahtijevale su više učenja koje je opet stvarao još složeniju okolinu itd. (Anderson 1995: 1-2)

Ono što Anderson, tipično kognitivno-psihološki zavedeno, propušta spomenuti jest da ljudima kompleksnost okoline povećava i sama društvena organizacija u koju se 'radaju', s njenim prilagođajnim pritiscima među koje ulazi i pritisak na uporabu oruđa, ljudskih specijalnih izrađevina (artefakta), a među ostalim — i filmova i televizije. U zaključnom poglavlju knjige u kojem raspravlja o *Ciljevima obrazovanja* Anderson uvodni iskaz dopunjuje ovako:

Kad je do toga da se razumije situacija u kojoj se odvija ljudsko učenje, važno je prepoznati da se najveći dio ljudskog učenja odvija u situacijama u kojima postoji stanovito izričito nastojanje oko podučavanja. Proces podučavanja mladih nije nikako jedinstven za ljudsku vrstu, ali u ljudi on dobiva jedinstveno velike razmjere. [...] Iako se jako ulaganje u obrazovanje mladih pronalazi u svim kulturama kroz povijest ljudske vrste, istaknutost formalnih obrazovnih institucija relativno je nedavna pojava. Izum sustava pisanja prije nekoliko tisuća godina bio je događaj što je potaknuo mnoge promjene u ljudskom društvu, uključujući napredak formalnog obrazovanja. Sustav pisanja stvorio je potrebu da se uče zahtjevnije nove vještine — čitanje i pisanje — i dozvolio je gomilanje velike zalihe znanja, od kojeg se ponešto smatralo vrijednim priopćavanja narednom naraštaju. Počeci modernog zapadnjačkog obrazovanja možda se mogu pronaći u ranim grčkim školama (u šestom vijeku prije n. e.) u kojima se podučavala glazba, čitanje i gimnastika [...]. Više obrazovanje se uvijek provodilo s osjećajem klasne privilegije. Mnogoštošta od obrazovanja u prethodnim stoljećima, kao na primjer uvežbavanje u klasičnim jezicima, zamišljeno je kao obilježavanje studenata znakom gornje klase — tj. podučavanje studenata kako da budu 'gentleman'. Tek u posljednjih 100 godina obrazovanje za sve opravdava se u odrednicama utilitarnih sadržaja — tj. da se studenta podučava onim stvarima koje su korisne da budu dobri građani (npr. da budu sposobni čitati i procijeniti članak o javnoj politici u nekom tjedniku) i produktivni radnici (npr., da su sposobni voditi računovodstvo nekog poduzeća). (Anderson 1995: 388-389).

Kratko rezimirajući Andersonovu argumentaciju: pretpostavka učenja, pa onda i obrazovanja jest (a) potreba da se prilagodi kompleksnoj i vrlo promjenljivoj okolini, (b) stanovita *plastičnost* čovjekova ponašanja (tj. polazno nedovoljna specificiranost nekih ponašanja uz otvorene mogućnosti — tj. urođenu osjetljivost — za induktivnu, empirijsku specifikaciju ponašanja, onu pod utjecajem prirodne i društvene okoline); (c) roditeljsko/skrbničko vođenje ove specifikacije ponašanja, praćeno stanovitim razdobljem učenja i životno-preživljavajuće ovisnost mladog organizma o roditelju/skrbniku, i/ili (d) organizirano društveno vođenje procesa specifikacije ponašanja (odvojeno od roditeljsko/skrbničkog, tj. ono je formalno obrazovno, institucijsko). Na posljednje se ponajviše misli kad se govori o obrazovanju bez dodatnih specifikacija). Vidi nastavak argumentacije u glavnome tekstu.

3 U tu je svrhu iznimno korisna iscrpna bibliografija koju Majcen prilaže uz svoju knjigu, a podijeljena je na *Monografije i zbornike*, *Članke*, *Enciklopedije*, *leksikone*, *bibliografije* i *filmografije*, *Novine* i *časopise*, *Arhivske dokumente* i *fondove*.

4 Inače, prije u knjizi Majcen, u obliku interpretativnog rezimea, povlači razliku između tri razvojne faze u definiranju uloge filma u obrazovanju, u svijetu i u nas:

U početnoj fazi razvoja filma — sve do 1910. godine — prevladavalo je mišljenje (i nada) da svaki film ima određenu obrazovnu vrijednost, pa nije bilo ni potrebe za zasebnim sadržajno i metodički oblikovanim filmskim djelima namijenjenim isključivo obrazovanju. U to doba svaki filmski prizor — snimak krajolika, gradskog ambijenta, pokreta stroja, prirodne pojave ili nekog društvenog događaja — imao je snažan emocionalni naboj i potencijalnu spoznajnu snagu.

U drugoj fazi — koja se može pratiti od kraja prvog desetljeća 20. stoljeća, ali je naizrazitija neposredno nakon Prvoga svjetskog rata — specifičnim se sadržajima izdvaja obrazovni film u zasebnu skupinu filmova edukativne namjene. Iako se u to doba već govori i o školskom filmu, obrazovni filmovi u pravilu nisu namijenjeni određenoj dobnoj skupini (ima filmova koji su zabranjeni djeci, ali nema filmova za djecu određen dobi) ili obrazovnoj skupini. [...]

Treća je faza diferenciranje obrazovnog filma — koja je najintenzivnija u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata — na one općeobrazovnih sadržaja s različitim područja (popularnoznanstveni filmovi), koji — poglavito dostupnošću televizije — postaju dijelom (svakodnevnog) intelektualnog okružja svakog čovjeka, te na drugu skupinu obrazovnih filmova u užem smislu, koji su metodički i sadržajno pripremljeni za određenu skupinu sudionika u konkretnom obrazovnom procesu. (Majcen, 2001: 176)

Vjerojatno bi Majcen, da je ovaj rezime pomaknuo na kraj knjige, nakon bavljenja povijesnim slučajem element-filma, ovim trima fazama pridružio još jednu: onu u kojoj, po njemu, film evoluirao do mogućnosti da razvija pojmovno mišljenje. Vjerojatno bismo sljedeći navod mogli pridružiti prethodnima, kao četvrtu i posljednju fazu:

Pojava element filma, u vrijeme kad televizija već postaje dominantnim medijem audiovizualne komunikacije, označava na neki način i završetak povijesti obrazovnog filma. [...] Možda je najvažnije što je napustilo oponašateljsko pripovjedački karakter i počeo komunikaciju s gledateljem ostvarivati vizualnim pojmovima; što je od prikaza konkretne zbilje prešao na pojmovno komuniciranje, pokazujući u toj završnoj fazi svoju moć razvijanja vizualnog apstraktnog jezika i stvaranja mentalnih mapa pomoću slika. (Majcen, 2001: 232-233).

5 Pinker (2001) korisno sažima temeljne osobine i adaptacijske prednosti kategoriziranja i kategorijskog mišljenja:

Ljudi misle u kategorijama, poput 'namještaj', 'povrće', 'baka' i 'kornjača'. Kategorije su podlogom većeg dijela našeg rječnika — kao npr. riječi 'kornjača' i 'namještaj' — i one su podlogom većeg dijela našeg razmišljanja. Ne zbunjuje nas svaka nova kornjača koju vidimo; kategoriziramo je kao 'kornjaču' i očekujemo da ima neke osobine, npr. da je sporiya od košute i da se povlači u oklop kad je zaplašena. To znači da mi ne moramo prethodno bezumno bilježiti svaku kornjaču koju vidimo, kao s video kamerom; jednostavno smo morali apstrahirati ono što kornjače imaju zajedničkog. [...] Pojmovi u umu biraju kategorije u svijetu i prema najjednostavnijem objašnjenju pojmovi su uvjeti za članstvo u kategoriji, poput definicija u rječniku. 'Neparan broj' je broj koji kad se podijeli s dva ima ostatak. 'Neženja' je neoženjen odrasli

muškarac. 'Baka' je majka jednog od naših roditelja. [...] Moć je definicija u tome što one prekoračuju pojedinačnosti iskustva. Ljudi mogu prepoznati novu kornjaču kad je vide, ukoliko je ona u skladu s definicijom. (Pinker 2001: 301-302)

[...] ljudi tvore kategorije koje im daju prednost u razmišljanju o svijetu time što im dozvoljavaju da stvaraju dobra predviđanja o onim aspektima predmeta koje izravno nisu vidjeli. Ne možemo uzeti kući svaki predmet i staviti ga pod mikroskop i poslati uzorak tkiva na laboratorijsku pretragu. Moramo opažati onih nekoliko osobina koje predmet nosi očigledno na sebi i zaključiti o osobinama koje ne možemo izravno vidjeti. Dobre kategorije nam upravo to dopuštaju. Ako Cvrkutalo ima perje i kljun, Cvrkutalo je ptica; ako je Cvrkutalo ptica tada je i toplokrvno, može letjeti i ima šuplje kosti. (Pinker 2001: 314).

Kategorije, pojmovi, omogućavatelji su planskog, dugoročnijeg ljudskog snalaženja u složenome svijetu, i to upravo tako da se prema slučenim pojedinačnim prilikama s kojima se neprekidno suočavamo (tj. neponovljivo jedinstvenim prilikama) ponašamo kao da su istovrsne a time i predvidive, podvrgljive istovrsnom tretmanu. Takvo tumačenje adaptacijske uloge kategorija nadopunje Andersonovo adaptacionističko tumačenje uloge učenja (usp. gore bilješku 2): učenje je zapravo uvođenje u takvo *kategorijsko područje* koje nam omogućava da izlazimo na kraj s promjenjivom i složenom životnom okolinom na društveno razrađene i prihvatljive načine (njezinim pojednostavnjenjem, predviđanjem i vještim svladavanjem).

- 6 Majcen tako, uz naglašenu pohvalu, navodi velik dio članka J. Grčine iz 1913. u kojem on jasno definira diskurzivnu funkciju *živih*, perceptivno detaljnih i konkretnih filmskih snimaka nekog zbivanja, tvrdeći da su one *ilustracije*, a kao ilustracije da su bolje od »dosadašnjih ilustracija«, tj. statičnih vizualnih ilustracija (vjerojatno fotografija, nacrt, diaprojekcija...), koje su »mrtve lješine« u usporedbi sa »živim prikazivanjima« filma. S druge strane te *žive slike* u funkciji su činjenja *očiglednim* općenitih predodžaba i pojmova. Misleći na sličnu egzemplarnu, ilustracijsku, funkciju verbalnih opisa u standardnom obrazovnom predavanju, Grčina kaže: »Najsavršeniji opis je nepotpun, ako ga ne prati kinematografsko prikazivanje, jer ovo ljepše govori i jače uvjerava od najučestalijeg učitelja, pošto se tu predodžbe i pojmovi pokazuju očiglednim načinom« (Majcen 2001: 60-61). Filmske snimke su, prema Grčini, izvrsnim egzemplifikatorom pojmova.

- 7 Zanimljiva je Majcenova istraživačka neortodoksnost, otvorenost, izostajanje svakoga čistunstva i povremena tumačiteljska estetička ortodoksnost, čistunstvo. Naime upravo tamo gdje govori o odnosu verbalnog i slikovnog u ranim filmovima Škole narodnog zdravlja, Majcen to ovako izlaže:

U tim filmovima na razini vizualnog odvija se priča, koja je u pojedinim elementima vješto vizualno ispričana, međutim na razini teksta fikcija se prekida direktivnim zdravstveno-odgojnim porukama-opomenama, koje su kratke, izravne i zapovjedne. [...] No i to je pokazatelj da filmski jezik nije suladan u mjeri da bi bez intervencije drugog komunikacijskog sredstva sam sebi bio dovoljan. (Majcen, 2001: 129).

Ono što je ovdje ortodoksnost, to je tradicionalno estetsko-čistunsko načelo po kojem je 'glavno komunikacijsko sredstvo' filma njegova vizualno-dinamična strana (pokazuje kretanje uz montažnu smjenu kadrova) dok je uključivanje 'drugog komunikacijskog sredstva' — tj. verbalnog komentara, govora — nešto što pokazuje nerazvijenost, nedovoljnu svladanost filmskog jezika.

Doduše, takav pristup ima povijesnih opravdanja: rani obrazovni filmovi jesu bili veoma jednostavne vizualne strukture, oskudni u onome što pokazuju (slaba razrada detalja ilustrativnog prizora) pa je njegovo dovođenje u obrazovnu službu pretežito otpadalo na verbalni komentar — ovaj se javljao kao *glavni ustrojavatelj diskurzivnosti* danoga filma. U usporedbi s tim ranim razdobljem, razvijen je oblik obrazovnog filma koristio složene vizualno-prezentacijske postupke s bogatim razradama prizornih sadržaja, i to takvima da je verbalni komentar mogao biti držan na minimumu, kao sekundarno pomagalo.

Ali to sekundarno pomagalo u nekim filmovima nikada nije nestalo, odnosno nikada nije prestalo biti iznimno *diskurzivno funkcionalno*. Verbalni komentar i verbalne pismene specifikacije (titlovi) u obrazovnom filmu nisu strani strukturni elementi, nego ključni strukturno-sastavni elementi — jer svi postupci koji pridonose djelotvornoj obrazovnoj, *opojmljivajućoj*, funkciji nekog filmskog djela — integralni su toj vrsti. Uostalom, kad polazno definira temeljne odlike obrazovnog filma, Majcen navodi i »*naratora koji daje upute gledatelju*« kao obvezatnu njihovu karakteristiku.

Tako je karakteristično za istraživačku otvorenost Majcena da ta čistunska estetička procjena ranog filma ne narušava njegovo praćenje i pozitivno ocjenjivanje i verbalne strane obrazovnih filmova. Majcen je očito preuzeo estetsko-čistunske procjene tamo gdje su mu one karakterizacijski najkorisnije da upozore na povijesna ograničenja rane faze obrazovnih filmova. Poslije će na više mjesta u knjizi samorazumljivo upućivati na osobitu strukturno-izlagačku vrijednost verbalnih komentara, primjerice u ovom odlomku u kojem s odobravanjem navodi odlike nastavnih filmova Zora filma u pedesetim godinama:

Ta se filmska nastavna sredstva odlikuju strogo jednostavnošću izražavanja, svedenog na sliku i govorno objašnjenje, s dosljednim poštovanjem izlagačkog cilja. U nekim od tih filmova (Pitagorin poučak) autori su pokušali stvoriti razrednu atmosferu i izravno se obraćati učenicima/gledateljima radi zadržavanja koncentracije i pozornosti (npr. opomenom Pazi dalje!), a govorno objašnjenje simulira nastavnikov frontalni rad u razredu. (Majcen 2001: 204).

- 8 Na primjer, jedan od novijih 'filozofa filma' izričito pobija da se filmom uopće može raspravljati, i to upravo tamo gdje uspoređuje mogućnosti filmskog izlaganja s mogućnostima filozofskog izlaganja: »Te kratke primjedbe o retoričkoj teksturi filozofije nisu tek suvišno zadržavanje. One su pokušaj da se uhvate neke karakteristike koje se neće naći u filmovima. Nazovimo te argumentacijske, borbene kvalitete filozofije 'diskurzivnošću'. Filmski medij nije posebno pogodan za diskurzivni oblik obraćanja.« (Jarvie, 1987: 249-250). Usp. raspravu o mogućnosti i ograničenjima raspravljačkog ustrojstva u filmu u Turković, 1994, također Messaris, 2001.

Bibliografija:

- Anderson, John R., 1995, *Learning and Memory. An Integrated Approach*, New York, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley & Sons
- Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press
- Carroll, Noël, 2001. (izvorno 1979), 'Prema teoriji filmske montaže' ('Toward a Theory of Film Editing'), prijevod Mirela Škarica, *Hrvatski filmski ljetopis* 25/2001, ljetopis, god. 7; Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr. (esej objavljen u Carroll, 1996).
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell U. P.
- Fahnestock, Jeanne, Marie Secor, 1990. (prvo izd. 1982), *A Rhetoric of Argument*, New York, London: McGraw-Hill
- Jarvie, Ian, 1987, *Philosophy of the Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*, New York, London: Routledge & Kegan Paul
- Madsen, Roy Paul, 1973, *The Impact of Film. How Ideas Are Communicated Through Cinema and Television*, New York: Macmillan Publ. Co.; London: Collier Macmillan Publ.
- Majcen, Vjekoslav, 1995, *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar'*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Majcen, Vjekoslav, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Messaris, Paul, 1994, *Visual 'Literacy'. Image, Mind, and Reality*, New York: Westview Press
- Messaris, Paul, 2001. (izvorno 1994), 'Pojmovna montaža' ('Propositional Editing'), prijevod: Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis* 25/2001, ljetopis, god. 7; Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr. (ulomak iz knjige: Messaris, 1994)
- Pinker, Steven, 2001. (izvorno izdanje 1999), *Words and Rules. The Ingredients of Language*, London: Phoenix
- Turković, Hrvoje, 1994, 'Pojmovni iskaz: od slikovnog do govornog i natrag', *Republika*, godište L, br. 9-10, rujan-listopad 1994, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika
- Turković, Hrvoje, 2000, 'Funkcije stilističkih otklona', *Hrvatski filmski ljetopis*, 24/2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.
- Turković, Hrvoje, 2001, 'Incestualne veze odgojnog i propagandnog filma', *Vijenac*, Godište IX, br. 199, Zagreb: Matica hrvatska, str. 35

Boris Popović

Boja i svjetlo

Razmišljanja u povodu knjige *O boji* Nikole Tanhofera

Boja je jedan od najmoćnijih načina izazivanja doživljaja cjelovitosti. Oslobađati i uravnotežavati energije koje su u svjetlosti ne može, međutim, bilo tko, nego samo onaj tko je prošao visoku školu osjetilnosti. Ta se škola temelji na spontanom interesu svakog djeteta i igra je i zbilja umjetničke djelatnosti.

Jadranka Damjanov (1991: 39)

Razmišljajući o knjizi *O boji* prof. Nikole Tanhofera ne mogu zaobići činjenicu da sam bio njegov student. Jedan od onih koje spominje u uvodnom poglavlju *Boja ili crno-bijelo* tamo gdje kaže da su snimatelji godinama učili promatrati svijet u crno-bijelim tonovima, misliti ponajprije o kontrastu sadržaja i kontrastu svjetla, da bi se poslije, svojevoljno ili zbog produkcijskih zahtjeva, našli u situaciji da snimaju u boji. Moj susret sa snimanjem u boji zbio se, kao što je to nastavnim planom predviđeno, na trećoj godini studija, i traje već gotovo dvadeset i pet godina. Sve to vrijeme, što svjesno što nesvjesno, primjenjujem znanja izvedena iz osnovnih postulata koje sam naučio od profesora Tanhofera. I premda knjiga *O boji* nije namijenjena samo studentima filmskog i TV-snimanja, već svima koje tematika zanima, ona ipak proizlazi iz sustava koji je profesor Tanhofer razradio kako bi u svojih studenata razvio osjećaj za boju. A u tom sustavu nalazim nekoliko ključnih točaka, koje su jasno vidljive i u ovoj knjizi.

Obojeni ili film u boji

O boji kao kreativnom elementu uglavnom se ne razmišlja. Na boju se gleda kao na slučajnog, dobrovoljnog suputnika koji se tu našao po prirodi stvari, slijedom sve višeg tehničkog standarda. Većina se autora (mislim u prvom redu na redatelje i snimatelje) ne služi bojim kreativnije od prosječnog fotoamatera koji fotografira obitelj na nedjeljnom izletu.

Nikola Tanhofer (2000: 11)

Navedeni citat govori o *obojenom filmu*, ali na žalost i o stanju u suvremenom filmu i televiziji. Boja jest tu, ali o njoj se ne razmišlja. Paradoksalno, ali tom *najmoćnijem načinu izražavanja cjelovitosti* posvećuje se u vizualnim medijima zapravo najmanje pozornosti. Kompozicija kadra, bila dobra ili loša, uvijek je namjerna. Pokrete kamere, također dobre ili loše, u principu dogovaraju režiser i snimatelj, a da bi se dogovorili moraju o njima i razmišljati. Postavljajući svjetlo, snimatelj mora odlučiti s koje će strane postaviti reflektor,

makar pritom i ne odabrao najbolje rješenje. Međutim, o ukupnoj kolorističkoj cjelovitosti filma najčešće ne razmišlja nitko. Naravno, scenograf odabire boju zidova, kostimograf boju kostima, a snimatelj boju svjetla.

Problem je, međutim, u činjenici da je film ekipni posao.

Ukoliko izostane komunikacija između ključnih članova ekipe, redatelja, snimatelja, scenografa i kostimografa, koloristička cjelovitost filma ostaje prepuštena slučaju. To je, na žalost, prije pravilo nego iznimka. Moguće je nalaziti opravdanja u brzini rada ili siromašnoj produkciji, ali bit je ipak u shvaćanju boje kao *dobrovoljnog suputnika*, koji će se tako i tako naći u filmu, poduzeli mi nešto s tim u vezi ili ne. Rezultat je *obojeni film*, film u kojem je boja prisutna, ali osjećaj cjelovitosti izostaje.

Nasuprot obojenom filmu moguć je *film u boji*. U njemu boja ima jednako važnu ulogu kao scenarij ili glumci, ona je jedna od razina pričanja priče. Jedan je od primjera Bergmanov film *Fanny i Alexander*, kojem je prof. Tanhofer posvetio dio knjige. Film u boji uvijek je rezultat tinskog rada pojedinih koji imaju svijest i znanje o boji, njezinim zakonitostima i mogućnostima, te osjećaj za kolorističku cjelovitost svijeta, filma i slike, ma koliko ta cjelovitost bila neponovljiva ili objektivno nedokaziva.

Kompozicija i harmonija boja

Doživljaj boja vrlo je subjektivan fenomen. Zbog toga se harmonije ne mogu rješavati mehanički: ove boje idu skupa, a ove ne idu!

Nikola Tanhofer (2000: 61)

Može li se nekoga naučiti osjećati kompoziciju i harmoniju općenito, a posebno kompoziciju i harmoniju boje? Iz osobnog iskustva znam da u tom području teorijske spoznaje olakšavaju iznalaženje praktičnih rješenja, jer pružaju uporišnu točku, daju ili uskraćuju potvrdu koja je tako često potrebna da bi se sa sigurnošću moglo krenuti dalje.

Uporišna točka nalazi se u izlaganju o fiziologiji vida, na prvi pogled neatraktivnoj za čitatelja zainteresiranu ponajprije za umjetnost:

Kada je uspostavljen kontrast koji se u svom prosjeku može svesti na srednje sivo, oko je zadovoljno, uravnoteženo. Pogled na takav optički sklop stvara u nama ugodu. Kad ravnoteža izostane, naše osjetilo vida biva razdraženo. Doživljava to kao neugodu.

To je osobito važno za razumijevanje svega što slijedi.

Nikola Tanhofer (2000: 40)

Zapravo, sve naoko i bitno različite teorije o skladu i neskladu, primarima, sekundarima i tercijarima, komplementarnim parovima svode se ipak na pitanje: postoji li ravnoteža ili ne postoji? Ili fiziološki: jesu li svi senzori u našem oku zadovoljni? Je li rezultat našeg napora srednje sivo?

Kada govorimo o dvozvucima i trozvucima boja, uvijek se pozivamo na njihovu referenciju sive. To je potpuno fiziikalna orijentacija, i to neobično točna, naravno (...)

Nikola Tanhofer (2000: 70)

O čemu govori i dr. Damjanov:

Kada slikar slika komplementarnim kontrastom, on uspostavlja cjelovitost na najbolji način za oko. On samo realizira, objektivizira ono što oko proizvodi, on samo daje uporište onome što se u oku zbiva.

Jadranka Damjanov (1991)

Svijest o toj zakonitosti može vrlo dobro doći u kasni noćni sat kada bi ekipa najradije otišla na spavanje, a mi gledamo pred sobom scenu koja djeluje mrtvo i pokušavamo domisliti zašto je to tako. Naglasak komplementarne boje na pravom mjestu i u pravoj količini može riješiti problem i omogućiti ekipi odmor umjesto zamorna isprobavanja različitih obojenih filtera.

Postoji, naravno, bezbroj načina na koje je moguće postići harmoniju boje. Jednostavnih i složenih, banalnih i domišljatih, očiglednih i prikrivenih. Riječ je o umjetnosti. Za snimatelja praktičara, međutim, bitna je razlika da li slažući boje može u svakom trenutku zastati i preispitati svoje djelo i po nekim objektivnim kriterijima ili mora lutati bez ijednoga čvrstog uporišta.

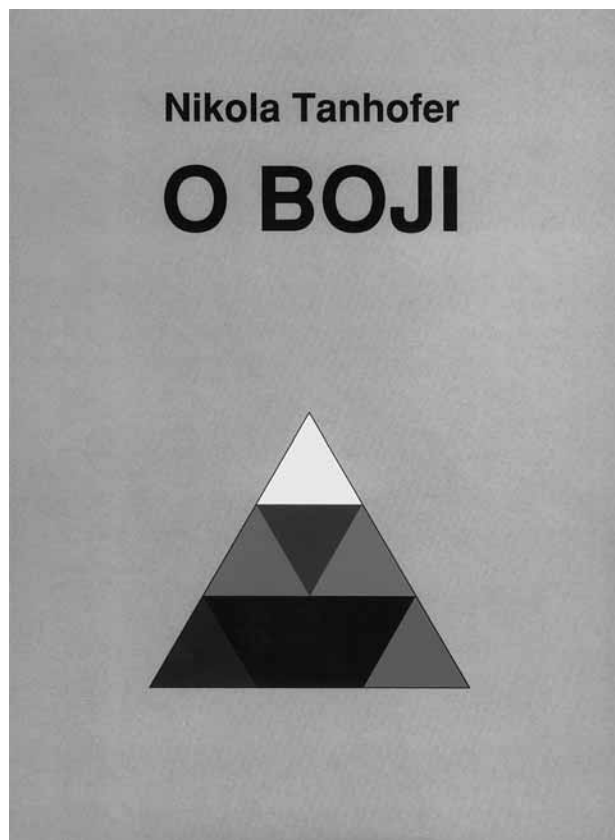
Boja je svjetlo

Svijet boja je igra skrivača. (...) Uvijek je vidljiv samo jedan dio svjetlosti, a ostali su dijelovi pritajeni. Kao da je riječ o nauku o cjelovitosti što ga priroda pruža čovjeku, a slikar ga odjelotvoruje.

Jadranka Damjanov (1991)

Boja je svjetlo. Tvrdnja koja se u knjizi iznosi na više mjesta za snimatelja je od ključne važnosti, jer je svjetlo njegov osnovni medij. Za ostale čitatelje također je važna, jer relativizira široko prihvaćeno stajalište da je svjetlo samo nužan i po sebi neutralan uvjet za sagledavanje svijeta, i ukazuje da izgled svijeta uvelike ovisi upravo o svjetlu. Bijelo svjetlo, koje često i lako prihvaćamo kao jedino istinsko svjetlo, samo je jedna od mogućnosti.

Sazrijevanje svijesti o boji kao svjetlu jasno je vidljiva u povijesti filma. Do kasnih šezdesetih, pa i sedamdesetih godina, boja je na filmu postojala gotovo isključivo kao boja scenografije i kostima. Filmovi su bili osvijetljeni *bijelim svjetlom*, tj. svjetlom one temperature boje na koju je bila senzibilizirana emulzija filma. Iznimka su bile jedino scene noći, koje su po konvenciji oduvijek prikazivane kao plave. Od sedamdesetih godina, a u suvremenom filmu naročito, pojam



bijeloga svjetla na koje je senzibilizirana emulzija postoji samo kao referentna točka za pomake u boji svjetla. Svjetlo je, kao nositelj boje, po važnosti izjednačeno sa scenografijom i kostimografijom. Važno je napomenuti da je koncept boje kao svjetla profesor Tanhofer uveo u rad sa studentima još početkom sedamdesetih godina, kada je to bio vrlo avangardan pristup.

Kao realističan medij, film je ipak ograničen u primjeni obojenog svjetla. Do punog izražaja ovaj koncept dolazi u drugim medijima: kazalištu, koncertima i pojedinim televizijskim žanrovima. Zahvaljujući razvoju svijesti o važnosti boje u scenskim umjetnostima općenito, kao i tehnološkom razvoju instrumenata za osvijetljivanje, svjetlo je preuzelo od scenografije primat osnovnog nositelja boje. Za razliku od scenografije, koja je statična, svjetlo je dinamično, pokretno, i omogućuje beskonačne promjene izgleda prizora i ugođaja, što je za mnoge grane scenske umjetnosti vrlo važno.

Budućnost bi stoga mogla dovesti do preispitivanja teze koju u svojoj knjizi iznosi profesor Tanhofer:

Strogog matematičkog reda na kojem se osniva glazba kod boje nema. To je valjda zato što glazba traje u vremenu, a boja postoji u prostoru.

Nikola Tanhofer (2000: 38)

Povezivanjem boje i svjetla, a uz pomoć suvremene tehnologije, boja nadilazi vezanost isključivo uz prostor i dobiva i vremensku dimenziju. Ista ploha može mijenjati boju brzinom koju odredimo, boja se može seliti s jedne plohe na

drugu, sve to u vremenu. *Division Bell*, koncert ansambla *Pink Floyd* iz 1994, ukazuje na nove mogućnosti povezivanja glazbe i boje, što teoretičarima zainteresiranim za tu problematiku svakako otvara nove perspektive.

Za dizajnera svjetla koji je imao prilike susresti se s novim tehnologijama sljedeći citat je posebno zanimljiv, ali i razumljiv:

Kako je moguće da se boje mogu dodavati svjetlu i oduzimati od svjetla, poput ovaca ili novaca? Moguće je to iz vrlo jednostavnog razloga: jer boja je svjetlo!

Nikola Tanhofer (2000: 36)

Mnogi suvremeni automatski reflektori, naime, opremljeni su sustavom za suptraktivno miješanje boja što omogućuje bojenje svjetla bilo kojom bojom, kao i pretapanje iz bilo koje u bilo koju drugu boju. Dizajner svjetla često se obraća suradniku koji upravlja reflektorima riječima: *dodaj mi još 25% magente*, ili: *skini malo cijana*. U suvremenoj rasvjeti teza *boja je svjetlo* nipošto nije teorijska dosjetka, nego sasvim opipljiva činjenica.

Reprodukcija boje

Za razliku od prethodnih poglavlja koja su se bavila teorijom boje primjenjivom u likovnim umjetnostima općenito, završno poglavlje *Reprodukcija boje* obrađuje specifično snimateljske teme, znanja koja su snimatelju nužna da bi spo-

znaje iz prethodnih poglavlja mogao primijeniti u snimanju filma. Jer, između osjetljivosti filmske emulzije i one ljudskog oka, na kojoj se temelji čitava teorija gledanja, harmonije i kompozicije boja, postoje znatne razlike. Oko je prilagodljivo, emulzija nije. Oko možemo prevariti, emulziju ne možemo. Da bi boje bile uspješno reproducirane, nužno je poznavati karakteristike emulzije na koju snimamo i razumjeti djelovanje filtera koji trebaju uskladiti boju svjetla sa senzibilizacijom emulzije.

Pojam temperature boje, smisao i svrha tog čudnog pojma oduvijek je predstavljao kamen spoticanja snimatelju koji se našao suočen sa snimanjem kolor-filma. No, sve je to u biti mnogo jednostavnije nego što se čini na prvi pogled.

Nikola Tanhofer (2000: 109)

O malo kojem segmentu snimateljskoga zanata postoji toliko krivih, proizvoljnih i površnih pretpostavki kao o problematici temperature boje i upotrebi konverzijskih filtera, što sam shvatio tek u susretu s profesionalnim ekipama. A stvari su zaista mnogo jednostavnije negoli se čine na prvi pogled, naravno ako su dobro objašnjene. Upravo to profesor Tanhofer i čini, a zahvaljujući ovoj knjizi to znanje postaje u preglednom i jasnom obliku dostupno. U toj dimenziji, premda je to samo jedan od više slojeva knjige, ovo je djelo vjerojatno nezaobilazni priručnik za snimatelje poput već klasične *Filmske fotografije* (usp. Tanhofer 1981).

Literatura

Damjanov, Jadranka, 1991, *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Zagreb: Školska knjiga

Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Tanhofer, Nikola, 2000, *O boji — na filmu i srodnim medijima*, Zagreb: Novi Liber

Daniel Rafaelić

Kronika srpanj-listopad 2001.

6. VII.

Film Lukasa Nole *Nebo sateliti*, u produkciji Interfilma, uvršten je u konkurenciju 16. filmskog festivala u Los Angelesu.

7-8. VII:

U okviru minhenskog Filmfesta prikazani su filmovi i videoradovi studenata hrvatske Akademije dramskih umjetnosti: *Zauvijek moja* Ljube Lasića, *Vuk* Nikole Ivande, *Demonski plodovi* Mladena Dizdara te *Taksi za prijatelja* Tomislava Šanga. Izvan službene konkurencije u Münchenu se videom *Dodir* predstavila studentica Umjetničke akademije u Splitu Jelena Nazor.

13. VII.

Na drugoj sjednici Hrvatskog arhivskog vijeća objavljeno je da će se, nakon desetak godina pregovora, vratiti građa iz Beograda. Prema u Beču potpisanom ugovoru, sukcesija se odnosi na gradivo bivše Jugoslavije od 1. XII. 1918. do 30. VI. 1991. godine.

27. VII.

U Zagrebu je umro Vjekoslav Majcen (11. VI. 1941-26. VII. 2001). Bio je urednik *Zapisa* (u izdanju Hrvatskog filmskog saveza), *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, *Hrvatskog filmskog godišnjaka* te autor brojnih knjiga i članaka iz povijesti hrvatske kinematografije. Knjige *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja 'Andrija Štampar': 1926-1960.* (1995); *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine* (iz 1998), *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma* (2001) te, zajedno s Antom Peterličem, monografija *Oktavijan Miletić* (2000) samo su dio onoga što je taj marljivi povjesničar hrvatskog filma ostavio iza sebe.

21. VII-4. VIII.

U bivšoj vojarni Samogor na otoku Visu održana je ljetna škola kulture *Otokultivator*. Organizatori su Multimedijalni institut Mama iz Zagreba, Europska asocijacija studenata arhitekture i Klub udruženja za razvoj kulture Močvara iz Zagreba. Održane su filmske, dramske, likovne i glazbene radionice kao i radionice za košenje trave i čišćenje plaža na otoku.

30. VII.

Dalibor Matanić najavio je snimanje svog novog filma pod naslovom *Majka asfalta*.

31. VII-4. VIII.

U Motovunu je održan Treći međunarodni filmski festival. *Nagrade Motovuna:*

Nagradu *Propeler Motovuna* dobio je film *Posljednje utočište* Pavla Pawlikovskog.

Nagradu FIPRESCI (nagrada Međunarodnog udruženja filmskih kritičara) dobio je film Danisa Tanovića *Ničija zemlja*.

Kao posebna projekcija prikazan je i prvi hrvatski poslijeratni igrani film: *Živjeće ovaj narod* Nikole Popovića iz 1947. Povoda je bilo više: bio je to prvi igrani film kojeg je montirala tada devetnaestogodišnja Radojka Tanhofer (Ivančević); bilo je to i predstavljanje napora Hrvatske kinoteke u spašavanju hrvatske filmske baštine. Prije projekcije, Daniel Rafaelić i Ivan Tucaković predstavili su svoj projekt radnog naslova *Hrvatski filmski vodič*. Cilj je knjige napraviti bazu podataka svih hrvatskih filmova.

1. VIII.

U Splitu, na Bačvicama, prikazan je 65-minutni film *Mi smo prvaci* u režiji Mile Gizdića. Film je posvećen devedesetoj obljetnici nogometnog kluba Hajduk. Tekst za film napisali su Željko Reić, Edo Pezzi i Nataša Bakotić, dok je glazbu napisao Gibonni.

2. VIII.

Pjesma o ljubavi naziv je multimedijalnog događaja koji je na Brijunima izvela Vanessa Redgrave. Razlog njezinog gostovanja u Hrvatskoj potpora je predstavi *Kralj Lear* u režiji Lenke Udovički s Radom Šerbedžijom u glavnoj ulozi, čija je premijera održana 17. VIII. na Brijunima. Ova predstava označava povratak Rade Šerbedžije i na hrvatske kazališne daske — filmski je to učinio prošle godine u filmu Dejana Aćimovića *Je li jasno prijatelju?*.

3. VIII-11. VIII.

U Tallinnu u Estoniji održan je filmski festival UNICA-e 2001. Hrvatsku su predstavljali filmovi *Studentova žena* (r. Goran Kovač, 2000); *Dodir* (r. Jelena Nazor, 2001); *Pegla-*

nje (r. Marijan Lončar) i *Uvijek me prekinu kad pišem gra...* (r. Zoran Mudronja). U Hrvatskoj su delegaciji bili Vera Robić Škarica, Goran Kovač, Milan Beslić i Željko Balog, a Tanja Golić je bila članica žirija UNICE. Film *Dodir* Jelen Nador dobio je BRONCU u natjecanju za nagrade UNICA-e, i treću nagradu u kategoriji *Jeunesse*.

Nagrade UNICA-e 2001:

ZLATO: *Sinama Sag* (Shaded Ahmadlou, Iran)

SREBRO: *Console moi* (Remy Fouchet, Francuska); *Am ende des Seins* (Gregor Theus, Njemačka); *Vicine* (Rolf Mandolesi, Italija); *Nigdzie* (Mariusz Chandoa & Marcin Szot, Poljska); *Dancing* (Let's do it, Španjolska); *Pastpaper* (Micke Engstroem, Švedska); *Greenhouse* (Tim Jones, Velika Britanija); *Designer babies* (Iain Gaffney, Velika Britanija); *The Same Time Next Week* (Bob Bannet, Velika Britanija)

BRONCA: *Vamos ganando* (Ramiro Longo, Argentina); *Die Wanderung* (Horst Hubbauer, Austrija); *Regardez vivre les Martin-Pêcheurs* (Francis Staffe); *Dodir* (Jelena Nador, Hrvatska); *The Good, the Bad and the Ugly* (Vit Karas, Češka); *Mlyn* (Martin Lanik, Češka); *Sotilas* (Marko Maekilaakso, Finska); *Fel* (Andras Petrik & Zoltan Rajkai); *Ciaslosc Parkow* (Marta Siwek & Maciej Dominiak); *Kolej Rzeczy* (Mariusz Skrzynski, Poljska); *Stakes* (Boris Kasakov, Rusija); *Roett pa vitt* (Kristoffer Karlsoon, Švedska);

Nagrade u kategoriji »filmovi filmskih škola«:

ZLATO: *Mijn eerste Sjeekspier* (Douglas Boswell);

SREBRO: *Viimeinen Paeaesiaenen* (Sari Antikainen); *Berlino '38* (Gaetano Maffia, Italija)

BRONCA: *44* (Adalberto Leibovich, Argentina)

Nagrada za najzanimljiviji nacionalni program

Češka Republika

Nagrade u kategoriji Jeunesse

PRVA NAGRADA: *Am ende des Seins* (Gregor Theus, Njemačka) DRUGA NAGRADA: *Sotilas* (Marko Maekilaakso, Finska)

TREĆA NAGRADA: *Dodir* (Jelena Nador, Hrvatska)

Nagrade svjetskog kupa jednogminutnih filmova/World Minute Movie Cup

PRVA NAGRADA: *Different Worlds* (Gunnar Nilsson, Švedska)

DRUGA NAGRADA: *Broken Love* (Luis & Anja Smitsk, Nizozemska)

TREĆA NAGRADA: *Friendly* (Eve Ester & Toenu Aru, Estonija); *At Last* (Videofilmer Senftenberg, Njemačka)

UNESCO-ova medalja Fellini

Designer babies (Iain Gaffney, Velika Britanija)

7. VIII.

Moreno Šverko i Zoran Švraka najavili su snimanje nastavka svog amaterskog dugometražnog filma o Jamesu Bondu. Film će se zvati *007 u Labinu — secondo tempo*.

7. VIII-11. VIII.

Na ljetnoj kazališno-glazbenoj sceni Amadeo Prirodoslovnoga muzeja u Zagrebu održane su projekcije pod naslovom *Motovun u Zagrebu*, na kojem su prikazani filmovi sa netom završena Motovunskog filmskog festivala. Prikazani su *Ničija zemlja* Danisa Tanovića, *The Man Who Wasn't There* Joela Coena, *Amores perros*, *Lost killers* Ditoa Tsinadzea te dokumentarni filmovi Akademije dramskih umjetnosti iz Zagreba.

12. VIII.

Najavljeno je da će multinacionalna kompanija Wave Pictures financirati će novi film Krste Papića radnog naslova *Ostavština kralja štakora*. Taj će film biti osuđena verzija Papićeva filma *Izbavitelj* iz 1977. godine.

17. VIII.

Čedo Komljenović (Monty Shadow) započeo je snimati film *Sjećanje na jednu ljubav* prema priči Vlade Kalembera. Uz Kalembera u filmu glume Alka Vuica, Frano Lasić i drugi.

19. VIII-25. VIII.

Na šestom Sarajevo film festivalu hrvatski film predstavljali su igrani film *Polagana predaja* Brune Gamulina te dokumentarni film *Tvrđa* Zvonimira Jurića.

22. VIII.

Film *Jeli jasno prijatelju* Dejana Aćimovića uvršten je u program *Svjetski film 25.* međunarodnog Filmskog festivala u Kopenhagenu.

24. VIII.

U zgradi HRT-a prikazan je slovenski dokumentarni film *Nasljedje rata* o problemu razminiranja u Hrvatskoj. Film je režirao Marijan Frainović.

31. VIII.

Umro je snimatelj Antun Markić (15. II. 1922-31. VIII. 2001). Filmom se bavi od 1948. godine — prvo snimajući dokumentarne filmove za Zora film, a zatim kao suradnik Branka Marjanovića na filmovima *Posljednji zavičaj*, *Bjeloglavi sup* te *Briga za potomstvo*. Od 1970. snima kratke filmove. Suraduje i s Brankom Bauerom, Matom Reljom, Zoranom Tadićem, Nikolom Tanhoferom, Zlatkom Sudovićem i Rudolfom Sremcom.

6. IX-8. IX.

U Širokom Brijegu održana je Revija hrvatskog filma i videa. Prikazani su filmovi: *Glenn Miller 2000* (r. Tomislav Gotovac, 2000); *Nigredo* (r. Zdravko Mustać, 2000); *En-*

dart (r. Ivan Ladislav Galeta); *Ne daj se Floki* (r. Zoran Tadić, 2000); *Dodir* (Jelena Nazor, 2000); *Bića sa slikom* (r. Damir Čučić, 1999); *Zauvijek moja* (Ljubo J. Lasić, 2000) te *Dečko kojem se žurilo* (Biljana Čakić-Veselić, 2000). Također prikazan je i izbor s revija jednogminutnog filma (top 30) — Požega 1999-2001.

7. IX.

Vicko Ruić započeo je snimanje novoga filma *Serafin*. U priči iz doba kraja Austro-Ugarske glavnu ulogu dobio je Vjeko Janković, a glume i Vanja Drach, Barbara Prpić, Galiano Pahor, Nada Gačević-Livaković i drugi. Budžet filma iznosi 980.000 njemačkih maraka.

8. IX-16. IX.

U Koncertnoj dvorani Vatroslava Lisinskog u Zagrebu, Ljetnom kinu Bačvice u Splitu te Hrvatskom kulturnom domu u Rijeci održana je *Stella film special*, revija pretpremijernih filmova. Filmove predstavili su distributeri Blitz, UCD, Kinematografi, VTI te Global film. Prikazani su filmovi: *Hannibal* (r. Ridley Scott), *Maléna* (r. Giuseppe Tornatore), *Brzi i žestoki* (r. Rob Cohen), *Što žene vole* (r. Nancy Meyers), *Bijeli prah* (r. Ted Demme), *Spy Kids* (r. Robert Rodriguez), *Mandolina kapetana Corellija* (r. John Madden), *Uхватите Картера* (r. Stephen T. Kay), *Prvi grijeh* (r. Michel Cristofer), *Dar* (r. Sam Raimi), *Vjenčanje iz vedra neba* (r. A. Shankman), *Yamakasi* (r. ?), *Sam protiv svih* (r. C. Duguay), *Zmajev poljubac* (r. Chris Nahon) te hrvatski film *Posljednja volja* (r. Zoran Sudar).

12. IX.

Zbog terorističkih napada na SAD, izložba Andyja Warhola u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu otvorena je dan poslije. Izložbu prati čitav niz multimedijalnih događaja, uključujući i projekcije Warholovih filmova u KIC-u.

17. IX.

Objavljeno je da film *Maršal* Vinka Brešana kreće u kino-distribuciju po Luxemburgu (20. IX) i Belgiji (27. IX).

Film Dejana Aćimovića *Jeli jasno prijatelju* biti će prikazan u Münchenu na Smotri Goethe Film Instituta u programu *Inter Nationes*. Nakon toga film će biti prikazan na festivalima u Carigradu, Fort Lauderdaleu i Tallinu.

Novo novo vrijeme, film Rajka Grlića i Igora Mirkovića, ušao je u konkurenciju za nagradu *Prix D'Europa* koju dodjeljuje Parlamentarna skupština Vijeća Europe. Dodjela će se održati u Berlinu od 13. X.-20. X.

17-21. IX.

U okviru manifestacije *Granice/Borders 2001*, u Izložbenom salonu Vladimir Becić u Slavonskom Brodu prikazan je program videoradova hrvatskih videoumjetnika. Zastupljeni su Ivan Faktor, studenti Umjetničke akademije u Splitu, Leo Vukelić, Igor Kuduz, Vladislav Knežević, Davor Mezak, Milan Bukovac i Simon Bogojević-Narath.

18. IX.

U Klubu Mama održan je okrugli stol o kulturi novih medija u istočnoj i zapadnoj Europi. U sklopu ovog događanja održan je niz videoprojekcija.

19. IX.

Producerska kuća Factum predložila je film Biljane Čakić Veselić *Dečko kojem se žurilo* za nominaciju za *Oscara* za dokumentarni film. Predloženi su za nominaciju redatelji-a te producent Nenad Puhovski.

22. IX-27. IX.

U Zagrebu su održani Dani Ruske Federacije.

22. IX-29. IX.

U Splitu je održan 6. međunarodni festival novog filma. U konkurenciji su prikazano 37 filmova. Hrvatsku su predstavljali filmovi *End art* (r. Ivan Ladislav Galeta, 2001); *Glenn Miller 2000* (r. Tomislav Gotovac, 2000), *Nigredo* (r. Zdravko Mustać, 2001) te *Dan pod suncem* (r. Vlado Zrnić, 2001). U videokonkurenciji prikazano je 39 filmova. U ciklusu Novi mediji izvan konkurencije postavljena je instalacija Zlatana Dumančića *Negentropijsko djelo*. Također održane su retrospektive Bele Tarra, Larsa Von Triera i Petera Borgesa.

24. IX.

Dokumentarni film Nevena Hitreca *Neka bude voda* uvršten je u konkurenciju Festivala dokumentarnog filma u Leipzigu održana 16 — 21. listopada 2001. godine.

25. IX.

Film Krste Papića *Kad mrtvi zapjevaju* počeo se prikazivati u Penny Cinema u Chicagu uz dobre kritike.

26. IX.

U Bratislavi su održani Dani hrvatskog filma. Prikazani su filmovi: *Glembajevi* (Antun Vrdoljak, 1988), *Čudnovate zgrade* Hlapića (Milan Blažeković, 1996), *Bogorodica* (Neven Hitrec, 1998), *Crvena prašina* (Zrinko Ogresta 1999) te *Surogat* (Dušan Vukotić, 1965).

27. IX.

U Chicagu su održani Dani hrvatskog filma. Na programu su bili filmovi *Vidimo se* (Ivan Salaj, 1995), *Breza* (Ante Babaja, 1967), *Rondo* (Zvonimir Berković, 1966), *Kaja ubit ću te* (Vatroslav Mimica, 1967), *Lisice* (Krstó Papić, 1969), *Predstva Hamleta u selu Mrđuša Donja* (Krstó Papić, 1973), *Mondo Bobo* (Goran Rušinović, 1997) te *Surogat* (Dušan Vukotić, 1965).

1. X.

U Teatru Exit održana je premijera dokumentarnog filma *Na stanicama u Puli* Roberta Zuberera. Ovaj 50-minutni film prati Đorđa Balaševića u pripremama (i izvedbama) svog dobrotvornog koncerta za pulsku bolnicu 16. lipnja 2001.

5. X.

U Bjelovaru je počelo snimanje filma *Snježane Tribuson Ne dao Bog većeg zla*, prema scenariju Gorana Tribusona. U filmu glume Luka Dragić, Bojan Navojec, Filip Čurić, Ozren Martinović, Ivo Gregurević, Mirjana Rogina, Semka Sokolović-Bertok, Bogdan Diklić, Goran Navojec, Dora Fišter i dr. Glazbu za film radi Darko Rundek.

7. X.

Teroristički napad na prvog hrvatskog predsjednika naziv je dokumentarnog filma Obrada Kosovca, koji je prikazan u Hotelu Esplanade u povodu desetogodišnjice razaranja Banskih dvora.

11. X.

U kinu SC održana je premijera srpskog filma *Nataša* Ljubice Samardžića. U glavnoj ulozi debitirala je Tijana Končić.

Bernardo Bertolucci, direktor festivala, pozvao je film *Maršal* Vinka Brešana na 1. Međunarodni Festival filma i psihoanalize u Londonu koji će je održan od 1-4. studenog 2001.

12. X.

Ante Peterlić predložio je Ministarstvu kulture sufinanciranje igranog filma *Zrinka Ogreste* radnog naslova *Tu*, prema scenariju Zrinka Ogreste i Josipa Mlakića. Za razradu scenarija predloženi su: *Slučajna suputnica* Srečka Jurđane; *Ovce od gipsa* Vinka Brešana i Jurice Pavičića; *Što je muškarac bez brkova* kojeg će režirati Hrvoje Hribar po scenariju Ante Tomića (prema vlastitom romanu) te *Tonka i Tomica* Nevena Hitreca. Ministarstvo kulture financira i filmove koji se već snimaju (*Duga mračna noć* Antuna Vrdoljaka, *Serafin* Vicka Ruića te *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson). Financirat će se još i *Konjanik* Branka Ivande; *Prezimiti u Riju* Davora Žmegača; *Noćas je noć* Zvonimira Jurića; *Ispod crte* Petra Krelje, *Ostavština kralja štakora* Krste Papića, kao i filmovi koji su još u fazi predprodukcije: *Libertas* Veljka Bulajića; *Družba* Isusova Silvija Petranovića te *Ptica* Dalibora Matanića.

16. X.

S radom je započeo Filmski centar. Projekcije u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza, Hrvatske kinoteke, Multimedijskog centra i Zagreb filma, privremeno se održavaju u dvorani Kinoteke, no veliki su izgledi da se Filmski centar trajno nastani u kinu SC. Na programu su odabrani programi domaće i svjetske filmske baštine kao i programi alternativnog filma i videa.

19. X-23. X.

U zagrebačkom KIC-u (Kulturnom informativnom centru) održan je *Tjedan mađarskog filma* u sklopu kojeg su prikazani filmovi Marte Meszaros: *Posvojenje* (1975); *Dnevnik za moju djecu* (1982); *Njih dvoje* (1977) i *Djevojka* (1968).

19. X-25. X.

U zagrebačkom kinu Jadran održan je *Tjedan novozelandskog filma*. Na programu su bili: *Broken English* (Gregor Nicholas, 1996); *Cijena mlijeka* (Harry Sinclair, 2000); *Magik & Rose* (Vanessa Alexander, 1999); *Scarifies* (Robert Sarkies, 1999); *Obljetnica* (Michael Hurst, 2000); *Bili jednom ratnici* (Lee Tamahori, 1994); *Stickmen* (Hamish Rothwell); *Raspjevani trofej* (Grant Lahood, 1993); *Sudoper* (Alison Macneal, 1989); *Put povratka* (Annalise Patterson, 1996); *Zaraza* (James Cunningham, 2000); *Zaboravljeno srebro* (Peter Jackson & Costa Botes, 1996) i *Udarac* (Christine Jeffs, 1994).

22. X-28. X.

5. *Tjedan češkog filma* održan je u zagrebačkoj Kinoteci. Prikazani su filmovi: *Tamnoplavi svijet* Jana Švēraka; *Andeo Exit* Vladimira Michaleka; dokumentarni *Plastic People of the Universe* Jane Chytilove; *Put iz grada* Tomasa Vořela; *Svi moji bližnji* Mateja Minača i *Kitica* F. A. Brabezi-ja.

30. X.

Na festivalu EcoTourland Film 2001. u Bukureštu glavnu nagradu dobio je film *Beskonačna priča* Darka Bućana. Nagrada će autoru biti uručena 10. XI. u Beču u sklopu festivala Grand Prix CIFTT 2001.

Filmski centar — projekt i program*

A. Projekt filmskog centra, Zagreb (2002-2006.)

Ustanove predlažači/osnivači:

Akademija dramske umjetnosti (Zagreb), Akademija likovnih umjetnosti (Zagreb), Arhitektonski fakultet, Studij dizajna (Zagreb), Filozofski fakultet (Zagreb), Hrvatska kinoteka pri Državnom arhivu Hrvatske (Zagreb), Hrvatski filmski savez (Zagreb), Hrvatsko društvo filmskih kritičara (Zagreb), Hrvatsko društvo filmskih redatelja (Zagreb)

Prema izvornom prijedlogu koji su izradili:

dr. Hrvoje Turković (ADU), dr. Vjekoslav Majcen (Hrvatska kinoteka), Ivan Ladislav Galeta, docent (ALU)

Filmski centar u Zagrebu

Filmski centar zamišljen je kao središnja filmskokulturna ustanova za istovremene mnoge aktivnosti filmskog sadržaja, odnosno programom trebala bi prikazivački i prezentacijski objediniti programe i aktivnosti institucija kao što su Hrvatska kinoteka, Hrvatski filmski savez, Multimedijalni centar i kinotečni program Zagreb filma.

Prijedlog za osnatak Filmskog centra objavljen je u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* još 1998. i predan Gradskom uredu za kulturu. Projekt je zapinjao na pitanju prostora i na tome tko bi trebali biti osnivači. Nedavno je odlučeno da će Centar biti samostalna javna ustanova u kulturi sa statusom kakav imaju muzejsko-galerijske ustanove, a dok se ne stvori situacija u kojoj će Centar imati vlastiti prostor, djelovati će, u dogovoru sa Zagreb filmom, u prostoru Kinoteke.

Na razinu institucije od nacionalnog značenja, osim vezano sti uz republičku Kinoteku, Centar podiže njegova uloga u međunarodnoj razmjeni i distribuiranju programa po Hrvatskoj. U budućnosti ostvarivat će se mnoge republički relevantne funkcije, kao što je stvaranje dokumentacijskog centra i sustavno bavljenje teorijskim i praktičnim istraživanjima audio-vizualnih medija.

Projekt će se realizirati u razdoblju od četiri godine, od 2002. do 2006.

Prve su aktivnosti već počele i potpisani su ugovori s Gradskim uredom za kulturu i Ministarstvom kulture RH; osnovana su stručna tijela projekta i radni tim te dogovorena suradnja sa Zagreb filmom o uporabi dvorane Kinoteke; obavljene su također pripreme za početak rada Centra (grafičko

oblikovanje, logo, promotivne aktivnosti); Centar je svečano otvoren projekcijama filmova *Idioti* Larsa von Triera i *Poniženi* redatelja Jespera Jargila, objavljen je program do kraja godine, a započeti su i dogovori o suradnji s ključnim partnerima.

U sadašnjoj fazi, u kojoj je Centar tek projekt, a ne samostalna institucija, organizatori aktivnosti su Hrvatska kinoteka, Multimedijalni centar SC, Zagreb film i Hrvatski filmski savez, koji je ujedno i glavni realizator programa.

U dvorani Kinoteke utorkom bit će četiri prikazivačka termina:

- jutarnji namijenjen školama (prikazivačka djelatnost koja bi sadržajno pokrivala školski predmet medijske kulture, popraćeno uvodnom riječi filmskog znalca, stručnjaka i razgovorom s autorima gledanih filmova;
- popodnevni i dva večernja termina sustavno će prezentirati kinotečni, arhivski program (redateljski, glumački, tematski ciklusi), novi nekomercijalni europski film i filmove manje poznatih, odnosno manje zastupljenih istočnih kinematografija na hrvatskom kinorepertoaru te cikluse dokumentarnog, crtanog, umjetničkog videa i eksperimentalnog filma.

U 2002. Centar će programski zahtijevati još jedan dodatni dan, odnosno četiri prikazivačka termina više.

Uz predstavljanja novih filmskih i videoostvarenja organizirat će se razgovori s autorima ili okrugli stolovi koji će propitivati aktualni kulturni trenutak Hrvatske, a u suradnji s inozemnim kulturnim centrima i veleposlanstvima gosti će biti i europski i svjetski filmaši i teoretičari.

U sklopu centra otvorit će se i mediateka (videoteka, čitavnica sa časopisima, stručnom literaturom, gledaonica, mogućnost korištenja Internetom). Edukativna komponenta projekta otvarat će pristup i njegovu uporabu kinotečnom fondu (individualno i grupno gledanje filmova presnimljenih na video u prostorijama Filmskog centra, pomaganje učenicima i studentima u izradi seminarskih diplomskih i drugih radova i slično); prostor će biti otvoren i obrazovnim i umjetničkim radionicama. Predvorje Kinoteke bit će prostor okupljanja, prostor promocija filmskih izdanja i izložbenih aktivnosti.

* Ovo je projekt i program predložen Gradskom uredu za kulturu i Ministarstvu za kulturu. Program za 2001. počeo se provoditi u dvorani Kinoteka 16. X. 2001.

B. Program projekcija Filmskog centra

(od 23. listopada 2001. do 18. prosinca 2001.).

23. 10.

Ciklus češkog filma (u suradnji sa Zagreb filmom)

30. 10.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 *VUK SAMOTNJAK* (1972); redatelj: Obrad Glušćević

Ciklus filmova Roberta Bressona

17:00 *DAME IZ BULONJSKE ŠUME* (Les dammes du Bois de boulogne, 1945)

19:00 *DŽEPAR* (Pickpocket, 1959)

21:00 *SUĐENJE IVANI ORLEANSKOJ* (Le proces de Jeanne d'Arc, 1962)

06. 11.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 *VLAK U SNIJEGU* (1976) redatelj: Mate Relja

101 godina francuske kinematografije

17:00 *CHERBOURŠKI KIŠOBRANI* (Les parapluies de Cherbourg, 1963) redatelj: Jaques Demy

19:00 *CRNA SERIJA* (Serie noire, 1979) redatelj: Alain Corneau

21:00 *NOĆI PUNOG MJESECA* (Les nuits de la pleine lune, 1984) redatelj: Eric Rohmer

13. 11.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 *IMAM 2 MAME I 2 TATE* (1968) redatelj: Krešo Golik

Ciklus filmova EU (u suradnji sa Zagreb filmom)

20. 11.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 *DRUŽBA PERE KVRŽICE* (1970) redatelj: Vladimir Tadej

Ciklus filmova Kryzstofa Zanussia — 1. dio —

17:00 *ILUMINACIJE* (Illuminacja, 1973) redatelj Kryzstof Zanussi

19:00 Program alternativnog filma i videa

21:00 *KAMELEON* (Barwy ochronne, 1976) redatelj Kryzstof Zanussi

27. 11.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 Ciklus filmova Borivoja Dovnikovića

Ciklus filmova Kryzstofa Zanussia — 2. dio —

17:00 *SPIRALA* (1978) redatelj Kryzstof Zanussi

19:00 Program alternativnog filma i videa

21:00 *KONSTANTA* (Constans 1980) redatelj Kryzstof Zanussi

04. 12.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 Ciklus filmova Krste Papića

Ciklus filmova Fritza Langa — 1. dio —

16:30 *PAUCI* (Die Spinnen, 1919) — 1. i 2. dio

19:00 *UMORNA SMRT* (Der mude Todd, 1921)

21:00 *METROPOLIS* (1926/27)

11. 12.

Program filmova za djecu i mladež

15:00 Izbor animiranih filmova iz produkcije ŠAF-a

Ciklus filmova Fritza Langa — 2. dio —

17:00 *ŠPIJUNI* (Spione, 1928)

18:30 *ŽENA NA MJESECU* (Frau im Mond, 1929)

21:00 *M* (1931)

18. 12.

Projekcije recentne hrvatske produkcije

17:00, 19:00, 21:00

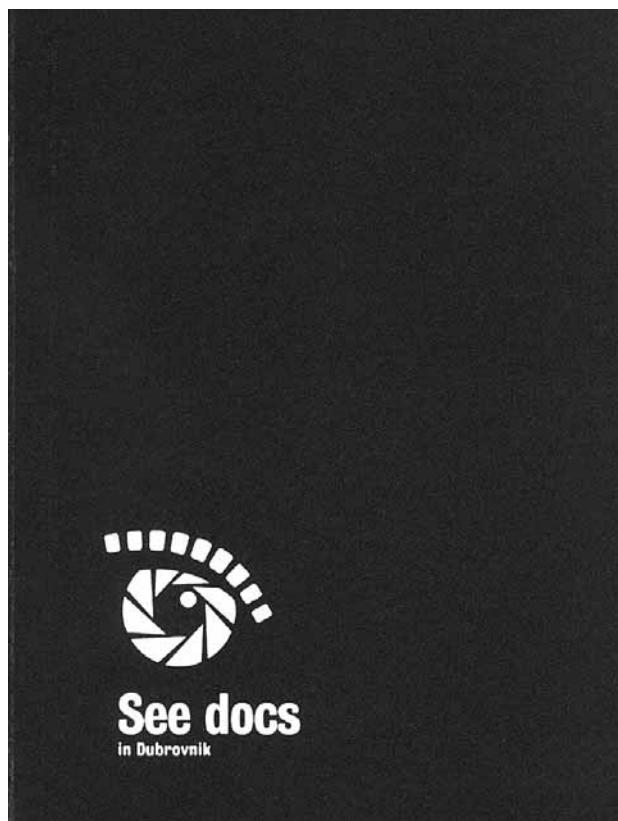
Festivalska dokumentacija: filmografije festivala

See Docs — Dubrovnik 2001: filmografija

Filmovi — natjecateljski program

Natjecanje See:

1. ACROPOLIS / Grčka: 2001. — redateljica Eva Stefani. — BetaCam, 46 min
2. BEOGRADSKI ZVUK / Jugoslavija: 2001. — redatelji Stefan Arsenijević, Jelena Stanković, Ivana Panić, Andrijana Stojković, Marko Djilas. — BetaCam, 80 min
3. COMRADES / Makedonija: 2000. — redatelj Mirko Panov. — BetaCam, 105 min
4. DECA — FEMIJET / Mađarska: 2001. — redatelj Ferenc Moldovany. — 35 mm, 90 min
5. DEČKO KOJEM SE ŽURILO / Hrvatska: 2001. — redateljica Biljana Čakić-Veselić. — BetaCam, 52 min
6. DOCUMENTARY MOSAIQUE / Kosovo: 2000. — redatelj Eugen Sarancini. — 2000. — BetaCam, 21 min
7. FREE SPACE / Hrvatska: 2000. — redatelj Damir Čučić. — BetaCam, 22 min
8. FUNDI I NJE HEJAK MARJE / Albanija: 2000. — redatelj Sajmir Kumbaro. — BetaCam, 42 min
9. ISKUŠENJA / Montenegro: 2001. — redateljica Nada Rahović. — BetaCam, 20 MIN
10. IZLISHNITE / Bugarska: 1999. — redateljica Adela Peeva. — BetaCam, 52 min
11. JA ZNAM KAKO / Montenegro: 2001 — redatelj Momir Matović. — BetaCam, 17 min
12. JONUC ES A KOLDUSMAFFIA / Mađarska: 1999. — redatelj Andras Salamon. — BetaCam, 50 min
13. LA DRUM / Rumunjska: — 1999. — redatelj Dumitru Budrala. — BetaCam, 45 min
14. LJUBAV, ZAVET / Jugoslavija: 2000. — redatelj Vladimir Petrović. — BetaCam, 18 min
15. MOSTAR SEVDAH REUNION / Bosna i Hercegovina: 2000. — redatelj Pjer Žalica. — BetaCam, 30 min
16. MRTVI UBIJAJU — ANATOMIJA BOLA 2 / Srbija: 2001. — redatelj Janko Baljak. — BetaCam, 30 min
17. NASTASIJA / Jugoslavija: 2000. — redatelji Željo Mirković, Boban Rajković. — BetaCam, 17 min
18. OVBINENIETO-PRISADATA / Bugarska: 1999. — redateljica Anna Petkova. — 35 mm, 57 min
19. OC. COM / Jugoslavija: — 2000. — redatelj Bob Miloshević. — BetaCam, 9 min
20. OF COWS AND MEN / Hrvatska: — redatelji Zrinka Matijević, Nebojša Slijepčević
21. OPSR'O I OST'O JEDAN DAN / Bosna i Hercegovina: 2000 — redateljica Alma Bećirović. — BetaCam, 12 min
22. RADOSTNA ŽIVOTOT / Makedonija: 2001. — redatelj Svetozar Ristovski. — BetaCam, 85 min
23. REZINE ČASA / Slovenija: 2001. — redatelji Neven Korda, Zemira Alajbegović. — BetaCam, 60 min
24. ŠALTER / Hrvatska: 2000. — redatelj Dražen Žarković. — BetaCam, 25 min
25. TITO / Slovenija: 2001. — redateljica Janja Glogovac. — BetaCam, 60 min
26. TO SCHOLEIO / Grčka: 2001. — redateljica Marianna Economou. — BetaCam, 55 min
27. TVRĐA 1999 / Hrvatska: 2000. — redatelj Zvonimir Jurić. — BetaCam, 28 MIN
28. 24 ORES STO XORIO / Grčka: 2001. — redateljica Angelike Contis. — BetaCam, 17 min



Natjecanje Balticum:

1. AKTAS / Litvanija: 2000. — redateljica Janina Lapinskaite. — 35 mm, 24 min
2. AUTOSTRADA / Italija: 2000. — redatelj Vincenzo Mancuso. — BetaCam, 47 min
3. BRIGAAD / Estonija: 2000. — redatelj Livo Niglas. — BetaCam, 57 min
4. BRIVIBA TIESAJA ETERA / Latvija: 2001. — redatelj Romulds Pipars. — BetaCam, 52 min
5. DEMONSKI PLODOVI / Hrvatska: 2001. — redatelj Mladen Dizdar. — BetaCam, 28 min
6. DE PAEDOFILIA DANSKERE / Danska: 2000. — redatelj Henrik Crunnet. — BetaCam, 41 min
7. DIRECKFRESSER / Njemačka: 2000. — redatelj Branwen Okpako. — 35 mm, 75 min
8. DRAGA LJILJANA / Bosna i Hercegovina, Austrija: 2000. — redateljica Nina Kusturica. — BetaCam, 31 min
9. FCNGSELSBYEN / Danska: 2000. — redateljica Judith Lamsade. — BetaCam, 28 min
10. FLAŠAFAN / Slovenija: 2000. — redatelj Igor Gajić. — 16 mm, 10 min
11. EN MINISTER KRYDSER SIT SPOR / Danska: 2000. — redatelj Ulrik Holmstrup. — BetaCam, 59 min
12. FISK UDEN VAND / Danska, Bangladeš: 2000. — redateljica Mikala Krogh. — BetaCam, 30 min
13. HEAVEN ON EARTH / Njemačka: 2001. — redatelj Rick Minnich. — BetaCam, 52 min
14. IN SEARCH OF OUR PAST / Litvanija: 2000. — redatelj Algizdas Tarvydas. — BetaCam, 33 min
15. INIMENE KADUS / Estonija: 2000. — redatelj Urmas E. Liiv. — BetaCam, 38 min
16. INTINERARY BUS / Litvanija: 2001. — redatelj Leonid Glushayev. — BetaCam, 29 min
17. IR NIEKADA MAN SAMBOS PER DAUG / Litvanija: 2001. — redatelj Arnas Grotuzas. — BetaCam, 1, 5 min
18. JESTEM ZLY / Poljska: 2001. — redatelj Grzegorz Pacek. — BetaCam, 29 min
19. LAISVOJI BANGA/48 VALANDAS PRIES PASAULIO PABAI GA / Litvanija: 2000. — redatelj Audrius Juzenas. — 35 mm, 10 min
20. LAVIA / Finska: 1999. — redateljica Pia Andell. — 35 mm, 56 min
21. MAJAS CE... MALA / Latvija: 2000. — redatelj Alija Bley. — BetaCam, 26 min
22. MAMA / Litvanija: 2000. — redateljica Oksana Buraja Aurskevicene. — BetaCam, 13 min
23. NAVERNE / Danska: 2001. — redatelj Dorte SerE. — BetaCam, 23 min
24. MYWAY / Slovenija: 2000. — redatelj Miha Mlaker. — 16 mm, 20 min
25. NEW YEAR AND THE END OF THE CENTURY, THE / Rusija: 2000. — redatelj V. Vinogradov. — BetaCam, 52 min
26. NNEDE BLAMSTRER DET, DER / Norveška: 2000. — redatelj Kristin Nicolaysen, Bente Fernando Sem. — BetaCam 23 min
27. NOT FLAMMABLE / Estonija: 2001. — redatelj Raimo J. Erand. — BetaCam, 28 min
28. 8 DEKO DO ZLOTA / Poljska: 2000. — redateljica Barbara Pawlowska. — BetaCam, 29 min
29. PEJZAŽI / Jugoslavija: 2000. — redatelj Stefan Arsenijević. — BetaCam, 7 min
30. QUASE LA / Švedska: 2000/2001. — redateljica Cecilia Torquato. — BetaCam, 26 min
31. REISE IN DIE YUGEND / Rusija: 2000. — redatelj Alexander Gutman, Sergei Litviakov. — BetaCam, 54 min
32. SHOCKING TRUTH / Švedska: 2000. — redatelj Alexa Wolf. — BetaCam, 59 min
33. STORY OF LEOKADIA J., THE / Poljska: 2000. — redatelj Grzegorz Skurksi. — BetaCam, 21 min
34. SUKULAIISA / Finska: 2001. — redateljica Mia Halme. — BetaCam, 11 min
35. SWIAT MOICH WUJKOW / Poljska: 2000. — redatelj Krzysztof Magowski. — BetaCam, 34 min
36. TANGO, GRÄL OCH LEDBESVÄR / Švedska, Poljska, Njemačka: 1999. — redatelj Jerzy Sladkowski. — BetaCam, 58 min
37. THEY / Danska, Južna Afrika: 2000. — redatelj Torben Simonson. — BetaCam, 29 min
38. V GORAH S TOBOJ / Rusija: 2000. — redateljica Anna Sarantseva. — 35 mm, 24 min
39. VIENA / Litvanija: 2001. — redatelj Audrius Stonis. — 35 mm, 16 min
40. VIIMEISER VAOTOKSELLA / Finska: 2000. — redatelj Mika Ronkainen. — BetaCam, 28 min
41. VUK / Hrvatska: 2000. — redatelj Nikola Ivanda. — BetaCam, 17 min
42. WAR EINST EIN WILDER WASSERMANN / Njemačka: 1996-2000. — redateljica Claudia von Alemann. — BetaCam, 43 min

Posebni program

1. BASHKIM / Švicarska: 2001. — redatelj Vadim Jendreyko. — 35 mm, 86 min
2. HET LAATSTE JOEGOSLAVISCHE EFTAL / Nizozemska: 2000. — redatelj Vuk Janić. — BetaCAM, 85 min
3. MAKING OF THE REVOLUTION. THE / Nizozemska: 2001. — redateljica Katarina Rejger. — BetaCam, 52 min
4. NOVO NOVO VRIJEME / Hrvatska: 2001. — redatelji Rajko Grlić, Igor Mirković. — 35 mm, 105 min

Retrospektiva

1. BAG / Hrvatska: 1999. — redatelji Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić. — 35 mm, 20 min
2. GODINE HRĐE / Hrvatska: 2000. — redatelj Andrej Korovljev. — 16 mm, 35 min
3. OLUJA NAD KRAJINOM / Hrvatska: 2001. — redatelj Božidar Knežević. — DV 52 min

Filmovi Hrvatskog filmskog saveza

1. ENDART / 1999-2001. — redatelj Ivan Ladislav Galeta
2. GLEN MILLE 2000. — redatelj Tomislav Gotovac
3. NIGREDO — redatelj Zdravko Mustać

48. PULAFILMFESTIVAL



www.pulafilmfestival.com

48. Pulafilmfestival — Pula 2001: filmografija

Službeni program hrvatskoga filma

1. AJMO ŽUTI/GO, YELLOW, 2001. — redatelj Dražen Žarković. — 81 min
2. HOLDING/THE MIROSLAV HOLDING Co., 2001. — redatelj Tomislav Radić. — 102 min
3. KRALJICA NOĆI/QUEEN OF THE NIGHT, 2001. — redatelj Branko Schmidt. — 95 min
4. POLAGANA PREDAJA/SLOW SURRENDER, 2001. — redatelj Branko Gamulin.
5. POSLJEDNJA VOLJA/THE LAST WILL, Hrvatska/USA. — redatelj Vencio Blagačić. — 87 min
6. SAMI/ALONE — redatelj Lukas Nola. — 81 min

Službeni program europskoga filma

1. ABERDEEN, Norveška, V. Britanija/Norway, UK: 2000. — redatelj Hans Petter Moland. — 113 min
2. AMÉLIE, Francuska/France: — redatelj Jean-Pierre Jeunet. — 120 min
3. BARABE/HOOLIGANS, Slovenija/Slovenia: 2000. — redatelj Miran Zupanič. — 104 min
4. CURENJE/LEK, Nizozemska/Netherlands: 2001. — redatelj Jan van de Vellde. — 109 min
5. DNEVNIK BRIDGET JONES/BRIDGET JONES'S DIARY, V. Britanija, SAD/UK, USA: 2001. — redateljica Sharon Maguire. — 92 min
6. HVALA NA ČOKOLADI/MERCI POUR LE CHOCOLAT, Francuska, Švicarska/France, Switzerland: 2000. — redatelj Claude Chabrol. — 99 min
7. KRUH I TULIPANI/PANE E TULIPANI, Italija, Švicarska/Italy, Switzerland: 2000. — redatelj Silvio Soldini. — 114 min
8. MALÉNA, Italija/Italy: 2000. — redatelj Giuseppe Tornatore. — 96 min
9. NATAŠA, Jugoslavija/Yugoslavia: 2001. — redatelj Ljubica Samardžić.
10. OGNJEM I MAČEM/OGNIEM I MIECZEM, Poljska/Poland: 1999. — redatelj Jerzy Hoffman. — 183 min
11. PEPPERMINT, Grčka, Mađarska, Bugarska/Greece, Hungary, Bulgaria: 1999. — redatelj Costas Kapakas. — 105 min
12. PRINCEZA I RATNIK/DER KRIGER UND DIE KAISERIN, Njemačka/Germany: 2000. — redatelj Tom Tykwer. — 132 min

13. RASTURI ME/BAISE. MOI, Francuska/France: 2000. — redateljice Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi. — 77 min
14. REYKJAVIK, Island, Danska, Francuska, Norveška/Iceland, Denmark. France. Norway: 2000. — redatelj Baltasar Kormakur. — 89 min
15. RUKE UVIS/DER ÜBERFALL, Austrija/Austria: 2000. — redatelj Florian Flicker. — 84 min
16. SUSJEDI/LA COMUNIDAD, Španjolska/Spain: 2000. — redatelj Alex de la Iglesia. — 106 min
17. VUČJE BRATSTVO/LA PACTE DES LOUPS, Francuska/France: 2001. — redatelj Christophe Gans. — 143 min
18. ZAJEDNO/TILLSAMMANS, Švedska, Danska, Italija/Sweden, Denmark, Italy: 2000. — redatelj Lukas Moodysson. — 106 min

Poseban program

1. HAVANNA MI AMOR, Njemačka/German: 1999. — redatelj Uli Gaulke. — 80 min
2. MOULIN ROUGE, SAD/USA: 2001. — redatelj Baz Luhrmann. — 126 min
3. OBEĆANA ZEMLJA/ZEIMIA OBBIECANA, Poljska/Poland: 1974. — redatelj Andrzej Wajda. — 140 min

Nova Europa

1. CHICO, Mađarska, Hrvatska/Hungary, Croatia: 2001. — redateljica Ibolya Fekete. — 108 min
2. GYPSY MAGIC, Makedonija/Macedonija: 1997. — redatelj Stole Popov. — 128 min
3. MEHANIZAM/THE MECHANISM, Jugoslavija/Yugoslavia: 2000. — redatelj Đorđe Milosavljević. — 94 min
4. OSVETA JE MOJA(LACRIMOSA)/MA JE POMSTA, Čehoslovačka/Czechoslovakia: 1995. — redatelj Lordan Zafranović. — 102 min
5. POSLJEDNJA VEČERA/ZADNJA VEČERJA, Slovenija/Slovenia: 2000. — redatelj Vojko Anzeljc. — 94 min
6. PUTOVNICA/PASZPORT, Mađarska/Hungary: 2001. — redatelj Péter Gothár. — 73 min
7. STAKLENE KUGLICE/STAKLENI TOPCHETA, Bugarska/Bulgaria: 2000. — redatelj Ivan Cherkelov. — 100 min

Popratni programi

10. DANI HRVATSKOG FILMA

1. CRNA KRONIKA ILI DAN ŽENA/BAD NEWS OR INTERNATIONAL WOMEN'S DAY, redateljica Snježana Tribuson. — Super 16 mm
2. CRNCI SU IZDRŽALI, A JA/THE DRUGS HELD OUT, WHAT ABOUT ME, redatelj Zvonimir Jurić.
3. DAN POD SUNCEM/A DAY UNDET THE SUN, redatelj Vlado Zrnić, 16 mm
4. DEČKO KOJEM SE ŽURJLO/THE BOY WHO WAS IN A HURRY, redateljica Biljana Čakić-Veselić. — BETA
5. GLENN MILLER 2000, redatelj Tomislav Gotovac. — BETA
6. NIGREDO, redatelj Zdravko Mustać. — 16 mm
7. PROMAŠAJ/MISSED AIM, redatelji S. Tomić, Ivan-Goran Vitez. — 16 mm
8. PUTUJEM/I'M ON MY WAY, redatelj Vedran Šamanović. — BETA
9. ŠALTER/THE COUNTER, redatelj Dražen Žarković. — BETA

U SPOMEN VELIKANA HRVATSKOG GLUMIŠTA, ENE BEGOVIĆ I FABIJANA ŠOVAGOVIĆA

U spomen na glumicu **ENU BEGOVIĆ**

KRALJEVA ZAVRŠNICA: 1987. redatelj Živorad Tomić.

U spomen na glumca **FABIJANA ŠOVAGOVIĆA**

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE: 1965. — redatelj Vatroslav Mimica.

DOGAĐAJ: 1969. — redatelj Vatroslav Mimica

U POČAST BORISA DVORNIKA I VATROSLAVA MIMICE

(u povodu Vjesnikove nagrada za životno djelo »Krešo Golik« dodijeljene glumcu Borisu Dvorniku, te nagrade 48. Pulafilmfestivala Zlatna arena za životno djelo, Vatroslavu Mimici)

BORIS DVORNIK predstavljen filmovima:

DEVETI KRUG: 1960. — redatelj Franc Štiglic

DOGAĐAJ: 1969. — redatelj Vatroslav Mimica

VATROSLAV MIMICA predstavljen filmovima:

Crtani film:

HAPPY END (1958)

SAMAC (1958)

INSPEKTOR SE VRAĆA KUĆI (1959)

MALA KRONIKA (1962)

KROTITELJ DIVLJIH KONJA (1966)

Igrani film:

PROMETEJ S OTOKA VIŠEVICE (1965)

PONEDJELJAK ILI UTORAK (1966)

KAJA, UBIT ĆU TE (1967)

DOGAĐAJ (1969)

HRANJENIK (1970)



Motovun Filmfestival 2001: filmografija

Glavni program

1. ČOVJEK KOJI NIJE BIO TAMO/THE MAN WHO WASN'T THERE, SAD/USA: 2001. — redatelj Joel Coen. — 115 min
2. DEČKO KOJEM SE ŽURILO/THE BOY WHO RUSHED, Hrvatska/Croatia: 2001. — redateljica Biljana Čakić-Veselić. — 52 min
3. DRAŽESNA RITA/LOVELY RITA, Austrija, Njemačka/Austria, Germany: 2001. — redateljica Jessica Hausner. — 80 min

4. 25 VATA/25 WATTS, Urugvaj/Uruguay: 2001. — redatelji Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll. — 94 min
5. IZGUBLJENI UBOJICE/LOST KILLERS, Njemačka/Germany: 2000. — redatelj Dito Tsintsadze. — 100 min
6. KRUG/DAYEREH / Iran, Italija/Iran, Italy: 2000. — redatelj Jafar Panahi. — 90 min
7. LJUBAV I DRUGE NOĆNE MORE/LYBOV I DRUGIYE KOSHMARY / Rusija/Russia: 2000. — redatelj Andrei Nekrasov. — 94 min
8. MUNJE!/THUNDERBIRDS!, Jugoslavija/Yugoslavia: 2001. — redatelj Radivoje Andrić. — 90 min
9. NIČIJA ZEMLJA/NO MAN'S LAND, Belgija, Bosna, Slovenija/Belgium, Bosnia, Slovenia: 2001. — redatelj Danis Tanović. — 98 min
10. ODA PREŠERNU/ODA PREŠERENU / Slovenija/Slovenia: 2000. — redatelj Martin Srebotnjak. — 100 min
11. PASJA LJUBAV/AMORES PERROS / Meksiko/Mexico: 2000. — redatelj Alejandro González Iñárritu, 147 min
12. PJESME S DRUGOG KATA/SÅNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN / Danska, Norveška, Švedska/Denmark, Norway, Sweden: 2000. — redatelj Roy Andersson. — 98 min
13. POLAGANA PREDAJA/SLOW SURRENDER, Hrvatska/Croatia: 2001. — redatelj Bruno Gamulin.
14. POSLJEDNJE UTOČIŠTE/LAST RESORT, Velika Britanija/United Kingdom: 2000. — redatelj Paweł Pawlikowski. — 73 min
15. SEDAM PJESAMA IZ TUNDRE/SEVEN SONGS FROM THE TUNDRA / Finska/Finland: 2000. — redatelji Anastasia Lapsu-i, Markku Lehmuskallio. — 90 min
16. SLATKI SNOVI/SLATKE SANJE / Slovenija/Slovenia: 2000. — redatelj Sašo Podgoršek. — 110 min
17. SLUŠKINJE/MAIDS / Brazil: 2001. — redatelji Fernando Meirelles, Nando Olival. — 85 min
18. SVADBA/THE WEDDING, Francuska, Rusija, Njemačka/France, Russia, Germany: 2000. — redatelj Pavel Lungin. — 114 min
19. TALIJANSKI ZA POČETNIKE/ITALIENSK FOR BEGYNDERE, Danska/Denmark: 2000. — redatelj Lone Scherfig. — 118 min

Danski film

1. IDIOTI/IDIOTERNE / Danska/Denmark: 1998. — redatelj Lars Von Trier. — 117 min
2. NAJVEĆI JUNACI/DE STORSTE HELTE / Danska, Švedska/Denmark, Sweden: 1996. — redatelj Thomas Vinterberg. — 88 min
3. PUSHER, Danska/Denmark: 1996. — redatelj Nicolas Winding Refn. — 105 min
4. SOREN ULRIK THOMSEN — PJESNIK/JEG ER LEVENDE — SOREN ULRIK THOMSEN, DIGTER / Danska/Denmark: 1999. — redatelj Jergen Leith. — 40 min
5. TRENUTAK/ET OJEBLIK / Danska/Denmark: 1999. — redatelj Klaus Kjølsen. — 5 min

Novi talijanski film

1. DJEČJA SOBA/LA STANZA DEL FIGLIO / Italija, Francuska/Italy, France: 2001. — redateljica Nanni Moretti. — 87 min
2. LJETO U RIMU/ESTATE ROMANA / Italija/Italy: 2000. — redatelj Matteo Garrone. — 90 min
3. S DRUGOGA SVIJETA/NOT OF THIS WORLD / Italija/Italy: 1998. — redatelj Giuseppe Piccioni. — 100 min

4. VRTOGLAVICA/LA CAPA GIRA / Italija/Italy: 2000. — redatelj Alessandro Piva. — 70 min
5. ZAPLEŠIMO MAMBO!/E ALLORA MAMBO! / Italija/Italy: 1999. — redatelj Lucio Pellegrini. — 95 min

DV kuća

1. CHUCH I BUCK/CHUCK AND BUCK / SAD/USA: 2000. — redatelj Miguel Arteta. — 95 min
2. CRNCI SU IZDRŽALI, A JA?/THE BLACKS HAVE ENDURED, ANT I? / Hrvatska/Croatia: 2001. — redatelj Zvonimir Jurić.
3. DRUGOVI/COMRADES / SAD/USA: 2000. — redatelj Mitko Panov. — 105 min
4. EVO KAKO IZGLEDA DEMOKRACIJA/THIS IS WHAT DEMOCRACY LOOKS LIKE / 2000. — 72 min
5. NOVO, NOVO VRIJEME / Hrvatska/Croatia: 2001. — redatelj Rajko Grlić, Igor Mirković. — 104 min
6. POSLJEDNJI NEPRIJATELJ/HAOYEV HAACHARON / Izrael/Israel: 1999. — redatelj Nitzan Gilady. — 58 min
7. SAKUPLJAČI I JA/LES GLANEURS ET LA GLANEUSE / Francuska/France: 2000. — redateljica Agnes Varda. — 82 min
8. ZAPATISTA / 1998. — 54 min
9. ZEMLJA ISTINE, LJUBAVI I SLOBODE/LAND OF TRUTH, LOVE AND FREEDOM / Jugoslavija/Yugoslavia: 2000. — redatelj Milutin Petrović. — 72 min
10. ZEN PRIČE/ZEN STORIES / SAD/USA: 2001. — redatelj Milan Trenc. — 70 min

FAK — Specijalni gosti

Vladimir Arsenijević, Franci Blašković, Ivo Brešan, Zoran Ferić, Miljenko Jergović, Jurica Pavičić, Borivoj Radaković, Đermano Senjanović, Ante Tomić, Goran Tribuson, Nenad Veličković

Motovun On Line

1. EL CONDRE INGLES / Njemačka/Germany: 2001. — redateljica Clara Loper Rubio. — 12 min
2. LORA I NJEZINI MUŠKARCI/LORA IN NJENI MOSKI / Slovenija/Slovenia: 2001. — redatelj Ales Zemlja. — 15 min
3. MOJA DOMOVINA/MY COUNTRY / Jugoslavija/Yugoslavia: 2000. — redatelj Milos Radović. — 10 min
4. NE/NU / Rumunjska/Romania: 1999. — redatelj Dragos Iuga. — 7 min
5. OSUĐENI/MAHKOOM / Iran: 2000. — redatelj Mehdi Boostani. — 10 min
6. POSLJEDNJA VEČERA/DAS LETZTE MAHL / Slovačka/Slovakia: 2000. — redatelj Martin Repka. — 16 min
7. PRAVA LJUBAV/TRUE LOVE / Bosna i Hercegovina/Bosnia and Herzegovina: 2001. — redateljica Hadzijufović Mirel. — 2001. — 6 min
8. SLOBODNA SI, ODLUČI/SVOBODNA SI, ODLOCI SE / Slovenija/Slovenia: 2000. — redatelj Miha Mazzini. — 12 min
9. SLOBODNO PARKIRANJE/FREI PARKEN / Njemačka/Germany: 1999. — redatelj Bernhard Jasper. — 7 min
10. TATINA DJEVOJČICA/PAPA'S KLEINE MEID / Nizozemska/Netherlands: 2000. — redatelj Mathijs Geijskes. — 10 min
11. VENKELOV SINDROM/VENKEL'S SYNDROME / V. Britanija/United Kingdom: 2000. — redatelj Vito Rocco. — 10 min

12. VJEČNOST/ETERNITY / Francuska/France: 2000. — redatelj Steve Moreau. — 9 min
13. VJERA, NADA I BAATMAN/TRO, HAB OG BATMAN / Danska/Denmark: 2000. — redateljica Linda Krogsoe Holmberg. — 16 min
14. WOOWWW / Belgija/Belgium: 1999. — redatelj Fien Troch. — 15 min

Frka predstavlja

1. DEMONSKI PLOVODI/DEMONIC FRUIT / redatelj Mladen Dizdar.
2. VINKO NA KROVU/VINKO ON THE ROOF / redatelj Nebojša Slijepčević.
3. VUK/WOLF / redatelj Nikola Ivanda
4. ZAUVIJEK MOJA/FOREVER MINE / redatelj Ljubo J. Lasić

50 godina

BORIVOJ DOVNIKOVIĆ BORDO (retrospektiva)

1961. LUTKICA/A DOLL /
1964. BEZ NASLOVA/WITHOUT /
1965. KOSTIMIRANI RENDEZ-VOUS/A HISTORY OF COSTUME
1965. CEREMONIJA/THE CEREMONY
1966. ZNATIŽELJA/CURIOSITY
1967. KREK
1969. ČUDNA PTICA/STRANGE BIRD
1970. LJUBITELJI CVIJČA/THE FLOWER LOVERS
1970. ORATOR
1973. PUTNIK DRUGOG RAZREDA/SECOND CLASS PASSENGER
1976. N. N.
1978. ŠKOLA HODANJA/LEARNING TO WALK
1982. JEDAN DAN ŽIVOTA/ONE DAY OF LIFE
1989. UZBUĐLJIVA LJUBAVNA PRIČA/THE EXCITING LOVE STORY

Posebna projekcija

ŽIVJET ĆE OVAJ NAROD/THESE PEOPLE WILL LIVE ON / Hrvatska/Croatia: 1947. — redatelj Nikola Popović.

Festival novog filma, Split 2001: filmografija

Filmovi — natjecateljski program

1. AFTERWORDS / Italija: 2001. — autor Jean Sebastien Lallemand. — 35 mm, 15 min 30 sec
2. ANGELA / SAD: 2000. — autor Amos Kollek. — 35 mm, 28 min
3. BARE / Australija: 2000. — autorica Deborah Strutt. — 16 mm, 9 min
4. BARREN LAND, THE / Nizozemska: 2001. — autorica Bea de Visser. — 35 mm, 8 min 35 sec
5. BLOW — UP / Austrija: 2000. — autor Siegfried Fahauf. — 35 mm, 1min 30 sec
6. CODE: INCONNU / Francuska: 2000. — autor Mihael Haneke. — 35 mm, 117 min
7. COMUNISTA! / SAD: 2001. — autor Jim Finn. — 16 mm, 3 min 40 sec



		10.00	15.00	19.30	21.00	23.00
22-9-2000 SUBOTIJA / SATURDAY	AVC			S Dori Ashkenazi PROSECUTOR (USA)		
	AVC KURVENOST AVC		R Lars von Trier DANGERS OF PUBLIC ELEMENT OF CRIME	FK Krafti Rimevi / Shorts		
22.00 / KINO CENTRAL SREČANO OTHVARNIL / CELEBRATING CELEBRITY						
23-9-2000 NEDELJA / SUNDAY	AVC	S Dori Ashkenazi PROSECUTOR (USA)		VK Krafti Rimevi / Shorts	S Rasmus Giesbach OPERATOR KRAKUMAN (SAR)	
	AVC KURVENOST AVC		R Lars von Trier DANGERS F Krzysztof Krauze DOLG POLUCHENIJE	F Arto Ruttar SOLDO FOR HONOR (JAVI)	FK Krafti Rimevi / Shorts	F Daria Tanovic NOVA ZEMlja (SLOVENIJA)
23.00 / PRESS KONFERENCIJA / PRESS CONFERENCE						

8. CORPO E MEIO / Portugal: 2001. — autor Sandro Aquilar. — 35 mm, 25 min
9. DAN POD SUNCEM / Hrvatska: 2000. — autor Vlado Zrnić. — 35 mm, 75 min
10. DU MOTEUR A EXPLOSION / Kanada: 2000. — autor Dominic Gagnon. — 35 mm, 40 min
11. ELOGE DE L'AMOUR / Švicarska, Francuska: 2001. — autor Jean-Luc Godard. — 35 mm, 98 min
12. END ART / Hrvatska: 2001. — autor Ivan Ladislav Galeta. — 35 mm, 32 min
13. ENIGMA / Nizozemska: 2000. — autor Paul Ruven. — 35 mm, 71 min
14. GLENN MILLER 2000. / Hrvatska: 2000. — autor Tomislav Gotovac. — 35 mm, 25 min
15. GRIS / Venezuela: 2000. — autor Ignacio Grespo. — 16 mm, 11 min
16. HOTEL CENTRAL / Velika Britanija: 2000. — autor Matt Hulse. — 35 mm, 10 min
17. IN ABSENTIA / Velika Britanija: 2000. — autor Brothers Quay. — 35 mm, 21 min
18. LAZY SUNDAY AFTERNOON / Njemačka: 2000. — autor Bert Gottschalk. — 35 mm, 9 min
19. METROPOLEN DES LEICHTSINNS / Austrija: 2000. — autor Tomas Draschan. — 16 mm, 12 min
20. MO (NU)MENT(UM) / Velika Britanija: 2000. — autor Peeter Collis. — 35 mm, 15 min

21. MUANG MAYA, KRUNG TIDA / Tajland: 2000. — autor Lee Chatametikool. 16 mm, 28 min
22. MUSIC FOR ONE APARTMENT AND SIX DRUMMERS / Švedska: 2001. — autori Ola Simonsson, Johannes Stjerne Nilsson. — 35 mm, 10 min
23. NIGREDO / Hrvatska: 2001. — autor Zdravko Mustać. — 35 mm, 24 min
24. NORTH 99 / Norveška: 2000. — autor Farhad Kalantary. — 16 mm, 5 min
25. ROUND ABOUT FIVE / Velika Britanija: 2000. — autori The Guard Brothers. — 35 mm, 5 min
26. ROUTE MASTER — THEATRE OF THE MOTOR / Finska: 2000. — autor Ilppo Pohjola. — 35 mm, 17 min
27. SHUDDER (TOP AND BOTTOM) / SAD: autor Michael Gitlin. — 16 mm, 3 min
28. SILVER SCREEN / Njemačka: 2000. — autor Thorsten Fleisch. — 16 mm, 5 min
29. TEAM RED / SAD: 2000. — autorica Ann Alter. — 16 mm, 14 min
30. TAGEBUCH / Njemačka: 2000. — autor Vuk Jevremović. — 35 mm, 10 min
31. VENKEL'S SYNDROME / Velika Britanija: 2000. — autor Vito Rocco. — 35 mm, 9 min 32 sec
32. VIENA / Litva: 2001. — autor Audrius Stonys. — 35 mm, 16 min

Video — natjecateljski program

1. ALL ABOUT NATURE... 5 RECLAMS / Njemačka: — autor Frank Werner. — BETA, 5 min
2. ANGELS / Hong Kong: 2001. — autor Kit Hung Wing. — BETA/PAL, 49 min
3. BACKWARDS BIRTH OF A NATION / SAD: 2000. — autor Les LeVeque. — BETA, 13 min
4. BEING FUCKED UP / Kanada: 2000. — autori Emily Vey Duke, Cooper Battersby. — S-VHS, 11 min
5. BLAUE AUGEN / Njemačka: 2001. — autor Leo Vukelić. — DV, 1 min
6. BODY DROP ASPHALT / Japan: 2000. — autorica Wada Jun-ko. — DV, 96 min
7. CHO WA DADA? / Francuska: 2000. — autor Denis Galle. — BETA, 4 min 37 sec
8. DOG CHASING IST TAIL / Velika Britanija: 2000. — autor Bernard Debaille. — BETA, 5 min
9. ELLE EST OU LA MER? / Francuska: 2000. — autorica Cécile Berges. — BETA, 20 min
10. ESCAPE / Njemačka: 2000. — autor Toni Meštrović. — BETA, 3 min 30 sec
11. 4 VERTIGO / SAD: 2000. — autor Les Veque. — BETA, 9 min
12. GREAT ESCAPE, THE / Nizozemska, Velika Britanija: — autor Jeroen Offerman. — BETA 10 min
13. I LIKE MEN / SAD: 2000. — autorica Anne McGuire. — BETA, 40 sec
14. IN THE BLOOD / SAAD: 2000. — autorica Diane Nerwen. — BETA, 30 min 30 sec
15. INSTRUMENTAL / Velika Britanija: 2001. — autor James Leach. — BETA, 6 min 30 sec
16. IT DID IT / SAD: 2000. — autor Peter Brinson. — BETA, 17 min

17. LIGHTHOUSE KEEPER PLAYS CHESS FOR ENGLAND, THE / Velika Britanija: 2001. — autor Tomas Leach. — BETA, 5 min
18. NAILONKUU / Estonija: — autori Killu Sukmit, Mari Laanemets. — BETA, 7 min 30 sec
19. ONE MINUTE ON HOUSING / Velika Britanija: 2001. — autorica Andrea Luka Zimmerman. — BETA PAL, 1 min 45 sec
20. ONE MINUTE ON THE BEACH / Velika Britanija: 2001. — autorica Andrea Luka Zimmerman. — BETA PAL. — 1 min 30 sec
21. PHASEC / SAD: 2000. — autor Marcus Young. — BETA PAL, 4 min
22. PUERTA 1 / Španjolska: 2001. — autor Ezequiel Sarser. — BETA, 53 min
23. QUARTO / Italija: 2000. — autori Fabio Fiandrini, Ennio Ruffalo. — BETA, 4 min
24. RANCOUR / Kanada: 2000. — autorica Karen Earl. — S-VHS, 8 min
25. SHIP / Australija: 2000. — autorica Marilyn Fairsky. — BETA, 3 min 45 sec
26. SKETCH FOR ANGELS / Nizozemska: 2000. — autorica Pia Wergius. — BETA, 2 min 40 sec
27. SLEEPING CAR / Kanada: 2000. — autorica Monique Moumbiow. BETA, 5 min 40 sec
28. SONGS OF AZORES / Portugal, SAD: 2000. — autorica Adriane Jorge. — BETA, 9 min 30 sec
29. TELLING LIES / Velika Britanija: 2000. — autor Simon Ellis. — BETA PAL, 4 min 20 sec
30. TOGETHER FOR FIFTY YEARS / Velika Britanija: 2001. — autor Tom Geens. — BETA, 9 min 30 sec
31. TOO SOON FOR SORRY / SAD: 2000. — autorica Katharina Weingartner. — BETA, 78 min
32. UNTITLED / Estonija: — autor Jaan Toomik. — BETA, 1 min 42 sec
33. WHAT'S UP / Turska: 2000. — autori Ali Kazma, Tolga Yuceil. — BETA / PAL, 1 min 40 sec
11. MOUCHETTE / Nizozemska: 2001. — autorica Mouchette. — internet projekt
12. NEGENTROPIJSKO DJELO / Hrvatska: 2001. — autor Zlatan Dumanić. — instalacija
13. PRETTY APRONS / Australija: — 2000. — autorica Alyssa Rothwell. — CD ROM
14. SELBST-LOS/SELF-LESS / Njemačka: 2000. — autor Wolf Kahlen, internet projekt
15. SILO / Kanada: 2000. — autor Yves Gigon. — CD ROM
16. SOUND TOYS / Velika Britanija: 2000. — autor Paul Farrington, Studio Tonne. — performance
17. SPRAWL: THE AMERICAN LANDSCAPE IN TRANSITION / SAD: — 2001. — autor Patrick Lichty. — internet projekt
18. THAT ISLAND / Italija: 2000. — autori Luca Barbeni, Antonio Rollo, Seba Vitale, Francesca Persano. — internet projekt
19. TOMORROW / Velika Britanija: 2000. — autorica Susanne Ramsenthaler. — CD ROM
20. TRANS-KP/REGENERATIVE ONLINE INTERFACE / Velika Britanija: 2000. — autor Diogo Terroso. — internet projekt
21. VECUUM / Velika Britanija, Francuska / 2001. — autori Wade Walker, Tomas Couzinier, Berengere Marin Dubuard. — performance
22. VERZEIHUNG, HERR VON GOETHE/SORRY, MISTER JOYCE/PARDONE, CERVANTES / Njemačka: 2000. — autor Wolf Kahlen. — internet projekt
23. DAS WEBCAMPROJEKT — IN 120 MINUTEN UM DIE WELT / Njemačka: 2001. — autori Uli Kern, Harald Pulch, Robin Sander, Markus Siegl, Daniela Thiel. — internet projekt
24. ZEITTER / Švicarska: 2000. — autori Claude Hidber, Christian Rohner. — instalacija

Posebni programi i retrospektive

Tranzicija u fokusu

1. BOOYE KAFOOR, ATRE YAS / Iran: 2000. — autor Bahman Farmanare. — 35 mm, 93 min
2. DLUG / Poljska: 1999. — autor Krzysztof Krauze. — 35 mm, 102 min
3. FOURTH DIMENSION, THE / Japan, SAD: 2001. — autorica Trinh T. Minh-ha. — DV, 86 min 40 sec
4. IM JULI / Njemačka: 2000. — autor Fatih Akin. — 35 mm, 100 min
5. MESTO NA ZEMLE / Rusija: 2001. — autor Artur Aristakysyan. — 35 mm, 125 min
6. NIČIJA ZEMLJA / Bosna, Francuska, Velika Britanija: 2001. — autor Danis Tanović. — 35 mm, 98 min
7. OPTIMUM, LES PIONNIERS DU MEILLEUR DES MONDES / Francuska: 2000. — autor Henry Colomer. — BETA, 55 min
8. IN EEN VREEMD LAND / Nizozemska: 2000. — autor Kim Landstra. — 35 mm, 50 min
9. SOLO POR HOY / Argentina: 2000. — autor Ariel Rotter. — 35 mm, 100 min
10. SOUVENIR / Velika Britanija: 1998. — autor Michael Shamberg. — 35 mm, 78 min
11. TERRE DES AMES ERRANTES, LA / Francuska: 2000. — autor Rithy Panh. — BETA SP PAL, 100 min

Slike/Image

1. ACCELERATED DEVELOPMENT / SAD: 2000. — autor Travis Wilkerson. — 16 mm, 55 min

Novi mediji — natjecateljski program

1. ANNUNCIATION / Nizozemska: 2001. — autor Cesare Davolio. — CD ROM
2. ASCIIDARIJ / Slovenija: 2000. — autor Jaka Železnikar. — internet projekt
3. CAJA DE PANDORA (REVISITADA), LA / SAD: 2001. — autor Jose Carlos Casado. — instalacija
4. CARRIER / Australija: 2001. — autorica Melinda Rackham. — internet projekt
5. CASTANEDIZE!: DINGIR 2.0 / Slovačka: 2001. — autor Ivor Diosi. — instalacija
6. DJ I, ROBOT / SAD: 2001. — autor Christopher Csikszentmihalyi. — performance
7. ESOTH ERIC (ON LINE/OFF LINE PROJECT) / Rumunjska: 2000. — autor Calin Man. — CD ROM
8. NETWORK PLANET ENSEMBLE 2001. / Japan: 2001. — autor Tomoo Shimomura. — internet projekt
9. MANTA / Slovenija: 2000. — autor Jaka Železnikar. — internet projekt
10. MOBILE TRILOGY — MICRO GSM/GSP/WAP ART TRILOGY / Slovenija: 2000. — autor Igor Stromajer. — internet GSM/WAP

2. DE YDMYGEDE / Danska: 1998. — autor Jesper Jargil. — 35 mm, 79 min
3. FÜR MICH GAB'S NUR NOCH FASSBINDER / Njemačka: 2000. — autor Rosa von Praunheim. — BETA, 90 min
4. OPERATOR KAUFMAN / Njemačka: 1999. — autor Rasmus Gerlach. — BETA, 58 min
5. OSHIMA NAGISA EIGATO IKIRU / Japan: 1999. — autor Naoe Gozu. — BETA, 73 min
6. PARADJANOV / Armenija: 1998. — autor Don Askarian. — BETA 60 min
7. JOHAN VAN DER KEUKEN / Fransuka: 2000. — autor Thierry Nouel. — BETA, 51 min

Retrospektive

Bela Tar, Mađarska

Lars Von Trier, Danska

Peter Bogers, Nizozemska

Crossing Over, Communities

Nagrade Splita 2001.

Filmska konkurencija

GRAND PRIX:

VIENA / Litva: 2001. — a. Audrius Stonys. — 35 mm, 16 min.

POSEBNA NAGRADA:

HOTEL CENTRAL / Velika Britanija: 2000. — a. Matt Hulse. — 35 mm, 10 min.

ELOGE DE L'AMOUR / Švicarska, Francuska: 2001. — a. Jean-Luc Godard. — 35 mm, 98 min.

video konkurencija

GRAND PRIX:

INSTRUMENTAL / Velika Britanija: 2001. — a. James Leech. — BETA, 6 min 30 sec.

POSEBNA NAGRADA

QUARTO / Italija: 2000. — a. Ennio Ruffolo. — BETA, 3 min 45 sec.

BODY DROP ASPHALT / Japan: 2000. — a. Wada Junko. — DV, 96 min.

NOVI MEDIJI

GRAND PRIX:

MOUCHETTE / Nizozemska: 2001. — a. Mouchette. — internet projekt

POSEBNA NAGRADA

ANNUNCIATION / Nizozemska: 2001. — a. Cesare Davolio. — CD ROM

DJ, I ROBOT / SAD: 2001. — a. Christopher Csikszentmihalyi. — performance

NAGRADA ZA ŽIVOTNO DJELO

Chris Marker

NAGRADA PUBLIKE

JOHAN VAN DER KEUKEN / Francuska: 2000. — a. Thierry Nouel. — BETA, 51 min.

Bibliografija

Knjige:

MIKIĆ, Krešimir

FILM U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE / Krešimir Mikić. — Zagreb: EDUCA, 2001. — 321 str.: ilustr. c/b i u boji

Bibliografija. — Kazala.

ISBN 953-6101-48-3

410607025

Sadržaj: Kako nastaje filmska slika / Što je film / Film i druge umjetnosti / Filmska izražajna sredstva / Filmska priča / Filmski rodovi i vrste / Film — svijet zbilje i posebnih učinaka / Filmska ekipa ili film u nastajanju / Povijest filma / Dječje razumijevanje filma / Film u razredu / Pristup recenziji filmova u nastavi medijske kulture / Filmske izvannastavne aktivnosti učenika / Mladi i mediji / Zašto su neki filmovi skupi / Dodatak: Popis rabljene literature / Popis najznačajnijih filmskih djela / Mali filmski pojmovnik / Raščlamba igranog filma / Filmski abecedarij.

Posebna izdanja:

ŠKOLA MEDIJSKE KULTURE. — Trakošćan, 26. kolovoza — 3. rujna 2001.

Posebni broj ZAPISA

ISSN 131-8128

Škola medijske kulture 3 / urednici posebnog broja Vjekoslav Majcen, Vera Robić Škarica. — nakladnik Hrvatski filmski savez. — Lektorica: Ankica Skorin. — grafičko uređenje i tisak C. B. Print Samobor. — 138 str. — naklada 600 primjeraka

Sadržaj: Plan i program Škole medijske kulture / Nikica Gilić: Temeljni pojmovi (filmske) naratologije i teorije pripovijedanja / Krešimir Mikić: Umjetni svjetovi u kinematografiji / Hrvoje Turković: Mit perzistencije vida / Mato Kukuljica: Rekonstrukcija filmskog gradiva na primjerima filma *Metropolis* F. Langa i *Netrpeljivost* D. W. Griffitha / Dario Marković: Vrste dokumentarnog filma i metode filmskog dokumentarizma / Petar Krelja: Dokumentarističko snubljenje života / Mato Kukuljica: Jedinstvena pojava u svijetu animiranog filma / Hrvoje Turković: Video djelo naspram televizijskog i filmskog djela / Stjepko Težak: Crn-bel / Stjepko Težak: Film i školska lektira / Olga Jambrec: Književno filmski pristup djelu *Mali Princ* A. de Saint-Exupéryja / Nevenka Mihovilić: Usporedni pristup književnom djelu Ernesta Hemingwaya i igranom filmu Johna Sturgesa *Starac i more* / Jasminka Marinović: Nick Park: *Krivi blače*

/ Nikica Gilić: Primjeri filmske analize / Krešimir Mikić: Medijska kultura i tehnička podrška / Informacije.

MAJCEN, Vjekoslav

HRVATSKA FILMOGRAFIJA (1991-2000), separat

Dodatak uz broj 26/2001. Hrvatskog filmskog ljetopisa

UDK: 791. 43/.45(497. 5)(01) »1991/2000« 016: 791. 43/-45(497. 5) »1991/2000«

Hrvatska filmografija (1991-2000) / priredio Vjekoslav Majcen. — kazala Dubravka Jurak. — nakladnik Hrvatski filmski savez, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka; Zavod za arhivistiku, pomoćne povijesne znanosti i filmologiju. — str. 86

Sadržaj: Uvod / Hrvatska filmografija 1991-2000. / Kazalo naslova / Imensko kazalo.

Katalozi:

MOTOVUN FILM FESTIVAL — Motovun, 1-5. kolovoza 2001, katalog

Nakladnik Motovun film Festival d.o.o. — urednik Igor Mirković, autori tekstova Josip Visković, Zoran Lazić. — prijevod na engleski Duško Čavić, Josip Visković. — lektorica Sanja Corazza. — fotografije Vanja Šolin, Renco Kosinović. — oblikovanje Brucketa&Žinić o. m. — prijelom Danko Đurašin. — izrada fotolita Hand Design. — tisak ZAGRAF, 165 str. i dodatak. — naklada 800 (hrvatski/engleski)

Sadržaj: Uvod / Glavni program / Danski film / Novi talijanski film / DV kuća / Specijalni gosti / Motovun On Line / FRKA predstavlja / 50 godina / Događanja / Index, hvala, impresum / Pokrovitelji

PULA FILM FESTIVAL, festival hrvatskog i europskog filma — Pula, 22-30. 6. 2001, katalog

Nakladnik 48. PulaFilmFestival — urednik Miodrag Kaličić — prijevod na engleski Vanja Čerin, Živa Bizjak, Elis Barbalich Geromella — grafičko oblikovanje Armando Debeljuh — grafička priprema Angolo TIM — tisak Grafički studio Vodnjan — naklada 1000 primjeraka — 86 str; ilustr. (hrvatski/engleski)

Sadržaj: Uvodni govori / Službeni program hrvatskog filma / Službeni program europskog filma / Poseban program / Nova Europa / Popratni programi

SEE DOCS IN DUBROVNIK. — Dubrovnik, 23-29. listopada 2001, katalog

Nakladnik See Docs. — urednica Srdjana Cvijetić. — prijevod na engleski Nina H. Antoljak. — grafičko oblikovanje dk&rutta (arkzin). — tisak Printel, NM3. — 115 str; ilustr. (engleski)

Sadržaj: Wellcome / See / Baltic / School / Side programs / Cro retro / Seminars & courses / Pokrovitelji / Program

6 MEĐUNARODNI FESTIVAL NOVOG FILMA / THE INTERNATIONAL FESTIVAL OF NEW FILM. — Split 2001, katalog

Nakladnik Međunarodni festival novog filma. — prijevod Gorana Duplančić, Ivona Grgurinović, Tatjana Pavičević. — grafička oprema Viktor Popović. — fotograf Zlatko Sunko, Branko Ostojić. — str. 103; ilustr. (hrvatski/engleski)

Sadržaj: Filmska konkurencija / Filmski žiri / Video konkurencija / Video žiri / Novi mediji / Žiri novih medija / Fokus / Slika / Posebna nagrada / Retrospektive / Nagrada publike / Video galerija / Impresum / Sponzori.

Leksikon preminulih

Slavko Drobnić, animator i glavni crtač, redatelj (Zagreb, 6. VI. 1934 — Zagreb, 29. VI. 2001). Završio srednju tehničku školu u Zagrebu. Na crtanom filmu radi od 1956. u Studiju crtanog filma Zagreb filma, kao animator i crtač u više crtanih filmova (npr. *Na livadi*, 1957; *Slučaj lijenog lava*, 1960; *Slučaj neuspjele rakete*, 1960). Potom je režiser i snimatelj reklamnih filmova (npr. *Amaro* 18, 1967; *MTČ 'Plitvice'*, 1970) i autor animiranih reklama (*Div-Oskar*, 1968).

Božidar Knežević (Titograd, Crna Gora, 4. I. 1952 — Brvno kod Gračaca, 6. XI. 2001). Diplomirao je na Fakultetu Političkih znanosti u Zagrebu 1975. godine. Od 1977. do 1991. radi na Televiziji Zagreb kao urednik i redatelj u Obrazovnom programu. Autor je više od trideset obrazovnih i dokumentarnih emisija u produkciji TV Zagreb. Početkom devedesetih radi kao dopisnik Yutela. Od sredine 1992. kao slobodni novinar i televizijski snimatelj radi za televizije iz većine evropskih zemalja (ARD, ZDF, SAT1, YLE, SRG, ARTE i druge) u kriznim područjima, prati ratna zbivanja u Hrvatskoj, Bosni i Kosovu. Autor je i mnogih desetominutnih priča koje su emitirane na tim postajama. Nakon višegodišnje stanke vraća se dužim televizijskim formama i 2001. realizira dokumentarni film *Oluja nad Krajinom*. u produkciji Factuma iz Zagreba, film je prikazan na Danima hrvatskog filma i na HTV-u.

Vjekoslav Majcen, filmski povjesničar (Zagreb, 11. VI. 1941 — Zagreb, 26. VII. 2001). Diplomirao je (1975), magistrirao (1993) i doktorirao (1999) na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Učiteljevao je po raznim mjestima Hrvatske (1961-1972.), radio u Narodnom sveučilištu u Sesvetama (1972-1980.), Sindikatu (1980-1987.), a od 1987. Zapošljava se u Hrvatskoj kinoteci, Hrvatski državni arhiv. Između 1988. i 1990. bio je voditelj Hrvatske kinoteke, poslije radi kao savjetnik. Objav-

ljivao je radove iz povijesti hrvatskog filma i arhivistike; izradio više monografskih filmografija i bibliografija, projekt dokumentarističkog računalnog arhivističkog programa za audio-vizualno područje. Bio je urednik u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* (od 1995. do smrti), glavni urednik časopisa *Zapis* (početni naziv *Bulletin*; 1993-2000.), i gl. urednik *Hrvatskog filmskog i video godišnjaka* (1996-2001). Predavao na godišnjim seminarima Škole medijske kulture, Trakošćan (1999-2000), jedan je od inicijatora projekta Filmskog centra u Zagrebu.

DJELA: Filmska i video zbirka Hrvatskog filmskog saveza: 1954-1993., Zagreb 1994; *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar* (1926-1960), Zagreb 1995; *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*, Zagreb 1998; *Oktavijan Miletić* (koautor s Antom Peterličem), Zagreb 2000; *Obrazovni film: Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*, Zagreb 2001; *Hrvatska filmografija* (1990-2000.), separat *Hrvatskog filmskog ljetopisa* 26/2001, Zagreb 2001.

Antun Markić, snimatelj (Gložde, 15. II. 1922 — Zagreb, 20. VIII. 2001). Fotografijom se počeo baviti od 1938, a filmove počinje snimati 1948, prvo kao asistent (Zastava film), a samostalno od 1955. Izrazit je i uspjeti dokumentaristički snimatelj, osobito mu je bio istaknut rad u zahtjevnim filmovima o prirodi (u Zora filmu), pretežito u suradnji s Brankom Marjanovićem (npr. nagrađen je za snimateljski rad na Marjanovićevu filmu *Bjeloglavi sup*, 1959. i za dr. filmove). Zapažene dokumentarce snimao je također s Obradom Gluščevićem, Rudolfom Sremecom, Zlatkom Sudovićem, Bogdanom Žižićem i dr. Snimio je ukupno devedesetak kratkometražnih filmova, od toga ih je četrnaestak i režirao, uglavnom namjenskih (reklama i promotivnih dokumentaraca). S Nikolom Tanhofernom snimio je cjelovečernji igrani film *Svanuće* (1964). Bio je i snimateljem u animiranim filmovima.

Jurica Pavičić

Otresanje od prošlosti — europski trenutak

Vonj lešine — europski film osamdesetih

Filmska historiografija obično drži da je financijskim slomom filma *Heaven's Gate* Michaela Cimina (1980) i nešto manje bolnim neuspjehom Scorseseova *New York, New York* završilo jedno od zlatnih razdoblja američkog filma — doba novog Hollywooda. Poučen neuspjesima, Hollywood je u osamdesetima skratio uzde, vratio se klasični studijski sustav, koncentrirao se, filozofijom *blockbustera*, na manji broj naslova pretežno usmjerenih na najvjerniju klijentelu: omladinu. Počele su filmski sive osamdesete.

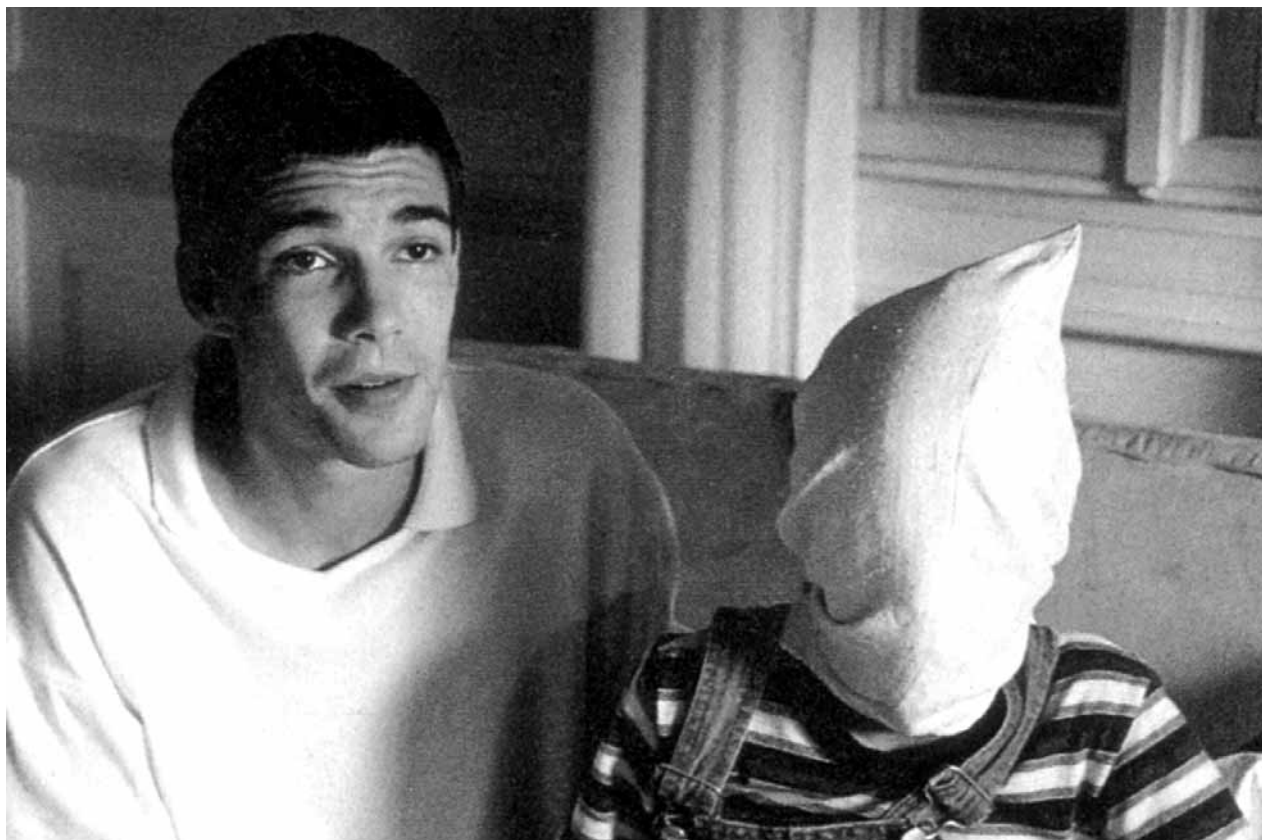
Dok je autorski novi Hollywood ispraćan uz bučnu publicističku pompu, nitko nije zapazio da iza ugla vonja druga, jednako štovanja dostojna lešina: ona se zvala *europski film*. Godine 1980. Andrej Tarkovski snimio je svoj posljednji ru-

ski film *Stalker*, a 1981. Bertolucci posljednji talijanski, *Tragediju smiješnog čovjeka*. Godinu prije toga, Antonioni je snimio *Misteriju Oberwald*, svoj stvaran oproštaj s režijom. Godine 1982. Ingmar Bergman snima *Fanny i Alexander* i povlači se iz filma, 1983. Robert Bresson snima svoj posljednji film *Novac*, a Fellini *I brod plovi*. Iste godine umire Buñuel, a godinu prije najproduktivnija snaga europskog filma srednje generacije — R. W. Fassbinder. Godine 1984. umrijet će Truffaut, Louis Malle u to je vrijeme već odavno u SAD, a tamo snima i Wenders.

Premda to tada nitko nije znao, europski je film samo u nekoliko godina ostao posve obezglavljen. Stari su klasici otišli, srednja je generacija ili prerano pomrla ili su im opusi dospjeli u bezizlazne krize. Tijekom idućih petnaest godina,



Život iz anđeoskih snova / *La Vie rêvée des anges* Ericka Zonca (1998)



Funny Games Michaela Hanekea (1998)

tada vrući, zanimljivi i inovativni europski film postat će teška kinematografska provincija. Od ranih osamdesetih pa do nakon 1995. težište stvarnih filmskih zbivanja seli se u SAD i istočnu Aziju. U Sjedinjenim Državama, postupno će, a potom i eruptivno, prokuljati nezavisni pokret koji se od Jarmuscha i Saylesa pa do novih imena kao što su Harmony Korine ili Kimberley Pierce stalno i uspješno razvija. Istočnoazijske kinematografije poput tajvanske, hongkonške, kineske i korejske sredinom osamdesetih doživljavaju vrtoglav uzlet, koji će ih pretvoriti u prave gospodarice filmskih festivala i *arthouse* distribucije. U rasponu od *starih* Edwarda Yanga, Chen Kaigea i Zhang Yimoua pa do mladih lavova Zhang Yuana i Tsai Ming Lianga istočnoazijski film također ima dvadesetljetni kreativni kontinuitet utemeljen u sjajnim osamdesetima.

U istom razdoblju europski je film obilježen pravom pustoši. Pojedini autori, doduše, s manjim su ili većim kontinuitetom uspijevali dosegnuti ugled i popularnost, o čemu svjedoče Szabo, Kaurismäki, Almodóvar i Wenders (u osamdesetima). Neki su autori izvan srednje struje javnosti proizveli u osamdesetima sjajne opuse, kao Greenaway, Jarman, Béla Tarr ili Krzysztof Kieslowski prije prelaska u Francusku. Neke kinematografije doživljavaju u osamdesetima blagi ili oštri uzlet, kao britanska, španjolska ili jugoslavenska (*praška škola*). Neki klasici starije generacije i dalje ustrajno rade, kao Chabrol, Živojin Pavlović ili emigranti Bertolucci i Malle. Unatoč tomu, ostaje činjenica da europske kinema-

tografije (uz iznimku Britanije i Španjolske) počinju od osamdesetih igrati rubnu ulogu u svjetskom filmu. Festival-ske nagrade tek iznimno ostaju u Europi, europski filmovi tek iznimno postižu uspjeh na drugim teritorijima, Europa ne generira više nijedan trend, ne otvara nove teme i ne stvara u znatnoj mjeri autorske prinove kako je činila šezdesetih i sedamdesetih. To osjećanje opće marginalizacije sredinom je devedesetih postalo općim mjestom kritičarskog zdvajanja. Nakon smrti Kieslowskog, jedan će talijanski kritičar tako napisati: *otišao je posljednji Bergman kojeg imamo, a ni njega nismo zaslužili*.

Nekoliko je razloga zašto europski film nakon 1980. postaje marginalniji no ikad.

Jedan od njih je propast stare filozofije *autorskog filma* na koju je europski *kulturni kino* bio ovisnički zakačen. Neoliberalni pogled na kulturu i prijetnja imperijalnog Hollywooda navodili su tada najjače kreativne snage filma da se okrenu tržišnom ponašanju i pokušaju osvojiti barem dio publike koju je Amerika otela Europi. Takva recepcijska filozofija bila je nespojiva s idejom Autora Boga i filma kao isključivo personalnog autorskog izraza koja je nadahnjivala europski kulturni film od Bazina i Astruca nadalje. I opći estetski afiniteti razdoblja nisu pogodovali starom filmu autora. Svaki na svoj način postmodernistički filozofi i poetičari Lyotard, Portoghesi, Jencks, Mc Hale i Oliva odbacili su modernistički utopijski (po njima totalitarni) govor, teror političkih i estet-

skih velepriča, avangardi i utopijskih estetskih projekata. Postmodernisti su promovirali kulturu hedonizma, kalambura, igre, ironije i metamedijske osvještenosti. U filmu se to mnogo jače nego u prozi manifestiralo velikim povratkom narativnosti i komunikativnosti. Polovicom osamdesetih čak i lju-ti modernisti kao Wenders i Tarkovski snimaju *lakše*, narativnije filmove *Paris*, *Texas* i *Žrtvovanje*, koji postižu nesvakidašnji odjek kod publike. Dominantni tip europskog *art-filma*, koji dotad publika ionako nije jako ljubila, sad gubi potporu kritike i normativne poetike: najednom svi počinju zazirati od starog autorskog filma koji su personificirali francuski klasici Resnais, Godard i Rohmer. Filmovi dugih kadrova, s mnogo beletriziranih dijaloga, minimumom radnje i mnoštvom eksplicitnih intelektualnih referenci postali su stereotipno mjesto indignacije nove filmske generacije koja je klasicima ponajprije prigovarala da su — dosadni. Takvi su prigovori odašiljani profesorima i hrvatskim klasicima od strane amerikanofilski nastrojena časopisa *Kinoteka* i pripadnika tzv. novoga hrvatskog filma. Nekako u isto vrijeme, sa sličnim se argumentima javlja i nova talijanska kritika koja uzdiže Darija Argenta, a baca se blatom na aktualni talijanski film, podnaslovjujući svoj zbornik iz 1995. rečenicom *Zašto nam talijanski film nasmrta dosađuje?*.

U tim prigovorima bilo je mnogo antiintelektualizma, pa i ignorancije. Nerazumijevanje poetičkog modela kakav su inkarnirali Godard ili Rohmer očigledno je bilo skopčano i s padom humanističke naobrazbe publike, pa i kritike. Ipak, to gundanje valja razumjeti u kontekstu tadašnje europske produkcije koja se, ovisno o pojedinoj zemlji, tročetrvtinski sastojala od plagijatora Resnaisa i Rohmera, odnosno od autora koji su hermetizmom zakrivali umjetničku ispraznost, a katkad i potpuni nedostatak interesa za izvedbenu i retoričku stranu filmske forme. Neki od takvih autora — poput Francuza Phillipa Garrela ili Grka Angelopouloua u njegovim novijim i jako cijenjenim filmovima — stekli su status *arthouse* zvijezda arogantno zlorabeći stečevine modernističke revolucije.

Sklonost postmoderne kulture u svim je kulturnim područjima od arhitekture (Portoghesi) pa do glazbe (Nyman) išla u protusmjeru: spram povratka komunikativnosti, hedonizma, ludizma i kombinatorike. Tradicijski osviješteni i intertekstualno otvoreni holivudski proizvodi poput *Batmana* ili filmova braće Coen u to su vrijeme bili poticajni pomodnim (a upućenim) filmofilima nego novi film Herzoga, Chabrola ili Schlöndorffa. Punih deset godina obrazovani i inteligentni filmofili raspravljali su uz kavu o McTiernanu, Burtonu, Ferrari ili Tarantinu, a ne o nekom tko bi bio nalik Antonioniju ili Bergmanu. Kritičarski antiautorski gard potkraj je osamdesetih došao do konačne i militantne točke. U vrijeme kad Nebojša Pajkić u Beogradu piše da je *Rambo bolji od Bergmana*, filmski su festivali — ipak — još puni *art-bofla* iz treće novovalovske ruke, što je bijes *kontrarevolucionara* činilo razumljivim.

Drugi razlog krizi europskog filma bio je nestanak tradicionalnih nacionalnih produkcija zbog okrupnjavanja kapitala i političkih mijena. Suočene s novom filozofijom *blockbustera*, obnovom imperijalne pozicije Hollywooda na tržištu i

ideološkim imperativom ujedinjene Europe, europske kinematografije i same okrupnjuju kapital i pokušavaju preko fondova kao što je *Eurimages* stvoriti paneuropsku kinematografiju. Istodobno, uoči i nakon pada Zida mnogi istaknuti autori počinju raditi izvan matične kulture (Tarkovski u Italiji i Švedskoj, Malle, Končalovski, Wenders i Bertolucci u Sjedinjenim Državama, Kieszlowski, Kusturica i Iossellani u Francuskoj, Skolimowski u Britaniji i SAD, Zanussi u Njemačkoj) ili barem tamo živjeti (Tarr u Njemačkoj, Paskaljević, Goran Marković i Lucian Pintillie u Francuskoj, Grlić u Sjedinjenim Državama).

Suprotno uvriježenoj dogmi, taj nomadizam nije pogodovao europskom filmu. Znatan dio raseljenih redatelja načinio je filmove ispod razine onih koji su ih izvorno proslavili, a to važi čak i za one najuspješnije, poput Kieszlowskog i njegove trilogije *Plavo-bijelo - crveno* ili Bertoluccija s njegovim *Posljednjim kineskim carom*. Što se paneuropske proizvodnje tiče, ona je generirala niz vrlo slabih, skupih i u svakom smislu neuspjelih spektakala nastalih po *aditivnoj filozofiji*: poznati redatelj plus engleski jezik plus slavni europski glumci plus kulturno veličajna tema (obično književno djelo ili velika biografija). Gotovo da nema važnog europskog redatelja u tom razdoblju koji nije nasjeo filozofiji *aditivnih filmova*. Načinili su ih Skolimowski (*30 Door Key* po Gombrowiczu), Schlöndorff (*Voyager* po Frischu, *Ogre* po Tournieru), Bille August (*Kuća duhova* po Isabeli Allende, *Smilim osjećaj za snijeg* po Hoegu), Bertolucci (*Stealing Beauty*), Szabo (*Meeting Venus*), Paskaljević (*Someone Else's America*), Malle (*Damage*), von Trier (*Europa*), Herzog, Wenders, de Oliveira i drugi.

Cijela ta filozofija okrupnjavanja europskoga kulturnog proizvoda, koja je često aktivna i dan-danas, na kraju se pokazala kao potpuni debakl. Smrtni tržišni zagrljaj Hollywooda nije smanjen. Europski *blockbusteri*, uz nekoliko djelomičnih iznimki, odreda su bili vrlo slabi. Nisu uspjeli zainteresirati europsku publiku, a kad se dogodilo da neki film postane regionalni hit, onda su to redovito bili filmovi na jeziku svoje kulture, s lokalnim kreativnim snagama i lokalnim problemom (Brešanov *Kako je počeo rat na mom otoku*, srbijanski filmski hitovi, poljski *Policajac iz bivšeg režima*, njemački *Das Leben ist die Baustelle*, češki filmovi Jana Ovíraka). Ova konstatacija nije apologija nekakvom *etnički čistom* filmu, nego zaključak koji se potvrdio empirijski, zaključak kako europski film može biti dobar ponajprije ako je usidren u stanovitom lokalnom iskustvu, kulturi i jeziku.

U relativno žalosnoj dijagnozi europskog filma u tom petnaestogodišnjem razdoblju ima dakako iznimki. To su ponajprije bili (i jesu) filmovi izoliranih osamljenika poput Kaurismakija, Béle Tarra, Michaela Hanekea ili Kieszlowskog, koji su nastavili svojim putem, zaobilazeći europske *kulturne projekte*, ali i postmodernističku mijenu afiniteta.

Dvije nacionalne kinematografije koje su se u tom razdoblju najbolje snašle bile su španjolska i britanska. Britanski je primjer u ovom slučaju doista posve apartan, jer britanski film u tom razdoblju produkcijski i nije funkcionirao tipično europski. Donekle dijelom angloameričke filmsko-komercijalne dominacije, dijelom utemeljen na izvrsnoj igranoj televi-

zijskoj produkciji, britanski film nije osjetio krizu *javnog filma*, pa u to vrijeme doživljava antitačerijsku renesansu (Neil Jordan, Fears, Figgis, McKenzie, Greenaway, Jarman, Mike Leigh...). U španjolskoj kinematografiji, s druge strane, zbog frankističke prošlosti, nije postojao teret nakaradno evoluirana autorskog filma, pa je kinematografija krenula s čistog terena. Rezultat je poznata *movida*: rani Almodovarovi filmovi te filmovi mlađih autora poput Bigasa Lune, Trubebe, de la Iglesije i Julia Medema možda su i najočitiji kreativni prinos Europe filmskom postmodernizmu. Drugi takav prinos je nedvojbeno *cinema du look*, svojedobno silno popularan, ali i jednako omraženi francuski neobarokni val. Premda je u zenitu bio bitno precijenjen i premda se na kraju sveo na jedan realizirani opus (Luca Bessona) i jedan obećavajući, a prekinuti (Beineixa), taj je *look-val* bio bitan jer je u svojoj epohi uz Španjolce i Kaurismakiju bio jedini europski filmski plod koji je intrigirao maštu šire publike.

Pozitivno europsko kovitlanje — na prelasku vijekova

Sredinom devedesetih europski film počinje pomalo izlaziti iz potpune defenzive. Ako je glavna žalopojka kritike punih deset godina bila ta da Europa nije kadra provesti filmsku smjenu generacija, kritičari su sad mogli biti zadovoljni, jer se u kratku razdoblju pojavio niz autora rođenih između 1965. i 1975. koji su iznenadili svijet zapanjujuće zreлим, ozbiljnim, formalno izazovnim i inspirativnim filmovima. Nakon niz godina Europa ima nekoliko novih autora koji imaju status *arthouse* zvijezda (Tom Tykwer, Saša Gedeon, Lukas Moodysson...). Prvi put nakon sedamdesetih iz Europe je stigao relevantan filmski val ili pokret s inozemnim odjezgom (Dogma 95).

U drugoj polovici devedesetih cijeli je niz europskih kinematografija (a ponajprije srpska, francuska, poljska i češka, dijelom njemačka, finska i talijanska) doživio fenomen lokalnih hitova, filmova koji nisu imali tako velik inozemni uspjeh, ali su na lokalnom terenu dosegali i polumilijunsko gledateljstvo. Tako su u Poljskoj u 2000. tri domaća filma bila među pet najgledanijih, a Francuska je početkom 2001. kao jedina europska zemlja, potisnula Sjedinjene Države s prvog mjesta svog *box officea*.

S druge strane, kreativna se lepeza europskoga filma raste-gla preko dosadašnjih granica. Umjesto lažne podjele na paneuropski *mainstream* i marginalni i hermetični *autorski film* svjedočimo novom fenomenu. Neki *no-budget* naslovi postaju vrlo popularni (*Život iz andeoskih snova*, *Fucking Amal*, *Festen...*), neki formalno odvažni redatelji postižu kulturni status (Lars von Trier), a da na drugoj strani spektra populistički naslovi kao *Maršal*, *Kolja*, *Rane*, *Lola trči* ili *Comunidad* stječu zasluženi kulturni legitimitet kroz festivale, nagrade i kritiku. Europski film nakon duga razdoblja u pozitivnom je kovitlanju.

Taj postupni uspon, unatoč potpunoj provincijalnosti repertoara, uspijevamo na kapaljku sagledati i u Hrvatskoj. Ako je distribucija filmova kao *Fucking Amal* ili *Ples u tami* dosad bila limitirana brojem kopija i naslova, ovojesenski program na kojem su i naslovi Moodyssona, de la Iglesije, V. Despen-

tes, Tornatorea i Tykwera pokazuje blagi uzlazni trend. Njemu svakako pogoduju i festivali. Pula se sa svojim novim konceptom europskoga filma organizacijski izvrgla u potpuni debakl, ali ne bi bilo pošteno ne spomenuti da je imala sasvim solidan program s nizom dobrih filmova koji su poslije distribuirani (*Zajedno*, *Susjedi*) ili pak nisu (*Aberdeen*, *101 Reykjavik*, *Putovnica*). Motovun je ove godine donio talijansku i dansku retrospektivu u kojima se našlo nekoliko autora (Piccioni, Vinterberg, Winding Refn) koji pripadaju u najužu jezgru europske filmske obnove. Službeni program donio je filmove *Lovely Rita* Jessice Häusner, *Talijanski za početnike* Lone Scherfig i *Ničija zemlja* Danisa Tanovića, sve autora koji za sobom imaju dobre filmove, a pred sobom desetljeća rada: Jessica Häusner ima tek dvadeset devet godina!

Slično su bili intonirani i vodeći svjetski festivali. Ovogodišnja mletačka Mostra održana u rujnu bila je po procjeni mnogih komentatora prvi veliki festival — nakon možda i deset godina — koji nije prošao pod dominacijom Azije i/ili SAD. Premda su glavne nagrade otišle preko mora (*Zlatni lav* u Indiju za film *Monsoon Wedding* Mire Nair, nagrada za režiju Babaku Payamiju u Iran, a za scenarij Alfonsu Cuaronu u Meksiko), opći je dojam da je 58. Mostra donijela veliki *come back* Europe. Sve su oduševila dvojica srednjoeuropskih debitanta, Slovenac Jan Cvitković (*Kruh in mleko*) i Austrijanac Ulrich Seidl (*Hundstage*). Novi film motovunskog aktera Piccionija *Luca dei miei occhi* zadovoljio je Talijane zamorene krizom lokalnog filma i osvojio obje glumačke nagrade (Luigi Lo Cascio i Sandra Ceccarelli). Dogodio se pravi francuski val koji se manifestirao kroz četiri izvrsna filma: jednog (*Loin — Daleko*) potpisao je veteran i u nas nedovoljno poznati klasik André Téchiné, drugog (*Kraljice za jedan dan — Reines d'un jour*) tridesetšestogodišnja, a već popularna autorica Marion Vernoux, dok su dva bili djelo autora srednje životne dobi koji su tek ovim naslovima bljesnuli nakon što im karijera baš nije išla po loju. Nakon što je Erick Zonca u srednjim četrdesetim godinama života debitirao filmom *La vie revêe des anges* i snimio jedan od ključnih filmova dekade, slični zakašnjeli, ali odlični debi ponovili su trideset devetogodišnji Laurent Cantet i četrdeset jednogodišnji Antoine Santana. Prvi je snimio dojmljivu socijalnu dramu *Zaposlenik vremena* (*L'emploi du temps*), koja je osvojila nagradu u utješnoj selekciji, a drugi izoštreu moralističku parabolu *Trenutak sreće* (*Un moment du bonheur*).

Obnovljeni europski film neobična je inverzija onog iz kasnih osamdesetih i ranih devedesetih. Dvije zemlje koje su onda držale Europu na kisiku — Britanija i Španjolska — sada se doimaju kao pospani krajevi iz kojih dolaze tek novi filmovi poznatih uglednika, i ništa drugo zanimljivo. Sa španjolskim filmom dogodilo se što i s hispanoameričkim romanom: jedu ga horde imitatora najpovršnijih aspekata *movide*. S druge strane, izuzev Bigasa Lune, svi glavni predstavnici stare *movide* (Almódovar, Medem, de la Iglesia) javili su se u posljednjih nekoliko godina zanimljivim naslovima (*Sve o mojoj majci*, *Tierra*, *Susjedi*) pa to umanjuje dojam opadanja. U Britaniji je nova vlada zasula film lutrijskim novcem i proklamirala novu, tržišnju produkciju filozofiju. Neoliberalna logika — u kojoj se međusobno natječe više fondova koji svi raspolažu javnim novcem i u kojem se *art-film* si-



Mržnja / La Haine Mathieua Kassovitza (1995)

tuira u stanovitu tržišnu nišu — nije posve pogodovala britanskom filmu. Najviše uspjeha Britanci su postigli nizom socijalnih *mainstream* komedija (*Full Monty*, *Billy Elliot*, *Brassed Off...*). Posljednji film Petera Cattanea (*Full Monty*) *Lucky Break* posve je dovršio proces fuzije tog tipa socijalnog filma s holivudskom dramaturgijom i motivikom. Nešto su manje uspjeha imali britanski žanrovski filmovi. Britanija je od svih europskih zemalja najviše zapaljena tarantinovskim valom, a u moru negledljive krame te vrste dijelom se izdvaja tek medijski *celebrity* — Guy Ritchie (*Lock, Stock & Two Smoking Barrels*, *Snatch*). Osamdesetih su se godina Britanci isticali dvama vrstama filma: socijalnim dramama i *Channel 4*-ovim ljutim *artom*. U prvoj skupini još djeluju uvijek uglavnom isti ljudi kao i prije petnaest godina (Ken Loach, Mike Leigh). Druga linija koju su opredmećivali osebniji autori poput Jarmana, Greenaway i Sally Potter nestala je kao žrtva *tržišnog ponašanja*...

Verizam, trash, low tech nasuprot postmodernizmu

Europske kreativne snage u filmu osamdesetih i ranih devedesetih počivale su na tipično postmodernističkim stilskim obilježjima: vizualnom hedonizmu, stilizaciji, ironiji, osviještenosti spram tradicije, miksanju žanrova, fantastičnim heterokozmima i popkulturnoj inspiraciji. Uzme li filmski povjesničar tako različite filmove kao što su Bessonovi *Subway* i *Nikita*, Švėrakov *Akumulator 1*, Medemovu *Crvenu vjeve-*

ricu, Almodovarov *Matador*, von Trierove *Elemente zločina*, *Europu* i *Epidemic*, *Mi nismo anđeli* Srđana Dragojevića, *Shallow Grave* Dannyja Boylea, *Jamón Jamón* Bigasa Lune, *Delikatese* Jeuneta i Caroa, *Acción mutante* de la Iglesiasije ili *Dok nitko ne gleda* Lukasa Nole, prepoznat će u svima njima sve ili većinu spomenutih sastavnica. Svi su vizualno raskalašeni i stilizirani — crno-bijeli (*Elementi zločina*) ili naglašeno koloristički (*cinema du look*). Mnogi uključuju parafraze žanra (von Trierovi *Elementi zločina*, *Crvena vjeve-rica*). Operiraju fantastikom i fikcionalnim zonama (podzemlje u *Subway*, svijet *s onu stranu* u *Akumulatoru 1*, virtualna Europa u *Europi*), a često se odvijaju u čistim heterokozmičkim svjetovima (*Delikatese*). Ironiziraju kulturne mitove (*Matador*, *Dan zvijeri*), ogoljuju i recikliraju popkulturne miteme (*Nikita*, *Acción mutante*). Uglavnom su populistčki po htijenju, a nerijetko su i bili pravi hitovi (*Akumulator 1*, *Mi nismo anđeli*, *Nikita*...).

Ta generacija autora i dalje je kreativno djelatna u europskom filmu i nije bitno promijenila poetiku. Neki od tih autora danas, doduše, više nisu u prvoj ligi, poput posve irelevantna Bigasa Lune i Dannyja Boylea, koji odavno nije imao bitan film. Drugi su poetički konvertirali, poput von Triera, a treći nestali kao Beineix. Ipak, Besson, Švėrak, Dragojević, Jeunet (*Amélie Poulin*), a ponajprije Almodovar još rade slične filmove, neki put i s iznimnim uspjehom. Ušavši u četrdesete godine života dio tih autora našao se o pomalo paradoksalnoj poziciji produljena infantiliteta. Nesklad omladinske,



Lopovi / Les Voleurs Andréa Téchiné (1996)

popkulturne i hedonističke poetike i realne životne dobi u nekih je od tih autora dobio karikaturalne crte, pa se doimaju kao ostarjele pop-zvijezde koje i dalje moraju *furati image* i navlačiti bijele utegnute kostime. Dvojica najdarovitijih — Almodóvar i Kaurismäki — uspjeli su, međutim, blago evoluirajući privesti individualne poetike mudroj zrelosti (*Sve o mojoj majci* i *Cvijet moje tajne*; *Drifting Clouds* i *Juha*).

Nova generacija, mlađa od godišta 1965, 66. i 67. godišta, poetički je čisti antipod starijoj. Umjesto stilizacije karakterizira je verizam ili naturalizam koji u nekim slučajevima sam postaje oblikom antihedonističke, stilizirane *trash*-poetike (*Lovac na štakore* Lynn Ramsay). Umjesto vizualnoga hedonizma odlikuje ih *low-tech*-neposrednost, fotografska grubost koja ne laska osjetilima, što dobro ilustrira Dogma 95 i filmovi Thomasa Vinterberga, Nicolasa Winding Refna i Lukasa Moodyssona. Umjesto tvorbe iluzija, heterokozama i zona novi europski film proklamira *smrt filmskoj iluziji* (Dogma 95). Riječ je o filmovima tvrdoglavo zainteresiranim za materijalnu zbilju oko sebe, pa ih odlikuje lokacijska, predmetna i tematska dokumentarnost, fiksiranost na sadašnjost, zaokružene karaktere i socijalne situacije. Takvu filozofiju *sada i ovdje* propovijeda i Dogma, ali je ona puno šire

zastupljena i objedinjuje autore u rasponu od Xaviera Beauvoisa do Srđana Dragojevića. Postoje, međutim, i filmovi o prošloj zbilji (*Lovac na štakore*, *Zajedno*), no i oni su pravljani pomno, dokumentaristički rekonstruirajući prošlu stvarnost u njezinim vizualnim i predmetnim aspektima. Žanr je u novom europskom filmu zastupljen, ali više ne kao ludička strategija i kôd za referiranje na tradiciju. On se pojavljuje kao očuđen, hipertrofirani, često svedeni na karikaturalnu dimenziju nasilja ili strasti koja brehtovski distancira gledatelja i izbacuje ga iz žanrovskoga percepcijskog komoditeta. Takvi su *krimi*ci Danca Wendinga Refna, *komedije* Paola Virzija ili Balthasara Kormakura, *melodrame* Toma Tykwera. Više nema ni traga hedonizmu. Štoviše, novi europski filmovi baš kao i novi američki *indies*, neovisni (Korinea, Kimberley Pierce, Larry Clarka, Jamesa Graya...), vrlo su teški, mučni, tematski odvažni i radikalni, u svemu bespoštedni spram gledatelja. Tematiziraju siromaštvo (Ramsay, Virzi), klasna proturječja (Beauvois, Seidl), alkoholizam (Cvitković, Molland), incest (Tøye, Vinterberg), disfunkcionalne obitelji (Hausner, Vinterberg, Moodysson), marginalce (Fonteyne, Zonca), samoću (Vernoux, Winterbottom, Fonteyne, Scherfig), ludilo (Fonteyne, Seidl), nemo-

tiviranu agresiju i zlo (Seidl, Haneke, Ozon, Moll) i svakovrsnu ljudsku degradaciju (Gedeon, Wending Refn).

Biološka granica između dviju poetički suprotstavljenih generacija koje danas pridonose zanimljivosti europskog filma nalazi se negdje oko 1965. Autori stariji od te barijere u znatnoj su mjeri inficirani filmskim impulsima osamdesetih. Oni mlađi posve su uronjeni u *low-tech* i verističku estetiku devedesetih.

Zanimljivo je da je ovakvo poetičko proturječje prepoznatljivo i u hrvatskoj kulturi. Ono je snažnije došlo do izražaja u književnosti, gdje se očitovalo u medijski često tematiziranu sukobu *kvorumovaca* i *postmodernista*, te proze devedesetih i nove književnosti. Zbog produkcijske cezure i opće krize ovo se dvojstvo nije tako jasno razvilo u hrvatskom filmu, premda ga se može razabrati i unutar redova heterogenog pokreta koji je početkom devedesetih sam sebe nazvao *novi hrvatski film*. U njemu su sudjelovale barem dvije generacije. Prva (čiji su istaknuti predstavnici Vinko Brešan, Lukas Nola, Hrvoje Hribar i Neven Hitrec — sve autori rođeni ranih šezdesetih) iskazivala je veći utjecaj filma osamdesetih i nagnuće stilizaciji. Pretvorila se u neku vrstu kreativnog *mainstreama* hrvatskog filma, a doživjela je poetička razilaženja i mijene baš kao njihovi europski vršnjaci. Drugu generaciju sačinjavaju autori tzv. ratnog naraštaja, više okrenuti naturalizmu, pesimistični i mračni. Spletom okolnosti (povlačenje Ivana Salaja iz filma, smrt Jelene Rajković) ta generacija nije ostavila trag u cjelovečernjem filmu. Međutim, studentski kratki filmovi nekoliko najnovijih hrvatskih redatelja (Roberta Orhela, Antonija Nuića, Zrinke Matijević, Jasne Zastavniković) iskazuju mnogo srodnosti s novim europskim valom.

U hrvatskoj kulturi dvojstvo *postmodernista* i *ratne generacije* percipirano je kao rezultat snažnoga političkog, socijalnog i emotivnog zijevara, koji je proizveo rat i društveni rasap. Europski filmski primjer pokazuje da su društvene prilike u Hrvatskoj samo izoštrile mijenu i dualizam koji postoji i na širem europskom planu, a moglo bi ga se skicirati i na svjetskom (osobito u kineskom i američkom filmu).

Sama poetička mijena i promijenjen odnos prema filmskoj formi, tehnologiji i materijalu ne bi bio dovoljan da utemelji tezu o novom europskom filmskom valu. Slične poetičke sastavnice imaju, naime, i novi američki neovisni film (Aronofski, Korine, Pierce), baš kao i kineski (Zhang Yuan, Zhang Yang, Stanley Kwan, Wang Chao). Ono što novu filmsku Europu čini fascinantnom ponajviše je masovnost novih zanimljivih imena. Dok je kontinentalni film osamdesetih izvlačilo pet ili šest autora čije se filmove čekalo kao okrepu, u ovom trenutku na kontinentu postoji tridesetak novih autora čije sljedeće naslove iščekujemo s uzbuđenjem.

S obzirom na ekonomsku snagu i masovnost proizvodnje, logično je da ih je najviše u Francuskoj. Iz Francuske su stigla i dva filma koja su svaki na svoj način i najava europskog filmskog buđenja. To su *Mržnja* (La Haine, 1995) Parižanina Matthieua Kassovitza (r. 1967) i *Život iz andeoskih snova* (1998) Ericka Zonce. *Mržnja* — crno-bijela drama o pariškim slumovima — film je koji je prvi točno presadio u Europu impulse američkog off-Hollywooda pozicionirajući ih socijalno precizno, a ne preuzimajući samo ikonografiju i

popkulturnu fascinaciju. Kassovitz — inače vrlo uspješan glumac — nije u sljedećim filmovima uspio potvrditi ugled stečen *Mržnjom*. Oba iduća filma (*Assasins* i *Grimizne rijeke*) primljeni su s velikim rezervama, premda je drugospomenuti krimić bio impresivni hit. Što se Zonke tiče, on naraštajno uopće ne ulazi u ovu priču, ali je važan jer je *La vie revee des anges* foto-robot i model za novi europski film. Posvećen sudbini mladih i marginalaca, apsolutno precizan u konstrukciji socijalnog okružja, usredotočen na nimalo glamurozne mikrosudbine, implicitno moralistički i skroman u pretenzijama, Zoncin je film savršen primjer kreativnog filma kasnih devedesetih.

Slični su i filmovi Xaviera Beauvoisa (r. 1967), autora kojem se kao i Zonki katkad prigovara *staromodnost* i priprosti realizam. Beauvois se proćuo filmom *Ne zaboravi da ćeš umrijeti* (1995) u kojem glavni junak doznaje da je seropozitivan, odlazi u Mostar i prijavljuje se u — HVO! Prije toga Beauvois je snimio film *Nord* (1991). Prošle godine Beauvois je snimio izvrsnu dramu *Selon Matthieu*, u kojoj kroz zabranjenu romansu radnika i industrijalčeve supruge tem atizira klase kontroverze i izumiranje europskog radništva. François Ozon (r. 1967) naizgled je neusporedivo atraktivniji redatelj, kojega katkad zovu i pariškim Tarantinom. Debitirao je 1998. proturječnim filmom *Sitcom* koji je u Francuskoj izazvao mnogo raspr. Godine 1999. snima *Kriminalne ljubavnike*, miks *Natural Born Killers* i bajke o Ivici i Marici. U filmu važnu ulogu igra Miki Manojlović. Ozon je vrlo plodan i snima najmanje film godišnje, a među novijim projektima najistaknutiji mu je *Kapljice koje padaju na vrelinu stijene*, ekranizacija ranoga Fassbinderova teksta *gay*-tematike, koji Reiner Werner nije stigao pretvoriti u film. Ozon, vidjet ćemo, nije jedini novi Europljanin u kojeg se prepoznaje Fassbinderova sjena.

Ako je nasilje konstanta u Ozonovu opusu, slično se može reći i za Dominika Molla (r. 1962) francuskog redatelja rođena u Njemačkoj. Nezapažen nakon debitantskog filma *Intimite* (1993), Moll se predstavio psihopatskim trilerom *Harry, vaš dobronamjerni prijatelj* (2000), koji je nominiran za *Felixa*.

Marion Vernoux (r. 1966) autorica je sasvim druge vrste, socijalni komentator sa snažnom ženskom tematskom notom. Vernoux je počela kao scenaristica, a kao redateljica debitirala je uspješnim *Personne me n'aime* (*Nitko me ne voli*, 1994). Slijede *Love, etc.* (1996) i *Rien à faire* (*Besposleni*, 1999), izvrsna studija o psihologiji nezaposlenosti. Njezin posljednji film predstavljen je u rujnu u Veneciji, a zove se *Reines d'un jour* (*Kraljice na jedan dan*). Riječ je o šarmantnoj i izvanredno duhovitoj pariškoj inačici *Seksa i grada*, u kojoj autorica tematizira posljedice koje jednonoćna afera prouzroči u životu triju žena.

Osim Francuske, snažno izvorište kreativnih filmskih snaga je i frankofona Belgija. Frederic Fonteyne (r. 1968), koji sada djeluje u Francuskoj, proćuo se precijenjenim debijem *Max i Bobo* o čudnom prijateljstvu briača i zaostalog mladića. Fonteyne je potom oduševio svijet inteligentnim *Pornografskim vezama* (1999). Film o seksualnoj vezi dvoje potpunih neznanaca suprotno naslovu prilično je nevin, a sastoji

se ponajviše od paralelnih fingiranih intervjua. Iz Belgije je i Patrice Toye (r. 1967), autorica koja je zapanjila publiku lanjskog Festivala filmova EU svojom *Rosie*, radikalnom, inteligentnom i potresnom dramom o djevojčici koja postaje žrtva morbidne veze vlastite majke i njezina brata. Treći zanimljivi autor iz Belgije je Flamanac Lieven Debrauwer (r. 1969) koji je 1997. za kratki film *Leonie* osvojio nagradu u Cannesu. Iste godine Debrauwer je bio član žirija u Požegi. Dugo očekivan Debrauwerov cjelovečernji debi *Pauline & Paulette* (2001) izvrnuo se u malo razočaranje, premda film nije slab. Debrauwer je opsesivno vezan uz tematiku obitelji, starosti i treće dobi, fini je psiholog rafiniranih karaktera.

Premda je britanski film malo postrani novoga europskog filma, jedan Britanac gotovo da je rodonačelnik nove generacije. Riječ je o superplodnu Michaelu Winterbottomu (r. 1961), redatelju koji je u nas poznat po svom najgorem filmu *Welcome to Sarajevo*, koji je barem poslužio kao anglofona odskočna daska Goranu Višnjiću. Winterbottom je apsurdno plodan autor koji je u prvih pet godina karijere (1994-99.) snimio TV-seriju *Family* i sedam filmova. Winterbottom je s jedne strane orijentiran na kostimirane adaptacije (ponajprije Thomasa Hardyja: film *Jude*, koji je igrao u Hrvatskoj, te najnoviji *The Claim*, vestern-verzija *Grado-načelnika Casterbridgea*). S druge strane, Winterbottom je poznat po brzim, jeftinim i vizualno zanimljivim komornim dramama iz socijalnog života koje obično imaju nezapamtive naslove (*Go Now* o sklerozi multipleks, *I Want You* o izbjeglištvu, *With or Without You* o bračnoj krizi uzrokovanoj neplodnošću). Winterbottomov najcjenjeniji film svakako je *Wonderland* (*Vikend u Londonu*, 1999), film o članovima jedne obitelji razbacanim širom istog megalopolisa, za koji se često ističe da je neovisno o samim Danacima primijenio metodu Dogme 95.

Najveća britanska nada u ovom je kontekstu vjerojatno škotska autorica Lynn Ramsay koja je zapanjila svijet blistavim debijem *Lovac na štakore*, impresionističkom evokacijom odrastanja u škotskoj siromašnoj suburbiji sedamdesetih. Taj smo film vidjeli na Festivalu EU prošle godine. Vizualno fascinantan, duboko potresan i izrazito lirski, film se može opisati kao europska inačica Korineova *Gumma*. Lynn Ramsay doista je poseban glas novoga europskoga filma, od kojeg očekujemo mnogo.

Ideološko žarište nove filmske Europe vjerojatno je ipak Danska. Koliko je Dogma 95 dosljedan poetski projekt, koliko je tek marketinški trik, a koliko stvarna revolucija pitanje je o kojem je napisano previše stranica. U ovom kontekstu Dogma je zanimljiva kao pokret koji ustrajava na borbi protiv iluzije, na poštivanju materijalne autentičnosti života (lokacija, prostora, odjeće, rekvizita) i na *low-tech* redukciji. U tom bi smislu mnogi spominjani filmovi, uključujući *Život iz anđeoskih snova*, *Wonderland* i *Lovca na štakore* mogli proći kao Dogma, receptura koja se često pojednostavnjeno svodi na kameru s ruke. Sam ideolog Dogme Lars von Trier pri tome je autor koji možda najbolje opredmećuje mijenu poetske dominantne u devedesetima. Njegovi rani filmovi (*Elementi zločina*, *Epidemic*, *Europta*) primjer su ranopostmodernističke šminke, vizualno ekstravagantni, au-

toreferencijalni, ambijentirani u fiktionalne prostorno-vremenske zone, eruditski i metradicijski. Von Trier nakon TV-serije *Kraljevstvo* prelazi barijeru, a njegov najslavniji film *Lomeći valove* (1996) u neku je ruku granični fenomen dva filmska svijeta. Što se same Dogme tiče, u njoj ima autora različitih generacija, od iskusnoga Kragha Jacobsena, preko Lone Scherfig (r. 1959) čiji *Talijanski za početnike* pokazuje da pravila bratstva mogu zgodno koegzistirati sa zdravim populizmom i humorom. Najdarovitiji filmaš skupine vjerojatno je ipak Thomas Vinterberg (r. 1969) čija je strindbergovska obiteljska drama s motivom incesta *Festen* (*Obiteljska zabava*, 1997) jamačno najbolji film nastao pod zastavom Zavjeta čistoće. Vinterberg je inače kao student bio nominiran za Oscara za kratki film (*Zadnji zavoј*, 1993), a ove smo godine u Motovunu vidjeli njegov dugometražni prvenac *Greatest Heroes* (1996). Taj film nastao godinu prije *Festen* ima znatan ugled, čini nam se neopravdan. Riječ je o razmjerno nezreloj vinjeti o dvojici nezrelih sredovječnih muškaraca koje dužnost spram kćeri jednog od njih vode u zločin i propast. Možda je najzanimljiviji među novim Dancima Nicolas Winding Refn (r. 1970), čovjek koji je uspio biti izbačen s filmskih akademija na dva kontinenta (u Kopenhagenu i New Yorku gdje je odrastao), da bi s dvadeset i četiri godine snimio okrutni krimić *Pusher*, a odmah potom još žešći i tvrdi *Bleeder*. U prvom glavnog zlikovca glumi Osječanin Zlatko Burić. Refna često drže europskim tarantinovcem, autorom ekscesivno nasilnih krimića. Premda je Refn vjerojatno najamerikaniziraniji od redatelja koje navodimo, ovakva je etiketa nepravедna jer Refnovi filmovi nisu eksploatacijski. Oni su iznimno neugodno gledateljsko iskustvo, izoštrene drame u kojima se nasilni i patrijarhalni kôd društvenog ponašanja pretvara u okrutnu spiralu nasilja koja nikomu ne nosi dobro: u tom su smislu *Bleeder* i *Pusher* filozofski metakrimići. Refn nije član Dogme, premda se u redateljskom rukopisu (kamera iz ruke, nervozni pokreti kamere, snimanje u podsvijetljenim interijerima) osjeća stilski dah Zavjeta čistoće. O postojanju veze Refna i Braće govori i to što je Refn bio redatelj scena u američkim eksterijerima za von Trierovov film *Ples u tami*.

Premda je danska paradigmatka nova europska kinematografija, paradigmatki redatelj dolazi preko kanala — iz Švedske. Riječ je o Lukasu Moodyssonu (r. 1969) čija su oba filma, *Fucking Amal* i *Tillsammans* (*Zajedno*, 2000) igrali u Hrvatskoj. Stilski blizak Dogmi (kamera iz ruke, realistične situacije, mikroskopski budžeti...), Moodysson je bolji autor od ekipe preko kanala. *Fucking Amal* promatrački je mudra, psihološki rafinirana i humana studija otkrivanja lezbijske seksualnosti u švedskoj provinciji, pri čemu Amal nije pogubna, razorna provincija, nego dobroćudno, uljudeno malograđansko mjesto. Sklonost da svakom od likova dâ za pravo i da dobro odvagnu motivacije i argumente suprotstavljenih osobnosti Moodysson je pokazao i u *Zajedno*, možda najboljem filmu koji je ikad snimljen o komunama i lijevoj alternativni sedamdesetih. U obama filmovima — koji su stilski slični — postoji jako nagnuće analizi odnosa roditelja i djece, kao i mogućnosti suživota različitih društvenih stilova.

Dvojicu zanimljivih autora iz Skandinavije upoznali smo i ovog ljeta u pulskom programu. Norvežanin Hans Peter Molland predstavio se vrlo zrelim filmom ceste *Aberdeen*, a Islandanin Balthasar Kormakur sjetnom obiteljskom komedijom *101 Reykjavik*, koja je osvojila i glavnu nagradu. Kormakur — bivši kazališni redatelj i impresarij — ne ulazi životnim dobom u ovu priču, ali *101 Reykjavik* mu je debitantski film. To je izvanredno duhovit, životan i pametan film osvojen oko obiteljske mikropriče, prava škrinja pre-puna precizne materijalne evokacije konkretne kulture.

Tom Tykwer (r. 1965) vjerojatno je najveća zvijezda među mladim europskim redateljima. Tykwer je praktički ime-etiketa novoga njemačkog vala koji je napunio dvorane na matičnom teritoriju. Tykwer je napisao scenarij za (precijenjen) omladinsku dramu *Das Leben ist die Baustelle* redatelja Wolfganga Beckera koja je postala rekordni nacionalni hit. Kao redatelj debitirao je *Ubojtom Marijom* (1993). Snimio je potom popularnoga *Zimskog spavača* (1996), a potom svjetski glasovit, opravdano popularan i u Veneciji nagrađen film *Lola trči* (1998). Posljednji Tykwerov film, *Princeza i ratnik* (2000) igrao je u Puli. Tykwer je briljantan stilist, autor bogate filmske retorike, sklon romantičnim i melodramatskim elementima. Bliži je poetici osamdesetih nego kasnih devedesetih. *Princeza i ratnik* pokazuje i Tykwerovo kocketiranje s legendom i arhetipovima, ali i povremenu nesigurnost u trasiranju sižeja, što u savršeno skrojenu *Lola Rennt* nije bio slučaj.

Česi su u devedesetima iskočili s dvama izvanredno uspješnim filmovima. Jedan od njih je oskarovac *Kolja* Jana Svěráka (r. 1965), redatelja koji je počeo kao nacionalni hitmejer (*Jizda*, *Obečna škola*, *Akumulator 1*), da bi nakon *Kolje* postao međunarodna zvijezda i snimio koprodukcijski avijatičarski spektakl *Duboki plavi svijet* koji kritika nije toпло primila. Atraktivan populist čvrsto usidren u češku školu, Svěrák je ipak pomalo površan redatelj poetički okrenut prema prošlosti i ovisan o scenarističkoj suradnji s ocem i glumcem Zdenekom. Pogled unaprijed više pružaju *Knoflikari* Petera Zelenke (r. 1967), film koji smo ove godine napokon mogli vidjeti u kinima i uživati u inteligenciji, duhu, koncepcijskoj dovrtljivosti i humoru ove sjajne *short cuts*-konstrukcije. Nadahnut Jarmuschem, Zelenkin je film najbolji takve vrste snimljen u Europi.

Od Čeha svjetski film ipak možda ponajviše očekuje od Saše Gedeona (r. 1970), čovjeka koji se 1995. praktički kao student proslavio adaptacijom *Indijanskog ljeta* Scotta Fitzgeralda. Mnogo je komentiran i često na festivalima ugošćavan i Gedeonov profesionalni debi *Povratak idiota* prema *Idiotu* F. M. Dostojevskog. Ambijentiran u vremenski nedefiniran češki omladinski ambijent, taj pomno dizajnirani (ali vrlo neglamurozni) film nije svuda jednako povoljno primljen. U nas je prikazan na lanijskom tjednu češkog filma.

Filmski je vrlo zanimljiva postala i Austrija. Domovina redatelja koji je već godinama u vrhu europskog filma — Michaela Hanekea — doživljava svojevrsni bum mladih filmaša. Barbara Albert (r. 1971) zainteresirala je javnost dramom o imigraciji *Nordrand* (*Sjeverno predgrađe*, 1999) u kojoj glumi niz bosanskih glumaca. U Motovunu smo vidjeli *Lovely*

Ritu, 80-minutno malo čudo mlade Jessica Hausner (r. 1972). *Dražesna Rita* autobiografski je nadahnuta priča o frustrirajućem odrastanju adolescentice u buržoaskom okruženju. Izvrstan film jasno odaje utjecaje Fassbindera (*Zašto je poludio gospodin R.?*) i Hanekea (*Benny's Video*). Stariji od spomenutih autorica je Ulrich Seidl (r. 1956), poznati dokumentarist koji je ove sezone debitirao igranim filmom *Hundstage* (*Pasja vrućina*) i osvojio nagradu na Mostri. *Pasja vrućina* vizualno je oduševljujući, likovno gotovo apstraktan film, koji prati desetak likova iz bečke buržujске suburbije tijekom neizdržive ljetne vrućine. Katalog sadizma, ekscentričnosti, bizarne seksualnosti i društvenog otpadništva, *Hundstage* je doista originalan film, ujedno očigledno inspiriran austrijskom polemičkom tradicijom pisaca poput Bernhardta i Schwaba, ali i samog Hanekea.

Pravu senzaciju u posljednje dvije godine izaziva slovenski film. Godine 1999. redatelj Janez Burger (r. 1965) i njegov scenarist Jan Cvitkovič (r. 1966) snimili su *slovenske Clerks*, izvrsnu crno-bijelu dramu *V lelu* o životu vječnog studenta koji odgađa životne obveze. Nakon tog odličnog filma uslijedio je *Kruh in mleko* koji je napisao sam Cvitkovič, inače glumac i diplomirani arheolog. Riječ je opet o crno-bijelom filmu, 68-minutnoj minijaturi o disfunkcionalnoj obitelji oca alkoholičara koja je snimljena budžetom kratkometražnoga filma u autorovu rodnom Tolminu. Oba su filma izvanredna duboka studija karaktera, režijski impresivni i odlično glumljeni. U oba se vidi kritička upućenost o onom što se sada događa u europskom i američkom filmu. *Kruh i mlijeko* s aklamacijama je dočekan ovoga rujna na Mostri, gdje je Cvitkovič dobio priznanje kao najveća nada festivala.

Još jedan redatelj iz uže regije je ove godine nagrađen na velikom festivalu. To je Danis Tanović (r. 1969), čija je *Ničija zemlja* osvojila u Cannesu nagradu za scenarij. Riječ je doista o spretnoj scenarističkoj konstrukciji, ali mišljenja su podijeljena koliko je *Ničija zemlja* i u cijelosti dobar film. Uspješan svakako jest, jer je dobio niz priznanja, izvrsno se prodao u svijetu i ima lijepu gledanost. Tanović je već prvi film snimio u zamršenoj multinacionalnoj koprodukciji bez sudionništva BiH, pa će vjerojatno nastaviti tim putem i ubuduće. Bit će zanimljivo vidjeti koliko uspješno.

Tradicionalno najjača regionalna kinematografija — srpska — ostala je bez dva glavna mlada protagonista, jer je Srđan Dragojević (*Lepa sela lepo gore*, *Rane...*) otpočeo projekt u inozemstvu, a Gorčin Stojanović (r. 1966, *Ubistvo s predumišljajem*, *Stršljen*) postao je ravnatelj SNP, pa se bavi više teatro i politikom. Dragojević je prošao tipičnu konverziju tijekom devedesetih postavši od eskapističkog autora omladinske zabave naturalistički socijalni filmaš, s tim da je ta konverzija znakovita u kontekstu srpske kulture opterećene ulogom u ratu. Stojanović je katkad napadan kao *starmatli* autor koji se bavi društveno važnim temama srpsva, ali njegove filmove odlikuje pomnija prema likovima, politička uravnoteženost i atmosfera gubitničke sjeće. Bilo bi šteta da prestane snimati.

U novom srbijanskom filmu očituju se jaki utjecaji novožanrovske poetike osamdesetih i ranih devedesetih, Waltera Hilla (*Do koske*, B. Skerlić) ili Rodrigueza i Guya Ritchiea

(*Točkovi i Mehanizam* Đ. Milosavljevića). Komercijalni primat među mladim redateljima ipak zauzimaju komediografi, poput Radivoja Andrića (r. 1967) čije su *Munje* prigrabile polumilijunsko gledateljstvo.

O obnovi se govori i u talijanskom filmu, gdje tradicionalno kritizerska javnost prvi put ima riječi pohvale za nove naslove Nanija Morettija, Giuseppea Piccionija, Carla Mazzacurattija ili Francesce Archibugi. Nekoliko novih domaćih naslova, uključujući kanskog pobjednika *La stanza di figlio* Nannija Morettija dosegli su i hitovsku gledanost. Ipak, među mladim autorima najzanimljivijim se čini Paolo Virzi (r. 1964), autor komedija koji je tvrdoglavo fiksiran uz teme vezane za rodni grad, industrijsku tirensku luku Livorno. Snimio je četiri filma (*La bella vita* 1994, *Ferie d'agosto* 1995, *Ovosodo* 1997. i *Baci e abbracci* 1999). *Ovosodo* je igrao lani na Festivalu EU. Riječ je o autobiografskoj komediji koja je po sudu autora ovog teksta najbolji talijanski film posljednjih godina, a uz rame mu je možda samo padovanska krimi-komedija *La lingua di santo* (*Svečev jezik*) C. Mazzacurattija.

Koliko se u sve to uklapaju hrvatski autori? Kako to obično biva, istina je negdje u sredini. Nekoliko naših naslova (*Kako je počeo rat na mom otoku*, *Mondo Bobo*, *Maršal...*) ostvarili su određen uspjeh na inozemnim smotrama. Riječ je, međutim, o filmovima autora u srednjim tridesetim godinama. Fenomen kakav opažamo danas u Europi i SAD — da izvanredno mladi ljudi poput P. T. Andersona, Jamesa Graya, Jessice Hausner, Saše Gedeona ili Xaviera Beauvoisa izlaze u javnost s radikalnim i iznimno zrelim filmovima — u nas je teško zamisliv. Razloga za to je nekoliko.

Prvi je odsječenost od filmskih informacija, koja mlade redatelje navodi da filmove snimaju *kako se to radi*, to jest da pastiširaju ono što poznaju — karikaturnu varijantu *mainstreama*. Takva se pojava očituje posebno u hrvatskoj televizijskoj produkciji. Stvari se mogu promijeniti samo obogaćivanjem *inputa* suvremenog kreativnog filma, u čemu pomažu tri međunarodna festivala u Hrvatskoj (Split, Motovun, Pula), ali bi više morali učiniti HTV i kinotečne kuće.

Drugi je sporost sustava, koja čini da mladi autori prvi film dobiju nakon tridesete, kad su već prilično izmoreni i uškopljeni kalkulacijom oko toga što bi *trebalo*, *bilo dobro* i što bi *bolje prošlo*.

Treći razlog nepostojanje je stvarnih filmskih producenata kao što je u Sloveniji Danijel Hočevar, te ozbiljne dramaturške kuhinje u kojoj bi se projekti razvijali. Grožnjanski projekti i promijenjena uloga povjerenika za film u kojoj je on javni dramaturški savjetnik tek donekle nadoknađuju pravi *development* projekta koji u Hrvatskoj ne postoji, a osobito ne na javnoj televiziji.

Niz autora kratkih i studentskih filmova pokazali su posljednjih godina ne samo talent nego i senzibilitet vrlo sličan onom koji danas dominira mladim europskim filmom. Kad čovjek gleda *Dvoboj* Zrinke Matijević, *Bye Bye My Darling* Zvonimira Jurića, *Sunčanu stranu nedjelje* Roberta Orhela ili filmove Antonija Nuića ne može se oteti dojmu da se novi filmski zrak diše čak i u našoj rupi. Hoće li ovaj naraštaj zbog nemara i neznanja biti bačen u vjetar kao nekoć tako hvaljeni *mladi hrvatski film*, ovisi o nama. Toga se, dakako, i plašimo.

Damir Radić

Pula, 22-30. lipnja 2001. — Sasvim osoban dnevnik

Petak, 22. lipnja

Stižemo u Pulu dobro nam poznatom dugom cestom obrubljenom drvećem, pulske ulice obrubljene su policajcima u svećanim bijelim prazničnim uniformama, naše je prvo odredište Dom hrvatskih branitelja. Prošlo je pola sedam i u vrtu bivšeg *casina* austro-ugarske vojske dočekuju nas dva vojna policajca, njihove svećane uniforme imaju nešto od gracioznosti talijanskih vojno-policajskih odora. Znojni i umorni, želimo samo akreditacije i potvrdu hotelskog smještaja, dok se oko nas okupljaju uzvanici za domjenak Antuna Vujića. Mnštvo policajaca na svakom pulskom uglu nije ovdje zbog ministra kulture, oni su *elementi sigurnosnog sustava* izgrađenog radi dolaska Stipe Mesića. Među materijalom koji dobivamo u press-centru su i pozivnice za Vujićev Prijem dobrodošlice, no nismo u najboljoj prilici da ih iskoristimo, važnije je krenuti prema Verudeli, pronaći hotel Park. Olakšanje u prostranoj dvokrevetnoj sobi i u ugodnoj tuš kabini iznenađujuće moderne kupaoznice, odlazak na večeru. Do Arene treba stići prije pola deset, u suprotnom možda nam zbog Mesićeva dolaska ne dopuste ulazak. Uspijeva nam stići desetak minuta ranije, bez problema prolazimo kroz ulaz za akreditirane osobe, dok je na ulazu za građanstvo gužva. Jednom unutra, iznenađeno zaključujemo da nema previše ljudi. Vrijeme prolazi, gotovo je deset, ništa se ne događa. U programu svečanog otvaranja sve je isplanirano u minutu, no taj program ne počinje. U mraku, iz smjera šanka, pojavljuje se Vladimir Sever. Nosi majicu kratkih rukava, hlače do ispod koljena i neku vrst gležnjača. Ne znam što radi ovdje; uskoro saznajem. Organizatori su uručili dvi-

je pozivnice Hrvatskom filmskom savezu, koje je Diana Nenadić prosljedila Severu i Tomislavu Gotovcu. Saznajemo i da je Sever smješten u hotelu Brioni, preko puta Parka, da nema prijevoz i da ćemo ga mi voziti. Kažem da sam na listi akreditiranih vidio Andreu Radak i Radu Dragojevića, a Sever odgovara da ipak nisu tu jer je *Slobodna* u zadnji tren odustala Andrei platiti troškove. Baš šteta, mislim, manje ljudi za dobro druženje. Nigdje ne vidim Mesića, samo Vujića, i pitam Severa — zar nema Mesića? On ne zna ništa više od mene. Svjetla se napokon gase, svečanost počinje.

Udar na snaga otvaranja dječji je pjevačko-plesni zbor. Sever je raznježen, ja zbunjen, moja družica revoltirana. No, dobro, ipak su to djeca, slatko je to, premda sve izgleda kao u socijalističkim vremenima naše mladosti, osobito amaterski nastup Dore Polić i Borisa Svrtana u ulozi voditelja. Onda govore neki uglednici, pozdrav ide ministru Vujiću, doministrici Vesni Cvjetković Kurelec, prisutnim saborskim zastupnicima, nitko ne spominje Mesića. To je pouzdan znak da ga nema u Areni, zaključujem da je valjda umoran od puta iz Irana i da nije ni došao u Pulu; no nema logike, čemu inače svi ti policajci u bijelim uniformama? Zbog Vujića? Nemo guće.

Počinje vatromet. Smješten je u nekom čudnom kutu izvan zidova Arene i isprva se čini posve prosječnim. Što dulje traje, sve je bolji. Posljednjih nekoliko minuta pravi su *crescendo*, rakete se rasprskavaju u fantastičnim bojama i s popriličnih visina obrušavaju prema nama. To je doista krasno, pljesak je velik.



Polagana predaja Brune Gamulina

Počinje *Polagana predaja* i to je tipičan stilsko-dizajnerski bezličan početak hrvatskog filma proteklih desetak godina. Filip Šovagović putuje autocestom prema moru, ali kod Gamulina i autostrada i more izgledaju jedno i bezvezno, pitam se zar ni intenzivni kolorac Midžić ne može učiniti da hrvatsko more i obala izgledaju dobro na filmu kao u stvarnosti. Još jedna televizijska drama na filmskom platnu, sve je što mogu zaključiti, ali nakon prve četvrtine stvari se bitno mijenjaju. Protagonisti se smještaju u provincijski hotel, a na scenu stupa Željko Senečić prema čijem *Dubrovačkom suto-nu* gajim simpatije. To je film koji izgleda kao film, lijepe slike, atmosfera, malo erotike... Senečić, scenograf, stupa na scenu i kreira za taj hotel nevjerojatne interijere, Midžić dobiva inspiraciju i konačno malo intenzivnog zagasitocrvenog kolora, i Gamulin hvata zamah, u trećem planu naslućuje se neki seks između jako omršavjeloga Svena Medveška i Lucije Šerbedžije, a tu je i Leona Paraminski, ikona SDP-ovih predizbornih plakata, otkrivena i obnažena u filmu *Nebo, sateliti*. I kako se putovanje protagonista nastavlja dalje, film definitivno dobiva neki okus, sve sljedeće točke putovanja jako su dobro ambijentirane, likovi relativno zanimljivi u spoju intrigantosti i antipatičnosti, ali sve zajedno uglavnom se ne izdiže iznad osrednjosti. Nitko od nas ne sluti da upravo gledamo pulskog pobjednika.

Ponoć je prošla, ja i moja Sanja odustajemo od *Dnevnika Bridget Jones*, a onda mora odustati i Sever. Na povratku, on kaže da mu je početak filma jako dobar, ali da se poslije sve raspada. I da je posve nemoguće da Anja Šovagović može za dijete dobiti američku vizu preko noći i da je nevjerojatna ideja da Anja i Filip Šovagović igraju ženu i muža. Ja kažem da mi se scenografski sviđaju točke putovanja, Sever se slaže i kaže da Senečić zna svoj posao. Kasnije, u hotelskoj sobi, pred skoro spavanje, kažem Sanji da mi je film slab na početku, gdje je Severu dobar, a bolji kasnije, gdje se Severu sve raspada. Ona se slaže sa mnom.

Subota, 23. lipnja

Brzi ručak u hotelu i žurni odlazak na prvu press-konferenciju u Dom hrvatskih branitelja. Tamo zatječem Severa i obojica ulazimo u dvoranu za presice, gdje međutim nema nikakve presice, nego su uredno poslagnani nizovi svečano aranžiranih stolova. Zbunjeni odlazimo djevojkama iz press centra koje nas obavještavaju da su presice do daljega prebačene u INK, tj. Istarsko narodno kazalište, jer je dvorana Doma hrvatskih branitelja zakupljena za svadbu. Odlazimo u INK, kasnimo na početak i nailazimo na baražnu paljbu svih prisutnih na direktora festivala Armanda Debeljuha. Tek sad shvaćam zašto Mesića nije bilo u Areni, da ju je demonstrativno napustio zbog navodnog maltretiranja gledatelja na ulazu koje je provodilo osiguranje. Jedan novinar iz Pule, kojeg pamtim od prošle godine, poslije saznajem da se zove Robert Zuber, žali se kako su ljudi iz osiguranja njegovu djevojku isprepipali na ulazu u Arenu, a svi prisutni ogorčeni su postupcima organizatora i njihovih redara koji su ljude pipali, oduzimali im kišobrane, pregledavali torbice itd. Nije mi jasno zašto bi to bio velik problem — na svakom zagrebačkom rock koncertu redari rade isto. Potvrđujem svoj

stari stav — ljudi u ovoj zemlji nepovratno su razmaženi u svakom aspektu svojih života.

Debeljuh, prema kojem gajim suosjećanje jer nam je darovao devet punih pansiona u najboljem pulskom hotelu, a slične je aranžmane darovao i Hrvatskom filmskom savezu i nacionalnoj udruzi kritičara, trpi udare sa svih strana, a potporu mu pruža predsjednik festivalskog vijeća Branko Čegec. Apsolutno svaki tren otvaranja biva napadnut, od nastupa dječice do tobože katastrofalnog vatrometa, a Josip Jurčić iz *Večernjeg lista*, s kojim sam se nešto ranije upoznao u press centru i koji me je nedavno prozvao kadrom Leksikografskog zavoda, zbog čega sam s njim vodio polemiku, čak prigovara da je u uvodnom pozdravu poimence pozdravljena Vesna Cvjetković Kurelec, a nisu glumci i režiseri kao sudionici festivala. Vrhunac je kad neki rasvjetljivač s HTV-a počne protestirati da je rasvjeta u dvorani INK-a katastrofalna, da se tu ne mogu održavati presice i da su Slovenci na otvaranju napravili lošu rasvjetu i da zašto to uopće rade Slovenci. Debeljuh mu smireno odgovara da su Slovenci financijski bili najisplativiji. Čovjek je ledeno hladan, novinari ne mogu vjerovati da on smatra da je sve više-manje proteklo u najboljem redu. Ja sam pak revoltiran tolikom količinom i intenzitetom njihovih negativnih stavova, upravo sad kad Pula pokušava, ugledajući se na Lou Reeda, postati nešto drugo, nešto dobro. Posljednju primjedu daje nova direktorica zagrebačkih Kinematografa, bivša tajnica zloglasnog Davora Kovačevića, Ina Čavlina. Ina Čavlina ima slatko lice, modernu frizuru i meku put, a i nastup joj je vrlo pristojan. Prvi put je vidim u ljetnom izdanju i izgleda vrlo dobro. Žali se na kasni početak njihova filma *Dnevnik Bridget Jones* i pita bi li se projekcija mogla ponoviti. Naravno da o tome nema govora.

Na presici uočavam Andreu Radak i Radu Dragojevića. Andrea mi kaže da joj je *Slobodna* u zadnji čas ipak platila troškove pa su eto sad tu. I oni su, kao i Sever, smješteni u Brionima, ali za razliku od njega imaju automobil. Od poznatih ljudi tu su i Arsen Oremović, Igor Tomljanović sa suprugom, Robert Jukić sa suprugom, Petar i Vesna Krelja, Jurica Pavičić, Tihomil Hamilton, koji surađuje u biltenu, hrpa ljudi s HTV-a uključujući Tomislava Kurelca, Zvezdanu Bubnjar i Davora Šišmanovića, pa ljudi iz Dramskog programa — Maja Gregl, Pavo Marinković, Mislav Brumec s mini krasoticom Koralkom Kirinčić, koja se zadnju godinu pretvorila u kost i kožu; Mate Ćurić, Branka i Branko Sömen, Kruno Petrinović i Tomislav Jagec također su tu, a Veljko Krulčić vodi press-konferencije. Tu je i Josip Visković u asketskom izdanju — smršavio je desetak kila, a odjeven je kao da se sprema na pohod tibetanskim budističkim hramovima. Nisam stoposto siguran da je to on, upoznali smo se, naime, kad je bio bucmast, pa provjeravam kod Severa, koji je s njim malo popričao. Sever potvrđuje da je to Josip Visković, onda ja pitam, želeći napokon razriješiti tu dvojbu, je li on ili nije sin Velimira Viskovića (neko vrijeme svi smo podrazumijevali da je, ali su me Zlatko Vidačković i Ivica Matičević iz *Vijenca* uvjerali da nije), na što mi Sever odgovara — naravno da jest; ja onda pitam što mu se desilo da tako izgleda, a Sever mi, s izrazom podrazumijevanja na licu, kaže: žena...

Prvi film večernjeg programa je *Holding*, koji dakako propuštamo, a onda slijedi poslastica — *Princeza i ratnik* Toma Tykwera, vjerojatno prvoga njemačkog filmaša od vremena Herzoga, Fassbindera, Wendersa i Schlöndorffa za kojeg se čini da bi mogao biti tzv. autor od formata. Tehničko-produkcijski film izgleda sjajno, priča je zanimljiva, atmosfera osebujna, Franka je smršavjela i izgleda mnogo bolje nego kad je bila Lola i trčala, a i tad se vidjelo da ima potencijala; Tykwer se u jednoj sceni referira na samog sebe, tj. na *Lolu*. Film je ljubavno-egzistencijalistički i ima meditativnu intonaciju i natruhe fantastike, senzacionalno je vizualiziran, ali ispod sveg tog atraktivnog pokrova čini se da ima manje nego što Tykwer sugerira. Vraćajući se sa Severom put Verudele komentiram da Tykwer mistificira i da se pravi da mu je film pametniji nego što zaista jest. Sever je međutim iznimno nadahnut i otvara perspektivu s obzirom na ekspresionističko nasljeđe njemačkog filma, napose Langa i *Nibelunge*, tvrdi da Tykwer radi film u tom kontekstu. Severova je argumentacija inspirirana i pametna i premda mi ona ne diže, ionako vrlo dobar, dojam o filmu, moram priznati da mu je izvedba sjajna.

Nedjelja, 24. lipnja

U foajeu hotela Park, na jutarnjoj kavi, sjedi dr. Ante Peterlić i čita novine. Ponovno ga vidamo kasno tog popodneva u INK-u, po završetku Gothárova filma *Putovnica*. Komentira otvoren kraj filma i kaže da se doima kao televizijski serijal. Nastavlja potom razmjenjivati dojmove s Tomislavom Kurelcem. *Putovnica* je pravi Dogma 95 film — dokumentarizam/naturalizam, *prljava* fotografija, kamera iz ruke, no Gothár je sličnu poetiku rabio davno prije pojave Dogme. U debitantskom *Poklonjenom danu* bavio se krhkošću mađarskih brakova, ovdje je tema bračni pakao u tranzicijskom kontekstu. Vrlo jak film, jedan od najboljih koje ćemo vidjeti na ovogodišnjoj Puli.

Na redovitoj presici, održanoj ranije u INK-u u pola jedan, gostovao je Walter Lerouge ispred europskih koprodukcijskih filmskih fondova Euroimage i Eureka, i najvjestio bolju budućnost hrvatske kinematografije njezinim ulaskom u te institucije. Potom je Branko Ivanda, izbornik hrvatskih filmova, posve izvan protokola predstavio Batu Čengića, bosanskoga klasika, autora *Malih vojnika*, *Uloge moje porodice u svjetskoj revoluciji* i *Slika iz života udarnika*, s *Gluvim barutom*, koji je Tomislav Gotovac onomad nazvao komunjarskim filmom, pobjednika posljednje jugoslavenske Pule. Čengić govori stojeći, pozdravlja okupljene, drago mu je što je ponovno tu, a meni je drago što prvi put vidim čovjeka koji je režirao *Male vojnike*, jedan od onih strašno hrabrih i dobrih filmova nastalih 1967. Preporučam film i svoju fascinaciju njime Andrei Radak koja je relativno nedavno na videu gledala *Gluvi barut*, koji joj se jako sviđa.

Napokon je svoj red dočekaio i Tomislav Radić, čiji *Holding* je i trebao biti glavna tema presice. Radić je stoički izdržao prekreodne goste, sjeo za mikrofona i pozvao kritičare da otvoreno s njim porazgovore o njegovu filmu, jer eto sad je prilika. Implicira da su mu neargumentirano pomeli film i vjerojatno se osjeća trijumfalno kad nitko ne prihvata njegov poziv. Pretpostavljam da mu je to dokaz da kritičarima

nedostaje argumenata i hrabrosti. Meni se čini da im nedostaje strpljenja da se natežu s njim. Usput demonstrira ksenofobičnost, kaže da smo nakon prethodnih govornika konačno dočekali da progovorimo na hrvatskom, poziva prisutne da se svi zajedno zbijemo za dobrobit hrvatskog filma i premda kaže i nekoliko dobrih stvari teško će navesti bilo koga da se zbije zajedno s njim. Vjerojatno je njegov *hardcore* nacionalizam manji problem od činjenice da mu drastično nedostaje talenta. Diana Nenadić i Jurica Pavičić vjerojatno se neće u potpunosti složiti; njima je *Holding* poprilično pristojan film.

U sedam sati u INK-u počinje petodnevna retrospektiva filmova Vatroslava Mimice kojem PulaFilmFestival ove godine dodjeljuje *Zlatnu Arenu* za životno djelo. Zapravo, ja i jesam ovdje zbog Mimice. Zadatak mi je održati uvodno izlaganje, kako je to ambiciozno istaknuto u biltenu i na plakatićima koji obavještavaju o događaju. No, meni je direktor Debeljuh interno rekao da moja riječ treba biti što kraća jer poslije je domjenak prije projekcije *Prometeja s otoka Viševice*, a nakon toga treba stići na program u Areni. Stoga sam odlučio govoriti desetak minuta, što će se u konačnici pokazati pet do sedam minuta. Nakon Branka Čegeca, koji je održao prigodno slovo, ja preuzimam riječ i govorim o onom dijelu Mimičina igranofilmskog opusa koji će se prikazati u Puli i o njegovoj vezi s Pulom — od nagrada koje je tu dobio preko tzv. kamenovanja do toga da je i sam na neki način Puljanin, jer mu je supruga iz Pule i tu zajedno provode svako ljeto. Sve prolazi dobro, a onda riječ preuzima predsjednik festivalskog žirija za hrvatski film Joško Marušić, koji nigdje nije bio službeno najavljen, niti je meni itko rekao da će i on nešto reći. Nakon Čegecove tri do četiri minute, mojih pet do sedam, Marušić, mrtav-hladan, drži govor od dobrih petnaestak minuta, sve o crtanom filmu. Silno sam nezadovoljan: zašto ja samo pet do sedam, a Marušić dva do tri puta duže? Zašto za njega, koji nastupa izvan protokola, nema limita? Još nezadovoljnijim me čini njegova nekorektnost. Dvije trećine onog što je rekao nema izravno veze s Mimicom, nego je to govor o Zagreb filmu, od pretpočetak do danas, a onda naravno i sam Marušić dobiva na značenju. Počevši s tim da je Mimica velik autor, Marušić navlači paravan, a onda između redaka bocka slavljenu pretpostavljajući mu zapravo sve one druge autore zagrebačke škole koji nisu bili podložni tzv. tiraniji ideja, upućenima jasno dajući do znanja zašto Mimicu prije nekoliko godina nije uvrstio u velikane zagrebačke škole crtanog filma. Vatroslav Mimica sve stoički podnosi, a onda hvata Marušića na najtemeljnijoj razini, onoj gdje je on u pretprošlom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* hvatao Midhata Ajanovića: na fotografiji. Tako je Mimica staloženo objasnio Marušiću da se prezime Eisner, koje je u svom govoru spomenuo Marušić kao oznaku osobe koja je među prvim s međunarodne kulturne scene hvalila zagrebački crtić, odnosilo na slavnu Lotte Eisner, što Marušić nije znao, te da on, Vatroslav Mimica, nije bio koscenarist, kao što je to rekao Marušić, nego scenarist filma *Muha*, koji nije samostalno režirao Aleksandar Marks, kako je izrekao Marušić, nego je to Marks učinio u suradnji s Vladimirom Jutrišom. Marušić je ostao pokisnut, a meni je nekako lakše bilo na srcu. Netko sa strane sjetio se

i gospođe Gezzan Mimice, slavljenikove supruge, i rekao da njoj kao dugogodišnjoj vjernoj suradnici sigurno ide pedeset posto Mimićinih zasluga, na što je gospodin Mimica zagrljio suprugu i to je baš dirljivo bilo. Marušić hvata posljednji vlak i dodaje da gospodi pripada i dvije trećine zasluga. Ako to nije bilo još jedno podbadanje, ne znam što jest.

Nakon domjenka odlazimo u dvoranu, gdje kreće projekcija *Prometeja*. Nemamo namjeru gledati cijeli film, uostalom vidio sam ga prije nepunih godinu dana, jer moramo stići na večeru jer ja nisam ručao. Propustiti dva obroka, a navečer me još čeka Arena, bilo bi previše. Odgledamo tako prvih pola sata ili malo više, i moji su dojmovi mnogo bolji nego na posljednjem gledanju. Prošli put jako mi se sviđalo samo otvaranje filma, a onda je uslijedio pad; sad mi se sviđa sve. Samom sebi kažem da film izgleda sjajno, Sanja kaže da joj je film odličan. Nažalost moramo poći, fiziološke potrebe su jače.

Navečer odlazim sam u Arenu na Schmidtovu *Kraljicu noći*. Iako mi se dopao njegov prethodni, bezrazložno prezren film *Srce nije u modi*, iznenađen sam onim što vidim. Od čovjeka koji je potpisao *Đuku Begovića*, *Vukovar se vraća kući* i *Božić u Beču*, a nije se proslavio ni precijenim prvencem *Sokol ga nije volio*, nisam očekivao ovako solidan film kakav mi se odvija pred očima. Odlična fotografija, jako dobro pogođena nostalglična atmosfera, uvjerljivi glumci, dosta dobre erotike s iznenađujuće hrabrim prizorima Barbare Vicković kao prostitutke zlatna srca. Barbara je stvarno krasotica, ali pozornost mi više privlači nepoznata Lana Jergović, daleko bliža mom fizičkom radijusu. Lana je srednje visoka, vitka, crnokosa, tamnoputa debitantica lijepa lica i magnetskog zračenja, šteta je što je Schmidt podosta marginalizira. Lana ima i manjih tjelesnih nedostataka, koje je nepotrebno javno eksplicirati, uostalom zanemarivi su. Odličan je Luka Dragić, prvi put na filmu, u glavnoj ulozi osječke veslačke nade nespuštena testisa. Osim što film sjajno izgleda, on je i scenarijski gotovo potpuno zaokružen, što je iznimno rijetka pojava hrvatske kinematografije, ne samo proteklih poraznih desetak godina. Mnoge zasluge očito idu scenariistu debitantu Josipu Cveniću. I odličnom snimatelju Silviju Jasenkoviću, naravno. Jedino mi nije jasno zašto se na špici filma pretenciozno potpisao kao autor fotografije. Uobičajeni naziv direktor fotografije, koji nije smetao velikim umjetnicima filmske slike, njemu nije bio dovoljno dobar.

U pauzi nakon filma susrećem Andreu i Severa i onda nas troje izmjenjujemo iznenađujuće ugodne dojmove. Andrea nas obavještava da su i drugi kritičari pozitivno šokirani. Skladnost impresija remeti Stevo Hundić koji film smatra bezvezarijom i apriori drži da i mi dijelimo njegovo mišljenje. Vidim da je sam. Pitam gdje mu je djevojka Tanja. Otputovala je u Zagreb jer sutra radi. Andrea nas izvještava da i Rade uskoro putuje u Zagreb, što znači da i nju preuzimam na prijevoz. No, ne obavezno, jer tu je Mihaela Potz s Hrvatskog radija, u mnogo boljem auto nego što je moj. Uvijek sam mislio, slušajući Kreljinu emisiju u kojoj je ona novinarska suradnica, da je Mihaela Potz zrela žena. Ipak, ona je djevojka od nekih 26 godina, što od svih nas najbolje zapa-

ža Vladimir Sever, čija je nova, još mlađa djevojka, koju nismo upoznali, ostala u Zagrebu.

Kažem Andrei, Severu i Stevi da sam umoran, da neću gledati drugi film na programu. To je francuski hit *Vučje bratstvo*. Ipak ostajem da vidim sam početak. Fascinantan je. Film se odvija dalje i stalno je fascinantan. Odjednom me prolazi umor i ostajem. Ikonografija 18. stoljeća. Ljudi u trorogim šeširima, kaputićima i hlačama do koljena na koje se nastavljaju čarape i naposljetku cipele, obično s nekom velikom kopčom kao ukrasom. Još od vremena Komandanta Marka to mi je omiljen modni izraz. Tu su još i guste šume, livade, brežuljci i proplanci, opasne vode, mlade djeve, znanost i magija, sve je tako slikovito i živopisno, jedino me malo smeta očigledno skidanje tekovina Johna Wooa i *Matrixa* kroz borilački lik mističnog kanadskog Indijanca, kojega odlično igra Marc Dacascos. Monica Bellucci je predivna, kakva rasnost i putenost tijela dok jaše glavnog junaka prirodoslovca kojem se inače sviđa dražesna sestra očaravajućeg Vincenta Cassela, koji prema toj svojoj sestri ima jake incestuozne sklonosti. Naracija je sjajna, film traje i traje, nije to Hollywood, može trajati koliko god treba, jak je utjecaj francusko-belgijskog stripa, neki me opet šumski prizori strašno podsjećaju na *Princezu Mononoke*. Sretan sam što sam ostao. Nije to velik, ni silno dobar film, ali za nekog tko je odrastao na junacima Zlatne serije i Lunova Magnus stripa, *Gričkoj vještici* i *Grofu Monte Cristu*, prvorazredan je užitak.

Vozim Andreu i Severa u hotel i sve se troje slažemo da je film vrlo atraktivan te zaključujemo da je tako dobro da je Francuska napokon uspjela. Vratili su udarac Hollywoodu i podsjetili da je popularna kultura postojala i prije njega, postojala prije Amerike, svi oni viteški romani, svi oni Fantomasi i Arseni Lupini, svi oni stripovi, sve ono što su akademici stavili na nedostojnu stranu, a nadrealisti voljeli. Podsjetnik za one koji mudro i trijumfalno ustvrđuju, napose nakon *Grimiznih rijeka*, kako je francuski uspjeh Pirova pobjeda, jer da Amerikance mogu tući samo američkim oružjem.

Ponedjeljak, 25. lipnja

Propuštam u deset u INK-u repriznu projekciju filma *101 Reykjavik*, prikazanoga prethodne noći na Kaštelu u nevjerojatnom terminu od pola dva (sve projekcije na Kaštelu idu u tom terminu), premda me je Sever upozorio da mu je Matanić, koji je ovdje izbornik međunarodne selekcije, rekao da je to najbolji film festivala. No, ni sam Sever nije ga pogledao i sad se obojica nalazimo na presici *Kraljice noći*, gdje Branko Schmidt zasluženo uživa u pohvalama, a lijepa Barbara Vicković, a da je nitko ništa nije pitao o tome, samoinicijativno priča kako je mislila da će se pred kamerom skinuti mnogo lakše nego pred nekim do koga joj je stalo, u zbilji. Čudna joj je logika, premda teoretski ne zvuči neuvjerljivo: kad se prvi put skidaš u nekoj intimnoj situaciji, pred nekim koga voliš, onda imaš veliku tremu; sukladno tome, ako se skidaš u relativno javnoj prigodi kao što je snimanje filma, tremi ne bi trebalo biti mjesta. Naravno, u praksi to ne ide tako, većina ljudi ne pohađa nudističke plaže, i Barbara priznaje da joj je bilo jako neugodno. Ima posve pravo kad kasnije kaže da se ne bi skinula da nema tako dobro ti-

jelo. To je kriterij koji velikoj većini nudista alarmantno nedostaje, kako je to dobro zapazila ministrica turizma Pave Župan-Rusković u jednoj kasnijoj prigodi.

Lana Jergović i uživo izgleda krasno, nosi bijelu majicu i dobro dizajniranu minicu od raznonijansiranih traperi, na nogama visoke crne cipele čizmičastog tipa. U društvu je pristale žene zrelih godina koja joj je, s obzirom na sličnost, zasigurno majka. Po završetku presice Sever, ja i Andrea Radak preispitujemo Pavu Marinkovića, dramaturga filma, o raznim detaljima vezanima uz razne aspekte produkcije. Pavo je u društvu slatke svjetlokose djevojke koju nam ne predstavlja i koja ga drži za ruku, a s obzirom da ima prsten pitam se je li mu to zaručnica ili možda već supruga. Ne uspijevam uhvatiti priliku da razriješim dilemu, a Sever me sprečava i u otkriću tajne koju nam je Pavo mogao povjeriti. Naime lik prostitutke u prvoj varijanti trebala je igrati druga, vrlo poznata glumica, ali je odustala zbog seksualnih prizora. Također, lik koji igra Lana Jergović trebala je glumiti druga glumica, neka nepoznata cura s prve ili druge godine Akademije. Odustala je u posljednji čas, odnosno zahtjevala je bitno veći honorar zbog skidanja. Producenti joj nisu udovoljili i uskočila je Lana, bez ikakva glumačkog iskustva, na temelju preporuke prijateljice koja igra malu epizodu. Upravo kad se Pavo trebao slomiti i otkriti koja se to naša zvijezda uplašila obnažiti u ulozi atraktivne prostitutke, tankočutni Sever, kojem je postalo neugodno od same pomisli da bi to mogao saznati, preusmjerio je razgovor. Poslije ću mu to predbaciti, ali on se izvlači da nam Pavo ionako ne bi rekao, u što nisam nimalo siguran.

U press centru prvi put nailazim na Nenada Polimca. On nešto piše, rukujemo se i ja mu kažem da sam već pomislio da ga nema u Puli, da mu je navodni boravak ovdje bio samo paravan za tko zna kakve poslove. On kaže da je sve vrijeme tu i da je gledao sve filmove. Da su slovenske *Barabe* bezvezne, bugarske *Staklene kuglice* korektne, a grčki *Pepermint* čak i dosta simpatičan. Kaže i da je prvog dana otišao na program Dana hrvatskog filma u INK i da je bio jedini u dvorani. U terminima izvan Arene publike nema, a i u Areni je s tim u vezi uglavnom vrlo otužna atmosfera — posljedica promjene termina održavanja festivala koji je samo posve neupućena osoba mogla prebaciti s kraja sedmog na kraj šestog mjeseca. Puljanima još nisu počeli godišnji, studenti spremaju ispite, turista je malo. Ako svakog ljeta Arenu može ispuniti poneka opera, valjda bi to mogli i filmovi. Samo neka stvarno bude ljeto i neka funkcionira marketing, jer što bolje turistima *izvanpansionska ponuda* može pružiti od atraktivnih filmova u atraktivnom ambijentu?

Sever, Andrea i ja odlazimo na *pizzu* i pričamo o svemu. Zapravo, njih dvoje jedu *pizzu*, a ja odlazim kupiti vodu za piće; onda im se pridružujem. U pet popodne u INK-u je na rasporedu *Lacrimosa* i tim povodom Andrea mi kaže da je razgovarala sa Zafranovićem. Rekao je da ga nisu pozvali u Pulu, što je nemoguće, vjerojatno nije shvatio da je pozvan, kao što ni ja nisam shvatio do dan-dva prije početka festivala. Komentirali su napise u povodu njegove retrospektive u Zagrebu, a Zafranović je bio nezadovoljan i tekstovima u tzv. ozbiljnom tisku. Ona ga je pitala za moj tekst u *Ljetopisu*,



Kraljica noći Branka Schmidt

su, koji je ipak drukčije intoniran, a on joj je rekao da tu ima mnogo faktografskih grešaka, tako da i taj tekst uglavnom ne vrijedi mnogo. Kažem da ne znam koje bi to greške mogle biti i da sam sve podatke vukao iz knjižice koja je izdana u povodu retrospektive. Pretpostavljam da sam mogao krivo pridružiti ime nekog glumca nekom liku, ali da to nisu stvari koje bi čitav tekst kompromitirale, a Andrea se slaže sa mnom. Poslije, kad nakon festivala ponovo pogledam *Okupaciju u 26 slika*, emitiranu na Netu, shvaćam da je cijeli jedan pasus mog teksta o *Okupaciji u Ljetopisu* (br. 24, str. 66-67) nekorektan. Opisujem tu jednu sekvencu iz filma kao »odličan primjer Zafranovićeve drastične narativno-karakterizacijske nekompetentnosti« i stvarno polučujem briljantan komadić analitičko-kritičkog teksta. Samo što je taj opis, uvjeravam se nakon ponovnog gledanja, sasvim neprecizan, upravo faktografski pogrešan. Istina je da film nisam pogledao u vrijeme retrospektive u Kinoteci, jer sam ga gledao nepunu godinu prije na istom mjestu i napravio detaljne bilješke. Bilješke koje su me iznevjerile.

Andrea me potom obavještava o svojem i Radinu susretu s Natašom Govedić, s kojom sam vodio polemiku u *Republici* u povodu njezina grubog unižavanja Larsa von Triera. Saznajem da me je Govedić tužila Sudu časti Hrvatskog novinarskog društva, očito ne znajući da nisam član te udruge niti da to ikad namjeravam postati. Posve šokiran saznajem i da je Andrei i Radi rekla da joj je žao što se sa mnom zakačila jer su joj moji tekstovi inače jako zanimljivi. Prelazimo zatim na fakovce, do kojih smo došli Severovom opaskom o Kruni Lokotar. Severu se čini da je »taj Lokotar« nekakav arogantan tip. Andrea i ja krećemo u Lokotarovu obranu, tvrdeći da on ima umišljen nastup, da voli izigravati *fuckera*, ali da se ispod toga krije simpatičan i duhovit čovjek. Mjesec i nešto kasnije, u Motovunu, ustanovit ću da Sever nije bio daleko od istine.

Na redu je moja i Andreina razmjena mišljenja o Miljenku Jergoviću, za kojeg pretpostavljamo da nije ništa u rodu Lani Jergović. Meni je najzanimljivije kako se taj čovjek, inače dobar pisac, predstavlja kao filmski entuzijast i znalac, no koje god se filmske teme dotakne demonstrira odsutnost temelja. Miješa Gerarda Damiana i Lucu Damianija, izmišlja da je prvi *hardcore* porničar na redovitom kino-repertoaru gle-



Ajmo žuti! Dražena Žarkovića

dao već 1977 (!?), misli da je jugoslavenski crni film počeo nedugo nakon *Bitke na Neretvi*, krivo se sjeća pogibije Borisa Dvornika u *Mostu*, misli da je *Ne okreći se, sine*, koji ultimativno proglašava dječjim filmom (!?), Bauerov debitantski rad. Svojedobno je u časopisu *Kinoteka* postojala rubrika u kojoj su se bilježili silni gafovi onih koji su nekompetentno pisali o filmu, a glavni je policajac bio Mario Sablić. Jergović bi vjerojatno bio omiljena Sabličeva mušterija.

Navečer je u Areni na programu samo jedan film. Veliki poljski hit *Ognjem i mačem* Jerzya Hoffmana, trosatna adaptacija Sienkiewicza. Nevjerojatno staromodan, pogotovo u usporedbi s *Vučjim bratstvom*, ali i donekle zabavan film. Prizori s Turcima, Tatarima, homoseksualnim velikim kanom i njegovim janjičarem ljubimcem vrlo su živopisni, a Sever kaže da bi Tarik Kulenović (pisac, sociolog i popravljatelj dijaloga u Ogrestinoj *Crvenoj prašini*) otkinuo na njih.

Utorak, 26. lipnja

Dan siromašan zbivanjima do večernjeg programa u Areni. Prvi film je debi Dražena Žarkovića *Ajmo žuti*. Dražen Žarković bio mi je suradnik u tjedniku *Studio*, gdje sam ja bio urednik TV programa, a on jedan od honorarnih štancera istog. Kroz taj TV-program prošla su čak trojica studenata filmske režije — Žarković, Kristijan Milić (kojeg je Ivan Salaj u to vrijeme nazvao budućim hrvatskim Fassbinderom, što je Milić otklonio zbog Fassbinderove homoseksualnosti, a poslije su mu jedan film uspoređivali s Antonionijem) i Pavličić, književnikov sin kojem sam zaboravio ime. Žarković, koji je onda već imao tri od ukupno četiri svoja dosadašnja *Oktavijana*, bio je izvanredno šutljiv, a imao je problema s Pavićevim holdingom koji mu je dugovao popriličan iznos novca. Uskoro je napravio *Novogodišnju pljačku*, TV film kojeg je Ivan Starčević hvalio na pasja kola. Meni se *Novogodišnja pljačka* nimalo nije svidjela. Zato bih volio da mi se svidi večerašnji film.

Ajmo, žuti, viknuo sam dan prije Žarkoviću i ekipi dok su prolazili pokraj našeg stola. Scenarij mu je radio Pavo Marinković. To je dobar scenarij. I Žarkovićeva režija je dobra. Cahunova fotografija također. Glumci na nivou. To je topao mali film o malim ljudima kakve vole u Motovunu. Ja sam obično alergičan na male filmove o malim ljudima koji se ponose što su takvi, ali *Ajmo žuti* mi se sviđa. Sa svih strana pljušte asocijacije na Golika, a Sever kaže da je to film kakva

bi volio napraviti Zoran Tadić, ali nikad ga nije napravio. Dražen je navodno Tadićev ljubimac. Sjećam se da je posebna veza postojala i između Tadića i Dejana Jovovića, u čijem je diplomskom filmu Tadić čak i nastupio, a onda je Dejan Jovović nestao iz svijeta filma. Draženu se to valjda neće dogoditi.

Slijedi novi Chabrol, *Hvala na čokoladi*. U Zagrebu još igra njegov prethodni film *Srećom postoji laž*, sjajno režiran, psihološki temeljit, atmosferski, ali razočaravajućeg svršetka. *Hvala na čokoladi* posve je isti slučaj. Nakon filma velika polemika između mene i Andree s jedne strane i Severa s druge. Nas dvoje predbacujemo Chabrolu posve neuvjerljivu potku koja pokreće zaplet, Sever tvrdi da je to posve nevažno i da je Chabrola zanimalo nešto drugo — pitanje identiteta. Ponovo je nadahnut i sjajno brani svoje stajalište. Slažemo se s njim u pogledu iznimne privlačnosti mlade i dosad nam nepoznate Anne Mougllalis. Sever ide tako daleko da kaže kako mu je Anne najljepša francuska glumica uopće, ja sam oprezniji. Ipak su tu i Brigitte Bardot, i Isabelle Adjani, i Emmanuelle Beart.

Srijeda, 27. lipnja

Nakon doručka kupujemo novoizašli *Nacional* i listamo ga pokraj hotelskog bazena. Smračilo mi se čim sam vidio natpis na naslovnici — *Loša organizacija i filmovi*. Loši filmovi?! U Polimčevu tekstu nema uporišta baš takvu unižavanju programa, ali sve vrvi od negativnosti, a činjenica da ima i vrlo atraktivnih i vrlo dobrih stvari na programu zaobiđena je. I tako, još jednom se uvjeravam u *Nacionalovo* poimanje objektivnosti, kao što ću se poslije uvjeriti i na slučaju praćenja motovinskog festivala. S njega ću sam izvještavati, a oni će mi u tekst ubaciti, kako bi opravdali bombastičan naslov, podatak da se u Motovunu svake večeri okupljalo pet tisuća ljudi. Pet tisuća ljudi!? Pa tamo upola toliko jedva da bi fizički stalo. Ali bitno je da se Pula maksimalno unizi, a Motovun maksimalno uzvisi. Kao i uvijek, politika na djelu.

U 12 sati odlazimo na promociju nove knjige Jurice Pavičića *Vijesti iz Liliputa*, zbirke njegovih izabranih kolumni. Promocija se održava u knjižari Castropola, koja ima sjajnu atmosferu i izvrsnu ponudu knjiga. Mnogo je ljudi, ispred mikrofona su uz Pavičića fakovac Nenad Rizvanović, grozno tašt tip s kojim se više ne pozdravljam, i Vinko Brešan, koji duhovito zbori. Sve to dugo i ugodno traje, ja i Sanja razgledavamo knjige i kad su već gotovo svi otišli kupujemo *The World of Contemporary Architecture* Francisca Asensia Cervera, zbirku pjesama *Južni križ* Tomice Bajsića i promovirane *Vijesti iz Liliputa*.

Odlazimo na presicu, koja se konačno održava u Domu hrvatskih branitelja, i kasnimo na Daniela Olbrychskog koji u Puli ima dva filma — *Ognjem i mačem* i novu verziju *Wajdine Obećane zemlje*. Na redu su Žarković i njegova ekipa. Susrećemo Severa, Andreu i Mihaela Potz. Davor Šišmanović, koji radi HTV-ove kronike festivala, želi da mu za emisiju kažem nešto o Chabrolu. Ja mu umjesto toga nudim Severa i kažem da će on o tom gospodinu mnogo bolje ispričati sve što treba. Šišmanović me pita hoću li onda nešto reći o Žarkovićevu filmu. Ne da mi se, ali pristajem. Nastup mi je jed-

va korektan, a kažem nešto što posebno naljuti snimatelja Milana Bukovca. Silno mi on prigovori jer sam rekao da mi se ne sviđa što je tzv. moralna vertikala filma skromni poštenjak koji nije bio sposoban završiti ni srednju školu, a živi u stračari gdje svaki čas mora odčepljivati zahod.

I zato što sam rekao da se sugerira kako se u ovoj zemlji ništa ne može učiniti znanjem, sposobnošću, radom, nego samo protekcijom i korupcijom. Napadne tako mene Bukovac, ugledni autor eksperimentalnih filmova, koji za život zarađuje kao HTV-ov kameraman. Po njemu je čista istina da se ovdje uspijeva isključivo protekcijom, podobnošću i korupcijom. Ne shvaća da takvo stajalište većinskom hrvatskom stanovništvu služi kao vječni alibi za vječnu inertnost. Kažem Bukovcu da vlada fama kako se na ADU može upisati samo preko veze, a da ja ne znam nikog tko se upisao preko veze. Na to on i njegov majstor rasvjete, onaj isti koji je na prvoj presici napao Debeljuha, ustvrde da to nije nikakva fama nego sušta istina. Ja na to kažem da se Žarković nije upisao preko veze, a ni nitko drugi koga poznajem s Akademije. Bukovac odgovara da se Žarković možda nije upisao preko veze, ali da ostali jesu. Vidim da nema koristi išta mu dokazivati pa ga pitam čemu takvo nezadovoljstvo. On bi trebao biti sretan, kažem ja, jer snima svoje filmove, radi ono što voli, cijenjen je, nagrađivan itd. Na to on kaže da radi toliko i toliko godina na televiziji, a da ima plaću svega četiri tisuće kuna i da je to sramota itd. Uopće mi nije jasan. Mislio sam da je njemu njegova umjetnost hrana, a on priča o svojoj plaći. Svi ovdje najprije misle o novcu, a najposlije o kreativnosti. Da barem o novcu kreativno misle. Ni slučajno. Unaprijed znaju da je sve izgubljeno. No opet, svatko ima pravo na svoju gorčinu. Uostalom, u onom što Bukovac kaže ima istine, u to nitko ne sumnja, ali problem je što on tu istinu apsolutizira.

Nakon mog osrednjeg nastupa, evo Severa. Odbija da ga konvencionalno snimaju, sam režira vlastiti nastup. Glumac je i uživa u tome. Nije ni izdaleka dobar kao u internom izlaganju o temi Chabrol, ali još je jako dobar.

Odlazimo zajedno na ručak sa Severom, Andreom i Mihaelom. Sever lista *Nacional* i, ćudoredan kakav jest, ironizira objavljivanje erotskih priča, a kad shvati da je u novom broju priču objavio Roman Simić, to mu je posebno neshvatljivo. Ja kažem da sam također napisao erotsku priču za *Nacional*, pravi *hardcore* koji nikako da objave, a Andrea otkriva da se i ona bavi mišlju da im pošalje priču. Kao ksenofil, namjerava obraditi skućenu ponudu muških spolovila po rasno-kulturalnom principu u Hrvatskoj, odnosno požaliti se na manjak tamnih, žutih, obrezanih itd. penisa. Također nam kaže da ima dogovoren intervju s Ljubišom Samardžićem u hotelu Park. Svi zajedno odlazimo tamo.

Ljubiša Samardžić, čija *Nataša* otvara večerašnji program u Areni, srdačno nas dočekuje na hotelskoj terasi kraj bazena. Smješta nas za stol do onih za kojima jedu on i njegova ekipa, a u njihovu su društvu i voditelj kina zagrebačkog Studentskog centra, tihi čovjek Fahro Kulenović, te Vinko Grubišić. Potonji nam bode oči. Onda Ljubiša stavlja ispred nas porciju s ribama i lignjama i kaže »jedite deco«. Mi isprva odbijamo, kažemo da smo upravo jeli, ali vrlo brzo smaže-

mo kompletne lignje i veći dio riba. Uzdržala se tek Mihaela. Malo kasnije, Ljubiša sjeda za naš stol i počinje priču o nostalgичnoj vezanosti uz Pulu i posebno hotel Park, gdje je kao slavni glumac dolazio sa ženom i djecom. Prije nego što smo stigli u hotel pitao sam Andreu zna li nešto o njegovu sinu, je li ozdravio od leukemije. Ona mi nije znala odgovoriti. Umjesto nje sad odgovara sam Ljubiša, premda ga ništa o tome nismo pitali. Kaže da mu je sin nedavno umro, samo dan nakon što je od kćeri dobio unuka. Zato ni supruga sada nije s njim u Puli jer se bojala da će je probuđena sjećanja previše pogoditi. Upravo na ovom bazenu, upravo pod onim drvetom, priča nam Ljubiša, igrao se »taj naš dečak«. Mi šutimo, nelagodna situacija. Uskoro prelazimo na druge teme. Onda se Ljubiša i Andrea odvajaju za stol iza ugla, izvan naših pogleda, na intervju.

Večernji program. Arena je najispunjenija dosad. Ljubiša Samardžić i ekipa kreću prema svojim sjedalima. Ljudi se dižu na noge i plješču. Ljubiša otpozdravlja. Dirljivi trenuci.

Nataša je solidan film. Kompaktna priča, vrlo kompetentna režija, uglavnom odlična ambijentacija, uglavnom odlični glumci. Film je bitno drukčiji od *Nebeske udice*, ali jednako dobar, i svjež, i moderan. Ljubiša Samardžić s prva dva filma postao je respektabilan režiser. Ako ovako nastavi, postat će nezaobilazan južnoslavenski autor ovog desetljeća. Mala Tijana Kondić ima sedamnaest godina, ali ona je sitna vižlasta vrsta, mnogi joj ne bi dali više od petnaest. Sjajna je kao *Nataša*. Vidjeli smo je danas na terasi Parka i nije se činila tako zanimljiva. Razigrana, zgodna, nadasve simpatična. Sever je oduševljen, a sviđa se i nama ostalima. U filmu je i moja miljenica Anica Dobra. Tu je i Neda Arnerić, neodoljiva kao uvijek.

Pljesak nakon projekcije je jak. Ljubiša, Tijana i ostali izlaze na pozornicu. Ljubiša je izrekao samo pet reči. »*Hvala vam. Niste se promenili.*«

Nakon *Nataše* — *Susjedi* Alexa de la Iglesia. Vjerojatno najbolji de la Iglesia dosad. Produkcija, ambijentacija i fotografija briljantni, atmosfera mrak, likovi furiozno ekscentrični, priča suluda. U svemu ima i lucidno uporabljena Hitchcocka i Buñuela, Carmen Maura je neponovljiva.

Po povratku u hotel kasno iza ponoći iznenađeni u foajeu ugledamo Tijanu Kondić u prijateljskom razgovoru s neobičnim mladim konobarom, s kojim smo se u nekoliko navrata sporječkali; čovjek je naime preko svake mjere nonšalantan prema svom poslu. Sad nas pristojno pozdravlja, a nama nije jasno što glumica djevojčica radi s njim.

Četvrtak, 28. lipnja

Prvi put odlazimo na prijednevnu projekciju u INK. Povod je novi film Lukasa Moodyssona, *Zajedno*. Moodysson je prethodno napravio simpatičan filmić *Fucking Amal* (*Pokaži mi ljubav*) iz žanra onog što se nekad zvalo filmovi za djecu i omladinu, ali s lezbijskom tematikom i poprilično realističkim prosedeom. Dvije curice od petnaest, šesnaest godina međusobno se zaljube i na kraju sretno svima obznane svoju vezu. U filmu se one i ljube, itd., sve je vrlo uvjerljivo, a u *Zajedno* Moodysson intenzivira realizam i u stilu Dogme

95 odlazi u dokumentarizam/naturalizam. Bavi se posthipijevskom ljevičarskom komunom sredinom sedamdesetih u Stockholmu, pokazuje razne, katkad i međusobno suprotstavljene segmente urbane ljevice, probleme koji proizlaze iz realizacije ideje slobodne ljubavi, klasične bračne sukobe i obiteljske probleme s nekonvencionalnim posljedicama, pojavu ljubavi među heteroseksualnim pubertetskim uzrastom, pun je ironije i prema ljevici i prema malograđanima iz susjedstva (u vezi s kojima mu se omaknuo i jedan kliše, ali dobro izveden i stoga neremetilački). Njegova je ironija dobroćudna, većinu likova simpatizira. Glumci su bravurozni, narativne niti odlično posložene, film je vrlo jak i dirljiv, uz Gothára i de la Iglesiu najbolji koji smo dosad vidjeli. Meni najdraži.

Na presici Ljubiša Samardžić apsolutno dominira. Nastupa s konceptom odbacivanja tzv. lažne skromnosti i hvali vlastiti film. U pravu je, ali možda malo ipak pretjeruje. Osvrće se i na političke primjedbe koje je u Hrvatskoj doživjela *Nebeska udica* i kaže da je čak samom sebi rekao da su oni, Hrvati, možda i u pravu. U sebi mu kažem — Ljubiša, nisu u pravu, jednostavno im je krivo što si o osjetljivoj temi napravio film superioran svemu što je ovdje napravljeno po sličnom zadatku.

Glede *Nataše*, a i *Nebeske udice*, hrvatske novinare najviše zanima kako on uspijeva tako brzo reagirati na događaje pa neposredno nakon NATO-vih napada snimiti film o njima, a neposredno nakon izbora nakon kojih će pasti Milošević, film smješten u to vrijeme. Meni je to posve nezanimljivo, ja pitam u kakvu je stanju Košutnjak (katastrofalnom, o čemu govori Samardžićev producent, beogradski Braćanin), da li je čitav film snimljen samo s jednom kamerom (jest pa je i režiju prilagođavao tome), je li mu na pameti bila Neda Arnerić, koja mu je u nimfetnoj dobi bila partnerica u *Jutru*, kad je tražio glumicu za ulogu Nataše (nije, ali igrom slučaja ispalo je da Tijana podsjeća na mladu Nedu, koja joj u filmu glumi majku). Do riječi dolaze i simpatični mladi scenarist Srđan Koljević i Tijana Kondić. Tijana je i uživo jako draga, krasan je taj njezin razvučeni beogradski govor, moja Sanja je oduševljena njome, a Sever nakon presice uspijeva ugrabiti priliku da se upozna s njom i njezinim tatom i čestita joj na ulozi.

U press centru listam *Globus* i revoltiran sam Tomljanovićevim izvještajem iz Pule. Festival mu je čista katastrofa pa čak i samu njegovu europsku koncepciju naziva besmislicom. Nevjerojatna je ta domaća agresija na Pulu. Malobrojni strani gosti — Belgijanci, Bosanci, Poljaci, Slovenci, Srbi, uglavnom su oduševljeni ambijentom Arene, neki od njih ističu kako toga nema nigdje na svijetu. More je ovdje krasno, plaže također, ali hrvatski mrgudi to ni za što na svijetu ne bi priznali, ako su uopće i izašli izvan svojih hotelskih soba i kinoambijenta pa postali svjesni prirodnih ljepota koje ih okružuju.

Nakon prezentacije Appleovih proizvoda »za digitalnu obradu video i filmskih zapisa te izradu DVD-a (PowerMacintosh G4, SuperDrive-DVD recorder, Powerbook G4, Final-Cut Pro, DVD studio Pro)«, odlazimo s Andreom, Mihaelom i Severom na ručak u restoran nedaleko Doma hrvat-

skih branitelja. S nama je i Pavo Marinković, a nešto kasnije pridružuje se i Ivan Goran Vitez, režiser ADU filma *Pomor tuljana*, koji je Sever protiv Akademijine volje uvrstio na Dane hrvatskog filma, što sam mu oštro prigovorio, no on je uporno branio taj nezreli šminkerski filmić, dopuštajući istina i mogućnost da su moji prigovori točni. Vitez će pričati o svom aktualnom sukobu s Brunom Gamulinom, prepunu ružnih riječi felacijskog karaktera koje ovdje neće biti prepričane.

Razmišljam kako za istim stolom sjede Pavo Marinković i Vladimir Sever, dvojica zadugo jedinih studenata filmske režije koji su srušeni na prvoj godini i tako izgubili pravo nastavka daljeg studiranja. S tom razlikom da je Pavo bio miljenik uglednoga profesora pa su mu dopustili da upiše dramaturgiju, dok je Sever zauvijek napustio Akademiju. Srušili su ga bez milosti, premda im je, na svoj povišen hipersenzibilni način, rekao da mu uništavaju jedini životni smisao. Da ironija bude veća, njegov generacijski sudrug Ivan Salečić jr., kojeg su pustili na drugu godinu, mrtav-hladan odmah je potom prekinuo studij i nikad ga nije nastavio.

Pavo je u odličnu raspoloženju, tim više što mu hvalimo oba filma, *Kraljicu noći* i *Ajmo žuti*, a Sever redakciji HTV-ova Dramskog programa, u kojoj je Pavo urednik, udjeluje same komplimente. Priča Pavo tako o suradnji s Tomislavom Radićem i kaže da je on najveći intelektualac na HTV-u, da je mnogo učinio za mlade autore koji su dolazili na televiziju, ali i da je s njim sam imao dosta problema. Saznajemo da Radić ni najmanje nije vjerovao u Matanićevu *Blagajnicu*, da pače da mu je film bio odiozan zbog odnosa prema Hercegovcima, zbog čega ga je još jedan Radić, odnosno ja, napao u *Republici*. Spominje se i afera s faksom kojim je Sviličićev *Morski pas* pozvan na FEST, i Pavo tvrdi da u njihovu redakciju stvarno nikakav faks iz Beograda nije stigao. Govorilo se, naime, da je faks stigao, ali da su ga ljudi iz Dramskog programa, predvođeni Radićem, zataškali, što se Sviličiću nimalo nije svidjelo. Onda saznajemo o velikoj napetosti koja je na snimanju *Kraljice noći* vladala između Silvija Jasenkovića, kojem je to bio debitantski snimateljski rad, i scenografa veterana Duška Jeričevića, klasika koji je pet filmova napravio s Veljkom Bulajićem. Starom Jeričeviću bilo je nepojmljivo da mu balavac Jasenković određuje boju kulisa. Jasenković je tražio zelenu, a Jeričević nije pristajao. Presudio je Schmidt, koji je potpuno stao na stranu Jasenkovića. Na svu sreću, jer ta zelena boja je sjajna.

Onda Pavo priča kako je prema ideji Slavka Brankova, kojeg on zove Cigo, i Žarka Potočnjaka, kojeg također zove po nadimku, ali sam ga zaboravio, napisao scenarij za *Ajmo žuti*. I kako je sa Žarkovićem obilazio nižerazredne utakmice, i da su na jednoj zamalo dobili batine. Na kraju je pretučen samo pomoćni sudac poštenjak koji je ispravno označio ofsajd i tako spriječio domaću momčad da zabije gol. Upućujem Pavi prigovor da je ljubavna veza između Brankova i Marine Nemet mehanički izvedena, nerazrađena, on se opravdava da nisu željeli film previše dramaturški širiti, bojali su se da im ne izmakne u nepredviđenom smjeru. Zapažam da je to prva pojava Marine Nemet na filmu nakon *Ujeda anđela*, a on onda ispriča poznatu anegdotu po kojoj je Lordan Zafrano-

vić navabio Marinu u film, obećavajući joj da neće biti nikakve njezine golotinje. I stvarno, snimanje je završilo, Marina nije imala ni jednu obnaženu scenu, a onda je došla premijera i ona gola sve u šesnaest, čak joj se i kunilungus čini. Nije to stvarno bila ona nego dublerka, ali koga je u to mogla uvjeriti? I tako se tada povukla s filma. Sad kad se vratila, izgleda bolje nego ikad, odnosno jednako dobro kao kad je bila djevojčica u Mimičinu *Događaju*. Da je Žarković erotski senzibilniji, ona bi imala znatno više prostora u njegovu filmu.

Pavo potom započinje priču o izborima za najbolje filmove i komentira svoj davni izbor filmova desetljeća iz *Kinoteke*. Sad kaže da ni slučajno ne bi među najbolje filmove osamdesetih stavio De Palmin *Striptiz smrti*, da ga je gledao ponovno i da mu se ne sviđa. Onda zaključuje da su stvarno najbolji filmovi oni koje čovjek uvijek iznova može gledati i pritom uvijek imati isti visoki dojam; zapravo, to nije stigao ni reći jer ga je zdušno preduhitrio Vitez, koji također zastupa takav stav. Protestiram i kažem da to ne može biti jedini kriterij, ali razgovor odlazi u drugom smjeru. Moja poenta bila bi u tome da se ne može na sve filmove primijeniti isto načelo, jer različite vrste filmova spontano i racionalno zahtijevaju različitu recepciju. Jednostavno postoje filmovi koji na prvo gledanje toliko intenzivno djeluju na recipijenta da se nikad poslije, pri gledanju istog filma, takav doživljaj ne može ponoviti. I onda mnogi izvuku krivi zaključak, koji opet u slučaju nekih drugih filmova može biti ispravan, kako film nije dobar koliko su oni nekad mislili da jest. Što se mene tiče, *Napad na poštansku kočiju* i *Rio Bravo*, na primjer, mogu gledati bezbroj puta: naravno da je to stoga što je riječ o jako dobrim filmovima, ali važnije je da su to jednostavno filmovi koji u mom slučaju podnose takvu recepciju. Drukčije rečeno, to su filmovi koje prijateljski poštujem, ali u koje nikad nisam bio zaljubljen. One filmove u koje sam zaljubljen obično gledam samo jednom, jer ih se bojim ponovno staviti na kušnju. Neki od njih na ponovno bi gledanje sigurno pali jer zaista nisu dobri onoliko koliko mi se nekad činilo da jesu, ali za neke bih mogao krivo pomisliti da su pali jer bi emocionalni i/ili duhovni intenzitet recepcije bilo nemoguće ponoviti — bez ikakve krivnje samog filma, zaslugom moje individualne prirode.

Navečer pada kiša i program se iz Arene premješta u INK. Kao naručeno za Nolinu komornu erotsku art egzibiciju *Sami*. INK je pun i prepun, Arena bi bila jezivo prazna. No, kazalište se uskoro počne prazniti, a odlaske je potaknuo Tomislav Gotovac, koji je prvi izašao. Stvarno, Nolin je film puko prenemaganje, ili što bi Hrvoje Turković rekao, umjetničarenje, pozerstvo. Samo pitanje bi li to Hrvoje rekao za Nolin film: njemu je prethodni Nolin zaokret u visoki art, *Nebo, sateliti*, bio iznimno impresivan. Ja sam već tamo uočio dozu umjetničarenja, koju sam Igoru Saračeviću opisao stereotipnom frazom o Malom Ivici (kako Mali Ivica zamišlja art film). No, *Nebo, sateliti* u cjelini je ipak dosta dobar film, dostojni nastavljatelj Mimičine tradicije, a *Sami* su neopisivo pretenciozno prenavljanje. Vizualno film izgleda krasno, Mirko Pivčević, sin znamenitog Andrije, velik je talent. Andrija je dosta dao Zafranoviću, a *Sami* jako vuku upravo na Zafranovića. Nola bi vjerojatno više volio paralele s Tar-

kovskim i Lynchom, ali film mu je baš zafranovićevski. Hrpa narativno-dramaturških proizvoljnosti, umiranje u vizualnoj ljepoti, bizarnost i erotofilija. Najsmješniji su mi klišeji o junakovoj grižnji savjesti, a rijetki dijalozi prava su katastrofa. *Sam sam; sama sam; teško je biti sam; zašto si takav prema meni?* Ipak, uz fotografiju, i ambijentacija je odlična, muzika *Svadbasa* jako dobra, detaljni erotski prizori najdojmljivija stvar u filmu mimo navedenih *tehničkih aspekata*. Hoću reći, da upotrijebim omiljenu frazu Dragana Juraka, da je film s jedne strane teški gnjavež, s druge čovjek ima neki užitak za oči, meni se posebno sviđa debitantica Nerma Kreso. Kupa se s ribom u oskudnoj vodi izolirane kade, poslije je Leon Lučev snažno uzima odostraga za stolom, za koje vrijeme ona liže nekakvu crvenu tekućinu. Nola se mnogo trudi oko povratka erotike u hrvatski film, sa *Samima* je tu najviše učinio. Osim toga, trenutno jedini radi nešto sasvim drugo od hrvatskoga komedijskog trenda. Odlučujem da ću mu zbog svega toga na ocjenjivanju za *Oktavijana* ipak dati trojku.

Nakon Nole, podulja pauza. Izlazimo prvo u foaje, gdje sa Severom, Mihaelom, Andreom i Radom, koji se vratio iz Zagreba, dijelimo porazne dojmove, a i većina onih s kojima stupamo u kontakt ili ih osluškujemo revoltirana je filmom. Ironično upitam Igora Tomljanovića, aludirajući na njegovu ocjenu filma *Nebo, sateliti*, jesu li *Sami* remek-djelo. Na sreću, on ne zapaža moju zajedljivost koju bi netko zlonamjeren mogao krivo protumačiti, i sasvim mi ozbiljno kaže da još ne zna. Nije sredio dojmove. Vidimo da i Jurica Pavičić i Vinko Brešan s naklonošću pričaju o filmu. Izlazimo na zrak gdje su se okupili sve sami Nolini protivnici. Tu je i Mislav Brumec, kojem Sever udjeljuje komplimente kakve nisam čuo da jedan muškarac upućuje drugom još od Tolstojevih iskaza naklonosti vlastitim muškim likovima u *Ani Karenjinoj*. Prethodni iskaz nije baš posve točan, jer me je na Tolstojevu poziciju nedavno podsjetio i Jurica Pavičić svojim komplimentima *alter egu* Ivića Pašalića u *Nedjeljnom prijatelju*. Dakle, Sever je fasciniran Brumecom i pred svima mu pet minuta govori kako je lijep. I ja imam poseban odnos s Brumecom. Ne erotski, nego umjetnički. Većina je njegovu debitantsku zbirku priča proglasila neuspjehom, a ja sam je prepoznao kao sebi senzibilno jako blisku. Kao demonstraciju te bliskosti početnu sam priču *Konkvistadorova smrt* premontirao u pjesmu i ona bi na jesen trebala izaći u mojoj novoj zbirci.

Očekuje nas talijanski hit *Kruh i tulipani* Silvija Soldinija, film koji je uskočio u natjecateljski program nakon što je u zadnji čas otpala *Amelie* Jean-Pierrea Jeuneta. Jeunet (*Deli-katese, Alien 4*) tražio je da se u Puli prikaže nova, nerabljena kopija, no hrvatski je distributer (Blitz) nije mogao osigurati i stvar je propala.

Prva trećina Soldinijeva filma još je donekle zanimljiva, ostatak dosadan, bezličan, slabašan. Od kritičara se uvijek može svašta očekivati pa mi i nije čudno da su nahvalili film, ali da ga je publika u velikom broju išla gledati u dobru dijelu Europe, to mi nije jasno. U posljednjoj trećini na neko vrijeme nestaju hrvatski titlovi i onda ugledam supružnike Krelja kako izlaze iz kina. Njih dvoje to iznimno rijetko čine, mora

da je i njih film iscrpio. Mi ostajemo do kraja. Mihaela i Sever, koji se cijelo vrijeme festivala lijepo druže, odlaze na Kaštel, na *Aberdeen*, od kojeg Sever mnogo očekuje. Dobio je preporuku od Matanića, moguće da mu je on čak za taj film, a ne *101 Reykjavik* kao što sam ranije ustvrdio, rekao da je najbolji film festivala. Bilo kako bilo, Mihaela i Sever odlaze na Kaštel, Damir i Sanja na spavanje.

Petak, 29. lipnja

U pola dvanaest Kodak priređuje tradicionalni domjenak na terasi Doma hrvatskih branitelja. Uglavnom su svi ovdje, izbor hrane dosta je dobar i velik, većina ljudi koristi se prilikom da se dobro najede. Krsto Papić razgovara prvo s Lukom Nolum pa s Rajkom Grličem; Branko Čegec sjedi za stolom s Veljkom Bulajićem i nekom gospođom; za stolom zajedno sjede i Petar Krelja i Tomislav Gotovac; prije ili poslije toga susrećem Petra Krelju koji mi kaže da mu *Sami* nisu dobro sjeli, premda ne dvoji o velikom Nolinu talentu. Dolazi Mihaela, zabrinuta jer mora prepustiti auto nekom kolegi s Hrvatskog radija. Naime, taj lijepi brzi crveni automobil nije njezin nego službeni, i sad ga mora predati kolegi. Ona ostaje bez prijevoza, a smještena je u udaljenom kampu u Premanturi. Usto ima problema s urednicom, a i Sever se počeo blago distancirati od nje, nakon što smo mi ostali zapažili kako se njih dvoje lijepo druže.

Lukas Nola, Leon Lučev, Mirko Pivčević i producent filma *Sami* drže presicu. Nola očito očekuje napadačka pitanja i drži se u defenzivi. Pitam Nolu i Lučeva kakva je bila priprema za snimanje seksualnih prizora. Nola me ispravlja i kaže da to za njega nisu ni seksualni ni erotski, nego ljubavni prizori. Zaključujem u sebi da je to patetična primjedba; zar je ljubav koja uključuje seks nešto izvan obzora erotskog?! Uglavnom, Nola priča o dugotrajnim druženjima s glumcima itd., a Lučev opisuje kako su on i Nina Violić, s kojom u filmu ima dosta elaboriranu seksualnu scenu koja uključuje i kunilungus, uspostavljali bliskost. Prilično mi je nevjerojatno ono što čujem. Kaže, naime, da su distancu prevladavali korak po korak, da je velika stvar bila kad se odvažio staviti ruku na njezino rame. Ispada da su potrebni sati i dani maksimalne koncentracije da bi mladi muškarac, koji ima određene erotske atribute, mogao mladoj ženi, koja ima određene erotske adute, staviti ruku na rame i tako učiniti prvi korak tjelesnog zbližavanja. Kakve li mistifikacije, da to čuje Rocco Siffredi ili netko od njegovih muških ili ženskih kolega, vjerojatno bi smijeha bilo posvuda. Nešto kasnije Lučev je ipak realniji pa priznaje da, kad su se jednom našli u krevetu, više nije bilo mjesta nekoj velikoj glumi. Prisutni se na to slatko nasmiju, podrazumijevajući da je želio reći kako je seks bio stvaran. Ja baš nisam siguran da je Lučev na to mislio, tim prije što je u Pulu došao s djevojkom. Na kraju, ne mogu odoljeti, a da Nolu ne upitam kako je od velikog zagovornika (žanrovskog) filma za publiku, zajedno s Hribarom, postao veliki artist i hermetičar. Mislim pritom i na njegova stalnog montažera Slavena Zečevića, svojedobno u *Kinoteci* radosna ismijavača modernističke poetike i art filma, koji je posebno uživao u rугanju Godardu, a ni Bergmana nije štedio. Naravno, Nola se ne osvrće na činjenicu da je njegov »film za publiku« *Rusko meso*, jednako kao i Hriba-

rov »film za publiku« *Puška za uspavlivanje*, postigao porazne gledateljske rezultate, nego kaže da je s godinama sazrio. Mislim u sebi, zanimljivo, ljudi demokratske estetske orijentacije, kako bi to otprilike rekao Jurica Pavičić, obično u mlađoj dobi budu radikalniji, *modernističkiji*, a kasnije počnu više cijeniti klasičnu naraciju i žanr (u novije doba takvima su se u nas eksplicitno predstavili upravo Pavičić te Goran Tribuson), dok je u Nole na djelu obratan proces. Doista rijetkost. Vjerojatno i tu leži dio odgovora na pitanje zašto je Nolin film tako umjetnički.

Za mikrofon zatim dolazi ekipa produkcijsko-autorski dominantno mađarskog filma *Chico* (među koproducentima je bio i HRT), kako bi priopćila da povlače film iz službenoga programa jer su dobili poziv u Karlove Vary (gdje će film poslije dobiti nagradu za režiju). Film će ipak prikazati u Puli, ali neslužbeno, u kinu Zagreb, sutra, posljednjega dana festivala, u prijedpodnevnim satima. Stoga mole novinare da ništa ne pišu o filmu, kako im u Karlovym Varyma ne bi radili probleme.

U press-centru listam nove novine, nailazi Branka Sömen i poziva me na domjenak u čast Borisa Dvornika, kojem se ove godine dodjeljuje Vjesnikova nagrada *Krešo Golik* za životno djelo. Arsen Oremović, novi predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara, podsjeća me da trebam ispuniti ocjenjivački listić za *Oktavijana* i predati ga njemu sutra do 11. Mihaela, koja je već sva izvan sebe zbog problema s autom, smještajem i urednicom, traži me radi komentara *Kraljice noći*. Pronalazimo dovoljno tih prostor za snimanje iza bijelih drvenih dvokrilnih vrata ispod kojih počinju stube koje vode u podruma Doma hrvatskih branitelja. Dajem iskaz s kojim sam zadovoljniji nego s onim televizijskim o Žarkovićevu filmu. Vraćamo se u press centar gdje ona podvrgne intervjuu Petra Krelju, koji joj, snažno stižući šake i oštro parajući njima zrak, govori o Nolinu filmu. Dolazi Sever i pokušava odobrovoljiti Mihaelu, ali ona to otklanja.

Poslije odlazimo sa Severom, Andreom i Radom na ručak. Mijenjamo uobičajenu destinaciju, jer Rade zna jedan drugi, dosta jeftin restoran ugodna ambijenta. Odlazimo tamo, poslužiteljica, koja je možda i vlasnica, kaže nam da je kod njih jeftinije jer su im glavna klijentela sezonski inozemni radnici, odnosno Bosanci. Mi smo na natkrutoj terasi i pri kraju našeg objeda čut ćemo žestoku svađu dvojice stalnih gostiju, očito Bosanaca, koji su jedan drugog obilato počastili snažnim psovka. U međuvremenu dolazi do konflikta između mene i Severa. On zagovara stajalište da Hrvatska ne treba imati kinematografiju ukoliko je država financira, jer da je hrvatska država presiromašna da bi je izdržavala. Mislim da mu je pri tom argument bio i kopanje penzionera po kanta- ma za smeće; uglavnom, rekao je nešto na što su mi živci pustili, nazvao sam to mistifikacijom i ustvrdio da u ovoj zemlji nitko nije gladan, da su sve to puke medijske laži. Dodajem da se onda svega možemo odreći, kompletne kulture, ali da se on vara ako misli da će tada ovdje život biti bolji. I da nije normalno da države poput Kube mogu financirati kinematografiju i pritom još i tonu vrhunskih sportaša, a da Hrvatska ne može. On zastupa tezu po kojoj se u Hrvatskoj filmovi trebaju financirati samo ako je riječ o međunarod-



Sami Lukasa Nole

nim koprodukcijama i ukoliko najveći novac dolazi iz institucija poput Euroimagea i Eureka. Nemam ništa protiv takvih aranžmana, ali smatram da dok god država daje gomilu novca za kazalište i kulturnu baštinu, odnosno ono što Zarez zove arheologijom, kao i za sve druge kulturne segmente, da do tad mora nešto novca davati i za film. Druga je pritom stvar što ja mislim da je sramotno da siromašna država poput Hrvatske daje i lipu više od petsto tisuća maraka (i to je mnogo) za bilo koju filmsku produkciju; tko želi veći budžet, neka si ga sam osigura. Priče o standardima ispod kojih se ne smije ići pa film ne smije stajati manje od milijun maraka (prošle su ih godine na Puli promovirali Nola i Matanić, a izražavaju, čini se, mišljenje većine hrvatskih filmša), meni su nevjerovatne. Tim više što se ti standardi stalno dižu pa su sad već dosegli milijun i pol do dva milijuna maraka. Sever iznenada snižava tenziju, čak mi se nepotrebno ispričava jer smatra da je malo pretjerao, Rade mu kaže da je preosjećajan, s čim se svi slažemo.

Po povratku s ručka Rade priča kako ga je Veljko Krulčić tužio zbog teksta u kojem je (Rade) nazvao film *Bure baruta* srpskim. Kako je Krulčić bio distributer tog filma, a riječ je formalno o nekoj europskoj koprodukciji, tužio je Radu za iznošenje krivih podataka koji su njemu, Krulčiću, mogli (ili jesu) naštetiti. Rade i Andrea smatraju da je Krulčićeva tužba osveta za Radinu tužbu kontra Krulčića, kad je potonji zaniijekao Radino autorstvo prvog *Hollywoodova* godišnjaka. Rade je dobio spor i novac, a Krulčić mu to nikad nije zaboravio. Pitam Radu zašto je prešao iz *Hollywooda* u *Promax*, ne vjerujući da je utočište mogao pronaći u tvrtki u kojoj sam sâm svojedobno radio, gdje odnos prema zaposleni-

cima nipošto nije bio blistav. No, on me uvjerava da mu je u *Promaxu*, gdje je uređivao magazin *Reporter*, bila mila majka u odnosu na uvjete u *Hollywoodu*, i to potkrepljuje intrigantnim zapažanjem o principu po kojem Krulčić provodi selekciju kadrova za *Hollywood*. Zapažanje će ovdje ostati neotkriveno, kako Veljku Krulčiću ne bismo pružili mogućnost podizanja nove tužbe.

Navečer dolazimo pred Arenu, na *Posljednju volju* i Tornatoreovu *Malénu*, i na prvi pogled vidimo da ima jako mnogo ljudi. Uskoro postaje jasno da je to najposjećenija večer u Areni, a razlog je samo jedan — Goran Višnjić. *Posljednja volja* slabija je pustolovno-kriminalistička komedija s vrlo malo erotike i promašenim i bezobrazno karikaturnim prikazom čeških turista. Podsjeća me na filmove Buda Spencea i Terencea Hilla. Publika uživa, smijeh ne prestaje. Na kraju velik pljesak, a na pozornici se predstavlja i režiser Zoran Sudar, za kojeg je rečeno da je u nepomirljivu sukobu s mondenim mladim producentom Vicenzom Blagajićem. U press materijalima Blagajić je pod oznakom režija stavio tri crtice, sugerirajući da film nema režisera, a sebe je predstavio kao autora i producenta. Na špici filma Sudar je ipak potpisan kao režiser, izašao je na binu i ništa nam više nije jasno. Više o tome saznat ćemo sutra.

Nakon filma Blagajić je organizirao *party* u jednom preman-turskom restoranu i na njega pozvao sve goste i novinare festivala. Prihvaćamo poziv i umjesto *Maléne*, koja će ionako doći na redoviti kinorepertoar, odlazimo u Premanturu. Ipak je ovo tek treći *party* u dosadašnjih osam festivalskih dana. Andrea, Rade i Sever ostaju na filmu i kažu da će doći poslije, a Mihaela nam se pridružuje.

Jedva pronalazimo restoran, koji je na samom kraju Premanture, gdje više nismo ni očekivali da nečeg ima. Na parkiralištu zaknačim jedan auto; njemu nije ništa, sebi sam razbio lijevi žmigavac. Na *partyju* je mnogo ljudi, ja, Sanja i Mihaela u društvu smo s Josipom Jurčićem iz *Večernjeg lista*. On je simpatičan mlad oženjen čovjek koji ima sasvim malu kćerkicu i priča nam o njoj. Kaže da su honorari u *Večernjem* jako slabi. Ipak, *Večernji* je u Pulu poslao dvojicu ljudi, njega i Oremovića, i platio im u privatnom hotelu smještaj za svih devet dana festivala, što nije učinila gotovo ni jedna druga redakcija.

Kasnije tokom noći dolazi i Antun Vujić u društvu zgodne mlade žene iz press-centra. Tu je i Lana Jergović, a prvi put na ovogodišnjoj Puli vidim Tenu Štivičić. Prošle je godine, u lakoj ljetnoj mini haljini, sva vitka, lepršava i mlada, izgledala sjajno. Zapažam da se udebljala. I dalje ima lijepe tanke noge, ali struk i lice su joj masivniji. Naravno, još je vrlo privlačna, ali sad je to više privlačnost putene mlade žene koja već ima mnogo od zreloženstvene senzualnosti. Uz to se stječe dojam da je oko sebe navukla aureolu taštine. Razmišljam kako o svojim dojmovima trebam izvijestiti Igora Saračevića, čija je ona miljenica.

Naposljetku evo i Severa, Andree i Rade. Puni su hvale za *Malénu*, a Monicom Bellucci upravo su zadivljeni. Andrea i Sever natječu se u opisu njezine ljepote. Sever se uskoro pridružuje ekipi slovenskog filma *Posljednja večera*, za kojeg Sever ima samo riječi pohvale, i provodi s njima cijelu noć, tijekom koje im se priključila i Mihaela. Nama ostalima *party* je već odavno postao dosadan i odlazimo na počinak.

Subota, 30. lipnja

Posljednji dan. Započinjemo ga predajom mog ocjenjivačkog listića (*Kraljica noći* — 4, *Ajmo žuti* — 3, *Polagana predaja* — 3, *Sami* — 3, *Posljednja volja* — 2, *Holding* — 1) i odlaskom na prijedodnevnu projekciju *kontroverznog* francuskog filma *Rasturi me* dviju djelatnica seksualne industrije, Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi, snimljena prema istoimenom romanu Virginie Despentes. Malo kasnimo i nailazimo na Mihaelu koja upravo izlazi iz kina, zatečena onim što je vidjela. Kaže nam da je to pornić, da se sve vidi i prikazuje u krupnom planu, i to onako ružno, itd., misleći da će nas odvratiti od gledanja. Naravno, mene baš to zanima pa ulazimo unutra. Film je žestoka naturalističko-dokumentaristička (silan je taj procvat dokumentarističko-naturalističke poetike nakon afirmacije Dogme 95) varijacija na Scottovu *Thelmu* i Louise i Chabrolovu *Ceremoniju/Izvršenje*, no na žalost izveden kao ultimativno mehanički spoj *hardcore* seksa i brutalnoga nasilja. Oni koje je šokirala *Romansa* na ovom će filmu vjerojatno dobiti napadaće povraćanja. *Prljavo* snimljene, dementne, bestijalno nasilne i seksohlepne junakinje teško je konzimirati. Prizori *hardcore* seksa relativno su rijetki (u jednom se pojavljuje glumac kojem ne znam ime, ali poznat mi je kao epizodni protagonist iz suvremenih francuskih pornoprodukcija), no nasilje je često, a neki od prizora grozno su degutantni. Ipak, film ima i jednu sjajnu scenu, kad junakinje u hotelskoj sobi predano i seksepilno plešu na tehno podlogu.

Po završetku žurimo u nedaleko kino Zagreb, na *Chica*. Kino Zagreb skriveno je iza ulaza u kafić, ali zapravo je riječ o relativno velikom kinematografu koji pored parketa ima i prostran balkon. S balkona gledamo *Chica*, još jedan dokumentaristički film koji prati naslovnoga mađarskog junaka latinoameričkih korijena od radikalnoljevičarskih početaka do pridruživanja hrvatskim jedinicama u Domovinskom ratu. Film nam je iritantan i dosadan i Sanja nakon nekog vremena izlazi iz kina. Ja naravno ostajem do kraja. Svjedočim uglavnom diletantskom djelcu koje s jedne strane pruža *nadahnut* portret *životnog puta revolucionara*, a s druge prozaično promovira *istinu o Hrvatskoj*. Jurica Pavičić, kojeg je *Chico* oduševio pa ga je nazvao najljepšim filmom o Domovinskom ratu, pisat će da bi film bio percipiran kao puka propaganda da je snimljen u hrvatskoj produkciji. S obzirom da je dominantno mađarski, propagande nema. Tako ispada da pripadnik jedne nacije ne može realizirati propagandno djelo o drugoj naciji, konkretno da sama činjenica da tzv. istinu o Hrvatskoj propagira Mađar, odnosno Mađarica (redateljica je Ibolya Fekete), propagandu dokida. Stvarno čudno rezoniranje.

Nakon projekcije nailazimo na Severa i Mihaelu. Severa je film duboko dirnuo, ja mu pokušavam objasniti da je to bezvezarija. On mi objašnjava da je redateljica željela prikazati suvremeni razvoj revolucionarno-lijeve ideje. Pokušavam mu objasniti da ne mogu shvatiti autore kojima su zanimljivi inferiorni tipovi kao što je Chico; da je Chico puki bezveznjak koji je prvo bio zalupani lijevi dogmat, a onda je, nakon religioznog prosvjeteljenja u Jeruzalemu, postao zalupani nacionalist. Po čemu je takav čovjek zaslužio film? Chico, koji u filmu glumi sam sebe, naknadno tumači svoj rani ljevičarski angažman kao dio idejnoga kontinuiteta. Pun je fraza o narodu i tvrdi da se narod na Kubi borio za nacionalnu slobodu, a da su onda komunisti uzurpirali vlast. Podsjeća me to na Ivana Supeka i njegovu naknadnu interpretaciju partizanskog pokreta u Hrvatskoj. Komunisti koji su sve organizirali, pokrenuli, bez kojih ničeg ne bi bilo i koji su sve vrijeme imali apsolutnu kontrolu nad jednim i drugim ustanom, zapravo su, po Supeku i Chicu, bili puki paraziti, a sve zasluge idu *prevarenom narodu* odanu demokraciji. Kako sentimentalno, kako naivno, kako lažno. Najiritantnije od svega je Chicovo i redateljičino svodenje ljevičarskih ideja i pokreta na nacionalno-kršćanski aspekt. Ispada da su nacija i vjera ključni sastojci ljevice, samo onda nije jasno zašto još u snažnu međusobnom animozitetu postoje ljevica i desnica. I zašto je dominantni dio kršćanskih crkvi i denominacija tako reći refleksno nepovjerljiv prema nastojanjima ljevice. *Chicove* kadrove iz Domovinskog rata prati španjolska verzija legendarne partizanske pjesme *Po šumama i gorama*. Krucijalan dokaz posvemašnje idejne iskonstruiranosti filma i nepoznavanja događaja o kojima se zbori. Među hrvatskim vojnicima uglavnom su na cijeni bile neke druge pjesme i neki drugi simboli.

Očigledno je da su Sever i Mihaela ponovno u dobrim odnosima i drago mi je zbog toga. Odlazimo na presicu, koja je ponovo u INK-u. U povodu *Posljednje volje* organiziraju se dvije press-konferencije. Prvu drže Vincenzo Blagaić, Andrija Zafranović i Predrag Vušović. Kratkotrajno im se pri-

družuje Boris Dvornik koji je prije nekog vremena doživio moždani udar i koncentracija mu je slaba. Uskoro dolazi do usijanja. Blagaića počnu napadati sa svih strana. Isprva mu Zafranović, koji je bio supervizor montaže, i Vušović pružaju odlučnu potporu u sukobu s režiserom Sudarom. No, kako su napadi sve žešći, njihova se potpora sve više neutralizira. Posebno je ustrajna Snježana Tribuson, na *Posljednjoj volji* Sudarova asistentica, koja u nekoliko navrata kaže Blagaiću da ne govori istinu i kritizira Vušovića. Zapravo, čitav je taj sukob poprilično dosadan, a, uskoro ćemo doznati, i apsurdan. Najžešći napad na Blagaića, koji sve smireno podnosi poput osobe sjajna obiteljskog odgoja, dolazi od strane iskusna scenografa Domitrovića, koji je u Puli kao član ekipe Nolina filma i s cijelom pričom oko *Posljednje volje* nema nikakve izravne veze. Obrača se Blagaiću s *ti* i tretira ga kao balavca, daje promašene primjedbe, a što su one promašene je to više galami. Na kraju se presica pretvara u njegovu bučnu privatnu predstavu. Meni su živci sve napetiji i napokon, nakon što je prešao svaku granicu, a voditelj presice Krulčić nikako da ga zauzda, zaderem se prema njemu s riječima »saber i se čovječe«. Nakon toga njegov je verbalni teror dokončan.

Na pozornicu i za mikrofone dolazi opozicijska ekipa *Posljednje volje*: režiser Sudar, asistentica Tribuson, snimatelj Danko Herceg. Vušović ostaje s njima. Ne zato što bi prešao na njihovu stranu, nego zato da pokaže da je on za film pa se čini da zbog toga mora sjediti na dva stolca. I sad doznajemo najzanimljiviju stvar: Blagaić uopće nije (bitno) intervenirao u kreativnu stranu filma, Sudar spremno potpisuje *final cut* i prezadovoljan je konačnim rezultatom. Jedini je problem taj što je u promotivnom materijalu mladi producent sebe predstavio kao autora filma, a režisera izbrisao. Očekivali smo holivudsku priču o kreativnom sukobu producenta i režisera i tome slično, kad ono svi su sretni i zadovoljni, jedino Blagaić, ali samo u press-materijalu, jer na špići filma je potpisan, ne želi Sudaru priznati autorski udio. Koliko se sjećam, to povlači za sobom i neke financijske reperkusije pa je Sudar podigao tužbu protiv Blagaića, ali sve je tako ridikulozno da se pitam zašto svi mi moramo pratiti njihov sukob, začet nevjerojatnom Blagaićevom infantilnošću.

Konačno su sišli s pozornice, na koju se uspinje žiri za hrvatski film (Joško Marušić, Jagoda Kaloper, Miroslav Mićanović) i obznanjuje svoje odluke. Čita ih Marušić. Veliku zlatnu Arenu za najbolji film dodijelili su *Polaganoj predaji*, dok je stvarno najbolji film, *Kraljica noći*, nagrađena za najbolju produkciju i scenarij (Josip Cvenić). Filip Šovagović (*Polagana predaja*) dobio je Zlatnu Arenu za najboljeg glumca i to nije osobito sporna odluka, premda je nagrada mogla otići i Luki Dragiću za *Kraljicu noći*. Zlatna Arena za najbolju glumicu dodijeljena je Luciji Šerbedžiji za epizodni nastup u *Polaganoj predaji*. Uz onu za najbolji film, to je najkuđenija Arena, premda je istini za volju jedina alternativa bila Barbara Vicković, a njezina je uloga također epizodna. Možda bi bilo najpravednije da nagrada za glumicu nije ni dodijeljena. Zlatna Arena za režiju odlazi Lukasu Noli, što dakako izaziva kontroverze. Ja bih je dao Schmidtu, ali razumijem žirijevo fasciniranost Nolinim stilizmom. Zlatna Arena za sceno-

grafiju uglavnom zaslužno odlazi Željku Senečiću (*Polagana predaja*), iako su je mogli dobiti i spominjani Duško Jeričević (*Kraljica noći*) i Velimir Domitrović (*Sami*). *Sami*, odnosno Ana Savić-Gecan, dobivaju Zlatnu Arenu za kostimografiju, koja je zaslužena, a mogla je pripasti i Vjeri Ivanković (*Kraljica noći*). *Polagana predaja* (Davor Rocco) dobiva i Zlatnu Arenu za glazbu, iako se *Svadbis* (*Sami*) čine boljim izborom. *Vjesnikova* nagrada *Breza* za najboljeg režisera debitanta odlazi Zoranu Sudaru za *Posljednju volju*, što znači da su Dražen Žarković i *Ajmo žuti* potpuno ignorirani i svedeni na razinu *Holdinga*. Kad bi Ante Babaja, prema čijem je filmu nagrada za najboljeg debitanta nazvana, vidio da se žiri između režisera puke zabavljачke komedije s pucnjavom, jurnjavom i komadima i onog *humane* komedije s *malim ljudima* odlučio za prvog, mora da bi mu tlak porastao na tristo. Petar Krelja, kako poslije saznajemo od Mihaele, bio je strašno revoltiran odnosom prema Žarkovićevu filmu, što je eksplicirao i u svom radijskom komentaru. Nagrada publike pripala je *Posljednjoj volji*.

Nakon domaćega žirija na pozornicu dolazi onaj za europski film. U žiriju su Vinko Brešan, Nijemac Uli Gaulke, režiser dokumentarca *Havana, mi amor* koji će danas biti prikazan u INK-u, i predsjednica Annamaria Percavassi, direktorica tršćanskoga festivala Alpe-Adria Cinema. To je valjda razlog zbog čega su *Kruh i tulipani* nagrađeni Zlatnim Arenama za najbolju filmsku ideju i glumca (Bruno Ganz koji se stvarno nije proslavio). Velika zlatna Arena za najbolji europski film pripala je Baltasaru Kormakuru (*101 Reykjavik*), Zlatna Arena za posebne kinestetičke vrijednosti dodijeljena je *Princezi i ratniku* Toma Tykwera, a za režiju Nizozemcu Jan van de Valdeu, za film *Curenje*. Zlatnu Arenu za najbolju glumicu dobila je Tijana Nataša Kondić.

Veljko Krulčić potom obznanjuje da nagrada Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara za najbolji hrvatski film neće biti dodijeljena jer nijedan nije dobio minimalno potrebnu prosječnu ocjenu od 3, 5. Na pozornicu zatim poziva Vatroslava Mimicu koji je vrlo kratak. Započinje pljesak, Sever ustaje, njegov primjer slijede i ostali i ubrzo čitava dvorana na nogama ispraća klasika.

Nakon svega, odlazimo sa Severom, Mihaelom, Andreom i Radom na *pizzu*. Nešto kasnije pridružuje nam se Jurica Pavičić, jedan od iznimno rijetkih kritičara ili novinara koji nije prešutio da su na Puli prikazivani jako dobri, po njemu čak odlični filmovi. Vodim s njim polemiku u *Ljetopisu*, ali to ne spominjemo. Svejedno, osjećam neku tenziju i sad, u ovoj prijateljskoj atmosferi, u okrilju bistrog mora i krasnih plaža Pule, žao mi je zbog svih tih sukoba, osjećam potrebu za mirom. Nisam valjda postao hipi?

Nadajući se da nisam postao hipi, pasivno slušam izmjenu dojmova između Vlade Severa, Jurice i Andree. Vlado Sever kritizira Nolin film, ja ga izdaleka i gotovo nezainteresirano podupirem jer znam da ga je Jurica nahvalio u *Jutarnjem* pa ne želim otvarati nove polemike. Jurica kaže — »vidiš, meni taj film nije tako loš«, a Andrea ponavlja svoje mišljenje da je to film tipičnoga zagrebačkog šminkera koji bi želio biti Tarkovski. Ja se s tim, u nešto modificiranoj varijanti, uglavnom slažem, ali iz ranije mirotvoračkih razloga to ne iskazu-

jem, a onda Jurica, koji je netom završio s *pizzom*, kaže da mora ići. Presiječe potencijalnu diskusiju u korijenu, ostavi novac na stolu, pozdravi se i ode. Vraća se još istoga popodneva u Split. Po njegovu odlasku Andrea se upita je li tako iznenada otišao da bi izbjegao argumentaciju svojih stajališta, a dobroćudni Vlado Sever to otklanja. Jurica je jednostavno osjetljiv i sramežljiv, kaže otprilike on.

Andrea i Rade danas također odlaze pa se dogovorimo s njima, Severom i Mihaelom za kupanje u uvali ispod našeg hotela. To je najpopularnija plaža na tom dijelu obale, krcata je tinejdžerima, a u prolazu zapažamo i Tijanu Kondić. Mihaela nosi dvodijelni kupaći kostim i svojom svijetlom kosom, bakrenom puti i stamenom pojavom doima se kao skandinavska božica. Tanka i grcilna Andrea osebujna uskog lica asocira me opet na manekenku koja upravo promovira nov modni koncept, inspiriran boljševičkim intelektualcima židovskog porijekla u doba Oktobarske revolucije, s primjesama bizantskih ikona. Što se tiče moje družice, ona svojim tankim nogama, valjuškastim tijelom u jednodijelnom kostimu i sitnom glavom najviše podsjeća na tuljanovo mlado. Sever i Rade pokušavaju se nositi s tinejdžerima koji skaču s visokih stijena, ali po jedan skok na noge sve je na što se odvažu. Ja nalazim zanimljiviji sadržaj u krasnoj, mladoj, vrlo tamnoputoj crnkini koja u crnom dvodijelnom kostimu sjedi na obali. Ima duge vitke udove, lijepo lice i pune grudi. Sjetim se onda jedne mlađe, sočne i slatke crnkini tinejdžerice, koju sam viđao prošle godine u kampu Stoja. Ne volim generalizacije. U njima vidim ishodište i odraz zarobljene kolektivističke svijesti. Međutim, kad se sve zbroji i oduzme, vjerojatno se može reći da su crkinje najrasnije žene svijeta.

Andrea i Rade odlaze put Zagreba, a mi se dogovaramo s Mihaelom i Severom za sutrašnji povratak. Povest ćemo ih sa sobom. Navečer je u Areni završni film, nova verzija Wajdine *Obećane zemlje* po Reymontu. Gledali smo je, u izvornoj varijanti, prije godinu dana u MM-u. Dobar film kasnog modernizma sredine sedamdesetih, s narativnim skokovima, skiciznom karakterizacijom i ekspresivnom režijom. Wajda je u novoj verziji izbacio ono malo erotskih prizora proglašivši ih suvišnima, eksploatacijskima ili tome slično. Razlog više da film preskočimo i pojavimo se samo na dodjeli nagrada. Arena je tužno prazna, ali dobitnici i članovi njihovih ekipa vrlo su entuzijastični. Od stranih dobitnika nije se očekivao nitko, ali tu je Jan van de Valde i osobno preuzima svoju nagradu. Nola pak prilikom preuzimanja svoje nagrade kaže da je dijeli s montažerom Slavenom Zečevićem. Tko zna, možda Slavenu to bude poticaj da sam krene u režiju. Uostalom, svojodobno su on i Igor Saračević zajednički pisali scenarij, ali ih je u godinama što su došle entuzijizam, čini se, napustio.

Oproštajni *party* priređuje gradonačelnik Delbianco na Kaštelu. Očekivali smo da je dosta ljudi već otišlo kućama, ali

nije. Kaštel je pun, dobro se jede, ljudi tamane mini sendviče sve u šesnaest. Sever je saznao da jedna od mladih zgodnih cura iz press centra (meni se posebno svidjela ona što ima veliku tetovažu iznad desne prepone koja joj, kad ima dovoljno obnažen trbuh, senzualno izranja iz uskih traperica), imenom Vanja, ima rođendan, pa joj je darovao jedan od romana koje je sam preveo. Naslov je znakovit — *Divlji u srcu*. Ispostavilo se da ga Vanja, koja je inače bivša reprezentativka u tekvandou ili nekoj sličnoj borilačkoj vještini, već ima, ali nema veze. Sever je ipak pogodio da cura ima divlje srce. Meni i Sanji se spava i ubrzo odlazimo, ostavljajući Mihaelu i Vladu u dobru raspoloženju.

P. S.

Nedjelja, 1. srpnja

Hitro jurimo prema Zagrebu, a Vlado Sever i Mihaela hvala moju odličnu vožnju. Kažu da izvlačim maksimum iz auta kao što je Uno. Nešto ranije, još smo bili u Puli i doručkovali u McDonald'su, Vlado nam je ispričao nevjerojatnu i sasvim istinitu priču da je Branko Ivanda u Los Angelesu podigao tužbu protiv producenata hollywoodskog megahita *Mumija*, tvrdeći da su pokrali neki njegov scenarij. Parnica je u toku. Druga anegdota vezana je uz Brunu Gamulina, kojem je pauk prvoga dana festivala odnio auto. Najnovija je pak vijest da je jučer Stevo Hundić, zbog netrpeljivosti između njega i Arsena Oremovića, odbio ispuniti ocjenjivački listić za Oktavijana (koliko sam shvatio, to je bio protest zbog toga što je Oremović izabran za novog predsjednika društva kritičara) i da je Oremović pokušao sve ne bi li našao nekog od članova HDFK-a koji bi eventualno dao još jednu dobru ocjenu Noli, čime bi njegov film dosegnuo 3, 5 prosjek i dobio kritičarsku nagradu. Vlado nam onda priča svoje ratne doživljaje, bio je topnik kao i Guillaume Apollinaire, pozadinski svjedok velikog stradanja 102. novozagrebačke brigade na Kupu. Priča i o tome kako je svojoj bivšoj engleskoj zaručnici donosio doručak u krevet i o susretu i rukovanju s princom Charlesom. S velikim entuzijazmom govori o svom filmskom projektu, koji je prihvaćen od nekih stranih producenata, još mu samo treba domaća financijska potpora. Sve u svemu, baš mi je drag taj Vlado Sever i odlučim da konačno moram pročitati njegovu zbirku priča *Petrino uho* koju mi je darovao prije više od tri godine. A opet, je li on pročitao moju zbirku pjesama koju sam mu darovao na prvom Motovunu, kad su nas on i Tarik Kulenović zadužili pomogavši nam u vrlo delikatnu trenutku?

I tako, stižemo u Zagreb. Ostavljamo Vladu pred njegovim novozagrebačkim haustorom, Mihaelu na Autobusnom kolodvoru, gdje ju je sačekala mama, i odlazimo kući u naš mali stan. Nebo je plavo, drveće zeleno, sunce žuto, ptice nam cvrkutom pozdrave šalju, sretni su bili dani ostavljeni iza nas, a sada smo opet sami.

Vladimir C. Sever

Pulski pokusni laboratorij

48. Pulafilmfestival

Mnoštvo uvoznih priloga na jelovniku ovogodišnjeg, 48. Pulskog filmskog festivala — koji je ove godine odlučio u nekoliko promijeniti ime, prozvaši se *Pulafilmfestivalom* — zaprijetilo je glavnome jelu na sličan način na koji i sva ostala uvozna roba prijeti hrvatskim proizvodima. Znamo koliko je bilo teško ostalim hrvatskim industrijama suočiti se s konkurencijom uvozne robe: u ovom je slučaju riječ o proizvodima kinematografija s pozamašnom tradicijom, kako kreativnom tako i produkcijskom, a znamo da u Hrvatskoj ne može biti riječi ni o kakvoj filmskoj industriji.¹ Pula je, dakle, odlučila suočiti proizvode hrvatske bipolarne produkcije — isključivo stvarane na osovini Ministarstvo kulture/HTV — s daleko raznolikijim djelima nastalim u daleko raznolikijim okolnostima, djelima koja bi hrvatskome filmu mogla poslužiti kao uzor, ali i kao upozorenje. Ne treba ni trenutka smetnuti s uma kako je većina na festivalu zastupljenih europskih kinematografija u stanju nositi se barem djelomice s američkom konkurencijom na vlastitim teritorijima, što je hrvatskome filmu dosad uspijevalo tek sporadično. Pula je tako, sprežući hrvatsku s europskom produkcijom, mogla djelovati kao svojevrsan laboratorij. Svrha pokusa bila je ova: kad je već hrvatskome filmu tako teško boriti se s američkim u redovitoj kinodistribuciji, je li on barem u stanju na ravnoj se nozi suočiti s europskim u festivalskom okruženju?

Odgovor nije jednoznačan, no pokušao bih izbjeći veće generalizacije i provjeriti okus tih glavnih hrvatskih jela kroz modalitete njihova sprežanja s europskim priložima. Vrijeme je ograničeno, pa ću neke strane naslove spomenuti samo kroz njihov motivski i estetski odnos s hrvatskima: riječ je o filmovima koji će prije ili kasnije postati dostupni široj publici putem kino- ili videodistribucije, pa će biti vremena za detaljniju analizu.

Prvi dio: hrvatski filmovi

Nisam jedini koji ima dojam kako je *Polagana predaja* Brune Gamulina dobila Arenu za najbolji hrvatski film više zbog slabosti ostatka domaće ponude nego zbog nekih intrinzičkih vrlina, s obzirom da su mu konkurenciju tvorili populistički nastrojani *Holding* i *Polagana predaja*, televizijski *Ajmo žuti!* i *Kraljica noći*, te kvazikriptična art-slikovnica *Sami*. Gamulinovo se ostvarenje u takvu okruženju domaće ponude moralo nametnuti kao jedini primjerak onoga što bi neki hrvatski kulturnjak mogao nazvati *pravim filmom* — vješto režirana i razmjerno bogata produkcija koja ne vrije-

đa inteligenciju i ukus gledatelja, te ima nakanu progovoriti o relevantnim socijalnim i individualnim problemima svog vremena. (Nije moguće isključiti ni motiv opravdavanja inače posve zakonita Gamulinova honorara od 170.000 njemačkih maraka, koji je objavljen u *Nacionalu* za vrijeme trajanja festivala i ondje podigao podosta prašine, ali ovdje nije mjesto za takve špekulacije.)

U *Polaganoj predaji*, zasnovanoj na istoimenom romanu Gorana Tribusona, koji s Gamulinom supotpisuje scenarij, stvari nažalost ne stoje dobro upravo na onoj razini koja je za ozbiljan film najbitnija — na uvjerljivosti individualne priče. Kako Gamulin navodi u katalogu, tema filma jest polagano suočavanje protagonista Petra Gorjana s činjenicom da je studentske buntovničke ideale zamijenio komercijalnim konformizmom, odnosno, da se prodao. Kod Tribusona je to imalo nekog smisla, s obzirom da je roman nastajao u vrijeme kad su protagonisti ideali odista mogli biti ideali '68; smješten u današnje vrijeme, Petar Gorjan postaje, pak, čovjek koji je mogao biti studentski buntovnik sredinom osamdesetih, što sa sobom povlači prilično drukčiji skup vrijednosti, a u njihovo problematiziranje Gamulin ne zalazi dovoljno ozbiljno. Naime, takav iznova smišljeni Gorjan trebao bi biti poklonik neke od inačica socijalnog liberalizma, poput većine proeuropskih intelektualaca toga doba, pa bi njegovo razočaranje moralo ležati u suočenju s razinom osobne korupcije u svijetu koji ga okružuje i u sebi samome. Toga ima u Gamulinovu filmu, ali uglavnom na načine koji ne podcrtavaju individualnu priču: dvoje Gorjanovih suputnika na putu za Dubrovnik sve vrijeme pokušavaju postati plastični likovi, no na koncu postaju potpuno nejasnima i Gorjanu i publici, dok suočenje sa srcem tame u samome Dubrovniku prerasta u farsičnu parafrazu slučaja Dubrovačke banke, koja posve promašuje željenu analogiju s Gorjanovim osobnim urušavanjem. Završnica, koja očigledno želi spregnuti ove motive, stoga djeluje šuplje, a tome ne pomaže posve deplasirano simboličko uvrštavanje Rolling Stonesa, jer ih ni Gamulin ni Tribuson ne doživljavaju kao simbol korupcije, nego kao simbol ideala, što je u najmanju ruku upitno svakomu tko išta znade o današnjim Stonesima.

Ovakva kritika ipak je moguća u Gamulinovu slučaju — kritika autora koji se usudio suprotstaviti osobnu i političku sudbinu svoje zemlje, premda u njoj nije do kraja uspio. Diskusije ovakve vrste, o ulozi i moralnoj odgovornosti pojedinca u okruženju rasapa morala i porasta ideologiziranosti svakodnevice, jednostavno nije moguća u slučaju ostatka



Nataša Ljubiše Samardžića

ovogodišnje hrvatske produkcije, jer autori ili smatraju da su teme koje se na ovaj ili onaj način dodiruju politike same po sebi prokazane, ili naprosto nisu vrijedne njihova istančana umjetničkog senzibiliteta. To je, naravno, zabijanje glave u pijesak koje može imati vrlo štetne posljedice, kao u slučaju *Holdinga*, koji tek ponavlja trenutačno podobne kritike na račun recentne političke i gospodarske prošlosti kako bi se publici dodvorio, bez želje da je ijednom ozbiljno navede na promišljanje, za što je komedija inače dušu dala. Posebno to smeta zbog svesrdne potpore redatelja Tomislava Radića stvarima koje danas ironizira, ali s obzirom da je riječ o filmu koji je već viđen na repertoaru, o tome se već dovoljno govorilo. Htio bih samo istaknuti da Radić svojim cijedenjem humora iz nesmiješnih situacija vezanih uz Hrvate i Kurde samo podcrtava vlastitu nesenzibiliziranost na kulturu drugih, koje vjerojatno nije ni svjestan.

To je bilo najočiglednije na press-konferenciji u povodu filma, koju je Radić održao netom nakon objavljivanja vijesti o primanju Hrvatske u Eurimage i Eureku. Posve nesvjestan težine i značenja koje će to uključivanje u europske filmske integracije imati po ukupno promišljanje filma u nas, Radić je okupljenim i nezainteresiranim novinarima održao predavanje o tome kako država — jer za Radića ne postoji drugi izvor produkcijskih sredstava — mora godišnje financirati

barem desetak filmova u kojima bi autori poput njega mogli razvijati svoje kreativne i ine karijere. Riječ je, dakle, o iznosu od dvadesetak milijuna njemačkih maraka, koje bi Radić oduzeo onim korisnicima proračuna kojima o tome ovisi egzistencija. Vjerujem da nikad i ni u jednoj zemlji nepoštovanje redatelja prema vlastitoj publici — građanima njegove zemlje — nije doseglo toliku mjeru taštine. Na svu sreću, već dogodine stvari će stubokom drukčije stajati: naši će autori imati pristup znatnim sredstvima Eurimagea, ali u tome će morati iskazati stubokom drukčije stajalište od Radićeva: nitko više nema pravo doživljavati poziv filmskog autora kao udobnu sinekuru u kojoj se dobro zarađuje a nikom se ne moraju polagati računi.

Takvo je načelno pogrešno stajalište na Puli najdosljednije zauzeo jedan redatelj novijeg naraštaja, Lukas Nola, čije je solipsističko ostvarenje *Sami* ujedno i najneugodnije iznenađenje festivala. Solipsizam je u Nole isključivo metafilmski: on sriče svoj film od disparatnih elemenata koje su drugi autori *arthouse*-provenijencije znali ispuniti dubinom i filozofijom i sadržajem, emulirajući ih u formi, no u svemu ostalome ostajući iznimno tanak, a zatim traži od kritike pokriće zbog toga što, citiram, *svatko ima pravo na svoje tumačenje*. Zapravo, ovdje se nema bogznašto tumačiti, ako ne želimo oponašati tuzemnu likovnu kritiku i teatralno pameto-

vati o *fascinaciji autora teksturom prizora i zvuka...* te nedvojbene vrline Nolina filma ipak nisu u funkciji ni likova ni priče ni bilo kakva, ma koliko apstraktnog, promišljanja pojma osobne krivnje, kojim bi se film *Sami* čini se htio baviti. Riječ je, nažalost, o pouci kako ne treba praviti *arthouse*. Ovakav je film moguć još jedino u kinematografiji poput naše, koja je odavna izgubila dosluh s *arthouse* djelima svojih svjetskih suvremenika.

Jedini, zapravo, donekle zdrav element hrvatske produkcije na ovogodišnjoj Puli bila su dva filma HTV-ove ekipe okupljene oko producentice Vesne Mort i dramaturga Pave Markovića. Neambiciozno smišljene priče filmova *Ajmo Žuti!* i *Kraljica noći* ni u koga neće pobuditi beskonačan entuzijazam, ali će od prvog do posljednjeg trenutka posve kompetentno komunicirati sa svojom ciljanom publikom i vratiti joj latentno povjerenje u domaći film. Uz to, naravno, ide i podilaženje populističkoj percepciji svijeta u kojoj veliki moćnik iz drugog dijela zemlje želi iskoristiti malog čovjeka iz našeg sokaka, što je zasmatalo neke kolege, ali budimo realni: sve male europske kinematografije žive od ovakvih djela. Kad ona postoje, živi i elementarna komunikacija filma i publike, bez koje baš ništa drugo u kinematografiji ne može profunkcionirati — a upravo taj Damoklov mač već godinama visi nad svima nama.

Od spomenuta dva filma, *Ajmo Žuti!* debitanta Dražena Žarkovića ponešto je bolji. Žarković je uz pomoć Tomislava Pavlica — koji se sve više dokazuje kao najbolji mladi montažer u nas — nadvladao ritmičke slabosti koje su smetale u njegovom prethodnom igranom filmu, srednjometražnoj *Novogodišnjoj pljački*, i sročio posve koncentriranu priču o faustovskoj dilemi malog čovjeka raspeta između odanosti idealu i izazovima bogatstva. S obzirom da je situacija smještena u općepoznati milje trećeligaškog nogometa, te da protagonisti, Žarko Potočnjak i Slavko Brankov, pripadaju među rijetke hrvatske glumce koji nisu odveć istrošeni čestim pojavljivanjem, a izvanredno su filmični, zapravo jedino čudi što film nije prošao i bolje — nagrade su ga posve zaobišle, a pulska publika nije iskazala osobit entuzijazam. Pripisao bih to, nevoljko, onom znanom hrvatskom jalu zbog izrazito purgerskoga štiha čitavog filma, uz nadu da će u drugim sredinama film biti bolje primljen.

Kraljica noći Branka Schmidta bila je najveće hrvatsko iznenađenje festivala samo zato što nitko nije više vjerovao da je Schmidt kadar izrežirati gledljiv film. HTV-ova ekipa ponovno je primijenila slične motive — sport, u ovom slučaju veslanje, te sraz malih ljudi i moćnika — no u jednadžbu je unijela i više: priču o spolnom sazrijevanju, te sentimentalni pogled na kraj šezdesetih. Uz razmjerno solidnu rekonstrukciju razdoblja unutar skućena budžeta, ono što odista impresionira u *Kraljici noći* jest upravo ta nikad prije stečena sposobnost hrvatskog filma da o našoj jugoslavenskoj prošlosti progovori bez gorčine. Nakon desetljeća u kojem su Srbi bili bez okolišanja prikazivani kao rasistički stereotipi (sjetimo se samo Juranova *Transatlantica* i njegova nimalo filmofilskog pozivanja na tradiciju *Židova Sissa*) Schmidtov film napokon ima snage karikirati ih na način koji nije vulgaran, te slične karikature primijeniti na svoje hrvatske protagoni-

ste. Smaknuvši tako breme nacionalističke ideologiziranosti koje je dosta dugo prijetilo potpunim zagušivanjem i njegovih filmova, Schmidt je otišao i korak dalje u razmjerno slobodnu ali gotovo nimalo vulgarnu prikazivanju spolnosti. Ponavljam, nije riječ o epohalnom dostignuću, ali u situaciji u kojoj hrvatski film mnoge stvari treba usvajati ispočetka, *Kraljica noći* iznimo je važan korak.

Preostao je još svega jedan hrvatski film, i to najčuveniji. *Posljednja volja* plod je dugotrajnih napora čovjeka obrazovanog na B i C produkcijama iz videoteka da snimi nešto takvo u hrvatskom okružju. Dobro već znamo da se on zove Vincenzo Blagaić i da njegov status producenta stoji u odnosu na današnje poimanje tog zanimanja kao lik Fagina iz *Olivera Twista* u odnosu na današnje socijalne radnike. Da, Blagaić je nemilo izrabio redatelja Zorana Sudara i mnoštvo drugih suradnika na filmu, jer mu naprosto nije bilo jasno kakva to oni presezanja na *Posljednju volju* mogu imati nakon što su plaćeni. Ništa zato: ako udruge hrvatskih redatelja i filmskih djelatnika nisu bile kadre Blagaiću uputiti nikakav službeni prijekor zbog takva ponašanja, onda je krivnja zapravo na njima, i kinematografija koja se tako svesrdno poziva na autorstvo poklekla je na prvom okršaju vlastite proklamirane koncepcije i primitivno shvaćena kapitalizma. Nadam se da će netko, negdje, iz ovoga izvući pouke. Inače, valja napomenuti da je *Posljednju volju* Sudar dovršio do razine montaže slike prije nego što je udaljen s projekta, te je riječ o *editor's cutu* solidna populističkog filma kakvi se drugdje proizvode na tone. U domaćim će kinima zacijelo doživjeti pogolem uspjeh, kako zbog još latentne naklonosti naše publike hrvatskom filmu, tako i zbog pametna iskorištavanja zvijezda koje domaća kinematografija ipak posjeduje — kako starijih, poput Borisa Dvornika, tako i onih koje su nam stvorili Amerikanci, poput Gorana Višnjića. Žalosno je samo što je američki dio postave najbolnija glumačka točka filma.

Drugi dio: europski filmovi

Komercijalnih favorita ostalih europskih kinematografija nije nedostajalo na Puli, s obzirom da se preimenovani festival otvoreno kani prometnuti u hrvatsku inačicu beogradskoga Festa, barem što se komercijalne primamljivosti naslo-



Polagana predaja Brune Gamulina

va tiče, ostavljajući kriptičnije radove prostorima poput motovunskog.² Što se pulske publike ticalo, jedini strani film koji joj je odista privukao pozornost bila je *Nataša* Ljubiše Samardžića, što samo govori da Puljani dugo pamte. *Nataša* je podijelila packe hrvatskim autorima utoliko što je riječ o dinamičnijem, suvremenijem i aktualnijem ostvarenju koje posjeduje daleko više hrabrosti u odnošenju prema političkim datostima, ali i koje je snimljeno za triput manje novca od *Polagane predaje* i pet puta manje od *Posljednje volje*. To nije nebitan podatak, s obzirom da *Nataša* zbog vlastitih kvaliteta, potpomognutih Samardžićevom probitačnošću, bez problema može ući na neki od programa najvećih svjetskih festivala kojima hrvatska kinematografija nominalno teži, ali na kojima joj, sudeći prema viđenom, još nije mjesto. Ključan razlog uspjeha Samardžićeva filma jest timski rad: redatelj znade da svoj ego mora upregnuti pri promociji filma, što i čini, ali u stvaranju filma stavlja ga u drugi plan, dopuštajući scenarističkoj ekipi svoje tvrtke *Cinema Design* — ispred koje je potpisan Srđan Koljević — i probranom glumačkom ansamblu da ponesu velik dio težine filma. Riječ je o jednostavnu postupku obuzdavanja hipertrofirana autorstva kakav je u nas pokazao jedino HTV, no njegovi filmovi u usporedbi s *Natašom* djeluju prilično staromodno. Stvaralačka klima u Beogradu, valja to reći, naočigled profitira zbog dokidanja monopola produkcije, ali i obrazovanja. Riječ je o gradu s trima filmskim akademijama, i o kinematografiji koja je sposobna iznjedrili šesnaestogodišnju djevojku poput Tijane Kondić iz redova amatera koje mi još zovemo sovjetskim pojmom *naturščici*.³ Golemi pljesak koji je gdica Kondić dobila primajući Zlatnu Arenu bio je posve neusporediv s jedva čujnim klap-klap koji je popratio ekvivalentnu nagradu Lucije Šerbedžije: umjesto da budemo jalni, morali bismo sami sebi pogledati u oči, promijeniti ono što očigledno ne valja, i naprosto početi raditi kako treba.

Određenu utjehu može nam pružiti činjenica da *Mehanizam* Đorđa Milosavljevića — drugi jugoslavenski film na programu — nije osobit film: dapače, riječ je o prilično isforsiranu *riffu* o temi suočavanja s apsolutnim zlom koji se iscrpljuje u insceniranju prizora besmislenog nasilja. Filmaši se u prikazivanju takve tematike uvijek izlažu riziku glorificiranja teme ukoliko je ne žele propovjednički moralizirati, a mislim da su Milosavljević i njegov scenarist, stari lisac Gordan Mihić, počinili baš takav propust. S druge strane, film je i po temi i po šminkerskom stilu sličan našem *Mondo Bobu*, od kojeg ide mnogo, mnogo dalje, što jest nekakva intrinzička vrlina.

Od ostalih kinematografija bivše Jugoslavije vidjeli smo razmjerno star film *Gypsy Magic* Stole Popova iz 1997, smješten u romske zajednice koje je Emir Kusturica učinio svojim omiljenim prizorištem, ali daleko manje sklon pripadajućim barnumovštinama, te *Posljednju večeru* Vojka Anzeljca, najbolji slovenski film devedesetih među onima koje sam imao prilike vidjeti. Potpuno lišena art-poziranja koje inače stravično opterećuje slovenski film, ali i posve formalno čista u provedbi digitalne forme, *Posljednja večera* počiva na dobroj ideji i iznimnim glumačkim ostvarenjima, pršteći od emotivnosti kakva se rijetko vidala čak i među stranim filmovima na Puli. Povrh svega, snimljena je isključivo zahva-

ljujući entuzijazmu svojih autora, u gerilskom stilu, kao jasna opreka institucionaliziranoj kinematografiji Slovenije — i njezina jugoistočnog susjeda, koji ju je posve izignorirao: obje projekcije filma odgledalo je ukupno manje od dvadeset ljudi.

Ponešto sličan sklop produkcijske jednostavnosti i osjećaja donio je vjerojatno najbolji film u stranoj konkurenciji, *Zajedno* Lukasa Moodyssona, kojeg pamtim po prošle godine prikazanoj tinejdžerskoj drami *Pokaži mi ljubav*. *Zajedno* je naziv komune koja okuplja niz šarolikih likova s početka sedamdesetih u zajednicu koja bi htjela biti idealna: Moodysson vrlo pomno secira načine na koje se ideali suočavaju sa zbiljom, ili se potirući ili se preobražavajući, a da nikad iz vida ne ispušta ni jednu od brojnih osobnih priča koje je uveo u film. Rezultat je iznimno topao, duhovit i posebno šarmantan film u kome emocije djeluju stvarno, a sve iščitavanje problematike raspada vrijednosti onoga vremena neopazice prelazi na pleća gledatelja. Daleko iskonstruiraniji prikaz jedne male stambene zajednice dao je Alex de la Iglesia mizantropskim trilerom *Susjedi*, u kom zapravo nema simpatičnih likova, a priča o razmjerima koje može dosegnuti ljudska pohlepa ispričana je kroz mnoštvo teatralnih citata, što je stalna boljka španjolskih trilera.

Nizozemski krimić *Curenje* posve je neobjašnjivo dobio Arenu za režiju stranog filma, s obzirom da je bila riječ o vjerojatno najmanje inventivnu žanrovskom filmu na repertoaru: austrijski film *Pljačka*, recimo, ponudio je daleko neizvjesniju analizu karaktera unutar klasične situacije žanra. No ni jedan žanrovski film ovogodišnje Pule nije prišao ni blizu vizualno najdojmljivijem ostvarenju sa stranog repertoara, filmu *Princeza i ratnik* Toma Tykwera. Proslavljen kinetizmom prethodnoga hita *Trči, Lola, trči*, Tykwer se novim filmom vraća onome što je zapravo bila okosnica dramaturgije i *Lole* i njegova prethodnog hita *Zimski spavači* — problematici odnosa sudbine i slučajja. Ovu temu, tako dragu klasičnom, predratnom njemačkom filmu, Tykwer znalački uobličava na tri razine. Ponajprije, odaje počast prethodnicima uporabom stilskih sredstava od prikaza funkcioniranja društvenih mehanizama pa do simbolike *Doppelgängera*. Zatim u film uvrštava brojne žanrovske motive — potjere, pljačke banke, scene suspense — i uspijeva im dati posve nov, svjež zamah. Napokon, sve to vizualizira raskošnijim vizualnim stilom od francuskog neobaroka. Konačni je rezultat u tolikoj mjeri drukčiji od svega ostalog što se u Europi danas snima da su brojni kritičari — poput Geoffreyja Macnaba u *Sight and Soundu* — ostali prilično zbunjeni. Sklon sam pomisli da je pritom veća kost u grlu od svih ovih stilskih postupaka kritičarima Tykwerova dosljedna nakana predstavljanja prilično kompleksne filozofske građe kroz isključivo emocionalni registar. Teško mi je donijeti konačan sud prije no što film još jednom vidim, ali mogu s priličnom sigurnošću reći da je u Tykwerovom slučaju riječ o najzanimljivijem njemačkom autoru nakon Wendersa i Fassbindera.

Francuska je kinematografija, pak, na Puli bila zastupljena dvama gotovo nesumjerljivim filmovima. *Vučje bratstvo* Christophea Gansa nevjerojatno je razbarušen akcijski horor-triler s mnoštvom borilačkih vještina, urota i obrata, slo-

žen do te mjere da pojam *baroknosti* za njega djeluje gotovo nedostatno, čak i ako zaboravimo da je film smješten u eru baroka. Nasuprot toj poslastici pulpa, *Hvala na čokoladi* čistočrveni je Claude Chabrol, odmjeran na pojavnj razini do te mjere da djeluje posve hladno, no istodobno u svakom svom sastavnom elementu toliko domišljen da nije bilo veće poslastice za gurmane minimalizma. Chabrolu trenutačno možda odmaže to što se nad njegove starije radove navukla patina klasika, ali bit će vremena da se njegov dojmivi opus iz devedesetih još pravilno valorizira. Na svu sreću po nas, riječ je o jednom od rijetkih europskih redatelja čija smo djela sve vrijeme imali prilike pratiti na našem repertoaru, a i film *Hvala na čokoladi* već je otkupljen za distribuciju.

Poljaci su nas počastili posjetom stare pulske zvijezde, Daniela Olbrychskog, koji je nastupio u oba njihova filma, povišesnom spektaklu *Ognjem i mačem* Jerzyja Hoffmana, te prerađenoj verziji *Obećane zemlje* Andrzeja Wajde. Dok je Wajdin film neprijeporno sjajan, mračna analiza dolaska kapitalizma u Poljsku imala je tu nesreću da u Areni bude prikazana prije dodjele nagrada, pred publikom kojoj doista nije bilo stalo do takve tematike; u Hoffmanovom slučaju je, s druge strane, riječ o epskom spektaklu koji se po razmjerima može mjeriti s klasičnim Hollywoodom, a po staromodnosti i djeluje kao da je snimljen negdje tamo u pedesetima — što je u takvoj vrsti filma prilična pohvala, ako se samo sjetimo sjajnih *Križara* Aleksandera Forda.

Talijanska je kinematografija dobila dvije nagrade za film *Kruh i ruže* Silvija Soldinija, zapravo vrlo konvencionalnu melodramu o emancipaciji jedne kućanice kojoj glavna vrlina leži u prepoznavanju Venecije kao romantične lokacije talijanskog filma, odnosno njezinoj reappropriaciji od američkog filma. *Maléna* Giuseppea Tornatorea po svemu je snažniji film, premda je producentska ruka američkog Miramaxa vidljiva koliko u visokoj razini zanatskog uprizorenja, toliko i u odustajanju od svake ambivalentnosti. Priča o spolnom sazrijevanju protagonista, dječaka Robérta, putem nijemog obožavanja ratne udovice iz naslova uspješno potire svaku lascivnost zdravim humorom te, što je najvažnije, ne pravi ni jednu grešku u koracima do samoga kraja.

Motivi *Maléne* prisutni su, usput, i u *Kraljici noći*, pa se tek u usporedbi otkriva koliki je broj potencijalno intrigantnih mjesta Schmidt ili zaobišao ili odveć jednostavno riješio u

svom filmu. Još porazniji po svog hrvatskog parnjaka bio je *Aberdeen*, nizozemsko-britanska koprodukcija u režiji Hansa Pettera Molanda, koji s *Polaganom predajom* dijeli osnovni motiv putovanja nekolicine likova ka mjestu na kom će se suočiti s pitanjima vlastitog identiteta. U oba filma likovi se susreću s otuđenim članovima vlastite obitelji, a čak je i protagonistica Kaisa pomalo slična Petru Gorjanu, jer je riječ o beskrupuloznoj poslovnoj ženi koja je držanje uz ideale zamijenila čistim materijalizmom. Političke okolnosti nužno nisu toliko bitne kao u hrvatskome filmu, što je objektivna okolnost, ali ondje gdje Gamulinov film apsolvira obiteljske probleme protagonista u svega nekoliko minuta Molland im minuciozno posvećuje čitav film: uz Stellana Skarsgarda, Charlotte Rampling i sjajnu Lenu Headey u glumačkoj postavci, *Aberdeen* stoji u vrhu karakternih studija ovogodišnje Pule, dok istodobno *Polagana predaja* ključne momente kontakta s publikom gubi upravo na emotivnoj neuvjerljivosti svojih najbitnijih prizora.

Ispričavam se što nisam vidio *101 Reykjavik* Baltasara Kormakura, vrlo hvaljen islandski film koji je na kraju dobio Zlatnu Arenu za najbolji strani film. Termin prikazivanja nakon ponoći, koje se svesrdno kritiziralo čitavim trajanjem Pulafilmfestivala, mogli bi mi biti nekakva isprika, ali ne bih htio festival na kojem sam toliko toga vidio okriviti zbog onih nekoliko termina na koje nisam stigao.

Dogodine će Eurimage pomoći organizatorima da profesionalnije sroče i satnicu i program: mnoštvo početničkih grešaka koje su ove godine učinjene jednostavno je neizbježna posljedica činjenice da Hrvatska prvi put organizira ovoliki međunarodni festival, pogotovo s obzirom na njezinu relativnu izoliranost od ostatka filmske Europe nakon stjecanja neovisnosti. Hrvatska posjeduje filmski talent koji se može uklopiti u konstelacije europske kinematografije: no Pula je pokazala koliko još moramo poraditi i na prezentaciji i na — daleko važnijem — promišljanju vlastitog filma želimo li da to uklapanje ne ostane na razini pukoga potencijala. Ili, da se poslužim onom poredkom s početka: sve i ako su međunarodni prilozi ove godine i bili daleko slasniji od domaćih glavnih jela, 48. Pulafilmfestival pokazao je mnogo načina na koje bismo mogli poboljšati kvalitetu domaće filmske kuhinje. Svesrdno se nadam da će se ti recepti već dogodine početi usvajati.

Bilješke:

1 Pojam industrije — toliko prokazan u popularnim antiglobalizacijskim stajalištima — uključuje neke fundamentalno zdrave elemente, u prvom redu rizik. Komercijalni rizik osnova je svih samoodrživih kinematografija svijeta: kreativni rizik neodvojiva je komponenta svih iole vrijednih spomena. Pitanje postojanja rizika u hrvatskom filmu zapravo je isključivo retoričko.

2 Neki od ovdje predstavljenih naslova u međuvremenu su došli na standardni kinorepertoar, no ovaj tekst njihovu distribucijsku sudbinu ne uzima u obzir.

3 S pejorativnim konotacijama, naravno, kako bismo istaknuli nevjerovatnu superiornost diplomanata ADU u Zagrebu — institucije koja bi HT-u mogla održati dobru lekciju o zloupotrebi monopola na svim razinama.

Diana Nenadić

Šifra: bogato

6. festival novoga filma (Split, 22-29. rujna 2001) — filmska konkurencija

Béla Tarr zapitao se može li film uopće biti *nov*, kada je star više od stotinu godina, a sebe nazvao *konzervativnim* redateljem; Lars von Trier misli da je film *masturbacija*, a on osobno *veliki masturbator*; za *novovalovca* Jean-Luca Godarda film je danas medij povijesti i sjećanja; Chrisu Markeru objektiv je trenutačno treće *političko* oko okrenuto stratištima dovršenih povijesnih epoha, tinjajućih ili ugašenih balkanskih ratova; Austrijanac Michael Haneke u filmu vidi moćno *zrcalo* suvremenosti i društvenih podjela...

To je samo dio razmišljanja najčuvenijih sudionika Šestog festivala novoga filma u Splitu o današnjem statusu, potencijalu i svrsi filmskoga medija, izdvojen iz njihovih iskaza ili dešifriranih iz prikazanih im djela. Ma kako film danas izgledao i čemu služio, već ta različita stajališta pokazuju da se potkraj rujna dijalog o njemu nastavio u još jednom osmodnevnom maratonu pokretnih slika. Splitski je festival i pokrenut prije šest godina kako bi, među ostalim, sukobio i pomirio različitosti, a u *suživotu* kina, galerije i *cyber*-prostora posredovao razmjenu iskustava audio-vizualnih srodnika: starog/novog filma, videoumjetnosti i takozvanih novih medija. Bez tematskih, formalnih i formatskih ograničenja, a samo s jednom obvezom — da bude drukčiji. No, dok se još

lani činilo kako će srodnici iz multimedijaskog izloga posve *ugroziti* film, koji *novomedijalci* smatraju *dekadentnim* medijem, u Splitu je ponovno zavladao celuloid. Svemu su kumovale dvije *persone* europskoga filma, omogućivši povlaštenoj splitskoj publici uvid u povijest svojih filmskih *bolesti*. Opusi Larsa von Triera i Béle Tarra, vjerojatno najrespektabilnijih, ali i posve različitih redatelja iz europskog *art-housea*, nisu bili konkurencija samo jedan drugome, oštro podijelivši publiku na *trirovce* i *tarovce*, nego i ostalim festivalskim programima, pa i samoj filmskoj konkurenciji, koja je pak potaknula na razmišljanje nisu li sumnje u mogućnost otkrivanja *tople vode*, što ih dijele Godard i Tarr, možda ipak opravdane. Ostavljajući djelo Triera i Tarra za neku drugu prigodu, ovaj će se prikaz ipak pozabaviti recentnom filmskom alternativom.

Raznovrsnost konkurencije, koju jamče različiti rodovi (eksperiment, igrani, dokumentarni i animirani film), žanrovi i filmske duljine nije donijela većih iznenađenja, pa je, paradoksalno, najveće iznenađenje bio Grand Prix za litavski film *Viena*. Dok su se neposredno nakon projekcije mnogi pitali što takav film uopće traži na festivalu novoga filma, ocjenjivači su se ipak dali zavesti emocijama što ih priskr-



Nigreda Zdravka Mustaća



Bare Deborah Strutt

bljuje lice djevojčice i konačno otkriće da njezine sukcesivne vožnje automobilom vode k majci u zatvoru. Istina, riječ je o vrlo jednostavnu filmu gotovo vendersovskoga sjetno-lutalačkog senzibiliteta, dokumentarnog postupka i stilizirana (isprana) kolorita. Ironično je da je, kao osamljeni primjerak fingirana dokumentarca, taj film doista drukčiji od svega prikazanoga, premda ne i osobito *nov*.

Povratak nadrealizmu

Skupina kojoj pripada drugi nagrađeni film *Hotel Central* autora Matta Hulsea bila je nešto brojnija, pa i poticajnija, te svjedoči da je nadrealistička stilistika još moćno usmjerenje eksperimentalista. U *Hotelu Central* njezin je potporanij bešavan spoj žive radnje i animacije kojim se *osamostaljuje* život jednoga šešira što će svojega vlasnika *gurnuti* u niz oniričkih situacija. Osim bunjelovske logike sna, ovdje su pro-radile intermedijalna dimenzija novoga filma i digitalne tehnologije koje autoru omogućuju da začudnim prizorima ispunjen snovit prostor sanjača, čija mehanika pokreta podsjeća pak na Tatijeva gospodina Hullota. U svakom slučaju, riječ je o vizualno atraktivnom i *dubokom* snu.

Nešto u sličnom registru ponudila su festivalu čuvena američko-britanska animacijska braća Quay, baštinici švankmajetrovske animacije lutaka i tvorci čuvene *Ulice krokodila*. Njihov posljednji film *In Absentia*, nagrađivan na mnogim svjetskim festivalima, vjerojatno je splitski film s najsugestiv-

nijom atmosferom, koja se stvara kontrapunktom agresivne vizualne strategije (ponajprije *kiparenjem* svjetla i sjena pomoću prirodnog izvora svjetla) i jednako agresivno primijenjene avangardne glazbe Karlheinz Stockhausena te kombinacijom žive radnje, piksilacije i animacije lutaka. Ekspresivne nadrealističke kompozicije u crno-bijeloj tehnici, kojima mjestimice dominiraju predimenzionirani detalji (prsti što se muče s pisanjem pisama, odlomljeni vršci olovaka i sl.), u službi su oblikovanja izglobljena mentalnog krajolika, koji, kako zbog postupka suspendirane naracije doznajemo tek na kraju filma, pripada ženi zatvorenoj u psihijatrijskoj bolnici. Hermetičnost kvejovske *absentiae*, dojmljivo ozračje mentalne klaustrofobije podcrtano Stockhauseonomom glazbom, u svakom slučaju nose prepoznatljiv otisak čuvene braće.

Slična je ambijenta i klaustrofobična ozračja talijanski film *Afterwords* Jeana Sebastiena Lallemanda, koji već podsjeća na ufilmljeni *fizički teatar*. U središtu je muškarac *mentalno* zarobljen prostorom napuštene umobolnice za kriminalce. Fobije i tjeskobe koje u protagonista stvara suočenje s prostorom, podcrtavaju se *subjektivnim* izvorima zvuka, dinamičnim kruženjima kamere, deskripcijom opustjela prostora i prenatlaženom (blago koreografiranom) tjelesnom gestom čelava glumca, koja sugerira grčevit pokušaj oslobađanja od vlastitih utvara i prostorne nelagode.

S teatralnom *intra muros*-klaustrofobijom susrećemo se još jednom i u filmu *Barren Land* nizozemske redateljice Bee de



Glenn Miller 2000 Tomislava Gotovca



End Art Ivana Ladislava Galetre



Afterwords Jeana Sebastiena Lallemanda

Visser, koja će mentalnu stiješnjenost protagonista potkrijepiti prostornom, nalik onoj iz talijanskog *Afterwoordsa*, te poduprijeti obilnim *voice-over*-solilokvijem sastavljenim od posuđenih fragmenata iz poznatih tragedija. Osjećaj samoće i ovdje se otjelovljuje naglašenim *fizisom*. Protagonist ovoga, moglo bi se reći ufilmljenoga performansa mučno se uspinje uskim prostorom među ciglenim zidovima, oko kojega se prostire sumorni jesenji krajolik. Film bi možda bio *filmični* bez nanesenih/izvanprizornih literarnih komentara.

Reduciranim (fragmentarnim) pripovijedanjem, odsutnošću dijaloga, narativno-vezivnom funkcijom prizornoga zvuka domaći *Nigredo* Zdravka Mustača dobro se uklopio u *nadrealistički* ciklus filmske konkurencije, a produkcijski nimalo ne zaostaje za spomenutim naslovima. Riječ je ipak o nešto naglašenijem, izravnijem narativnom prosedeu, kao i *izričitim* zadiranju u problem nemogućnosti komunikacije, tim više što je ljudski inventar igranog *Nigreda* bogatiji za još dva emotivno posve ispražnjena lika, a i Mustač je skloniji hipertrofiranu naturalističkom registru. Osim toga njegov je prizvuk i znatno dekadentniji.

S *Nigredom* smo već zašli u škakljivu festivalsku zonu kratkog igranog filma. Škakljivu, jer primjena diskrecijskoga prava selektora, ma tko to bio, može uroditi dobrim izborom, ali i promašiti cilj s atributom *novo*. Ovdje se selekcija rukovodila labavim kriterijima ili, bolje rečeno, nije iskoristila mogućnost da izdašno posvjedoči o različitosti identiteta i alternativnih usmjerenja. Ili je pak selektor morao birati iz škrte ponude. Tako primjerice, izlagački i režijski prpošno britansko djelo *Round About Five*, sa sižeom i poentom tipa *mladić bezglavo juri na vlak i sretno stigne do djevojke*, doseže gabarite dosjetljivo sročene filmske vježbe, u kojoj će se precizno, pa i duhovito, izrezbariti svaki detalj londonske utrke s vremenom, ali će kontekst ostati tanak. Jer premda tematski i izvedbeno upućuje na Tykwerov *Trči, Lola, trči*, film britanske braće Guard ipak bitno oskudijeva onim nečim izvan režijske vještine, humornoga pripovijedanja i dosjetljivosti. S druge pak strane, *ono nešto drugo* u ostalim filmovima uporište nalazi u jednostranim i lako čitljivim zaključcima, poput onoga što ga implicira film iz posve drugoga vica — *Bare (Nagi)* Australke Deborah Strutt. Njezina priča o susjedstvu lezbijskog i gay-para, unatoč izboru protagonista nekonvencionalne seksualne orijentacije, odveć miriše na već pohabanu feminističku tezu o muškarcima (s kata) kao *nositeljima pogleda*, i ženama (iz prizemlja) kao *predmetima muškog voajerizma*, da bi opravdala paralelno fokusiranje ljubavne igre istospolnih partnera na dvjema stranama istog dvorišta, koja završava znatiželjnim muškim zurenjem s prozora i protesnim ženskim spuštanjem *zastora*. Ironija je da u usporednom praćenju jutarnjih *zabava* dvaju parova, dok susjedi jedni drugih još nisu svjesni, i sama autorica Deborah Strutt, ugada — makar humorno, promatračkoj (erotomanskoj) znatiželji obaju spolova.

Tom *mračnom predmetu* želja u slično voajerskom filmu Amosa Kolleka ime je Angela, a tako je naslovljen i film o osamljenom Njujorčaninu u sedmom desetljeću života, kojemu je erotizirani ženski glas iz slušalice probudio zatomljenu žudnju. Između posjeta psihijatru, koji mu savjetuje da si pronađe *društvo*, makar preko oglasa, Bob promatra kroz prozor sado-mazo prizore u susjedstvu ne znajući da je iz tog stana primio poziv. Opsjednut fatalnom djevojkom, Bob se *redizajnira* ne bi li se pomladio te kreće u osvajanje žene, koja njime očigledno manipulira. Osim teme, film ima još nešto *bunjuelovsko*: naglašena subjektivna vizura muškog lika i opsjednutost fatalnom Angelom preko puta, te niz dramaturških slučajnosti, mogu gledatelja dovesti u dvojbu da li se ono što se događa u nastavku filma doista zbilo ili je tek maštarija frustrirana protagonista. Film je pomalo drempljiva



Hotel Central Matta Hubsea

ugodaja, te unatoč pretežitoj komornosti prizora *napipava* atmosferu suvremenog New Yorka, dakako, prije katastrofičnoga jedanaestog rujna.

S drugog kraja svijeta, pogledom okrenut prema Americi, dolazi tajlandski film *Muang Maya, Krung Tida (Miamijske sličice, holivudski san)*, ljubavna priča u blago *kitchy* izdanju što ga podupiru razglednice Floride i insertirani ulomci iz tajlandskih filmskih melodrama. Mladi tajlandski par, prostitutka Do i Amerikanac Joe, uz njih sanjare o budućnosti i pokušavaju razriješiti dvojbu: ostati u Bangkoku ili otići. Potencijalno zanimljiv pokušaj spajanja intime s problemima dvostrukih (kulturalnih identiteta) i suvremenoga Tajlanda, no odveć ilustrativan.

Filmskoj konkurenciji ove su godine i inače nedostajale snažnije priče iz *Trećeg svijeta*, a jedini latinoamerički film, venezuelanski *Gris* Ignacija Crespe, ostaje u blijedom sjećanju kao pokušaj asocijativnog povezivanja uličnog odrastanja/šetnje djevojčice i njezinih adolescentskih maštanja.

Dva kratka igrana filma europskoga podrijetla, nizozemski *Enigma* Paula Ruvena i britanski *Venkelov sindrom* Vita Rocca, povezuju dramaturški predložak *filma u filmu*, ali s posve različitim poentama. *Enigma* tako pripovijeda, pretjerano egzaltiranom (*Dogminom*) kvazi-dokumentarističkom

metodom, o nevoljama što ih prolazi scenarist krimića pokušavajući doći do uloge u vlastitom projektu. Situacije predviđene scenarijem počinju mu se miješati u život, a on sam počinje nalikovati vlastitu krimi-junaku. Scenarij *Enigme* nije osobito originalan, a budući da je riječ o odveć čitljivu predlošku ironična prepletanja *fikcije* i *fakcije*, ne drži vodu onoliko dugo koliko traje (71 min.). *Venkelov sindrom* pak lažni je dokumentarac o *lažiranju* dokumentarca, kojemu se utječe redateljica snimajući svoj prvi dokumentarni film. Zabavljajući gledatelja reakcijama njezinih roditelja na anketna pitanja (o smrtnoj bolesnoj teti), redateljica postupno otkriva da je napravila niz *metodoloških prijestupa* premjestivši, među ostalim, bolničku sobu i bolesnicu u televizijski studio. Poenta je jasna: dokumentarcima ne treba mnogo vjerovati. No, ovo je ipak *odigrani* dokumentarac, mjestimice i duhovit, a humor baš i nije bio čestom sastavnicom novoga novog filma.

Utoliko se *zabavnijim* doimao film *Music for One Apartment and Six Drummers* (Glazba za jedan stan i šest bubnjara) švedskoga dvojca Ole Simonsson i Johannes Stjerne-Nillsona. Premda se zasniva na dosjetki o šest likova, koji upadaju u tuđi stan kako bi u različitim prostorijama (kuhinja, soba, kupaonica i dnevna soba) održali bubnjarski koncert izmamljujući glazbu iz kućanskih predmeta, režijsko-



Šifra: nepoznata Michaela Haneke

glazbena izvedba iznimno je prpošna i duhovita. Ozbiljnost s kojom nestašni bubnjari-provalnici improviziraju koncert u četiri stavka, *aranžirajući* ga pomoću zvukova svega što im je pri ruci (miksera, plahti, četkica za zube i sličnih predmeta), stvara komičke učinke. Dakako, svakome je jasno da film baš i nije improviziran, nego dobro isplaniran, kao i svaki vizualno dojmljiviji glazbeni spot. Ovdje je riječ upravo o tome: o svojevrsnom ufilmjenom glazbenom performansu. Splitskoj se publici svidio.

Eksperimentalna reciklaža

Iako svi već spomenuti naslovi podrazumijevaju određenu dozu eksperimentiranja/medijskog istraživanja, ono što bismo mogli nazvati čistijim eksperimentom nije donijelo osobitih novosti. Prevedeno, strukturalni i apstraktni film nekoć su bili svježiji i uvjerljiviji. Novi *strukturalci* uglavnom se vrte u ograničenu opsegu tema i postupaka, najčešće vezanih uz istraživanje pokreta, naravi/potencijala filmskoga materijala i slike ili dekonstrukcijsku reciklažu *ready-made* građe. Zanimljivo je da hrvatski filmaši koji naginju strukturalnoj metodi izmiču toj matrici, a Gotovčev je *Glenn Miller 2000*. ujedno jedan od boljih primjeraka te vrste filma. Jer osim strogog metodološkog usmjerenja (horizontalnog i vertikalnog kruženja u neprekinutom kadru) i dokumentarističke deskripcije prostora, *Glenn Miller 2000*. ima meditativni potencijal i dosljednu vizualnu strategiju. S druge strane, Galetini, pomnim audio-vizualnim intervencijama izglobljeni i *erotizirani* prizori iz vrta u odsječcima *Endarta* gube za-

čudnost zbog autorove *prosvjetiteljski* intonirane racionalizacije vlastite biofilije, pa i neizbrisivih tragova medijskog mišljenja koji su prisposobiviji video-estetici.

Jedan od produkcijski najambicioznijih projekata iz strukturalne ladice svakako je *Routmaster — Theatre of the Motor* Finca Ilppa Pohjole. Načelima organizacije uobičajenima u strukturalnome filmu — ponajprije repeticijom, fragmentacijom i multiplikacijom slike, te digitalnom obradom, Pohjola pokušava prepoznatljiv pokret (jurećih automobila) dovesti do *vrišteće* apstraktne nerazaznatljivosti. Unatoč impersivnu sinemaskopskom formatu, Finčev eksperiment, sličan hrvatskim video-radovima Milana Bukovca, osim udara na percepciju što ga stvara akceleracija razdrobljenog/ubrzanog pokreta, ne ostavlja jači dojam.

Apstraktni film, s druge strane, traži nove materijale od kojih će uz pomoć animacije ritmički razigravati različite teksture. Nijemcu Thorstenu Fleischu u filmu *Silver Screen* za to je poslužila aluminijska folija od koje uz pomoć svjetla i perspektive stvara apstraktne krajolike ozvučene šuštanjem, škripanjem, šumom sirene, grmljavine i slično. Film plijeni akromatskim grafizmom, no smjenu reljefnih tekstura ipak ne podupire osmišljenija ritmička organizacija.

Iz *košare za filmske otpatke* izašla su barem tri filma čineći omanju festivalsku skupinu tzv. *found footagea*. Motivi njihova korištenja tuđim (odbačenim, zaboravljenim, izgubljenim ili arhiviranim) snimcima posve su različiti, ali u sva tri slučaja upućuju ili na medij/gradivo (filma) ili na širu medijsku okolinu. Najzanimljiviji i najčitljiviji svakako je kratki

Blow-up Austrijanca Siegfrieda Fruhaufa. Služeći se kadrovima iz arhivskoga filma (prizori davanja umjetnog disanja i ljubljenja nekog para), autor simulira *udahnjivanje* života filmskoj vrpici. *Primajući udisaje* iz slike i zvuka, filmska vrpca što presijeca ekran postupno se uvećava dok jedna njezina sličica potpuno ne ispuni površinu ekrana — s kadrom žene koja uvlači dim cigarete. Drugi film sročen od arhivske građe, *Metropolen des leichtsinns* (*Metropola sitnih grijeha*) također dolazi iz Austrije. Simulirajući skokovito mijenjanje televizijskih kanala, Thomasa Draschan poigrao se isječcima iz pornića, no poenta je ostala na razini doslovnog čitanja slike zbog nerazumljiva teksta (film nije imao engleske titlove). Sam *zapping* nije otkrio ništa ubojito ili radikalno.

Trećem filmu iz *found footage*-skupine, *Shudder* (*Top and Down*) Amerikanca Michaela Gitlina, motiv posezanja za pronađenim filmom jest i nije (meta)medijski. Film se vizualno zasniva na *pogrešci* pronađenoj na 16 mm vrpici, na koju je greškom kopiran 35 mm film, sugerirajući lomom/distorzijom (*smetnjama*) slike i zvuka krhku nutrinu osobe u krupnom planu.

Bilo je, dakako, filmova i izvan ovih eksperimentalnih kategorija koji pripadaju rubrici razno. Spomenimo razgledničko-meditativnu krajolicima južne Engleske Petara Collisa u *Mo(nu)ment(um)*, primamljive slike, ali labava veziva ili kanadski srednjometražni film Dominica Gagnona *Du moteur à explosion*, pokušao je detaljima iz zračne luke simulirati napetu pripremu terorističkog čina, no njegova *lijena* izlagačka metoda, usredotočena na neatraktivne detalje, uglavnom je uspjela isterorizirati gledatelje. Splitu je nedostajalo više otklonaške animacije, jer nijedna od dvije prikazane to nije. *Lazy Sunday Afternoon* Berta Gottschalka crtani je western u stilu Sama Raimija, dok je retrospektivni i asocijativni *Tagebuch* (*Dnevnik*) Vuka Jevremovića solidan primjerak umjetničkog crtića.

Francuske šifre: Godard i Haneke

Dva festivalska rariteta stigla su iz Francuske i to s poznatim potpisima. Ako treba tražiti ikakve sličnosti između cjelovečernih filmova *Pohvala ljubavi* novovalovca Jean-Luca Godarda i *Šifra: nepoznato* Austrijanca Michaela Hanekea, onda je to barem jedno: oba su autora iznimno angažirana, svaki na svoj način. Godard, doduše, više ne vjeruje da je filmom moguće pripovijedati i otkrivati, jer je film po njemu odavno mrtav: danas mu ostaju samo sjećanja. Zato je odavno počeo esejizirati, uglavnom o filmskoj i političkoj povijesti. Tako nekako Godard shvaća i ljubav. Jer ljubav, deklamira naneseći glas negdje usred filma, dobiva smisao tek kada je završena i postaje *povijest*.

Ipak, *Pohvala ljubavi* (*Eloge de l'amour*) najmanje je film o ljubavi, premda je deklarirana namjera protagonista-redatelja filma u filmu, opisati njezina četiri ključna trenutak: susret, fizičku strast, svađu i rastanak. Činjenica da je Godard prilično ozlojeedio američku kritiku već dovoljno govori o njegovim *ljubavima*. Jedna od vidljivijih meta njegove nabijene cjelovečernje kontemplacije o umjetnosti, povijesti i politici upravo je Amerika kao društvo *bez memorije* (odnosno, globalizacija i holivudizacija), nasuprot starijim supružnicima, koji kao pripadnici francuskog Pokreta otpora, pred-

stavljaju povijesno i političko *pamćenje*. No, to je tek samo jedna od sastavnica Godardova filma, koja se teško probija na površinu kroz more kriptičnih verbalnih i vizualnih citata te fragmentarnih digresija o svemu i svačemu. Jednako impregnirana, ali i znakovita, inverzna je vizualno-koloristička strategija *Pohvale ljubavi*: prošlosti pripada boja raskošne palete, sadašnjosti — akromatska, crno-bijela slika. Unatoč bogatstvu simboličnih stilizacijskih postupaka i obilju motiva koje dotiče *strujom* vlastite *svijesti*, ili upravo zbog toga, Godardova je *Pohvala ljubavi* nedovoljno fokusirana i odveć hermetična da bi se doslovce čitala kao esej o ljubavi. No, minuli rad i stare ljubavi učinili su svoje: Godard je *oteo* jednu od nagrada koja je morala i mogla biti Hanekeova.

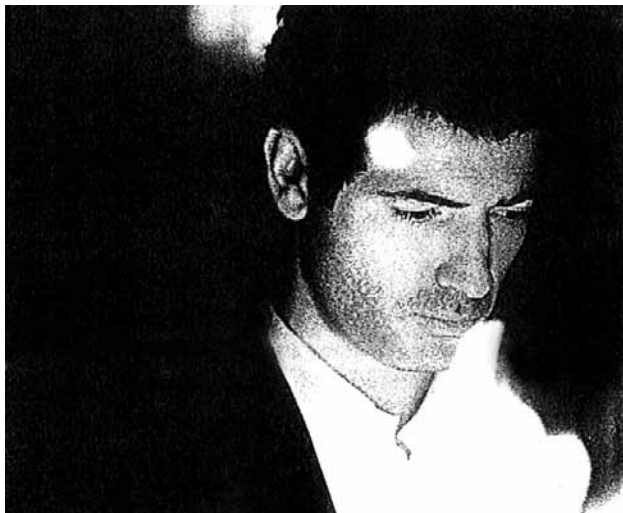
Jer fragmenti suvremenosti što ih Haneke dramaturgijom *kratkih rezova* spaja u mozaik pariških multikulturalnih proturječja, predstavljaju ne samo zrcalne *kriške* francuske (i europske) stvarnosti, nego istodobno svjedoče o magnetskoj snazi jednostavnosti. Unatoč metodi *short-cutsa*, Haneke nije *promiskuitetan* na bizaran altmanovski način. Njega zanimaju pojedinačni životi ljudi iz različitih socijalnih slojeva (emigranti, obojeni, novinari, prosjaci i posve obični ljudi), koje *zatječe* u uvodnoj sekvenci uličnog (rasistički intoniranog) incidenta ili ih poslije *pronalazi* prateći kretanja glavnih protagonista. Posredno se dotiče i njihov društveni status i nekomunikativna intima. Svakodneвне banalnosti, realistički inscenirane najčešće u dugim kadrovima, začudne su po svojoj *životnoj* ogoljenosti, baš kao što je njihovim umrežavanjem ogoljen sustav čiji su dio.

Izvršna Juliette Binoche (u ulozi glumice Anne) vezivno je tkivo tog mikro/makrosvijeta. No njezina ja filmska zadaća višestruka. Hanekeov film nije samo fikcionalan *politički* film; on se posredno dotiče i *politike reprezentacije*. Uspješno simulirajući trilersku sekvencu prijetnje ubojstvom iz vizure *ubojice*, redatelj kao da nam hoće pokazati koliko su tanke granice između fikcionalizirane zbilje i prave stvarnosti. Taj jedini trenutak hotimične, gotovo programatske manipulacije gledateljem itekako je simboličan. I to ne samo kada je riječ o Hanekeovu filmu.

Manipulacija je i nehotice bila jedna od glavnih filmskih tema festivala. Jer impozantan opus Bele Tarra, koji smo



Comunista! Jima Finna



Pohvala ljubavi Jean Luca Godarda

imali prilike vidjeti gotovo u cijelosti, tematski se napaja upravo različitim varijacijama dijabolične manipulacije, dok bi se iscrpnijom analizom Trierova djela moglo dokazati kako hvaljeni Danac nije samo samozvani *masturbator*, nego i vrlo svjesni *manipulant*. Svojevrsni prilog toj temi dao je i dobitnik nagrade za životno djelo Chris Marker inzistirajući da se u okviru njegove retrospektive prikažu noviji radovi, mahom politički, pa čak i kontroverzni dokumentarci (kad je Balkan u pitanju), koji s proslavljenim *foto-ciné-romanom* *La Jetee*, prikazanom u utješnom prirepku retrospektive, nemaju baš nikakve veze. No, i osobni afiniteti velikih dio su festivalskoga folklor, a ovogodišnji je bio iznimno bogat, šaren i napet. Što je najvažnije, to je konačno prepoznato, a splitska organizacijska *gerila* danas je definitivno na samom vrhu domaće festivalske ponude.

Iva R. Janković

Stare teme u duhu nove generacije — Split 2001

Konkurencija videa na Šestom međunarodnom festivalu novog filma

Videoumjetnik Marcel Odenbach¹ jednom je prigodom primijetio kako na festivale videa poput onoga u Osnabruku ili Bonnu velik broj autora dolazi s područja televizije ili škole za film i zapitao se zašto rade video, a ne primjerice 16 mm film. I na splitskom je festivalu povremeno bilo moguće postaviti slično pitanje, budući da se u konkurenciji od 37 radova u rasponu trajanja između jedne do devedeset šest minuta, možda tek jedna trećina mogla ubrojiti u kategoriju onoga što se obično shvaća kao umjetnički video. Mogući odgovor može se, možda, naći u sindromu nestajanja čvrstih granica među žanrovima i medijima. U posljednje se vrijeme, na primjer, na velikim izložbama mogu, uz umjetničke eksponate, zapaziti i projekcije pravih dokumentarnih filmova (kao na kaselskoj Dokumenti X 1997), a dokumentarizam sve češće postaje metodom videoumjetnika koji njime ukazuju na akutne probleme stvarnosti u kojoj živimo. Pa ipak Odenbachova tvrdnja i dalje je aktualna kada je riječ o festivalskim selekcijama, u što se moguće uvjeriti površnim pogledom na kataloge podatke o autorima. Primjerice, autor videa *Puerta 1*, Ezequiel Sarser, filmski je scenarist i režiser dokumentarnih filmova, a njegov rad, kao i većina istog žanra, bio bi jednako dobar, ako ne i bolji u filmskom mediju. Sarser je svoj rad posvetio obespravljenim iseljenicima koji noćima stražare pred španjolskom ambasadom kako bi dobili zelenu kartu. Jedna od prednosti ovog dokumentarca minimalno je interveniranje montažom u vremenski slijed, čime autor postiže sugestiju realnog vremena mučna čekanja pred sudbonosnim vratima, iako bi mu se mogla zamjeriti pretjerana duljina trajanja. Eksperimentalni rad *U krvi* multimedijalne umjetnice Diane Nerwen istražuje stavove američkih Židova prema Nijemcima i njihovoj kulturi. U toj uvijek zanimljivoj temi, osim nekih općih mjesta, zamor publike izazvao je pomalo nametljiv i pretjeran komentar. Objektivne izgleda za nagradu (da su se kojim slučajem dijelile prema žanrovima) imao je dokumentarni video *Too Soon for Sorry* kritičarke, spisateljice i producentice Katharine Weingartner (koji bi, usput rečeno, bio jednako dobar i kao film). Radnja se događa u četiri zatvora u kojem su većina zatvorenika Latino i Afroamerikanci. U tom radu dinamične strukture, probrani predstavnici svih dijelova zatvorskog sustava objektivno i bez patetike iznose svoja mišljenja, a njihove priče, uz ubačene sekvence animacije zatvorskog prostora, u kojemu je kažnjavanje pretvoreno u profitabilnu industriju, ispresijecane su izvrsnim dijelovima posvećenim hip hop kulturi.

Od sedamdesetih je godina videodokument sastavni dio umjetnosti koja se temelji na nekom neponovljivom događaju — akciji ili performansu, što, dakako, ne treba brkati s dokumentarnim videom. U tu kategoriju pripada primjerice videorad estonskoga performerera Jana Tomika. Vezivanje spolovila konopcem za pokretnu oprugu kako bi se metaforički predočila *nesposobnost hvatanja ukoštac sa smrtonosnim strastima* mnogo je zanimljivije promatrati u okviru *body arta* nego kao rad za videokonkurenciju, budući da je primijenjen statičan i prilično neangažiran postupak snimanja. U istu kategoriju ide i rad domaćega autora Tonija Meštrovića *Bijeg*. Unutrašnje stanje *pokušaja bijega od samog sebe* vizualizirano je kamerom iz ruke autora u trku, ona zahvaća oštre hridine uz more i njegovu sjenu u pokretu. Ovaj se rad nalaži na razmeđu umjetničkog videa i dokumentiranja performanca, što ga čini zanimljivim, premda ne prelazi očekivanja solidno obavljene studentske vježbe. Video *Gol u New Yorku* ima sve odlike pravoga dokumentarca, budući da ne podrazumijeva samo arhiviranje, nego komentar i refleksije o radu umjetnice i arhitektice Pie Lindman, koja je, po uzoru na tradicionalnu finsku saunu, improvizaciju saune odlučila izvesti u prostoru ispred popularnoga muzeja suvremene umjetnosti PS1 u New Yorku. Budući da je tematika tijela u kontekstu privatno/javno već toliko puta eksploatirana, a ponašanje posjetitelja predvidljivo, valja tek napomenuti kako je riječ o savjesno napravljeni, no ipak ne odviše intrigantnom radu.

Na festivalu nisu izostali eksperimentalni radovi s dosjetljivim, a ponekad i duhovitim vizualnim rješenjima, primjerice *Pas lovi svoj rep* mladog belgijskog autora Bernarda Debaillea u kojemu su jedini protagonisti jezik i rep na rubovima kadra, zabilježeni u jednom dahu, kamerom koja prati jednominutno okretanje psa oko svoje osi. U radu *Faze* Marcus Young kreira duhovitu koreografiju diskretnom mimik triju lica na neutralnoj pozadini. Pokušajem spajanja optičkih sa semantičkim vrijednostima pozabavio se medijski umjetnik Les LeVerque sažimajuće dva dugačka holivudska filma, 127 minuta *Vrtoglavice* Alfreda Hitchkoka i 187 minuta *Rođenja nacije* D. W. Griffitha, u kratke videoradove, kako bi u brzom pulsiranju sličica kroz nerazgovijetnu kaleidoskopsku montažu na vidjelo izašla neka potisnuta tumačenja: u prvom slučaju čežnje i opsesije, u drugom — slike rasizma kao sastavnog dijela američke povijesti.

Usprkos tome što u konkurenciji nije bilo nekih postupaka i tema koje se nisu mogle vidjeti na festivalima posljednjih go-

1 Slavko Kačunko, Marcel Odenbach, *Konzept, performance, video, installation*, 1975-1998, Chorus-Verlag, Mainz-München, 1999.

dina, kao jedna od pozitivnih strana ovogodišnje videoselekcije mogla bi se podcrtati velika zastupljenost autora mlađeg naraštaja, u čijim su obradama starih tema ipak zamjetljivi neki drukčiji estetski parametri. Kritika medijske indoktrinacije u fokusu je zanimanja dvojice autora. Simulacija reklamnih spotova pojavljuje se u pet sekvenci Franka Wenera *All About Nature*. Pet savjeta o očuvanju prirode u pitanje zapravo dovodi što podrazumijevamo pod pojmom prirodno, budući da se autor koji dijeli ekološke savjete pojavljuje kao transvestit. Benny Nemerofsky Ramsay odašilje kritiku informatičke ere kroz hiperinformatijske TV-kanale pokušavajući njima iskrčiti vlastiti prostor za izražavanje emocija. Kritiku društva samozaborava u kojemu se ljudi poistovjećuju sa strojevima robne proizvodnje, u atmosferski zanimljivu djelu *Mjesec od najlona* estonski autori Killu Sukmit i Mari Lanemets iskazuju zanimljivom pričom o iracionalnom pokušaju samoposvećenja, ispričanom kroz prizmu umorne krojačice koja konačno želi učiniti nešto za sebe, pa uzima iglu i konac u ruke i pažljivo izrađuje vez na vlastitoj koži.

U *Skici za anđele* put kamere po interijeru praćen ugodnom glazbom završava se na prozoru, s kojega, iz nepoznatog razloga, visi djevojka. U videu Merylin Fairsayka ne događa se gotovo ništa. Dva nepokretna kadra prate prolaznike i brod koji u kadar ulazi i izlazi iz njega. Glavni motiv Offermanova *Velikog bijega* zaokupljenost je romantičnom predstavom krajolika. Kratki film često nagrađivana autora također najmlađe generacije, Simona Elisa, ovoga puta nije dobio nagradu, iako svakako pripada u red zanimljivijih ostvarenja, najviše zbog dosjetljive vizualizacije niza telefonskih razgovora nakon jedne burno provedene noći. Zavrzlamu koja

nastaje zbog toga što je protagonist prevario djevojku doznajemo iz animiranih rečenica koje se misle i glasova kojima se prikrivaju laži. Boja slova prilagođena je boji glasova, a pozadina je povremeno ispresijecana linijama čime autor postiže sugestiju šuma u telefonskoj slušalici. Šarmantni video-umjetničkoga para Emily Vey Duke i Cooper Battersby *Being Fucked up* o nesnalaženju i dešperatnosti adolescenata u svijetu odraslih ostvaren je metodom kolažiranja sekvenci različitih provenijencija: performansa, fotografija i animacije. Uz karakteristični način ležerne obrade socijalnih ili intimističkih tema, poetiku kakvoj su naklonjeni predstavnici novog naraštaja najlakše je definirati kao hibridnu. Jedan od najboljih primjera za to rad je japanske autorice Wada Junko *Body Drop Asphalt*. Sastoji se od nekoliko posve neproporcionalnih dijelova i svaki se čas čini kao da će se priča raspasti, no to slobodno i neopterećeno baratanje posve različitim strukturalnim i žanrovskim elementima pretvara se u prednost. Nakon početka koji bi se mogao opisati kao stereotip autonaracije, odjednom se počinje miješati s fikcijom. Likovi njezina romana oživljavaju na zaslonu računala, a savjete o tome kako zaskočiti čitatelje i zaintrigirati ih za priču dijeli joj sam Bog u kičastoj mizansceni okružen horoskopskim znakovima. Neopterećeno šetanje od ozbiljne autoispovijed do trivijalne fikcije priskrbilo je ovom videu utješnu nagradu. Dok se nizozemska autorica Moreen Prins u filmu *Luka* temom incesta pozabavila na vizualno dojmljiv način, mladi talijanski dvojac Fabio Fiandrini i Ennio Ruffolo mračnu su obiteljsku dramu, ironizirajući patos talijanskog neorealizma pretvorili u vješto izrežiranu i tehnički nekonvencionalnu crnu komediju. Cijeli je slijed događaja na-



Body Drop Asphalt Wada Junko



Phases Marcusa Younga



Too Soon for Sorry Katherine Weingartner

kon iznenadne smrti glavnog lika ispričan bez montaže, pomicanjem kamere koju sam drži u ruci. Rad s pravom mjerom trajanja osvojio je utješnu nagradu, usprkos činjenici što žustra naracija koja priči daje neurotičan ritam, nije bila titlovana na engleski jezik, prema festivalskim pravilima. Smisao za mjeru trajanja osobina je još jednog rada, koji se ni po čemu ne bi mogao svrstati u *trendovski*, budući da nije društveno-kritički orijentiran, autoreferencijalan ili neodredivo hibridan. Riječ je o poetski intoniranu petominutnom radu, čiji umjetnički dojam ipak nije imao konkurenciju na ovogodišnjem festivalu, pa mu je, posve zasluženo, dodijeljena glavna nagrada. Sama radnja — intimistička zabilješka trenutaka nakon iznenadnog povratka oca — u ovom slučaju nema odlučujuću ulogu koliko način na koji je prepričana. Naglim rezovima i suptilnim osvjetljenjima James Leech sugestivno prenosi stanje iznenađenja iz djetinje optike, a ono se polako pretvara u san.

U sekciji Retrospektive uz Bélu Tarra i Larsa von Triera našao se i nizozemski videoumjetnik srednje generacije Peter Bogers, koji za razliku od dvojice filmaša ne uživa glas svjetski poznata umjetnika. Iz njegova reducirana opusa, budući da je dio radova oštećen na carinskom prijelazu, može se ipak zaključiti kako je riječ o zanimljivu autoru srednje generacije koji najčešće kroz reprezentaciju tijela, uz sinkroniziranu uporabu zvuka, vrlo vješto barata vizualnim parametrima. U videoprojekciji iz devedesetih godina *Shared Moments* Bogers manipulira vremenom, uspoređujući ga u trenutku kada snimani protagonisti postanu svjesni prisutnosti kamere u svojoj blizini.

U videokonkurenciji ove se godine prijavio izrazito malen broj domaćih autora. Nije bio ni jedan predstavnik talentira-

nih studenata s Odsjeka za medijsko oblikovanje Akademije likovnih umjetnosti u Splitu (Jelena Nazor u posljednji je čas, nažalost, povukla svoj rad). U kategoriji novih medija situacija je još gora, pogotovo u odnosu na prošlu godinu kada je Grand Prix u jakoj konkurenciji osvojila domaća autorica Andreja Kulunčić. Ove godine, osim Zlatana Dumančića koji je *Negentropijsko djelo* izložio izvan konkurencije, nije se prijavio gotovo nitko. Konkurencija novih medija, koja festivalu u potpunosti daje aktualnost, zaslužuje nedvojbeno širi osvrt. Spomenimo tek dva rada u kojima nije naglasak, kao što je to čest slučaj u novomedijskim ostvarenjima, na ispitivanju novih tehnoloških mogućnosti generiranja slike, nego na — sadržaju. U takvu je kontekstu zanimljiva *Objava* Cearea Davolija nastala kao rezultat dvogodišnjeg istraživanja. Na CD-romu nalazi se banka podataka o jednom realnom događaju, otmici Alda Mora 1973. Taj rad, izvrstan primjerak istraživačkog žurnalizma, sastoji se od niza tonskih zapisa telefonskih razgovora, videosnimki i isječaka iz novina, uz subjektivnu interpretaciju autora koji se podjednako uživljava u psihologiju otmičara i žrtve. Glavna nagrada dodijeljena je ipak jednom nepoznatom autoru, ili vjerojatnije autorici. Predstavila se kao trinaestogodišnja djevojčica potpisujući sebe i svoj rad s Muchett prema junakinji Bressonova filma iz 1967. godine. Uz erotske aluzije kojima frivolno vabi posjetitelja na čeprkanje po svojoj interaktivnoj web-stranici ova autorica maštovito problematizira prikrivanje identiteta u elektronskoj džungli te predstavljajući se kao umjetnica konstatira: »Čula sam da je jedan od način da postaneš umjetnik dostatno reći da si umjetnik. Tada možeš zvati 'umjetnost' što god napraviš... nije li to jednostavno?« (www.mouchett.org)

Irena Paulus

Klišé ili novi jezik?

Konferencija Music/Image in Film & Multimedia, New York, 9-11. lipnja 2001.

Glazba i slike povezuju se u filmovima, na televiziji, u spotovima (music videos), CD-romovima, kompjutorskim igricama, i web-stranicama. Takve nas kombinacije glazbe i slike u posljednjih četrdesetak-pedesetak godina preplavljaju sve većim intenzitetom. Čujemo glazbu i unaprijed znamo kojoj će sceni odgovarati. Je li naša mašta postala toliko korumpirana da prihvaća samo klišeiziranu glazbu i klišeiziranu sliku?

Tim je riječima bila najavljivana konferencija *Glazba/slika u filmu & multimedijama* (Music/Image in Film & Multimedia), čiji je podnaslov *Cliché ili novi jezik?* rječito govorio o tematskoj niti vodilji svih predavanja, analiza, rasprava i prikaza. Na te se riječi nadovezala i Claudia Gorbman (profesorica filmskih studija na University of Washington, autorica knjige *Unheard Melodies: Narrative Film Music*), kada je u uvodnoj riječi postavila pitanja: Što je loše u klišeu? Treba li nas smetati što u filmu *Moulin Rouge* ni jedna pjesma ne doseže kraj? Moramo li na film *Rapsodija u kolovozu* Akire Kurosawe (na jednu scenu iz toga filma) reagirati isključivo poetski, zaboravljajući na snažan kontrast između dječje pjesmice i trčanja po velikom nevremenu?

Na početku konferencije Claudia Gorbman je takva i slična pitanja ostavila otvorenima, prepuštajući različitim autoritetima — akademikima, skladateljima, umjetnicima, filmašima, animatorima, psiholozima, kompjutorskim stručnjacima i predstavnicima filmske industrije (televizijski producenti) da svaki iz svoje perspektive tijekom konferencije daju odgovor.

No Gorbman je najavila mogući vlastiti odgovor. Kada je se počelo analizirati i o njoj pisati, filmska je glazba otvorila problem pristupa glazbi samoj. Muzikolozi i teoretičari pristupali su joj na dva načina: iz perspektive estetičnosti, dakle lijepa i uhu ugodna, odnosno onoga što je čini umjetničkim djelom; te iz perspektive retoričnosti, dakle njezine funkcionalnosti u filmu koja često dovodi do manipulacije slušatelja/gledatelja. Funkcionalnost i manipulacija, kao i sve češći pokušaji da se analize prošire i da se filmska glazba promatra iz perspektive *queer studies*, marksizma, feminizma itd. doveli su do toga da se o glazbi prvi put počinje govoriti s obzirom na njezin odnos prema svakodnevnom životu. Time je estetički pristup izgubio važnost, a automatizam koji nas ponajviše smeta kada je riječ o klišeu, postaje oprav-

dan njezinom funkcionalnošću ne samo u filmu, nego i u drugim medijima (tu je Claudia Gorbman zapazila kako danas još postoji vrlo malo analiza na području glazbe za video-igrice, kvizove, reklame, sportske događaje itd.).

Opća atmosfera: vanjska struktura, publika i tehnička oprema

Konferencija je tijekom tri dana zadržala čvrstu dnevnu strukturu (koja je bila rezultat planiranja dvoje glavnih organizatora — Ronalda Sadoffa, direktora Odjela za filmsku glazbu i Pijanističkog odjela na NYU, skladatelja, autora i producenta; te Gillian Anderson, muzikologinje i dirigentice). Svakoga je jutro konferencija počinjala okruglim stolom: predstavljanjem nečijeg djela, istraživanja ili rada s različitim područja glazbe u medijima te raspravama o prezentiranom. Nastavljala se referatima (najčešće su to bile različite analize filmske glazbe) koji su u kasno priepodne, rano poslijepodne i kasno poslijepodne izazivali različite reakcije publike.

Budući da je konferencija bila usko stručna, nije se moglo govoriti o brojnosti publike, ali se vidjelo da je većinom sastavljena od stručnjaka, profesora i znanstvenika te samo pokojeg studenta Njujorškog sveučilišta. Zanimljivo je bilo promatrati kako Amerikanci slobodno reagiraju na referate i otvoreno postavljaju pitanja u kojima se ili tražilo razjašnjenje nečega što u samoj prezentaciji nije bilo jasno, ili se pitalo o namjeri autora i njegovog istraživanja, odnosno tražilo se njegovo mišljenje te se raspravljalo o sličnim ili srodnim problemima. Tijekom rasprava problem se često produbljivao, a i nicali su novi problemi koji su se ili rješavali ili samo naznačavali za buduća istraživanja. Nerijetko su organizatori i voditelji morali zaustavljati bujicu pitanja i prekidati diskusiju (osobito ako je prezentacija bila dobra i zanimljiva) kako bi svi referenti stigli iskoristiti svojih predviđenih desetak minuta, a i kako bi konferencija završila koliko-toliko na vrijeme.

Druga stvar koja je fascinirala, premda je za američke mogućnosti i mentalitet bila sasvim normalna i uobičajena, bila je tehnička oprema. Premda je konferencija održavana u prilično neuglednu Loewe Theatre, svaki je sudionik ne samo mogao primjerom, odnosno projekcijom odgovarajućih scena na velikom platnu s videa ili DVD-a pokazati i dokazati svoje riječi, nego se to od njega i očekivalo. *Laptopi* nisu vi-

deni samo u rukama izlagača, nego i u publici. Kompjutoraši i ljubitelji multimedija prikazivali su svoje kompjutorske i medijalne kreacije izravno s kompjutora na drugom, nešto manjem platnu koje je bilo postavljeno pored pozornice. Za svakog ljubitelja i analitičara filmske glazbe bila je to gozba.

Okrugli stol: kompjutori — slikarstvo — kompjutori

Jutarnji okrugli stol u subotu, 9. lipnja 2001, držali su: Robert Rowe, skladatelj i kompjutoraš s velikim zanimanjem za elektronski zvuk i glazbu, trenutno izvanredni profesor i pomoćni voditelj programa Glazbene tehnologije na NYU; zatim Lidia Bagnoli, slikarica i dizajnerica, umjetnica visokog profila koja radi kao profesorica na Accademia di Belle Arti di Brera u Milanu, gdje podučava scenski dizajn; te Hillman Curtis, direktor i glavni kreativni voditelj u Hillmancurtis.com, inc., također dobitnik brojnih nagrada za dizajn i elektronsku komunikaciju (web stranice i slično).

Cilj prvog okruglog stola očigledno je bio potaknuti razmišljanja o ulozi i mogućnostima glazbe kada je uporabljena u različitim — ponajprije kompjutorskim, ali i drugim medijima. Kao uvod u konferenciju naslova *Music/Image in Film & Multimedia* takav je početak imao naznačiti širinu pogleda i interdisciplinarno povezivanje glazbe s različitim područjima ljudskog djelovanja, a izazvao je zanimljiva, premda pomalo klišeizirana (ironije li!) pitanja (kako cijeliti klasičnu glazbu poput Wagnerove kada svako dijete može skladati uz pomoć kompjutora?, koliko je doista važna sinkronizacija?, kakva je uloga MIDI-ja?, kako riješiti problem autorskih prava? itd.). Pitanja su postavljali Gillian Anderson, Ron Sadoff (organizatori i voditelji konferencije) te Siva Vaidhyanathan, povjesničar kulture i istraživač medija. Njihova je zadaća bila otvoriti raspravu i potaknuti publiku na razmišljanje.

Raspored triju izlaganja bio je takav da su dvojica kompjutorski orijentiranih glazbenika-izlagača (od kojih se jedan bavio problemima skladanja kompjutorske glazbe /glazba iz kompjutora — Rowe/, a drugi pojavom glazbe na Internetu i načinom na koji se ona *sklada* /uporaba *samplova* i *loopova* — Curtis/) uokvirivali prikaz iznimno zanimljiva likovno-glazbeno-filmskog projekta Lidije Bagnoli i Gillian Anderson. Bit tog projekta bilo je obrnuti u filmu utvrđen odnos glazba — slika, odnosno stvoriti sliku koja je nadahnutu glazbom (a ne obrnuto). Naime, Lidia Bagnoli prema glazbi poznatih filmskih skladatelja (jedan od njih bio je Bernard Herrmann) stvarala je likovna djela — slike. Tako je obradila niz djela filmske glazbe. Na kraju je organiziran svojevrsan koncert: odabrana glazba (simfonijskim orkestrom iz Parme dirigirala je Gillian Anderson) izvodila se kao pratnja slikama, a glazbi pripadajuće slike projicirane su iza orkestra koji je od njih bio odijeljen staklenim zidom. Zbog staklenog zida na slikama su se reflektirali pokreti orkestra i dirigentice. Tako je slikama, koje je autorica zamislila kao likovno vrlo dinamične, ali koje su zbog naravi medija ipak ostajale nepomičnim slikama, dodana dimenzija stvarnog pokreta (sjenovita refleksija orkestra) i glazbenog pokreta (izvođena filmska glazba)

Na žalost, o pojedinostima tog ne samo idejno nego i umjetnički zanimljiva projekta saznali smo tek zahvaljujući pitanju jedne studentice, a ne *dežurnih ispitiivača*, čija su se pitanja ponajprije odnosila na kompjutorsku glazbu i na područja kojima se sami bave (problem autorskih prava tema je knjige u pripremi koju je napisao Siva Vaidhyanathan). Već se tu osjećao (nenamjerni) odraz uvodne riječi Claudije Gorman: retorika (funktionalnost) imala je prednost pred estetikom (umjetnošću).

Dva različita pogleda na kliše: nužnost?

Stan Link, asistent na Sveučilištu Vanderbilt, gdje predaje filozofiju i glazbenu analizu, te vodi interdisciplinarnu umjetničke tečajeve i studije *soundtracka*, referatom *Nor the Eye Filled with Seeing: Perceptual Cross-Coding in Film Music and Sound* otvorio je prva *papirnata* izlaganja čija je nadmisao trebala biti kliše. Linkovo je izlaganje na tu nadmisao upućivalo neizravno: iz načina na koji je povezivao vizualnu filmsku sintaksu s glazbom te upućivao na izvanredno važnu ulogu glazbe u filmovima kao što su *Vrtoglavica*, *Sjever-sjeverozapad* (Hitchcock-Herrmann), *U vrtlogu života* (Mendes-T. Newman) i *Čovjek-slona* (Lynch-Morris&Barber), vidjelo se da filmska glazba i ne mora nužno biti kliše. Filmska glazba može značiti reakciju na sliku u smislu da je pomno ispituje, izoštrava i pojašnjava te da usmjerava pozornost gledatelja. Glazba često stvara potreban osjećaj vizualne vremenitosti (*Sjever-sjeverozapad*) ili organiziranoga kontinuuma (*U vrtlogu života*), a u nekim slučajevima glazbeni stil postaje važniji od perceptivne spoznaje (u sceni iz filma *Čovjek-slona* u kojoj se ljudi rugaju nakazi cirkuski valcer prelazi u grotesku doživljavajući transformaciju poput *idé fixe* iz *Fantastične simfonije* Hectora Berlioza).

Potpuno suprotno mišljenje od toga da filmska glazba ne mora nužno biti kliše iznio je etnomuzikolog Andrew L. Kaye izlaganjem *Not a Cliché But a Necessity? Leitmotif and Musical Language in the World Of African Cinema*.

Nije li uloga klišea pomoći filmu da u što kraćem vremenu profunkcionira za određeni tip publike? — bilo je prvo pitanje autora koji je na njega pokušao odgovoriti opsežnim referatom. Povezujući američke (i poneke europske) filmove s tematikom afričkog — poput filmova o Tarzanu (gdje su uporabljani elementi glazbe iz kanibalskih rituala, ali i obilje klišea) ili Griffithova filma *Zulu's Heart* ili Van Dykeova filma *Trader Horn* (1931) — Kaye je zapravo govorio o klišeu kao odrazu jednog razdoblja, kao oznaci za određene zvukove u određenom svijetu i određenom načinu života (Afrika u američkim filmovima) te se tek u drugom dijelu izlaganja osvrnuo na izvorne afričke filmove poput filma *La vie belle* iz Zaira ili filmove iz Nigerije i Gane. Istodobno, njegov je tekst govorio o trima razdobljima afričkog filma i filma povezana s Afrikom: ranom (1890-1950.), prijelaznom (1950-1980.) i suvremenom (od 1980. do danas). Podjela je ostala nedovoljno razjašnjena, ali je Kaye u sva tri razdoblja jednako pronalazio i kliše i inventivne postupke. Tako u tridesetim godinama 20. stoljeća, u kojima je kliše dominirao (ali tada se još nije smatrao klišeom jer je određena glazba upotrebljavana kao znak raspoznavanja mjesta i vremena radnje za određeni sloj publike) Kaye ističe i čestu uporabu diso-

nanci. S druge strane, tijekom devedesetih godina prošlog stoljeća u Africi, posebice u Nigeriji i Gani, dolazi do drukčijeg načina snimanja filmova i novoga pristupa glazbi. No, u suvremenom se razdoblju, unatoč obilju različite glazbe (i tradicionalne glazbe i songova), pojavljuje i ritam bubnjeva koji je desetljećima bio klišezirana oznaka glazbe afričkih plemena.

Referat je izazvao niz komentara, ali mislim da je dovoljno izdvojiti onaj Claudie Gorbman koja je Kayeu prigovorila zbrku u pristupu zbog paralelnog i ravnopravnog navođenja američkog, europskog i izvornog afričkog filma, premda naslov referata izričito upućuje na »svijet afričkog filma«. Periodizacija afričkog filma i detaljan popis karakteristika svakoga pojedinog razdoblja još više pojačava zbrku, jer se izlaganje po sebi nije fokusiralo isključivo na tematiku afričkog filma — istaknula je Gorbman.

Tako se zanimljiva tema, na žalost, raspršila u obilju građe (autor je čak morao kratiti izlaganje zbog vremenskog ograničenja na desetak minuta), ali je ostala jasna autorova poruka: klišee je doista nužnost koja vodi publiku i pomaže filmu da s lakoćom komunicira s njom.

Poruka pod krinkom klišea: feminizam i antifeminizam

Problem orijentalnoga filma daleko je bolje obradila Kiranmayi Indraganti, novinarka, spisateljica, programerka i filmašica koja je godinama radeći u Indiji proučavala ulogu žena u indijskom filmu. Na njezino se istraživanje nadovezao i njezin referat *The Female Wonder of Indian Cinema-A Velcro Between Music and Images* u kojem smo saznali o specifičnoj ulozi žena u indijskom filmu. Daleko od slobode u obiteljskom životu, Indijke su, prema Indraganti, pronašle slobodu kao zaposlene žene. Kako je indijski film nezamisliv bez pjesme i plesa, žene su se počele pojavljivati u prvim zvučnim filmovima kao glumice-pjevačice i glumice-plesačice. Sa sve većom popularnošću filma u Indiji počele su sudjelovati i u produkcijskom i postprodukcijskom procesu. Radile su kao kamermanke, redateljice i producentice te su u tim poslovima često bile vrlo uspješne i cijenjene.

Iz dviju prikazanih scena iz filmova *A muradka* (glazba Ravi Shankara) i *Sujatha* postalo je jasno da je pjevanje umjesto govora kao u mjuziklu normalna stvar u indijskom filmu. Indijci drukčije doživljavaju film nego Amerikanci, objašnjavala je Kiranmayi Indraganti, jer dok Amerikanci pjevanje u filmu bez prave potrebe označavaju kao klišee, u indijskom je filmu to odraz doživljaja filmske fantazije koja nema veze sa zbiljskim životom.

Osim toga, u filmovima dominiraju žene, jer su one te koje pjevanjem ili govore ili razmišljaju ili jednostavno pjevaju, dok su muškarci samo pasivni promatrači. Žene su u indijskom filmu na društveno prihvatljiv način postigle više nego bilo kakvim feminističkim pokretom — bila je poruka koju je autorica referata, pod krinkom klišea u indijskom filmu, odašiljala znanstvenicima u publici. Poruka je doista bila jasna, ali je teško reći jesu li je slušatelji shvatili, jer su (u raspravi koja je uslijedila) pokazivali daleko veće zanimanje za indijski film kao fenomen koji je njima dalek, nepoznat i re-

lativno nepristupačan nego za feminističke probleme u auto-ričinoj domovini.

Sociološka problematika odjeknula je i u sljedećem referatu, ali u sasvim drukčijem tonu. Mark Clague, urednik časopisa *Music of the United States of America (MUSA)* i asistent na Odjelu za muzikologiju Sveučilišta u Michiganu, nije govorio ni o afričkom ni o indijskom filmu, nego se okrenuo onome što je izvorno američko: Disneyjevoj *Fantaziji*. Pod naslovom *Playing In 'Toon: The Social Harmonics of Disney's Fantasia (1940)* Clague nije govorio o glazbi (slavnim djelima iz klasične literature koja su uporabom u *Fantaziji* postala još slavnija), nego o odrazu duha vremena u kojemu je taj animirani film nastao.

Najprije je otkrio nešto što je svojedobno i njega samog iznenadilo: usporedbom izvorne verzije i verzije *Fantazije* koja se danas prikazuje publici jasno se vidi da je iz jednog kadra iz dijela s Beethovenovom *Pastoralnom simfonijom* izbačen crni sluga. U izvornoj se verziji vidi žena-konj, kentaurica kojoj mali crnac uljepšava kopita. U finalnoj je verziji crni sluga izbačen. Tko ne zna, ne zapaža da nešto nedostaje, ali tko zna odjednom postaje svjestan sveprisutnosti ideologije vremena u kojemu je *Fantazija* nastala.

Nešto kasnije, u istom dijelu *Fantazije*, razlučeni bog Zeus munjama gađa Baka i njegova magarca-jednoroga. Disney je magarca i poluboga prikazao kao nevine žrtve Zeusove ljutnje, premda su i Bako i magarac razvratnici i pijanice. Ideološko gledište autora ponovno je došlo do izražaja.

Kao treći primjer sociološke problematike Clague navodi činenicu da su najjači likovi *Fantazije* muški likovi. To su:

- Mickey Mouse, slavna Disneyeva maskota koja je u *Fantaziji* prilično bespomoćna (tek uz pomoć drugoga /čarobnjaka/ Mickey uspijeva zaustaviti čaroliju koju je pokrenuo);
- Leopold Stokowski koji uopće nije animirani lik, ali Disney ga smatra posebno važnim te ističe pokrete njegovih dirigentskih ruku (J. S. Bach: *Toccata i fuga* u d-molu);
- Walt Disney glavom, ali on se nikada ne pojavljuje u filmu; te
- narator Deems Taylor.

U *Fantaziji* su žene ili hrabre majke ili seksualni objekti, ali ne i kreativne figure poput navedenih muških likova.

Mark Clague je, dakle, pokazao kako tipično američki proizvod, vrlo popularan i poznat kao primjer *vrhunske umjetnosti*, u sebi nosi mnoga obilježja koja su daleko od proklamirana američkog slobodoumlja. Uspjeh koji su žene postizale u indijskom filmu (Kiranmayi Indraganti) kao način doseganja slobode u američkom je filmu upravo antifeministički. Usporedba je visjela u zraku, posebice zbog toga što su se dva odlična referata bavila sociološkom problematikom, ali je nitko nije spomenuo. Rasprava je sa sociološke ubrzo skrenula na sigurno tlo — glazbenu temu.

Pitanja o glazbi su pljuštala: Što je Disney želio postići povezivanjem animacije i klasične glazbe? Je li njegov cilj bio dignuti klasičnu glazbu na višu razinu? Na ovakvu su misao

mogle i morale odgovoriti uvodne riječi Leopolda Stokowskog iz programske knjižice s premijere *Fantazije* jer Disney sigurno nije podcjenjivao klasičnu glazbu (što bi se iz postavljenog pitanja moglo zaključiti). Citat je već prije početka izlaganja u obliku printane kopije bio podijeljen publici (kao da je autor izlaganja unaprijed pogađao pitanja iz publike), pa su svi znatiželjnici, pročitavši ga, mogli samo klimati glavom:

Glazbena ljepota i glazbena inspiracija ne smiju biti pristupačne samo nekolicini povlaštenih nego ih se mora otkriti svima — svakom čovjeku, svakoj ženi i svakom djetetu. Zbog toga je povezivanje velike glazbe i filma vrlo važno — film dopire do milijuna po cijeloj zemlji i po cijelom svijetu. Njegov je utjecaj beskrajno snažan i dubok. Ne možemo mjeriti koliko glazba i pokretne slike pridone višem standardu i uživanju u životu, povećavajući ono dobro u svakom od nas, pružajući nam ne samo zabavu i užitak nego i stimulaciju i hranu za um i duh.

Spiralna razvojna linija

U drugom dijelu subotnje seanse na konferenciji *Music/Image in Film & Multimedia* publika je mogla čuti još tri izlaganja u kojima su odjeci zanimanja za afričku, odnosno orijentalnu kulturu i feminizam prošireni idejom o glazbi koja priča ljubavnu priču, što je posredno vodilo u raspravu o seksu i nasilju na filmu. Psiholog i psihoanalitičar s velikim zanimanjem za primjenu psihoanalize u filmu Bruce H. Sklarew nastavio je prethodne referate o afričkom i orijentalnom. Ostavljajući do tada stalno pitanje američke opsjednutosti razizmom i antirazizmom po strani, on je filmu *Besieged* Bernarda Bertoluccija pristupio iz perspektive psihoanalize. Naslov njegova izlaganja *Musical Blending and Altruistic Surrender in Bertolucci's Besieged: A Psychoanalytic Take* najavio je tezu da glazba u ljubavnoj priči o bijelom glazbeniku-skladatelju i crnoj spremačici o odnosu među likovima govori više od bilo kojega drugog filmskog elementa. Premda je Sklarew na početku izlaganja istaknuo da će se njegov referat ponajprije oslanjati na psihoanalizu, a manje na glazbu, glazba je ipak činila važniji dio njegova istraživanja. Stvaranje nove teme ponavljanjem ritmičkih modela i intervala glazbenim je putem odražavalo sadržajnu ideju o neizrečenoj ljubavi koja postaje djelatna tek na kraju filma kada je već kasno (njezin se muž vraća jutro nakon što su njih dvoje spavali zajedno).

Biografski podaci o Bruceu Sklarewu pokazuju da se autor dugo bavio filmom *Besieged* te da je tijekom istraživanja posjećivao mjesta snimanja. Također je često razgovarao s redateljem, što je rezultiralo intervjuom koji je bitno osvijetlilo redateljsko stajalište. Na kraju izlaganja Sklarew je otkrio Bertoluccijevo viđenje ljubavi, koje se osjeća u svakom kadru filma: *Ljubav kao takva ne postoji, postoji samo dokaz o ljubavi. Lako je reći 'Volim te' ali je te riječi vrlo teško dokazati.*

Muzikolog Gordon Haramaki također se odlučio pozabaviti problemom ljubavi u filmu, ali on se nije bavio osjećajima ni psihoanalizom nego nečim što je kino-publici daleko bli-

že. »Kiss, Kiss-Bang, Bang«: *Musical Platitudes of Sex And Danger* bio je naslov njegova izlaganja koje se ponovno vratilo klišeu kao temeljnoj okosnici konferencije. Odabrani primjeri pripadali su filmovima iz šezdesetih: *Charade*, *Goldfinger*, *Ipcress File* (*Strogo povjerljivo Ipcress*) i drugi. Između ostaloga, Haramaki je napomenuo da je tema Johna Barryja iz filma *Goldfinger* zbog prečesta pojavljivanja u filmu i izvan njega postala ne samo klišeom nego i jednim od glazbenih simbola Jamesa Bonda.

Sljedeći liniju seksa i nasilja u filmovima iz šezdesetih, Haramaki je tijekom konferencije polako vraćao na početak: otkrivao je utjecaje glazbe Rimski-Korsakova kao oznake orijentalizma u partituriama Henryja Mancinija, a mješavinu različitih glazbenih stilova, gdje se klišeizirana imitacija kvaziruzske glazbe miješa s jazzom u partituri Johna Barryja za film *Strogo povjerljivo Ipcress*, također je nazvao klišeom. No tijekom konferencije nije se vratio na početak. Orijentalizam se više nije promatrao u kontekstu prošlosti, nego u kontekstu suvremenoga, što je bila temeljna ideja sljedećeg referata: *Re-orienting the Dragon: Contemporary Film Music Representations of Asia and Asian America*. Autor članka, Charles Hiroshi Garrett (profesor na UCLA), nije se bavio klišeima koji su to postali tijekom tridesetih, pedesetih i šezdesetih, nego ga je zanimalo kakvi se klišei pojavljuju u suvremenoj filmskoj glazbi. Danas, pokazao je Garrett, dominira pop i hip-hop-glazba te je ona sama po sebi predstavlja svojevrsan klišé. Primjerice, u filmu *Charliejevi anđeli* svaki je *andeo* prikazan nekom pop-pjesmom. Pjesme su u filmu pažljivo birane, a funkcija im nije samo opis karakteristika pojedinih filmskih likova, nego leži i u održavanju i ubrzavanju filmskog tempa.

Garrett je također zapazio banalne orijentalne klišee u scenama s Lucy Liu. Budući da je ona u filmu bila pop-inkarnacija glazbenog orijentalizma, stereotipni su znakovi Japana bili očekivani, ali ipak ne na tako banalno groteskan način (zvuk poznatoga pentatonskog motiva koji već desetljećima označava japanske i vjerojatno kineske likove izazvao je hiotanje i smijeh u publici).

Glazbeni orijentalizam daleko je bolje uporabljen u filmu *Tigar i zmaj* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) redatelja Anga Leeja. Povezivanje klasične dionice violončela (koju izvodi Yo Yo Ma), s tradicionalnim instrumentima (posebice udaraljki), tradicionalnim pjesmama te tradicionalnim motivima (koji su nerijetko u funkciji lajtmotiva za pojedine likove) partituru filma *Tigar i zmaj* doista čini novom i drukčijom. Čini se da je izvorni glazbeni orijentalizam napokon dospio do ušiju američke i europske publike. Ali — upozorava Garrett — i redatelj i producent i skladatelj filma *Tigar i zmaj* ne djeluju u Kini, nego u Sjedinjenim Državama. Stoga partitura Tan Duna nije toliko izvorna koliko je inovativna — nije to stvarna, izvorna kineska glazba, nego samo pogled na kinesku glazbu iz američke perspektive.

Time je završio niz izlaganja koji je započeo pitanjima o nužnosti klišea u filmu, a nastavio se američkom vizijom orijentalnog i nacionalnog u filmskoj glazbi (afričkoj, kvaziafričkoj, indijskoj i azijskoj) s povremenim istupima u animirani film, američki film šezdesetih i američki film devedesetih.

Orijentalno-nacionalno kruženje nije bilo ni jednolično ni jednako te se zaustavljalo na problemima psihoanalize i feminizma. Moguća se tematska kružnica pretvorila u spiralu. Premda se u nizu referata na prvi pogled isticala njihova samosvojnost i nepovezanost, u njima je ipak postojao niz doirnih točaka sa sličnim i različitim gledištima na isti ili srodni predmet, a također smo osjetili uzlaznu liniju koja je — dijelom kronološki, a dijelom razvojno — na kraju prvoga dana vodila prema prvom vrhuncu. Vrhunac je značio i strukturalno određenje konferencije, odnosno način slijedenja forme koja je počinjala i završavala u odnosu klišea i orijentalnog.

Tri zvijezde za okruglim stolom: legenda, marka i kreativac

Okrugli stol u nedjelju, 10. lipnja 2001., prekoračio je predviđeno trajanje od dva sata. Razlog je ležao u zvjezdanom statusu sudionika, ali i u iznimno zanimljivoj raspravi koja se razvila nakon njihova relativno kratkog izlaganja. Najveća je zvijezda bio Buddy Baker, u biografskoj knjižici predstavljen kao *Disneyeva legenda* i dobitnik ASCAP-ove Nagrade za životno djelo. Uz bogatu karijeru koju je započeo i nastavio na različitim područjima glazbene propagande, Buddy Baker danas je poznat kao skladatelj i glazbeni urednik Studija Walt Disney, gdje je radio dvadeset i devet godina. Tijekom tog vremena potpisao je više od pedeset partitura za igrane filmove te preko 150 partitura za televizijske filmove. Danas Buddy Baker radi kao voditelj programa za napredne studije *Scoring for Motion Pictures and Television* na Sveučilištu južne Kalifornije.

Kada čovjek iza sebe ima takav *pedigre*, dovoljno je da se samo pojavi i da podigne atmosferu. Tim više što je Buddy Baker vodio radionicu skladanja filmske glazbe u tjednu koji je prethodio konferenciji (*Buddy Baker Film Scoring Workshop*). Oni koji su imali priliku raditi s njim i učiti od njega bili su očigledno zadivljeni. No Baker je za okruglim stolom ostavljao dojam nekoga tko je svjestan slave, ali tko je preumoran da bi mnogo govorio.

Predstavio se nizom isječaka iz Disneyjevih filmova među kojima je jedino crtić *Lisica i pas* bio primjer njegove filmske partiture. Ostali su prikazani isjecci vjerojatno bili rezultat njegove glazbenouredničke djelatnosti, a za glazbu iz filma *Sedmo Simbadovo putovanje* Bernarda Herrmanna Baker je rekao da je navodi kao primjer kako bi trebalo skladati. Nekoliko rečenica o tome kako je glazbeni svijet u Disneyjevo vrijeme bio posve drukčiji, kako se glazba uvijek pisala za simfonijski orkestar i kako Disney nikada nije govorio skladatelju što da radi, opozicijski se nadovezala na predstavljanja montažera zvuka Roya Prendergasta i kreativnoga voditelja reklamnih poduzeća Lylea Greenfielda koji su se predstavili prije njega.

Premda mladi, Roy Prendergast nije nimalo manja *marka* od Buddyja Bakera (dobitnik dvije nagrade Emmy, član Academy of Motion Picture Arts and Sciences). Kao montažer zvuka (radi u Londonu i Los Angelesu) s diplomom pijanista

i skladatelja, Prendergast je razvio profinjeni osjećaj za *podstavljanje* filma glazbom. Nadovezujući se na veliko znanje koje je jednako stekao aktivnim sudjelovanjem u filmskom procesu kao i pisanjem o filmu, u uvodnom je izlaganju dotaknuo problem privremene glazbe u filmu (*temp tracks*). Ako skladatelj mora slijediti privremenu glazbu (jer redatelj to u devedeset posto slučajeva od njega očekuje), onda je jedna od negativnih posljedica ta da je filmski skladatelj sputan u glazbenom izrazu. Druga je negativna posljedica ponavljanje: današnje partiture u različitim filmovima zvuče isto. Razlog tomu pokušaj je kopiranja uvijek istih (standardnih) privremenih glazbi, a razlog je i zapošljavanje uvijek istih skladatelja (vjerojatno onih koji su se u kopiranju privremenih glazbi pokazali osobito uspješnim).

Treći izlagač za okruglim stolom bio je Lyle Greenfield, osnivač tvrtke Bang Music, koja je producirala (i još producira) glazbu koja *ne zvuči kao dodana glazba*. Ponajviše se baveći reklamama (Mercedes-Benz, Coca-Cola, MTV, Comedy Central, L'Oreal, Jeep, VH1 itd.) Lyle je glazbi za reklame pristupio na nov, nekliseiziran način (u njegovim su rukama *džinglovi prestali zvučati kao džinglovi*, stoji u biografskoj knjižici konferencije). Pri predstavljanju, Greenfield je izjavio da je svjestan velike komercijalne vrijednosti glazbe, da zna kako rockeri vrlo mnogo zarađuju (napomenuo je da i sâm radi s pop-glazbenicima i ljudima koji skladaju glazbu za kompjutorom), ali je rekao i to da smatra kako biznismeni moraju biti svjesni odgovornosti prema onome što prikazuju publici.

Uz trojicu *predstavljaca* za okruglim stolom (koji, *by the way*, uopće nije bio okrugao — bio je to običan pravokutni stol postavljen na pozornici tako da su svi mogli vidjeti izlagatelje) sjedio je i dvoje *ispitivača*: Claudia Gorbman i Royal S. Brown, profesor i direktor Programa filmskih studija na njujorškom Gradskom sveučilištu. Njih su dvoje započeli raspravu koja je široko zahvaćala problem originalnosti filmskih skladbi (Prendergast: *Originalnost je teško postići u industriji koja je tako komercijalizirana kao naša*, Brown: *Mrzim biti skladatelj u današnje vrijeme. Filmska glazba je toliko modernizirana da je vrlo teško biti originalan.*), a jednako je široko zahvaćala (u Prendergastovu uvodniku najprije spomenut) problem privremene glazbe te problem *sound-tracka* (koji je prvi dotaknuo Lyle Greenfield). Buddy Baker povremeno je iznosio vlastita mišljenja, uglavnom vezana uz njegovo područje djelovanja.

Temp tracks, soundtracks...

Jedna od Bakerovih misli bila je da je skladatelju vrlo teško pisati glazbu kada mu je naređeno da se rukovodi zvukom privremene glazbe¹ koja pripada drugom autoru. Mnogo je lakše ako se kao privremena glazba stavlja glazba istog autora, koji će poslije pisati originalnu filmsku partituru. Tu je misao nadopunio Greenfield. On smatra da svaki filmaš koji točno zna kojeg skladatelja želi imati u filmu treba tog skladatelja odmah uvesti u produkcijski proces. Ne treba slušati redatelja i ne treba stavljati privremenu glazbu. Tu je, kao

1 Privremena glazba (engl. *temp track*) obilježava glazbu koja se simulacijski podlaže pod sliku prije no što se sklada izvorna popratna glazba.

malu digresiju, iznio utopijsku ideju za koju je unaprijed znao da će izazvati smijeh u publici (premda se radilo o biranoj publici koja je uvijek bila na strani filmske glazbe). Prema Greenfieldu, redoslijed u procesu stvaranja filma trebao bi biti obrnut od uobičajenog: trebalo bi najprije napisati glazbu, a tek zatim tražiti redatelja. I to ne bilo kakva redatelja nego redatelja čije bi sposobnosti omogućile da se snimi film koji će se ravnati prema napisanoj partituri. Mladi znanstvenik iz publike (Daniel Goldmark, čiji je referat bio na rasporedu za sljedeći dan) rekao je da ulogu privremene glazbe ne treba omalovažavati, da je treba proučavati jednako kao i originalnu partituru, jer upravo ona usmjerava skladatelja. Zbog toga pomalo frustrira da mladi istraživač u Americi ne može doći do privremene glazbe nekog filma za potrebe istraživanja. Odgovoreno mu je da filmske kompanije imaju svoje razloge zbog kojih ne daju *van* privremenu glazbu i da pristupačnost privremenoj glazbi najvjerojatnije varira ovisno o kojoj je kompaniji riječ (odgovor na Goldmarkovo pitanje bilo je prilično neodređeno, jer se za okruglim stolom nije nalazio nijedan producent ili predstavnik velike filmske kuće).

Raspravu o privremenoj glazbi zaokružio je Lyle Greenfield: treba priznati da je novac u filmskom svijetu ipak najvažniji. Zbog toga je postupak uporabe privremene glazbe najbezbolniji, a za redatelja i producenta najsigurniji, jer ona jamči da će od skladatelja dobiti zvuk kakav su zamislili.

Međutim, u novije se vrijeme kao privremena glazba stavljaju songovi. Uporaba songa u filmu danas je veliki problem, jer cijela produkcija vodi u smjeru objavljivanja *soundtracka*. Nekada se pisalo za film i prema filmu, a danas se piše s namjerom da se objavi CD, žalio se Buddy Baker. Baker je istaknuo da u filmovima koji su sastavljeni od samih songova glazba najčešće nema nikakve veze s filmom. Roy Prendergast je ipak stao u obranu pjesme na filmu: mi snimamo film, a ne kompaktnu ploču. Kada se u filmu upotrebljava song, onda se jako pazi na kojem će se mjestu song pojaviti.

Ipak, i Prendergast je priznao da ga je nepažljivo *rukovanje* pjesmama popularnih pjevača i grupa u filmu razočaralo. Nekada je bilo pravilo da se ispod dijaloga ne smije čuti pjevanje, jer svaka pjesma odašilje poruku koja se istovremeno sluša s porukom dijaloga (kao da dvoje ljudi govori u isto vrijeme). Ljudi u takvim slučajevima mogu ostati zbunjeni: koja je poruka namijenjena slušanju — dijaloška ili glazbena? Danas se takvo pitanje uopće ne postavlja. Dapače, uobičajeno je da se uz dijalog u podlozi čuje neka pjesma. Pa je čak čest slučaj da kao podloga dijalogu svira *rap*, sa zgražanjem je dodao Prendergast.

Iz iznimno zanimljive rasprave i dijaloga s ljudima koji se ne bave filmskom glazbom samo teorijski, nego sudjeluju u njezinu stvaranju kao skladatelji, montažeri ili idejni voditelji, izdvojit ćemo još samo jednu zanimljivost. Neki je znatiželjnik iz publike postavio Lyleu Greenfieldu pitanje: »Zašto se u reklamama za Jaguar redovito čuje klasična glazba? Pokušava li se time dosegnuti određena demografska skupina?« Greenfield je odgovorio mudro i duhovito: »Možda, ali uz reklame za Mercedes uvijek sviramo *rock&roll*.«

Jimmy Hendrix i Johann Sebastian Bach

Pogled s privremene glazbe, reklama i *soundtracka* skrenula je Rena Kosersky, glazbeni supervizor dokumentarnih filmova na TV postaji PBS. U izlaganju *The Historical Documentary: Period Music as Cliché or Icon* osvrnula se na uporabu pjesama (čime je na neki način ipak nadopunila pitanje *soundtracka*) u dokumentarnim filmovima. Navodeći kao primjere pjesmu *Hail to the Cheif* u dokumentarcu o Abrahamu Lincolnu (Kosersky je za PBS snimila seriju *Abraham and Mary Lincoln*) te pjesmu *Precious Lord* (u izvedbi Mahalie Jackson) u snimci sprovoda Martina Luthera Kinga, iznijela je tezu da neke pjesme uporabom u dokumentarnim filmovima, odnosno vezivanjem uz povijesne ličnosti — ikone, postaju kliše. Tu nije važno o kojoj je ikoni riječ, jer se ista pjesma može pojavljivati uz različite predsjednike (na primjer, ista pjesma može pratiti i Lincolna i Busha) samo ako je (instrumentacijski i harmonijski) prilagođena vremenu djelovanja određenog predsjednika.

Postoji i obrnuta mogućnost: različite glazbe istog autora prepoznaju se kao kliše. Tako se, na primjer, uz dokumentarac o požaru u getu pojavljuje pjesma Jimmyja Hendrixa čiji tekst govori o zatvoru. No, ovdje tekst i nije toliko važan jer se, pokazala je Rena Kosersky, pjesme Jimmyja Hendrixa rabe u sprezi sa slikom i onda kada njihov tekst ne upućuje na filmski sadržaj. Vokabular Hendrixove električne gitare tada postaje kliše.

Kristi Brown, doktorica muzikologije s posebnim interesom za uporabu klasične glazbe u filmu, sasvim je prekinula rasprave o industrijskoj glazbi, ali je nastavila sveprisutnu nit vodilju — kliše. U referatu *Cultured Killers, or Terminal Bach* upozorila je na posebnu ulogu koju klasična glazba dobiva kada je uporabljena u filmovima o masovnim ubojicama. Stavivši naglasak na treći filmski nastavak o Hannibalu Lecteru (*Hannibal*), Kristi Brown izdvojila je *Goldberg-varijacije* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 988) kao djelo koje je Jonathan Demme predvidio scenarijem još za drugi nastavak o Hannibalu, *Kad jaganjci utihnju*.

Bachova glazba u filmu *Hannibal* nije prisutna samo zvukom, nego i izgovorno i duhovno. Vezana uz kanibala Hannibala Lectera, ona je psihološki izraz strogo organizirana reda (barok!). Zahvaljujući Bachu, Lecter dobiva ugodnu fasadu, jer je i u glazbi sadržan automatizam njegova djelovanja. Jednaki se automatizam osjeća u filmovima *Kolekcionar* (*Kiss the Girls*) i *Konačni čovjek* (*Terminal Man*), koji također obrađuju temu ubijanja i masovnih ubojica, a u kojima su također (je li to slučajnost?) uporabljene Bachove *Goldberg-varijacije*. Prisutnost nekih drugih Bachovih djela (npr. *Engleska suita br. 2.*, *Toccata i fuga u d-molu*) u nekim drugim filmovima (*Schindlerova lista*, *Virtuoznost*) potvrđuju tezu da automatizam Bachovih djela odgovara automatizmu ljudskih (i neljudskih) nedjela. A tu je i još nešto — zbog povezanosti Bachove glazbe s dvorovima, Hannibal se (kao i Frankenstein i Drakula) doživljava poput ubojice-aristokrata, ubojice kojega se užasavamo, ali kojemu se istodobno divimo. Da je Jonathan Demme umjesto Bacha zamislio Beethovena (a očigledno je redatelj *Hannibala*, Ridley Scott na-

mjeravao poštivati njegove zamisli), doživljaj filma i film-skog lika bio bi sasvim drukčiji, zapazila je Kristi Brown.

Internet, mjuzikl i glazbeni video

Poslijepodnevni niz izlaganja otvorili su Ronald Sadoff i Mark Crispin Miller (pisac i analitičar, profesor na Odjelu za proučavanje medija na Njujorškom sveučilištu te voditelj projekta nazvanog *Project on Media Ownership (PROMO)*) izlaganjem *Homogenization of the Internet: Emergence, Manipulation, And Functionality of Sound/Image/Text*. Za razliku od svih ostalih izlagatelja, ta su dvojica (premda su s Internetom u svome radu povezani povremeno ili indirektno — Miller projektom PROMO, a Sadoff kao producent jednog od najvećih web-događaja u povijesti, projekta *Michael Jackson and Friends*) oživila prostoriju kazališta »Frederick Loewe« kao da se u njoj doista zbiva kazališna predstava. Dok je Miller sjedio za stolom na pozornici, Sadoff je nemirno šetuckao prostorom između pozornice i prvog reda gledališta. Pritom se čas koristio pomoćnim platnom za prikazivanje s kompjutera koje je bilo smješteno na desnoj strani gledališta, a čas glasovinom koji je stidljivo provirivao pokraj pozornice s njezine lijeve strane. Tako su se mnogi audioprimjeri slušali i s kompjutera i uživo.

Sadoffov i Millerov pogled na glazbu s Interneta bio je drukčiji od onoga koji je dan prije zastupao Hillman Curtis. Bio je to pogled glazbenika koji su ismijavali vrlo slične najavne glazbe (*logo*) različitih filmskih studija te koji su se užasavali nad ironiziranjem glazbe na Internetu, televiziji i, posebice, u reklamama (pritom je Sadoff napomenuo da reklamiranje na Internetu ne može uspjeti jer je Internet prebrz i prezaposlen da bi tu ljudi gledali reklame). Zaključak njihova predavanja bio je da je glazba na Internetu izgubila estetičnost i da je dobila posve novu dimenziju. U svakom slučaju, glazba na Internetu prestaje biti umjetnost namijenjena uživanju.

Amy Herzog, mlada znanstvenica koja je trenutno na poslijediplomskom studiju na Sveučilištu u Rochesteru, u svom je referatu *The Circulation of Song »Soundies« and The Emergence of the Musical Image* prikazala svoj dugogodišnji interes za stari mjuzikl. Pojam *soundie*, objasnila je, upotrebljava se kao svojevrсна suprotnost pojmu *talkie*. Dakle, *soundie* je kratki film (iz ranih dana filma) u kojemu se isključivo (ili ponajviše) pjevalo. *Soundie* je često bio svojevrсна kratka komično-glazbena točka (kao u prikazanom *This Is the Biggest Aspra-Daspra in the World*), a pjesme iz *soundieja* redovito su se snimale na ploče (pa se tu vidi začetak industrije *soundtrack*).

Među brojnim primjerima koji su se mogli vidjeti na velikom platnu najzanimljiviji je bio *soundie* naslova *Paper Doll* u kojemu papirna lutka (utjelovljuje je Dorothy Dandridge) odjednom oživljava i počinje plesati. Herzog je istaknula podjelu sekvence na dva dijela: prvi, u kojemu su u središtu pažnje lica glumaca i drugi, u kojemu je pozornost usmjerena prema oživljenoj papirnoj lutki. Zanimljivo, Dorothy Dandridge kao papirna lutka očigledno je stepala, ali je nije pratio pripadajući zvuk stepanja. Usprkos propustu, prateća

glazba-pjesma imala je jasnu ulogu povezivanja slika i njihova usmjeravanja glazbenom temporalnošću.

Prvi dio poslijepodnevnog izlaganja zatvorila je Carol Vernallis, videofil, spisateljica i asistentica na Odjelu za komunikaciju na Sveučilištu sjeverne Iowe gdje predaje teoriju i vodi produkcijske tečajeve za video i film. Njezino predavanje *Process, Series, Catalogues and Tableaux: How and Why Music Videos Eschew Classical Narratives* zapravo je prvo poglavlje knjige *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* koja će biti objavljena u ožujku 2002. (Columbia University Press). Izlaganje je bilo pomalo zbrkano zbog karakterističnog načina govora autorice (pretpostavljamo da napisani tekst pruža daleko više jasnijih informacija koje su na neki način složene u određenu formu), ali je iz njega bilo vidljivo da je glazbeni video središte njezina interesa. Tim više što je tu glazba na prvom mjestu, a tek zatim dolazi slika. Svaki spot, rekla je Vernallis, donosi neku priču, ali priču izdvojenu iz konteksta — gledatelj/slušatelj nikada neće o likovima saznati nešto više od onoga što mu nudi spot (ne znamo ni njihovu prošlost ni njihovu budućnost). Time je sadržaj u glazbenom videu postao sekundarnim, a glazba je dobila primat. No bez obzira na primat glazbe, i slika i glazbeni tekst imaju težinu. Glazba, slika i glazbeni tekst čine glazbeni video troslojnim — svaki sloj u njemu zadržava vlastitu vremenitost, originalnost i vrijednost.

Dvije analize i nešto sasvim drukčije

Posljednji niz predavanja toga dana otvorio je Michael Pisani, profesor na koledžu Vassar u Poughkeepsieju, gdje od 1997. drži predavanja o dramskoj glazbi, operi i filmskoj glazbi. Njegov referat *James Horner and Glory (1989): A Case Study for Internal-External Associations of Music in The Film Score* detaljna je muzikološka analiza Hornerove partiture za film *Glory*. Istražujući filmske motive u originalnoj partituri, dijeleći glazbu na *posuđenu* od drugih skladatelja (po izboru redatelja, montažera i glazbenog urednika — tzv. *source music*) i originalnu glazbu Jamesa Hornera (tzv. *original music*), Pisani je iz Hornerove partiture izdvojio dvije teme: temu (vojničke) trube koju je nazvao *Poziv na oružje* te temu dječakčkog zbora *Dear Mother...* (koja se u filmu pojavljuje i aranžirana za orkestar). Potom je potražio skrivene unutarnje i vanjske veze navedenih tema sa slikom te je otkrio njihovu duboku međusobnu zavisnost.

Iz rasprave koja je uslijedila od prvoga je trenutka bilo jasno da profesori s Njujorškog sveučilišta ne cijene Jamesa Hornera kao skladatelja. Njegovo *preuglavljanje* filmova doživljava se kao iritantan ostatak pradávnih filmskih vremena, a često se isticala i eklektičnost stila kao jedna od brojnih oznaka klišea u njegovu stvaralaštvu. Pisani se, međutim, nije dao zbuniti. Branio je skladatelja čije je djelo proučio poručujući stručnjacima iz publike da Hornerova glazba jest primjer klišea, ali da ona u filmu funkcionira, i to ne samo površinski nego i dubinski, psihološki.

Kao i Pisani, doktorica muzikologije Leslie Kearney u svom je referatu *Coppola Composes Mascagni* provela opsežnu analizu. No za razliku od Pisanija, zadržala se na sadržajnoj razini (priopćavanje sadržaja sva tri dijela *Kuma* doista je

zamorilo publiku). Budući da je na početku izlaganja istaknula svoj muzikološki doktorat, pomalo je čudno što je njezino predavanje jedva doticalo glazbu. Veza Coppolina *Kuma* s operom *Cavaleria rusticana* Pietra Mascagnija izgubila se u mnoštvu sadržajnih pojedinosti, a također nije bilo jasno zašto je Kearney došla na ideju da poveže dva (možda sadržajno, ali glazbeno ni po čemu srodna) djela.

Kao počasni profesor na Sveučilištu Louisiana, profesor umjetnosti i medija na College of the Arts, visookoobrazovani filmaš, animator i dizajner, Robert Russett je pod naslovom *Animated Sound and Beyond* dao nekoliko natuknica o ulozi glazbe u apstraktnom animiranom filmu. Također je prikazao nekoliko isječaka iz vlastitih filmova/animacija, u kojima je mašti doista dao maha. Filmovi *Synomorphis*, *Synchromy*, *Turbulence*, *Lemma 2* i drugi pripadali su drukčijem svijetu od onoga do sada prikazana na konferenciji. U njima se uporaba glazbe ni na koji način nije mogla shvatiti kao kliše.

Takav je pristup glazbi mogao biti odgovor na postupak Gillian Anderson koja je prije početka posljednje seanse toga dana (prije navedena posljednja tri referata) pročitala definiciju klišea iz rječnika (malo je smetalo što nikada nije navela ni autora ni naslov rječnika). Definicija je trebala usmjeriti one koji riječ klišee upotrebljavaju s različitim značenjima. Prema neimenovanu rječniku klišee je pojam, pojava, postupak, riječ... ono što se toliko puta ponavlja da je ponavljanjem izgubilo značenje. Ako se ponavljanjem značenje nije izgubilo, onda je to *ikona*, a ne klišee, istaknula je Gillian Anderson.

Njezin je istup izazvao (opravdano) negodovanje u publici: ljudi su vikali da definicija iz rječnika nije ni pravilo ni dogma. Drugim riječima, pojam klišee može se razumijevati na različite načine, a to i jest bila bit konferencije — pristupiti klišeu u glazbi iz najrazličitijih perspektiva i pokušati odgovoriti na pitanje postavljeno u naslovu. Da se pojmu nije pristupalo na različite načine, konferencija bi izgubila smisao.

Okrugli stol: ah, ti producenti...!

Ako smo tijekom dva dana održavanja konferencije *Music/Image in Film & Multimedia* pomislili da je do sada o klišeu rečeno sve i da sudionici trećega dana izlaganja neće moći otkriti ništa novo, prevarili smo se. U cijelom nastojanju da se dokaže je li glazba u filmu i multimedijama klišee ili nije, publika je gotovo zaboravila na medij u kojemu klišeeizirana uporaba glazbe ne predstavlja samo konstantu, nego i pravilo — televiziju.

Treći okrugli stol ponudio je pogled na glazbu iz perspektive televizijskih producenata. Bio je to posve drukčiji, mogli bismo reći čak i suprotan pogled na glazbeni klišee, i taj je pogled utjecao na razvoj žestoke rasprave. Dva suprotna viđenja uloge glazbe u medijima (jer oni koji su sjedili za okruglim stolom branili su jedno mišljenje, dok su voditelji, sudionici u konferenciji i publika zastupali drugo) dovela su do usijanja atmosfere u malom kazalištu Frederick Loewe, tako da čak ni Edward Pinder, producent koji je objavio da se neće upuštati u diskusiju, nije mogao šutjeti. Dva su tabora s tolikom strašću branila svaki svoju stranu da su promatra-

či sebi mogli postaviti pitanje: zašto svi mislimo da je istina jedna? Istina ovisi o perspektivi, položaju i zanimanju. Stoga je jedino rješenje rasprave (do kojega sudionici u žaru postavljanja pitanja i davanja odgovora nisu uspjeli doći) moglo biti prihvaćanje činjenice da svatko ima svoju istinu u koju čvrsto vjeruje i koja je za njega jedina prava istina.

Jedanaestoga lipnja 2001. za okruglim stolom sjedila su dva producenta: Edward Pinder, producent vijesti na televizijskoj postaji ABC (producent popularnih emisija kao što su *Primetime Live*, *Good Morning America*, *20/20*, *World News Tonight with Peter Jennings* te *Nightline*) i Cathy Lewis, producentica, spisateljica i novinarka CBS-a (*breaking news*, te televizijske priče o umjetnicima s posebnim naglaskom na glazbenike). Među njima je bila i Judith Dwan Hallet, predstavnica dokumentarnog filma, ali i redateljica i producentica s vlastitom tvrtkom (Judith Dwan Hallet Productions, Inc.) koja se bavi produciranjem dokumentarnih filmova. Njezini se dokumentarni filmovi (*Battle for the Great Plains*, *The Life of Jane Goodall*, *The Gauchos of Argentina*) prikazuju na mnogim američkim televizijskim postajama (PBS, TBS). Sve troje, i Pinder i Lewis i Hallet, dobitnici su brojnih važnih nagrada na područjima kojima se bave (Hallet: dvadesetak Emmyja za dokumentarne filmove i dvije nagrade ACE; Lewis: *Emmy* za vijesti, *Writers Guild*, *American Bar Association* itd.; Pinder: nekoliko različitih nagrada za vijesti).

U uvodu za raspravu predstavili su svoje recentne radove: Edward Pinder je (uz minimalni komentar) prikazao reportažu *Latin Kings* o latino-kriminalcima u Sjedinjenim Državama. Cathy Lewis prikazala je epizodu nekoliko puta nagrađivane emisije *Sunday Morning*, koja je bila snimljena u povodu dvadesete obljetnice emisije (bila je to mješavina različitih vijesti koje je pratila najrazličitija glazba — od Mendelssohna, Chopina i Bacha do američkih tradicionalnih pjesama). Judith Dwan Hallet prikazala je ulomak iz svog dugometražnog dokumentarca o papi Ivanu Pavlu II *Witness to Hope*. Sve je troje isticalo važnost glazbe na televiziji, sve je troje proklamiralo pažljiv izbor glazbe, ali sve se troje slagalo u tome da glazba ne smije biti nametljiva i da ne smije *nadvladati* informacije koje pruža slika. Diskusiju je otvorio Richard Pena, voditelj programa Filmskog društva u centru Lincoln, direktor Njujorškog festivala (od 1988), asistent na Columbia University, gdje je specijalizirao teoriju filma i međunarodni film te domaćin mjesečne emisije *Conversations in World Cinema* na programu američke televizije *Sundance*. Već je njegovo pitanje — ne misle li producenti da je glazba na televiziji i u dokumentarnom filmu nedovoljno iskorištena? — dirnulo u osinje gnijezdo.

Pinder je na pitanje odgovorio opsežnim objašnjenjem kako se u vijestima ne može koristiti glazbom duljom od osam taktova, kako ta glazba mora biti funkcionalna za publiku, te kako je klišee jedina mogućnost pristupa glazbi u vijestima. Hallet je i dalje isticala kako se u dokumentarnom filmu uvijek osjeća da je glazba presnažna. Treba birati glazbu koja se neće natjecati s pričom. S druge strane, napomenula je, redatelj dokumentarnog filma ne može si priuštiti da uz sliku stavlja privremenu glazbu jer je to preskupo. Stoga redatelji

dokumentarnog filma odmah zapošljavaju skladatelje, što opet može biti problem, jer izvršni producenti očekuju da im se grubo montirani film prikaže s glazbenom pratnjom. Ta je opaska na neki način nadopunila raspravu otvorenog stola prethodnog dana, a Pinderova sljedeća primjedba o autorskim pravima zasigurno bi zanimala Sivu Vaidyanathana da je bio prisutan. Pinder je, naime, napomenuo da je reporterima najjednostavnije kada snime nekoga tko pjeva na ulici. Tada ne moraju plaćati autorska prava.

Cathy Lewis je u povodu pitanja o klišeju izrekla istinu koja je svima mogla lijepo zazvučati: kliše ne mora nužno biti loš. Ali, priznala je, i ona sama često upotrebljava kliše, možda čak prečesto, ali na televiziji nema mnogo izbora — kliše je jedina mogućnost. (Ovdje je možda dobro napomenuti da je Cathy Lewis kao primjer vlastite primjene klišea prikazala reportažu s aeromeetinga u San Franciscu koja je bila podložna američkim tradicionalnim pjesmama. Gledajući nekoliko odabranih kadrova, priloženu glazbu nisam osjećala kao kliše. Znači li to da kliše nije za svakoga kliše, da o njegovu doživljavanju ovisi i pripadnost ili nepripadnost određenoj zajednici, nacionalnoj skupini i slično?) Gillian Anderson zaostrišla je atmosferu izjavivši da ju je prilično smetala uporaba pjesme *Precious Lord* u izvedbi Mahaliye Jackson uz sprovod Martina Luthera Kinga (iz izlaganja Rene Kosersky prethodnoga dana). Pinder je odmah stao na stranu televizije: on smatra da je odabir Mahaliye Jackson bio dobar, on bi sâm učinio to isto. Anderson je na to rekla kako to samo znači da producenti stalno manipuliraju televizijskim gledateljima, ali joj je Cathy Lewis odgovorila da tu ima mnogo manje manipulacije nego što se na prvi pogled čini. *Dobro, ali zašto onda ne upotrijebite glazbu u nekim vijestima koje ostavljate praznima?* inzistirala je Gillian Anderson. *Pa, bilo bi smiješno i neprikladno staviti glazbu uz zbivanja na Bliskom Istoku, na primjer,* odgovorio je Pinder. *Mislim da je politika ABC News dobra i da glazbu ne treba stavljati uz vijesti.* Na to je Pena postavio provokativno pitanje: *Mislite li da bi glazba nešto promijenila kada bi je se stavilo u film ili u vijest?* Na pitanje je odgovorila Judith Hallet: *Da, naravno da bi. Ako film traje dva sata i ako filmaš želi da gledatelj uhvati sve vizualno, tada je tu glazba suvišna.* Royal S. Brown uključio se u raspravu dvjema primjedbama: *Prvo, mislim da je dosadno gledati sat — sat i pol dokumentarnog filma o životinjama samo s originalnim zvukovima iz prirode. Drugo, mislim da se u dokumentarce i televizijske filmove stavlja preglasna glazba, zbog čega se ono što ljudi govore ne čuje.*

Dok drugu Brownovu opasku nitko nije stigao komentirati, na prvu su se nadovezale i Hallet i Lewis. Hallet je istaknula da nije pravilo da se u dokumentarce o životinjama glazba ne stavlja. Malo glazbe uvijek pomaže. (Premda se odgovor činio ironičnom potvrdom Brownove primjedbe, pretpostavljamo da je Judith Hallet znala što govori jer je četiri i pol godine radila kao viši producent za National Geographic Television, gdje je producirala dokumentarnu seriju *Explorer*.) Cathy Lewis je kao primjer za ovaj problem navela vlastito iskustvo. Kada je CBS *News Sunday Morning* emitirao prilog samo s prirodnim zvukovima, ljudi su im se javljali hvaleći taj prilog kao najbolji dio emisije.

Zaključak podugačke rasprave mogla bi biti fraza koja se sve češće provlačila diskusijom: kada je televizijska glazba u pitanju treba slijediti pravilo *manje je više*. Ipak — i u tome su se svi složili — glazba je ponekad nužna. No *manje je više* znači i inzistiranje na tišini, a tišina također može postati kliše. Zapravo, umjesto zaključka moglo se i odmahnuti rukom i uzdahnuti: ah, ti producenti!...

Unutrašnji i vanjski svijet, svijet industrije, svijet soundtracka

Skladatelj, pisac, električar i dizajner zvuka Matthew Malsky (također asistent na Clark University u Worcesteru, gdje je i direktor Kompiutorskog glazbenog studija Computer Music Studio/Multimedia Lab.) izlaganjem je vratio konferenciju u ustaljenu kolotečinu. Njegov referat *Lost in Space: The Musical Stage as Fantasy in Contemporary Film and Concert Music* bavio se fenomenom koncertne glazbe na filmu. Malsky je za primjer uzeo sekvencu iz filma *Hilary i Jackie*. U prikazanoj filmskoj sekvenci čelistica je uz pratnju orkestra izvodila *Koncert za violončelo i orkestar* Edwarda Elgara. Odjednom je postalo jasno da ona uz Elgarovu glazbu čuje i sve ostale zvukove na pozornici (npr. povlačenje prsta po žici, škripanje gudača i sl.). To su zvukovi njezina subjektivnog iskustva, objašnjavao je Malsky. U sekvenci se unutar nje susreće s vanjskim, a granica koja dijeli vanjsko (koncertnu dvoranu, socijalna ograničenja pri izvođenju glazbe, suvremeno značenje i prihvaćanje glazbe) i unutarnje (prostor fantazije) postaje vrlo tanka. Glazba u takvim slučajevima svira glazbenika, zaključio je Malsky.

Pod naslovom *The Use of World War Two Propaganda in Industrial Music Videos* Jason J. Hanley (muzikolog, skladatelj, pisac i profesor na Hofstra University) istražio je utjecaj nacizma na rock, pop, heavy-metal i druge grupe koje su djelovale od sedamdesetih do danas. Hanley je objasnio kako je socijalna erozija nacizma tijekom Drugog svjetskog rata dobila brojne poklonike zbog izvrsne propagande koju su nacisti pažljivo provodili. Propaganda znači manipulaciju, navodi na akciju i izaziva vrlo specifično, ali i vrlo očekivano ponašanje. Nacisti su tijekom Drugog svjetskog rata reklamirali svoju stranku različitim simbolima (svastika, mačevi, njemačka nacionalna zastava, marka s Hitlerovim likom), koji su postali ikone. Ikone su se jednako upotrebljavale i kao oznake moći i kao oblici nacističke propagande. Simboli kao ikone pojavljuju se i u tekstovima pjesama, na CD-naslovnici, ali i u samoj glazbi (agresivnost glazbenog izraza) nekih bendova koji djeluju u Sjedinjenim Državama. Jedan od sličnih bendova izvan SAD jest slovenska grupa Leibach. Članovi su grupe godine 1983. snimili video naslova *Leibach — Film of Slovenia*, kojim su pokušali objasniti svoje stajalište. Kao reakcija na Drugi svjetski rat i kao grupa koja se proklamira protiv nacizma, Leibach sâm upotrebljava nacističke elemente i traži od publike da prepozna moć. Publika je na kraju svega zbunjena: nije joj jasno je li njihov nastup šala ili zbilja, jer su njihovi koncerti odveć realni (doživljavaju se kao nacistički događaji) da bi se vjerovalo tvrdnji o antinacističkom stajalištu.

Hanleyjev referat izazvao je veliko zanimanje. Ronald Sadowff spomenuo je tehno-glazbu kao sličan fenomen — to je

rasistička glazba, ali, dodao je Hanley, daleko pristojnija od onoga što radi Leibach. Reakcije na prikaz nastupa grupe Leibach bile su snažne — publika je u dvorani bila užasnuta. O fenomenu Leibacha raspravljalo se dugo, a taj je fenomen izazvao daleko veće zanimanje od, recimo, nacističkih bendova koji postoje u Sjedinjenim Državama. Američka želja da se mijenja svijet (što je, opet, izraz moći), premda ni u vlastitoj kući nije baš sve kako treba, dominirala je raspravom. Stvoren je dojam da je egzotičnost dalekih i nepoznatih zemalja zanimljivija od vlastitih problema.

Hanleyjev je prikaz odvuкао konferenciju u smjeru glazbene industrije i songova, a u tom smislu nastavila je i Catherine Moore. Njezin referat *A Picture is Worth 1000 CDs: The Music Industry Survives as a Stand-Alone Business?* vratio se problemu *soundtracka*, o kojemu se već govorilo na konferenciji. Tako je na okruglom stolu prethodnog dana (nedjelja, 10. lipnja 2001) Lyle Greenfield spomenuo kako velik dio uspješnih i popularnih albuma zapravo treba nazivati *soundtrack*, jer je na tim CD-ima često niz pjesama uporabljanih u filmovima. Isto je ustvrdila i Catherine Moore.²

Referat Catherine Moore se, međutim, doticao problema *soundtracka* samo u smislu jednog od proizvoda filmske postprodukcije u kojemu glazba naposljetku može stajati samostalno. Može li filmska glazba doista stajati samostalno, izvan filma pitala se Moore, ali se neprestano vrtjela u krugu kada je trebalo pokazati što je filmu važnije — slika ili glazba? Dakako, slika može služiti glazbi — to je upravo konferencija pokazala, ali u najvećem broju slučajeva glazba služi slici. Da, važno je da filmski song svira na radiju, ali je isto tako važno da se uz pjesmu vidi slika. (Znači li to da je prirodi filma bliži spot nego *soundtrack*? — na tu ideju Catherine Moore nije došla.) Njezin se referat zadržao na marketinškom prikazu *soundtracka* i njegove komercijalne uloge, a na kraju svega autorica je jedino mogla zaključiti da je teško i gotovo nemoguće naći pravi odgovor na pitanje: što kontrolira što — slika glazbu ili glazba sliku?

Šarolika završnica: klišee!

Nakon kraće pauze koja je jutro odvojila od podneva konferencija se nastavila. Krin Gabbard, profesor komparativne književnosti i voditelj Odjela za komparativne studije na Državnom sveučilištu New York, odvojio je temu konferencije od marketinga, propagande, *soundtracka*, filmskog biznisa i filmske industrije. Zamislivši svoje izlaganje naslova *Race and Reappropriation: Spike Lee Meets Aaron Copland* kao djelomičan prikaz knjige koju upravo piše o bijelim i crnim muškarcima u američkom filmu, Gabbard je upućivao na primjenu *crnačke* glazbe u *bjelačkim* filmovima (recimo, u prvom filmu o Batmanu zločinci sa sobom nose radio s kojeg trešti *crnačka* glazba) i obratno, primjenu *bjelačke* glazbe u *crnačkim* filmovima (recimo, odlomak iz orkestralnog djela *Americana* Aarona Coplanda u filmu Spikea Leea).

Gabbardova teza jest da glazba upućuje na seksualnost, na seksualnu agresiju (koja bi, na primjer, bila vezana uz nogomet ili košarku kada je riječ o muškarcima, odnosno uz balet ako je riječ o ženama), ali se nekako njegova misao izgubila kada je i sâm priznao da se glazba crnih ljudi ne upotrebljava uvijek u scenama u kojima su likovi crnci (primjer iz *Batmana*!). Primjedba iz publike da nije sva pop-glazba vezana uz crnce također je poljuljala tezu referata, premda je autor odgovorio da se pop pjesme podsvjesno povezuju sa crnim pjevačima. Završni je dojam bio da je teza zanimljiva, ali ipak nekako prenategnuta.

Od seksizma i rasizma potpuno se odvojio Philip Johnston, skladatelj, instrumentalist i profesor na Odjelu za glazbenu kompoziciju na NYU koji je specijalizirao filmsku glazbu. Njegovo izlaganje *Synchronicity. A Different Approach to Contemporary Scores for Silent Film in Buster Keaton's »Cops«* nije bilo zamišljeno kao referat, nego kao prikaz vlastitog skladateljskog rada. Johnston je u filmu *Cops* vidio mogućnost nove veze filma i glazbe u smislu da je odnos slika-glazba postavljen naopako. Sretne scene uvijek prati sretna glazba, a tužne scene tužna glazba — zašto ne bismo pokušali nešto drugo? Publika je doista imala priliku vidjeti iznimno zanimljiv rezultat potpuno novog odnosa prema glazbi: na primjer, u sceni u kojoj se Buster Keaton vozi kočijom Johnston se koristi atonalitetnom glazbom, a kada anarhist baca bombu među promatrače u podlozi svira melankolična glazba.

Drugi nijemi film koji je prikazan publici bio je *Danse du feu*, čiji je početak (prvih nekoliko minuta) ostavljen potpuno u tišini, bez glazbe, a tek pri pojavi plesačice Johnston u filmsku podlogu uvlači glazbu. Kao što je uznemirujuće djelovao nijemi početak filma (premda je film izvorno nijemi, pa to nije trebalo smetati), jednako su neobično djelovali orijentalni elementi u glazbi. Međutim, glazba je bila intuitivna (orijentalni su elementi tu samo zato što skladatelj voli orijentalnu glazbu), kako je objašnjavao — on je namjerno pisao suprotno slici, a čini se da efekt nije bio baš sasvim suprotan.

Efekt proizašao iz skladateljskog rada Philipa Johnstona bio je samo dokaz da je današnja filmska publika previše navikla da joj se nudi ono što je navikla čuti — klišee. Publika u kazalištu Loewe sa zanimanjem je prihvatila prikaz djelatnosti skladatelja Johnstona, premda je neprestano tražila objašnjenja za glazbu pojedinih scena. *Zašto je u sceni s eksplozijom bombe i zbrkom poslije toga u filmu Cops glazba tako spora?* — pitala je Claudia Gorbman smatrajući da se sporošću glazbe gubi namjeravani tempo slike. Međutim, odgovor na sva pitanja bio je uvijek isti: *Uobičajeni pristup filmu vidjeti smo već milijun puta. Ja sam htio napraviti nešto sasvim drukčije.*

2 Moje je mišljenje upravo obrnuto — velik broj *soundtracka* zapravo su albumi pop/rock/country i druge glazbe, jer na njima nema ništa osim pop/rock/country i ostalih pjesama. Još se ne mogu oteti načinu razmišljanja koji pravom filmskom glazbom smatra zapisanu i snimljenu orkestralnu partituru ili partituru za bilo koji drugi ansambl ili solistički instrument. Mislim da je primarna zadaća filmske glazbe da na bilo koji način bude vezana uz sliku (bilo kao ponavljanje slike ili kao njezina suprotnost ili kao njezin novi značenjski sloj), a ne da stoji sasvim samostalno i potpuno nezavisno od filmske slike. Takva glazba (tu mislim na songove) nasilno je ubačena glazba koja zapravo filmu ne pripada.

Ovim referatom, koji je pružao idealan odgovor na pitanje o klišeju u filmskoj glazbi (možda se sada moglo postaviti novo pitanje: jesmo li uopće spremni za nešto što nije kliše?) konferencija je mogla završiti. Međutim, kako *šećer dolazi na kraju*, tako je publici doista serviran šećer — u obliku crtanih filmova iz prikaza Daniela Goldmarka.

Referat Daniela Goldmarka *Musical Madness: Cliché and the Cartoon Score* istraživao je upotrebu popularnih pjesama u crtanim filmovima studija Warner Borthers i Walt Disney. Goldmark je kazao da publika odmah prepoznaje poznatu pjesmu i povezuje je sa zbivanjem na ekranu, premda se pjesma često ne pjeva nego se izvodi instrumentalno. Tako na primjer, pjesmica *Sweet Dreams*, *Sweetheart* svira uz animirani lik (Claude Cat) koji čita Freudeovu *Psihologiju snova* (*Mouse Wrecklers*, Jones, 1949), pjesmica *I'm Forever Blowing Bubbles* prati scenu u kojoj je Sylvester progutao sapun pa štuca mjehuriće (*Catch as Cats Can*, Freleng, 1947), a *Angel is Disguise* pratnja je sceni u kojoj se Sylvester odijeva u anđela/baku-vilu (*Little Red Rodent Hood*, Freleng, 1952). Klišeiziranu uporabu Goldmark pronalazi i kada je riječ o klasičnoj glazbi. Na primjer, Holandezov lajtmotiv iz Wagnerove opere *Der fliegende Holländer* u vezi je s lađom gusara Sama (*Hare We Go*, Freleng, 1953), a *Mađarski plesovi* Johannesa Brahmsa prate sve što je povezano s Istokom, Židovima i sličnim.

Izlaganje Daniela Goldmarka bilo je iznimno zanimljivo, ali je bilo još zanimljivije promatrati publiku — znanstvenike,

istraživače, analitičare, teoretičare, skladatelje... — kako s uživanjem gledaju isječke iz crtanih filmova i kako negoduju kada je Goldmark, pritисnut vremenskim ograničenjem, na predviđenim mjestima prekidaod odabrane scene iz crtanih filmova. Goldmarkovo citiranje Chucka Jonesa bilo je prikladno ne samo u kontekstu njegova izlaganja nego i u kontekstu trenutne realnosti: *Crtane filmove ne snimamo za djecu, nego za sebe. Hvala bogu, producenti nisu znali što radimo.*

Znači li to da bi, za razliku od teoretičara, umjetnika i analitičara u publici, televizijski producenti, da su bili prisutni (oni su zaposlenih lica užurbano napustili konferenciju), reagirali sasvim drukčije?

Upravo je u toj točki problem uporabe glazbenog klišea u filmu i medijima ostao otvoren. Je li normalno da na kraju konferencije o klišeju znanstvenici uživaju u klišeiziranoj glazbi crtanih filmova? Ili je baš to bit svega? U klišeju se može uživati, kliše se može napadati i opovrgavati, klišeom se može manipulirati, kliše se može pokušati uništiti, umjesto klišea može se upotrijebiti nešto potpuno drukčije... ali kliše jest i vjerojatno će uvijek biti u filmu i medijima.

Konferencija u svojoj završnici nije dala samo jedan odgovor, nego je pružila niz mogućih odgovora koji su proširili vidokrug svih sudionika i promatrača. Čak i u toj mjeri da su na zajedničkoj fotografiji svi umjesto klasičnoga: *Cheese!*, vikali: *Cliché!*.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

ANTITRUST

SAD, 2001. — pr. MGM, Industry Entertainment, Hyde Park Entertainment, Keith Addis, David Nicksay, Nick Wechsler, izv. pr. Ashok Amitraj, Julia Chasman, C. O. Erickson, David Hoberman. — sc. Howard Franklin, r. Peter Howitt, d. f. John Bailey, Richard Walden, mt. Zach Staenberg. — gl. Don Davis, sgf. Catherine Hardwicke, kgf. Maya Mani. — ul. Ryan Phillippe, Rachael Leigh Cook, Claire Forlani, Tim Robbins, Douglas McFerran, Richard Roundtree, Tygh Runyan, Yee Jee Tso. — 108 minuta. — distr. Blitz.



Antitrust

CAREVA NOVA ĆUD / THE EMPEROR'S NEW GROOVE

SAD, 2000. — pr. Walt Disney Productions, Randy Fullmer, izv. pr. Don Hahn. — sc. David Reynolds, r. Mark Dindal, mt. Tom Finan, Pamela Ziegenhagen-Sheffield. — gl. John Debney, David Hartley, Sting, sgf. Paul A. Felix. — glas. David Spade, John Goodman, Eartha Kitt, Patrick Warburton, Wendie Malick, Eli Russell Linnetz, Kellyann Kelso, Bob Bergen. — 78 minuta. — distr. Kinematografi.



Careva nova Ćud

Careva nova Ćud projekt je koji se godinama kuhao u Disneyjevu studiju, i isprva je bio zamišljen kao epska priča o starim Inkama. Na sreću, nakon ne baš impresivnih rezultata *Mulana* i *Princa od Egipta*, koncept je ipak promijenjen pa je film Marka Dindala sveden na ne osobito ambicioznu ni spektakularnu, ali zato vrlo dinamičnu i duhovitu bajku o princu Kuzcou (glas Davida Spadea) kojega njegova otpuštena i bijesna savjetnica pokušava ubiti, no njezin priglupi sluga pobrkava bočice s otrovima pa Kuzco biva pretvoren u ljamu. Jedini koji mu priskoči u pomoć je dobroćudni seljak Pacha čiju je kuću Kuzco htio srušiti kako bi na njezinu mjestu izgradio ljetnikovac s bazenom, no Pacha je uvjeren kako čak i u spodobama poput Kuzca postoji zrno dobrote.

Njihove pustolovine prožete su luckastim humorom, domišljatim i efektnim

* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc — scenarist; r. — redatelj; df. — director fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kgf. — 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 ukupno 41 film. Od toga 25 iz SAD, 4 iz Francuske i po 1 iz Velike Britanije, Češke, Meksika i Španjolske. Koprodukcija je 8; od toga 2 Australija-SAD, a po 1 Britanija-SAD-Francuska; SAD-Njemačka-Britanija; SAD-Italija; Japan-SAD; Kanada-SAD, te Švedska-Danska-Italija. Od ukupna broja filmova prikazanih u razdoblju srpanj-listopad 2001. u Hrvatskoj, SAD je producirao ili koproducirao 82 posto filmova.

Filmove su distribuirali: Blitz (6); Continental film (5); Discovery (5); Europa film i video (3); InterCom Issa (2); Kinematografi (10); MG Films (2); UCD (6); VTI-KinoWelt (2).

sekvencama potjere, a razvoj likova, iako tradicionalan, ipak nije onako predvidljiv i patetičan kao što nas je Disney navikao. Uostalom, ovo je jedan od rijetkih crtića ovog studija u kojemu je glavni lik negativac, a njegov pomoćnik heroj. Princ Kuzco u oba svoja pojavna oblika, kao čovjek i kao ljama, tipični je samodopadni i arogantni američki mladi bogataš, koji mora proći težak put do samospoznaje i odrastanja, dok je Pacha simpatičan i sa sudbinom pomiren debeli težak (glas mu posuđuje John Goodman) koji će mnoge podsjetiti na Malog Johna iz klasičnoga Disneyeva filma *Robin Hood*. Nije tu kraj studijskim autoreferencama jer je zla savjetnica Yzma pljunuta Cruella De Vil.

Careva nova čud zabavan je i pametan film, koji je postao žrtvom narasle konkurencije, ali i Disneyjeve staromodnosti. Za razliku od svoga glavnog junaka, Disney očito čud ne mijenja. Ovaj put, na svoju štetu.

Igor Tomljanović

CHERRY FALLS

SAD, 2000. — pr. Rogue Pictures, Fresh Produce Company, Industry Entertainment, Marshall Persinger, Eli Selden, izv. pr. Joyce Schweickert, Scott Shiffman, Julie Silverman. — sc. Ken Selden, r. Geoffrey Wright, d. f. Anthony B. Richmond, mt. John F. Link. — gl. Walter Werzowa, sgf. Marek Dobrowolski, kgf. Louise Frogley. — ul. Brittany Murphy, Michael Biehn, Gabriel Mann, Jesse Bradford, Jay Mohr, Douglas Spain, Keram Malicki-Sánchez, Natalie Ramsey. — 92 minute. — distr. Discovery.

CROCODILE DUNDEE 3 / CROCODILE DUNDEE IN LOS ANGELES

Australija, SAD, 2000. — pr. Bungalow Productions, Silver Lion Films, Silver Lion Pictures, Visionview, Paul Hogan, Lance Hool, izv. pr. Kathy Morgan, Jim Reeve, Steve Robbins, kpr. Conrad Hool, Perry Katz. — sc. Matthew Berry, Eric Abrams, r. Simon Wincer, d. f. David Burr, mt. Terry Blythe. — gl. Basil Poledouris, sgf. Leslie Binns, kgf. Marion Boyce. — ul. Paul Hogan, Linda Kozlowski, Jere Burns, Jonathan Banks, Alec Wilson, Serge Cockburn, Gerry Skilton, Steve Rackman. — 92 minute. — distr. Discovery.

DAR / THE GIFT

SAD, 2000. — pr. Lakeshore Entertainment, Alphaville Entertainment, Alphaville Films, James Jacks, Tom Rosenberg, Robert G. Tapert, izv. pr. Sean Daniel, Gregory Goodman, Gary Lucchesi, Ted Tannebaum, kpr. Richard S. Wright. — sc. Billy Bob Thornton, Tom Epperson, r. Sam Raimi, d. f. Jamie Anderson, mt. Arthur Coburn, Bob Murawski. — gl. Christopher Young, sgf. Neil Spisak, kgf. Julie Weiss. — ul. Cate Blanchett, Giovanni Ribisi, Keanu Reeves, Katie Holmes, Greg Kinnear, Hilary Swank, Michael Jeter, Kim Dickens. — 111 minuta. — distr. Blitz.

Sam Raimi je i danas, nakon desetak igranih projekata, najpoznatiji po radovima s početka karijere. Točnije, riječ je o prva dva dijela *Evil Dead* trilogije, koji su Raimija lansirali među najveće nade američkog filma, odnosno na poziciju koju je on tek donekle opravdao svojim kasnijim naslovima. Svi projekti koje je poslije potpisao bili su vješto režirani, s pokojom doista impresivnom sekvencom, ali im je nedostajalo energije i strasti, itekako vidljivih u prethodno spomenutim ostvarenjima. Opaska se odnosi na filmove poput *Army of Darkness* (treći nastavak *Evil Dead* projekta), *Brzi i mrtvi* (*The Quick and the Dead*), *Jednostavan plan* (*A Simple Plan*) i *For Love of the Game*, sve odreda ostvarenja kojima se mora priznati da su vješto, katkad čak i iznimno atraktivno režirana, ali su im predloži nedovršeni, a likovi simplificirani i plošni: dakako, rijetko tko bi od Raimija očekivao slojevite karaktere i ingeniozne zaplete, ali valja kazati da je njegovim ulaskom u prvu hollywoodsku ligu nestalo izvorne maštovitosti i producerske neopterećenosti, osobina koje su krasile Raimijeve rane radove.

Dok čekamo što će se dogoditi s odgođenom premijerom Raimijeva najnovijega filma, ekranizacije kult stripa *Spiderman*, u kina je stigao *Dar* (*Gift*), redateljev prošlogodišnji film. Riječ je o trileru koji koketira s elementima nat-

prirodnog, za koji je scenarij napisao Billy Bob Thornton (*Sling Blade*) u suradnji s Tomom Eppersonom. Pisani predložak u rukama slabijeg redatelja zasigurno bi postao tek solidnim trilerom koji bi teško i stigao u kino distribuciju. No, razigrani Raimi pretvara ga u superiorno ostvarenje, koje podjednako imponira preciznim raslojavanjem karaktera, primjerenom ugodajnošću, ali i maštovitim redateljskim intervencijama. No, ponajviše imponira upravo atmosferičnost cjeline, koju filmaš stvara ponekad naoko bezrazložnim inzistiranjem na licima protagonista lišenim ekspresije.

Slikoviti karakteri i uvjerljiva ugodajnost najjače su strane *Dara*, filma koji možda nije u skladu s nekadašnjom reputacijom redatelja, ali je zasigurno korak dalje od *mainstream* filmova poput *For Love of the Game*.

Mario Sablić

DNEVNIK BRIDGET JONES / BRIDGET JONES'S DIARY

Velika Britanija, SAD, Francuska, 2001. — pr. Studio Canal, Working Title Films, Tim Bevan, Jonathan Cavendish, Eric Fellner, izv. pr. Helen Fielding, kpr. Liza Chasin, Debra Hayward, — sc. Helen Fielding, Andrew Davies, Richard Curtis prema istoimenom romanu Helen Fielding, r. Sharon Maguire, d. f. Stuart Dryburgh, mt. Martin Walsh. — gl. Patrick Doyle, sgf. Gemma Jackson, kgf. Rachael Fleming. — ul. Renée Zellweger, Colin Firth, Hugh Grant, Jim Broadbent, Gemma Jones, Sally Phillips, Shirley Henderson, James Callis. — 94 minute. — distr. Kinematografi.

Ekranizacija romana *Dnevnik Bridget Jones* britanske književnice Helen Fielding jedan je od najlogičnijih filmskih poteza u posljednjih nekoliko godina. Priča o ljubavno-nutricionističkim jadicama i s njima povezanim histeričnim ispadima trideset dvogodišnje punašne Britanke nije samo puki književni bestseler, nego već i na planu književnoga žanra — romantična komedija. A romantične su komedije rak-rana hollywoodskih producenata jer je tržišna potražnja za tim (pod)žanrom golema te obrnuto razmjerna sa scenarističkom maštom.

Sam roman u čitateljskim krugovima bio je trojako prihvaćen — jedni su



Crocodile Dundee 3



Dnevnik Bridget Jones

potpuno *otkačili* na njega, on je postao ultimativno žensko-realistično štivo koje čitaju i muškarci. Drugima je roman Helen Fielding bio sasvim pitak i zabavan, ali ne i odveć književnovrijednosno zanimljiv. Treća skupina čitatelja je, pak, *Dnevniku Bridget Jones* nijekala bilo kakvu književnu vrijednost pa im automatizmom u *fenomenu Bridget Jones* ništa nije bilo zabavno.

Bez obzira što je filmska adaptacija u režiji Sharon Maguire i uz autoričinu scenarističku asistenciju, po mišljenju vašega kritičara, tek djelomice uspjela, razlog za zadovoljstvo imat će sve spomenute čitateljske skupine. Oni koji su nekritični prema književnom predlošku vjerojatno će istovjetno stajalište zadržati i prema filmu; oni kojima je roman zabavan, ali ne i književno vrijedan, isto će tvrditi i za film; konačno, oni treći, dakle neljubitelji svijeta gospođice Jones, reći će kako je film morao biti loš, jer je takav i roman.

Prvih dvadesetak minuta gledanje filma je istinski užitak. Upoznavanje sa strahovima, očekivanjima i preokupacijama glavne junakinje izvedeno je u najboljoj maniri suvremenoga britanskog filma i po učinku na filmskog recipijenta podsjeća na urnebesni početak druge britanske humorne filmske uspješnice, *Četiri vjenčanja i sprovod*. Čim, međutim, glavna junakinja biva suočena s istinskim, a ne zamišljenim, ljubavnim jadima, stvar se znatno pogoršava te film, umjesto da od predloška preuzme lucidnost i blagu ironičnost uspješno

prenesenu na početku, i tako obogati romantično-ljubavni kostur, kreće obrnutim smjerom — sam prosede predloška počinje trpjeti stereotipe romantične komedije na platnu. U završnici, film *Dnevnik Bridget Jones* potpuno iskače iz zbivanja u romanu, pa se konačni rezultat, ako film niste gledali, može pretpostaviti.

Film ipak neće ostati još jedna romantična komedija upravo zbog potencijala koji nosi roman, kao i zbog već spomenute *bridžetomanije*. Film će se pamtili i po izvrsnoj ulozi Renee Zellweger, koja je, deblja dvadesetak kilograma, ujedno i najbolja karika filma.

Ivan Žaknić



Do kraja

DO KRAJA / EXIT WOUNDS

SAD, 2001. — pr. Village Roadshow Entertainment, Silver Pictures, NPV Entertainment, Joel Silver, Dan Cracchiolo, izv. pr. Bruce Berman, kpr. John M. Eckert, Ernest Johnson. — sc. Ed Horowitz, Richard D'Ovidio prema romanu Johna Westermana, r. Andrzej Bartkowiak, d. f. Glen MacPherson, mt. Derek Brechin. — gl. Damon 'Grease' Blackman, DMX, Jeff Rona, sgf. Paul D. Austerberry, kgf. Jennifer L. Bryan, Rachel Leek. — ul. Steven Seagal, DMX, Isaiah Washington, Anthony Anderson, Michael Jai White, Bill Duke, Jill Hennessy, Tom Arnold. — 103 minute. — distr. InterCom Issa.

Što je nagnalo iznimno cijenjena i nadvojbeno vrhunskog direktora fotografije, iza kojeg su bila ostvarenja poput četvrtog nastavka *Smrtonosnog oružja*, *U. S. Marshals* ili *Falling Down*, da se prihvati redateljskog posla, i to u području spektakularno produciranih filmova, no istodobno lišenih autorskih ambicija — doista je teško dokučiti.

Naime, nakon redateljskog debija s uredno odrađenim akcijskim filmićem, *Romeo mora umrijeti*, Andrzej Bartkowiak uletio je u još jedan, podjednako nezanimljiv i neprestičan, premda i nedvojbeno utrživ uradak, navodno pokušaj oživljavanja Seagalova akcijskog imagea. *Do kraja* je generičko akcijsko ostvarenje, u kojem Bartkowiak profesionalno odraduje posao, stavljajući naglasak na izbor kutova snimanja pri realizaciji akcijskih sekvenci. Ključ njegova pristupa očitava se u potrazi za što efek-

tnijim vizurama, što se zapravo i moglo očekivati od direktora fotografije.

Bartkowiakov filmić djelce je sklepano po ukusu MTV-generacije (valjda je zato jedna od ključnih uloga dodijeljena rapperu DMX-u), cjelina koja ne poziva na razmišljanje, nego nudi devedesetak minuta čiste energije, provoda koji ne nuka na uporabu mozga. Istini za volju, konačni dojam više ovisi o tome možete li probaviti Stevena Seagala negoli o Bartkowiakovim redateljskim dosezima.

Mario Sablić

DOKTOR DOLITTLE 2 / DR. DOLITTLE 2

SAD, 2001. — pr. 20th Century Fox, Davis Entertainment, Joseph M. Singer Entertainment, Joseph Singer, John Davis, izv. pr. Neil A. Machlis, Kristen Branan, kpr. Michele Imperato-Stabile, Heidi Santelli. — sc. Larry Levin, r. Steve Carr, d. f. Daryn Okada, mt. Craig Herring. — gl. David Newman, sgf. William Sandell, kgf. Ruth Carter-Jackson. — ul. Eddie Murphy, Kristen Wilson, Jeffrey Jones, Kyla Pratt, Raven-Symone, Lil' Zane, James Avery, gl. Steve Zahn, Lisa Kudrow, Michael Rapaport, Kevin Pollak, Jacob Vargas, Isaac Hayes. — 87 minuta. — distr. Continental film.

Zbog iznimne sposobnosti razgovaranja sa životinjama dr. John Dolittle ima beskrajno mnogo posla. I kuća mu je pod stalnom opsadom, zbog čega ima znatnih problema u obitelji, koja se osjeća zanemareno. Kako bi izgladio stvari, obećava im putovanje u Europu, prije čega još samo mora posjetiti dabra u obližnjoj šumi. Tamo doznaje za deva-



Dracula 2000

staciju šume i skoro ekološko uništenje čitavog područja. Jedini način da se to zaustavi pronalazi se u pravnoj dosjeci, koja pretpostavlja da bi uništenje šume značilo i istrebljenje neke autohtone životinjske vrste. U šumi se, doduše, nalazi jedini primjerak ženke rijetkog medvjeda, ali za produžetak vrste potreban je mužjak, kojeg doktor za životinje pronalazi u putujućem cirkusu. No, Archie nije uobičajeni medvjed; navikao na sve tekovine civilizacije, baš mu se i ne ide u šumu. Dolittle ga nagovori, no pred njim je i priprema za vraćanje u divljinu, što ni jednom medvjedu odraslom u zatočeništvu još nije uspjelo...

Murphyjev Dolittle prilično je modernizirana verzija literarnog predloška Hughha Loftinga, za razliku od romanu relativno vjerna istoimenog filma iz

1967. s Rexom Harrisonom u naslovnoj ulozi. Zapravo, s njegovom specijalnom moći gotovo da i prestaje sličnost sa simpatičnim britanskim debeljom iz knjige. To i ne mora biti zaprekom za dobar film, kad bi ta preinaka bila dovoljno dobro izvedena. Murphy bi vjerojatno mogao biti posve dobar Dolittle, a i osnovna premisa o spašavanju ekosistema pogodna je za smiješne situacije. Glavni je problem što scenarij Larryja Levina (potpisao i prvenac) kronično pati od neduhovitosti. Zgodne zamisli, kao što je meksički kameleon Pepito koji ne može mijenjati boje (glas mu izvrsno daje Jacob Vargas), ili mafijaška struktura šumskih životinja, u znatnoj su manjini. Najbolje su posao odradili glumci koji su dali glasove životinjama (Lisa Kudrow, Steve Zahn, Isaac Hayes, Michael Rapaport) i ljudi iza specijalnih efekata. Da sve nije potodviše crno, začudo, pokazuje dobro riješena završnica filma, dovoljno atraktivna i zabavna da nam barem malo popravi konačni dojam.

Sanjin Petrović

DRACULA 2000

SAD, 2000. — pr. Dimension Films, Wes Craven Films, Carfax Productions, Neo Art&Logic, W. K. Border, Joel Soisson, izv. pr. Wes Craven, Marianne Maddalena, Andrew Rona, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Ron Schmidt, Daniel K. Arredondo. — sc. Joel Soisson, r. Patrick Lussier, d. f. Peter Pau,



Doktor Dolittle 2

mt. Peter Devaney Flanagan, Patrick Lussier. — gl. Marco Beltrami, sgf. Carol Spier, kgf. Denise Cronenberg. — ul. Gerard Butler, Christopher Plummer, Jonny Lee Miller, Justine Waddell, Jennifer Esposito, Omar Epps, Colleen Fitzpatrick, Jeri Ryan, Sean Patrick Thomas. — 99 minuta. — distr. UCD.

Istini za volju, sasvim je zgodno što su se američke *major*-kompanije na kraju prošloga desetljeća odlučile za još jedno čitanje legende o grofu Drakuli. Bilo je, naime, to desetljeće vampirskog oživljavanja, desetljeće *povampirenja vampira*. Doduše, raznorazne Drakule nikad nisu izgledale tako dobro, naročito i romantično kakvima su bile njihove partnerice žrtve početkom i sredinom devedesetih. Zato je, eto, sasvim prikladna producentska odluka da desetljeće zaokruže još jednom vampirskom verzijom. Također, sasvim je zgodno i prikladno i to što posljednjega gospodara krvopija u prošlom desetljeću (i stoljeću) producentski potpisuje Wes Craven, autor koji je u devedesetima najzaslužniji za oživljavanje *horor*-žanra, izvlačeći ga — što je zapravo paradoks — iz ghotic-ozračja plavookih vampira i dekolitiranih ljepotica te ga vraćajući u njegovu jezgu off-kinematografije. Taj paradoks nije, međutim, urodio plodom jer, uz spomenuti tematsko-producentski kontekst, sve ostalo je u *Draculi 2000* pogrešno. Štoviše, teško da je što drugo vrijedno spomena.

Za *ento* čitanje i modernu prilagodbu legende o Drakuli potrebno je, ipak, nešto više od tanka, nerijetko nerazumljiva scenarija Joela Soissona o probuđenom grofu (Johnny Lee Miller), koji, kako bi *poboljšao svoju krvnu sliku* i ostao živ, putuje iz Londona u Ameriku potražiti kćer (Justine Waddell) dotadašnjeg *vlasnika* i čuvara (Gerard Butler). Naočiti grof osvaja sve žene redom, a kad nabasa na onu koju traži, *Draculi 2000* čak prijete lijepa ljubavna priča s elementima incesta (nećemo baš sve otkriti ako se, ipak, odlučite posuditi film u videoteci), no vrlo brzo scenarist i redatelj odustaju od bilo kakve provokacije i posvećuju se trošenju novca što ga je producent priskrbio za prikazivanje noćnih mora uz nešto malo krvi.

Stvari su kristalno jasne. Da bi se donekle zanimljivo adaptirao već otrcani predložak,

potrebno je biti barem Baz Luhrman, novoholivudsko-spotovski turbošminker koji će vas, ako ničim, onda barem agresivnim vizualnim stilom prisiliti na gledanje svima dobro znane priče bez većih scenarijskih intervencija. *Dracula 2000* je od takve Luhrmanove tehničko-izvedbene vještine podjednako daleko kao i od autoironijskoga odmaka tipična za moderni *horor*. Zanimljivo je da su i neki ugledni američki filmski časopisi i kritičari *Draculu 2000* proglasili *zabavnim, ali vrlo stravičnim filmom*... Osobno, najzanimljivije u svemu jest činjenica što u filmu nastupa glumačka persona pod imenom Vitamin C. Vrlo stravično? Aha, gotovo kao oba nastavka *Mrak filma*.

Ivan Žaknić

DUGMETARI / KNOFLIKARI

Češka, 1997. — pr. Češka televizija, izv. pr. Alexej Guha. — sc. i r. Petr Zelenka, d. f. Miro Gábor, mt. David Charap. — gl. Ales Brezina, sgf. David W. Cerny. — ul. Pavel Zajicek, Jan Haubert, Seisuke Tsukahara, Motohiro Hosoya, Junzo Inokuchi, Svetlana Svobodová, David Charap, Richard Toth. — 102 minute. — distr. Discovery.

EVOLUCIJA / EVOLUTION

SAD, 2001. — pr. The Montecito Picture Company, Daniel Goldberg, Joe Medjuck, Ivan Reitman, izv. pr. Jeff Apple, Tom Pollock, David Rodgers, kpr. Paul Deason. — sc. David Diamond, David Weissman,

Don Jakoby, r. Ivan Reitman, d. f. Michael Chapman, mt. Wendy Greene Brimont, Sheldon Kahn. — gl. John Powell, sgf. J. Michael Riva, kgf. Aggie Rodgers. — ul. David Duchovny, Orlando Jones, Julianne Moore, Seann William Scott, Ted Levine, Ethan Suplee, Michael Bower, Pat Kilbane. — 101 minuta. — distr. Continental film.

Znanstvena teorija prema kojoj je život došao iz svemira poznata je već neko vrijeme, a da nam tako mogu stići i razne prijetnje, pokušava pokazati ovaj film.

U američku pustinju pada meteor, a među prvima na mjestu događaja dva su profesora s lokalnog sveučilišta, Ira Kane, koji je nekada radio za NASA-u, te Harry Block. Kaneu ne treba dugo da otkrije kako su na Zemlju stigli i živi mikroorganizmi, ali začudujuća je njihova brzina razvijanja. Evolucija koja se na zemlji odvijala milijune godina kod izvanzemaljskih organizama traje nekoliko minuta ili sati. Uskoro vojska uzima stvari u svoje ruke i prilaz je zabranjen, no evolucija se nastavlja te uskoro nastaju i zastrašujuća bića koja su sve opasnija za ljude, a incidenti u okolici bivaju sve češći.

Najveći problem *Evolucije* jest ambicija autora da je učine komedijom. Premisa je zanimljiva i aktualna, a scenarij Dona Jakobyja (*Plavi grom*, *Vampiri*, *Arachnophobia*, priča za *Eksperiment Philadelphia*) u početku je i zamišljen kao znanstvenofantastični triler. No redatelj Ivan Reitman imao je drukčije zamisli te je dao scenarij prekrojiti u komediju, što jednostavno ne funkcionira.



Evolucija

Na trenutke nam se čini da je film zamišljen kao parodija, pa horor komedija, pa SF, a zatim bi sve skupa trebalo izgledati *cool*. No, ništa od toga nije dovedeno do kraja, pa je u toj zbrci cjelokupni dojam nepovoljan. Valja priznati da su specijalni efekti vrlo dobri, kao i to da se dalo truda u osmišljavanju razvoja evolucije izvanzemaljaca i izgleda raznoraznih prijetećih bića. To ipak ne uspijeva spasiti film, kao ni nastup odlične Julianne Moore, toliko superiorne ostalim glumcima da se ne možemo ne zapitati što joj je sve to trebalo.

Sanjin Petrović

HARD DAY'S NIGHT, A

Velika Britanija, 1964. — pr. United Artists, Proscenium Films, Walter Shenson. — sc. Alun Owen, r. Richard Lester, d. f. Gilbert Taylor, mt. John Jympson. — gl. John Lennon, Paul McCartney, George Martin, sgf. Ray Simm, kgf. Julie Harris, Dougie Millings. — ul. John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Wilfrid Brambell, Norman Rossington, John Junkin, Victor Spinetti. — 85 minuta. — distr. UCD.

● glazbi svatko ima svoje mišljenje, spretno je i pametno zaključio kolega. I stare dobre Beatlese, dakle, netko voli, a netko ne. *A Hard Day's Night* je film u kojemu oni glume ili dočaravaju sami sebe tijekom tipična dva dana njihova života u jeku bitlmanije, kada su izazivali senzaciju gdje god su se pojavili, osobito u redovima tinejdžerki, koje su svoje oduševljenje iskazivale nepodnošljivom, histeričnom cikom i vikom, često popraćenom suzama uzbuđenja. Da bi se u filmu moglo uživati, potrebno je biti sklon liku i djelu Johna, Paula, Georgea i Ringa, jer temeljna privlačnost cjeline leži u njihovu karizmatičnom šarmu. Stare otprilike dvadeset godina, momčice bi doista svaka majka



Izabranica tame

poželjela za zeta — ne zato što su šećerno sladunjavi nego zato što su strahovito prirodni, spontani, nenametljivo samosvjesni, duhoviti, inteligentni, dobroćudni, pozitivni, i što je osobito zanimljivo, buntovni, ali jako pristojni. Primjerice, u ranom prizoru u kupeu vlaka, stariji ih engleski džentlmen terorizira, jer smatra da ima više prava na komfor od tih bezveznih klinaca. Dečki se pristojno bune, argumentirano ga podbadaju i dokazuju mu da nije u pravu, no kad uoče da je umišljenko nepopustljiv, jednostavno napuste odjeljak i smjeste se drugdje. Ne zato što ga ne bi mogli nadmudriti ili nadjačati, nego zato što u svom vedrom pogledu na svijet takvu sitnu prepirku smatraju odveć nevažnom da bi na nju trošili energiju. Drugi je primjer takva ponašanja na *cocktail-partyju* priređenu u njihovu čast na kojemu se Paul nikako ne može dokopati čaše vina s pladnja što ga konobar nosi uokolo. Nakon nekoliko pokušaja jednostavno odustane, jer ta čaša vina doista nije tako bitna. Iako bi kao zvijezda zabave mogao oko toga napraviti veliki kraval. U glumačkoj izvedbi momci se nisu osramotili. Ne može se reći da su neki sjajni glumci, no kako je već rečeno, uloge koje okvirno dočaravaju njih same odradili su šarmantno. Najveći dio prizora glumački je razmjerno nezahtjevan, uključuje svu četvoricu, a svaki ima tek poneku repliku. Ipak, svaki od njih dobio je vlastiti prizorčić. Svojedobno je ponajviše hvaljen onaj u kojemu 'odbjegli' Ringo tumara pustim ulicama, no nimalo lošiji nisu ni oni Johna (»Mislima sam da ste vi on«) i Georgea (slučajni savjetnik za trendove), superzabavni u apsurdno-nadrealnom humorističnom ključu nalik na ono što će kasnije proslaviti Monty Python. Scenarij Aluna Owena nije neko utjelovljenje scenarističke slojevitosti i oz-

biljnosti, no jest primjer scenarističke inteligencije i mudrosti — potodviše jednostavan kostur koji čak nije ni priča, nakrcan je štosnim pasusima i dijalozima (ali ne priglupim karakterističnim za kretenske komedije) te u potodviše prilagođen i mogućnostima zvijezda i onome što publika želi. Jer, film je rađen kao namjenski, a ne umjetnički. Ne treba zaboraviti ni redateljski prinos Richarda Lestera, koji je jako dobro znao napuniti film zabavnim modernističko-razbibriznim rješenjima te uspješno podupirati vedri duh cjeline. Gotovo četrdeset godina nakon nastanka i nekoliko desetljeća nakon pošasti bitlmanije, *A Hard Day's Night* se i dalje drži i kao vjerna slika vremena i kao odličan film.

Janko Heidl

IZABRANICA TAME / BLESS THE CHILD

SAD, 2000. — pr. Paramount Pictures, Icon Entertainment International, Mace Neufeld, izv. pr. Bruce Davey, Lis Kern, Robert Rehme, kpr. Stratton Leopold. — sc. Tom Rickman, Clifford Green, Ellen Green prema romanu Cathy Cash Spellman, r. Chuck Russell, d. f. Peter Menzies Jr., mt. Alan Heim. — gl. Christopher Young, sgf. Carol Spier, kgf. Denise Cronenberg. — ul. Kim Basinger, Jimmy Smits, Holliston Coleman, Rufus Sewell, Angela Bettis, Christina Ricci, Michael Gaston, Lumi Cavazos. — 107 minuta. — distr. Blitz.

Horor *Izabranica tame* jedan je od brojnih filmova o kraju svijeta i Sotoni dodatno potaknutim krajem milenija. Priča je klasična, o sukobljavanju dobra i zla, te govori o pokušaju Sotone da zavlada svijetom. Maggie O'Connor medicinska je sestra u njujorškoj bolnici. Kišne novogodišnje noći na njezina joj vrata dođe njezina mušičava mlađa sestra Jenna, koja ima problema s drogama, s autističnim novorođenčecom po imenu Cody. Cody ubrzo osvaja Maggieino srce — ona je njezina dugo priželjkivana kći, no šest godina kasnije Jenna se vraća u Maggiein život s misterioznim novim mužem Ericom Starkom i odvođi djevojčicu. Maggie nema legalno pravo zadržati Cody, no čitav slučaj zaintrigira policijskog detektiva Johna Travisa, stručnjaka za ritualna umorstva, kad shvati da je Cody rođena istog dana kao i nekoliko druge nestale djece.



A Hard Day's Night



Jurski park 3

Iako je *Izabranica tame* posve korektno odrađena i manje-više svi žanrovski elementi uredno su posloženi, ipak se stječe dojam kako filmu nešto nedostaje. Redatelj Russell previše je pažnje posvetio građenju atmosfere i upotrebi specijalnih efekata pa su mu pregledno vođenje fabule i karakterizacija likova bili u drugom planu. Priča nije odveć zanimljiva, a ono što je pogubno za doživljaj ove vrste filma izostanak je napetosti. Dakle, film nudi solidnu atmosferu, sjajne efekte i nekoliko poznatih glumačkih imena, ali teško se oteći dojmu da je sve skupa trebalo izgledati mnogo bolje. Glumačku ekipu predvodi oscarovka Kim Basinger, zatim Jimmy Smits, hvaljeni Britanci Rufus Sewell i Ian Holm te darovita Christina Ricci.

Denis Vukoja

JURSKI PARK 3 / JURASSIC PARK III

SAD, 2001. — pr. Universal Pictures, Amblin Entertainment, Larry J. Franco, Kathleen Kennedy, izv. pr. Steven Spielberg. — sc. Peter Buchman, Alexander Payne, Jim Taylor, r. Joe Johnston, d. f. Shelly Johnson, mt. Robert Dalva. — gl. Don Davis, sgf. Verreaux, kgf. Betsy Cox. — ul. Sam Neil, William H. Macy, Téa Leoni, Alessandro Nivola, Trevor Morgan, Michael Jeter, John Diehl, Bruce A. Young. — 92 minute. — distr. Kinematografi.

Već je drugi nastavak *Jurskoga parka* bio posve besmislen i zapravo nepotreban. No, kako ga je popratio solidan odziv gledatelja, nije trebalo biti odviše inteligentan da bi se došlo do zaključka kako će zasigurno uslijediti i treći. Isti je potpisao Joe Johnston, filmaš koji je svojedobno pozornost na sebe skrenuo djelcem *Draga, smanjio sam djecu*, djelomice potvrdio vještinu u realizaciji velikih projekata na *Jumanjiu*, ali se nika da nije nametnuo kao redatelj s A liste.

Johnston je trećem nastavku pristupio u maniri iskusna zanatlije. On suvereno vlada specijalnim efektima, opskrbljuje cjelinu žestokim tempom te ne dopušta gledatelju predah, a rezultat je pregršt upita o brojnim scenarijskim propustima. Johnston sigurnom rukom rješava akcijske segmente, čvrsto, premda ne i osobito nadahnuto, karakterizira junake te vodi film putem akcijske avanture. Pouzdani glumački ansambl priskrbio mu je dah uvjerljivosti, što se pogotovu odnosi na uvijek vrlo dobre Sama Neilla i Williama H. Macya.

Uspjeh na blagajnama *Jurskog parka 3* kazuje kako Johnston nije pogriješio pri izboru strategije, ali i kako današnja publika nije osobito zahtjevnja, pogotovu ukoliko je riječ o izdašno produciranim spektaklima. Stoga se s lakoćom može zaključiti kako će za koju godinu uslijediti i *Jurski park 4*, nedvojbeno opskrbljen još boljim specijalnim efektima, ali i još blesavijom fabulom.

Mario Sablić

LARA CROFT: TOMB RAIDER

SAD, Njemačka, Velika Britanija, 2001. — pr. Paramount Pictures, Core Design, Lawrence Gordon Productions, Mutual Film Company, Tele-München, Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Colin Wilson, izv. pr. Stuart Baird, Jeremy Heath-Smith, kpr. Chris Kenny, Bobby Klein. — sc. Patrick Massett, John Zinman, r. Simon West, d. f. Peter Menzies Jr., mt. Dallas Puett, Glen Scantlebury. — gl. Graeme Revell, sgf. Kirk M. Petrucci, kgf. Lindy Hemming. — ul. Angelina Jolie, Iain Glen, Jon Voight, Daniel Craig, Noah Taylor, Chris Barrie, Julian Rhind-Tutt, Leslie Phillips. — 100 minuta. — distr. Kinematografi.

U sveopćoj poštasti ekranizacije svega što diše ili bi pak trebalo disati, došlo se i do Lare Croft, jednog od najpoznatijih likova računarskih igrice. Riječ je o heroini svakog pravog hakera zbog koje je bilo i neprospavanih noći i 'mokrih snova'. Teško se moglo pronaći prikladniju osobu za tumačenje naslovne uloge od Angeline Jolie, no ona je, nažalost, jedina stvar koja funkcionira



Lara Croft



Legenda o Baggeru Vanceu

u tom filmu. *Tomb Raider* je projekt koji je uspio zakazati u gotovo svakom pogledu. Čak je petero osoba potpisalo scenarij koji praktički ne postoji. Servirana nam je priča o mitskim predmetima na polumitskim lokacijama, koje naša Lara obilazi, obračunavajući se sa zločestim momcima i spašavajući svijet od strašnih i tajanstvenih sila. Iako zvučno uobičajeno za avanturistički žanr, riječ je zapravo o toliko priprostu scenariju da ćete više uživati ako gledate vašeg prijatelja dok igra igru istog imena. Zaista je nevjerojatno da se jednom poludefiniranom liku apsolutno ništa nije uspjelo dodati u njegovoj filmskoj inkarnaciji. Sva općinjenost glavnom glumicom nestaje kada navodna pustolovina krene svojim tokom. Nismo očekivali sublimnu narativnost, ali jesmo barem zanimljivu priču. Druga činjenica koja bode oči jest sam lik Lare Croft, koja je u filmskoj verziji prikazana kao frustrirana i neprestano ljutita mlada dama kojoj stalno nešto smeta pa s vremenom postaje antipatična i lako vam se može dogoditi da se uhvatite kako zapravo navijate za negativce. Film je zaista posljednji korak do provalije komercijalne američke produkcije. Stoga viknimo svi u glas: *Vrati se George! Fantomska prijetnja uopće nije loš film.*

Glasno, banalno, prazno, hladno, beskrvno... Ostalo dopišite sami.

Martin Milinković

LEGENDA O BAGGERU VANCEU / THE LEGEND OF BAGGER VANCE

SAD, 2000. — pr. Allied Filmmakers, Wildwood Enterprises, Jake Eberts, Michael Nozik, Robert Redford, izv. pr. Karen Tenkhoff, kpr. Chris Bringham, Joseph P. Reidy. — sc. Jeremy Leven prema romanu Stevena Pressfielda, r. Robert Redford, d. f. Michael Ballhaus, mt. Hank Corwin. — gl. Rachel Portman, sgf. Stuart Craig, kgf. Judianna Makovsky. — ul. Will Smith, Matt Damon, Charlize Theron, Bruce McGill, Joel Gretsch, Lane Smith, J. Michael Moncrief, Peter Gerety. — 125 minuta. — distr. Blitz.

Gospodin Invergordon izgradi veliki teren za golf, bankrotira i počinu samoubojstvo nakon čega teren za golf naslijeđi njegova kćer. Suočena s propašću ona riskira i organizira turnir na koji poziva dva najveća igrača golfa, te nagovori nekadašnjeg najboljeg lokalnog igrača Junuha da im se pridruži. Međutim, Junuh se vratio iz rata prilično slomljen i posljednjih godina uglavnom je proveo opijajući se, što ga već u startu stavlja u inferioran položaj. Iznenađujuće, on će pomoć dobiti u tajanstvenom strancu, koji se pojavljuje gotovo niotkuda i postaje njegov nosač palica. Redford je izborom tema za svoje filmove i njihovim uprizorenjima davno pokazao da voli spore, meditativne filmove s porukom u kojima kroz banalne stvari poput kvizova ili pecanja progovara o životu. *Legenda o Baggeru*

Vanceu po svemu je tipično Redfordovo djelo sastavljeno od sugestivne atmosfere, slojevite priče i uvjerljivih likova sa svim njihovim strahovima, grijesima i vrlinama. Ova ambiciozna drama zamaskirana u ruho sportskoga filma koristi se golfom kao metaforom života, a jedan je kritičar zapazio kako je riječ o 'prvom zen filmu o golfu'.

Nekima će se učiniti kako je Redfordov film prespor, ali strpljiviji gledatelji bit će nagrađeni prvoklasnom filmskom poslasticom, a moguće je kako će u domaćim trendseterskim krugovima ovaj golferski film dosegnuti kulturni status. Istina, film pati od nekih slabosti, ali su se one u konačnici pokazale nedovoljnima da bi ozbiljnije priprijetile kvaliteti filma. Ne treba od ovoga filma očekivati da bude remekdjelo ili da vas pak poduči nekakvim životnim istinama, no posve je sigurno da vas ono što ćete vidjeti neće razočarati. Glumci su vrlo šarmantni, Redfordova režija samozatjajna i sigurna, film je prepun atraktivnih snimaka i sve skupa djeluje prilično dopadljivo. Istina, još je to daleko od Redfordova *Kvizu*, ali to ne znači da je riječ o lošem filmu. Naprotiv.

Denis Vukoja

MALÉNA

SAD, Italija, 2000. — pr. Carlo Bernasconi, Harvey Weinstein, izv. pr. Fabrizio Lombardo, Teresa Moneo, Mario Spedaletti, Bob Weinstein. — sc. i r. Giuseppe Tornatore, d. f. Lajos Koltai, mt. Massimo Quaglia. — gl. Ennio Morricone, sgf. Francesco Frigeri, kgf. Maurizio Millenotti. — ul. Monica Bellucci, Giuseppe Sulfaro, Luciano Federico, Matilde Piana, Pietro Notarianni, Gaetano Aronica, Gilberto Idonea, Angelo Pellegrino. — 95 minuta. — distr. UCD.

Ako ti je matična kinematografija u idejnom čorsokaku i krizi identiteta; ako ti samo nekoliko domicilnih filmova u posljednjih nekoliko godina biva distribuirano u svjetsku kino-mrežu; ako ti čast matične kinematografije ovisi o gotovo samo jednom čovjeku — pa bio on i Roberto Benigni — onda posegnite za starim dobrim receptom iz radobla kad je vaša kinematografija bila slavna. Upravo je taj recept primijenio Giuseppe Tornatore, autor kulturnog *Cinema Paradiso*, prakticirajući u *Maléni* ozračje svojeg spomenutog remek-djela, ali i Fellinijeva opusa, odno-



Maléna

sno cijeloga talijanskog neorealizma. Recept je ovaj: talijanska provincija, svejedno da li mediteranski ugodna ili 'proleterski' neugodna, stalna izmjena humornih i tužnih fabularnih elemenata, kontekst velikih povijesnih zbivanja i priča ispričana očima dječaka u pubertetu. Maléna je talijanska manekenka Monica Bellucci kojoj savršeno pristaje uloga istodobno samozatajne i putene žene čiji je suprug na frontu, a za njom slini svekolik muški svijet mediteranskoga mjestašca, uključujući i našeg pubertetliju (Giuseppe Sulfaro). No, dok većina muškaraca razmišlja jedino o fizičkim atributima Maléne, naš se junak kroz seksualna maštanja o Maléni istinski zaljubljuje u nju, a svi, jel'da, znamo kakva je ta dječaka ljubav — intenzivna i nepromišljena. Glavnom će liku ta jednostrana ljubav samo pričinuti probleme, ali ne tako velike poput onih koji brinu Malénu. Njoj javljaju da joj je muž poginuo pa ona, kako bi osigurala kakvu-takvu egzistenciju, skida veo neosvojivosti te se podaje 'uglednim mještanima'. Klimaks nastupa onoga trenutka kad se Maléni mještani, napose žene, odluče osvetiti, a tu je talijanska provincija već standardno nemilosrdna i surova.

Tornatore je već u *Cinemi Paradiso* svladao redateljsko umijeće spajanja dramatskih krajnosti, mora se reći, s izuzetnim osjećajem za mjeru. A *Maléna* je upravo takav film — s mjerom, film u kojem ničeg nema ni previ-

še ni premalo. Uz dramatično-katarzične trenutke, najbolji dio filma je prikaz dječakovih seksualnih maštanja i filmsko-klasičnoga oživljavanja stvarnih događaja koja su sve češća i sve snažnija pa ponekad ni gledatelj nije siguran kojem tipu prizora svjedoči.

Maléna uistinu može izgledati kao već viđen film, no Tornatoreovo 'podgrijavanje juhe' je, rekli smo već, sasvim svjesno i ciljano. Osim toga, puko preuzimanje stereotipa ne bi ništa vrijedilo bez Tornatoreova redateljskog umijeća koja *Malénu* čine lijepim malenim filmom o lijepoj ženi Maléni.

Ivan Žaknić



Moulin Rouge

MOULIN ROUGE

SAD, Australija, 2001. — pr. Bazmark Films, Baz Luhrman, Fred Baron, Martin Brown, kpr. Catherine Knapman. — sc. Baz Luhrman i Craig Pearce, r. Baz Luhrman, d. f. Donald McAlpine, mt. Jill Bilcock. — gl. Craig Armstrong, Marius De Vries, Steve Hitchcock, sgf. Catherine Martin, kgf. Catherine Martin, Angus Strathie. — ul. Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh, Garry McDonald, Jacek Komar, Matthew Whittet. — 126 minuta. — distr. Continental film.

Halucinogena, ekscelentna bajka smještena u dekadentni pariški milje s kraja 19. stoljeća — umjetnički Montmartre i klub Moulin Rouge, s ljudima na rubu društva, sklonima neakademskom i hedonističkom umjetničkom izražavanju i životnom stilu, vizualna je postmodernistička fantazija koja delirično spa-ja otmjenost i grotesku.

Mršava priča o ljubavi kurtizane i siromašna pisca (Nicole Kidman + Ewan McGregor), kao kopirana iz *Dame s kameelijama*, jednostavnošću se odlično uklapa u raskalašeno prenaplašeno Luhrmannov stil rapidno hiperaktivne režije (većina se kadrova smjenjuje za manje od sekunde), i kamera besramnih poput kabaretskih plesačica *can-cana*. Sve to filmu daje blistav, napadan, prpošan volumen drečavih boja, ekspresivnih gesti i pršteće vitalnosti anakronizama, filmskih referenci, emtivijevske artificijelnosti i bolivudske panteonske kičaste sladunjavosti, prezentirane s toliko

mnogo energije da je nemoguće ostati neusisan tim vakumskim vrtložnim ap-sintskim kaleidoskopom. Luhrmann je i inače redatelj poletna rukopisa čiste ek-statične filmske magije, koja jednostavno nosi, kao u diznilendskom odjeljku bajki (*Romeo i Julija*).

Patchwork je to *comédie dell'arte* i kenruselovskih vizualnih aluzija, koji se eklekticismom koristi uistinu sjajno, iz temelja revitalizirajući žanr mjuzikla, s inovativnim uvođenjem popularnih glazbenih brojeva u formu dijaloga, ali i pjevanih i plesnih točki (moćni Nirvanin *Smells Like Teen Spirit*, vrlo efektna Stingova *Roxanne* u tango verziji, duhovita Madonnina *Like a Virgin*), uz potporu fenomenalnog sporednog *casta* — od inače zanimljiva glumca Johna Leguizama (koji ovdje kao Toulouse-Lautrec ostaje čisto u formi harlekina, klasične tarotovske Lude u funkciji savjetnika ili kakva grotesknog lika iz *Alice u zemlji čudesa*), preko uvijek izvrsna i krajnje simpatična veterana Jima Broadbenta (koji je kao majstor ceremonije Ziedler jezgrovito sazeo dekadentni duh vremena), do ekspresivna, darovita Richarda Roxburgha u ulozi supresivno-represivne prznice vojvode od Monrotha.

Genij Luhrmannove režije pretvorio je to bojama zasićeno bančenje u magično putovanje fantastičnim svijetom nalik Méličovim filmskim scenografijama, u kojem ljubavnici plešu po oblacima uz nasmijani mjesec i digitalno kreiranu svjetlucavu zvjezdanu prašinu, što može uvjerljivo, dirljivo i sugestivno funkcionirati samo u rukama majstora koji čudesno vješto isprepliće vulgar-nost s transcendentalnom ljepotom.

Katarina Marić

MRAK MRAK FILM / SCARY MOVIE 2

SAD, 2001. — pr. Dimension Films, Gold/Miller Productions, Brillstein-Grey Entertainment, Wayans Bros. Entertainment, Eric L. Gold, izv. pr. Peter Schwerin, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Brad Weston. — sc. Shawn Wayans, Marlon Wayans, Alyson Fouse, Greg Grabianski, Dave Polsky, Michael Anthony Snowden, Craig Wayans, r. Keenen Ivory Wayans, d. f. Steven Bernstein, mt. Tom Nordberg, Richard Pearson. — gl. Kevin Kliesch, Michael McCuiston, sgf. Cynthia Charette, kgf. Valari Adams,

Mary Jane Fort. — ul. Marlon Wayans, Shawn Wayans, Anna Faris, Regina Hall, James DeBello, Chris Elliott, Kathleen Robertson, David Cross. — 82 minute. — distr. UCD.

Nošenima na krilima nevjerojatnoga komercijalnog uspjeha prvenca, braći Wayans nije trebalo dugo da izbace i nastavak *Mrak filma*. Junakinja prvog filma Cindy Campbell (Anna Farris) sada se upisala na sveučilište, a tu su i drogama sklon Shorty Meeks (Marlon Wayans), seksualno neodlučan Ray Jones (Shawn Wayans), njegova djevojka Brenda (Regina Hall), atraktivna Theo (Kathleen Robertson), nepokolebljiva Alex Monday (Tori Spelling) i zbunjeni Tommy (James DeBello). Svi oni se, zbog prijašnjeg iskustva s paranormalnim i proživljenih trauma, prijavljuju za seminar psihologije koji vodi profesor Oldman (Tim Curry) uz pomoć hendikepiranoga pomoćnika Dwighta (David Cross). Seminar se tijekom vikenda održava u opsjednutoj kući, a profesor ima i skrivene planove. Osim da jednu od prisutnih odvede u krevet, namjera mu je probuditi i zle sile i dokazati da postoji život nakon smrti. U kući ih dočekuje sluga Hanson (Chris Elliot) sa zakržljalom lijevom rukom, a nedugo po njihovu dolasku aktivnost duhova se pojačava i postaje sve agresivnijom.

Treba priznati da je *Mrak mrak film* solidno prošao u kinima, što je prilično porazan podatak za ukus gledateljstva s obzirom da je u filmu najčešće riječ o najglupljem mogućem sprdanju o temi seksa te tjelesnih nedostataka i izlučevina. Naravno, česte su i reference na druga ostvarenja, a nije riječ samo o hororima kao što su *Istjerivač đavola*, *Kuća straha*, *Poltergeist*, nego se parodiraju i recentni hitovi tipa *Charliejevih anđela*, *Čovjek bez tijela*, *Ispod površine* ili reklamni spot za Nike. Tako je



Mrak mrak film

u film strpano sve i svašta, kombinirano s površnim scenarijem i neinspirativnom glumom.

Razlog takvu zbrčkanom ostvarenju je i činjenica da je film očigledno napravljen u kratku vremenu kako ne bi nastala prevelika vremenska rupa između dva filma i tako se izgubio utjecaj marketinga *Mrak filma*. To ipak ne može biti baš nikakvo opravdanje za ovakvo šlampavo i neduhovito ostvarenje.

Sanjin Petrović

MURJAK I LAŽLJIVAC

SAD, 2001. — pr. Touchstone Pictures, Rat Entertainment, Permut Presentations, Kumbaya Productions, David Permut, Brett Ratner, izv. pr. Barry Bernardi, Michael Rotenberg, kpr. Steve Longi, Frank Pesce. — sc. George Gallo, r. George Gallo, d. f. Theo Van de Sande, mt. Malcolm Campbell, — gl. Graeme Revell, sgf. Stephen Lineweaver, kgf. Sharen Davis. — ul. Orlando Jones, Eddie Griffin, Gary Grubbs, Daniel Roebuck, Sterling Macer, Benny Nieves, Garcelle Beauvais, Andrea Navedo. — 88 minuta. — distr. Kinematografi Zagreb.

Nevjerojatno bogata povijest idiotskih prijevoda filmskih naslova u nas dobila je nedavno novo poglavlje: mora da su u Kinematografima bili ozbiljno pritisnuti ljetnom žegom kada su film originalnog naslova *Double Take* (moglo bi se prevesti kao *Dvostruka prijevora* ili nešto slično) preimenovali u *Murjak i lažljivac*. Nije problem u slobodnom prijevodu, nego u tome što u ovom tipičnom buddy-buddy filmu partneri uopće nisu murjak i lažljivac nego ban- kar i ulični varalica koji tvrdi da je agent FBI-a. Srećom, nije to film koji će se dugo pamtit i često citirati pa će se i hrvatski naslov brzo zaboraviti. Štoviše, riječ je o djelcu čiji se zbrkani scenarij posve dobro može nositi čak i s rastresenošću hrvatskih prevoditelja.

Glavni je lik mladi i uspješni crni ban- kar, koji po otkriću neobično visoka novčanog pologa na račun banke postaje glavnoosumnjičeni za ubojstvo svoje tajnice i dvojice policajaca, a pomoć mu nudi agent CIA, no mora se skloniti iz New Yorka u Meksiko. Susreće ulično- ga varalicu s kojim zamjenjuje najprije odjeću, a zatim identitet, i uz njegovu pomoć pokušava pobjeći u Meksiko. Na putu varalica tvrdi da je zapravo



Murjak i lažljivac

agent FBI-a koji pokušava raskrinkati ubojstvo kolumbijskog političara te tamošnji narkokartel čiji je kum spomenuti agent CIA, no naš mu junak ne vjeruje. Isprva ni gledatelj nije baš siguran tko je u tom filmu dobar, a tko loš dečko, no s nevjerojatnim gomilanjem tzv. neočekivanih obrata ta dilema nestaje jer gledatelj postaje potodviše ravnodušan prema identitetima likova. Ili, kako je zgodno upitao jedan američki kritičar: »Postoji li nagrada za gledatelja koji shvati tko je tko? Jer, ako ne postoji, nikome se neće dati gnjaviti s time«.

Kamen temeljac holivudske karijere scenarista i redatelja Georgea Galla scenarij je za film *Ponoćna trka*, izvršne akcijske komedije s Robertom De Niro iz 1988. godine, no s iznimkom kredita za izvornu priču filma *Zločesti dečki*, Gallo taj uspjeh nije ponovio. *Murjak i lažljivac* pokušaj je recikliranja njegovih najvećih uspjeha, no scenarij je neusporediv s *Ponoćnom trkom*, a bogme ni Orlando Jones i Eddie Griffin nisu prave zamjene za Willa Smitha i Martina Lawrencea. Nije uopće riječ o antipatičnim glumcima, no likovi koje tumače najveći dio filma ne opravdavaju njihove postupke, a osobito je problematično izvedena zamjena identiteta kroz koju bi se ugladeni bankar valjda trebao prisjetiti svojih crnačkih korijena, dakle ulične spike, *rapa* i *break-dancea*. Kad bi tematiziranje razlike između tzv. pravih i tzv. bijelih crnaca bilo izvedeno

nešto duhovitije od pukog spominjanja Spikea Leeja možda bi *Murjak i lažljivac* imao smisla. Možda bi imao smisla i kad bi formula instant filma za ugodno gubljenje vremena bila provedena s malo manje narativne nelogičnosti i malo više brige za likove i motivaciju. Možda bi tada čak i distributer filma shvatio o čemu je tu zapravo riječ i nadjenao mu neki logičniji naslov.

Igor Tomljanović

PUNOM PAROM CURE / BRING IT ON

SAD, 2000. — pr. Beacon Communications LLC, Marc Abraham, Thomas A. Bliss, izv. pr. Armyan Bernstein, Paddy Cullen, Caitlin Scanlon, Max Wong, kpr. Jessica Bendinger, Patricia Wolff. — sc. Jessica Bendinger, r. Peyton Reed, d. f. Shawn Maurer, mt. Larry Bock. — gl. Christophe Beck, sgf. Sharon Lomofsky, kgf. Mary Jane Fort. — ul. Kirsten Dunst, Eliza Dushku, Jesse Bradford, Gabrielle Union, Claire Kramer, Nicole Bilderback, Tsiarina Joelson, Rini Bell. — 98 minuta. — distr. VTI.

PASJA LJUBAV / AMORES PERROS

Meksiko, 2000. — pr. Altavista Films, Zeta Film, Alejandro González Iñárritu, izv. pr. Francisco González Compeán, Martha Sosa Elizondo. — sc. Guillermo Arriaga, r. Alejandro González Iñárritu, d. f. Rodrigo Prieto, mt. Alejandro González Iñárritu,

Luis Carballar, Fernando Pérez Unda. — gl. Gustavo Santaolalla, sgf. Brigitte Broch. — kgf. Gabriela Diaque. — ul. Vanessa Bauche, Gael García Bernal, Umberto Busto, Emilio Echevarria, Alvaro Guerrero, Rodrigo Murray, Marco Perez, Jorge Salinas. — 153 minute. — distr. Discovery film i video.

Šokantan, nasilan, agonizirajući *debi* meksičkog redatelja Alejandra Gonzalesa Inárritua grozničava je mozaična struktura kompleksne konstrukcije triptiha, dijelom ornamentalna, budući da se sve tri postojeće priče u njemu isprepleću, iako je svaka snimana drukčijom dinamikom. Eruptivne početne scene, dokumentaristički živopisna klimaksa i snažna južnoameričkog kolorita (o osiromašenu urbanom životu srednje klase, s borbama pasa, ali i onima za egzistenciju, o mladiću spremnu na svašta da bi ostvario zabranjenu ljubav) nalaze smiraj u središnjem, mistično-otajstvenom dijelu (glamurozna no sterilna svijeta užitaka — slave, ljepote i novca; u kojem se egzistencija supermodela postupno degenerira u noćnu moru, također neraskidivo vezanu svijetom u kojem živi), da bi na kraju dovele do biblijskoga otkupljenja kroz posljedice prijašnjih djela svojih protagonista (zloglasni bivši terorist u dojmljivoj izvedbi veterana Emilija Echevarrije, čije divlje, fanatične prodrone oči skitnice/plaćena ubojice ujedno odaju i duboki osjećaj izgubljenosti i reflektiraju samo društveno dno).

Energizirana fotografija Rodriga Prieta, koja maestralno stapa sve te slojeve meksičkoga društva — koje zapravo povezuje strašna automobilska nesreća te ubojiti rotvajler Cofi — nepredvidiv je, uznemirujuć, ali i očaravajuć rad maksimalne emotivnosti. Trenutno ultramoderan rad kamerom iz ruke ovdje naime dobiva drukčiji prizvuk — uzemljuje se na vlastitom teritoriju, posve srastao s agresivnom dinamikom protagonista iz prve priče.

Ova eksplozivna, brutalna tura kroz Mexico City sugestivno prenosi strahotne prometne gužve, zrak zagađen smogom, ali i miris prženih tortilla, okus tequile — svijet nasilja i suptropske ljepote, prljave realnosti i latino-sapunica — čitav pulsirajući život velegrada; provodeći nas kroz galeriju individualaca, bez linearnog vremena, narativno kompleksno. Strukturalno i

po opsegu filmu se mogu nametnuti usporedbe s *Paklenim šundom* i Sodeberghovim *Trafficom*, baš kao što se mogu iščitati i brojni drugi (nenamjerni) uzori. No on je posve svoj, duboko moralističan, unikatan i ponajprije — zreo.

Jer uza svu fuziju stilova i utjecaja, *Pasja ljubav* ambiciozno je i provokativno ostvarenje koje uistinu ima što reći te čini vrijedan testament Inarrituova golema i osebujna talenta, kao i razumijevanja ljudske nesavršenosti — njihovih strasti i čežnji ponajprije, prepun kolarita i tragičkog otkupljenja.

Katarina Marić

PAUKOVA ZAVJERA / ALONG CAME A SPIDER

SAD, 2001. — pr. Paramount Pictures, Revelations Entertainment, Phase 1 Productions, David Brown Productions, David Brown, Joe Wizan, izv. pr. Morgan Freeman, kpr. Marty Hornstein. — sc. Marc Moss prema romanu Jamesa Pattersona, r. Lee Tamahori, d. f. Matthew F. Leonetti, mt. Nicolas De Toth, Neil Travis. — gl. Jerry Goldsmith, sgf. Ida Random, kgf. Sanja Milkovic Hays. — ul. Morgan Freeman, Monica Potter, Michael Wincott, Mika Borem, Penelope Ann Miller, Michael Moriarty, Dylan Baker, Anton Yelchin. — 104 minute. — distr. Kinematografi.



Paukova zavjera

Zamorno formulaičan, nelogičan, prepun banalnih konverzacija među jednodimenzionalnim likovima, sa završnim *twistom iznenađenja*, koji nije ni osobito inventivan ni zanimljiv, a može iznenaditi samo najlakovjerniju publiku, *Paukova zavjera* film je prepun prazna hoda, predvidiv poput drugorazredne detektivske priče, te jednostavno tone pod teretom vlastite apsurdnosti. Iz koje ga ne može izvući ni uvijek efektan Morgan Freeman, čija zračeca smirenost i energija opetovano repriziranu forenzičaru-psihologu Alexu Crossu (kojeg smo upoznali u sličnom no donekle prihvatljivijem *copycat* epigonu *Sedam i Kad jaganjci utihnu* — *Kolekcionaru*) udahnuje premisu odviše krvna karaktera. Sam Freeman maniristično nastavlja s ulogama policajaca (uz *Sedam i Kolekcionara* tu je i *Pod sumnjom*), pri čemu ovdje uz pomoć nove agentice (izrazito antipatična i hladna Monica Potter) mora uhititi inteligentnog otmičara (Michael Wincott) senatorove kćeri. No, nema ničega pamtljiva ili barem prijetećeg ni u Wincottovoj izvedbi — on je naprosto još samo jedan manijakalni otmičar (a isto bi tako mogao biti i ubojica ili bombaš) s ekrana (ni traga sofisticiranoj prigušenoj opasnosti Hoskinsova ludaka iz recentnog *Felicijina putovanja*, primjerice).

No ono što je u filmu najdepresivnije definitivno je redateljev smrtno ozbiljan pristup temi, koji je nakon dojmjljiva *Bili jednom ratnici* podbacio nekolici-nom ostvarenja, poput *Mulholland Falls*. Tamahori, naime, svjesno ili nesvjesno, zanemaruje rupe u sadržaju, puštajući da se radnja, začinjena Freemanovom spasilačkom nazočnošću (te time nije potodviše negledljiva), odvija sama od sebe.

Katarina Marić

PEARL HARBOR

SAD, 2001. — pr. Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films, Jerry Bruckheimer, Michael Bay, izv. pr. Scott Gardenhour, Bruce Hendricks, Chad Oman, Mike Stenson, Barry Waldman, Randall Wallace. — sc. Randall Wallace, r. Michael Bay, d. f. John Schwartzman, mt. Roger Barton, Mark Goldblatt, Chris Lebenzon, Steven Rosenblum. — gl. Hans Zimmer, sgf. Nigel Phelps, kgf. Michael Kaplan. — ul. Ben Affleck, Josh Hartnett, Kate Beckinsale,



Pearl Harbor

Ewen Bremner, Jon Voight, William Lee Scott, James King, Greg Zola. — 182 minute. — distr. Kinematografi.

Svi manje-više dobro znamo koje je povijesno značenje Pearl Harbora. Film koji dijeli ime toponima koji za Amerikance označava ulazak u Drugi svjetski rat, dugo je bio najavljivao kao jedan od najiščekivanijih 'velikih' holivudskih projekata. *Pearl Harbor* jest ambiciozan projekt. Dugo pripreman, skup, s dodatnom povijesnom težinom. No koliko god bila riječ o velikom zaloga, jednako se tako može govoriti i o malo zahtjevnijoj rutini. Sve što mu je potrebno korektna je akcija pomiješana s nešto emocija, pa iako ne zvuči preteško, ipak smo dobili film koji producersko-redateljski dvojac, Bruchheimer-Bay, nije uspio kontrolirati. Trošatna saga podijeljena je u tri dijela: zaplet u Americi i Britaniji, napad na Pearl Harbor i bombardiranje Tokija. Kroz sve te faze prati se sudbina jednog muško-žensko-muškog ljubavnog trokuta. I tu već počinju veliki problemi. Troje plošno napisanih likova koji međusobno ne dijele ni najmanju 'kemiju' teško nas mogu držati budnima. Što se samih scena napada tiče, tu većih zamjerki nema. Režiserski precizno i snimateljski vrlo elaborirano s dozom strasti i pameti. No sve kvare ukomponirane scene ranjenih u bolnici koje su namjerno mutne kako film ne bi dobio certifikat koji bi onemogućio posjet mlađe publike (sic!). Nakon što bi sva-

ki normalan gledatelj logično zaključio da ovdje film završava, autori su odlučili napraviti klimaks kakav velika nacija i kinematografija zaslužuju. Naši junaci kreću u nemoguće misiju bombardiranja srca japanskog carstva. Nije se pritom obračalo mnogo pozornosti na povijesne činjenice (odmazda je, naime, izvedena dvije godine kasnije, a ne odmah po napadu na Pearl Harbor). U osnovi *Pearl Harbor* je vrlo nepravedna pogodba; previše je toga potrebno pretpjeti za 45 minuta solidno izrežiranih eksplozija. *Pearl Harbor* nije ni vjerodostojan, ni kvalitetan, ni zabavan. Ono što se gledatelju nudi mlaka je ljubavna priča, solidni specijalni efekti i predvidljiv kraj.

Martin Milinković

POKEMON 2 / POKEMON: THE MOVIE 2000

Japan, SAD, 2000. — pr. Nintendo, Kids WB, Pikachu Project '99. — sc. Norman J. Grossfeld, Micha-



Pokemon 2

el Haigney, r. Michael Haigney, Kunihiko Yuyama. — gl. John Loeffler, Ralph Schuckett, Weird Al Yankovich. — glas. Veronica Taylor, Rachael Lillis, Ted Lewis, Eric Stuart, Addie Blaustein, Ikue Ootani, Stan Hart, Kayzie Rogers. — 100 minuta. — distr. InterCom Issa.

PRAVA ŽIVOTINJA / THE ANIMAL

SAD, 2001. — pr. Revolution Studios, Happy Madison, Barry Bernardi, Carr D'Angelo, Todd Garner, izv. pr. Jack Giarraputo, Adam Sandler, kpr. Tom Brady, Derek Dauchy, John Schneider, Rob Schneider. — sc. Tom Brady, Rob Schneider, r. Luke Greenfield, d. f. Peter Lyons, Collister, mt. Jeff Gourson, Peck Prior. — gl. Teddy Castellucci, sgf. Alan Au, kgf. James Lapidus. — ul. Rob Schneider, Colleen Haskell, John C. McGinley, Edward Asner, Michael Caton, Louis Lombardi, Guy Torry, Bob Rubin. — 83 minute. — distr. Continental film.

Već nekoliko godina Marvin (Rob Schneider) pokušava postati pravim policajcem, ali svake godine zbog loše fizičke pripremljenosti ne uspije proći testiranje. Tako nastavlja raditi u arhiviranju dokaznog materijala, gdje doživljava raznorazna poniženja. Kada jednom prigodom ostaje sam u postaji, dojavljaju mu o pljački i on odlučuje sam intervenirati, ali prilikom vožnje izleti s ceste i surva se u provaliju. Nekim čudom preživi te ga pronalazi doktor koji eksperimente obavlja u zabačennoj klinici. Taj ga skrpa koristeći se pri tom genima raznih životinja. Kada se probudi, Marvin se ničega ne sjeća, ali odjednom je fizički mnogo jači. Kada pomoću sada savršena njuha uhvati krijumčara droge, konačno ga prime u policiju. No, životinjski instinkti uskoro mu počinju praviti znatno više problema nego što mu stvarno pomažu.

Glumac Rob Schneider, kao i brojni drugi američki komičari, karijeru je započeo u seriji *Saturday Night Live*, a veću je pažnju na sebe skrenuo ulogom u filmu *Deuce Bigelow: Male Gigolo*. I dok je tamo bio prisiljen upoznavati žene najčudnijih sklonosti i ponašanja, ovdje se pak našao u posve drukčijoj poziciji, gdje je on taj koji svojim ponašanjem izlazi iz uobičajenih okvira. U SNL se vjerojatno upoznao i s Adamom Sandlerom, koji je izvršni produ-

cent filma (pojavljuje se nakratko potkraj filma), te je glumio u Sandlerovim ostvarenjima *The Waterboy*, *Big Daddy* i *Little Nicky*.

Prava životinja načešće poseže za primitivnim humorom koji se zasniva na seksu ili odvratnostima, dok tek povremeno uspijeva biti duhovit. Začudo, način na koji je riješen kraj prilično je neočekivan, a zabavno je upotrijebljena teorija o obrnutom rasizmu po kojoj su svi dodatno popustljivi prema Afroamerikancima, što strašno smeta Marvinova crnog prijatelja. Ti rijetki trenuci daju filmu određenu životnost, ali u cjelini riječ je samo o slabašnoj komediji.

Sanjin Petrović



Preboli me

PREBOLI ME / GET OVER IT

SAD, 2001. — pr. Miramax Films, Ignite Entertainment, Keshan, Morpheus, Michael Burns, Marc Butan, Paul Feldsher, izv. pr. Jeremy Kramer, Jill Sobel Messick, kpr. Leanna Creel, Richard Hull, Louise Rosner. — sc. R. Lee Fleming Jr., r. Tommy O'Haver, d. f. Maryse Alberti, mt. Jeff Betancourt. — gl. Steve Bartek, sgf. Robin Standefer, kgf. Mary Jane Fort. — ul. Kirsten Dunst, Ben Foster, Melissa Sagemiller, Sisqo, Shane West, Colin Hanks, Zoe Saldana, Mila Kunis. — 87 minuta. — distr. UCD.

RASTURI ME / BAISE MOI

Francuska, 2000. — pr. Le Studio Canal+, Pan Européenne Production, Take One, Toute Première Fois, Philippe Godeau, izv. pr. Dominique Chiron. — sc. i r. Coralie Trinh Thi, Virginie Despentes, d. f. Benoit Chamaillard, mt. Ad'lo Auguste, Francine Lemaître. — gl. Varou Jan, sgf. Irène Galitzine, kgf. Magali Baret, Isabelle Fraysse. — ul. Raffaëla Anderson, Karen Iancu, Delphine MacCarty, Lisa Marshall, Estelle Isaac, Hervé P. Gustave, Marc Rioufol, Ouassini Embarek. — 78 minuta. — distr. Europa film i video.

Prije podosta godina Hrvoje Turković u jednom je svom tekstu točno ustvrdio da žanr pornografskog filma u budućnosti ima veće potencijale od bilo kojega drugog, iz jednostavnog razloga što su njegove mogućnosti do tog trenutka bile vrlo slabo iskorištene. Naža-

lost, do danas se potencijali pornića uglavnom nisu maknuli s mrtve točke, no Turkovićeva teza i dalje stoji. Problem je, međutim, u činjenici da se u pornografskoj produkciji u daleko najvećem broju slučajeva ogledaju autori izvanredno skućene kreativnosti, a kako su pornoostvaraji sve više produkcijski i distribucijsko-recepcijski usmjereni na video, a sve manje na filmsku vrpcu i kino, tako ambicije pornoautora postaju sve oskudnije i uglavnom se, i to samo u onih izrazitije samosvjesnih, svode na što osebujnije, stilski i tematski, uprizorenje seksualnih prizora. Nekadašnji klasici pornografskog žanra, napose oni iz sedamdesetih, imali su na raspolaganju u prosjeku vizualno manje atraktivne protagoniste, ali njihovi su reprezentativni utjelovitelji redovito imali daleko veću osobnost, koja je mogla doći do izražaja zahvaljujući tome što su reprezentativni pornoautori imali određene narativne standarde: film je morao imati kakvu-takvu priču i koliko-toliko profilirane likove. Zato je danas nemoguće, barem u ozbiljnijih poznavatelja žanra, da ljepotani poput Rocca Siffredija i mnogobrojne doista iznimne krasotice, spomenimo tek gracilnu i sofisticiranu Zaru Whites, dostignu karizmu jednog Johna Leslieja ili Jamiea Gillisa, odnosno Annette Haven ili karakterne pornopravkinje Kelly Nichols. Andrew Blake može unedogled

varirati svoj odličan prvenac *Noćni izleti* i snimiti tisuće maniristično estetiziranih kadrova, ali teško će se približiti majstorima poput Geralda Damiana ili Radleyja Metzgera.

S druge strane, u okvirima tzv. službene kinematografije, pornografski elementi rabljeni su ekstremno rijetko i do unatrag posljednjih nekoliko godina na prste jedne ruke mogli su se nabrojati filmovi i autori koji su za njima posegnuli. Najpoznatiji slučajevi su Oshimino *Carstvo čula* i Bellochijev *Đavao u tijelu*. U Oshiminu filmu, koliko se sjećam, tri su prava hardcore prizora, sva tri skladno uklopljena u cjelinu, dok Bellochijev sadrži samo jedan, kontekstu filma posve stran prizor felacija. Malo komu će pasti na pamet da i Almodovarov *Veži me!* sadrži jednu hardcore scenu. Riječ je kupanju Victorije Abril u kadi, kad dopusti da joj igračka na navijanje uplovi u vaginu; tehnički gledano to je pornografski prizor (eksplicitan prikaz svojevrsnog samozadovoljavanja), a Almodovar ga je sjajno uklopio u humorno-pomaknutu cjelinu. U posljednjih nekoliko godina, sukladno zaraznu trendu intenzivnog realizma/naturalizma, javlja se sve više autora koji su spremni posegnuti za eksplicitnim seksualnim prizorima, a nama najpoznatiji primjeri su von Trierovi *Idioti* i *Romansa* Catherine Breillat. Von Trier se u tom smislu i nije proslavio, s obzirom da je u sekvenci

orgije prikazao tek jedan jedini, iznimno kratak kadar penetracije, koji je tako izdvojen posve suvišan, dok je Breillat krenula u posve drugom smjeru, kreirajući stiliziranu bunjuelovsku priču u kojoj su od pornografskih elemenata, ako me sjećanje ne vara, tu jedan traljavi felacio, nekoliko erektiranih spolovila i nekoliko slabo vidljivih snošaja u udaljenim planovima fantazmagorične orgije. *Romansa* je neusporedivo slabiji film od *Idiota*, ali tretman pornoelemenata je uspjeliji, premda nimalo impresivan, pogotovo kad se ima u vidu da je Breillat u njihovoj uporabi i nedosljedna i prekomjerno suzdržana.

Daleko uspjelije prepletanje 'službene' i pornografske kinematografije ostvarile su iskusne seksualne djelatnice Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi u *Rasturi me* (doslovni prijevod francuskog originala bio bi *Jebi me* ili *Pojebi me*), filmu koji bi se po ujednačenu i donekle ravnopravnu udjelu pornografskog i nepornografskog mogao označiti i antologijskim. Premda su ga neki proglašavali pornićem, *Rasturi me* je ipak film 'službene' kinematografije (doduše njezina alternativno-eksploatacijskog izdanka) garniran *hardcore* sastojcima, ali obilatije nego ikad prije, što je u neiskusnijih gledatelja izazivalo dojam da prisustvuju 'pravom' porniću. *Rasturi me* je zapravo radikalno naturalističko-dokumentaristička parafraza *Thelme i Louise*, čije su protagonistice obilježene dementnošću i žestokim na-

silničkim sklonostima poput onih Chabrolovih u *Ceremoniji/Izvršenju*. Nažalost, ovaj potencijalno vrlo intrigantan ostvaraj nije se izdigao iznad kvalitativne prosječnosti iz vrlo jednostavna razloga, koji ga indirektno dovodi vrlo blizu standardne pornografske produkcije (premda to nije samo njezino obilježje): protagonistice kao likovi iole razrađenije karakterizacije ne postoje, a fabula se svodi na mehaničko nizanje nasilničkih i/ili seksualnih zbivanja. Bitno shvaćajući naturalizam kao tzv. estetiku ružnoće (koja je bila tek nuspojava izvornog Zolina naturalizma, odnosno njegovih dalekih preteča poput npr. Tome Akvinskog), Despantes i Trinh Thi ustrajavaju na 'prljavoj' fotografiji, uglavnom oskudnoj scenografiji, estetskom snižavanju inače atraktivnih glumica (pogotovo vehementne Raffaële Anderson koja svako malo opterećuje svoje lice iritantnim grimasama) i njihovih seksualnih odnosa te na brutalnom nasilju. Autorski dvojac i njihovi suradnici očito ipak imaju određenu dozu talenta: naturalističko-dokumentaristički ugođaj kreirali su s vještinom koje se ne bi posramila ni neusporedivo uglednija imena, a energičnost koja pulsira iz njihova djela nije pretjerano nazvati dojmljivom. U cjelini, *Rasturi me* ostaje ambiciozan diletantski rad, ali daleko dostojniji uvažavanja nego uradci nekih ovdašnjih službenih ili neslužbenih diletanata.

Damir Radić

SHREK — ZELENO ČUDOVIŠTE / SHREK

SAD, 2001. — pr. DreamWorks SKG, Pacific Data Images, Jeffrey Katzenberg, Aron Warner, John H. Williams, izv. pr. Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins, kpr. Ted Elliott, Terry Rossio. — sc. Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S. H. Schulman prema knjizi Williama Steiga, r. Andrew Adamson, Vicky Jenson, mt. Sim Evan-Jones. — gl. Harry Gregson-Williams, John Powell, sgf. James Hege-dus. — glas. Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, John Lithgow, Vincent Cassel, Peter Dennis, Clive Pearse, Jim Cummings. — 90 minuta. — distr. Kinematografi.

Čudno je kad ozbiljni ljudi ozbiljno shvate holivudske reklamne kampanje, a jedan takav slučaj dogodio se i s cjelovečernjim DreamWorksovim crtanim filmom *Shrek*, kojeg su neki i ovdje u Hrvatskoj shvatili kao dosad rijetko viđen primjerak nekonvencionalnosti, provokativnosti, čak subverzivnosti. Ono što se *Shreku* i njegovim glavnim tvorcima, redateljskom paru Andrewu Adamsonu i Vicky Jenson, ne može osporiti jest to da je riječ o prvom filmu diznijske oblikovnosti i izvedbe koji izvrtče diznijske klišeje i šali se na njihov račun, no teren za takav manevar u Americi je neposredno pripreman čitavo prošlo desetljeće igranim filmovima tzv. moronskog humora s vrhuncem u ostvarenjima braće Farrelly, te crtanim filmskih serijama u rasponu od blažih i sofisticiranijih *Simpsonovih* do grubo-humornih, sarkastičnih *Beavesa* i *Butthead* koji su, u dugometražnoj formi, zaživjeli i na velikom platnu. Uostalom, *Shrekovo* izvrtanje konvencija i šale na diznijske likove i standarde uglavnom je benigno, izrazitom crnohumornošću izdvaja se tek scena s pjevajućom ptičicom, koja je doista pravi mrak.

Shrek ne samo da uglavnom nije subverzivno ostvarenje, njegova završnica ispod krinke travestije klišeja ljepotice i zvijeri zapravo skriva velikom broju Amerikanaca dobrodošlu, stoga i podobnu poruku o dražesnosti pretilih osoba, ali istovremeno i univerzalnu poruku o spajanju spojivog i nespajanju nespojivog. Jer, izvorno romantičarski motiv ljepotice i plemenite zvijeri bio je, a u znatnoj mjeri i do danas ostao, društveno neprihvatljiv ili teško, nerado prihvatljiv svojom duboko imanen-



Rasturi me

tnom, bolnom i tjeskobnom obilježenošću, izdvojenošću protagonista, subverzivnim postupkom spajanja nespojivog. Dakako, i kraj s realiziranom ljubavnom vezom krasne djeve i vizualno čudovišnog, ali veoma simpatičnog Shreka na površinskoj bi razini prošao u hepiendovskom tonu s obzirom na benignohumorni kontekst cjeline, no u stvarnom životu na takve se veze uglavnom ne gleda naročito dobrohotno (valjda i zato što u zbilji ima kud i kamo manje plemenitih i neustrašivih ljudi zatočenih u čudovišnom obličju, a još manje krasotica ili ljepotana koje/koji će plemenitu rugobu, pogotovo formalno-javno, nagraditi svojom ljubavlju), kao što se, da stvar prenesemo na drugu razinu, uglavnom nedobrohotno gleda na veze rasno, katkad i nacionalno, a nerijetko i klasno različitih osoba, pri čemu se vizualno-tjelesna kompatibilnost protagonista odnosa ne uzima kao olakšavajuća okolnost. Ako je društvo nesklono ljubavnim relacijama na ovoj drugoj, bitno apstraktnoj razini (jer teško da netko zdrava razuma, neopterećena ideologijskim konstrukcijama, spontano može vidjeti ista neprilično u međusobnoj ljubavnoj naklonosti bijelca i crnkinje, Arapa i Židovke, Hrvata i Srpkinja, plemića i građanke, ukoliko ih povezuju slične sklonosti i srodnost prirode te estetske razine njihovih pojavnosti), onda je jasno da je na onoj prvoj, dubinskoj razini spontanog estetskog razdvajanja općeprihvaćeno lijepog i ugodnog i općeprihvaćeno ružnog i neugodnog, spajanje krasnog i nakaznog neprilično i neprimjereno.

Ne želeći podvajati fikciju i zbilju, laškoću prihvaćanja spajanja nespojivog u fikciji i otpor prema istom u zbilji, Adamson i Jenson gledateljima serviraju fikciju koja im je prihvatljiva i u zbilji. Umjesto čudovišnog simpatičnog Shreka i gracične ljepotice plemenita srca, dobili smo čudovišnog simpatičnog Shreka i vizualno, po standardnim kriterijima, daleko mu kompatibilniju ženu napuhanu poput balona, a dobre duše. Većina od tko zna koliko milijuna drastično pretilih Amerikanaca, koji su već postali svojevrstan zaštitni znak svoje domovine, vjerojatno je zadovoljna takvim, politički korektnim, raspletom, no pitanje je bi li veći dio ostalog gledateljstva ipak više preferirao očekivani kraj s realizacijom lju-

bavne veze Shreka i izvorne krasotice. Ljudi, naime, nisu uvijek sretni kad im se izmakne pripreman i očekivan fiktionalni rasplet, koliko god on bio suprotan njihovom uobičajenom zbiljskom vrednovanju, kad im se izmakne svojevrsno oplemenjujuće utočište u fikciji, i u tom smislu Shrekov završetak možda ipak ima neku duboko ironijsku i subverzivnu notu, pored čini se neosporna podilaženja pretilom i drukčije tjelesno inferiornom gledateljstvu, što ga dovodi u vezu s Murphyjevima filmovima *Luckasti profesor* 1 i 2.

Neovisno od svega prethodno napisanog, *Shrek* je dobar film. Njegov sjajni tehnicizam, iako se svojom kompjuterskom 'korporativnošću' ne može nositi s *obrtničko-manufakturnim* umijećem individualnih genijalaca poput Nicka Parka ili Hayao Miyazakija, nipošto ne ostavlja ravnodušnim, a simpatični likovi i niz vrcakavih, intertekstualnih šala, potpomognutih dinamičnim ritmom izlaganja i očekivano visokom dizajnerskom razinom, daju ključan prinos ugodnosti ukupnih dojmova. Još samo da je lijepa djeva ostala kakva je bila...

Damir Radić

SIMPATICO

SAD, Francuska, Velika Britanija, 1999. — pr. Le Studio Canal+, Emotion Pictures, Kingsgate Films, Zeal Pictures, Jean-Francois Fonlupt, Dan Lupovitz, Timm Oberwelland, izv. pr. Sue Baden-Powell, Joel Lubin, Greg Shapiro, kpr. Chuck Binder, Matthew Warchus. — sc. Matthew Warchus, David Nicholls prema kazališnom komadu Sama Sheparda, r. Matthew Warchus, d. f. John Toll, mt. Pasquale Buba. — gl. Stewart Copeland, sgf. Amy B. Ancona, kgf. Karen Patch. — ul. Nick Nolte, Jeff Bridges, Sharon Stone, Catherine Keener, Albert Finney, Shawn Hatosy, Kimberly Williams, Liam Waite. — 106 minuta. — distr. MG Films.

SUSJEDI / LA COMUNIDAD

Španjolska, 2000. — pr. Antena 3 Televisión, Lola-films, Vía Digital, Andrés Vicente Gómez. — sc. Alex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarría, r. Alex de la Iglesia, d. f. Kiko de la Rica, mt. Alejandro Lázaro. — gl. Roque Baños, sgf. José Luis Arrizabala, Baffra, kgf. Paco Delgado. — ul. Carmen Maura, Eduardo Antuña, Jesús Bonilla, Paca Ga-

baldón, Sancho Gracia, Emilio Gutiérrez Caba, Terele Pávez, Roberto Perdomo. — 107 minuta. — distr. Europa film i video.

Alexis De La Iglesia jedan je od najeksplicitnijih i ujedno najuspješnijih španjolskih redatelja današnjice. Njegovi filmovi (*Accion Mutante*, *Dan zvijeri*, *Perdita Durango*) uredno su među najgledanijima u domovini, a izvan nje najčešće ostvaruju kulturni status. Premda je u Iglesiasije vidljiv utjecaj stripova (koje je, kao i Almodovar, svojedobno i sam stvarao), on se tom ikonografijom vrlo dobro koristi u svojim djelima uspješno stapajući stripovsko gledanje s ipak dominantnim filmskim, dajući mu posebno ozračje. Od toga ne odstupa ni kod *Susjeda* i film se može posve lako zamisliti i u crtanom izdanju. Iglesias je ovdje osmislio nešto zamršeniju i kompleksniju priču temeljenu na ljudskim karakteristikama. No, ne i manje zabavnu.

Sredovječna Julia (Carmen Maura), koja radi u agenciji za prodaju nekretnosti, koristi se jednim od stanova za sebe. U stanu iznad pronađen je mrtav starac, a igrom slučaja Julia u podu pronalazi golemu svotu novaca. Ispostavlja se da je starac na sportskoj kladionici osvojio *jack-pot* koji nije želio podijeliti s ostalim stanarima zgrade. Stoga je, sve do smrti, ostao zabarikadiran u stanu dok su se ostali udruženi susjedi mijenjali motreći na njega. Julia ubrzo shvaća da stanari sumnjaju da je novac kod nje i da joj više neće biti tako lako izaći iz zgrade...



Susjedi

Iglesia vrlo dobro gradi priču, stvarajući sve veći osjećaj psihoze kod glavne junakinje kako namjere susjeda postaju očiglednije. Ljudska pohlepa ogoljena je do srži, a privid zajedništva stanara samo je krinka koja, kako vrijeme odmiče, postaje sve krhkija. Premda su likovi pomalo groteskni, time ne gube na životnosti, baš naprotiv. Carmen Mauru izvršna je u glavnoj ulozi te je za svoju interpretaciju osvojila Goyu, nagradu španjolskih kritičara (kao i Emilio Gutierrez Caba za sporednu ulogu) i priznanje na festivalu u San Sebastianu. Iglesi-a nam pruža dobru zabavu, punu apsurdnih situacija, crne komedije i dobre režije s nekoliko iznimnih rješenja. Zabavno je i što u tom košmaru ljudske pohlepe, najpametnijim ispada upravo onaj za kojeg svi drže da je najglupiji.

Sanjin Petrović

TAJNA MIRNOG JEZERA / LAKE PLACID

Kanada, SAD, 1999. — pr. Fox 2000 Pictures, Phoenix Pictures, Rocking Chair Productions, David E. Kelley, Michael Pressman, izv. pr. Peter Bogart. — sc. David E. Kelley, r. Steve Miner, d. f. Daryn Okada, mt. Marshall Harvey, Paul Hirsch. — gl. John Oltman, sgf. John Willett, kgf. Jori Woodman. — ul. Bill Pullman, Bridget Fonda, Oliver Platt, Brendan Gleeson, Betty White, David Lewis, Tim Dixon, Nataschia Maltke. — 82 minute. — distr. MG Film.

Najprije o izvornom nazivu filma; Lake Placid je zimovalište znamenito po održavanju Zimskih olimpijskih igara. Upravo zbog toga Lake Placida, Lake Placid iz naziva filma Stevea Minera nije mogao dobiti željeno ime. No, u glavama filmskih protagonista Lake Placid, golemo jezero u američkoj državi Maine, ostao je Lake Placid, što nam se izravno u filmu i sugerira. Čemu ova priča? Pa zato što je teško bilo što drugo pametno i suvislo reći o Minerovu filmu u kojem, po prokušanoj matrici, jedan pristali efbijovac (Bill Pullman), jedna usplahirena znanstvenica (Bridget Fonda), koju u uvodu filma ostavlja dečko, jedan dobroćudni lokalni policajac (Brendan Gleeson) i jedan ludi profesor (Oliver Platt) pokušavaju razotkriti kakvo se to čudovište krije u mirnom jezeru. Kad se otkrije da je zapravo riječ o krokodilu koji je,

ne zna se kako, dospio u jezero središnje Amerike, filmski se junaci užasno preplaše što ih, pak, ne priječi u međusobnim ljubavima i mržnjama, a publika se može samo smijati nepoticaenom preimenovanju škotskoga jezerskoga čudovišta Nessi u američku Blessi. Kada, pak, na kraju filma spoznamo da krokodilčić zapravo hrani suluda lokalna stanovnica (Betty White), protagonistima *Tajne mirnog jezera* opasno prijete nastavak filma (u koji, s obzirom na loše tržišne rezultate, ipak, sumnjamo), a gledatelje — izuzimajući one koje će duboko razočarati ovako prizemni kraj — može s pravom obuzeti urnebesni smijeh.

Drugo pitanje koje se nameće nakon gledanja filma jest — tko je i zašto *Tajnu mirnog jezera* nakon dvije godine od premijere pripustio u hrvatska kina umjesto u videoteke gdje bi se logično i lagodno smjestila na police zajedno sa svim nastavcima *Ralja*? Kako je na taj upit teško dobiti odgovor, zabilježimo još dva detalja. Prvi je zabavna scena borbe divovskoga krokodila s helikopterom u kojoj Steve Miner ipak podsjeća da je nekoć režirao prvi *Petak 13* i još dva njegova nastavka. Drugi detalj vezan je uz scenarij filma koji potpisuje autor televizijske uspješnice *Ally McBeal* David E. Kelley, što je vidljivo iz lika koji glumi Bridget Fonda. Ona je, naime, *pljunuta* Ally na izletu u Lake Placid.

Ivan Žaknić

TAXI 2

Francuska, 2000. — pr. ARP, Le Studio Canal+, Leeloo Productions, TF1 Films Productions, Luc Besson, Laurent Pétin, Michèle Pétin, izv. pr. Bernard Grenet, Antoine Simkine. — sc. Luc Besson, r. Gérard Krawczyk, d. f. Gérard Sterin, mt. Thierry Hoss. — gl. Al Khemya, sgf. Jean-Jacques Gernolle, kgf. Martine Rapin. — ul. Samy Naceri, Frédéric Diefenthal, Emma Sjöberg, Bernard Farcy, Marion Cotillard, Jean-Christophe Bouvet, Marc Faure, Malek Bechar. — 82 minute. — distr. Blitz.

Samy Naceri vraća se kao Daniel, marsejski *speedy* vozač taksija, uz dobro poznate likove iz prvog dijela francuskog *box-office* hita *Taxi* iz 1998. Započevši s izrazito snažnom ali i urnebesno smiješnom uvodnom scenom, *Taxi 2* nastavlja u istom neobvezno-nepre-



Taxi 2

tencioznom stilu gegova i uistinu opuštajućih šala, bez velikih želja za dubinom karaktera ili uzročno-posljedičnim osmišljavanjem priče (osobito je komičan odnos između ležernog, nonšalantnog Daniela i njegova budućeg punca — strogog discipliniranog vojnoga generala — u eksplozivnoj izvedbi Jeana Cristophe Bouveta).

Šarmantna akcijska komedija, nalik virtualnoj reprizi prethodnika, s još dotjeranijim, katkad uistinu impresivnim (i naravno nerealističnim) tehničkim dodacima, zabavna je, razuzdana razbibriga koja ostavlja okus Bond-serijala i sretnih vremena letećih automobila u kojima ništa nije nemoguće ili neostvarivo.

Scenarist i producent Luc Besson (koji je uzeo ono najbolje iz prvog dijela i tome dodao žestoku akciju) dovoljno je domišljat da ostane nepretenciozan ali i relaksirajuće zabavan, uz sve one koherentno orkestrirane scene jurnjave, stalno težeći naprijed, pružajući publici mogućnost slatka iščekivanja trećeg dijela serijala.

Katarina Marić

UH VATITE CARTERA / GET CARTER

SAD, 2000. — pr. Warner Bros., Morgan Creek Productions, Carter Productions, Franchise Pictures, The Canton Company, Mark Canton, Neil Canton, Elie Samaha, izv. pr. Ashok Amritraj, Steve Bing, Don Carmody, Bill Gerber, Arthur Silver, Andrew Stevens, kpr. John Goldstone, James A. Holt, Dawn Miller. — sc. David McKenna prema romanu Teda Lewisa »Jack's Return Home«, r. Stephen Kay, d. f. Mauro Fiore, mt. Jerry Greenberg. — gl. Tyler Bates, Paul Oakenfold, sgf. Charles J. H. Wood, kgf. Julie Weiss. — ul. Sylvester Stallone, Miranda Richardson, Rachael Leigh Cook, Rhona Mitra, Johnny Strong, John C. McGinley, Alan Cumming, Michael Caine. — 102 minute. — distr. Kinematografi.

U IME PRAVDE / THE YARDS

SAD, 2000. — pr. Miramax Films, Industry Entertainment, Kerry Orent, Paul Webster, Nick Wechsler, izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Christophe Goode, Matt Reeves. — sc. James Gray, Matt Reeves, r. James Gray, d. f. Harris Savides, mt. Jeffrey Ford. — gl. Howard Shore, sgf. Kevin Thompson, kgf. Michael Clancy. — ul. Mark Wahlberg, Joaquin Phoenix, Charlize Theron, James Caan, Ellen Burstyn, Faye Dunaway, Chad Aaron, Andrew Davoli. — 115 minuta. — distr. UCD.

James Gray proslavio se već svojim nastupnim redateljskim filmom, tjeskobnim krimićem *Mala Odessa*, u kojem je glavnu ulogu tumačio nadahnuti Tim Roth. Međutim, punih je šest godina proteklo od tog filma, do *U ime pravde*, još jednog vrlo dobrog trilera koji odiše dokumentarizmom.

Djelomično zasnovan na osobnim impresijama, odnosno iskustvu oca koji je radio na održavanju njujorške podzemne željeznice, *U ime pravde* je film koji uvelike podsjeća na Grayov prvenac, ali se ponekad oslanja na prikaz mafijaške obitelji iz *Kumova* Francis Coppole te uvjerljivo oponašanje zbilje, svojstveno nekim filmovima Sidneyja Lumeta. Usprkos vidljivim posvetama i trajnom dojmu već viđenog,

mora se priznati kako *U ime pravde* ostavlja vrlo solidan dojam.

Doduše, određene bi se zamjerke mogle uputiti neinventivno smišljenu kriminalističkom zapletu, prema sigurnim predlošcima sličnih filmova. Taj se teško sklapa s odveć melodramatskim slojem vezanom uz priču o ljubavi i izdaji te odnosu obitelji i pojedinca. Jaka strana filma njegova je uvjerljivost u korištenju lokacija te prezentaciji načina života protagonista, vezanog uz sama specifičan dio etnički označenog New Yorka. Štoviše, dojam cjeline još je povoljniji upravo zbog Grayova zadržavanja od očitijih redateljskih intervencija, pa se potenciranje ponekad presporog ritma i dokumentaristički likovni postupak pokazuje iznimno promišljenim i fabulativno opravdanim pristupom.

Gray se već pokazao glumačkim redateljem, odnosno filmašem koji posebnu pozornost posvećuje izboru glumačke ekipe i njihovim interpretacijama. *U ime pravde* imponira glumačkim dosezima dvojice mladih, već dokazanih i neporecivo perspektivnih glumaca, Markom Wahlbergom i Joaquinom Phoenixom. Njih su dvojica, pored Grayove smirene režije, alfa i omega ovog filma, koji zasigurno zavrjeđuju i više gledanja.

Mario Sablić



U ime pravde

VALENTINOVNO / VALENTINE

SAD, 2001. — pr. Village Roadshow Productions, NPV Entertainment, Cupid Productions, Dylan Sellers, izv. pr. Bruce Berman, Grant Rosenberg, kpr. Jim Rowe. — sc. Donna Powers, Wayne Powers, Gretchen J. Berg, Aaron Harberts prema romanu Toma Savagea, r. Jamie Blanks, d. f. Rick Bota, mt. Steve Mirkovich. — gl. Don Davis, sgf. Stephen Gaghan, kgf. Karin Nosella. — ul. Denise Richards, David Boreanaz, Marley Shelton, Jessica Capshaw, Daniel Cosgrove, Jessica Cauffiel, Johnny Whitworth, Katherine Heigl. — 96 minuta. — distr. Continental film.

Još jedan tinejdžerski *slasher*, ovaj put s prizivom osamdesetih godina (koje se polako ali sigurno nameću kao novi trend — nakon pedesetih, šezdesetih ili recentno in sedamdesetih), s temom blagdana. Nakon *Petka 13.* ili *Noći vještica* (iliti Svih svetih), tu je i *Valentinovo* (sa neizbježnim slešerevskim rekvizitima — kostimom ubojice, ovoga puta prikladno skrivenog pod Kupidovom maskom, ali i precizno hvatanje žrtava bez šanse da bi se itko izvukao i time događajima omogućio da dobiju drukčiji slijed), koji u središte postavlja dječaka s *Carrie*-tretmanom na školskoj zabavi, a koji se kao mladić vraća osvetiti svojim mučiteljicama.

Pritom, iako od *slasher*a nitko ne očekuje previše, *Valentinovo* ipak ne uspijeva zadovoljiti ni najniži prag tolerancije. Jer iza standardno zgodnih i drvenih(!) glumaca, neinspirativnih dijaloga, krvavih ubojstava i bezrazložna motiva bijesa i osvete, ne stoji uistinu ništa. Nakalemi li se na sve potodviše stupidan i plansko-proračunski (pri pažljivu gledanju) nemoguć završetak, s tendencijom iznenađujućeg obrata pred sam kraj, dobiva se jedan od najneinventivnijih horora u posljednje vrijeme, od kojega je gori možda samo razočaravajući Malloneov *remake* atmosferična Castelova klasika iz 1958. godine — *Kuća straha* (s Vincentom Priceom u glavnoj ulozi, kojeg ovdje zamjenjuje Geoffrey Rush). *Valentinovo* pak, film redatelja ipak nešto jezivijih *Stravičnih legendi* iz 1999. godine Jamieja Blanksa, na granici je s tragikomičnim, s tim da priznanje ipak treba odati barem scenografskim rješenjima — teških baroknih dekoracija u završnim prizorima, koje izvršno korespondiraju s ku-



Valentinovo

pidonsko-ljubavnom ikonografijom kičastih i potrošačko-konzumentskih valentinovskih čestitki.

Katarina Marić

VELIKA LAŽ / LE PLACARD

Francuska, 2000. — pr. Gaumont, Le Studio Canal +, TF1 Films Productions, EFVE, Patrice Ledoux. — sc. i r. Francis Veber, d. f. Luciano Tovoli, mt. Georges Klotz. — gl. Vladimir Cosma, sgf. Hugues Tisandier, kgf. Jacqueline Bouchard. — ul. Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Thierry Lhermitte, Michèle Laroque, Michel Aumont, Jean Rochefort, Alexandra Vandernoot, Stanislas Crevillén. — 84 minute. — distr. Blitz.

VRAŽJI NICKY / LITTLE NICKY

SAD, 2000. — pr. New Line Cinema, Avery Pix, Happy Madison, RSC Media, Jack Giarraputo, Robert Simonds, izv. pr. Brian Witten, Robert Engelman, Michael De Luca, Adam Sandler. — sc. Tim Herlihy, Adam Sandler, Steven Brill, r. Steven Brill, d. f. Theo van de Sande, mt. Jeff Gourson. — gl. Teddy Castellucci, sgf. Perry Andelin Blake, kgf. Ellen Lutter. — ul. Adam Sandler, Patricia Arquette, Harvey Keitel, Rhys Ifans, Tom Tiny Lister Jr., Rodney Dangerfield, Allen Covert, Peter Dante. — 90 minuta. — distr. VTI-KinoWelt.

Najnovija komedija popularnog američkog komičara Adama Sandlera *Vražji*

ji Nicky jedan je od neobičnijih filmova što su se pojavili u okviru mainstream produkcije u posljednje vrijeme. Film, naime, govori o gotovo klasičnu sukobu očeva i sinova i tu ne bi bilo ništa neobično kada Nicky iz naslova ne bi bio dijete anđela i Sotone, kojega je tata Sotona odlučio uključiti u posao. Nicky baš i nema afiniteta za kvarenje tuđih duša i radije slobodno vrijeme troši na *heavy metal*, ali kada mu je očeva vlast u paklu ugrožena zbog dvojice odmetnutih sinova on kreće u naš svijet kako bi pronašao braću i spasio tatu od propasti. No, djetinjstvo u paklu pokazat će se nedovoljnom pripremom za Nick-

yja kada se nađe na živopisnim i nesigurnim ulicama New Yorka.

Adam Sandler s nekoliko je posljednjih projekata ušao u prvu holivudsku ligu zahvaljujući činjenici da uspijeva snimati vrlo jeftine filmove, koji gotovo redovito zaradom premašuju magičnu brojku od sto milijuna dolara. No, nakon niza uspješnih naslova (*Vodonoša*, *Tata od formata*, *Luda vjenčanja*) upravo je *Vražji Nicky* propao na kinoblagajnama, no razloge za to ne treba tražiti u njegovoj neduhovitosti, nego u izvrnutosti postupka. Donekle pomaknut humor te bizarne situacije i likovi vjerojatno su odbili američku publiku od filma, ali, vjerujte, riječ je o posve pristojnoj i zabavnoj komediji. Sandler je jedan od onih komičara koje ljudi vole ili mrze jer sredine nema, no mora mu se priznati spremnost da pred kamerama napravi sve što uloga zahtijeva bez obzira da li je riječ o totalnu poružnjivanju ili pak kretenskom preglumljavanju. Stoga mi je dotični simpatičniji od glumaca koji pažljivo biraju uloge vodeći računa o imidžu koji grade. Uz uvijek otkaćena Sandlera u ovom se filmu pojavljuje doista veliki broj poznatih glumačkih imena u sićušnim ulogama, među njim Harvey Keitel kao Sotona, te Patricia Arquette, Quentin Tarantino, Jon Lovitz, Rodney Dangerfield, Dana Carvey, Henry Winkler i drugi.

Denis Vukoja



Vražji Nicky

VUČJE BRATSTVO/LE PACTE DES LOUPS

Francuska, 2001. — pr. Le Studio Canal+, David Films, Davis Films, Eskwad, TFI Films Productions, Natexis Banques Populaires Images, Studio Image Soficas, Richard Grandpierre, Samuel Hadida. — sc. i r. Christophe Gans, d. f. Dan Laustsen, mt. Xavier Loutreuil, Sébastien Prangère, David Wu, — gl. Joseph LoDuca, sgf. Guy-Claude François, kgf. Dominique Borg. — ul. Samuel Le Bihan, Mark Dacascos, Emilie Dequenne, Vincent Cassel, Monica Bellucci, Jérémie Rénier, Jean Yanne, Jean-François Stévenin. — 142 minute. — distr. Europa film i video.

Ako je u europskim razmjerima francuska kinematografija u posljednjih nekoliko godina u opasnoj vrijednosnoj defenzivi spram britanske, španjolske, nordijske pa donekle i njemačke kinematografije, jedna se stvar Francuzima ipak mora priznati — ustrajnost u pokušajima da Amerikancima preotmu barem dio ekstravagantnoga kolača na planu visokobudžetnih spektakala. Uz opus Francisa Vebera i nekoliko pojedinačnih slučajeva

kakva su dva nastavka akcijske komedije *Taxi*, ogledni primjer bi, naravno, mogao biti Bessonov *Peti element*, koji su, međutim, Ameri *uprljali* svojim producentskim upletanjem. Spomenuta nakana Francuzima, vjerojatno iz domoljubnih razloga, uspijeva tek u matičnoj državi, dok u svjetskim celuloidnim razmjerima ipak dominira maksima koja ne vrijedi jedino u sportu, po kojoj kvantiteta rađa kvalitetu, gdje su Amerikanci zasad neprijeporni pobjednici.

Vučje bratstvo još je jedan pokušaj *vraćanja duha u Patheovu bocu*, filma kao zabave što, povijesno gledano, i jest francuska zasluga. Problem je, međutim, u tome što je *Vučje bratstvo* željelo (dodajmo odmah i moglo) biti nešto više, bolje i ambicioznije, što je najizrazitije u prvom dijelu filma. Radnja se zbiva u razdoblju prije buržoaske revolucije i neposredno nakon nje, a kad je tomu tako, znači da su redatelj i scenaristi mislili ozbiljno, jer rušenje monarhije, baš kao i Bartolomejska noć, nije nešto s čim bi se Francuzi zafrkavali.

Prva trećina *Vučjeg bratstva*, u kojoj su spojeni predrevolucionarno ozračje, kišovita i trula francuska provincija, legenda o čudovištu u brdima i mističnost borilačkih vještina doimlje se fantastično. U drugoj, a pogotovo u posljednjoj trećini filma, taj se začudni *patchwork* raspada, a *Vučje bratstvo* pretvara se u dosadnjikavu *horor-fantaziju* kakvu bi Tim Burton snimio malim prstom lijeve noge, uz završnu pretencioznost koja se dotad činila samo metaforom da bi se konačno potpuno banalizirala žestokom anticrkvenom porukom. Ovaj osnovni prigovor možda se doima naivno, ali je teško objasniti zašto se kritika klera kao natražnjačke društvene snage željela prikazati besmislenom pripovijesti o svećenicima koji stvaraju čudovišno biće bojeći se gubitka svojih pozicija. Doduše, sličnu vrstu jeftine metafore upotrijebio je Srđan Dragojević u inače izvrsnu filmu *Lepa sela lepo gore*, no Drekvac u mračnu tunelu nekada bratskih naroda i narodnosti, tek je neznatni (možda i neznatniji) no što je sam Dragojević htio) motiv. U *Vučjem bratstvu* gledatelj je previše mučen relativno efektivnim borbama s čudovištem, a da bi na kraju progutao priču o metafori klerikalne manipulacije. Naravno, iz rečenoga je razvidan prigovor o predugu trajanju filma jer bi, kad bi mu se oduzelo barem pola sata, *Vučje bratstvo* svrstalo u kategoriju ugodnijeg iznenađenja ovogodišnjeg kinorepertoara.

Ivan Žaknić



Vučje bratstvo

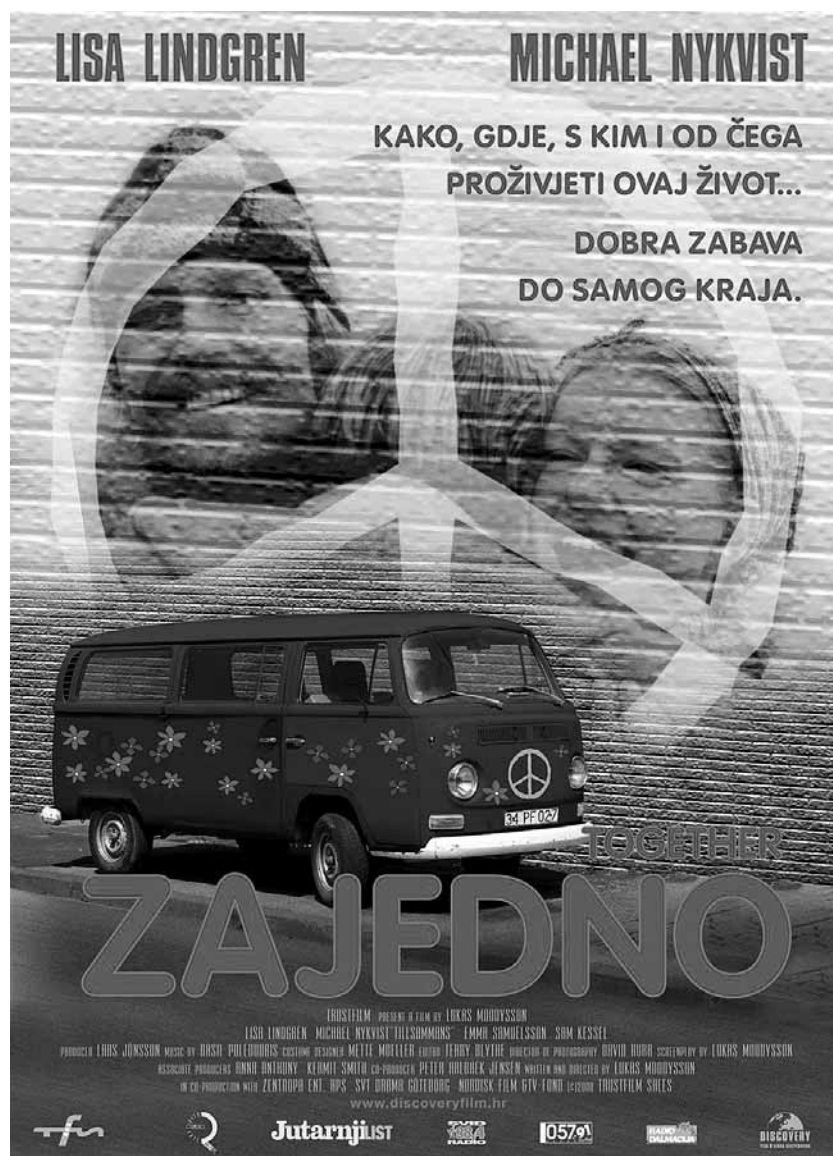
ZAJEDNO / TILLSAMMANS

Švedska, Danska, Italija, 2000. — pr. Film i Väst, Keyfilms Roma, Memphis Film & Television, SVT Drama, TV1000, Zentropa Entertainments, Lars Jonsson, kpr. Peter Aalbäck Jensen. — sc. i r. Lukas Moodysson, d. f. Ulf Brantas, mt. Fredrik Abrahamson, Michal Leszczylowski. — sgf. Carl Johan De Geer, kgf. Mette Möller. — ul. Lisa Lindgren, Michael Nyqvist, Emma Samuelsson, Sam Kessel, Gustav Hammarsten, Anja Lundkvist, Jessica Liedberg, Ola Norell. — 106 minuta. — distr. Discovery film i video.

Već debitantskim dugometražnim filmom *Fucking Åmål* (u nas prikazivan pod anglo-američkim distributerskim naslovom *Pokaži mi ljubav*), Lukas Moodysson — koji je inače u umjetničke vode, poput Srđana Dragojevića,

ušao kao pjesnik, a politički se aktivira — kao pobornik palestinske nezavisnosti — postigao je velik uspjeh. To ostvarenje o problematici spolnog identiteta, izloženo kroz priču o lezbijskoj ljubavi dviju de facto djevojčica, doimalo se kao tematski nesuzdržana, društveno angažirana realistička varijanta onoga što se nekad u nas zvalo omladinski film. Za razliku od reprezentativnih američkih izdanaka realističkog tinejdžerskog žanra (*Klinci*, *Gummo*), koji su ustrajavali na bespoštednom naturalizmu (pri čemu su im posebno zahvalne bile scene nasilja, a već i samim tematskim izborom tzv. bijelog smeća demonstrirali su orijentaciju programatskoj naturalističnosti), *Pokaži mi ljubav* svoju provokativnu tematiku, mjestimično prožetu depresivnošću i beznadom, upitomljuje. Daleko je pritom Moodysson od bilo kakva podobnjaštva: kao prvo, u suvremenom švedskom društvu teško bi se našli ambijenti i akteri koji na sugestivan, silovito autentičan način Clarkovih i Korineovih filmova svjedoče o zbilji (Moodysson uostalom ne tematizira tinejdžere s društvenog ruba, nego zahvaća pojedince iz 'normalnog', prosječnog uzorka, kakav će mnogo prije podsjetiti na školarce iz nekog npr. zagrebačkog kvarta, doli na milje i ikonografiju američkih velegradova ili provincije); kao drugo, povezano s prvim, njega ne zanimaju grube, duhovno-emocionalno izrazito oskudne, nerijetko (polu)dementne osobe, nego ljudi uobičajena psihološkog registra, što ni pošto ne znači da su njegove vrlo mlade junakinje lišene posebnosti, da im nedostaje idiosinkretičnost nužna bitnim likovima umjetničke fikcije. Moodyssonov je film *pitom* možda i stoga što je želio da ga zajedno, bez velike međusobne nelagodnosti, gledaju roditelji i djeca, ali najvjerojatnije je takav jer autora zanimaju pitomi protagonisti koji će kad pate, dominantno patiti iznutra, ne emanirajući svoju bol u obliku nasilja prema drugima; eventualno će dići ruku na sebe same.

U istom tonu nastao je i sljedeći, također izuzetno zapaženi i hvaljeni film *Zajedno*. Dok je prethodni film temeljno ipak ostao (koliko god ga svojim odjekom premašio) u području omladinskog filma, *Zajedno* je, bez ikakva prijevora, ustoličio Moodyssona u jednog od najzanimljivijih svjetskih filma-



Zajedno

ša, čiji se sljedeći rad s nestrpljenjem iščekuje. Ta studija života u stockholmskoj komuni sredinom sedamdesetih obilježena je izrazitom emocionalnom toplinom, koja uglavnom ne jenjava ni u izrazito oporim prizorima i situacijama tet odaje autora koji voli ili barem poštuje odnosno razumije likove (a njih istaknutijih ima čak desetak) kojima se odlučio pozabaviti. Iz moga kuta gledanja to je velika vrlina, jer mi nikad nisu bili jasni autori koji imaju sklonosti baviti se antipatičnim, iritantnim ili bezličnim središnjim karakterima bez trunke intrigantnosti i digniteta, likovima koji jednostavno nisu zaslužili da budu u središtu zbivanja.

Moodyssonova autorska iznimnost leži u tome da svaki lik podvrgne odgovarajućem tretmanu, koji se doima upravo savršenim baš za taj lik. Fascinantna je njegova sposobnost karakterizacijskog zaokružavanja svakog lika kroz mrežu međudodosa, pri čemu pojedinačno savršeno zaokruženi likovi tvore jednako savršenu mrežu likova, što je dokaz iznimna konstrukcijskog dara. Taj je dar tim dragocijeniji što se on u konstruiranju ne može poslužiti (relativno) lakim rješenjima žanrovske naracije, gdje se, često bez ozbiljnih posljedica po cjelinu, mogu dodavati likovi, zapleti, ambijenti i tako plesti sve gušća odnosno razvedenija mreža; Mo-

odysson ima na raspolaganju ograničen prostor i dominantno verbalne suodnose likova, sve karte mora baciti na podrobno psihološko elaboriranje, što je najzahtjevnije, i to čini maestralno.

Dokumentaristički stil s izrazito mobilnom kamerom, uporabom prirodnog osvjetljenja i visokoosjetljivog filma koji rezultira krupnozrnatom slikom prirodan je izbor tretmana izabrane teme, spontano proizašao iz nje, što rezultira impresivnim i intenzivnim tematsko-stilskim jedinstvom, kojem prinos daju i sjajni glumci, svi do jednog ostvarujući fascinantno autentične izvedbe. Jedini prigovor koji se može uputiti filmu scenaristički je i odnosi se na stereotipni motiv malograđanskog oca obitelji koji na površini ispovijeda striktan protestantski moral, od kojeg trpe njegova supruga i ponajprije pubertetski sin, a potajice u podrumu zadovoljava seksualni nagon erotskim magazinima. Međutim, i taj je narativni fragment vrhunski redateljsko-glumački izveden, tako da u cjelinu ne unosi nikakav poremećaj.

Moodyssona ponajprije zanimaju ljudi različitih senzibiliteta i svjetonazora u raznovrsnim psihološkim odnosima i stanjima, ali, s obzirom da tematizira zbivanja u ljevičarskoj komuni, u kojoj ima pripadnika raznih ljevičarskih struja, on se ne uzdržava ni od političkog komentara. A taj jasno pokazuje, na dobroćudno ironičan način, svu uzaludnost komunnarskih (i komunističkih) nastojanja, njihovu laku lomljivost pred činjenicama

ljudske psihe, koja u najvećem broju slučajeva jednostavno ne može spontano prihvatiti radikalno zajedničarstvo i zatumljavanje individualnih osobina i potreba, kakve god one bile.

O životu u komunama dosad nije snimljeno previše filmova. U novije vrijeme ističu se von Trierovi *Idioti*, stilski slično, ali na svaki drugi način posve različito ostvarenje. U von Trieru riječ je o skupini koja se upušta u prolazan ekscentričan društveno-psihološki eksperiment s poraznim posljedicama, dok je u Moodyssona riječ o 'regularnoj' komuni koja većini ključnih likova donosi afirmativnu emancipaciju (u *Idiotima* jedinu stvarnu emancipaciju doživi glavni ženski lik, no njezine su posljedice izrazito tjeskobne). Koliko god *Idioti* bili provokativno, beskompromisno i strastveno oblikovano djelo, Moodyssonovo ih ostvarenje nadvišuje slojevitošću i minucioznošću, s kojima se uostalom mali broj filmova posljednjih godina može nositi.

Damir Radić

ZALJUBLJEN PREKO UŠIJU / HEAD OVER HEELS

SAD, 2001. — pr. Universal Pictures, Robert Simonds, izv. pr. Ed Decter, Julia Dray, John J. Strauss, Tracey Trench, kpr. Ira Shuman. — sc. Ron Burch, David Kidd, r. Mark S. Waters, d. f. Mark Plummer, mt. Cara Silverman. — gl. Randy Edelman, Steve Porcaro, sgf. Perry Andelin Blake, kgf. Gregory Mah.



Zaljubljen preko ušiju

— ul. Monica Potter, Freddie Prinze Jr., Shalom Harlow, Ivana Milicevic, Sarah O'Hare, Tomiko Fraser, China Chow, Jay Brazeau. — 86 minuta. — distr. Kinematografi.

Monica Potter i Freddie Prinze Jr. najozbiljniji su kandidati za sam vrh top liste najantipatičnijih mladih hollywoodskih glumaca, a njihov zajednički nastup u *Zaljubljen preko ušiju* dostojan je nagrade *Zlatne maline*. No, u slučaju tog filma, njihov bi odvjetnik ipak imao i jake kontraargumente: čak i u matici hollywoodskoga B filma rijetko se može naići na tako bedast scenarij. Monica tumači restauratoricu slika koja ima životni problem s dečkima, no stvar naoko kreće nabolje kad useli u novi stan koji dijeli sa četiri živahne manekenke. Zahvaljujući pohotnoj danskoj dogi zvanoj Hamlet koja je pokušava napastvovati, susreće mladoga modnog menedžera Freddieja Prinzea Jr.-a, u kojeg se zaljubljuje na prvi pogled. Uskoro otkriva kako njezin prozor gleda na njegov, no tada iz romantične komedije film uskače u tračnice romantičnog trilera, jer glavna junakinja postaje svjedokinja scene koja sugeriše da je njezin dragi ubojica. Film potdviše izgubi kontrolu nad samim sobom kad se u film uplete ruska mafija, a Freddie otkrije svoj pravi identitet.

Zaljubljen do ušiju isprva se doima kao neka varijacija na *Seks i grad*, nepretenciozna humoristična laganica s malo benignog zezanja na račun visoke umjetnosti i još viših manekenki, bez osobita šarma, ali i bez većih gubitaka, no s uvođenjem motiva *Prozora u dvorište*, samo s pet štrkljavih i ne baš najbistrijih komada u ulozi Jamesa Stewarta te nekoliko za ovaj tip filma pomalo neprikladnih scena zahodskog humora, stvar postaje prilično shizofrena. Nije potrebno posebno ni napominjati da završnica s blago tarantinovskim štihom nimalo ne pomaže konačnom dojmu.

Nije glumcima bilo lako s ovakvim scenarijem, no nije lako ni filmu s ovakvim glumcima. Postoji nekoliko scena između Monice Potter i Freddieja Prinzea Jr.-a u kojima mi se učinilo kako je dijalog dosta duhovito napisan, no ipak me nisu uspjele nasmijati. Problem je što Monica Potter nema nikakva smisla za komediju, dok je Freddie Prinze posve promašen glumački izbor.

Igor Tomljanović

Videopremijere*

Uredio: Igor Tomljanović

AMERIČKI MAKRO / AMERICAN PIMP

SAD, 1999. — pr. Underworld Entertainment, Albert Hughes, Allen Hughes, Kevin J. Messick, kpr. Spencer Franklin. — r. Albert Hughes, Allen Hughes, d. f. Albert Hughes, mt. Doug Pray, Dan Leiben-
tal. — 87 minuta. — distr. Continental film.

Dokumentarac o američkim makroi-
ma ili svodnicima gleda se lako i sa za-
nimanjem — djelomično zbog izazovne
privlačnosti otvorena pričanja protago-
nista o *zabranjenoj voći* i *tabu* tema-
ma (pomalo nalik na *show*-programe á
la Jerry Springer), djelomično zbog ži-
vopisnosti protagonista koja graniči sa
samoparodijom te, dakako i zbog pri-
mjereno spretne i dinamične režije cr-
nopute braće Hughes, potpisnika zapa-
ženih *Opasni po društvo* i *Mrtvi pred-
sjednici*. Među vrijednostima i ciljevi-
ma dokumentarca kao vrste je infor-
mativnost, odnosno otvaranje vrata u
neki gledateljima manje poznat svijet.
U tom smislu *Američki makro* slabim
znalcima nudi dosta. Zamišljen i ostva-
ren kao svojevrsan svodnički autopor-
tret (oni govore sami o sebi) makro-
i nude vlastitu viziju posla kojim se
bave te se predstavljaju uspješnim po-
slovnim ljudima među kojima vladaju
podjednake zakonitosti kao i među,
primjerice, poslovnim ljudima s Wall
Streeta. Dobar makro mora imati stila
(debeli zlatni lanci, otmjeni automobi-
li, 'elegantna' odjeća koja podrazumije-
va široke ovratnike, trapez hlače i sl.,
sve u *šik* stilu sedamdesetih kakav često
vole rockeri i blues-glazbenici), te se po
vlastitu mišljenju izvršno brine o svo-

jim šticećima — one ne dobivaju ni
centa, ali su potodviše zbrinute. Inter-
vjuirani su uglavnom ponosni na sebe i
svoje uspjehe, neke je posao odveo u
zatvor, neke u brak i više nego solidan
život u kojem se bave nečim drugim.
Jedna od podtema su rasni odnosi —
prema mišljenju junaka, prostitucija je
postala nezakonita i omražena kada su
je preuzeli crnputi koji su, na nezado-
voljstvo bijelaca, počeli odlično zaradi-
vati.

Janko Heidl

GENERACIJA BUNTOVNIKA / BEAT

SAD, 2000. — pr. Background Productions, Beat,
Martien Holdings, Millenium Pictures, Pendragon
Film, Pfilmco, Walking Pictures, Donald Zuckerman,
Alain Silver, Andrew Pfeffer, izv. pr. Willi Bär, Danny
Dimbort, Avi Lerner, Trevor Short, kpr. Leonardo de
la Sierra, Heidi Levitt, Alexandra Cárdenas, Wendy
Pier Cassileth. — sc. i r. Gary Walkow, d. f. Ciro Ca-
bello, mt. Peter B. Ellis, Steve Vance, Gary Walkow.
— gl. Ernest Troost, sgf. Rando Schmook, kgf. Da-
vid Chierichetti, Patricia Delgado. — ul. Courtney
Love, Norman Reedus, Ron Livingston, Kiefer Sut-
herland, Daniel Martinez, Kyle Secor, Sam Tram-
mell, Lisa Sheridan. — 89 minuta. — distr. Blitz.

Najpoznatije djelo redatelja Garyja
Walkova režija je epizoda serije *Sledge
Hammer*. No, dok je tamo bilo dovolj-
no korektno uprizoriti scenarij i pustiti
glavnoga glumca Davida Raschea da
ostvari ulogu života, *Generacija bun-
tovnika* zahtijevala je ambiciozniji, oz-
biljniji i darovitiji pristup. Priča uteme-
ljena na istinitim slučajevima opisuje

druženje Williama Burroughsa, Lucie-
na Carra, Allena Ginsberga, Jacka Ke-
rouaca i Joane Vollmer 1944. i 1951.
godine, u danima kada nitko od njih
još nije bio slavan. No, svi su već tada
bili osebjuni umjetnici, bitnici skloni
ekscen-
snu ponašanju, lutanju, nepripa-
danju, alkoholu, drogama i pokojem
ubojstvu. Na početku filma Lucien ubi-
je prijatelja homoseksualca koji je u
njega zaljubljen, a na kraju Burroughs
— u igri Wilhelma Tella — ubije supru-
gu Joan. Lucien je odležao svoje u za-
tvoru i postao urednik u novinama, a
Burroughs je oslobođen optužbe i po-
stao slavni pisac. Vjerojatno je svatko
od nas u pravom životu imao prilike
susresti se s ljudskim primjerkom koji
odaje dojam neradnika, niškori-
st, zmazanca i prodavača magle, a koji pri-
tom verbalno gnjavi nekakvim vizijama
i velikim umjetničkim potencijalima
koje navodno posjeduje, iako ništa od
toga nemamo prigodu vidjeti. Baš takvi
su i junaci *Generacije buntovnika*, iako
nije jasno je li namjera autora bila opi-
sati likove kao nesimpatične. No, u
tom slučaju, budućnost je pokazala da
su ti tadašnji kvaziintelektualci i kvazi-
umjetnici imali pokriće za pretencio-
znost. Riječ je o nezavisnu djelcu, vje-
rojatno dobrih namjera, snimljenu na
autentičnim lokacijama u Meksiku. Po-
nešto lijepih krajolika uspijeva privući
oko, baš kao i cjelina koja — iako od-
već usporena, često loše glumljena i ne-
spretno napisana — nudi ponešto šar-
ma u nezgrapnoj mješavini amaterizma
i težnje dokumentarističkom štihiu.

Janko Heidl

* Videoizborom obuhvaćeno je i obrađeno ukupno 7 filmova. Od toga 4 filma iz SAD, 1 iz Velike Britanije; 1 iz Kine; te 1 koprodukcija: Irska-Britanija.
Jedan od prikazanih filmova jest dokumentarac (*Američki makro*).

Prikazane filmove distribuirali su: Blitz (3); Continental film (3); UCD (1).

GENERAL

Irska, Velika Britanija, 1998. — pr. J&M, Merlin Films, John Boorman, izv. pr. Kieran Corrigan. — sc. John Boorman prema romanu Paula Williamsa »The General«, r. John Boorman, d. f. Seamus Deasy, mt. Ron Davis. — gl. Richie Buckley, sgf. Derek Wallace, kgf. Maeve Paterson. — ul. Brendan Gleeson, Adrian Dunbar, Sean McGinley, Maria Doyle Kennedy, Angeline Ball, Jon Voight, Eanna MacLiam, Tom Murphy. — 129 minuta. — distr. UCD.

John Boorman već dugo nije tako važan redatelj kao što je nekada bio, a *Generalom* (nagrada za režiju u Cannesu) predstavlja se u vrlo privlačnu, gotovo mladenački svježem izdanju. Naslovni junak stvarna je osoba, osebujni i legendarni irski lopov Martin Cahill, vođa dublinske kriminalističke organizacije kojega su 1994. ubili pripadnici IRA-e. Osnovna privlačnost Boormanova filma jest da kriminalca koji je svoje djelovanje smatrao poslom prikazuje zbog njega, a ne zbog njegovih aktivnosti. Naravno da u priči o kriminalcu često gledamo pljačke, ali one su tu kao nusprodukt — u prvom su planu čovjek i njegov karakter. Tvrdoglav, duhovit i zavidno inteligentan, pa čak i razmjerno pošten u okvirima svoga djelovanja, Cahill je na neki način bio iskonski borac za pravdu i borac protiv nevaljalog društva, iako se takvim nije proglašavao da bi opravdao svoje čini. U *Generalu* nema patetike, a događaji su uglavnom prikazani u nenametljivo crnohumornom ključu. Cahillov prezir prema društvu, primjerice, zgodno je predložen prizorom u kojemu nakon krađe *zlatne ploče*, kod kuće prezirno utvrdi da ploča uopće nije od zlata. Eto, što ti je društvo. Zanimljiva je anegdota da je u stvarnom životu Cahill takvu ploču (hit singl *Duelling Banjos* iz filma *Deliverance*) ukrado iz kuće Johna Boormana. Iako Irac i svojevrsan domoljub, za politiku nije mario, što je pokazano i odnosom prema IRA-i, s kojom je htio posloviati jednako kao i s bilo kim drugim. To ga je, međutim, stajalo glave. Prinos je glavnog glumca Brendana Gleesona golem — razmjerno neugledno i nepoznato lice te veliki dar donijeli su Cahilla kao opipljivu i potodviše uvjerljivu osobu čije su sitne mušice integralni dio čovjeka pred nama. Gleeson se doima poput genijal-



Mansfield park

nog naturščika, što je prema nekim mjerilima najveći mogući glumački doimet. Sastavljen od niza nepretencioznih, ali precizno oblikovanih crtica s dobrodošlim dodatkom 'suvišnih' komadića koji pridonose živopisnosti, *General* je nedvojbeno jedan od neobičnijih među dobrim filmovima o svijetu kriminala.

Janko Heidl

MANSFIELD PARK

Velika Britanija, 1999. — pr. BBC, HAL Films, Miramax Films, Arts Council of England, Sarah Curtis, izv. pr. David Aukin, Trea Hoving, Colin Leventhal, David M. Thompson, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. — sc. Patricia Rozema prema romanu Jane Austen, r. Patricia Rozema, d. f. Michael Coulter, mt. Martin Walsh. — gl. Lesley Barber, sgf. Christopher Hobbs, kgf. Andrea Galer. — ul. Hannah Taylor-Gordon, Talya Gordon, Lindsay Duncan, Bruce Byron, James Purefoy, Sheila Gish, Harold Pinter, Elizabeth Eaton. — 110 minuta. — distr. Blitz.

Iako se površinski čini da je djelo Jane Austen u posljednjem desetljeću jako popularno među filmašima, tijekom devedesetih godina prošloga stoljeća snimljena su samo četiri filma prema njezinoj riječi — *Uvjeravanje* (1995), *Razum i osjećaji* (1995), *Emma* (1996) i *Mansfield Park* koji je pred nama. Priповijest s početka 19. stoljeća opisuje boravak Fanny Price, djevojke iz siromašne obitelji, kod bogate i otmjene

rodbine u raskošnom zdanju zvanom Mansfield Park. Uz ponešto opisa zanimljivijih događaja karakterističnih za vrijeme, kao što je preprodaja robova, film se bavi strogošću staleških razlika, ali i pojedincima čije osobnosti i međusobno sudjelovanje dovode do pomicanja i olabavljanja čvrstih granica među pripadnicima različitih društvenih slojeva. Središnja je točka vezana uz ljubavno-bračne težnje — Fanny se, bez obzira na nemile posljedice, odbije udati za 'dobru priliku', šarmantna, ali prevrtljiva Henryja Crawforda. Na kraju, sve će dobro završiti za junakinju i ona će se udati za dečka kojeg voli. Gluma na pristojnoj razini i očekivano zadovoljavajuć vizualni opis mjesta i vremena dobra su podloga, a povremeno neočekivano duhovita rješenja dobrodošao su osvježavajući dodatak, iako baš nisu spretno uklopljena u tkivo cjeline. Najboljim se sastojkom čini opis odnosa snaga pojedinaca — u jednom je prizoru, primjerice, Fanny ponižena osoba bez osobitih izgleda u budućnosti, a nekoliko sekvenci poslije pokaže se da se njezina tvrdoglavost utemeljena na intimnim moralnim načelima pokazala pravim izborom, te ona postaje jača i važnija osoba od neke koja ju je prije ugnjetavala. Sve je moguće, ništa nije sigurno, život je nepredvidljiv, zar ne? U cjelini, *Mansfield Park* nije osobita poslastica, tek gledljivo ostvarenje bez poražavajućih gafo-

va, s mrvicu prejakim okusom sapuna-
ste TV-serije.

Janko Heidl

NEZAUSTAVLJIVI / CRADLE WILL ROCK

SAD, 1999. — pr. Touchstone Pictures, Havoc, Cradle Productions, Tim Robbins, Lydia Dean-Pilcher, Jon Kilik, izv. pr. Frank Beacham, Louise Krakower, Allan F. Nicholls. — sc. i r. Tim Robbins, d. f. Jean-Yves Escoffier, mt. Geraldine Peroni. — gl. David Robbins, sgf. Richard Hoover, kgf. Ruth Myers. — ul. Hank Azaria, Rubén Blades, Joan Cusack, John Cusack, Cary Elwes, Philip Baker Hall, Cherry Jones, Angus MacFadyen, Bill Murray, Vanessa Redgrave, Susan Sarandon, John Turturro, Emily Watson. — 132 minute. — distr. Blitz.

New York, jesen 1936, vrijeme velike ekonomske krize. S jedne strane pratimo zbivanja vezana uz rad Vladina programa Nacionalnog kazališnog projekta, a s druge ona čiji su sudionici superbogataši poput stvarnih Nelsona Rockefellera i Williama Randolpha Hearsta te izmišljenoga Graya Mathera. Radnja, vezana uz umjetnost i politiku, zahvaća široki spektar događaja, od stvaranja i postavljanja mjuzikla *Nezaustavljivi* (*Cradle Will Rock*) Marca Blitzsteina do moći novca spomenutih bogataša, koji su kadri odrediti trendove u slikarstvu onako kako odgovara njihovim poslovnim interesima. Temeljna paralela ukazuje na staru i vječnu istinu o tome kako mali i nemoćni uvijek stradavaju za mnogo manje prekršaje od zločina velikih i moćnih, koji se redovito izvlače bez loših posljedica. U ovom slučaju komisija nalik onoj zloglasnijoj iz pedesetih godina, oštro i nepravedno optužuje kazalištarce zbog navodnog širenja komunizma u SAD, dok bogati neometano ulažu golem novac u suradnju s Mussolinijem i u svojim medijima propagiraju njegovu politiku. Vještije režiran od Robbinsova izrazito politizirana prvenca *Bob Roberts*, a vedriji od mračna i dirljiva sljedbenika, remekdjela *Odlazak u smrt*, *Nezaustavljivi* je film ozbiljnih i poštenih namjera, koje, nažalost, ne uspijeva u potodvišesti provesti u djelo. Najvećom se vrijednošću kolaža nalik na Doctorowljev/Formanov *Ragtime* doima dobro proučeno i razmjerno

dojmljivo prikazano razdoblje, ispunjeno privlačnom mješavinom stvarnih i izmišljenih događaja i likova. S jedne strane, filmu ne nedostaje ni živahnosti ni raznolikosti, no s druge možemo mu zamjeriti da — unatoč očividno dobru poznavanju građe — život i osobe koje gledamo na ekranu ne uspijeva prikazati kao prave i stvarne. Možda zahvaljujući namjernoj karikiranosti, oni ostaju scenaristove izmišljotine, a film uočljiva konstrukcija. Zanimski kvalitetna i maštovita, ali odveć hladna, udaljena i bez pravog okusa stvarnosti.

Janko Heidl

PUT KUĆI / WO DE FU QIN MU QIN

Kina, 1999. — pr. Columbia Pictures Film Production Asia, Guangxi Film Studios, Yu Zhao, izv. pr. Weiping Zhang. — sc. Shi Bao prema vlastitom romanu »Remembrance«, r. Yimou Zhang, d. f. Yong Hou, mt. Ru Zhai. — gl. Bao San, sgf. Juiping Cao, kgf. Huamiao Tong. — ul. Ziyi Zhang, Honglei Sun, Hao Zheng, Yuelin Zhao, Bin Li, Guifa Chang, Wencheng Sung, Qi Liu. — 89 minuta. — distr. Continental film.

Yimou Zhang iznimno je hvaljen kineski filmaš, čija se ostvarenja odlikuju promišljenom višeslojnošću, ali i vrhunskim likovnim stilizmom, unutar kojega važnu ulogu igraju pažljivo odabrani koloristički sklopovi. Ukoliko ste pogledali neki od Yimouvih filmova, poput *Raise the Red Lantern* ili *Šangaj-ske trijade* (prije koju godinu objavljena je na ovdašnjem videotržištu) otprilike znate što se može očekivati od njegovih ostvarenja.

No, *Put kući* neočekivano je emocionalno djelo, senzibilna ljubavna priča kojoj, u neku ruku nedostaje ambicioznosti, ali zato posve zaokuplja gledatelje, pogotovu one sentimentalnije. *Put kući* film je kojim se Yimou očigledno nastojao probiti na svjetskom filmskom tržištu. Riječ je o manje provokativnoj, nezahtjevnoj fabuli koju nosi relativno jednostavan zaplet s kojim se lako poistovjetiti. No, redatelj maestralno barata emocijama gledatelja, elegantno realizirajući film koji bi u slabijega filmaša prerastao u ne osobito zanimljiv televizijski uradak. Ruku na srce, i ambicioznija publika može što-

šta očitati iz Yimouovih posrednih osvrta na Kinu u vrijeme prije Kulturne revolucije, ali valja kazati kako je taj segment spretno uklopljen u pozadinu same priče.

Gluma je, kao i obično, besprijeekorna u Yimouovim djelima, premda nije nadmet pripomenuti kako je Zhang Ziyi bila posve nepoznata glumica kada je odabrana za ovaj film, dok je nakon nastupa u *Tigru i zmaju* postala svjetski poznatom zvijezdom.

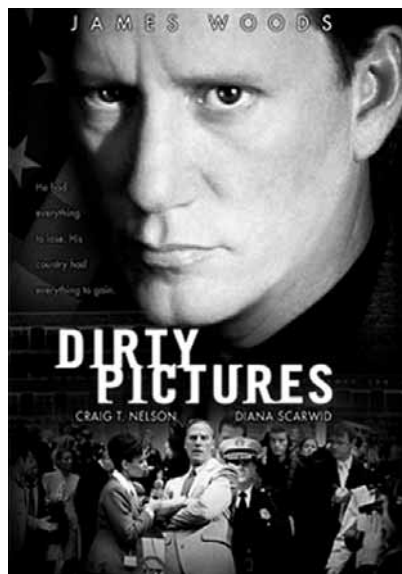
Put kući zasigurno je jedna od ponajboljih ovogodišnjih videopremijera, sugestivni film posvećen ljubavi i obitelji, a neprimjetno označen okruženjem i vremenom u kojem se odigrava. Gledati više puta.

Mario Sablić

PORNOGRAFSKE SLIKE / DIRTY PICTURES

SAD, 2000. — pr. MGM Television, The Manheim Company, Michael Manheim. — sc. Ilene Chaiken, r. Frank Pierson, d. f. Hiro Narita, mt. Peter Zinner. — gl. Mark Snow, sgf. Alicia Keywan, kgf. Tamara Winston. — ul. Ann Marin, James Woods, Craig T. Nelson, Diana Scarwid, Leon Pownall, David Hubbard, Judah Katz, R. D. Reid. — 95 minuta. — distr. Continental film.

Do 11. rujna ove godine i stravičnoga terorističkog napada na New York i



Pornografija

Washington, jedina stvar koja je mogla istinski uznemiriti cijelu američku naciju sigurno je — prvi ustavni amandman. Bez obzira kako ga tumačili, Amerikanci bi se na sam spomen *slobode izražavanja i mišljenja* usplahirili, a sudski procesi vezani uz *prvi amandman* bili su društveno i medijski važniji od procesa masovnim ubojicama.

O jednom takvom *prvoamandmanskom* sudskom slučaju govori film *Pornografske slike* snimljen prema istinitim događajima s početka devedesetih, kada direktor umjetničke galerije u Cincinnatiju Dennis Barry (izvrsni James Woods) odluči izložiti fotografije kontroverznoga umjetnika Roberta Mapplethorpea, koje javno tužiteljstvo smatra nepoćudnima. Javnost Cincinnatija je podijeljena, po ulicama se uoči

i za sama sudskog procesa valjaju prosvjednici s obiju strana barikade, a život Dennisa Barryja i njegove obitelji postaje nepodnošljiv.

Uz praćenje sudskoga postupka, političkoga i medijskoga potkonteksta i obiteljske drame, u film su umetnute i izjave mnogih poznatih ličnosti o Mapplethorpeovu stvaralaštvu i društvenim slobodama (Salmana Rushdieja, Susan Sarandon, koju je Mapplethorpe fotografirao голу i u naručju s djetetom, sudionika afere, ali i samoga Mapplethorpea koji je umro od AIDS-a nešto prije događaja u Cincinnatiju). Film je tako zanimljiva i skladno sklopljena cjelina, u kojem je svojevrсна poveznica rasprava među članovima porote razvučena kroz cijeli film. A kad smo već kod filmskog tematiziranja *prvog*

amandmana recimo da *Pornografske slike* ni na kojem planu ne gube bitku s razvikanim Formanovim *Larryjem Flintom*. Štoviše, nasuprot nepobitnim simpatijama koje je Miloš Forman iskazao za luckasta erotomana i izdavača *Hustlera*, autori *Pornografskih slika* — redatelj Frank Pierson i scenaristica Ilene Chaiken — ne svrstavaju se jedno-smisleno na stranu Dennisa Barryja i ne žele ga prikazati mučenikom kojega su odlučili uništiti zlokobni moralisti. Uzbudljiv film jednak uzbuđenosti Amerikanaca na spomen *prvog amandmana*. No, još je uzbudljivije pitanje hoće li se nakon 11. rujna ovakvi filmovi još uopće snimati?

Ivan Žaknić

Tatjana Jukić

Gospodin Darcy i Pemberley Press: Vidljivo i nevidljivo u filmu *Dnevnik Bridget Jones*

Na prvi pogled, *Dnevnik Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*) redateljice Sharon Maguire spada među one filmove o kojima se više nema što reći. Već prvi vikend zagrebačkog prikazivanja filma kamere HRT evidentirale su redove pred blagajnama kina.¹ To bi samo po sebi trebalo značiti da su ga dosad *svi vidjeli* i da ga *svi znaju*, odnosno da se Bridget Jones i u Hrvatskoj upisala u okvire popularne kulture. Istoi- meni roman Helen Fielding, po kojemu je film snimljen, mjesecima je bio među najprodavanijim knjigama, i još je jedna od najposuđivanijih knjiga u gradskim knjižnicama. I neki su se tjednici uključili u trend, istaknuvši nominacije za hrvatsku Bridget Jones, a u užem se izboru našlo desetak kandidatkinja čije su slike na ekranu obilježile posljednjih nekoliko godina Hrvatske televizije. Prateći galopirajuću hrvatsku potrošnju Bridget Jones, tijekom prvoga tjedna prikazivanja novinski filmski kritičari zacrtali su parametre u či-

jim bi se okvirima film trebao gledati i tumačiti, ne odstupajući drastično od engleske i američke kritike filma.

Ti parametri uključuju nekoliko osnovnih informacija. Prva je od njih lik Bridget Jones, planetarna ikona urnebesno duhovite odeblje tridesetdvogodišnjakinje u paničnoj potrazi za muškarcem svoga života. Budući da je lik Bridget Jones postao opće poznatim — da operira, dakle, kao planetarna ikona — kritičari ga dodatnim informacijama zapravo dograđuju, čak i kad nam se čini da im je cilj razgraditi njegovu moćnu ikoničku retoriku. Tipična takva dogradnja uporno je kritičarsko isticanje problema koji su u kreaciji lika mučili njegovu filmsku nositeljicu, Renée Zellweger. Najčešće se govori o desetak kilograma, koliko se Zellwegerova morala udebljati da bi ispunila zadani volumen Bridget Jones, ili o mukotrpnom usvajanju londonskog akcenta, zbog čega je glumica, inače Teksašanka, incognito radila u jednoj





londonskoj izdavačkoj kući (izdavaču romana Helen Fielding) na poslovima na kojima u romanu radi Bridget Jones. Nadasve je zabavan podatak da je Zellwegerova, radeći u sekciji za propagandu, navodno imala zadatak arhivirati članke o Teksašanki njemačkoga prezimena koja je engleskim glumicama otela ulogu nacionalne miljenice. Ipak, konačni rezultat namjere da se razgradi ikona Bridget Jones, i onemoguću aktivna identifikacija fiktivnoga lika i njegova utjelovljenja u filmskoj slici Renée Zellweger upravo je suprotan početnoj premisi: umjesto da očude filmsku Bridget Jones, informacije o ozbiljnim problemima s kojima se Zellwegerova suočila u procesu transformacije svoga tijela u celuloidni volumen Bridget Jones pretvarale su se u opće mjesto, koje je samo osnažilo Jonesčinu performansu.

Drugo opće mjesto kritičkih prikaza filma jest ocjena scenarističkog zahvata nad romanom. Kritičari koji su se odlučili za pozitivnu ocjenu adaptacije ističu da je filmska fabula narativno urednija i ekonomičnija od priče romana. Iz scenarija su tako izbačeni narativno zaista suvišan lik Bridgetina brata, niz podjednako suvišnih epizoda s Bridgetinim nevjernim dečkom Danielom Cleaverom (Hugh Grant), nekoliko epizodnih Bridgetinih udvarača. Vjerojatno najzamjetnija scenaristička intervencija u priču romana jest izbacivanje grotesknog elementa fabule kojim dominira lik Bridgetine majke. U romanu je, naime, dominantan ironično-realistički ton potkraj narušen grotesknim pripovjednim slapstickom u kojemu Bridgetina klimakterična majka bježi u Portugal s južnjačkim tour-operatorom, opljačkavši prije toga muža i sve svoje znance. Scenaristi su eskapadu gospođe Jones pripitomili i vratili u okvire ironije i realističnosti prvoga dijela romana, reduciravši je na nevjeru s okvarcanim ali britanskim presenterom TV prodaje. S druge strane, kritičari koji su negativno ocijenili adaptaciju ističu da je filmska priča izgubila britkost ironije izvornika, upravo zato što je disciplinirala narativnu kaotičnost, strukturnu razvedenost i pripovjedačku zajedljivost Bridgetinih dnevnikaških opaski.

U svakom mi se slučaju indikativnom čini činjenica da režiji Sharon Maguire kritičari mahom posvećuju manje pažnje nego scenarističkom radu trojca Richard Curtis, Andrew Davies i Helen Fielding. Podjednako je indikativno što se u vezi sa Sharon Maguire često navodi podatak da je ona ne samo redateljica filma, nego i lik knjige, odnosno filma —

ukratko, da je Sharon Maguire Bridgetina raspsovana prijateljica Shazzer. Moglo bi se, dakle, reći da fabula opetovano prisvaja figuru redateljice i pretvara je u lik priče. Pritom mi je u vezi s njezinom dvojnog ulogom manje zanimljiva mogućnost da se radi o pomodnom postmodernističkom destabiliziranju granice između priče i pripovijedanja, a mnogo više činjenica da planetarno uspješna priča o Bridget Jones grabi preko te meke granice, i kolonizira polje moguće revizije, kritike i razgradnje.

Ipak, upravo ponavljanje tih dvaju općih mjesta — o podjeli uloga i scenariju — sugerira da se o filmu još ima što reći. Očito je, naime, da ono što je rečeno ne pokriva vizualni i pripovjedni rad svih elemenata filma, posebno onih koji ne podliježu konzumaciji na prvi pogled, pa se ponavljanjem stereotipa pokušava zapuniti taj možda neosvijesteni vizualni i pripovjedni jaz. Drugim riječima, ponavljanje općih mjesta o podjeli uloga i scenariju daje naslutiti nerazriješenu ugodu ili pak nelagodu koju u gledatelja, koji su čitali roman, proizvodi filmska adaptacija Fieldingičina romana. Ugoda ili nelagoda evidentno su proizvod lelujave granice koja razdvaja, ali i spaja priču romana i vizualni rad scenarija, a pokušaj da se ta granica stabilizira bedemom od općih mjesta, čini se, samo pothranjuje uporni rad nejasnog, ali produktivnog jaza. Nije, uostalom, slučajno što se uporno ponavljana opća mjesta tiču castinga i adaptiranog scenarija, jer su scenarij i podjela uloga najvidljiviji sloj transfiguracije priče romana u filmsku priču. Drugim riječima, upravo scenarij i podjela uloga najdjelatnije proizvode granicu i njezin uzbudljivi fantazmatički potencijal da priču romana prevodi u niz slika, a likove romana u vizualni prikaz govorećih tijela. Ustrajno ponavljanje općih mjesta o Renée Zellweger kao Bridget Jones i o scenarističkom pospremanju romana, međutim, uspijeva pripitomiti taj potencijalno neobuzdiv fantazmatički potencijal granice, ali i zakočiti potpuniju konzumaciju vizualnog i narativnog rada filma.

Takvo pripitomljavanje i kočenje smatram velikom štetom, jer je *Dnevnik Bridget Jones* izrazito efektan film. Pritom pod efektom ne mislim samo na efekt svidanja koji film ostvaruje među potrošačima popularne kulture, ili samo na učinak filma u komercijalnom smislu. Nipošto ne isključujući popularni i komercijalni uspjeh filma, njegov efekt, međutim, valja prepoznati i kao filigranski simbolički rad na konstrukciji britanskoga kulturnog identiteta, te kao rad na redefiniranju ključnih zaloga britanske kulturne povijesti. Štoviše, takav simbolički rad izravno ovisi o komercijalnom uspjehu filma i efektu svidanja, jer je — kao pomni rad na konstrukciji britanskoga kulturnog identiteta, i na redefiniranju britanske kulturne povijesti — on uspješan i djelatatan onoliko koliko se proda kao dopadljiv proizvod popularne kulture, budući da u skromnijoj produkciji i ograničenijoj distribuciji film ne bi mogao ostvariti prepoznatljivost sebe kao britanskog zaštitnog znaka.

Zaštitni znak pritom je termin koji točno pokriva izvedbu Bridget Jones, jer upućuje na spregu simboličkog kapitala *znaka*, kao izrazito prepoznatljivog, i njegove marketinške vrijednosti. Usto, takav je znak doista zaštitni, jer gotovo

pretjeranom prepoznatljivošću štiti proizvod koji predstavlja, odnosno zastupa, od raslojavanja i krize identiteta. A upravo tako u okviru britanske kulture radi narativna figura Bridget Jones: ona se toliko dobro prodaje i toliko je prepoznatljiva da njezina marketinška vrijednost i apsolutna prepoznatljivost zapunjuju rascjep i raslojavanja u konstrukt britanskoga kulturnog identiteta, kao proizvoda koji Bridget Jones predstavlja. Ipak, ono što u radu toga zaštitnog znaka fascinira jest činjenica da — štiteći britanski kulturni proizvod — Bridget Jones istodobno razgrađuje kako konstrukciju vlastitoga prepoznatljivog identiteta, tako i projekt nacionalne kulturne povijesti, koji zastupa. Ipak, kako to raslojavanje ne radi na prvi, nego na drugi pogled, i kako eksploatira samu nestabilnu granicu između vidljivog i nevidljivog, ono nipošto ne pripada u katalog predvidljivog i previdljivog licemjerja političke korektnosti, gdje preočita kritika nacionalnog identiteta i nacionalne povijesti radi zapravo kao njihova unificirajuća retorika. S druge strane, upravo stoga što *Dnevnik Bridget Jones* — premda zaštitni znak — eksploatira nestabilnu periferiju samih pojmova kakvi su tradicija, vizualnost i vizibilnost, on je nedvojbeno profitabilna investicija, barem iz vizure teorije kulture. U tome je smislu *Dnevnik Bridget Jones* neusporedivo djelatniji i kompleksniji od recentnijih britanskih filmova s kojima ga kritičari obično uspoređuju, a kakvi su *Četiri vjenčanja i sprovod* (*Four Weddings and a Funeral*) ili *Notting Hill*. Premda se taj filigranski rad nedvojbeno gubi izlaskom iz britanskog kulturnog okvira, on svejedno ostaje upisan u film kao latentni simbolički teret, pa makar kao tek neprozirni vizualni i pripovjedni suvišak na platnu.

Problem s gledanjem filma, međutim, nastaje kad se ispоставi da je taj simbolički teret u odnosu na film usporediv s onih desetak kilograma viška bez kojih Renée Zellweger nikad ne bi mogla utjeloviti Bridget Jones. Upravo zbog toga suviška izvedbu scenarijskoga trojka možda ne bi trebalo prosuđivati apostrofirajući prije svega rad Richarda Curtisa, inače scenarista *Četiri vjenčanja i sprovoda* te *Notting Hilla*. Iako su sličnosti između *Dnevnika Bridget Jones* i ranijih Curtisovih romantičnih komedija evidentne, još je evidentnija razlika u stupnju simboličkoga suviška kojim su opterećene.

Genealogija toga suviška lako se slijedi pogleda li se dosadašnji rad drugih dvoje scenarista: Andrewa Daviesa i Helen Fielding. Helen Fielding čini se logičnim scenarijskim izborom kao autorica romana. Andrew Davies poznat je po adaptacijama engleskih književnih klasika za BBC, a među najpoznatijima su *Middlemarch*, po romanu George Eliot, iz 1994, *Ponos i predrasude* (*Pride and Prejudice*), po Jane Austen, iz 1995, te *Sajam taštine* (*Vanity Fair*), po W. M. Thackerayu, iz 1998. Scenarijska trojka kao da u svom sastavu utjelovljuje proces adaptacije romana u scenarij: od Helen Fielding, kao autorice romana, preko Andrewa Daviesa, kao majstora za adaptaciju, do Richards Curtisa, kao proizvođača uspješnih izvornih scenarija.

Ipak, uloga Helen Fielding i Andrewa Daviesa ne iscrpljuje se takvim dosjetkama. Upravo suprotno, moglo bi se reći da vrlo specifičan odnos tekstova Helen Fielding i Andrewa

Daviesa konstituira spomenuti nesvodivi višak. Najkraće rečeno, Daviesova adaptacija *Ponos i predrasuda* Jane Austen rodno je mjesto Fieldingičina romana, a njezina fabula operira kao izrazit dijaloški komentar i na roman Jane Austen i na Daviesovu televizijsku adaptaciju. *Rodno mjesto* nije tek prigodna, ali mrtva metafora, već točno opisuje odnos romana Jane Austen i Helen Fielding. Roman *Ponos i predrasude* Jane Austen, naime, nije periferni materijal koji Helen Fielding u svome tekstu usput pastišira, nego je Fieldingičin *Dnevnik Bridget Jones* u cijelosti proizvod narativne matrice *Ponos i predrasuda*, i bez Austeničine narativne matrice uopće ne bi funkcionirao kao priča. Signali tog pripovjednog roditeljstva toliko su upadljivi i preočiti da — paradoksalno — vjerojatno zato nisu izazvali previše kritičarske pažnje, baš kao što u Poeovoj priči *Ukradeno pismo* (*The Purloined Letter*) pripovjedač kao najbolju lokaciju za skrivanje tajne poruke preporuča najuočljivije mjesto, jer je na tome mjestu nitko neće tražiti.

Najuočljivije takvo mjesto Fieldingičina romana, pogodno za skrivanje tajnih poruka, jest figura njezina i Austeničina gospodina Darcyja. Gospodin Darcy glavni je muški lik obaju romana. Kod Jane Austen, godine 1813, on je šutljiv i vrlo bogat aristokrat, koji pretjerano drži do svog socijalnog statusa; tek će ga ljubav prema jezičavoj, siromašnjoj i socijalno opuštenijoj Elizabeth Bennet poučiti užitku u retorici, seksu i socijalnoj odgovornosti. Fieldingičin Darcy iz 1996. šutljiv je i vrlo bogat odvjetnik iz ugledne stare obitelji, izrazito svjestan svog socijalnog statusa; tek će ga ljubav prema jezičavoj, siromašnjoj i socijalno opuštenijoj Bridget Jones poučiti užitku u retorici, seksu i socijalnoj odgovornosti. Preočitost Darcyja, kao ukradena pisma, koje je zbog svoje vidljivosti to zgodnije za skrivanje ostalih znakova i poruka, Fieldingica postiže ne samo time što ističe prezime Darcy svoga kao ukradenog junaka, nego i time što Bridget Jones samosvjesno, često i ironično uspoređuje jednoga i drugoga Darcyja, čime sebe, kao ja-pripovjedačicu, istodobno pozicionira kao čitateljicu i izvođačicu Austeničine priče. Simbolička kilaža Bridget Jones, međutim, počinje rasti uzme li se u obzir da je Jane Austen figuru Bridgetine dvojnice, Elizabeth Bennet, ustrojila i kao metaforu samoga čina čitanja, a figuru Darcyja kao metaforu neproničnosti, pa je ljubavna priča istodobno priča o zamkama komunikacije i interpretacije.

Sama po sebi, ta pripovjedna strategija Jane Austen (i Helen Fielding) ne bi toliko opterećivala filmsku verziju *Dnevnika Bridget Jones* da ne pretpostavlja i specifičnu aktivaciju vizualnosti. Tako prekretnicu u Austeničinu romanu — trenutak kad Elizabeth Bennet, kao pripovjedni fokalizator, shvati da je krivo čitala priču vlastitog života — otkvačuje Elizabethino promatranje Darcyjeva portreta u obiteljskoj galeriji, te pogled na njegov dvorac Pemberley, također vizualno umjetničko djelo. Riječju, Elizabeth isprva ne privuče Darcy, već ekfrazom² dvostruko posredovan prikaz njegova tijela, njegove tržišne vrijednosti, i njegova znanja i rafiniranosti (dakle, njegova simboličkog kapitala). Sam čin gledanja time zadobiva presudnu vrijednost, jer s jedne strane proizvodi trajnu interpretacijsku odgodu i skepsu (objekt želje, kao objekt čitanja, dostupan je tek kao prikazani prikaz, dvaput odskli-

znuli trop, udvostručena metafora stvarnog), dok s druge proizvodi čin interpretacije kao praksu relativno sigurne i pripitomljene seksualnosti.

Takva kapitalizacija čina gledanja, naravno, posebno je važna u socijalnom i kulturnom okviru kakav je Austeničin, u kojemu su čin gledanja, odnosno izmjena pogleda, društveno sankcionirana praksa udvaranja, ali i zavodenja, dok su oči jedna od rijetkih legitimnih sinegdoha tijela kao pozornice seksualnosti. Austeničine fabule zato su posebno zanimljive kao materijal za ekranizaciju, jer ih je moguće čitati kao narativnu metaforu složenoga odnosa filmske slike i njezina konzumenta, odnosa koji uključuje upravo spregu interpretacije i zavodljivosti. Uostalom, kako napominje Laura Mulvey, »fascinaciju filmom podupiru njemu prethodeći uzorci fascinacije, već djelatni unutar pojedinačnog subjekta i društvenih formacija koje su ga oblikovale« (1998: 585). Nadalje, »film odražava, otkriva, čak i koristi jasnu, društveno etabiliranu interpretaciju spolne razlike koja kontrolira slike, erotsko promatranje i spektakl« (Mulvey, 1998: 585).

Premda je u posljednjih šezdesetak godina snimljeno nekoliko filmskih i televizijskih ekranizacija *Ponosa i predrasuda*, čini se da je promišljena scenaristička i redateljska kapitalizacija upravo tih zaloga Austeničina teksta zaslužna za dotad nezabilježen uspjeh BBC-jeve produkcije *Ponosa i predrasuda* iz 1995. (režija: Simon Langton) — produkcije koju kao referentni materijal Helen Fielding obilno koristi u svome romanu. S jedne strane, scenarist Andrew Davies i producentica Sue Birtwistle otvoreno su isticali da u prvi plan svoga projekta žele gurnuti erotičnost Austeničina teksta, ali i da je erotičnost Austeničina romana (i njihova scenarija) efekt razmjene pogleda, promatranja odjevena tuđeg tijela, a ne prikaza golog tijela ili spolnog čina (Birtwistle, Conklin 1995: vi). Dakle, kao što je u Austenove prikaz erotičnoga tijela sveden na sinegdohu očiju, u ekranizaciji je tijelo glumca svedeno na ekranski prikaz tijela kako se prikazuje na platnu kostima. S druge strane, producentica je u projekt krenula s planom proizvodnje televizijske serije u šest nastavaka, ali snimane na filmskoj vrpici, koja će stoga zahtijevati veće produkcijske troškove, ali će pružiti veći užitek gledateljevu oku. Prema Sue Birtwistle, »premda je video-vrpca dominantni televizijski medij, prikladan za tekuće događaje i

dokumentarce, ne čini mi se prikladnom za dramski program. Uvijek se doima pothranjenom...« (1995: v).

Nije nimalo pretjerano reći da je Fieldingičin roman nastao kao efekt toga uspjeha, troška i užitka, koji se koristi Austenovom i ekranizacijom njezina romana kao simboličkim kapitalom nužnim za proizvodnju novih narativnih metafora, odgoda i užitaka. Tijekom premijernog prikazivanja serije na televiziji, Bridget Jones u dnevnik bilježi 245 minuta razgovora o gospodinu Darcyju, kao o shizofrenoj figuri svoga dnevnika i lika iz televizijske serije. Konstatira da je televizijski Darcy (Colin Firth) privlačniji, »ali da mu je to što je lik iz mašte nedostatak koji se ne smije previdjeti« (Fielding 1998: 217). Premda se ta konstatacija po ironiji može mjeriti s najefektnijim sentencijama Jane Austen, još mi se indikativnijim čini paragraf u kojemu Bridget Jones opisuje vlastiti (i nacionalni) ushit prikazom vizualnog Darcyja kao višestruko odgođenog, metaforičkog užitka, i to užitka čija je odgođenost direktno usporediva s prijenosom vlasti u parlamentarnom sustavu:

Samo sam skočila po pljugu, prije nego što se presvučem i spremim za BBC-jevu seriju Ponos i predrasude. Teško je povjerovati da na ulicama ima toliko automobila. Zar ne bi morali biti doma i pripremati se? Volim kad je nacija tako predana. Temelj je moje predanosti, znam, jednostavna ljudska potreba da se Darcy spetlja s Elizabeth. Tom kaže da nogometni guru Nick Hornby tvrdi u svojoj knjizi kako opsjednutost muškaraca nogometom nije namjestak. Testosteronom zaludeni ljubitelji nogometa ne žele biti na terenu, tvrdi Hornby, nego žele gledati svoju ekipu kao svoje izabrane predstavnike, baš kao u parlamentu. Točno se tako i ja osjećam kad su u pitanju Darcy i Elizabeth. Oni su moji izabrani predstavnici na polju ševe ili, recimo radije, udvaranja. Ja, međutim, ipak, ne želim vidjeti pravi gol. Nipošto ne bih voljela vidjeti Darcyja i Elizabeth u krevetu, kako puše poslije svega. To bi bilo neprirodno, a ja bih ubrzo izgubila zanimanje (Fielding 1998: 216-7).

U svjetlu dnevnickog komentara Bridget Jones i njezine opsesije odjevenim, zastupateljskim TV Darcyjem (u nastavku romana, *Bridget Jones: Na rubu pameti*,³ Bridget na videu opsjednuto premotava snimku televizijske serije na prizor u kojemu Darcy odjeven skače u jezero), to je zanimljivije što se filmska verzija Fieldingičine priče — premda po svemu pripada kulturnoj matrici britanskih 1990-ih — dosljedno drži striktno seksualne etikete. Drugim riječima, iako scenarij podrazumijeva nekoliko scena eksplicitnog seksa, uglavnom između Bridget Jones i njezina prvog filmskog dečka, Daniela Cleavera (Hugh Grant), film ni jednom ne bilježi prikaz posve golog glumačkog tijela ili seksualnog čina, nego se zadržava na dopustivim vizualnim sinegdohama (gole noge; gole ruke i ramena, iznad crte grudi; prikaz poljupca). S druge strane — baš kao u filmskim i televizijskim adaptacijama Jane Austen — i u filmu *Dnevnik Bridget Jones* vizualni prikaz tijela operira kao pozornica seksualnosti tek sekundarnim metaforičkim prijenosom na odjeću, na čijem se platnu prikazuje, premda je upravo konzumacija ljubavne



veze Fieldingičin središnji pripovjedni interes. Štoviše, moglo bi se reći da taj metaforički prijenos na odjeću kao sekundarni ekran za prikaz seksualnosti gotovo zagušuje scenarij. U filmu Sharon Maguire za razvoj priče presudni su: jedan smiješan muški džemper; jedna vrlo kratka suknja; jedna prozirna bluza; jedna seksi crna haljina usred veljače; steznik-gaće; čipkasti korzet i mrežaste čarape; jedna tuđa ženska vestica; i naposljetku gaćice s tigrastim uzorkom. Ironično, takav je film dobio distribucijsku oznaku R (*restricted*), i to vjerojatno zbog učestale uporabe riječi *fuck*, a da *fuck* u filmu valjda ni jednom ne upućuje na spolni čin, nego se redovito koristi kao poštapalica, trop urbanog, londonskog slanga, koji se vlastitim seksualnim punjenjem igra kao istrošenim metaforičkim odskliznućem. Na taj način, seksualnost u filmu *Dnevnik Bridget Jones* (kao i kod Jane Austen) kontinuirano se proizvodi kao mreža vizualnih metafora, s jedne, i ironičnih pražnjenja, s druge strane, i to mreža i pražnjenja koji se samosvjesno proizvode kao tropi i figure.

U film Sharon Maguire, dakle, već je ubilježena neobično dinamična dijaloška transakcija: transakcija između romana Jane Austen i Daviesove adaptacije, njezina složena intertekstualna prisutnost u romanu Helen Fielding, a onda još kompleksniji suodnos tako prenapregnuta teksta i scenarijske adaptacije za film Sharon Maguire.

Ta prenapregnutost vjerojatno ne bi mogla proizvesti nesvodivi simbolički suvišak da Jane Austen nije kanonizirano ime engleske književnosti i jedan od međaša u konstrukciji britanskoga kulturnog identiteta; da roman *Ponos i predrasude* nije jedan od najvećih ali i najpopularnijih engleskih romana; i da upravo Daviesova televizijska adaptacija iz 1995. nije zabilježila neslućen uspjeh čak i u akademskoj zajednici, u mnogome pomaknuvši granice recepcije Jane Austen. Daviesov scenarij može se stoga smatrati središnjim eksponentom ostinomanije, koja je tijekom 1990-ih — nizom filmskih i televizijskih adaptacija, biografija i kritičkih studija — proizvela visoko operabilnu ikonu Jane Austen. Prema Claudiji L. Johnson, ta je ikona toliko operabilna da je možemo nazvati *kulturnim fetišem*, a Austeničinu ulogu u britanskoj kulturi *kultnom*, i to stoga što je potpomogla samoodređenje mnogih međusobno potirućih interesa (Johnson 1997: 212). Ipak, meni se čini da je ta nova Jane Austen operabilna, doduše, utoliko što je uspjela djelatno umrežiti i artikulirati različite aspekte novije britanske kulturne povijesti, ali prodavši takvu povijest kao privlačan projekt koji promiče legitimnu interakciju seksualnosti i socijalno-ekonomske odgovornosti. Ključni Daviesov prinos konstrukciji takve nove Jane Austen bio je diskurzivni rad na erotizaciji Austenićinih likova, ali erotizaciji koja nipošto ne krši retorička i socijalna pravila svijeta Austenićinih romana. Štoviše, Daviesu je upravo vizualnost novoga medija — televizije — dopušta erotizaciju izvornoga teksta, jer se erotizirana izvedba Austenićinih likova ionako temelji na pomnoj orkestraciji samoga čina gledanja.

U izvedbi Colina Firtha, Austenićin i Daviesov gospodin Darcy postao je *zaštitnim znakom* privlačne historizirane, odgovorne seksualnosti koja javno promiče svoj socijalni i



ekonomski interes. Ta potentna fantazma navodno je motivirala Helen Fielding da uopće počne pisati roman; kad je došlo do ekranizacije romana, navodno je i opet Helen Fielding inzistirala da ulogu njezina Darcyja odigra upravo Colin Firth. Slično Austenićinoj britkoj Elizabeth Bennet, i Fieldingičina jezičava Bridget Jones neudana je pripadnica britanske više srednje klase čiju priču motivira potraga za stabilnim partnerom. I Elizabeth Bennet i Bridget Jones prvo moraju susresti seksualno neobuzdana Wickhama, odnosno Cleavera, da bi se potom smirile sa seksualno privlačnim, ali odgovornijim i bogatijim gospodinom Darcyjem. Darcyjeva



odgovornost i opet se manifestira kao socijalna osjetljivost: u Austenice on je plemenit prema slugama i zakupcima, dok je u Fieldingice Darcy istaknuti odvjetnik koji se specijalizirao za zaštitu ljudskih prava. Prijenos socijalne odgovornosti s protoviktorijanskog gentlemana, pravičnoga prema slugama i zakupcima, na postmodernoga pravnika verziranoga u zaštitu ljudskih prava vjerojatno je najeksplicitnija politička metafora, čije porijeklo seže do socijalno osviještenog diskursa Jane Austen.

U filmskoj verziji *Dnevnika Bridget Jones* ta je metafora još efektinija nego u romanu. U romanu Daniel Cleaver ironizira Bridgetino nepoznavanje trenutne političke situacije (konkretno, srebreničkog masakra), a gospodin Darcy jest, doduše, predstavljen kao borac za ljudska prava, ali kao odvjetnik talijanske dadilje optužene za zločin. U scenariju, međutim, Cleaver u veoma uvredljivu kontekstu spominje Čečene i Bosance, dok je talijansku dadilju zamijenio zgodni kurdski borac za slobodu, kojemu Darcy pomaže izbjeći izručenje. Premda takva politizacija seksualnosti (odnosno seksualizacija politike) može zabaviti, pa čak i zadiviti ironičnom promocijom političke kao seksualne korektnosti, ne bi trebalo zanemariti činjenicu da u toj figuri kulturne i seksualne politike scenarij *Dnevnika Bridget Jones* troši i eksploatira traumatizirane prostore Bosne, Čečenije i Kurdistan, kao svoje simboličke kolonije. Istodobno, scenarij pomno zaobilazi bivše britanske kolonijalne lokacije, koje su posljednjih dvadesetak godina legitimirale i obranile postkolonijalne teorije. Tako u filmu nema Iraca, Indijaca, Pakistana, osim što se jedan Britanac azijskoga porijekla pojavljuje u epizodnoj ulozi Bridgetinog potencijalnog televizijskog šefa (koji je ne primi na posao). Nelegitimirani novom kulturnom politikom europskog Zapada i nezastupani od strane nove kulturne, političke i akademske elite, prostori Bosne, Čečenije i Kurdistan, međutim, troše se i eksploatiraju kao jeftin simbolički kolonijal za proizvodnju britanskoga kulturnog proizvoda, baš kao što je Jane Austen prije dva stoljeća trošila nevidljive figure slugu i siromašnih zakupaca kao simboličku sirovinu za proizvodnju socijalno osjetljivog gospodina Darcyja. Pojava Colina Firtha na velikom platnu, opet kao gospodina Darcyja, no šest — odnosno gotovo dvjesto — godina kasnije, već je zato jedna od najkompleksnijih ikona suvremene britanske kulture.

Scenaristički prinos Andrewa Daviesa u filmskoj adaptaciji Fieldingičina romana posebno je evidentan u unošenju takvih znakovitih detalja, koji se opiru konzumaciji filma na prvi pogled i zahtijevaju poznavanje kako povijesti engleske književnosti, tako i dosadašnjih ekranizacija Jane Austen. Bridget Jones tako će usred filma citirati slavnu prvu rečenicu *Ponosu i predrasuda*, ali i podjednako slavni stih Keatsove pjesme *Jeseni* (*To Autumn*). Citat će, međutim, u oba slučaja biti ironiziran: Austenčinu rečenicu o mladim udavačama u potrazi za bogatim muževima Bridget Jones će primijeniti na svoju klimakteričnu majku sklonu preljubu, a Keatsov će stih o jeseni kao dobu zrele plodnosti postati stih o jeseni kao dobu zrele jalovosti. Isto tako, Daviesova televizijska adaptacija *Ponosu i predrasuda* bilježi prizor kad Darcy otkriva Wickhamovo ljubakanje u njihovoj studentskoj sobi na Cambridgeu; taj je televizijski prizor evokativno prenesen u filmsku adaptaciju *Dnevnika Bridget Jones*, kao Darcyjevo retrospektivno prisjećanje kako je otkrio Cleavera, i opet svoga kembričkog prijatelja, u preljubu s vlastitom ženom. Za razliku od romana Helen Fielding, slična evokativnost može se zapaziti na početku filma, kad Darcy na novogodišnjem koktelu uvrijedi Bridget Jones (analogno Darcyjevoj uvredi Elizabeth Bennet na balu, na kojemu se upoznaju), ili kad joj poslije u filmu prvi put izjavi ljubav (analogno prvoj Darcyjevoj prosidbi Elizabeth Bennet).

Ipak, najizrazitije scenarističko prekrajanje romana Helen Fielding u smjeru uredne fabule Jane Austen tiče se ekonomije, tona i žanrovske retorike filmske priče. Kao što je slučaj s *Ponosom i predrasudama* Jane Austen, prvi je dio filmske *Bridget Jones* ironičniji i groteskniji, da bi se drugi dio donekle smirio u vodama romantične komedije. Isto tako, izbačen je velik broj pripovjednih detalja konstitutivnih za roman, ali je zato scenarij ekonomičniji i narativno efektiniji. Pritom je zadržan sarkastičan ton izvornika, ali ta ironija više nije isključivi atribut Bridget Jones kao pripovjedačice romana, nego je u velikoj mjeri prevedena u obilježje filmske slike, pa se snobizam i neukus britanske više srednje klase u filmu impliciraju grotesknom kičastošću šminke, kostima i scenografije.

Sličnu ulogu u proizvodnji ironije u filmu ima i podjela uloga. Premda prvi u oči upada Colin Firth (kao jedan i drugi ekranizacijski Darcy), za ironični efekt filma presudni su Hugh Grant, u ulozi razvratnoga Daniela Cleavera, i Gemma Jones, u ulozi Bridgetine klimakterične majke. Hugh Grant i Gemma Jones, naime, i sami su bili ubilježeni u projekt ostinomanije, kao glavni glumci u holivudskoj A-produkciji *Razbora i osjećajnosti* (*Sense and Sensibility*, 1995), po istoimenom romanu Jane Austen i scenariju Emme Thompson, i u režiji Anga Leeja. U *Razboru i osjećajnosti* Grant je glumio nespreatna i neartikulirana udvarača (ulogu koju replicira u Curtisovim komedijama *Četiri vjenčanja i sprovod* i *Notting Hill*), dok je Gemma Jones glumila klimakteričnu majku dviju udavača. Glumeći Cleavera u *Dnevnika Bridget Jones*, međutim, Grant u svoju filmsku sliku — kao u vizualni znak u koji je investiran dugogodišnji ikonički rad ostinomanije, neartikuliranosti i seksualne nedozrelosti — upisuje narativnu figuru raskalašenosti i vulgarnosti,

što samo po sebi proizvodi ironični efekt. Gemma Jones, s druge strane, u *Dnevniku Bridget Jones* replicira svoju ulogu bedaste i neurotične gospođe Dashwood iz *Razbora i osjećajnosti* (vrlo slične, uostalom, bedastoj i neurotičnoj gospođi Bennet, Elizabethinoj majci iz *Ponosa i predrasuda*), ali ovaj put kao ulogu neustrašive i seksom opsjednute brakolomnice. Ipak, dok film tako proizvodi naizgled subverzivnu ironiju metafizijskim pozivanjem na druge filmove, ta je ironija istodobno promotor zapravo konzervativne vizualne politike, koja nespontanu seksualnost vidi kao tradicionalno bedastu, neurotičnu, neartikuliranu i nedozrelu.

Ironija kao zaštitni znak i Jane Austen i Helen Fielding — uostalom, kao tradicionalni zaštitni znak ma kako imaginarne engleštine — tako paradoksalno pothranjuje projekt britanskoga kulturnog kontinuiteta upravo time što biva iskorištena za ismijavanje romantične potrebe za kanoniziranom poviješću i kanoniziranim autorima. Naposljetku, popularne, ali i profitabilne ikone engleske književnosti i vizualnih

umjetnosti — i Bridget Jones Helen Fielding i Elizabeth Bennet Jane Austen — uspjele su upravo zato što se podsmjehuju vlastitoj potrebi za romantičnim ljubavnikom. Možda mi se zato najrječitijim čini vizualni umetak u filmskoj adaptaciji *Dnevnika Bridget Jones*, kad ljubavnica Daniela Cleavera pred zaprepastenom Bridget golotinju skriva iza golemog izdavačkog kataloga (u romanu, inače, figura ljubavnice ostaje gola i nezastrta). Na katalogu koji skriva ljubavničko tijelo zaštitni je znak izdavačke kuće za koju rade i ljubavnica, i Daniel Cleaver, i Bridget Jones — slika dvorca ispod kojega piše Pemberley Press. U romanu Jane Austen, Pemberley je Darcyjev raskošni dvorac; tek kad ga ugleda, Elizabeth Bennet shvatit će koliko je seksualno privlačan njegov vlasnik. U filmu po romanu Helen Fielding, tek kad kao paravan nepoželjne seksualnosti ugleda katalog izdavačke kuće za koju radi (a čiji je *zaštitni znak* upravo Pemberley) Bridget Jones napustit će posao s knjigama i prijeći na — televiziju.

Bilješke

1 Zagrebačka premijera filma bila je 16. kolovoza 2001.

2 *Ekfaza*, kao retorička figura koja upućuje na verbalni prikaz vizualnog artefakta.

3 *Bridget Jones: The Edge of Reason*, 1999.

Bibliografija

Birtwistle, Sue i Susie Conklin (1995). *The Making of Pride and Prejudice*. London i New York: Penguin i BBC Books.

Fielding, Helen (1998). *Dnevnik Bridget Jones (Bridget Jones's Diary)*, prevela Duška Gerić Koren). Zagreb: Fidas.

Johnson, Claudia L. (1997). 'Austen cults and cultures'. *The Cambridge Companion to Jane Austen* (ur. Edward Copeland i Julet McMaster). Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP. 211-216.

Mulvey, Laura (1998). 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Literary Theory: An Anthology* (ur. Julie Rivkin i Michael Ryan). Oxford i Malden: Blackwell. 585-595.

Željka Vukajlović

Pornografski umovi i reakcije na film *Rasturi me*

Film *Rasturi me* (*Baise moi*) prošao je poprilično loše u našim kinima; brzo je sišao s repertoara, kritika ga je primila hladno, publika još hladnije. Zabranjen za prikazivanje u dvadeset i tri zemlje svijeta, te cenzuriran u Francuskoj, Kanadi, Velikoj Britaniji i velikom broju država,¹ film je izložen napadima kakvi više doista nisu česti u filmskome svijetu, no na naš je repertoar dospio u integralnoj verziji.

Domaća kritika, jednako kao i svjetska, pred ovim su se filmom pokazale impotentne; mnogi su kritičari zapazili kako je riječ o lošem filmu, koji ipak ima neku cjelovitost. Ili o lošoj glumačkoj postavi, koja ipak uspijeva biti uvjerljiva. Neki su pisali da, začudo, film funkcionira iako u njemu ništa ne valja. Ili da ništa ne funkcionira, a da film valja. Mnogo se prašine diglo oko eksplicitnih seksualnih, namjerno nećemo reći pornografskih, scena, ali i oko nesputanih junakinja koje konzumiraju muškarce i ubijaju ne praveći razliku među spolovima. O ovom se filmu reklo jako mnogo; stavljalo ga se u kontekst ženskoga buntovničkog filma te se zaključivalo kako je još Russ Meyer napravio filmove koji su rekli sve što se uopće može reći o otpadnicama koje bez susprezanja barataju vatrenim oružjem i svojom seksualnom energijom. Nije rijetka usporedba dviju junakinja, Manu i Nadine, s već legendarnima Thelmom i Louise iz istoimenog filma, čemu nema većeg prigovora. *Rasturi me* u određenom smislu jest *hard-core* verzija dotjerana holivudskog filma. Ali ono što prati gotovo sve kritike jest cijeli niz kulturalnih predrasuda, pri čemu uvriježen patrijarhalni modus percepcije žene i njezinog mjesta u svijetu, filmu i pornografiji ponajviše definira (ne)razumijevanje filma.

Roman *Rasturi me* (1995), koji vrlo brzo postaje bestseller, napisala je tada dvadeset jednogodišnja Virginie Despentes, a kada odluči snimiti istoimeni film, angažira Coralie Trinh Thiju, bivšu pornogлумicu, kao suredateljicu, te Raffalelu Anderson (Nadine) i Karen Bach (Manu), francuske pornogлумice. Već time Virginie Despentes prekoračuje strogo odjeljivanje pornografskoga filma od *mainstream* filma, stvarajući film koji snažno dokida opoziciju dva tipa filmskoga izražaja. U autorskoj izjavi redateljica piše kako je *snimanje hard-core scena bez ikakvih dublera veoma važno jer će to biti prvi put da vidimo na ekranu djevojke koje se doista seksaju u filmu koji nije samo o seksu. Scene seksa moraju biti realne kako bi dale autentičnost priči. Pravo žena da se razmeću svojom seksualnošću izopačili su muškarci koji imaju problema u nošenju sa ženskošću. Žene se ne bi trebale opterećivati muškim malim glupim tjeskobama*. Drugom je prilikom izjavila kako je ono što ju je zanimalo u režiranju

filma *Rasturi me* bilo pokazati *kako scene seksa nisu samo zato da bi uzbuđivale muškarce*. Kritičar Nenad Polimac (2001) vrlo je površno shvatio takav umjetnički projekt — lakonski ga proglasivši spojem drame i pornića potpuno je propustio zapaziti kako spajanje ta dva žanra nije moguće; njihovim povezivanjem konstitutivni elementi obaju žanrova prestaju funkcionirati.

Film započinje scenom koja pripada događaju prikazanu u drugoj trećini filma; tijekom pokolja u *sex-clubu* Nadine (Karen Bach) doživi trenutak svijesti o užasu i besmislu avanture kroz koju prolazi. Krupni plan na početku filma označava fokalizaciju u njezinu svijest, nakon čega slijede isprva odvojene priče o dvjema djevojkama. Prostitutka Nadine živi u zagušljivoj odnosu s cimericom, konzumira pornografiju uz koju masturbira, puši goleme količine trave i druži se s polusvijetom. Mlađahna Manu povremeno glumi u pornofilmovima, a izdržava je brat s kojim, čini se, ima incestuozan odnos. Manu i njezinu prijateljicu siluje banda mladića, njezinih znanaca. Međutim, za razliku od druge djevojke, koja suprotstavljanjem povećava zadovoljstvo silovatelju, cinična junakinja ne reagira na silovanje. Kad sazna za silovanje, Manuin se brat se razljuti *jer se ona ne ponaša normalno za nekoga tko je silovan*. Ta je izjava okidač Manuina bijesa, te ona ubija brata. Otprilike u isto vrijeme, nakon još jedne od brojnih svađa, Nadine zadavi cimericu te doživi ubojstvo prijatelja. Dvije se djevojke slučajno susreću i upoznaju, krećući isprva po pošiljku droge, a nakon toga slijedi njihov pohod na novac, seks i ubijanja. Nakon masovnog ubojstva u spomenutom baru Nadine prevrta u glavi sve njihove dogodovštine i očigledno je da njihova avantura kreće u drugom smjeru. Manu uskoro ubije vlasnik crpkice. Nadine ne vidi smisla životu bez Manu, te se odlučuje ubiti, ali je u tome spriječi policija.

Film je dinamično i vješto režiran, prati poetiku videospota, čemu pridonosi i dojmlija i energična glazba. Prljav dojam, postignut zrnastom slikom digitalne kamere, dio je poetike filma i izvrsno pridonosi cjelini. S jedne strane, unosi time razliku u odnosu na *mainstream*, osobito holivudske filmove, s druge pak strane kvaliteta slike pojačava dojam mračna, prljava i depresivna ugođaja.

Jedna od najperceptivnijih kritika dostupnih na internetu između ostalog vrlo dobro zapaža kako je ovaj film postavljen u odnos prema pornografskim filmovima, odnosno kako je značenje filma organizirano ponajprije pomoću intertekstualnog odnosa s tim žanrom. Kritičar, međutim, banalno zaključuje kako su pornografske slike upotrijebljene u svrhu

feminističkog osuđivanja i osnaživanja (usp. web 3), koristeći pritom suvereno pojmove koji samo neupućenima prenose kompaktno i nedvojbeno označeno. Feminističke ideje i pokreti često nemaju unisonost kakvom se odlikuju glasovi dominantne kulture; pluralnost je jedna je od temeljnih postavki najvažnijega pokreta dvadesetog stoljeća. Pripisivanje atributa *feministički* besmisleno je dok se ne precizira o kojoj feminističkoj poziciji, autorici i feminizmu govorimo. Drugost žena i drugost njihovih zahtjeva kolonijalnom se subjektu čine barbarskim divljanjem bez unutrašnje razlike, pa se svaka utemeljenost usprkos svemu shvaćena sadržaja brzo mora ukloniti kakvim takvim argumentima. Naš kritičar zato tvrdi kako je scena silovanja na početku uništila film; glumica je pristala na penetraciju i glumu silovanja, pa scena nema vjerodostojnosti (?), a od dvije junakinje izložene silovanju jedna se više ne pojavljuje u filmu. Zabrinuti kritičar iz toga zaključuje da svako potencijalno propitivanje pornografije unutar ovoga filma time gubi vjerodostojnost; spomenuta je glumica upotrijebljena ne iz pripovijedne ili bilo koje druge nužnosti; upotrijebljena je zbog senzacionalizma i zbog zarade. Dakle, u svojem moralu i nakanama film je jednak pornografskoj industriji. No, veoma je lako zapaziti pripovjednu nužnost druge djevojke; kako bi se istaknula neobičnost Manuine reakcije na silovanje, bio je potreban lik koji na silovanje reagira *normalno*. Zbog nedostatka adrenalina i uvrede koju mu Manu uputi (*malen ti je*) silovatelj uskoro odustaje. Druga djevojka postoji i zato da bi joj poslije Manu objasnila zašto je bila tako smirena; ona je *iz svoje pičke odavno odnijela sve što je vrijedno*, a muškarci je ne mogu povrijediti; *to je samo karanje*, što naravno, već je školarcu jasno, ima svoju funkciju u *psihološkoj karakterizaciji lika*. Smrtna presuda filmu nije mogla čekati kraj te kritike; prva rečenica glasi: *Samo zato što je Rasturi me glup film, ne znači da iza sebe nema ideju* (usp. web 3). Zašto smrtna presuda filmu nije mogla sačekati kraj kritike i zašto autor ove kritike nije mogao zapaziti kako su dvije silovane djevojke pripovjedna nužnost?

No i drugi su kritičari zabrinuti ponašanjem junakinja; ubijanje, seksualna izbirljivost i hedonizam, nasilje i okrutnost plaše ih do te mjere da ne uspijevaju zapaziti kako to ni u kojem slučaju nije film o Ženi. Riječ je o vrlo pomno kontekstualiziranim ženama; obje se bave prezrenim zanimanjima, pripadaju najnižem sloju francuskoga društva, izložene su raznim oblicima seksualnog zlostavljanja. Naposljetku, one su ubojice u bijegu. To što ovaj iznimno dobar film na kraju krajeva i govori o položaju žene u kontekstu kulture definirane judeo-kršćanskim moralom (koji legitimira mizoginiju i raznorazne oblike zlostavljanja ženskog i ne samo ženskog dijela populacije) druga je priča; nimalo banalna i nimalo doslovna.

Kritičari ističu kako postupci junakinja možda i imaju motivaciju, ali nisu sigurni kakvu, pa ponekad čitamo da ubijaju bez razloga. Nenad Polimac, primjerice, zapaža *potpuni izostanak motivacije glavnih junakinja i uredne filmske naracije* (Polimac 2001). Poneki će kritičari reći kako one doista jesu na društvenom dnu, kako jesu bile izložene raznoraznim oblicima nasilja, ali kako nije ni *realno* ni uvjerljivo da one reagiraju do te mjere burno. Valjda bi im bilo uvjerljivije da su uvidjele greške brata seksualnog zlostavljača, silovatelja, muškaraca koji im plaćaju za seksualne usluge i svih ostalih koji



su se ogriješili o njihova prava i zatim im, sa širokim smiješkom, kako to žene već čine (i oduvijek su činile) oprostiti. Udati se za nekog pristojna muškarca, roditi mu djecu i raditi na nekom mjestu plaćenu tek toliko. Ne baratati pištoljima, ne procjenjivati muškarce, nego prihvatiti njihov libido kao mjeru svojega, ne buniti se i ne unositi pravdu po svojim kriterijima. Ima tko će to učiniti za njih. Bolje od njih.

EksPLICITNOST I ŽENSKI GLAS

Obrazovanje i kulturni kodovi zapadnih kultura ne pokrivaju upoznavanje sa ženskim načinima spoznavanja, te osobito izbjegavaju uočavanje specifičnosti ženskih umjetničkih praksi. Stereotipi koji prate ženske likove od početaka filma ostali su prilično postojani. Dok se *mainstream* proizvodu i njegovu junaku unaprijed pripisuje strukturiranost i logičnost, te se u skladu s tom postavkom filmovi tumače i iščitavaju, logika ženskoga filma i junakinje, ukoliko ne slijede unaprijed zadana pravila, unaprijed su osuđene za besmislenost ili neuvjerljivost.

Između množine apsurdnih prigovora ovome filmu teško je odabrati najapsurdniji. Ipak, možda su prigovori opscenosti nesvjesno najduhovitiji. Jedan istinski inovator filmske kritike lakonično će izjaviti kako je *Romansa X Catherine Breillat* bolji film jer *su postkoitalne scene u kojima gostuje poznati porno-glumac Rocco Sifredi suptilnom režijom lišene eksplicitnosti*. Eto, konačno je moguće pouzdano ocijeniti film, pa više nema dvojbe kako je *Upoznajte Joea Blacka* (*Meet Joe Black*) vrhunac filmske umjetnosti. Naime, erotski susret smrti (Brad Pitt) i njegove filmske partnerice smjerno je sugeriran tek prikazima lica, kojima promiču odjeci uzbuđenja, spajanja i orgazma.

Sljedeći citat s Interneta u ekstremnom obliku sažima emocionalni sadržaj većine kritika: *U osnovi, premisa je da muškarci bez oklijevanja loše postupaju prema ženama, pa zašto ne bi dvije djevojke brijale uokolo uživajući u ubijanju, krađi i seksu sa strancima? I, o da, budući da su žene više u kontaktu sa svojim osjećajima, one se cijelim putem sestrinski drže. Vraški je bilo dirljivo, zar ne, kad su to činile Geena Davis i Susan Sarandon. Možda je grublje kada su glumice autentične zvijezde europskih pornića Raffaella Anderson i Karen Bach (i k tome dobre glumice, ako se to uopće može vidjeti na ovome filmu), no ne bi li to tražilo veću otvorenost?* (usp. web 4) Mnogi kritičari, dakle, shvaćaju, ali i s ne-trpeljivošću odbacuju shvaćenu građu koja se tiče specifičnosti ženske problematike u pornografskom i širem društvu.



nom kontekstu. Znanje s jedne strane te uvjerenja i predra- sude ojačane psihološkim i kulturološkim potrebama u situ- acijama sraza često rezultiraju pobjedom drugoga; prisjeti- mo se veličanstvena Freudova odricanja od ranih radova, u kojima je veoma točno i precizno uočio problematiku seksu-alnoga zlostavljanja djece, osobito ženske. Alice Miller obja- snit će taj postupak Freudovom vlastitom traumom iz dje- tinjstva (Miller 1995: 10-11; Miller 1990: 54, 57); zasigurno je kupanje u menstrualnoj krvi i druge dosjetke inventiv- nih odraslih iz Freudove sredine ostavilo bolne ožiljke na ocu psihoanalize; priznavanje tuđe boli omogućilo bi prizna- vanje vlastite boli te tražilo mučan i od društva nedobrodo- šao rad na izgradnji autentičnog *ja* koje je ustuknulo pred potrebom da se opravda roditelj.

Susanne Kappeler u knjizi *The Pornography of Representation* (Kappeler 1986) objasniti će isti proces nešto drukčije; kako bi se zadržao *status quo* patrijarhalnoga društva, koji počiva na razlici moćnih, onih koji imaju pravo na glas, na imenovanje (onih koji imaju pravo reći što je što i definirati koja se pitanja mogu, a koja ne mogu postavljati), i onih dru- gih, slabijih, čiji je autentični govor smijenjen šutnjom ili usvajanjem dodijeljenih replika. Odnosno, da bi dominantna skupina (treba li reći da su to bijeli muškarci?) definirala sebe kao subjekt, potrebno je (ne nužno i ne intrinzično ljudskom društvu, koliko tom specifičnom obliku društvenoga urede- nja) zadržati Drugo u kategoriji objekta. Dakle, muškarci (*ljudi*) raspoznaju se po govoru; pripustiti govor Drugoga, u ovom slučaju žene, znači uzdrmati vlastitu poziciju subjekta, čiji se odnos prema objektu uvijek izražava u prijelaznim gla- golima, pri čemu objekt (u ovom slučaju žena) odabire ver- balnu ili neverbalnu reakciju iz niza ponuđenih odgovora. Kako bi Subjekt patrijarhalnoga društva obranio svoju po- ziciju i ostao subjekt s pravom glasa i imenovanja, potrebno je ušutkati svaki drugačiji glas: *Sluškinje, Freud objašnjava Jun- gu 1907. godine, jedva su vrijedne razmatranja i analitičar može reći njihovu priču bez potrebe da je sasluša: 'Srećom za našu terapiju, ranije smo toliko naučili iz drugih slučajeva da mi možemo reći ovim osobama njihovu priču bez čekanja na njihov doprinos. One su spremne potvrditi što im mi kaže- mo, ali mi od njih ništa ne možemo naučiti'*.³ Nakon citata, autorica nastavlja svoje razmatranje: *Srećom za našu terapi- ju, srećom za našu teroriju, našu prezentaciju — čija je do- minacija time zajamčena, sigurna od interakcije, imuna od svakog vanjskog doprinosa, u ovom slučaju od prepoznate i priznate rodne klase, 'sluškinja'. Umjesto slušanja, pretpo-*

stavljamo ulogu pričanja. U ovom scenariju njihove prezen- tacije — 'njihove priče' one su voljne potvrditi, voljne oda- brati stav odobravanja (tako nam je rečeno) ...Jer, doprinos 'sluškinja' mogao bi potkopati prezentaciju histeričarki kao generičke Žene, mogao bi relativizirati tu prezentaciju deter- miniranu političkim faktorima klasne pripadnosti koja bi u njoj obesnažila sliku univerzalnoga ženstva (bez namjerava- noga biologizma u tome, dakako). (Keppeler 1986: 202)

Drugim riječima, ukoliko kritičar nije posve propustio sagle- dati film, u velikom broju slučajeva neće napasti estetske, strukovne ili tehničke parametre filma, nego će se, više ili manje prikriveno, pozabaviti pokušajem delegitimiziranja i omalovažavanja ženskoga pristupa u kulturom snažno defi- nirano područje prezentacije seksualnosti, nasilja i ženskih reakcija na nj. Doista, *Rasturi me* vrlo nekonvencionalno i iznimno hrabro progovara o nizu do sada samo *muški* defi- niranih tema unutar jednako tako muški definiranih medija i žanrova i — treba li posebno isticati — definiranih muškim načinima prezentacije (tu ćemo tezu pokušati jasno elabori- trati i argumentima obraniti). Svakako je najprovokativniji element ovoga filma intertekstualan odnos s pornografskim filmskim žanrom, problematiziranim unošenjem dosad ne- zamislive i nepostojeće *ženske* perspektive.⁴

U Cambridgeovu *International Dictionary of English* (1997: 1096) uz natuknicu za riječ *pornography* stoji kvalifikacija *disapproving* (pejorativno), dok *The Pocket Oxford Dictio- nary of Current English* (1992: 694) i Anićev *Rječnik hrvat- skoga jezika* (1996: 720) izostavljaju bilo kakve vrijednosno- stilističke ocjene. Cambridgeov rječnik termin *pornografija* opisuje ovako: *knjige, časopisi, filmovi itd. bez umjetničke vrijednosti koji opisuju ili pokazuju seksualni akt ili gole lju- de na način koji namjerava biti seksualno uzbudljiv ali ga mnogi ljudi smatraju neugodnim ili uvredljivim*. Definicija iz Oxfordova rječnika glasi ovako: *1. eksplicitna prezentacija seksualne aktivnosti u književnosti, na filmu itd. usmjeren ka stimulaciji erotskih prije nego estetskih ili emocionalnih osje- ćaja 2. književnost itd. koja to sadrži*. Anićev rječnik pak uz pornografiju kaže: *»opisivanje ili vizualno prikazivanje sek- sualnih objekata i radnji lišeno etičkih sadržaja, usmjereno k razbuđivanje mašte čitalaca ili gledalaca*. Osobito je živopi- sna definicija iz rječnika ruskog jezika (Ožegov, Švedova 1996: 554): *krajnji naturalizam i cinizam u oslikavanju spolnih odnosa*. Prvim trima definicijama zajedničko je isti- canje funkcije seksualnog uzbudivanja, ali i osporavanje eti- čke ili umjetničke vrijednosti ili osporavanje opće prihvaće- nosti žanra u zajednici. Zbog čega je potrebno istaknuti kako pornografija nema umjetničku ili etičku vrijednost, kada se to u istim rječnicima ne napominje u slučaju drugih žanrova, primjerice kriminalističkom, ljubavnom ili u sluča- ju pojma *romance*?

Imajući u vidu koliko visoko u zapadnom društvu kotiraju pojmovi *etičko, umjetničko, estetsko*, ne može nam proma- knuti kako se odricanjem tih atributa pornografiji od nje ograđuje i izgurava je se iz područja visoke kulture. Imajući pak u vidu koliko visoko u zapadnim društvima kotira no- vac, ne može nam promaknuti niti brojka od oko devet mi- lijarđ dolara koliko godišnje zaradi američka pornografska industrija. Pornografija očigledno ima brojnu publiku, ali i financijsku moć, što je gotovo jednako političkoj moći.

Dok se zakoni protiv opscenosti, usmjereni očuvanju čudoreda, mogu svesti na prozivanje zbog *izazivanja erekcije* (Dworkin 1993: 258), pornografija opstaje, doduše u stanovitom polumraku, kako bi činila to isto. Zanimajući ovom prigodom očiglednu rodnu isključivost (izazivanje seksualnog uzbuđenja u žene ne smatra se pokazateljem opscenosti), naglasit ćemo *čudenje nad željom predstavnika muškoga roda da zakonski kontroliraju svoje erekcije* (Dworkin 1993: 260).

Kako bi definirali pornografiju, sastavljači natuknice izriču što pornografija čini i što pornografija nije, pa se čini jako bitnim u shvaćanju pornografije to da ne sadrži estetske, umjetničke, etičke i ostale komponente. Međutim, uz zdravorazumsko zapažanje o golotinji i seksualnoj uzbuđljivosti u pisanju o pornografiji, osobito u sklopu rasprava između liberala i konzervativaca, izostaje bilo kakva sustavnija teorija, ili barem *differentia specifica*. Upravo zbog toga rasprave o tome što jest, a što nije pornografija ne vode u, barem donekle, plodonosno definiranje pornografskoga u odnosu na nepornografsko.

Problem je, čini se, u negativnoj ili barem kontroverznoj konotaciji pojma pornografije. Dok liberali zanemaruju etička i druga pitanja, proklamirajući uvijek i svagdje pravo na slobodu izražavanja, konzervativci se često obrušavaju na *nečasnost, nemoralnost, loš utjecaj pornografije* i tome slično. Ulazi li u pojam pornografije naprosto opis seksa ili je, prema etimologiji, nužno riječ o opisivanju seksa s prostitutkama, odnosno je li pornografija sukladna *bračnim obavezama*, sukladna društvenim normama i moralu ili pak njihovo naličje? Bi li pornografija imala jednako negativne i kontroverzne konotacije kada bi evocirala opisivanje radosti seksualnosti unutar braka, veze ili bilo kojeg drugog tipa odnosa koji veseli dvoje ili više ljudi?

Kontroverzna feministička seksologinja, Leonore Tiefer (predavačica na Albert Einstein College of Medicine u New York Cityju i autorica knjige *Sex Is Not a Natural Act*) snimila je seksualnu aktivnost niza ljudi raznoraznih tjelesnih oblika, dobnih skupina i fizičkih predispozicija, smatrajući kako kultura, kao presudni faktor u seksualnom formiranju, svojom prezentacijom seksa čini ljude nezadovoljnim svojim tijelom, seksualnim izvedbama i sl. No, ta vrsta edukativne građe ne može biti prikazana jer je prokazana pornografskom (Ms 1999: 64). S druge pak strane, jasno je kako prikazivanje tog materijala u kontekstu namijenjenu pornografiji promašuje svoj cilj otvorenog progovaranja o mogućnostima seksualne izvedbe. Govor o seksualnosti strogo se razdvaja u nekoliko ogranaka. Hladan medicinski diskurs, eterična seksualnost iz *mainstream* filmske i književne produkcije, nešto malo sporadične eksplicitnosti unutar *mainstreama* te zatim erotika, *soft-porn* i pornografija, koja se grana sve do svoje krajnje izvedbe — *snuff* filma.

Pornografija je *loša* i *problematična* samo ukoliko je povezana s neurotičnim i neiskrenim odnosom prema seksualnosti unutar cijele kulture. Liberalna obrana prava na govor ne skida stigmom s pornografije legitimirajući prostor izražavanja stigmatiziranoga sadržaja. S druge pak strane, *ne-estetičnost, ne-etičnost, ne-artističnost* mogle bi biti povezane sa šutnjom koja okružuje pornografiju. Pornografija je jedan od rijetkih

fenomena u zapadnoj kulturi koji nema (ili veoma rijetko ima) svoju *porno-logiju*, katedru ili barem pokoji poetički tekst. Filmska je teorija dotiče u gore naznačenim okvirima, seksologija preporučuje parovima koje je zahvatila dosada.

Kako bi, uostalom, izgledao književni život prepušten isključivo produkciji, bez poetike, teorije i književne kritike s kojom se uzajamno hrani? Vjerojatno bi sličio usmenoj književnosti, što ponajprije podrazumijeva formiranje kolektivnog nesvjesnog u interakciji s publikom. Cvjetali bi jednostavni oblici, među kojima su kontekstu pornografije osobito zanimljive bajke. Naime, pornografija u zapadnim društvima ima status bajke (Keppeler 1986: 104-105) — formulaična je, zna se tko je junak (iako tu i tamo postoje inverzije), zna se što je cilj, i taj se cilj nužno postiže.

Pravednom junaku, korelatu životom preplavljenog muškog *ja*, pornografija nudi nastavak onipotentne dječije fantazije (žene odgovaraju njegovim potrebama prije nego što ih je i sam svjestan), te nastavak bajki, u kojima je uvijek hrabro pobjeđivao. Tko želi prestati vjerovati u bajku koja donosi mnogo zadovoljstva i esencijalni osjećaj vlastitog i suverenog subjektiviteta? Teoretiziranje podrazumijeva vivisekciju izučavana fenomena, a izricanje očitih istina dokida fantaziju. Pornografija i rasprave koje se odvijaju unutar dva pola demokracije, desnice i ljevice, stoga su samo obrana fantazije. Obrana liberalne fantazije o moći, slobodi, subjektivitetu, te obrana konzervativne fantazije o čistoći, vrlini, samosvladavanju i svetosti obitelji.

Radikalnim feministicama, među kojima u borbi protiv pornografije prednjači Andrea Dworkin, često se zamjera uskraćivanje prava ženama da same odaberu način iskazivanja svoje seksualnosti, te se njihov napad na pornografiju shvaća kao napad na pravo izbora neobičnih seksualnih praksi (usp. <http://www.zetetics.com/mac/isil.htm>, McElroy Wendy McElroy: *Banning Pornography Endangers Women*). Samo uz veoma veliku dozu površnosti moguće je nekritički prihvatiti taj argument. Ostavljajući ovom prigodom po strani niz razmatranja o statusu ženske seksualnosti u pornografiji, osvrnut ćemo se samo na činjenicu da je pornografija veoma nemaštovita u pogledu *neobičnih seksualnih praksi*. Odnosno, pornografija nudi samo jednu varijantu ženske seksualnosti (obogaćenu, doduše, nizom podvarijanti). Ta osnovna varijanta podrazumijeva podčinjenost ženske seksualnosti muškoj — glavni je junak uvijek i svagdje samo muškarac, a njegova seksualnost glavni motiv svakoga porniča. Žene u porničima prikazuju svoj užitek veoma stereotipno, pri čemu nemaju nikakav utjecaj na seksualno zbivanje, a muškarac uvijek zna točno što žena želi. To je dakako samo fantazija koju pornogлумice, prema zahtjevima zanata, jednostavno nude u zamjenu za novac. Aktivne žene i domine u porničima ne predstavljaju neovisnu žensku seksualnost; one su samo projekcije iz muškarčevih fantazija. Ma koliko tih filmova pogledali, nećemo se primaknuti mnogo bliže ženskoj seksualnosti. Ono što se eventualno može dogoditi i što se događa, to je da se ženska seksualnost primiće pornografskoj prezentaciji i iščekivanjima stvorenima na temelju pornografije. Ne osvrnuvši se na krajnje slučaje zlostavljanja žena tijekom snimanja pornografije, odnosno u pornografskom miljeu (što je zasebna i veoma ozbiljna tema), već i ovo

dovoljno je da ustvrdimo kako pornografija jest nasilje nad ženskim subjektivitetom.

Dakle, pornografija je dominacija muškoga govora nad ženskim, pobjeda muškoga subjektiviteta nad ženskim. Pornografija, koja u svojem imenu nosi spomen na prostitutke, označava seks koji se plaća, odnosno seks koji je samo s muškarčeve strane užitak. Za prostitutku, to je posao. Zato je teško vjerovati u mogućnost izmjena unutar žanra. Jer konstitutivni dio pornografije nisu eksplicitni prizori u onolikoj mjeri u kojoj su to muška perspektiva i potvrda muške subjektivnosti.

Prezentaciji seksa u svim njezinim oblicima mjesto je na velikim i malim ekranima, u knjigama i na slikama, no pornografija u tom kontekstu ne zauzima naziv žanra, nego podžanra. Odnosno, pornografiju možemo shvatiti kao takav tip *seksografije* koji koncipira seksualnost u tradicionalno muškom kodu, što podrazumijeva mušku dominaciju u seksualnom odnosu tijekom koje je muški agens prikazan kao subjekt uvijek i bez razlike apsolutno sposoban zadovoljiti sve prohtjeve partnerice, pri čemu je ženska seksualnost prikazana kao ovisna i pasivna. Takva ili slična definicija oduzela bi moć jednostranom definiranju prezentacije seksualnosti iz muške perspektive (bez obzira radi li se o biološkoj ili kulturološkoj datosti) i tek tada bi se otvorila mogućnost za raznolike i neobične tipove prezentacije seksualnosti. Naravno, hijerarhizacija žanrova unutar *seksografije* zasigurno bi pokušala vratiti primat muškoj viziji seksa. Ukoliko bi se takav fenomen javio, postalo bi apsolutno razvidno i onima koji sada ne priznaju kako je funkcija pornografije normativna i subordinacijska.⁵

Film *Rasturi me* stoga je osporavanje pornografije, polemika s neizrečenim, iako očiglednim značenjem pornografskoga žanra. Ukoliko pornografski žanr postoji ne samo unutar žanrovskoga sustava, nego i kao realno postojeća, uz to financijski, te stoga i politički snažna činjenica, u demokratskom bi društvu po njegovim vlastitim definicijama moralo biti moguće o njemu progovoriti i na ovaj način. Osude, zgražanja, zabranjivanje i cenzura ukazuju na to da sloboda govora i izražavanja ipak nije ono što znači; kako u svojoj knjizi *The Pornography of Representation* uvjerljivo pokazuje Kappeler, sloboda govora samo je jedan od političkih pojmova čiji sadržaj nipošto nije samorazumljiv. Sloboda govora pažljivo je distribuirana između onih koji imaju moć i onih koji je nemaju, bilo da je riječ o financijskoj, akademskoj, rodnoj, nacionalnoj, rasnoj, vjerskoj ili pak moći koja proizlazi iz pozicije autoriteta. Suvišno je kritizirati realizaciju načela slobode izražavanja kada se ona realno provodi tako da manjinske skupine imaju slobodu govora, ali u kontekstu koji im onemogućuje suvislu recepciju. U *nominalno egalitarnim društvima idealna je situacija (društveno govoreći) ona u kojoj članovi krivih grupa imaju slobodu sudjelovati u književnosti (ili jednako važnim aktivnostima), ali ipak to ne čine, time dokazujući da to ne mogu. Ali, nažalost, daj im barem malo prave slobode i oni to hoće učiniti. Tada je trik u tome da se sloboda učini maksimalno nominalnom i onda — budući da će neki od ovih i onih to ipak učiniti — razviti različite strategije za ignoriranje, osuđivanje ili umanjivanje umjetničkih radova koji će nastati. Ako je to učinjeno kako treba, te strategije razutiraju u društvenoj situaciji u kojoj su krivi ljudi (navodno) slobodni angažirati se u knji-*

ževnosti i umjetnosti, ali ih mali broj to čini, a oni koji to čine (izgleda) čine to loše, pa se ionako nema o čemu razgovarati (Russ 1983).

Na primjeru ovoga filma to znači da iako postoji mogućnost snimanja i postojanja filmskog zapisa, on je zabranjen, cenzuriran ili mu je u najmanju ruku povezivanjem s pornografijom oduzeta mogućnost participacije u respektabilnom kritičko-receptijskom kontekstu. Nije zгорега napomenuti kako mnogi *web-siteovi* koji donose iznimno loše ocjene filma, argumentirajući to njegovom vezom s pornografijom, istodobno nude stranice posvećene seksu, prepune erotskih i pornografskih sadržaja.

Pišući o ovome filmu Milijan Ivezić (2001) priznaje filmu stanovitu vrijednost, ali isto tako brine se za dobrobit publike: *Film nikako nije preporučljiv za gledanje. Kažem to ne zbog toga što smatram da je riječ o bezvrijednom filmu, već stoga što je riječ o nečemu gledljivom vrlo malom krugu ljudi. Takav spoj nasilja i pornografskih detalja sasvim će sigurno biti nepodnošljiv većini*. Ovaj kritičar nije jedini koji se na taj način postavlja kao meritorni štit, dovoljno snažan da podnese svaku filmsku ekscentričnost, ali i jednako odlučan da spriječi sučeljavanje neke ranjive publike iz njegove megalomanske vizije s *nepoćudnim* filmskim ostvarenjima. Takav tip filmske kritike potiče na zanimljivu raspravu o autoritetu, kriterijima i samopercepciji kritičara koja bi pokazala primjenjivost feminističke analize distribucije moći i konstituiranju kritičarskoga identiteta koja polazi od opozicije govor-slušanje; moć-nemoć; autoritet-masa. Sa slične pozicije govori i Nenad Polimac: *običnu (je) publiku odbijao potpun izostanak motivacije glavnih junakinja i uredne filmske naracije* (Polimac 2001). Kritičaru, dakako, nije moguće s takvom sigurnošću utvrditi uzroke (ne)svidanja filma *običnoj poziciji*, no pozicija autoriteta ovlašćuje ga za govor u ime publike, pri čemu imputira vlastita (teško obranjiva) gledišta bez imalo zadržke.

U Ivezićevoj kritici čitamo ovo zapažanje: *Kad gledate film Rasturi me, pitate se koja je razlika između pornografije i toga što gledate na platnu. Riječ je, svakako, o različitim vrstama hladnoće. Čini se da Manu i Nadine zaista uživaju u seksu, a to ipak izgleda nekako različito od pornografije*. (Ivezić 2001) Ivezić ne elaborira iznesenu tezu, iako upravo u njoj počiva osnovni značenjski potencijal filma. Razlika između pornografske prezentacije seksa i onoga što nudi film *Rasturi me* ne sastoji se u sadržaju i kvaliteti kadrova; uz male ograde moglo bi se reći kako na formalnoj razini nema nikakve razlike. Osnovna razlika potječe iz psihološke i svake druge profilacije junakinja. Seks nije neka univerzalna i opća radnja, kako je to slučaj u pornografskim filmovima, nego je kontekstualiziran te time obremenjen višestrukim slojevima značenja. Pornografska prezentacija seksa dekontekstualizira seksualno zbivanje (bajke su na sličan način škrte na povijesnim, svakodnevnim i ostalim sadržajima), a sva je pažnja usredotočena na spolno zbivanje koje tek bez konteksta i povijesnosti nudi iluziju potpunosti, slobode i savršenosti spolne izvedbe. Seksualnost je bolna, a pornografija istupa kao protuteža realnoj seksualnosti. Kada *Rasturi me* uvede pornografsku prezentaciju seksa u tkivo suvislog filma, odterećenje prestaje funkcionirati i seksualnost je po-

novno gurnuta u sferu gustoga spleta okolnosti, karaktera, osobnosti, svakodnevice i vremena.

Drugi faktor razlike fokalizacija je u žensku svijest, dok, kako smo gore pokazali, pornografija izriče i ispunjava raznorodne seksualne i ine muške potrebe maskirane/kodirane kroz seksualnost, te ženske želje sukladne muškoj želji. Što to konkretno znači? Najdojmljivija scena seksa jest ona u kojoj Manu i Nadine svoje slučajne partnere konzumiraju u istoj sobi, na dva susjedna kreveta. To im omogućuje stalnu i veoma sadržajnu komunikaciju pogledima. Suprotno uvriježenoj tezi kako je *svakoj ženi potreban dobar muškarac*, ovdje, ali i tijekom cijeloga filma, pokazuje se kako je svakoj ženi potrebna ponajprije druga žena. Eroticism ženskoga prijateljstva ne razlikuje se po svojoj naravi mnogo od muškoga eroticizma u porniču koji uvijek zapravo priča o penisu, muškoj solidarnosti, muškoj pobjedi i užitku. Jednako tako, mjeru svojeg užitka i zadovoljstva žena ne postiže kroz muškarca; vjerojatno je kritičare (bili oni toga svjesni ili ne) zgrozila upravo odvažnost filma, koji jasno kaže: muškarci su samo sredstvo, druga je žena ona s kojom dijelim užitak.

Subverzivnost ovoga filma očituje se i u hrabrosti kojom tri bivše pornogлумice i jedna spisateljica progovaraju o seksualnosti. Ma koliko se prašine diglo oko toga, prikazivanje genitalija odavno nije velika provokacija. No, oduzeti seksu, osobito ženskome seksu, auru ljubavi ili zaljubljenosti, a pridati mu moguća kontekstualna značenja osvete, bijesa ili čistog užitka (te odčarati svemoguću eteričnu seks u aktivnost duboko povezanu s ostatkom života) još je razmjerno provokativno, te potiče zabrane i cenzuru. Tijekom zajedničkog uživanja Manu i Nadine pogledima će priopćiti jedna drugoj kako je samo jedan od muškaraca *zadovoljio*. Njege će djevojke potom podijeliti, a onoga koji se nije iskazao otjerati. Takvo narušavanje muške onipotencije zasigurno je uznemirujuće na pozadini prihvaćenih konvencija pornografskoga filma.

Unutar filma postoje i veoma jasni signali intertekstualne veze s pornografskim žanrom. Ne samo da je Manu pornogлумica; Nadine rado konzumira pornografiju, pritom se samozadovoljavajući. U jednoj sceni djevojke pak plešu u donjem rublju. Scena dobro poznata iz porniča ostaje bez svoga finala — bez lezbijškoga seksa namijenjena muškom oku pa se u ovom slučaju s velikom sigurnošću može ustvrditi kako je riječ o ironičnom poigravanju konvencijama porniča i očekivanjima publike. *Manu i Nadine plešu u hotelskoj sobi, obje u donjem rublju, glasna glazbena podloga. Čemu služi ta scena, relativno dugačka, u kojoj se ništa ne dogodi između njih dvije iako sve navodi na to? Ne znam, ali odgovara filmu.* (Ivezić 2001) Iščitanje kritika ovoga filma idealno je polazište analize. Ne propitujući konvencije pornografskoga filma kritičari uzalud pokušavaju njima protumačiti film *Rasturi me*, potvrđujući time snažan utjecaj pornografije na formiranje svijesti o seksualnosti i mogućnostima prezentacije seksualnosti na velikim i malim ekranima.

Ivezić dalje kaže kako *glavni silovatelj nosi kondom, što je važno za nastavak filma; pokazat će se mržnja djevojaka prema nositeljima istih.* (Ivezić 2001). Uz neospornu činjenicu da je Manuin osjećaj gađenja prema silovatelju uvjetovao i negativan odnos prema kondomu važno je istaknuti kako scena u kojoj Manu ubije muškarca jer ustrajava na uporabi kondoma ima i ironične konotacije ako se prisjetimo svih maloljetničkih



trudnoća i ostalih nevolja koje ne biraju dob, a koje se izravno mogu povezati uz mušku uzrečicu kako je *ševiti se s kondomom kao da jedeš čokoladu u omotu*. No, kada se redateljica poigra s tim motivom, kada djevojka o kojoj je riječ nema što izgubiti, te pokuša prisiliti muškarca na spolni odnos bez zaštite, kritičari reagiraju (ne)očekivano burno.

Tijekom ubilačkoga pohoda Francuskom djevojke se sjajno zabavljaju. Na pozadini okrutnosti i mračnoga ugođaja njihove pustolovine izdvaja se neodoljiv Manuin smijeh, jedan od glavnih motiva filma. Naime, veseo, djetinji smijeh potpuno je u suprotnosti s hladnokrvnom ubilačkom praksom. Nakon što je Manu ubijena, Nadine sjedi s pištoljem prislonjenim na glavu i prisjeća se njihovih avantura. Manuin smijeh glavni je sadržaj njezinih sjećanja. Muškarci, ubijanje, krađe i seks ne znače ništa. U poretku stvari dviju djevojaka očigledno je na prvom mjestu njihovo prijateljstvo. Djevojke koje su istodobno ili gotovo istodobno pokidale veze sa svojim sredinama jedna u drugoj nalaze ne samo sudionicu u bijegu i kasnijim zločinima nego i prijateljice koje vide jedna u drugu dublje od površine. Manuin smijeh smijeh je konačne slobode i izbavljenja.

Niz kritičara reagirao je na *nemoralnost* ubijanja i seksualnih avantura. Čitamo kako nije uvjerljivo da djevojke reagiraju kako reagiraju. Kritičari koji su svjesni *uvjetnosti* nasilja na filmu prizivaju iskustvo Tarantina i tarantinovaca, no žestoko osuđuju redateljice jer je njihov prikaz nasilja samo blijeda kopija onih koji doista znaju kak složiti takve scene. Ubijanje i djetinji smijeh, bijes i užitak u seksu; oksimoronski parovi kao da znatno uzbuđuju duhove; ako djevojke već ubijaju, one se ne bi smjele zabavljati; ako su bijesne, ne bi trebale spokojno uživati u seksu. Moral i norme ponašanja, pri čemu možemo uzeti u obzir i zakon, štite privatno vlasništvo, do stanovite mjere štite jednako i muškarce i žene od raznoraznih sociopatskih oblika ponašanja, ali istodobno uskraćuju zaštitu ženinih prava legitimirajući seksizam ili običajnim pravom dopuštaju seksualno uznemirivanje i zlostavljanje. Bez obzira bila riječ o zakonskim propisima, o običajnom pravu ili o nekim sitnim, svakodnevnim ponašanjima položaj žene često je dvojen; dok u nekim pitanjima ima neosporna prava (pravo glasa, socijalnu zaštitu, pravo na imovinu...) u nizu stvari ženska je pozicija nestabilna i nezaštićena. Liberalne feministice tvrde kako je problem sporadičan; kako se bolna mjesta mogu izliječiti reformom institucija. Radikalne feministice već u samom ustroju društva vide seksizam. Bez sveobuhvatne izmjene principa na kojima društvo funkcionira

ra pomaci jesu vidljivi, ali samoobnavljajući princip ideologije preosmišlja stečenu poziciju tako da povlastica ili pravo ostaje u sferi nominalnog ili marginalnog.

Manu i Nadine nakon ubojstva mogu odbaciti i sve ostale moralne i zakonske zahtjeve; ubojstva su bila samo okidač potpunog odricanja od morala koji im ionako ništa nije donosio. Izložene silovanjima, prostituciji, incestu i zlostavljanju te žene zasigurno nemaju iluzija, kakve povlaštene žene (ukoliko ne boluju od *Hestijina kompleksa*) mogu imati, o vrijednosti, kvaliteti ili uvjerljivosti liberalnih i demokratskih floskula o jednakosti. Nesputani seksualni užici dio su sveopćeg oslobođenja; i seksualnost ima patrijarhalne kodove za vratom, pa je ženski užitek potpuno moguć tek kad ona može *ubiti* muškarca koji joj se ne sviđa i *odabrati* onoga koji joj se sviđa. To s ubijanjem morbidna je šala, naravno. Cijenjeni filmski kritičar Ebert u svojoj ciničnoj kritici piše kako bi *Rasturi me bio savršeno prihvatljiv ukoliko bi žene jednostavno ubijale muškarce, bez upletanja seksa. Na stanovitoj razini izgleda tako... okrutno... ubiti muškarca u trenutku njegova uspjeha.* Ukoliko žene ubijaju muškarce, to je jedna stvar. Ukoliko ih ubijaju nakon seksa, tada čine neprostopivu grešku, remete svoj status objekta i time urušavaju pravila stare *muške* igre zvane seks, odnosno — pornografski seks. Ubijanje je najdrastičniji potez subjekta; objek-

ti ne ubijaju, ili ubijaju slučajno, potpomognuti potencijalnom energijom. Seks, a zatim ubojstvo najdrastičnije je upozorenje prelaska pretpostavljenog objekta u status subjekta. Ebert je u tolikoj mjeri očaran tom mijenom da ne zamjećuje kako su muškarci koji su zadovoljili djevojke ostali živi.

Da li bi se moglo reći kako je ženski seksualni užitek moguć jedino kada se napusti cijeli kontekst judeokršćanskoga morala obremenjena tekovinama demokratske tradicije zapada, te da u tom smislu ovaj film govori o statusu ženske seksualnosti u zapadnim društvima uopće? Naime, prije ubojstva djevojke ili prodaju svoje tijelo ili su izložene silovanju (ili masturbiraju). Sputane rečenim kontekstom one su posve onemogućene za suvisao seksualni život. Tek oslobođenjem od svih normi one mogu slobodno iskazati svoje seksualne apetite.

Ovaj je film žestoka kritika seksualnosti u zapadnom društvu, koja nije sukladna ni vapajima radikalnih antipornografskih feministica koje smatraju kako je spavanje s muškarcima spavanje s neprijateljem, ni smirujućim idejama liberalnih feministica koje uočavaju kako je stigmatizacija seksualnosti samo nastavak stare iluzije o ženskoj kreposti i mehanizma društvene kontrole žena nevinošću. Kao i svako izvorno umjerničko djelo, tako i *Rasturi me* nadmašuje i poništava skromne dosege svake političke i ine teorije, nudeći u svojoj jedinstvenosti univerzalni ne-odgovor.

Bilješke:

- 1 Redateljice filma, kojima su se pridružili i drugi filmski i kulturni radnici, pokrenule su akciju kako bi poništile odluku o neprikazivanju filma u francuskim kinima donesenu na inzistiranje desnice.
- 2 Unutar te kategorije dalje se izdvajaju grupacije s različitim količinom moći.
- 3 Stephen Heath, *The Sexual Fix*, Macmillan, London, 1982, fusnota na str. 43, citirano prema Kappeler 1986: 202.
- 4 Bogata američka feministička scena razvila je niz alternativnih umjetničkih praksi, koje izvan *mainstreama* i izvan dominantnom kulturom ovjerenjenih načina distribucije kreiraju osebujne umjetničke i zabavne sadržaje. Spomenimo samo pokret *Fatal Videos*, koji realizira pornografski i erotski materijal namijenjen lezbijskoj publici, u kojima je porno-

grafski žanr preosmišljen i prilagođen specifičnostima publike i njezinim ideološkim zahtjevima. Međutim, takvi radovi ne pripadaju u *main-stream*, koji ima najbrojniju publiku i sudjeluje u izgradnji dominantnih diskursa kulture. *Rasturi me* vjerovatno nije ni prvi ni jedini, a možda ni najbolji *kontra-film*, ali je važan zbog toga što se probio u *mainstream* kina i ima potencijalno širok krug publike te je predmet interesa niza medija, što mu povratno omogućava monološke, ako ne već dijaloške odgovore kritike.

- 5 Normativnost i subordinativnost ne odnose se toliko na pornografsku prezentaciju, koliko na činjenicu da je to jedini dostupan modus seksualne eksplicitnosti. Posve je jasno da pornografija može biti poticajna i stanovitom broju žena. No, pasivna i ovisna seksualnost samo je jedan od mogućih modusa ženske seksualnosti, kao što i pornografski oblik ne iscrpljuje mogućnosti muške seksualnosti.

Bibliografija

- Anić, Vladimir, 1996, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb: Novi Liber
- Dworkin, Andrea, 1993, *Letters from a War Zone*, ?: Lawrence Hill Books
- International Dictionary of English*, 1997, London: Cambridge University Press
- Ivezić, Milijan, 2001, »Pornografski fiat«, *Zarez*, III/63, 13. rujna 2001.
- Kappeler, Susanne, 1986, *The Pornography of Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Miller, Alice, 1995, *Drama djetinjstva*, Zagreb: Educa

Miller, Alice, 1990, *Banished Knowledge*, New York — London — Toronto — Sydney — Aucland: Doubleday

Ms., august/september 1999.

Ožegov, S. I. i Ju. Švedova, 199, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Az'', Moskva

Pocket Oxford Dictionary of Current English, 1992, Oxford: Clarendon Press

Polimac, Nenad, 2001, 'Filmski tribunal: Usprkos subverzivnom konceptu, film »Rasturi me« rastjeruje publiku poluamaterskom izvedbom', *Nacional*, www.nacional.hr, 16. kolovoza 2001.

Russ, Joanna, 1983, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, Texas: University of Texas

Web stranice:

(1) <http://www.zetetics.com/mac/isil.htm>

(2) www.nacional.hr

(3) www.salon.com/ent/movies/review/2001/07/13/baise...moi/index.1.html

(4) www.dailynews.com/social/film/review/0601/01/mov62.asp

Kristi Brown

Kulturni ubojice ili smrtonosni Bach*

U posljednjoj sceni blockbustera *Hannibal* agentica FBI-a Clarice Starling drogirana luta hodnicima nepoznate kuće. Neobični zvukovi dopiru do njezine tanke svijesti: tihi govor dr. Hannibala Lectera, prodorno zujanje male električne pile i sjetna melodija 25. varijacije Bachovih *Goldberg-varijacija*. Bila bi to samo još jedna elegantna večera da nije činjenice da se pila upotrebljava za otvaranje ljudske lubanje: pečeni *cervaux d'homme* trebao bi biti poslužen kao glavno jelo.

Kako itko može povezati Bachovu glazbu i tako jezovitu epizodu? Funkcionira li tu djelo kao izvrnuta slušna tapeta ili ima i šire značenje? Premda autor Thomas Harris ne povezuje upravo 25. varijaciju s tom scenom u romanu, *Goldberg-varijacijama* doista je dodijeljeno važno mjesto u viso-

koklasnom stravičnom svijetu dr. Lectera. Za Harrisova karnibalističkog psihijatra zvučanje i struktura djela prije su suputnici nego pratnja, a čak služe i kao kataliza akcije. U danas slavnoj sceni iz filma *Kad jaganjci utihnu* Harris opisuje kako Lecter, zaključan u posebnom kavezu u staroj sudnici u Memphisu, sluša snimku *Goldberg-varijacija* Glenna Goulda — što je sâm zahtijevao — i istodobno planira bijeg:

Goldberg-varijacije zanimale su ga strukturalno. Progresija basa iz sarabande ponovno je dolazila ponavljajući se, ponavljajući se. Klimao je glavom, a njegov se jezik kretao rubovima zubiju. Skroz od vrha, skroz do dna. Bio je to dug i zanimljiv put za njegov jezik, poput dobre šetnje Alpama. (str. 234-35)



* Rukopis izvorna naslova »Cultured Killers, or Terminal Bach« izlaganja na konferenciji *Glazba/slika u filmu i multimedijama* u New Yorku. Prijevod rukopisa objavljujemo uz dozvolu autorice.



Slika iz filma *Hannibal* Ridleya Scotta

Proslavljena filmska verzija romana *Kad jaganjci utihnu* Jonathana Demmeja na jezovit način hvata mističnu vezu između Lecterova mentalnog kalkuliranja i Bachove glazbene arhitekture, tako iznimno uređene i složene ispod uljuđene površine. U filmskom nastavku, *Hannibal*, redatelj Ridley Scott dodjeljuje *Goldberg-varijacijama* čak i više filmskog vremena. Uvodna špica, na primjer, zapanjujuća je, savršena sinteza svijeta dr. Lectera: fragmentarne crno-bijele slike — nemirno zurenje bestijalnog grabežljivca dok proučava pejzaž — oštro se kombiniraju s Bachovom dvorskom Arijom.

Međutim, dugo prije nego je dr. Lecter postigao kulturni status, Bachova glazba, i posebice njegova instrumentalna djela poput *Goldberg-varijacija*, akumulirali su kulturna značenja koja su Harrisov izbor učinila razumnim — bio on toga svjestan ili ne. U prošlom stoljeću, na primjer, Bachovu su glazbu često citirali sljedbenici nacional-socijalizma kao dokaz njemačke superiornosti na području glazbe: prisjetimo se scene iz *Schindlerove liste* gdje vojnici zaustavljaju juriš na židovski geto kako bi raspravili da li je glazba koju slušaju Mozartova ili Bachova (riječ je, zapravo, o preludiju iz Bachove *Engleske suite br. 2*). S druge strane, Bach je također postigao gotovo mitski odmak, budući da, priznat kao najdraži glazbeni tehničar suvremenih klinaca, svojom skladateljskom složenosti potiče suvremenoga tehnološkog genija. Prelistavanje brojnih neglazbenih knjiga i filmova otkriva razvijanje rječnika ideja koje se isprepleću sa suvremenim popularnim slikama Bacha: superiorni um i izvedba, geneti-

ka matematičkih kodova; često neugodno miješanje ljudskog i mehaničkog; tehnologija i umjetna inteligencija; snaga i kontrola; pa čak i nasilje i ubojstvo.

Lik Glenna Goulda nudi korisnu početnu točku. Njegova prva snimka *Goldberg-varijacija* godine 1955. izazvala je gorljivu pozornost američkih obožavatelja klasične glazbe te je osvojila njihovu kolektivnu imaginaciju. Naslovnica ploče bila je prekrivena fotografijama dvadeset dvogodišnjeg pijanista koji je sa zanosom pjevao, dirigirao i plesao prema glazbi. Gould je bio zadivljujuće ekscentričan, čak i unutar granica profesionalne sfere napućene uglavnom nekonvencionalcima. Također je pokazivao neobično mizantropsku nepovjerljivost prema koncertnoj publici. Na kraju ga je činjenica da nije trpio izravnu interakciju s publikom dovela do iznimno kontroverznog profesionalnog izbora: čim je navršio trideset i prvu godinu Gould se na javnim koncertima prestao pojavljivati te je nakon toga počeo komunicirati s publikom isključivo posredovanjem tehnologije medija: radija, videa i, naravno, zvučnih snimaka. Gould je spremno priznao *ljubavnu aferu s mikrofonom* te je gorljivo branio teoriju da će javni koncerti biti zamijenjeni snimkama koje i izvođaču i slušatelju podjednako nude superiorno glazbeno iskustvo. Tehnologija je definitivno zadovoljila Gouldovu vlastitu prisilu da *povezuje i gasi* glazbene kompozicije te da uvježbava čvrstu kontrolu nad izvedbom. Ne iznenađuje da Bachova glazba iznimno uobličuje taj pažljivo ograničen svijet. Pijanistove najslavnije snimke bile su snimke Bachove



glazbe, a Bacha je definirao kao najdražeg skladatelja svih vremena, posebice diveći se strukturama i teksturama njegove glazbe koje je on, Gould, revno secirao *dio po dio*.

Glenn Gould zasigurno nije jedini veliki um kojega su nadahnjivali Bachovi glazbeni dizajni i njihove skrivene tajne. Ističu se dva primjera iz književnog svijeta: Douglas Hofstadter, autor knjige *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* koja je dobila Pulitzerovu nagradu (prvo izdanje 1979), i Stuart Ressler, znanstvenik fiktivne genetike iz slavnog romana Richarda Powersa iz 1991. godine, *The Gold Bug Variations*.

Svojoj knjizi opsežnih proporcija Hofstadter je dao podnaslov *Metaforička fuga o umovima i mašinama*; njezina je tema, kao što autor sâm objašnjava, *kako živo biće može proizaći iz nežive tvari*. Kao profesor kognitivnih i kompjutorskih znanosti, Hofstadter plete zanimljiv niz tema u misao-no veoma zahtjevu cjelinu, uključivši prirodu značenja, mozak i misao, kompjutore i jezike, DNK, proteine, genetski kod, umjetnu inteligenciju, pa čak i glazbeni umjetnost. Bachova glazba stimulirala je Hofstadterovu hirovitu kreativnost (njegova poglavlja nose imena poput *Trodijelna invencija* i *Mu žrtva*) te je ponudila strukturalnu analogiju za alegorijske *Dijaloge*, koje je inkorporirao u knjigu kao nadopune čvrstim teoretskim konceptima.

Dok Hofstadter nikada ne ide dalje od prikrivene veze između Bachove glazbe i teorija oblikovanja *sebe*, njegov fiktivni

kolega, dr. Stuart Ressler, nalazi glazbeni otisak svog životnog rada u jednom određenom djelu: *Goldberg-varijacijama*. Poput Glenna Goulda, Ressler je čudan kada je riječ o međuljudskim odnosima, ali u rad unosi mješavinu neumornog analitičkog zanosa i duhovne revnosti. Zapravo, Ressler prvi put upoznaje *Goldberg-varijacije* kada mu kolega daje Gouldovu snimku iz 1955, upravo u vrijeme kada Ressler radi kao dio tima koji pokušava razbiti genetički kod.

Slušajući kako Arija definira liniju basa, Ressler u njoj osjeća uzorak (organske) kreacije pa čak i vlastitog postojanja:

...prva mjera najavljuje plan bolnih proporcija. Ono što noćas ne uspije naučiti iz ovih nota zalijepit će se za njegova pluća dok se ne prestanu dizati i spuštati... Puls, niz tonova, magični kvadrat iznenada nastao iz četiri slova: pitagorejska savršenost stvara nagovještaj proliferacije, nebesku eksploziju nebrojenih mogućnosti.

Glazbene strukture i neglazbeni kodovi: repeticija i varijacija. Promišljajući strukturu istog djela koje izvodi isti umjetnik, Stuart Ressler i Hannibal Lecter dijele zajednički entuzijazam za sekvence i morfologije. Ressler je Antihannibal, asketski znanstvenik ispunjen strahopoštovanjem pred varavim sjajem životnog koda. Suprotno, Lecter, kao što i ostali serijski ubojice iznalaze i utjelovljuju, demonstrira psihološku patologiju koja je jednako *apsorbirana* kao što se *manifestira* u strogo organiziranim uzorcima, šiframa, statističkom detalju i sustavima reda.



Autor, Ridley Scott i producent Dino de Laurentis, radni fotos



Ridley Scott i Julianne Moore u pripremi kadra, radni fotos

U studiji koja govori kako serijski ubojice utječu i hrane američku *ranjenu* kulturu — fascinacijom rastrganim tijelima i psihama — Mark Seltzer sugerira simbiotičku vezu između serijskog ubojstva i modernih tehno-informacijskih sustava:

Serijsko ubijanje oblik je javnog nasilja koje se odnosi na kulturu mašina: era Druge industrijske revolucije koja se također popularno naziva industrijskim društvom ili digitalnom kulturom, a mogla bi se nazvati i Mrežom Diskursa 2000. (Discourse Network 2000). U Mreži se neumoran tijekom brojeva, kodova, i slova popularno vidi kao nadomjestak stvarnih tijela, stvarnih osoba, prijeteći da ih učini zastarjelim... Erozijska razlika između živih bića i beživotne stvari u digitalnoj kulturi znači da, kao što to uljudno kaže tehnokrat Wiener, 'razlika između materijalnog prijenosa [tijela] i prijenosa poruke [informacije] nije ni na koji teoretski način stalna ili nepremostiva'. (Seltzer, 17-18)

Ne iznenađuje da mnogi filmovi promoviraju tu vezu između fiktivnih ubojica — posebice serijskih ubojica i terorista — i moralno ambivalentne tehnologije. U filmu *Kolekcionar* (*Kiss the Girls*, 1997) serijski ubojica Nick Ruskin — alias Casanova — predstavlja ono što Philip Simpson svodi na fuziju gotičkog naslijeđa i fikcije serijskog ubijanja. Taj policajac-detektiv/otmičar/ubojica stvara jazbinu u napuštenom

podzemnom skloništu, otkrivajući djelatnu njegu za maske koje skrivaju lice te modelirajući svoje *stvarno* ja prema dvojici seksualnih odmetnika iz 18. stoljeća, Casanovi i markizu de Sadeu. No on također mudro iskorištava tehnopremu kasnog 20. stoljeća. Casanova elektronski komunicira sa svojim suradnikom i suparnikom, Gospodinom Dozivačem; oni čak izmjenjuju elektronski skenirane fotografije najnovijih uhićenica i žrtava. Ali Casanova kompjutere ne samo da upotrebljava: on se *natječe* s njima. Poput mnogih fiktivnih serijskih ubojica Casanova posjeduje gotovo nadljudsku mentalnu oštrinu: u izvornom romanu autor James Patterson opisuje Casanovin um kao *možda najbrži kompjutor u cijelom Istraživačkom Trokutu*.

Kakva bi, dakle, noćna glazba za Casanovin lažnogotički, nemilosrdno uređen fantastični brlog mogla biti bolja od malog Bacha? Patterson povezuje Bachovu violinsku sonatu s jednom od otetih žena, violinisticom, Naomi Cross, ali filmska verzija bitno naglašava značenje glazbe. Na primjer, dugo prije nego što čujemo Naomino sviranje, Casanovin glas je združen je s uzbudljivim gestama čela solo. Poslije, kada napokon vidimo Naomi kako svira Bachovu partitu, djelo služi kao prizorna pratnja Casanovinu groznom *soiréeu*, te kao neprizorni zvuk istodobno krvari kadrovima njezinog ujaka-detektiva koji pretražuje Internet kako bi pronašao ključ za otkrivanje identiteta njezina otmičara. Paralelna montaža uglazbljuje snažnu vezu između onoga koji stvara profil i ubojice: dva tipa lovca na ljude povezani su žrtvom, tehnologijom i glazbom.

Sličan efekt paralelne montaže pojavljuje se u filmu *Sedam*. Dva detektiva s odjela za umorstva, William Somerset i David Mills, rade na slučaju serijskog ubojice čije žrtve na neki način skraćeno prikazuju sedam smrtnih grijeha. Ubojica je iznimno inteligentan i načitan; načini na koje ubija žrtve izvorno potječu iz klasičnih književnih djela s temom smrtonosnih poroka. Sljedeći taj trag, stariji i razmišljanju skloniji detektiv Somerset sjedi u mjesnoj knjižnici proučavajući riječi i ilustracije u knjigama poput Chaucerovih *Canterburyjskih priča* i Danteova *Pakla*. Dok on pregledava knjige, čuvar knjižnice stavlja kasetu Bachova *Aira* iz *Orkestralne suite* br. 3. Glazba je u tom nizu kadrova prizorna, ali također krvari kao neprizorna pozadina nad kadrovima koleričnog detektiva Millsa koji pregledava fotografije s mjesta zločina. Dva su policajca povezana stalnom prisutnošću trezvenog *Aira*, premda ih istodobno razdvaja njihov rad; čak i važnije, i glazba i policajci ilustriraju aspekte ubojice i njegova bizarnog nametanja *kulture* smrti.

Bach, kibernetika i teror također su povezani u nenadmašnoj sceni iz tehno-trilera *Virtuoznost* (*Virtuosity*, 1995). Kao nasilnička kriminalna komponenta kompjutorskog programa virtualne stvarnosti koja se primjenjuje za uvježbavanje kriminalističke policije, serijski ubojica Sid 6. 7, manipulirajući virtualnim i stvarnim okruženjem, nagovara svog ambicioznoga programera da mu omogući pristup u ljudski svijet. Kada, zahvaljujući nekom znanstvenofantastičnom hokuspokusu, postane stvarni mladić — ili točnije sintetski organizam — Sid 6. 7 počinje divlje ubijati normalna ljudska bića. Poput mnogih fiktivnih serijskih ubojica, Sid 6. 7 sebe



smatra umjetnikom, a ubojstva koje čini umjetničkim djelima. Privučen bukom i uzbuđen topline tijela u disco-klubu, on vidi jedinstvenu mogućnost za izvedbu: sklada *simfoniju* na kućnom sintesajzeru semplirajući vriskove, jecaje i zvukove gušenja prestravljenih posjetitelja kluba. U radošnom sadističkom Fantom-iz-opere-susreće-Leopolda-Stokowskog trenutku, Sid 6. 7 iznenda odsvira tritonski početak Bachove Toccate u d-molu, zlokobno najavljajući: *Posljednji stavak se osjeća*.

Jedan od prvih filmova u kojemu se sljubljuju Bachova glazba, tehnologija i ubojstvo vjerojatno je priča o modernom Frankensteinu *Konačni čovjek* (*The Terminal Man*, 1974), gdje se ispituju opozicija i intimnost između čovjeka i mašine. U priči je čovjek/čudovište Harold Benson, trideset četrerogodišnji razvedeni kompjutorski znanstvenik koji se specijalizirao za područje umjetne inteligencije. Dvije godine prije početka priče Benson je u prometnoj nesreći zadobio ozljedu glave, nakon čega ima povremena *zamračenja* i napade. Dijagnosticirana mu je kronična organska bolest tijekom koje pacijent privremeno gubi sposobnost kontrole nasilnog ponašanja.

Neurokirurg John Ellis i administratori Neuropsihijatrijske istraživačke postrojbe žele na Bensonu iskušati novu vrstu kirurškog postupka: žele mu u mozak usaditi kompjutorski kontroliranu elektrodu koja bi, kad god bi se otkrio novi napadaj, poslala zaustavljajući šok koji bi trebao smiriti odgovarajuće moždano područje. No Bensonova psihijatrica Janet Ross tvrdi da bi postupak mogao ostaviti strašne psiho-

loške posljedice na njezina pacijenta: nakon nesreće, Benson je opsjednut idejom da se mašine natječu s ljudskim bićima i da će na kraju one preuzeti svijet.

Prevladao je Ellis, pa je provedena operacija usađivanja. U romanu autor Michael Crichton bilježi da Ellis za vrijeme operacije sluša Bacha, vjerujući da *ako ne i genijalnost, preciznost bi mogla biti zarazna*. U filmskoj verziji *Konačnog čovjeka* operacija mozga izvodi se bez glazbene pratnje na zvučnoj vrpici, samo sa zveckanjem kirurškog pribora. Umjesto toga, u filmu je za neprizornu glazbu uporabljeno jedno jedino djelo: 25. *Goldberg-varijacija*, koja služi kao punktirajuće sredstvo za označavanje tijeka svakog dana akcije. No, u napadnom izuzeću od uzorka, varijacija svira gotovo u cijelosti tijekom najstravičnije scene: brutalnog, robotskog ubadanja nožem dok Bensonov mozak i kompjutorski sustav dovode jedan drugoga do stanja rastapanja. *Konačni čovjek* bez razmišljanja reže najprije tijelo i kosti, a na kraju i madrac vodenog kreveta, s rukom koja siječe gore-dolje u automatskoj linearnoj kretnji poput užasne šivaće mašine. Krv i voda cure dolje i van, po pločicama obloženu podu, šireći se po uzorku na ukrasnim utorima pločica.

Uzorak i umnažanje: ešerovsko prirastanje crvene krvi i bijelih fuga savršena vizualna analogija visoko uređenu i zatrašujuće barbarskom svijetu ubojice koji se ponavlja. Dr. Hannibal Lecter ovdje se također dobro uklapa: čovjek čije sjećanje seže godinama unatrag, koji je proučavao naprednu matematiku i teorije entropije, i koji je, kao dijete, sagradio teremin — instrument koji se svira gestikulacijom praznim

rukama u elektronskom polju. Isti Hannibal Lecter koji je pošprican krvlju i koji je istodobno očaran mudrim dizajnom Bachova *giguea*. (tu možeš stati)

Usredotočivši se na odnos između tehnologije, ljudskog mozga i mehaničke inteligencije, visoko oblikovane umjetnosti i prisile na nasilje, došla sam do zaključka da očigledno postoji niz drugih elemenata koje treba razmotriti da bi

se razumjelo zašto je trop *smrtonosni Bach* — sastavljen od kulturnih asocijacija koje niču zajedno s tehnologijom — tako djelotvoran, tako snažno provokativan u tim filmovima. Ipak, nadam se da je ovaj tekst barem djelomično demonstrirao metodu koja stoji iza ludila glazbenih sklonosti dr. Lectera.

Prijevod s engleskog Irena Paulus



Silvestar Kolbas

Sedam filmova Ante Babaje: stilske analize filmske slike¹

1. Nesporazum (1958)

Snimatelj *Tomislav Pinter*, crno-bijeli, 35 mm standard, 338 m

Greškom pošte, mlinski kamen bude izložen kao eksponat na umjetničkoj izložbi, te postaje predmetom obožavanja snobova.

Glavna vizualno obilježje ovog Babajina ranog filma težnja je začudnosti, stalno nastojanje da nešto bude posebno zapaženo. To se postiže nekim od ovih načina:

- *Zanimljivim izborom motrišta (što je i najčešće).* Mnogo je kadrova snimljeno kroz okruglu rupu, oko mlinskog kamena, što kontekstualno djeluje kao subjektivni pogled kamena (kad se definitivno zaključi da nema promatrača kojem bi se takav pogled mogao pripisati). Nadalje, prisutan je i povremeni izbor neobične optike, kao što je prizor muzejskog posjetioca snimljena kroz povećalo koje drži u ruci, ili neobične vizure, kao što je pogled čovjeka kroz svinute novine kojim on imitira pogled kroz rupu u kamenu.
- *Zapažanjem zgodnih nekonvencionalnih detalja.* Takav je detalj žene iz publike koju žulja cipela, ili druge koja se igra ogrlicom, detalji usana predavača koje se neprekidno otvaraju i zatvaraju, ruke s upirućim prstom...

— *Efektom primjenom (širokokutnog) objektiva.* Perspektivno izobličenje vidljivo u kadru prijetnje rukom ispružene prema kameri, prema današnjim je normama jedva vidljivo. Ali uzmemo li u obzir onovremene tehničke mogućnosti (kad snažnih širokokutnika u kinematografskoj praksi nije niti bilo) i tadašnje slikovne konvencije, lako možemo pretpostaviti da su takvi kadrovi djelovali vrlo efektно.

— *Neočekivanom promjenom rakursa.* Zanimljiv pogled svisoka na vrat žene koja se igra s perlama, ili efektan pogled kroz stakleni stol na u krug okupljena lica, ili kadar iz okomitoga gornjeg rakursa s posjetiocima muzeja koji cirkuliraju oko izloženog kamena...

— *Nagli, neobičnim pokretima kamere.* Brza kružna panorama po plešućem krugu ljudi oko kamena, što ponovno djeluje kao subjektivna vizura kamena — ta tko bi drugi to tako mogao vidjeti!

U *Nesporazumu* je, likovno gledano, možda najzanimljivija varijacija istog motiva, istog oblika, te iste linije. Takva repeticija s varijacijom zamjetna je i u sadržajnom i u likovnom smislu. Cijelim filmom provlače se, kao kakav vizualni lajtmotiv, motivi kruga i kružnice. Dijelom je to postignuto izborom odnosno uočavanjem odgovarajućih objekata:

- mlinskog kamena
- šalterskog prozorčića u pošti

1 Ovo je dio većeg analitičkog projekta stilskih analiza filmske slike u filmovima Ante Babaje. Drugi će dio, pod nazivom *Slikovni stil Ante Babaje*, biti objavljen u monografiji *Ante Babaja* koja će izaći u nakladi NZ Globus. Zahvaljujem na susretljivosti osoblju Hrvatskog državnog arhiva i Hrvatske kinoteke, koji su mi stavili na raspolaganje filmske kopije i drugu potrebnu građu.

Podaci o filmovima skinuti su s kinotečnih matičnih kartona:

Naziv filma	dužina kopije	oznaka kopije	datum izrade
<i>Carevo novo ruho</i>	1802 m	3963	07. 1997.
<i>Breza</i>	2520 m	2790	04. 1992.
<i>Čuješ li me</i>	398 m	4028	06. 1998.
<i>Čekaonica</i>	288 m	3270	12. 1993.
<i>Nesporazum</i>	338 m	3500	07. 1994.
<i>Lakat (kao takav)</i>	463 m	1903	07. 1989.
<i>Pravda</i>	284 m	4027	06. 1998.

Podaci o laboratorijima u kojima su radene kopije nisu navedeni u matičnim kartonima filmova. No poznato je da su kopije iz devedestih godina sva-kako potječu iz laboratorija *Jadran filma*, a za one starije su relevantni podaci sa špica pojedinih filmova.

Presnimke iz filmova po mojem odabiru načinio je uz veliki trud *Željko Milat* iz Kinoteke Hrvatske. Kvaliteta presnimaka u uskoj je vezi s kvalitetom i stanjem pojedine kopije.



Nesporazum — stilizirana vizura (s tematiziranom kružnicom)

- okrugle glave mlinara
- okrugle rupe na mlinskom kamenu
- glave i čelavog tjemena kustosa.

No, mogu se zapaziti i određene fabulativne prilagodbe u tom smislu, odnosno izmišljanje odgovarajućih aktivnosti i sadržaja:

- povlačenje prsta po bridu okruglog poštanskog prozorčića izrezana u staklu
- kustosovo kruženje prstom u prostoru oko glave
- kružni ples oko obožavanog kamena efektno snimljen iz gornjeg rakursa
- kružne kompozicije, npr. donji rakurs ispod stola
- pogled kroz smotane novine, okruglo povećalo...
- inovacija umjetničkog, slikarsko-kiparskog stila koji sve prikazuje kružnim oblicima.

Naravno, u tim je silnim ponavljanjima, i stanovita doza ruganja ideji kruga, odjednom tako strašno društveno poželjnoj. Slavljenje kruga, savršenog, ali primitivnog, arhetipskog oblika kao svetinje, u filmu dobiva dimenziju opskurne paganske svečanosti. Etabliranju kruga kao lajtmotiva, ali i njegovu izrugivanju, pomaže i prateća, programatska glazba. No, važno je napomenuti, varijacija kruga onaj je element likovnosti koji *Nesporazum* povezuje s estetikom crtanog filma. Variranje kružnih motiva uz glazbenu pratnju u biti razrada je vizualnog gega. A takvo bi *šaljivo* orkestriranje kruga moglo biti temeljem i nekom animiranom filmu, jednako kako može biti igranom.

Moj je dojam da su Babaja i Pinter u mladenačkoj želji da iznenade gledaoca, da ga zabave, da se nametnu i dopadnu uspjeli, film upravo pršti od njihovih slikovnih dosjetki. Neke od vizualnih značajki prisutne su i u kasnijim Babajinih filmovima. No, bilo bi nepravredno zanemariti i scenariističku ulogu Božidara Violača, koji je svojim idejama usmjeravao prema razrađivanju likovnosti i gegu.

2. Lakat (1959)

Snimatelj *Hrvoje Sarić*, scenograf *Zlatko Bourek*, crno-bijeli, 35 mm standard, 463 m

Alegorija s tezom postavljenom početkom filma — laktasjenje kao temelj društvenog uspjeha, koja se razrađuje tokom filma. Ilustrativna glazba, film pravocrtan i težičan, koreografiran. Sudeći po njemu, Babaja s pravom tvrdi da »komponira« filmove.

Lakat se pamti po stiliziranom *imageu*, preciznim kompozicijama, ali ponajprije po ispražnjenom bijelom ne-prostoru te ugodaju visokog ključa.

Taj film jedan je u nizu Babajinih ranih kratkih radova, kao i *Nesporazum*, koji koriste poetiku animiranog filma, kako pripovjedno-strukturnom, tako i vizualnom redukcijom. U tu je svrhu primijenjena tehnika *visokog ključa*, a postignuta je ponajprije scenografski, prostorom studijski ogoljelim na bijeli ne-prostor, prisutni su samo junaci i najnužniji scenski rekviziti. Visoki ključ (visoka tonska ljestvica, engl. *high key*) termin je kojim se opisuje *slika s najvećim površinama veoma svijetlih tonova, dok će ostali biti u manjini, koji put u zanamarivo malim količinama. Takva će slika djelovati vrlo svijetlo, s mnogo svijetlih i vrlo svijetlih tonova.*² Rasvjeta pogodna za postizanje visoke tonske ljestvice prednje je difuzno svjetlo, koje svjetlosni crtež neće komplicirati sjenom. Također je poželjna i lagana nadekspozicija,³ koja će omogućiti da svjetliji dijelovi slike *pregore* i time podignu tonsku ljestvicu u viši registar. No poželjan *nježan, sasvim nenaglašen, na minimum sveden crtež*⁴ ostvariv je samo uz pomoć odgovarajućeg motiva, primjerice svjetlokose osobe svijetle puti u svijetloj odjeći pred svijetlom pozadinom. U *Laktu* to međutim nije slučaj, prikazani likovi i scenski elementi ili su vrlo tamni ili vrlo svijetli. Ljestvica tim postupkom reproduciranih tonova, bolje rečeno — valera, time je reducirana, polutonova gotovo uopće nema, riječ je o, zamalo doslovnoj, crno-bijeloj slici. Dakle u *Laktu* je specifičan slučaj visoke tonske ljestvice grafičkih kvaliteta, gotovo bi se moglo reći da je ovdje riječ o grafičkoj slici s mnogo bijelih površina.

Lakat je nastao uoči ekspanzije autorskog filma. Stilski posebno obilježena djela snažno su svračala pozornost na sebe, i stilski upadljiviji postupci općenito govoreći, bili su na cijenjeni. Tako je i s visokim ključem, koji je dio kritike smatrao posebnim autorskim rukopisom.⁵ A danas? Nepristrano govoreći, visoki je ključ oduvijek bio nešto uvrnuto, jer tek srednja tonska ljestvica daje *objektivni* odraz stvarnosti, pa je tako i danas. Danas se u realističkom filmu ekstremno visoki ključ relativno rijetko koristi, posebno ne *na duže staze*, u većim filmskim cjelinama. Njime se autori ponekad služe da bi prikazali iznimna stanja, nadrealističke situacije, snoviđenja, ali i temperaturne ekstreme, velike hladnoće i nepodnošljive jare.⁶ No zato visoku tonsku ljestvicu češće srećemo u nerealističkim filmskim vrstama, kakvi su primjerice glazbeni videospotovi.

Tehnički gledano, visoki je ključ na razini cijeloga filma s priličnim teškoćama izvediv i u ozbiljnijim kinematografijama, čime se napor ove filmske ekipe i njihov uspjeh u realizaciji može smatrati većim. Poznato je da ni onovremeni

producenti i distributeri nisu bili oduševljeni highkeyjem zbog iznimne osjetljivosti kopija. Na bjelinama u slici, kojima takvi filmovi obiluju, vidi se svako oštećenje, svaka ogrebotina. Kopije su zato postajale neuporabljive već nakon kratkotrajne eksploatacije, čime se može objasniti razmjerno rijetka primjena ovog postupka.

U ovom je filmu visoki ključ uglavnom dosljedan i konceptski, i u snimateljskoj izvedbi. Osvjetljenje je difuzno, sjena praktično nema. Izvedbena uspješnost visokog ključa u cijelom filmu, uz ovakvu scenu i rasvjetu, ovisi o spretnosti snimatelja da pri kadriranju uključi dovoljno bjelina u svaki kadar, da bi održao podjednaku proporcionalnu svjetloću prizora (što je u uskoj vezi s općim *kontinuitetom slike*). Ovdje je to relativno uspješno provedeno, iako bi, dakako, moglo biti riječi o manje ili više uspješnim scenama. Film sadrži nekoliko dojmljivih kadrova *dubokog fokusa*,⁷ primijenjen je širokokutni objektiv, više planova u slici oštro je cijelom dubinom. Pamti se efektna igra rakursima u sceni učiteljičina kažnjavanja malog Festinija. Uz difuznu rasvjetu koja dolazi sa svih strana nije uvijek lako snimati dubinske kadrove, pogotovo ako je prednji plan vrlo blizu objektivu (što je čest slučaj ako se snima širokokutnim objektivom). Kamera i snimatelj tada lako mogu zasjeniti objekt, i time poremetiti tonske odnose, odnosno narušiti ideju visokog ključa. To govori s kakvim se sve teškoćama snimatelj mora suočiti kod takva vizualnog koncepta. Također, primijenjeno difuzno svjetlo zahtijeva neproporcionalno veliku količinu rasvjete,⁸ što povlači novi niz problema.

Snimatelj je u vizualizaciji filma najvažaniji redatelj suradnik. No u ovom je primjeru očigledno važan bio i scenograf. Babaja govori o poteškoćama na snimanju, o *traženju*, o neuspješnu početku zbog scenografije s oštrim, ravnim spojevima zidova i poda, koji su se u snimljenom materijalu vidjeli. Poslije su odustali od ravnih ploha, i napravili zaobljene prijelaze između zidnih i podnih elemenata scenografije, i to je bilo dobro. Ovaj je film Babaji poslužio i kao priprema za kasnije nastalo *Carevo novo ruho*, koje je slično po primjeni tehnike visokog ključa, ali s novim elementom — bojom. Zanimljivo je međutim, da bitni vizualni suradnici — snimatelj i scenograf — nisu isti na oba filma (*Carevo novo ruho* snimao je Oktavijan Miletić, a scenograf je bio Zvonimir Lončarić). To daje naslutiti da je Babajino iskustvo tu bilo važno, i da je on, iako (navodno) tehnički nedostatan potkovan, osobno nadzirao bitne vizualne parametre u obama filmovima. No, čini se da u to vrijeme snimatelji većinom baš i nisu imali pojma kako riješiti komplicirani snimateljski zadatak dosljednog realiziranja visoke tonske ljestvice na razini čitavog filma. Babaja veli da su se svi zajedno razvijali, učili u radu, rješavajući poteškoće na koje su nailazili. Navodno se čak i legendarni Oktavijan Miletić s velikom nelagodnom i nesigurnošću prihvatio tog posla, i strepio za ishod sve do samog kraja snimanja. Prema Babaji, najsmirenije je i najozbiljnije djelovao Tanhoferov jednostavan prijateljski recept: *svijetliti sa svih strana difuznim svjetlom*.

Po elementima vizualnog stila ovaj je film poveziv, osim sa, sasvim prirodno, *Carevim novim ruhom*, i s dva filma Babajine, nazovimo je tako, ekspresionističke faze, *Nesporazumom* i *Pravdom*. Zajednička im je točka težnja vizualnim



Lakat — začudna kompozicija

izražajnostima, poput ekspresivne uporabe širokokutnog objektiva, igre s neobičnim kutovima kamere, dubinskim kadrovima, traženja zanimljivih motrišta, i drugog. No svi su filmovi povezani i vizualnim redukcionizmom (koji je u Babaje prilično redovita pojava), strogim odvajanjem što će se u kadru naći, a što ne, ali i ograničenim i pažljivim izborom koja će stilizacijska sredstva biti upotrijebljena, na koji način i u kojem trenutku.

3. Carevo novo ruho (1961)

Snimatelj Oktavijan Miletić, scenograf Zvonimir Lončarić, kostimografkinja Jagoda Buić, boja, 35 mm standard, 1802 m

Adaptacija bajke H. C. Andersena. Moćni Ministar snova intrigom podmetne nevidljivu odjeću razmaženom Caru. U strahu od moguće osвете zlog Ministra, svi se dvorjani Caru sluganski dive, osim Lude, koju osude i pogube jer govori istinu, da je Car gol. Rukavac priče bavi se Caričinim ljubavnim životom. Politička satira i ruganje snobizmu, što je tema i ranijega Babajina kratkog filma Nesporazum.

Carevo novo ruho film je apsolutne artificijelnosti, vizualne poetike crtanog filma. Dojmljiv visoki ključ, ali i scenografska ogoljelost prikazivanog na elemente neposredne svrhovitosti. Na bijeloj pozadini bez sjena pojavljuju se kostimirani likovi, nužni rekviziti i stilizirane građevine, ili još stiliziraniji, funkcionalni dijelovi arhitekture, bitni za odvijanje priče. Sve je kao na nekoj modernističkoj kazališnoj sceni. Pri ovakvu pristupu važnu ulogu ima i očigledna likovnost kompozicije.⁹ Prostor kao takav u filmu ne postoji, jer je sveden na ne-prostor, na neomeđenu bjelinu. Likovi smješteni u takav ne-prostor postaju ne-životni, eterični, a iz priče ne izvore slika stvarnosti, nego metaforična slika ideje.

U ovom je filmu vidljiv princip fabulativne, prizorne i prikazivačke, redukcije, kao i u mnogim drugim Babajinim radovima. Na vizualnom je planu stilizacijska redukcija, osim u redukciji prostora visokim ključem, vidljiva i u koloristič-



Carevo novo ruho — dubinska kompozicija figura na bijeloj pozadini

kom pristupu, ponajprije u dosljednu, ali ograničenu izboru boja kostima, koji su u ovom filmu vrlo bitni.

O stilizaciji crnim ili bijelim

Ovaj se film obično opisuje kao vizualno stiliziran, a kao glavno stilizirajuće sredstvo navodi se spomenuta tehnika visokog ključa. Međutim, visoki ključ, ili visoka tonska ljestvica obično podrazumijeva prikazivanje svijetlog motiva na svijetloj pozadini (uz mekano svjetlo bez sjena), ali ne i negaciju pozadine i prostora. Zato je ovdje mnogo važniji princip stilizacijske redukcije u cjelini, a visoki ključ tek je njezin dio.

Ostvarena tonska ljestvica prvi je element koji se zapaža u radu svjetlom. Na tonsku ljestvicu bitnog utjecaja ima i scenografija, ali svjetlo je ključno, njime se na različite načine može manipulirati scenska realnost. Najprije zapažamo je li slika sva svijetla, ili je u tamnim tonovima, ili neutralna. Za sliku svijetlih tonova kažemo da je u visokoj tonskoj ljestvici ili visokom ključu (engl. *high key*), sliku prevladavajućih tamnih tonova opisujemo niskom tonskom ljestvicom ili niskim ključem, (engl. *low key*), a za onu uravnoteženu kažemo da je u srednjoj tonskoj ljestvici ili u srednjem ključu (engl. *medium key*). Upravo srednja ljestvica ima osobinu najvjernijega tonskog prikaza pojavnosti stvarnosti.¹⁰

Tonska je ljestvica jedan od osnovnih modela stilizacije svjetlom. Svaka ljestvica ima specifični ugođaj. Međutim rasvijetlenošću prizora u različitim ljestvicama mijenja se i sadržaj prizora. Ako se dijelovi scene nedovoljno, ili pak pre snažno osvijetle, gubi se dio vizualnih informacija, jer su, jednostavno, ili u preduboku mraku, ili *pregorene* zbog prejakog svjetla. Kad je ta pojava izrazitija, možemo govoriti o redukciji svjetlom odnosno mrakom, ili o redukciji crnina odnosno bjelinama u prizoru.

Ova prisutna redukcija — uvođenjem bjelina — po stilizacijskom je postupku slična redukciji mrakom, osvijetljivanjem samo zanimljivih dijelova motiva dok ostatak scene biva neosvijetljen. Posljednja redukcija češće se primjenjuje, a zbog svog diskretnog vizualnog učinka omiljen je prikazivački postupak mnogih redatelja — stilista. Prikazani sadržaj, odnosno prika-

zivana pojava izgleda obično, moguće i snimivo, *fotorealistično*, a stilizacija izrazitije djeluje tek na analitičkoj razini.

Oba su tipa redukcije svjetlom identična po prikazanim i neprikazanim sadržajima, ali se razlikuju po stilizacijskom učinku.¹¹ Primjer s bjelinama iz nekog nam se razloga čini pomaknutijim, i stilizacijski snažnijim. Kako to? Razlog je u jednostavnoj opreci obično/neobično — odnosno u tome koliko prikazanu pojava gledalac percipira kao nešto obično i svakidašnje, a koliko kao nešto neobično i *pomaknuto*. Osvijetljeni dio neke veće, mračne cjeline nešto je što poznajemo iz svakidašnjeg iskustva i doživljavamo kao prirodnu, moguću životnu situaciju. Dijelovi prizora pri tome naglo ili postupno tonu u mrak. Oprečno tome, u našem iskustvu praktično ne postoje situacije u kojima bi sadržaj prizora nestajao u bjelinama, ili su takve situacije vrlo rijetke; tek je donekle to slučaj s maglom, dimom ili oblacima. Iz tog se razloga stilizacijska redukcija prikazivanog prostora bjelinama ili supstitucija prostora bjelinama u mnogim filmovima koristi za prikazivanje nadnaravnih, nedoživljenih i nedoživljivih iskustava, snoviđenja i drugih maštarija, sve prizora koji baš i nisu *iz ovoga svijeta*.

Redukcija prostora bjelinom

U *Carevu novom ruhu* radikalna je inačica tog redukcijско-stilizacijskog postupka, ili-ili, ili jest ili nije, gdje se sadržaji prizora ne *izbljeđuju* postupno, perspektivno, ovisno u udaljenosti i, recimo, debljini maglenog sloja (analogno varijanti redukcije mrakom gdje predmeti potamnjuju ovisno u udaljenosti od izvora svjetla), već prizore ili u cjelini vidimo ili ih uopće ne vidimo. Zato se čini da postoji tek posredna i daleka analogija s nebom i oblacima, i da odgovore treba tražiti na nekom drugom mjestu.¹²

U čemu onda leži stilizacijski potencijal postupka? Bitno je zapravo da gledalac u cjelini ne percipira prikazivanu pojava kao *fotorealističnu*, kao fotografski odraz *prave* stvarnosti.¹³ Kako bi i mogao, kad je gluma karikaturalna, pokreti koreografirani, a scenografija prije pripada korpusu lutkarskog filma, dok drugih prostornih elemenata, ili bar njihovih naznaka, jednostavno nema. Ni svjetlo, kao jedno od mogućih uporišta fotorealistične stvarnosti, također nije od pomoći gledatelju: sasvim je *ravno*, nemodelirajuće i neatmosferično, bez jasna smjera i bez naznaka o svom izvoru.¹⁴ Ono što jest fotorealistički prikazano, ljudski likovi, uključujući lica i kostime, jednostavno nisu dovoljni svjedoci prave stvarnosti, već su indikator izmišljene, pripovjedne stvarnosti. Zato se može reći da takva slika, temeljena na generalnoj ne-realističnosti, ima izrazita obilježja *neobjektivističnosti*.

Fiziologija, odnosno način funkcioniranja čovjekova vidnog aparata u naravi, uvjetuje koji ćemo oblik rasvijetljenosti doživljavati kao prirodan. Već spominjani primjer kontrastno osvijetljena prizora unutar mračne okoline/pozadine čini nam se prirodan, logičan i, prepoznatljiv, već viđen oblik. Kad je svjetlosni raspon promatrana prizora vrlo visok, oko se automatski adaptira na višu svjetlosnu razinu *potamnjujući* sliku sve do stupnja jasna razabiranja detalja na svijetlim plohama. Tamnija područja tonu pritom manje ili više u mrak, koji na nekim mjestima može biti potpuno neprozi-

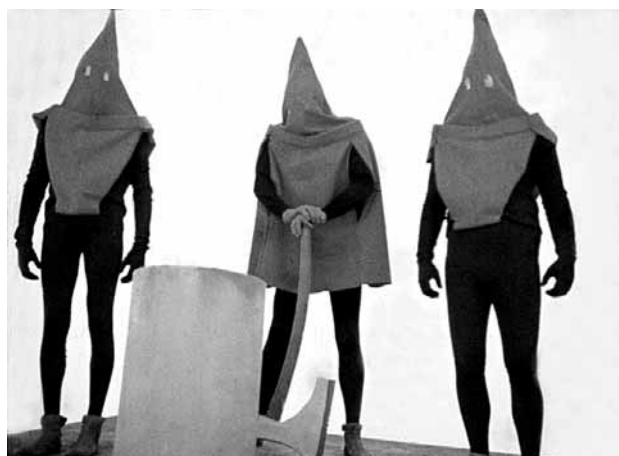
ran. U pojavi tako nastala mraka ne vidimo ništa čudno i prihvaćamo ga kao samorazumljivu činjenicu. Tako je u životu, a tako nekako i u umjetnosti, pa se i filmska slika ponaša prema toj zakonitosti.

U našem primjeru, nasuprot, imamo iznadprosječno svijetlu sliku zahvaljujući smještaju motiva unutar vrlo svijetle pozadine. Kako bi se naše oko ponašalo u susretu s takvom svjetlosnom situacijom u zbilji? U skladu s objašnjenim fiziološkim mehanizmom, oko reagira na najsjetlije dijelove prizora, adaptirajući se na višu svjetlosnu razinu. Posljedica je mogućnost potpuna razabiranja detalja i nijansi unutar svijetlih ploha, dok se *normalni* dijelovi slike doimlju tamnijima, zasjenjenima. Kako nas sadržajno ipak više zanima motiv, a ne njegova svijetla okolina ili pozadina, možda bismo mogli očekivati prilagođavanje oka tamnijim dijelovima prizora, i *posvjetljavanju* slike, sve do onog stupnja svjetloće da se mogu jasno razabirati detalji u najtamnijim područjima. No to se ipak ne događa. Svijetli bi dijelovi slike tada neugodno *pregarali*, ponekad prelazeći granicu boli. Oko to ne podnosi, i ima ugrađen sigurnosni mehanizam u obliku *adaptacije na svjetlo*. Snažno i naglo posvjetljavanje ili prosvjetljavanje prizora promatrač tolerira tek ako je kratkotrajno, i tada ga doživljava kao bljesak. Ali ako ta, naglo dosegnuta, visoka svjetlosna razina malo potraje, oko se brzo adaptira na najsjetliji dio prizora. Zato u zbilji nikad, baš nikad ne doživljavamo pojavnost na način prikazan u ovom filmu, tako da imamo likove prosječne svjetloće smještene na blještavobijelu pozadinu.

Ta je fiziološka činjenica temeljem tonske reprodukcije klasičnog slikarstva, ali i temeljem tehnika suvremenih vizualnih medija.¹⁵ osvjetljeni su dijelovi reproducirani tonski točno, ni presvijetlo, ni pretamno; dijelovi motiva u sjeni jednostavno su proporcionalno tamniji, sve do potpuno crnog u najdubljim sjenama, a bitno svjetlijih dijelova nema ili, ako postoje, doživljavamo ih kao trenutni bljesak, ili kao neko nadnaravno, božansko svjetlo. Odstupanja od tih načela tonske reprodukcije temeljem su stilizacija, a ako su odstupanja radikalna, istaknuta u izgledu slike, i primijenjena na razini cijelog filma, i *apsolutne* artificijelnosti. Ovaj je film primjerom takve *apsolutne* artificijelnosti, baš zbog slike koju ne prepoznamo kao preslik stvarnosnog vizualnog iskustva.

Redukcija suženim izborom boja

Zašto bi u *Carevu novom ruhu* baš boja bila važna? Već i zato jer je *Carevo novo ruho* prvi hrvatski dugometražni film u boji, pa je koncentracija na aspekt boje, što stvaralaca, a što gledalaca, bila razmjerno veća. Postoji međutim još razloga koji boju¹⁶ ovdje čine objektivno važnijom nego u mnogim drugim filmovima. Zbog opće redukcije scena je u ovom filmu siromašnija, sadrži manje elemenata, i boja je time upadljivija. Nadalje, svjetlo, inače temelj izražajnosti filmske slike, ovdje se uglavnom doimlje apstraktno, bez vidljivih fizikalnih karakteristika. Kako nema djelotvorna crteža svjetla i sjene postignuta rasvjetom, dominantna je gledateljska pažnja posvećena boji. Primijenjeno plošno, *notan*¹⁷ svjetlo (postignuto difuznom rasvjetom iz svih smjerova) pogoduje, u tehničkom smislu, kvalitetnijoj i čišćoj, ne-



Carevo novo ruho — figuralni efekti

izmijenjenoj reprodukciji boje. Kad je boja već tu, nek' se vidi kakva zapravo jest. I još jedan razlog važnosti boje: u ovako scenski svedenu, a studijski kontroliranu filmu, boja može biti dizajnirana po želji autora i tako provedena cijelim filmom.

Čini se da boje kostima igraju veću ulogu nego boje scenografskih elemenata. Kostimografkinja Jagoda Buić samostalno je kreirala kostime i birala boje, a Babajina se uputa sastojala tek u želji da kostimi budu s *Kalendarom vojvode de Berryja*,¹⁸ što se općenito odnosi na povijesno-modni stil. Može se lako pretjerati racionalizirajući elemente nekog djela: slutim sličnu opasnost u nastojanju da raščlanim namjere autora oko boja u ovom filmu. Teško je sa sigurnošću tvrditi što je rezultat priprema i osviještena planiranja, što nesvjesna talenta jednog ili više suradnika, što njihove iznimne suradnje, a što manje ili više sretnih okolnosti. No, uz rizik pogrešaka, nazirem dovoljno elemenata za skicu ideje primjene boja.

Razabire se elementarna psihološka (*ugodajna*), simbolička (*značenjska*) i dekorativna (*estetska*) razina djelovanja boja. Boje, prije svega boje odjeće, birane su s jednostavnom tezom, prema karakteru lika, scene ili prizora, pa su karakteristične i boje kostima svakog lika.

- *Carica*: primarne boje, crvena, žuta i plava, zrače životnošću, putenošću, energijom; smatraju se i bojama plemenitog i božanskog.
- *Car*: razrijeđeni primari, dominira ružičasta, te plavkasta, koje mu daju pomalo djetinjasti *štih*.
- *Luda*: u Lude je koloristički efekt ostvaren kombiniranim djelovanjem boja kostima i boja šminke, odnosno maske. Plava i narančasta, kao komplementarne boje, imaju nešto međusobno dopunjuće, ali permanentno nasuprotno, polarno — mogle bi označiti opreke istine i laži, ludosti i mudrosti.
- *Ministar snova*: ljubičasta, koju često smatraju bojom opačina i nastranosti.
- *Svećenici i liječnici*: crno-bijeli, djeluju kao elementi reda, pravilnosti i vlasti nad životima ostalih smrtnika.

- *Suci*: crna i crvena, kontrasto, zlokobno, prijeteće. Poput svećenika i liječnika, i oni djeluju kao element reda, ali krvavog, nasilnog reda.
- *Krvnici*: crvena i crna na bijeloj podlozi visokog su kontrasta, djeluju snažno, strastveno i zlokobno, crvena je boja krvi. U ovom je primjeru vidljivo viševrsno djelovanje boja, psihološko, simboličko i dekorativno. Zbog snažna reduciranja boja (samo crvena) i valera (nema polutonova, samo crna i bijela) scena se doimlje plakatnom, poput grafike u boji.
- *Zatvorenik, čuvari i zatvor*: zagasiti, smeđi, tercijarnih boja, djeluju prljavo.
- *Scene tkanja*: šarenilo živih boja, djeluje cirkuski.
- *Završna scena plesa*: šarenilo, živost, cirkus; plemenitasti sad nose odjeću primarnih boja, ali sad je to u funkciji naglašavanja farse.

U bližim planovima djelovanje visokog ključa slabi, jer u kadru više nema dovoljno bjeline. Ali time se istovremeno pojačava koloristično djelovanje, ti su kadrovi puni boje. Ti, koloristički naglašeni bliži planovi poklapaju se, rekao bih neplanirano, ali dosta sretno, s kriznim, odsudnim trenucima, vezanim uz tragičnu sudbinu Lude. Usput, ne može se previdjeti i Babajina trajna sklonost igri kutovima kamere, kojima ni ovdje nije odolio: gornji rakurs urote protiv Lude djeluje božanski zlokobno, poput kadrova u filmovima Fritza Langa, kada na ljude gleda kao na bespomoćne mrave.

Ni Miletić nije potpuno odolio izazovima ekspresionizma, što ima smisla, no remeti stilsku cjelovitost. Svjetlo kontrastom i kvalitetom ne odgovara uvijek općem ugođaju i visokom tonalitetu. U nekim bližim planovima svjetlo i tonalitet, te primijenjena tonska ljestvica, iskaču iz vizualne cjeline, i ugođajno su prilagođeni karakteru ili funkciji prizora. Oštrim, ekspresionističkim osvjetljenjem na licu Ministra snova, napadno različitim od ostatka scene, ističe se njegova dijabolična priroda. U istom je primjeru primijenjen i postupak zamućivanja (cijeloga kadra s prikazanim licem), čime se željela predstaviti njegova nadnaravna sposobnost ulaženja u snove drugih ljudi, ili čak sam ulazak u tuđe snove, što je također stilski neobičan postupak.

Boje su čiste, zasićene, kakve nisu karakteristične za našu svakidašnju okolinu. I reprodukcija boje primjerene je, studijske kvalitete.¹⁹ Nema prljanja boja nečistom bojom svjetla ni sjenama. No, nema ni nijansi, miješanih boja ni mnogo međutonova. Posebno su izražajni, na grafički način, prizori koji u osnovi sadrže crno-bijele elemente, uz minimum kolorističkih (kadrovi suđenja i slično). Boje su izborom reducirane, intenzivne su, ali malobrojne. Sklad povezanih boja scenografije i kostima nadgledao je sam Babaja, čime je u svom filmu djelovao i kao preteča filmskih dizajnera, kao rani *art director*. To se podudara s hrabrošću cijeloga potpisa,²⁰ no Babaja tvrdi da su mu samopouzdanje davali nadahnuti kostimi i scenografija, što je prethodno proučavao na tu svrhu izrađenoj maketi.

Ovakav se koloristički pristup može s pravom smatrati izvještajem, pojednostavnjenim i jednodimenzionalnim. Ali to

se može reći i za ostale aspekte filma, te je očigledno da se primijenjeni kolorit organski uklapa u filmsku shemu.

4. Pravda (1962)

Snimatelj Tomislav Pinter, c/b, 35 mm standard 1:1, 37, 284 m

Dramski koherentna anegdota o stavu promatrača prema uličnoj tučnjavi.

Idejom, dramaturgijom i izvedbom, a mogli bismo reći, i ukupnom poetikom, *Pravda* asocira na slapstick-komediju²¹ i animirani film. Temeljna filmska pojavnost ovdje ipak nije crtana, i film doduše polazno jest scenski fotorealističan, ali realistička nije ukupna impostacija — svedena priča, karikaturna, pantomimska gluma, nijemost filma. Umjesto govora i šumova imamo onomatopejsku i komentarsku glazbenu kulisu. Fotorealistički nisu ni pokreti, odnosno registracija kretanja (kretanje je skokovito), trajanje radnje (koja je ubrzana), ni fizičke karakteristike osoba (pojava podvajanja lika). Već trzavi, mehanički pokreti likova navode na pomisao da *nešto nije u redu*, da to nije slika stvarnog svijeta. No upravo estetika crtića dio potencijala crpe iz trikova.

Zašto trikovi?

Desničina je priča realistična, on to opisuje kao stvaran događaj na ulici. *Što je njegov osjećaj Pravde bio jače pogođen, i njegovo milosrđe prema žrtvi bilo veće, to su njegovi udarci bili snažniji*, Babaja ga parafrazira i objašnjava: *To se nije dalo tako snimiti, bilo bi prekrvoločno, no kad to date u jednoj farsičnoj izvedbi s istim idejama, izbjegavate težinu, ideje ostaju*. Trikovi su dakle primijenjeni s ciljem stvaranja komičnog efekta i ublažavanja realističkih odlika filmskog medija.

Što u filmu prepoznajemo kao filmski trik?

- Nepravilno kretanje likova i predmeta, koje može biti skokovito, ubrzano ili pogrešno smjera (natražno); sve su te pojave oblici manipuliranja filmskim vremenom.
- Natprirodnu snagu likova — slabšan lik razmahuje se tijekom snagatora kao krpenom lutkom.



Pravda — dvostruka ekspozicija: zamišljeni lik se odvaja od stvarnoga

— Podvajanje lika — glavni junak ima sposobnost vlastitog multipliciranja, može izaći iz sebe i vratiti se natrag u sebe, na sceni paralelno postoje *ego* i *alter ego*.

Kako ti trikovi mogu biti izvedeni, a kako su stvarno izvođeni?

Manipuliranje vremenom kod filmskog je snimanja povezano s odstupanjima od standardne brzine protoka vrpce (24 fotograma u sekundi) pri snimanju ili reprodukciji. U rano doba filma kinooperateri su, ručno pokrećući film u projektoru, bili u prilici regulirati brzinu projekcije, ovisno o snimanim sadržajima. Suvremeni sustavi reproduciranja naprotiv jamče standardnu brzinu protoka vrpce i realističnu reprodukciju pokreta, no time su u fazi projekcije onemogućena i pojedinačna namjerna, kreativna odstupanja. Zato se podešavanje brzine filmske vrpce, standardno ili nestandardno, obavlja na samom snimanju, ili se vrpca na neki način tretira u fazi laboratorijske ili montažne obrade. U našem je slučaju primijenjeno *usporeno* snimanje, snimanje nižom frekvencijom od standardne, što je tražio sam Babaja. Kad se tako nastala snimka projicira uobičajenom brzinom, dolazi do pojave *sažimanja vremena* i popratnog ubrzavanja pokreta.

No, time se ne može objasniti i skokovita narav glumačkih pokreta. Po ideji montažera Borisa Tešije iz kontinuiranog su niza filmskih slika, nužnih za glatku reprodukciju pokreta, mjestimice bile izrezivane pojedine sličice (fotogrami) ili manje grupe sličica. Time je, osim sažimanja vremena, postignut i željeni efekt diskontinuirana, trzava kretanja.

Natražno kretanje glumaca i predmeta (skokovi šesira i kapa s tla u ruke vlasnika) ostvareno je snimanjem unatrag. Pri snimanju vrpca je kroz kameru²² tekla obrnutim smjerom od ustaljena. Pri standardnoj reprodukciji, pokreti se tada odvijaju od svršetka prema početku. Ovaj je efekt moguće postići i u filmskom laboratoriju primjenom posebnih kopirnih strojeva, ali to se u nas nije prakticiralo.

Već i pri napomenutim elementarnim trikovima možemo razabrati da je kod ovakva filma nužan timski rad s udjelom redatelja, snimatelja i montažera; u složenijim varijantama mogu biti prisutni i kaskaderi, maketari, majstori specijalnih efekata, pirotehničari, snimatelji maketa. Ovdje to ipak nije bilo potrebno.

Iluzija natprirodne snage mogla se zaista postići tako da *snažni* glumac manipulira nekom laganom lutkom, a ne tijelom protivnika. Lutke su međutim nepokretne, skupe su izrade, a mogu biti i neuvjerljive. Zato ovdje lutka nije ni upotrijebljena. U sceni kad jedan glumac drugoga bezdušno vuče po tlu, pod leđa ležećega podmetnuta su niska kolica,²³ koja su istovremeno dopuštala silinu pokreta i čuvala glumca od ozljeda. Kako su ti kadrovi snimani iz ekstremno gornjeg rakursa, kolica se gotovo ne zapažaju.

Podvajanje lika u scenama koje su rezultat promatračeve (Festinijeve) mašte ostvareno je uz pomoć fotografije-makete. Načinjena je Festinijeva fotografija u prirodnoj veličini²⁴ i kaširana (zalijepljena na čvrstu podlogu). Na snimanju Festini stoji ispred fotografije i u početku je kadra zaklanja tijelom. No kad korakne naprijed, otkrije fotografiju, te se doimlje kao da *izlazi* iz nje, kao da se podvostruči. Kadar



Pravda — dubinska promatračeva vizura

traje dovoljno kratko da se ne razabere statičnost podvostručenog lika u drugom planu, i da se ne zapazi prijevara. Analognim se načinom Festini vraća i ujedinjuje s likom s fotografije, samo kamera tada ide natraške. Kad je jednom bila etabliрана situacija s *drugim ja*, više je nije bilo potrebno prilikom svakog ponavljanja potanko elaborirati.

U drugim je kadrovima zato primijenjen dvojnik, muškarac stasom sličan Festiniju. Kadrovi su dubinski, drugi je plan daleko, u totalu, pa je i druga figura sitna i ne vide se detalji lica. Dubina je ponegdje i lagano neoštra, te se taj koncept mogao uspješno realizirati u više varijacija.

Primijenjena metoda (maketa + dvojnik) osigurala je tvorni karakter dvostrukog lika; i *ego* i *alter ego* neprozirni su, i djeluju materijalno. Izborom neke druge snimateljske tehnike²⁵ u cilju podvostručavanja lika vjerojatno bi barem jedan lik bio proziran i imao karakter *duha*, čime bi priča dobila i neke druge, možda neželjene konotacije.

Učinak trikova treba sagledavati zajedno s učinkom svih ostalih izražajnih sredstava, jer ih tako i gledatelj doživljava. Opću strategiju dotaknuli smo početkom izlaganja. No, što u slici još ima bitnog osim trikova? Prilično je toga: zamjetna je ekspresivna uporaba planova i kutova snimanja, nagnjanja kamere, širokokutnog objektiva, kompozicija..., što je sve u funkciji karikaturnosti i farsičnog ritma.

Širok je raspon primijenjenih planova, od detalja lica do dalekog totala, i njihov sraz je ponekad šokantan. Nagnuti kadrovi za tučnjave jakim dijagonalama intenziviraju zbivanje. Kosi, nagnuti kadrovi ponekad su i sadržajno funkcionalni — primjerice kada se želi obuhvatiti veći dio motiva no što to vodoravno položen pravokutni okvir kadra dopušta. Međutim, nagnutošću se kadra i komentira *iščašeni* stav promatrača s prozora. Takvoj estetik sukladna je i ponešto egzaltirana upotreba rakursa (donji, krajnji gornji — ptičji). Donji rakursi djeluju funkcionalno kad se Festini junači, a ekstremni gornji plijene vizualnim ritmom i čistoćom kompozicija.

U filmu ima dosta dubinskih kadrova koji prostorno povezuju likove i naglašuju njihove prostorne odnose. No, u ne-

kim je situacijama osjećaj dubine i pomalo isforsiran: uz širokokutni objektiv, ruka ispružena naprijed prema kameri biva predimenzionirana, naznake geometrijske perspektive svakako su pretjerane; ali taj je efekt također podudaran s općim vizualnim tonom filma. U primjeni relativno snažna širokokutnika treba prepoznati i dašak novine. Nove konstrukcije retrofokalnih objektivna pedesetih godina omogućile su kinematografsku primjenu objektivna kratkih žarišta i na novijim, refleksnim kamerama.²⁶

Pravda je *pozornički* film, pozornica je zbivanja gradski trg, što je determinirano pozicijom promatrača, Festinija (jer radnju uglavnom promatramo iz njegove perspektive), ali i jedinstvom prostora u filmu. Može se i drukčije reći — filmski je prostor sveden, reduciran.²⁷ Gradski je trg jedna od konstanti filma, čime i on postaje postaje ravnopravni protagonist filmske priče. Karakteristični su dugi statični kadrovi širokih planova, u kojima su moguće *nasilne* intervencije — sažimanje vremena, skokovito kretanje, podvajanje likova itd. Tučnjava je dijelom snimana izdaleka, tako da likovi u akciji djeluju poput koreografiranih marioneta. Difuzno svjetlo, bez sjena, nastali grafički crtež rezultat je varijacija svjetloća samog motiva. Precizne grafičke kompozicije totala kamenog trga, kao i kružne, zvjezdolike i gotovo plesne kompozicije tučnjave snimljene visoka (iz *ptičje perspektive*), otkrivaju kompoziciju kao važno stvaralačko oruđe i dimenziju začudne likovnosti filma.

U *Pravdi* je, kao i u *Laktu* i *Carevu novom ruhu* primijenjena snažna pripovjedna i slikovna stilizacija, doduše nešto drukčijih odlika. No, ovaj put stilizacija ima jače uporište u pojavnoj stvarnosti, to je funkcionalna stilizacija neposredno motivirana dramskim razlozima.

5. Čuješ li me? (1965)

Snimatelj *Nikola Tanhofer*, c/b, 35 mm standard, 398 m

Film tematizira specifičan terapijski tretman gluhih, ponajviše djece.

Koliko je poistovjećenje najčešći princip recepcije igranog filma, toliko je često sućut ili suosjećanje najbitnija emocija na kojoj se temelji gledateljevo uživanje u dokumentarni film. Gledatelj može postati svjedokom nečijih tegoba, patnji, borbe za život, sudbine. U prikazanoj *priči* sudjeluje ponekad pasivno, tek kao manje-više nezainteresiran promatrač, ali često, i bez nužna osobnog poistovjećivanja, počinje suosjećati s likovima na ekranu.

Sućutnost je i Babaji ljudsko polazište u nekim njegovim dokumentarcima, onima *zatjecanim* (kao što su primjerice *Starice*, ili pomalo neočekivano, *Plaža*). No, najdojmljiviji je, i vjerojatno najtopliji od njih upravo *Čuješ li me?*

Taj je film naoko izvan glavne matice Babajina stvaralaštva. Djeluje obično, nenametljivo i neumjetnički, i čini se tek korektnim namjenskim filmom, kakvih u biografiji ima svaki redatelj. Riječ je ipak o iznimnu ostvarenju, u kojem se mogu razabrati prepoznatljiva autorska načela, pa je i tretman filmske slike vrlo zanimljiv.

Čuješ li me? djelo je nastalo iste godine kada i *Tijelo*. Razlikuju se po tome što su ih radili različiti snimatelji, te po općem i slikovnom pristupu, i po drukčijem dojmu koji ostavljaju na gledatelja. Vjerujem da će biti zanimljivo usporediti rezultate analiza obaju filmova.

Film se sastoji od nizanja terapijskih situacija; likovi kojima se posvećuje pozornost nisu liječnici, nego pacijenti. Terapijske seanse pojedinačne su ili grupne, uz pomoć posebnih uređaja. Gotovo cijeli film odvija se u interijeru zdravstvene ustanove. Ne može se definirati koliko filmska radnja ukupno traje, niti se mogu odrediti vremenske koordinate zbivanja.²⁸ No to se ne čini važnim, jer prikazana akcija ima unutrašnji, logičan slijed. Filmsko kazivanje teče pravocrtano, bez sadržajnih, prostornih i vremenskih digresija.²⁹ Ne zapažaju se *ukrasi* u priči, slici ili tonu, film sadrži tek nužne elemente.

Premisa redateljskog postupka poštivanje je prizornog sadržaja. Promatračka je perspektiva *objektivna*, pogled neutralnog³⁰ promatrača. Nisu tražena zanimljiva motrišta,³¹ koja bi sliku činila zanimljivijom i svraćala pažnju na sebe, pa možda i pravila zabunu oko toga čija je to vizura. Akcija je uglavnom prikazivana u cijelosti, do njezina logičnog svršetka, i to na način koji je najpreglednije prikazuje. U nekim je slučajevima to rezultiralo iznimno dugim kadrovima. Čistoći filma pridonosi visok stupanj slikovnog kontinuiteta. Kutovi su kamere neutralni, prevladava normalna vizura. Filmski su planovi funkcionalni s obzirom na prikazivane sadržaje, od vrlo krupnih planova osoba koje se muče s izgovorom do polutotala prostorije u kojoj se odvija grupna terapija. Bliži planovi prevladavaju; film sadrži lijepu zbirku portreta. Kamera je na stativu, kadrovi su velikim dijelom statični, a pokreti kamere u funkciji praćenja prizorne radnje. Nema kadrova snimljenih iz ruke, ni zumova. Osvjetljenje je neutralno, vidljivo umjetno, ali neupadljivo. Tonska je ljestvica u filmu srednja i sugerira *objektivno* prikazivanje stvarnosti. Slika je čista, bez ukrasa, ali i bez optičkih distorzija. Primijenjeni su objektivni koji osiguravaju neizobličenu perspektivu u slici, u rasponu od blaga širokokutnika do izrazitog, ali ne ekstremnog uskokutnika. U kadrovima snimljenim uskokutnikom dubinska je oštrina smanjena, čime su uklonjeni nebitni detalji iz pozadine uz veći stupanj koncentracije na pravi sadržaj kadra. To se čini dijelom šire reduktivne strategije, iz prizora je uklanjano sve nevažno, kadrovi su *čišćeni* svim sredstvima — scenografskim izborom, svjetlom, kadriranjem, neoštrinom. Rezultat je slika reducirane perspektive, bez dubine, sa samo jednim vidljivim planom.

Film sadrži isključivo prizorni ton. Nema digresija, neprizornih zvukova, naratora, komentara, neprizorne glazbe. Također se ne bilježe intervencije koje bi imale za cilj *kreativno* manipulirati ton, utišavati ga, ponavljati, kratiti ili deformirati. Nema izjava u kameru. Terapijom tretirani pacijenti ponekad se obraćaju nekome uz kameru. Razabire se međutim da je riječ o kontaktu s medicinskim osobljem, koje vodi terapiju, a ne s članovima filmske ekipe, koja se ovdje trudi ostati nevidljivom. To je podatak važan i za atribuciju filma: nije riječ o filmu nastalu *anketnom metodom*,³² nego o čistom *klasičnom* dokumentarcu. Iz globalno-snimateljskog aspekta *svjetlo* je najatraktivniji vizualni element. Tanhofer

suvereno demonstrira rasvjetne modele, koji će koju godinu kasnije poslužiti kao okosnica njegove znamenite *Filmske fotografije*.³³ Ovdje su primijenjeni i *nečisti* rasvjetni modeli, kako to u praksi već biva, ali sve je funkcionalno i skladno. Snimano je u uvjetima studija improvizirana na autentičnoj lokaciji. Tako se moralo raditi, velika tonska kamera, premalo ambijentalnog svjetla, slaboosjetljiva vrpca, artificijelna rasvjeta. Kako Tanhofer kombinira — izabire tip rasvjete za pojedine tipove situacija? Mladima difuznije, ističući mekoću, starijima tvrde s *kontrama*, ističući reljef lica, dijelom vođen logikom prostora, dijelom dokumentarističkom nužnošću, dijelom spontano — nije svaka rasvjetna situacija rezultat promišljanja i odluke da je baš ta shema najbolja moguća. Ali sve je napravljeno je darovito, profinjeno i skladno, te podupire osnovni ton filma.

Analiza

Kako film sadrži tek 53 kadra, bili smo u mogućnosti napraviti presnimke svakoga od njih u više karakterističnih faza. Predočavanje svih kadrova analitički može biti korisno, jer upozorava na dominantne kadrove i prevladavajuće slikovne pojave. Za analizu filma oslonit će se samo na one kadrove koji strukturno strše iz cjeline filma — to su oni kadrovi koji su upadljivo drukčije oblikovani od ostatka filma, ili se nalaze na upadljivim mjestima. Također će se pomoći i elementarnom računicom, te statistikom, koja može dati uvid u pretežite, ili najbrojnije postupke. Kakvih kadrova ima najviše, od kojih se elemenata oni sastoje, gdje su smješteni, koliko traju?

Upadaju u oči kadrovi duga trajanja, te osobit dramaturški prsten — film je naime *obrubljen* s nekoliko upadljivo dugih kadrova na početku i svršetku. Njima će posvetiti veću pažnju, i na njihovu će primjeru (ne zanemarujući pritom obilježja drugih dijelova filma) izvući zaključke o osobitostima vizualnog stila (1, 2, 51, 52. i 53. kadar filma).

U brojkama to zvuči ovako: film traje³⁴ 13' 56«, odnosno 836« i sastoji se od 53 kadra. Prosječno trajanje svakog kadra bilo bi 15, 8«, što može potkrijepiti tezu o dugu trajanju kadrova. Međutim, prva dva, kao i posljednja tri kadra u filmu izrazito su dugački. Srednji dio ispunjavaju kraći kadrovi. Konkretno: prvi kadar traje 40«, drugi 86«, pedeset prvi 72«, pedeset drugi 51«, a posljednji, pedeset treći 94«. Prosječno trajanje svakog od preostalih 48 kadrova iz središnjeg dijela filma nešto je više od 10«, s tim da ni jedan od njih nije dulji od 26«, neki su kratki, s trajanjem između 1« i 5«, ali njih nema mnogo.

Sada se može krenuti u podrobniju analizu pojedinačnih kadrova.

1. KADAR (trajanje oko 40 sekundi)

Dječak, po prilici dvanaestogodišnjak, odjeven u majicu ili gornji dio trenirke, sjedi na krevetu u zajedničkoj, očito internatskoj spavaonici. Dječak je u prednjem planu, a u dubini je soba s djelimično razmještenim krevetima i prozorima. Na nekom od kreveta u pozadini kadra povremeno se netko miče. Kroz prozore ulazi mnogo oštrog svjetla, dojam je sunčanog dana, soba je atmosferska, u polutami. Muški glas u



Čuješ li me — 1. kadar

offu (koji se ipak doimlje dijelom prizora, kao da pripada muškarcu koji se nalazi negdje tik izvan okvira kadra) postavlja pitanja dječaku, koji uporno ne reagira, čini se da ih nije svjestan, kao da ih ne čuje, pažnja mu je raspršena na sve strane. Lice mu se povremeno ozari iz gledatelju nepoznata razloga. (Pretpostavljam da je dječak bio očaran iznenadnom pažnjom, ekipom, kamerom.) Naslov filma (*Čuješ li me*), ispisani bijelim slovima, pojavljuje se preko slike u tri navrata, oko 10-11. sekunde, zatim oko 18-19, te oko 27. sekunde. Svaki put zauzima isti položaj, sredinom kadra, malo izmaknut udesno.

Crno-bijela slika standardnog formata (proporcija stranica 1: 1, 37). Primijenjen je srednji ili neki blago širokokutni objektiv, dubina kadra neznatno je neoštra. Vrlo blag gornji rakurs. Perspektivni se odnosi čine nenarušeni. Total sobe, dječak u prednjem planu narezan do prsa, u donjem lijevom dijelu kadra, po prilici američki plan. Kamera je statična, kao i prikazivani lik. Dječak je osvijetljen difuznim bočnim svjetlom s njegove desne strane, vjerojatno umjetnim. Unatoč blještavim prozorima tonaliteta slike ponešto je prigušen, slika je prije u niskom nego u srednjem ključu. Svjetlosni kontrast prikazanih sadržaja vrlo je visok, ali kontrast slike ipak je niži, cijela slika ima mliječnu mrenu, što bi mogao biti rezultat unutrašnjih refleksa u objektivu³⁵ nastalih djelovanjem prejakog stražnjeg svjetla što dolazi od prozora. Jar-ko osvijetljeni, *pregoreni* prozori, i taj neželjeni refleks govori o nemogućnosti potpune kontrole rasvjete, što je znak da je snimano na lokaciji, u stvarnom ambijentu, a ne u studiju.

Nakon nekoliko sekundi, potrebnih za percipiranje osnovnog sadržaja kadra, gledaočeva se pažnja usredotočuje na lik u prednjem planu i njegove reakcije. Rasvjetnim *ambijentiranjem* sugerirano je da je riječ o autentičnoj osobi, a ne o (igranofilmskom) liku.

Trostruki kratkotrajan bljesak naslovnog natpisa predstavlja vizualni analogon zvučnom zapisu kadra pod špicom: *Čuješ li me, Čuješ li me, Čuješ li me*.

2. KADAR (trajanje oko 86 sekundi)

Interijer, doba dana nerazaznatljivo. Lice muškarca srednje dobi, uredna, obrijana, profilno okrenuta s pogledom ude-



Čuješ li me — 2. kadar

sno, i lice djevojčice od, recimo, trinaest-četrnaest godina s naočalama, okrenuto kameri, ili u lijevom poluprofilu. Muškarac joj odlučnim pokretom ruke uklanja kosu, saginje se do samog uha, glasno i razgovijetno govori neki tekst, udaljuje se od njezine glave. Djevojčica pokušava razumjeti i ponoviti, ne uspijeva odmah. Od 20. do 34. sekunde kadra preko slike prisutan je telop³⁶ ispisan bijelim slovima ovoga sadržaja: *Film prikazuje rad po verbotonalnoj metodi profesora Petra Guberine. Govor se najprije prenosi preko specijalnih aparata vibratora i slušalice, kasnije preko golog uha. U radu sa gluhom djecom mnogo se koristi ritam muzike i tijela.* Istovremeno, muškarac uzima njezinu ruku i umjesto na uho govori joj na zapešće, djevojčica i dalje pokazuje znake nerazumijevanja. Natpis iščezava. Muškarac (za kojeg smo kontekstualno razabrali da je liječnik-terapeut) ponavlja pokušaj, potom oko njezina zapešća omata list papira i ponavlja. Nakon višekratnih pokušaja djevojka uspije nešto ponoviti.

Oboje su u kadru mirni, relativno statični. Dojam je da sjede, a jedini bitan pokret izvodi liječnik gornjim dijelom tijela.

Plan je neobičan, vrlo krupan — detalj lica djevojčice bez kose, povremeno dvoplan (i djevojčica i liječnik u kadru). U nekoliko se navrata vidi djevojčina vesta, ostali dijelovi kadra gotovo su *aktovi* lica. Širina plana ne mijenja se za trajanja cijelog kadra. Normalna vizura, snima se iz visine snimanih lica. Pozadina neutralna, čista, siva. Logično prateći akciju i reakciju kamera više puta horizontalno panoramira od lica djevojčice do lica liječnika, i obrnuto; dok se zadržava na jednom od lica, nastoji biti statična, odnosno pokreće se tek toliko da lice zadrži na istom mjestu u kadru. Lica su u najboljem položaju za prikazivanje radnje. Kompozicija kadra odlična, znalačka, ali ne i napadna. Kad su oba lica u kadru, čvrsto su kadrirana, *rezana* točno na najboljim mjestima.³⁷ Primijenjeni je objektiv uskokućnik, što razabiremo po vrlo uskom planu, naglašeno neoštroj pozadini, i po korektnoj, neizobličenoj reprodukciji crta lica. Lica djeluju vrlo oštro, i upadljivo se razbire detalji na njima. Osvjetljenje u kadru očigledno je artifično, studijske kvalitete. Difuzno stražnje svjetlo mekano ocrtava likove i tonski ih odvaja od pozadine. Rasvjeta postavljena sprijeda, s desne strane kamere, prosvjetljava sjene, čini lica dobro vidljivim i *pegla*

ten.³⁸ Difuzno, no ipak modelirajuće osvjetljenje, uz motiv srednje svjetloće (ljudsko lice), rezultira srednjim tonalitetom i umjerenim kontrastom u slici. Zbog mekog osvjetljenja detalji su razabirljivi i u sjeni i u vršnim svjetlinama³⁹ nastalim djelovanjem stražnjeg svjetla. Tip osvjetljenja i neoštar radiator u pozadini sugeriraju da je riječ o nekom javnom prostoru.

Glavni slikovni dojam kadra mogao bi se opisati terminima *trajanje, jednostavnost i čistoća.*

Višestruku i višeslojnu funkciju ima primijenjena snimateljska metoda, a ona se sastoji u:

- uskom planu bez promjene za cijele dužine kadra
- neprekinutom kadru duga trajanja
- relativnoj statičnosti protagonista
- nejasnoj pozadini
- studijskom osvjetljenju (difuznom svjetlu, niskom kontrastu, srednjem ključu)
- neutralnom rakursu — normalnoj vizuri
- jednostavnim pokretima kamere koji imaju zadatak tek zadržati motiv u kadru, ili uloviti reakciju
- ponavljanju, redundantnosti radnje.

Zašto lica u detalju, zašto tako blizi plan? Kako je ovo prvi *pravi* kadar filma nakon špice, ideja je bila približiti gledatelja tim licima i u doslovnom i u prenesenom smislu, *ući im pod kožu*, intimizirati se s njima. Gluhima je mimika i gesta važnija nego ostalima, koji se mogu lako i verbalno izraziti. Vidjeti neku reakciju gluhe osobe u vrlo krupnu planu ima, na neki način, isti smisao kao na filmu razgovijetno čuti neku osobu zdrava sluha, to je simuliranje načina na koji bi gluha osobu *vidio* zainteresirani promatrač, koji pokušava proniknuti u smisao njezinih reakcija, i emocija koje iza njih stoje.

U filmu se za dugih i uskih, okvirom kadra zatvorenih prizora pojavljuje osjećaj klaustrofobičnosti. U ovom se to prizoru upućuje i na zatvorenost nagluhe djevojčice, na njezinu nemogućnost komunikacije. Ne bih htio tvrditi da je to bila autorova namjera, ali sve dobro *sjedi*, forma savršeno odgovara sadržaju.

Učestalo horizontalno panoramiranje pokazuje međudnos dviju osoba i dviju radnji, akcije i reakcije, potencirajući činjenicu njihove istovremenosti, njihova simultanog odvijanja. Dugim trajanjem kadra i upornim ponavljanjem istovrsne aktivnosti podcrtava se dugotrajan napor liječnika da *dopru* do svojih pacijenata.

Čistim, studijskim tipom osvjetljenja, čvrstim kadriranjem i izbjegavanjem jasnijeg prostornog i vremenskog određenja radnje dobiva se dojam stroge, ambulantne sterilnosti. Sadržaj, koji bi se ovakvim detaljem prikazan — zreli muškarac šapće djevojčici na uho riječi koje nju očigledno zbunjuju — u drugom kontekstu mogao doimati i nastrano, pedofilijski, *neutralnim* se pristupom pokazuje sasvim suprotno, potpuno čistim.



Čuješ li me — 51. kadar



Čuješ li me — 52. kadar

51. KADAR (trajanje oko 72 sekunde)

Interijer, doba dana nerazaznatljivo. Potiljak muškarca sa slušalicama. Čujemo da voditeljica izgovara tekst koji pacijenti ponavljaju. Ne vidimo, tek pretpostavljamo da govori i muškarac čiji potiljak vidimo. Otkrivamo, jednog po jednog, još dva muškarca, također sasvim s leđa, te, jednu za drugom, dvije žene, obje u stražnjem poluprofilu. Svi imaju slušalice. Dolazimo do voditeljice, prikazane u prednjem lijevom poluprofilu, koja završi svoj tekst.

Diskontinuirana, skokovita panorama zdesna nalijevo, putovanje od jedne glave drugoj, različito se zadržavajući na svakoj. Prijelazi su brzi i kratki, nemaju opisnu, nego povezujuću ulogu. Na prve tri *postaje*, muškim potiljcima, zadržavanje je kratko, po dvije, tri sekunde. Kretanje kamere usklađeno je s ritmom govornih vježbi i motivirano promjenom takta. Na ženskim osobama, koje predstavljaju četvrtoj i petoj postaji putanje kamere, zadržavanje je dulje. Vidimo i dio njihovih lica, a promijenio se i sadržaj teksta. Žene odgovaraju na pitanja, saznajemo detalje iz njihova intimnog života. Kamera se sada zadržava na osobi koja je trenutno aktivna, koja ponavlja tekst ili odgovara na pitanja.

Početak kadra plan je netipičan, muška glava straga, vrlo krupno. Uskokutnik. Dolaskom do žena plan je širi, ali su im lica, unatoč difuznoj svjetlu, malo zasjenjena.

Snimanje potiljka umjesto lica podsjeća na postupak kakva eksperimentalista. Odgovor na pitanje zašto su neke osobe snimljene s leđa, ili u sjeni, nalazi se ipak u naravi dokumentarnog. Velika je kamera bila jednom postavljena, bilo ju je teško micati. Ljudi su sjeli spontano, kako tko, seansa je počela, trebalo je snimati. U tome je objašnjenje i za poneke duge, a vizualno *nekorektne* kadrove.⁴⁰ Jednostavno, snimljena osoba baš u tom času odlično emocionalno reagira. Snimatelj mora brzo izabrati, snimiti makar i *nekorektno*, ili čekati drugu priliku, ako do nje uopće dođe. Kada unatoč pedantnosti i težnji kvalitetnoj snimci reagira i snimi neku spontanu situaciju, redovito je dobro napravio. Naravno, i tu postoji granica.

Kratke nepreciznosti u oštirini, i sitne nesigurnosti, *traženja* motiva kamerom znaci su spontana i nearanžirana pristupa. Treba li većeg svjedoka autentičnosti zbivanja?

52. KADAR (trajanje oko 51 sekunda)

Naglihoj djevojci terapeutkinja postavlja pitanja. Na prva pitanja djevojka odgovara. Zapne na pitanju *Imaš li momka?* te se ono ponavlja sve dok ga ona ne razumije.

Krupni plan djevojke s lica. Terapeutkinja dijelom tijela povremeno ulazi u kadar s desne strane i govori joj na uho. Omekšano direktno svjetlo, bez stražnjeg svjetla; djeluje *obično*, srednji tonaliteta. Pozadina mutna, gotovo prazna. Statično.

Kontinuirano bilježenje dugotrajna zbivanja. Osvaja spontana reakcija djevojke kad napokon razumije pitanje, zastidi se, ali i nasmiješi. U tom naporu dašak ljudskosti. Kadar ima istu funkciju kao i kadar br. 2 s početka filma, s upornim liječnikom i djevojčicom. Oba kadra prikazuju neprekinuti niz pokušaja da se dopre do pacijenata, i oba traju sve do prvog uspjeha, do ispunjenja uloženi napor. U njima je sadržan sukus estetskog pristupa i Babajina dokumentarističkog morala: cjelovitom scenom ne može se varati (što bi se moglo raskadriranim prikazom).

53. KADAR (trajanje oko 94 sekunde)

Muška ruka pali magnetofon, čuje se glazba, vidimo dječaka sa slušalicama. Dječak okreće glavu, imamo dojam da sluša glazbu. Posljednjih petnaestak sekundi u dvostrukoj ekspoziciji preko slike ide bijelim slovima ispisana odjavna špica s imenima članova filmske ekipe.

Panorama s detalja magnetofona na krupni plan dječaka. U pozadini su nejasni obrisi nekakva audiouređaja. Rijetko uspješan primjer difuznog svjetla.

Babajia veli da ovdje glazba depatetizira. Tanhofer, koji je to snimio, vjerojatno bi rekao da to plemenito, difuzno svjetlo dječaku daje izgled anđela. Ja si mislim, samo Bog zna što taj anđeo sada osjeća.



Čuješ li me — 53. kadar

6. Breza (1967)

Snimatelj *Tomislav Pinter*, scenograf i kostimograf *Željko Senečić*, boja, 35 mm standard, 2520 m

Kompozicija filma:

Janičina smrt:

- *Janici na ispaši pozlije i Joža Sveti je donosi kući.*
- *Janičina muža Marka u birtiji pozivaju na svadbu, s društvom pije do noći.*
- *Babe u kući vraćaju Janici, Marko se vani bavi nečim drugim, Janica umire.*

Pogreb:

- *Scena pogreba kombinirana s postupnim prikazom povijesti Janičine nesreće.*

Svadba:

- *Marko ubrzo gostuje na svadbi, s koje osramoćen bježi u šumu nabasavši na drvo breze; Marko doživljava prosvjetljenje i slama se.*

Nije li o *Brezi* već sve rečeno? Ipak, nije. Analizom reprezentativnih primjera pokušat ću ukazati na neke aspekte filma o kojima uglavnom nije pisano.

Film počinje dugim širokim kadrovima. Brežuljkaste livade, oblačno, kiša. Opisna panorama zatječe Janicu i Jožu na ispaši. Slijedi nekoliko statičnih, dubinskih i u dubinu oštarih kadrova. Prvi bliži plan je Janičin, kad klone na blatno tlo. Jožina reakcija i njihov put u selo prikazani su naizmjeničnim slijedom statičnih totala i dinamičnih bližih planova, kojima se jednostavno slijedi kretanje likova. U jednom bližem planu Jože zapaža se efektna ali kratkotrajna primjena dubinske neoštirine. Teška je i tmurna atmosfera zatamnjena gornjeg dijela slike. Boje su siromašne, prigušene, isprana zelena, smeđa, oker i crna. Interijer seoske kuće prikazan je *chiaroscuro*⁴¹ ugođajem, ostrim svjetlom i velikim tamnim, gotovo neprozirnim plohami. Boje je i ovdje vrlo malo, a u prizoru pred kućom, u blatnom seoskom dvorištu, gotovo da je i nema, sve je zamuljano.

Naturalizam

Babaja odmah deklarira redateljski stav, koji se može izraziti jednom riječju: *antipastoralna*. Prizori koji bi mogli predstavljati, ali ne predstavljaju seosku idilu, to je pastoralna koja to nije. Iz uvodnih se kadrova može naslutiti da Babaja želi pokazati naličje seoskog života, pa već ovdje anticipira *prikazivanje ružnog* tokom ostatka filma. Nastojanje da se život pokaže u nekoj umjetničkoj formi bez uljepšavanja, prikazujući pritom i reprezentativne ružne detalje, karakteristika je umjetničkog pravca poznata pod nazivom *naturalizam*,⁴² na koji se i sam Babaja poziva.⁴³ Tema i prizori u filmu su dakle naturalistički.

A je li i fotografija *naturalistička*? Uvodne sekvence pokazuju da fotografija podupire redateljev *antipastoralni* program, ona je bitno oruđe u njegovoj provedbi. I *estetika ružnog*, kako nazivaju naturalizam, zahtijeva primjenu definiranih oblikovnih sredstava, jer podliježe istim zakonitostima umjetničkog oblikovanja kao i klasična »estetika lijepog«. Osnovno estetsko polazište čini odgovarajući izbor funkcionalnih sredstava i njihova dosljedna primjena.⁴⁴ Fotografska su sredstva zato birana, raznovrsna i složena.

Naturalistička fotografija, uvjetno, postoji. Ta bi fotografija podupirala glavne postulate naturalizma: istinito, objektivno, obično, svakodnevno, neuljepšano prikazivanje zbilje. Kao takva, ona bi trebala biti nenametljiva, neintervenirajuća, neosobna, neuljepšavajuća, trebala bi služiti svrsi neutralna registriranja i *ružnih* sadržaja. Naturalistički angažiranija fotografija pak *ističe ružna* svojstva prikazivanog, čime lako može postati nametljivom i manje neutralnom.

Parametri *neutralne* naturalističke fotografije određeni su namjerom jednostavna prikazivanja sadržaja, što znači težnju što jednostavnijoj formi. To se odnosi na kadriranje koje izborom plana i motrišta omogućava kontinuirano praćenje zbivanja uz minimum montažnih intervencija, snimanje iz *obične*, normalne vizure, upotrebu srednjeg objektiva, koji će dati sliku bez perspektivnih izobličenja, izbjegavanje pokreta kamere osim u funkciji praćenja motiva ili najnužnijih opisivanja, na uravnoteženu reprodukciju boja i valera si-voga. Svjetlo bi trebalo biti *nevidljivo*, ambijentalno ili neki oblik jednostavne, neambiciozne umjetne rasvjete. Kompozicije kadrova trebale bi biti pregledne, pripovjedno funkcionalne, no ne i posebno ekspresivne. I ostali izražajni instrumentarij, poput dubinske oštirine, ili opće fature slike, treba slijediti načelo nezamjetnosti, prosječnosti. Recimo da bi to mogla biti vizura hipotetskoga promatrača neuključena u zbivanja. Takav puristički pristup obično rezultira slikom koja atraktivnost duguje sadržaju, a ne i slikovnoj formi.

Angažirana naturalistička fotografija fleksibilnije se koristi izražajnim sredstvima sa svrhom dramatiziranja prikazivanih zbivanja, ili naglašavanja određenih aspekata sadržaja. Kod nje bi bilo moguće agresivnije izdvajanje detalja iz cjeline prikazivanog, ili naglašavanje *ružnih* aspekata motiva. Ovakva slika zanimljivost zahvaljuje i sadržaju, ali i načinu oblikovanja, i zato može biti i dojmliivija.⁴⁵

Postoji međutim i mogućnost uklapanja naturalističkih elemenata u slikovne forme koje se nužno ne naslanjaju na na-

turalističke postulate, nego na specifična osobna autorska polazišta, ili načela tradicionalne slikovne estetike. Čini mi se da je tako i s *Brezom*. Naturalizam sa stilom, moglo bi se reći.

Prije razglabanja Babajinih/Pinterovih vizualnih/fotografskih sredstava, upozorio bih na paradoks koji njihovu sliku čini slojevitijom dajući joj još neke, paralelne dimenzije.

Stilizacijska povišenost

Od prvoga kadra sa zatamnjenim nebom⁴⁶ postignut je ugođaj *nestvarnosti*, *pripovjednosti*. Očigledno, riječ je o tužnoj i tjeskobnoj pripovijesti, zahvaljujući tom teškom, crnom nebu, koje se težinom neprirodno crne boje tako razlikuje od naše poznate, iskustvene fizike. Zbog inverzno postavljene težišta gledatelj se boji da mu nebo ne padne na glavu. Takvo, stilizacijski povišeno uprizorenje prije je nalik kulisi za neku pripovijest nego okviru za prikazivanje *isječka života*. I time *Breza*, iako je nedvojbeno vrlo filmski film, dobiva nešto kazališno, pozoričko. A takva kazališna impostacija podnosi nadalje nove i viševerne artifičelnosti, što može biti, primjerice, svjetlom vidno konstruirana fotografija, ali i neki drugi slikovni pomaci.

Još nešto: zbog svojih zakonitosti, kazalište poseže za jakim retorikom. Gledalac gleda cijelu scenu s istog mjesta i iste udaljenosti, pa postoji stalna potreba za naglašavanjem određenih momenata, npr. povišenim glasom, mimikom i gestikulacijom, akcentiranjem svjetlom, glazbom... *Breza* slikom slijedi takvo, početkom filma deklarirano kazališno načelo povišene stilizacije: kadrovi su jednostavni, dojmljivi, počesto grafičkih kvaliteta, čini se da ih autori i ne žele koristiti za prikazivanje realnosti, već za pričanje priče.

Zato i vizualni stil *Breze* istovremeno određuju dvije proturječne težnje, naturalistička i slikovno-stilizacijska, *stvarnosna* i *nestvarnosna*,⁴⁷ koje se pokazuju neočekivano komplementarnim, tvoreći osebnuju, no skladnu i dojmljivu cjelinu.

Opći slikovni ugođaj filma

Po čemu pamtimo *Brezu*? Po stanovitoj *atmosferičnosti*, ponajviše po tmurnu, zagasitu ugođaju u sceni pogreba, koji bljeskom ističu interpolirani prizori iz prošlosti. Pinter govori kako su veći dio filma namjerno snimali za oblačnih dana, to se u filmu i vidi. Nekih je dana bilo i magle, sjajno slikovno iskorištene za eksterijerne prizore u trenucima Janičina umiranja (magla je i inače tradicionalna oznaka mističnog), vizualno sukladnih zadimljenoj atmosferi gostionice. Na kraju filma Marko ugleda brezu obavijenu maglom: magličasti ugođaj povezuje ovaj i onaj svijet — magla prati Janičinu smrt, a kroz maglicu se pomalja, i tako na ovaj svijet vraća, Janičina emanacija, breza.

Sadržajni elementi, dvorišta boje blata i truleži, skladni ali pusti i tjeskobni pejzaži, tamnim tonovima oslikani interijeri s babama, podupiru prizemni i depresivni ugođaj. Upadljiva su oblikovna, formalno-slikovna sredstva u tom smjeru umjetno zatamnjenje dijela neba u kadru, te koloristički minimalizam.

Jedino je razlomljena retrospektivna sekvenca sretnijih Janičinih dana funkcionalno snimana za sunčana vremena, što je čini slikovno razlikovnijom i ugođajno blažom, veselijom i življom.

Naivno slikarstvo: potpora naturalizmu

Naturalizam je u *Brezi* uveden motivom bijede vidljive u pojavnim komponentama — blatu, siromašnoj odjeći ljudi, izgledu dvorišta, kuća, poljoprivrednih pomagala, i u bešćutnoj naravi većine likova. Boja, ton, svjetlo, kadriranje, slikovni pristup uopće mogao bi se u dijelovima filma (u dvorištima) smatrati neutralno-naturalističkim. Ali likovnom ekspresivnošću prizora žena oko Janičina kreveta te prikazom odvratnih i bizarnih sadržaja poput sakate pure, mrtve kokoši te detaljno pokazana liječenja Janice pijavicama, prikazivački se postupak bliži angažiranom naturalizmu. Međutim, za razumijevanje tvrdnje o više dimenzija fotografije *Breze* (sa stajališta *naturalističke* ili *nenaturalističke* fotografije), i za razumijevanje teze o *uklapanju naturalističkih elemenata u neku formu koja se ne mora nužno naslanjati na postulate naturalizma nego na druga autorska polazišta*, treba razmotriti veze s naivnim slikarstvom.

Babaja je naivno slikarstvo shvatio kao amblem hrvatskoga seljaštva i time unikatno hrvatski zaštitni znak, te ga prepoznao kao slikovnu formu pogodnu za ovaj film.⁴⁸ Naivnom se slikarstvu Babaja približio tematski, ali i odlukom da snima na autentičnim lokacijama,⁴⁹ koristeći se i naturšćicima kao glumcima. Ideja *antipastorale* ili, recimo, *seoskog naturalizma*, već je postojala u korpusu hlebinskoga naivnog slikarstva: nastojanje da se pokaže srž seoskog života, težak rad, patnja, blato, zaostalost, sve u raznim klimatskim uvjetima, ali i običaje, svetkovine, katolicizam itd. To je zamjetnije gledajući prema izvorima našeg naivnog slikarstva, prema njegovim ideolozima i ranim autorima, Krsti Hegeđušiću, Ivanu Generaliću ili Franji Mrazu. S naivnim slikarstvom⁵⁰ kao vizualnom premisom filma, Pinter i Babaja složili su se o fotografiji u kojoj će se osjećati blato, težina, prikivanje za tlo. To se čini razumnim razlogom potamnjivanja neba, tmurne atmosfere, zagasitih boja. Iz istih je razloga odluka da će kamera uglavnom biti statična, osim nekih dramski povišenih trenutaka, koji će kameru *potaknuti* na kretanje.

Za naivno su slikarstvo, osim sadržajnih, karakteristične i odrednice slikarsko-formalne prirode. Slikare nazivaju *naivnima* kad su samouci, akademski neobrazovani, i kad se njihova slikovna estetika razlikuje od estetike izučenih slikara. Kojim se to elementima razlikuje, a koje bi bile zajedničke stilske karakteristike naivnog slikarstva? Već površna analiza ukazuje na ove karakteristične točke:

- *uvjetni realizam* — realizam se u naivaca prepoznaje u izboru motiva, te u osnovnoj figuraciji, ali ne i u finesama likovnog oblikovanja — oni često zanemaruju optičke zakonitosti, proporcije motiva, te sjenčanje i modeliranje svjetlom
- *vizualna simplifikacija* — likovno pojednostavnjivanje sadržaja, ali i linija, oblika, ploha, crteža, perspektivnih odnosa, valera sivog, izbora boja



Breza — zagorski pejzaž

- *snažan crtež* — kojim su obojene plohe obrubljene i izolirane
- *nizanje čistih i intenzivnih kromatskih površina* — koje ostaju nerazrađene, bez promjene tona boje unutar izolirane površine
- *monolitnost obojenih ploha* — odsutnost svjetlosnog ili kolorističkog modeliranja bojenih površina; karakterističan *otvoreni karakter lokalnih boja*⁵¹
- *kompozicijski monumentalizam* — kompozicije su ponekad robusne, čvrste i dojmive, što je povezivo i s monolitnošću bojenih ploha i općom vizualnom simplifikacijom
- *ornamentalizam* — težnja da se ploha slike do detalja popuni, obično povezivana sa strahom od praznine (*horror vacui*), rezultira popunjavanjem pozadinskog plana slike ornamentima ili ornamentolikim *realnim* detaljima
- *perspektivne deformacije* — umjesto geometrijske perspektive, pojavljuju se jednostavni oblici perspektivnog prikazivanja:

superponiranje (prekrivanje) — osnovni je perceptivni signal prostornoga pozicioniranja objekata i u realitetu i u slici, te je osnovni način prikazivanja dubine i u primitivnom slikarstvu

plošnost — svedenost slike na jedan ili dva plana, samo na ravninu likova smještenih na neutralnoj pozadini, ili na dvije ravnine gdje su likovi u prvoj, a druga je definirana pozadina, ali bez *prave* perspektive, bez gradacije dubine

vertikalna perspektiva — nizanje planova po visini slike, na dnu su smješteni najbliži planovi, a pri vrhu najudaljeniji; karakteristična za antičku, primitivnu i dječju umjetnost

ikonografska perspektiva (perspektiva po važnosti) — veličina predmeta ovisna je o njihovoj važnosti, a ne udaljenosti; osobito je primjenjivana u religijskim umjetninama tijekom više epoha, gdje je relativnu veličinu prikazivane svete osobe određivalo njezino mjesto u nebeskoj hijerarhiji.

Te su točke međuovisne i međusobno povezuje, a poslužile su i Pinteru kao oslonac za likovnofilmsko parafraziranje na-

ivne umjetnosti.⁵² *Likovno pojednostavnjivanje* u uskoj je vezi s Babajinim poslovičnim *redukcionizmom* i može se očistavati na razini cijelog filma, i u gotovo svim njegovim likovnim komponentama. Za *kompozicijski monumentalizam* ne treba boljih primjera od prizora seoskih žena oko Janice na umoru.

Primjeri koji integriraju različite karakteritike brojni su *vertikalni* pejzaži (a to su gotovo svi pejzaži u filmu), gdje brežuljkasta pozadina zatvara kadar i popunjava ga do samog vrha, često ne ostavljajući ni komadić neba; a kad neba u kadru ipak ima, Pinter ga *uništava*, potamnjuje ga filtrima. Takvi kadrovi sadrže gotovo sve pobrojane formalne karakteristike naivnog slikarstva, osim ikonografske perspektive, jer ona je u filmu optički teško ostvariva i tada vrlo nerealistična. Ali postoji barem jedna rasvjetna situacija koja ima vizualnu i značenjsku analogiju s idejom ikonografske perspektive. U sceni bdjenja uz Janičin lijes, osvjetljenje je postavljeno neprirodno: plavo noćno svjetlo i svjetlo svijeća uz lijes gotovo da osvjetljavaju samo Janičino tijelo, a tek ovlaš razuzdanu družinu uokolo. To, dakako, nije osamljen slučaj da se u filmovima osvjetljava ono što je važno, a nevažno zatajni. Takav rasvjetni pristup ima snažan stilizacijski potencijal, a posebno je zastupljen i u scenskom, kazališnom okruženju, gdje se od rasvjete i ne očekuje simulacija realnosti. Ali kako je naš primjer radikalno drukčije osvjetljen od ostatka filma, pa djeluje izrazito *scenski*, izrazito *pozorišni*, a iznimno se uklapa u koncept prilagođavanja ideje naivne umjetnosti filmskom ekranu, i kako daje novo značenje snimanom sadržaju, ovdje se takvo zanimljivo rasvjetno rješenje s pravom može nazvati *semantičkim osvjetljenjem*. A kako je posljedica takva osvjetljenja stanovita *sanktifikacija*, pojavno pridavanje svetačkih atributa liku pokojne Janice, taj postupak dobiva i neobičnu, *ikonotvornu* dimenziju.

U filmu jest zamjetno mizanscensko i snimateljsko naglašavanje treće dimenzije: mnogi su kadrovi dubinski, bez obzira radilo se o dubokom ili plitkom fokusu. Međutim, karakteristični su i oni *dvoplošni*, u kojima postoji tek prednji plan i pozadina: takvi su svi kadrovi s *brda na brdo*, a najdojmljiviji je svakako onaj u kom se Joža Sveti obraća Bogu retoričkim pitanjem o ljudskoj spolnosti. Primijenjeni uskokutni objektiv, pogodan za kontrolu pozadine, rezultira i naglašenom odsutnošću linearne perspektive, drugi je plan neproporcionalno »velik«. Isti prizor karakterizira još i *ornamentalizam* (koji je karakterističan i za sve scene s vinogradima u pozadini). U istim je situacijama prisutna i naznaka vertikalne perspektive. Postoje i oni *jednopllošni* kadrovi, primjerice kad se svadbena, odnosno pogrebna povorka, u siluetama prikazane, kreću hrptom brežuljka. Oba prizora djeluju kao blago ironiziranje modela dječjeg, ili srodna mu naivnog slikarstva. Također, jednopllošnim djeluju i totali snimljeni svisoka, svadba i pogreb u pejzažu vinograda, čemu se nije čuditi, jer oni doslovno i jesu plošni, prikazuju plohu zemljine površine.

Plošnost je važan element u stvaranju *nevješta* dojma naivne slikarije: kako je likovnim sredstvima postići? Najjednostavnije je *načelo poštivanja plohe*, koje se ogleda u prilagođavanju motiva plohi slike. Kad u slikarstvu vlada zakon plohe,

predmeti se i likovi prikazuju dužom osi usporednom s površinom slike, a kraćom okomito na nju.⁵³ Pogrebna povorka u nekim kadrovima *Breze* odlazi u dubinu; to bi bio, recimo, *filmski* način, u kom se bilježi trodimenzionalna priroda pojave stvarnosti. No, u nekim drugim kadrovima, u više njih, ista povorka razvukla se cijelom dužinom (svojom dužom stranicom!) paralelno s horizontalnim rubom okvira kadra, u uzdužnom, lateralnom kretanju. Kad je uz to kadar snimljen statično uporabom teleobjektiva, koji brežuljke u pozadini *stisne* u isti plan, i kad se to ponovi više puta, postaje stilski zanimljivom činjenicom, i prepoznaje se kao *naivnost*, kao likovnost naivnosti.

Pinter skromno kaže da nisu mnogo znali o koloru (njemu je to bio prvi cjelovečernji film u boji), pa se nisu usudili ići u eksperimente, monokromatizam i slično. I to je donekle točno. Ali Pinter govori i o oprezu »da boja ne pojede film«, što govori o *redukciji* kao smišljenu načelu (za Babaju karakterističnu i u stilski razigranim filmovima). Nesporo je vješto i promišljeno manipuliranje koloritom, koje se manifestira na nekoliko načina:

- doziranje boje; kad boje uopće ima, izolirana je na jednu ili nekoliko razdvojenih ploha strogo omeđenim *neoboje-nim* sadržajima (crvena vesta gostioničara, prozorski vitraj u gostionici i slično)
- pozicioniranje boja: obojeni elementi često djeluju tek kao koloristički akcenti
- mnogi su prizori scenografski gotovo akromatski, mutnih su i neizražajnih boja; kromatičnost prizora određuje se uvođenjem kostima određenih boja: primjena folklornih elemenata — uvođenje živopisnih (crvenih) svečanih nošnji, ima višestruku funkciju, fabulističku, ugođajnu, i sadržajno-asocijativnu
- sužavanje izbora boja: kad boja uopće ima, njihov je izbor vrlo uzak: crvena, malo plave i malo, u eksterijerima neizbježne zelene; čak se i u osunčanoj sceni plesa na proštnju, blistavu trenutku Janičine sreće, kolorit iscrpljuje u istoj kombinaciji, tek i bijela ovdje funkcionira kao boja
- karakter boja: crvena, plava, a po nekim kriterijima i zelena, primarne su boje; no, izostaje dojam veselja koji obično prati pojavu primarnih boja, jer nedostaje žuta, kao da je zabranjena, pa i *obojeni* prizori djeluju hladno
- kvaliteta boje: obojene plohe uvedene u prizor, jednostavnih su, živih i čistih boja, ali nemodeliranog, monolitnog karaktera
- sadržaji prikazani *u boji* svode se na kostime uzvanika na svadbi, te na hrvatsku zastavu kao bitan scenski rekvizit u pejzažnim prizorima
- u dominirajućoj okolini nezanimljivih, zagasitih boja već samo pojavljivanje jarkih boja snažan je strukturirajući element; pojava čistih boja djeluje kao uvođenje reda i zakonitosti u bezoblični pejzaž; u takvu kontekstu slično likovno djelovanje, kao naglašeni faktori likovne strukture, imaju čista bijela, i čista crna (crna, doduše, samo kad je kontrastirana bijelom) — to se odnosi na prizore Janice u blistavo bijeloj haljini, te na crno-bijelo kostimirane narike u pogrebnoj povorci.



Breza — naturalistički prizori

Jednostavnom usporedbom s likovnim premisama naivnog slikarstva uočavamo srodnosti filma i naive i u kolorističkom pristupu.

Kakva fotografija uopće može podsjećati na slikarstvo, na neki (manje-više realističan) slikarski stil? Slika, uljem ili temperom rađena, nema nekontroliranih, neizrađenih bjelina, svaka površina ima neki ton, sjenu, obojenje. *Breza* kao film s bitnom eksterijernom komponentom načelno ima problema s tim: nebo je u eksterijeru teško potpuno izbjeći, ako ne i nemoguće; također je teško izbjeći nekontrolirano *pregaranje* neba, i za oblačna vremena (koje u filmu dominira), kad je nebo mnogo svjetlije od snimane scene, i za sunčana dana, pri snimanju u najzahvalnijoj svjetlosnoj poziciji, u protusvjetlu. Pinter se pomagao na tri načina: povišenim kutovima kamere koji isključuju nebo; zatim, odličnim izborom lokacija (onih *vertikalnih* pejzaža, gdje u drugom planu brežuljci i vinogradi zatvaraju horizont); i treće, upotrebom građuiranih filtara kojima zatamnjuje nebo. Nabrojana su sredstva pomogla da je filmska slika u nekim trenucima zapanjujuće nalik radu kakvog naivca. Doduše, kako sam Babaja kaže, u boji snimljena skupina seljaka zbijena u krajoliku sama po sebi asocira na naivno slikarstvo.

U cjelini, stilsko oslanjanje na naivnu umjetnost djeluje kao primjena forme pogodna za doziranje naturalizma: odvratan motiv u *lijepoj* formi može rezultirati umjetničkim doživljajem; da je oboje ružno, tko bi to gledao?

Tonalitet i obojenje

Opći je ton filma prigušen, siv i težak. Većinom je snimano po oblačnu vremenu, koje daje neizražajno difuzno svjetlo bez jasna svjetlosnog crteža, bljeska i dubokih sjena. Takvo svjetlo veoma pogoduje kolorističkoj reprodukciji, ali boja u prizoru jedva ima. Doba je kasne jeseni, te u pejzažu dominiraju boje vlažne zemlje i tamna neba; na takvoj kolorističkoj i tonalno nezanimljivoj podlozi razabiru se dva divergentna tipa izražajnoga tonalnog djelovanja: djelovanje bojom, i grafičko djelovanje.

Grafičko je djelovanje po snazi izraza potpuno ravnopravno djelovanju bojom. Pod pretpostavkom da smo boju na filmu

(pa i u *Brezi* kao našem ranom filmu u boji) prihvatili kao prirodno stanje stvari, gdje *obojeću* pojavnost prihvaćamo kao uvjerljivu i samorazumljivu činjenicu, naglašeni crno-bijeli elementi mogu biti prihvaćeni kao stilizacija tim jačeg stupnja što je crno-bijelo (može biti: crno i bijelo, te ili crno ili bijelo) upadljivije, razlikovnije od ostatka prizora. Razabiru se dva načina postizanja tih grafičkih stilizacija: svjetlom, i kostimima.

Kako je načelo tonalne reprodukcije prihvaćeno u *Brezi klasično*, u duhu slikarske tradicije u kojima nema *pregorelih*, izbijeljenih površina bez detalja, gotovo je jedina ostvariva tonalna stilizacija svjetlom ona gdje se određeni dijelovi prizora *ne osvijetljavaju*.

Uz Janičinu bolesničku postelju redaju se u crno odjevene seoske žene. Tek jedna, iznimno, nosi prljavocrvenu vestu, čime se naglašava akromatska, mračna priroda ostatka prizora. Psihološko djelovanje crnih — ili nerasvjetljenih — ploha opće je poznato. Pinter tu scenu osvijetljava jednostavnim difuznim svjetlom, poput prozorskog svjetla za oblačna dana.⁵⁴ To svjetlo odlično modelira, ali samo po sebi ne odvaja objekte od pozadine. Zato se žene, stojeći oko kreveta u statičnim, ali ekspresivnim kompozicijama izraženih dijagonala, doimlju kao da su urasle u pod i zidove seoske kuće. Scena podsjeća na kadrove sovjetskih nijemih filmova, na duh fotografija Toše Dabca i na poznate, također crno-bijele fotografije W. Eugena Smitha⁵⁵ iz ciklusa *Španjolsko selo* (1951), koje prikazuju prizor uz lijes umrlog. Takvim prikazivanjem Janice još žive vizualno se anticipira njezin skoriji kraj.

U scenama koje se istovremeno odvijaju pod strehom u dvorištu Labudanovih Pinter se igra svjetlom, ne osvijetljavajući likove u prednjem planu, puštajući ih da se ocrtavaju kao siluete prema svijetloj pozadini, čineći tako svojevrtan tamni okvir prizoru. Važno je naglasiti, dok se vani redaju te scene, Janica u kući umire. Teško je reći da tako aranžirani prizori nešto *znače*, ali se ne može zaobići turobnost i zlokobnost prizora, te bi se moglo reći da takvo prikazivanje likova Marka i njegovih roditelja dodaje opisu njihovih karaktera još jednu, neugodnu dimenziju.

Međutim, primijenjeno *siluetno* načelo ima i važnu likovno-grafičku ulogu. Dvorišni je prizor neuglednih, jedva vidljivih boja, atmosfera je magličasta, sadržaj je kadra niskokонтрастан, kakvo je i opće difuzno svjetlo. Povremeno pojavljivanje crnina daje čvrstinu dotad bezobličnoj slici, i čini je likovno zanimljivijom. Pametno interpoliranje prizora izražajne fature u filmsku cjelinu općenito neizražajne građe, nije karakteristično samo za tu scenu, nego je bitno načelo primijenjeno u vizualizaciji cijelog filma. Naizmjenično niza-
nje slojeva *poput torte*, sloj tijesta, sloj fila, sloj *neboje*, sloj boje, sloj nekontrastnog, sloj grafike.

Vratimo se grafici, kostimima. Za razliku od svjetla, kostimom je u takvoj estetici moguće i *dopušteno* ostvariti bjelinu u prizoru. Janica u cijelom filmu i nosi bijelu haljinu, u čemu ima i određene simboličnosti. No, bjelina Janičine odjeće stilizacijski potencijal realizira tek u jednom bitnom prizoru: na ispraćaju Janičina tijela prevladavaju crno-bijeli kostimi uplakanih žena. Janičina je odjeća, za razliku od njihove, potpuno bijela. To ne bi bilo upadljivo, niti bi imalo

tako sugestivnu dimenziju, da nije Pinterove blage korekcije zumom, čime je konačno postignut kadar pun Janičine bjeline, trenutak prije zatvaranja lijesa. Sve traje kratko, gledatelj više osjeća ideju nelagodna kontrasta nego što bi bio u prilici baviti se simbolikom.

O djelovanju bojom više je rečeno u razmatranju veza fotografije *Breze* s naivnim slikarstvom. No, razmotrimo obojenje filmske slike u cjelini. Očigledno je nastojanje da se omogućiti pravilna, neizmijenjena reprodukcija boja korektnom bojom osvijetljenja, neutralnim, bijelim svjetlom. Ali ipak, slika je, u većem dijelu eksterijernih scena, žućkasta, topla tonaliteta. To ne bi bilo nužno analitički zanimljivo da iste scene nisu snimane za oblačnih i kišnih dana, koje iz životnog iskustva ne pamtimo kao tople, nego kao hladne, plavičaste. Ovo zapažanje može voditi raspravu u nekoliko smjerova, od kojih mi se razumnima čine dva: ili, prvo, o mogućoj specifičnoj namjeri autora, ili, drugo, o stanju kopije (starošću upropaštenoj kopiji, ili o vrsti laboratorijske obrade). Posljednje je i stvarni razlog takva tonaliteta slike: izrađivana je nova kopija⁵⁶ na čiji izgled autori, kako sami tvrde, nisu imali utjecaja.

U filmu postoje i dva zbunjujuća trenutka, nastala pogrešno odabranim tonaliteta slike u laboratoriju: silazak žandara kroz šumu i Markov bijeg nakon svadbe. Obje su situacije noćne, a snimane su postupkom *dan za noć*.⁵⁷ No, obje su u ovoj kopiji prikazane kao dnevne, što narušava slikovni i pripovjedni kontinuitet i kvari ugođaj.

Te *američke noći* i pripadajuće im noćne interijerne scene gotovo su jedina mjesta u filmu u kojima se bilježi obojenje svjetla: plavo noćno svjetlo logična je i ustaljena prikazivačka konvencija. Postoji doduše i neagresivno, u nekoliko navrata primijenjeno simuliranje topla plamena svijee i petrolejske svjetiljke. U filmu općenito nema namjernih kolorističkih dominant (obojenja cijele slike), nego film kolorističko djelovanje ponajprije duguje boji unutar prizora, boji rekvizita, scenografije i kostima.

Vrsta i položaj svjetla snažno utječu na reprodukciju boja. Difuzno svjetlo iz svih smjerova ne komplicira sliku crtežom svjetla i sjene, i pri takvu *ravnom*, neizražajnom svjetlu dominira kolorit objekta. Takvo je svjetlo u prizorima dvorišta Labudanovih i pogrebne povorke, ali u njima nema izrazitijih boja. Radi li se o direktnom svjetlu, reprodukcija boja bit će optimalna kad se objekti osvijetljavaju iz smjera kamere, kad je izvor svjetla smješten blizu optičke osi. Tada su sve površine dobro rasvijetljene, sjene minimalizirane,⁵⁸ a osvijetljene će boje biti intenzivne, zasićene. Prilično je dobar primjer scena u kojoj Joža Sveti nudi Janici licitarsko srce na dar. S druge strane, može se upozoriti na vješto *protukromatsko* djelovanje svjetlom. Kad se svjetlom ostvari snažan crtež, boje nekako padaju u *drugi plan*, postaju manje važne; ako su obojene plohe k tomu smještene u sjenovitim površinama, doslovce bivaju zasjenjene, prigušene. Primjerice, scena Janičine prošnje odvija se u dvorištu, za lijepa sunčana dana. Izborom stražnjeg svjetla i pomnom scenografsko-kostimografskom redukcijom ostvaren je neočekivano jak dojam bezbojnosti.

Scenama u kući i gostionici ne može se zaničati određena atmosferska postignuta rasvjetom. Isto se može reći i za scenu karmine. Svadbu karakterizira kontrastno, ali *obično* filmsko svjetlo (ostvareno usmjerenim snopovima reflektora), kojemu je glavna osobina neupadljivost. No, glavna zajednička crta rasvjetnog pristupa cijelog filma određena je *neartificijelnošću*, koja postaje bitnijim određenjem imamo li u vidu filmsko-povijesni (i tehnički i slikovno-estetski) kontekst nastanka *Breze*. To je doba dominacije crno-bijelog filma i pripadajuće mu slikovne estetike,⁵⁹ koja se najkraće može opisati pojmovima *direktno svjetlo*, *svjetlosni crtež*, *modeliranje svjetlom*, *separacija svjetlom*, *čitko grafičko oblikovanje*, *unutrašnja konzistentnost*, ali ne nužno i *ambijentalna uvjerljivost rasvjete*. Bitna crta te rasvjetne koncepcije primjena je rasvjetnog sklopa kojem je važna sastavnica *stražnje* ili *akcentirajuće svjetlo*.⁶⁰ Ono ima dodatno-modelirajuću funkciju,⁶¹ te funkciju separacije planova, odnosno tonalnog odvajanja prednjeg plana od pozadine. No, ono ima i neke nezgodne strane: da bi obavljalo svoju crtajuću funkciju, mora biti upadljivo, često se doimlje *dodanim* svjetlom, koje ugodajno i logički ne pripada prizoru. I upravo stupanj primjene odnosno intenziteta stražnjeg svjetla može biti presudan da neku filmsku sliku sudimo manje ili više *prirodnom* odnosno *artificijelnom*. Pojavom kolor emulzija smanjila se potreba za snažnim svjetlosnim crtežom, pa i za naglašenim svjetlosnim odvajanjem planova (što je bila zadaća stražnjeg svjetla). Odvajanje planova sada lako može preuzeti kolorističko nijansiranje. No, i kolor se, u svojim počecima, generalno govoreći, tretira estetikom crno-bijele slike. Razloge produljena života rasvjetne estetike crno-bijele filmske slike treba tražiti u niskoj osjetljivosti tadašnjih kolor-emulzija, koje su zahtijevale visoku razinu svjetla, koje je jednostavno bilo lakše postići postojećim i uhodanim metodama. Dva su temeljna elementa kojima se snimatelj može odmaknuti od toga (načelno) prevladanoga, ali u to doba (praktično) prevladavajućeg rasvjetnog pristupa. Jedan je zamjena direktnog svjetla difuznim, što obično pridonosi uvjerljivosti svjetla. No, slabost je tog rješenja neproporcionalno velika količina rasvjete. Drugi je način primicanja estetičarima slike u boji izbjegavanje upotrebe stražnjeg svjetla. Primjena difuznog svjetla (dnevne scene oko Janičine postelje) pokazuje određenu snimateljsku hrabrost u radu s niskoosjetljivom emulzijom;⁶² odustajanje od akcentirajućeg stražnjeg svjetla provedeno na razini cijelog filma pokazuje razumijevanje temeljne ideje estetike slike u boji i pomaže realističnijem izgledu filma.

Filtri

Jednostavnosti i grafičkom izgledu kadrova (a istovremeno i antipastoralnom programu) podređene su i specifične snimateljske tehnike, odnosno izvedbene posebnosti. To se ponajprije odnosi na upadljivu uporabu prijelaznih ili gradiiranih filtara.

To su obojeni ili neutralni filtri⁶³ čiji ton postupno blijedi ili prelazi u drugu boju. Na sliku djeluju parcijalno, a prijelazi su različiti, od oštih i vrlo naglih, do vrlo blagih, gotovo neosjetljivih. Pri primjeni prijelaznih filtara gotovo se uvijek nastoji filtrom proizvesti efekt uklopiti u sliku, učiniti ga sa-

stavnim dijelom snimana prizora. U tu svrhu obično se rub prijelaza postavlja uz neku jaku liniju u kadru, u eksterijeru je to najčešće linija horizonta. Oštrina prijelaza ovisi o izvedbi samog filtra, ali i o uvjetima upotrebe, ponajviše o primijenjenom objektivu i otvoru blende. Objekti koji u kadru prelaze liniju horizonta, pogotovo ako su pokretni, mogu, kao i pokreti kamere, učiniti uporabu filtra vidljivim, i time prizor deziluzionirati.

Prijelazni filtri neutralno siva tonaliteta obično služe za kontrolu presvijetlog neba u pozadini. Babaja priča da je Pinteru stalno »blještalo nebo«,⁶⁴ te se prihvatio rješenja tog problema na osebujan način. Kako nije imao odgovarajuće filtre, provizorno rješenje našao je u primjeni obojene celofanske folije namijenjene umatanju bombona; odgovarajuće komade folije lijepio je na stakalce ispred objektiva, i oni su igrali ulogu zatamnjenih dijelova filtara. Ta je konstrukcija dala specifičan ugođaj kadrovima u kojima je upotrijebljena, pa i filmu u cijelosti. Ne može se međutim bezrezervno reći da je ta strategija bezgrešna i posve uspješna: gotovo svi kadrovi u sceni pogreba, pogotovo oni širih planova,⁶⁵ imaju vidljivo i nezgodno ocrtan oštar prijelaz, negdje preko neba, a negdje i preko zvonika i ljudskih figura. Babaja je tražio realističnu sliku i nije želio da se djelovanje filtara vidi u slici; zato nije bio posve zadovoljan rezultatom. Ali kako su i efekti filtara u općem smislu podupirali ideju filma, Babaja je to nekako prihvatio. Štoviše, upravo su ti *filtrirani* kadrovi poslije bili od stručne i kulturne publike pozitivno prihvaćeni kao *autorski pečat*, kao oplemenjivanje estetike naivaca.⁶⁶ Uostalom, i da nisu, kad film bude općenito vrednovan kao dobar, detalji se mogu zanemariti.

Pokreti kamere

Prema Pinteru, vizualizacija *Breze* trebala je biti statička, da bi se podcrtala nepokretnost seljaka koji život provode zaglavljani u blatu i osigurala sličnost s radovima naivnih umjetnika. Znatniji bi pokreti trebali biti primijenjeni tek u nekim dramatičnim situacijama. Što je od toga ostvareno?

Statični kadrovi i jesu dominantni u *Brezi*. Kad se kadar i pokrene, najčešći oblik kretanja kamere u funkciji je praćenja pokreta likova, pri čemu oni zadržavaju jednaku relativnu veličinu i poziciju unutar okvira. *Kretanje kamere* ovdje je višeznačan pojam, jer se jednako odnosi na panoramiranje⁶⁷ stacionarnom kamerom i na vožnju, pokretanje kamere s mjesta. U objema je prilikama zamjetna učestala uporaba prednjeg plana, *forplana*, obično u obliku niza scenografskih elemenata smještenih između kamere i glavnog motiva. Elementi prednjega plana često su neoštri i promiču ispred kamere pojačavajući iluziju gibanja, ali i iluziju trodimenzionalnosti, dubine. Što je primijenjeni objektivi užeg vidnog kuta, prednji je plan neoštiji, a kadar efektiniji. Prednji plan takve namjene obično je sačinjen od niza naizmjeničnih, relativno tankih ili poluprozirnih, umjereno nepravilnih elemenata, kao što je raznovrsno bilje, cvijeće, grmlje ili drveće, ali i niz stupova ili ograda. Bitno je da su elementi prednjega plana tonski i koloristički jasno razlikovni glavnom sadržaju kadra. Taj je oblik kretanja kamere dekorativan, fotogeničan ili *filmičan*, ali još nije preupadljiv — upadljiv bi postao kad bi se kamerom praćeni motiv zaustavio, a kamera



Breza — Fabijan Šovagović

nastavila kretati, jednako kao što je, općenito govoreći, upadljivo svako pokretanje kamere nemotivirano pokretom motiva, odnosno likova u sceni.

Stvarni dojam kretanja, dojam *dinamične kamere* dobije se tek kad praćeni likovi fizički manifestiraju povišeno raspoloženje, kad Joža Sveti, uzbuđen Janičinim vjenčanjem, juri vinogradom,⁶⁸ ili kad Marko, otjeran sa svadbe, bježi kroz šumu. Trsje i kolci u vinogradu, a stabla u šumi, postajući mnogobrojnim elementima prednjeg plana, brzo promiču ispred kamere zaklanjajući pritom likove, a cijeli prizor doimlje se istovremeno i egzaltirano, uzbunjujuće i elegantno (oštar lik praćen glatkim pokretima kamere upravo *teče* kroz razmazani okoliš). Karakteristična primjena uskolutnika također potpomaže *dinamiziranje* prizora. Kad se uskolutnikom prati motiv u paralelnom, lateralnom⁶⁹ kretanju, nastojeći ga zadržati na manje-više istom mjestu u kadru, pozadina promiče, a prednji plan upravo proljeće u nejasnoći, atraktivnost je kadra zajamčena. Još ako se snima u protusvjetlu, i uz malu dubinsku oštrinu, uskolutnicima svojstvenu, koja će razmazati prosvijetljeno lišće u prednjem planu, snimateljska egzibicija postaje potpuna. Pritom je, barem što se tiče slikovnog rezultata, prilično svejedno jesu li u takvu kadru likovi praćeni vožnjom ili panoramiranjem.

U filmu postoje i druga rješenja: rukom nošena kamera prigodom Markova obigravanja oko Janice pri susretu u vinogradu predstavlja njegov, odnosno njezin subjektivni pogled; iznimna, u filmu netipična primjena subjektivne vizure u ovom slučaju služi pojačanoj identifikaciji gledatelja, naglašavanju erotskih napetosti među likovima, ali i kao snažno upozorenje: događa se nešto iznimno, odlučujuće, nešto što nosi dalekosežne posljedice. Ne može se ne zapaziti dojmlija analogija s tim rješenjem u sceni potkraj filma: kako je obigravao oko Janice žive, kao lovac oko plijena, Marko sad sumanuto sa sjekirom u ruci obigrava oko breze, Janičina znaka.⁷⁰ Sadržajna analogija odnosa Marko/Janica s odnosom Marko/stablo breze potpomognuta je i asocijativnim, analognim vizualnim postupkom: i ovdje Marka u blizom planu pratimo kružećom, nemirnom (istina ne rukom nošenom) kamerom. Usporedba je neizbježna, očigledna i poražavajuća, jasno ukazujući na uzrok i posljedicu, krvnika i žrtvu.

Mijenjanje vidnog kuta zum-objektivom za trajanja kadra također se može smatrati kretanjem, barem sa stanovišta recipijenta: dolazi do promjene sadržaja kadra. To doduše jest artificijelan način, zumom se samo mijenja izrez, što nije vjerodostojna simulacija istinskog gibanja kroz scenu. Međutim, s obzirom na njihovo bitno određenje ne-statičnosti i svojstvo karakteristične *vizualne mijene*, kadrove snimljene uz pomoć zum-objektiva analitički također treba tretirati kao *pokretne*.

Pobrojao sam zumove u filmu. Je li to za devedesetak minuta filma malo ili mnogo? Pogledajmo kakvi su to zumovi, njihove osobine i strukturu ukupnog broja zumova:

- gotovo polovica (14) služi *uvođenju u scenu*; scena počinje detaljem, od kojeg se širi ili na cjelinu prizora ili na neki drugi, tek malo širi detalj unutar prizora
- 8 zumova su tek *korekcijski*, oni funkcioniraju kao pomoćno sredstvo za popravljivanje kompozicije poremećene kretanjem likova ili pak kretanjem kamere;
- tek preostalih desetak zumova, dakle trećina, može se smatrati *akcentirajućim* ili *poantirajućim*; njima se neki dio izdvaja iz cjeline, čime mu se pridaje značenje, ili se njima scena poentira.

Zumovi su doduše često kombiniranih značajki, pa ih je teško ugurati u jednostavne klasifikacije.

Zumovi se ne doimlju izgledaju iritantno ni jeftino. Razlozi su tome višestruki, tome pridonosi općenita svrhovitost i razločnost njihove upotrebe; tek nekoliko njih čine se *pravi* zumovima, dok većinu gotovo ne zapažamo.

1. Namjera i nije bila potpuna nezamjetnost zumova — ta zum je tad bio novotarija, i bio je štos koristiti ga.⁷¹ Ali Pinter se ponio *smjerno*, kao dobro odgojen gospodin koji nas novom igračkom neće gnjaviti u svakoj prilici.
2. Nadalje, ne treba zanemariti *ritmičku ulogu* brzih zumova: kad se upotrijebi u pravom trenutku, zum funkcionira poput plesnog koraka, i kasnije je primijenjeno mizanscensko rješenje teško i zamisliti bez njega. Uspješnost postupka ovisi o montažnom prepoznavanju i doradi ideje zuma; ukoliko postoji uspješna korelacija *pokreta* zumom s pratećom glazbenom frazom, sve funkcionira još i bolje.⁷²
3. *Scensko integrativna* uloga zuma; zum u više navrata služi neprekinutosti, kontinuiranu odvijanju radnje u sceni, s varijacijama vrlo zanimljivih likovnih rješenja — takvi su gotovo svi prizori dolazaka i odlazaka na seoskom dvorištu: i kad Joža donosi Janicu, i kad donosi vijest o dolasku svećenika, i kad Markov otac sprema volove, i kad dolazi i odlazi mladi ženik; također, zanimljiva je i likovno jednostavna scena u kojoj Joža Janici predlaže odlazak u samostan: kadar počinje detaljem Jožina rukotvorstva, širi se na dvoplan, a završava Janičinim krupnim planom; u oba primjera gledatelji *vide* uglavnom sadržaj prizora, a ne i formu.

Likovna funkcija zuma, odnosno funkcija *variranja likovnosti* — u jednom je kadru obuhvaćeno više raznovrsnih slikovnih stilova: spomenuti primjeri iz dvorišta Labudanovih spretne su i nadahnete primjene zuma. Dobrim i raznovrsnim izborom točke motrenja i razložnom mizanscenom po-

stignuti su nizovi raznovrsnih likovno-kompozicijskih i tonalno-ugodajnih rješenja. Početak kadra dolaska ženika u dvorište (i analogno tome, završetak kadra u kome odlazi), ima ove karakteristike:

- sadržaj kadra gotovo je nerazabirljiv
- plan je blizi, iako je lik daleko od kamere (što saznajemo poslije)
- magličasta je, *sfumato*⁷³ ugođaja, niska kontrasta i pastelnih, nezasićenih boja; u kadru nema jakih crnina
- snimljen je uskokutnikom: perspektiva je zbijena, a dubinska oštrina mala; prizor djeluje plošno.

Drugi dio kadra, kad lik završi svoju putanju došavši do Marka i njegova oca, izgleda drukčije:

- plan je širi, iako su likovi očigledno blizu
- kontrastna, grafičkog je ugođaja: prizor obrubljuje tamne siluete domaćina
- snimljen je objektivom širega vidnog kuta: perspektiva je naglašena, a dubinska oštrina velika (kadar je *dubokog fokusa*)

Dakle, rezultat je promjena ne samo u sadržaju, nego i fotografskoj fakturi, djelovanje zuma donosi novu kvalitetu. Zum nije ovdje sebe radi, nije zumirano *naprazno*, već je pokret zuma motiviran dolaskom i kretanjem, odnosno praćenjem lika.

1. S ovim je povezana i korekcijska uloga zuma — *korekcijski* su zumovi karakteristični za prizore kombiniranog kretanja — kad se sve kreće, i likovi, i kamera, i, prividno, prednji plan, lagana, a kompozicijski korisna korekcija zumom može proći potpuno nezapaženo; primjer likovno funkcionalne korekcije prvi je kadar pogreba kad kamera panoramira sa crno-bijelo kostimiranih žena na mrtvu Janicu: istom širinom vidnog kuta kadar bi obuhvaćao i prljavi prostor oko lijesa; autori su željeli naglasiti Janičinu mladost i čistoću, te je kadar sužen dok *višak* nije eliminiran, a u kadru ostao tek blizi plan Janice u bijelom.

Podvrsta korekcijskih zumova bili bi *prateći* zumovi, koji prate razvoj radnje u najpogodnijem, najinformativnijem ili likovno najefektnijem izrezu, ili pak nastoje zadržati isti plan likova unatoč njihovoj kretanju (kad je udaljavanje likova praćeno odgovarajućim sužavanjem vidnog kuta, tako da plan ostaje nepromijenjen).

1. Puni raspon zuma, od najšireg do najužeg vidnog kuta, koristi se tek iznimno: pamtljiva su otvaranja scena širenjem s crkvenog tornja na cjelinu zbivanja u prizorima proštenja i Janičina vjenčanja, ili *približavanje* objektivom mrtvom Janičinom oku, dakle tamo gdje to ima stanovitu dramaturšku funkciju; u puno više navrata, u dramski neutralnijim situacijama koristi se tek mali pomak unutar ostvariva raspona vidnog kuta zuma.

2. I kad imaju *akcentirajuću ulogu*, zumovi nisu dugi, ni u smislu vremenskog trajanja, ni u smislu stupnja promjene (sužavanja) vidnog kuta, više su puta tek naznačeni: lagano približavanje Jožinu licu kad se on pred Janičinom kućom pokušava oduprijeti *nečistim mislima*, licu gatare kad tjera

uroke, ili licu svekrve kad verbalno, ali kobno osudi Janicu poslavši je, već bolesnu, na ispašu.

Babaja se ovdje Pinterovom rukom koristio zumom kao dobrodošlim stilskim osvježenjem, prije nego što je nemilom televizijskom eksploatacijom zum postao tako ozloglašen. Poslije, kad se ustalio kao dosadna konvencija i neprimjerno nametljiva forma, Babaja ga je kao izražajno sredstvo uglavnom ignorirao.

Smrt kao tema: pogrebna povorka

Sekvenca putovanja pogrebne povorke, od zatvaranja lijesa do dolaska pred groblje, traje otprilike 25 minuta filmskog vremena. Međutim, većinu tog vremena, više od 20 minuta, ispunjavaju prizori retrospekcije, na mahove uklapani u sekvencu putovanja kolone s lijesom. Čiste scene prolaska povorke kroz selo i polja traju oko 4 minute i 40 sekundi (što je manje od 20 posto ukupnog trajanja sekvence). Sekvenca povorke, odnosno ovaj dio u trajanju od 4'40«, sastavljen je od trideset jednog kadra, pa je prosječno trajanje kadrova oko 9 sekundi.

Vjerojatno gledatelji *Brezu* najviše pamte upravo po pejzažima s pogrebnom povorkom. To znači da se ta sekvenca, iako proporcionalno kratka, čini vrlo dojmljivom i važnijom od interpoliranih dijelova. Pogledamo li vizualnu strukturu kadrova, ovdje nalazimo:

- dubinske kadrove u selu, povorku snimljenu preko žena koje ritualno proljevaju vodu i bacaju kukuruz
- kadrove nepokretnih starica kao promatrača
- statične totale s povorkom, u kojima se ona kreće različitim smjerovima,⁷⁴ odnosno pod različitim kutovima u odnosu na kameru: ravno prema kameri, ravno od kamere, dijagonalno prema kameri i od kamere, paralelno s rubom kadra itd.
- povišene kutove kamere za dobivanje slikovitih totala, ali i za opisivanje detalja povorke (bjelina lijesa na kolima u blatu)
- pomno birane, atraktivne brežuljkaste pejzaže
- plošne, jednoravninske pejzaže, u kojima se povorka kreće horizontalno, usporedno s rubom kadra
- mizanscenu aranžiranu tako da se likovi pojavljuju ili *tonu* iza brežuljaka
- reakcije za priču važnih likova — Marka, roditelja, Jože — praćenih u paralelnoj vožnji, u blizim i krupnim planovima
- detalje blata, kolskih kotača, volova
- naglašenu primjenu uskokutnika (dubinska oštrina, specifična perspektiva) i kod detalja, i kod širih planova, pa i totala
- u nekim totalima nebo umjetnim načinom zatamnjeno
- odlične i zanimljive kompozicije, zamjetnije u statičnim kadrovima; neke kompozicije stilom podsjećaju na slike naivnih umjetnika
- pejzaž očišćen od detalja nebitnih za priču: cijelim putem od sela do groblja, u pejzažu nema ničega što bi moglo

skrenuti pažnju, nema nikog osim povorke, ni ljudi, ni životinja, ni nebitnih građevina (što je izrazita prizorna redukcija), nikakvih slučajnosti; ali začudo, prizor time uopće ne djeluje osiromašeno.

Kadriranje nije proizvoljno, niti motivirano isključivo likovno-ritmičkim razlozima, nego je motivirano i funkcionalno, sa svrhom montažnog povezivanja kadrova *sadašnjosti* s interpoliranim prizorima prošlosti, ili s ciljem predstavljanja osobnih vizura sudionika.

Možemo zaključiti da je sekvenca temeljito i zanimljivo raskadrirana. Postoji mnogo srodnih, ali raznolikih sadržaja, različitih planova, kutova snimanja, pozicija kamere. Danas bismo mogli reći da je *spotovski* režirana, načinom koji podrazumijeva maksimalne formalne napore u cilju vizualnog obogaćivanja jednostavna sadržaja. U ovoj je sekvenci dobro iskorišten gotovo sav slikovno-formalni rekvizitarij uopće upotrijebljen u filmu, a nije primijenjen onaj koji u filmu uopće nije upotrebljavan (kranske vožnje, deformacije snažnim širokokutnicima ili naginjanja kamere). No, iznimna likovnost kompozicija možda je najjače primijenjeno oruđe.

Kompozicija kao stil

Slikovni stil nekog filma definira se najčešće, osim prema rasvjetnom pristupu, i prema primjeni objektiva. Različiti objektiv donose i različite slikovne osobine, s obzirom na kompozicijske konzekvence, perspektivu i rasprostiranje oštine dubinom kadra. Tipična je podjela na stilove *plitkog* ili *dubokog* fokusa,⁷⁵ pri čemu plitki fokus karakterizira snimku nastalu teleobjektivom i, eventualno, velikim otvorom blende. Kaže se da je takva snimka plošna, jer su oštro ocrtani objekti tek u jednoj ravnini unutar slike, dok su sve druge ravnine, bliže ili udaljenije, neoštre, odnosno njihovi su sadržaji nerazaznajući. Snimku dubokog fokusa, nasuprot tome, karakterizira rasprostiranje oštine cijelom dubinom slike, gdje su svi objekti, ma kako bili udaljeni, prikazani oštrima. Takva snimka obično nastaje širokokutnim objektivom, ponekad i znatnim zatvaranjem otvora blende. Dva slikovna stila razlikuje i drukčije iskazivanje perspektivnih odnosa — snimka plitkog fokusa ima *zgušnjutu* perspektivu, planovi su nagurani jedan na drugi, a izostaje očekivano optičko smanjenje objekata proporcionalno njihovoj udaljenosti. Snimka dubokog fokusa ima hipertrofirane perspektivne odnose, udaljavanjem od kamere objekti se neočekivano naglo smanjuju, a dojam dubine snažno je naglašen. Ta perspektivna izobličenja još su upadljivija na objektima u pokretu, pogotovo ako se kreću duž optičke osi objektiva, prema kameri ili od kamere.

Međutim, rijetki su filmovi koji se daju posve okarakterizirati jednim od ovih atributa. Češća je ipak mješavina u pristupu, rezultat koje je, puristički gledano, ružno kopile nastalo križanjem nespojivih krajnosti. Ali da nije svaki križanac *bastard*, pokazuje nam i *Breza*.

Kako je kompozicija, posebnost kompozicijskih rješenja bitna odlika slikovnog stila *Breze*, možda možemo pogledati stvari iz tog kuta. Nije svaki kadar izuzetno kadriran odnosno komponiran, ali za ukupan dojam iznimnosti to nije ni potrebno. Dovoljno je što su neki blokovi izuzetno dojmlji-

vi, da time obilježe cijeli film. Cijeli film karakterizira stano-vita snimateljska razmetljivost, ili bogata raznovrsnost, nasuprot određenoj scenskoj suzdržanosti. Malo može zbuniti ta slikovna raznovrsnost, ali upravo je u tome vrijednost likovne strane filma. Tu ima svega, prisjetimo se slikovnog pristupa u magličasto-grafičkoj sekvenci dvorišta, čvrstih kompozicija seoskih žena oko Janičine postelje, ali i divlje jurnjave Jože Svetoga kroz vinograd, duhovito osmišljenih kompozicijskih varijanti snimljenih zum-objektivom, i druge stvari. No, kako sam već rekao, uvjerenja sam da ljudi *Brezu* najviše pamte po putu pogrebne povorke kroz brežuljkasti krajolik. Na tom putu pamtljivi su posebno prizori sa zatamnjenim nebom, kao i oni plošni, koji podsjećaju na naivne slikarije. Može se reći da postoji zajednička stilizacijska razina primijenjenih kompozicija; to će reći, neke su kompozicije ipak snažnijeg stupnja stilizacije. Ali svejedno: vizualna stilizacija važno je zajedničko, globalno obilježje *Breze*.

Definiramo li kompoziciju bitnijom odrednicom vizualnog stila nego plitki ili duboki fokus, sljedeći nam je korak pronaći zajednički nazivnik, i ime primijenjenog slikovnog stila. Kako je fotografija *Breze* nadahnuta slikama naivaca, te su primijenjena fotografska sredstva podređena cilju, recimo, oponašanja slikarskih radova, mislim da je Tanhoferov termin *pikturalni stil*⁷⁶ sasvim odgovarajući. Tanhofer ga rabi doduše u ponešto pogrdnu tonu, negodujući zbog nastojanja da se postignu željeni slikovno-kompozicijski efekti ne vodeći računa o primarno fotografskim određenju plitkog ili dubokog fokusa. No da je u *Brezi* upravo to bilo važno, potvrđuje i sam Pinter.⁷⁷

Uzimajući u obzir i početna razmatranja o slikovnom naturalizmu, vizualni se stil *Breze* može opisati i kao slojevit autorski, *pikturalni naturalizam*.

Odlike slikovnog stila

Kad se govori o vizualnom stilu *Breze*, treba spomenuti i druge važne slikovne odrednice:

- *iznimnost*, nastojanje da se bude izniman: *Breza* je prvi *pravi*, realističan hrvatski film u boji s mnoštvom sjajnih formalnih (pa i slikovnih) rješenja; u tome je sadržan i odgovor na pitanje bi li *Breza* mogla biti crno-bijeli film — ne, ova *Breza* to ne bi mogla biti, u dominirajućoj crno-bijeloj produkciji *Breza* svoju iznimnost traži i bojom
- *inovativnost* (tehnička i stilska), kao posljedica nastojanja da se dopadne i da se bude različit; ogleda se u uvođenju zuma kao ravnopravna izražajnog sredstva, no najupadljivija je uporaba građuiranih filtara (koje je prethodno trebalo i izvedbeno, tehnički *izmisliti*), te različitim slikovnim sredstvima ostvaren ugođaj naivnih slikarija
- *stilizacijska povišenost*, snimateljskim sredstvima postignut retorički karakter mnogih prizora, npr. u scenama pogrebne povorke i pokopa.

Neki od globalnih (redateljskih) stilskih postupaka također se ogledaju u slici:

- *redukcija* — oštra selekcija prizornih komponenata (primjerice: kolorit), ali i primijenjenih postupaka (to tek na-

oko proturječi njihovoj, ranije opisivanoj raznovrsnosti; treba uočiti *biranost* postupaka koji se primjenjuju)

— *repeticija, varijacija, poredba* — sve se te figure mogu naći u funkcionalnom ponavljanju iste vizure s različitim, oprečnim sadržajem: kroz isti pejzaž prolazi najprije pogreb, a potom svadba, što je naglašeno potpuno jednakim kadriranjem.

Dubljom analizom cjeline djela po svoj bi se prilici moglo pronaći i drugih stilskih figura, poput *gradacije, antiteze, gomilanja* ili *nizanja*, a pogotovo *metafore* i *hiperbole*. *Breza* djeluje poput gastronomske kompozicije složene od mnogo komponenata, pažljivo i znalački priređenih jela te biranih i dobro odmjerenih začina. Sve to možemo potrpiti u sebe, i bit će probavljivo. Ali da bismo mogli uživati u nijansama složenih okusa, čije će sastojke isprva teško razabrati i odnjevati ukus, treba malo zaviriti u kuhinju, i knjigu recepata glavnog kuhara. *Breza* je u likovnom smislu vrlo složena i, što je više raščlanjujemo, otkriva se sve sitniji i sitniji vez. Dio toga nastojao sam osvijetliti ovim prikazom. No, čini se da je *Breza* tako složena i na drugim planovima, ne samo likovnom. Zato ću na toj točki završiti, a užitak analize ostalih aspekata *Breze* ostaviti drugim sladokuscima.

7. Čekaonica (1975)

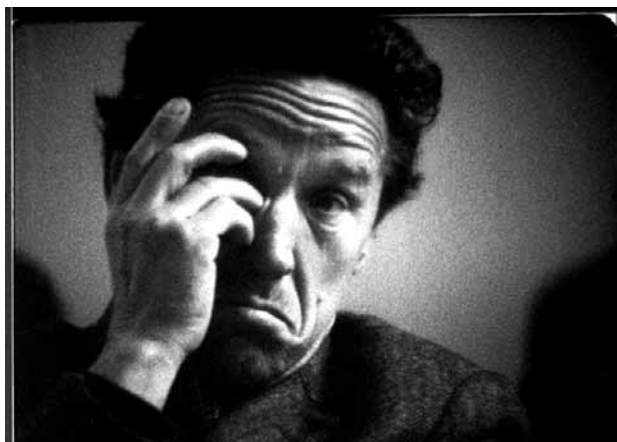
Snimatelj Tomislav Pinter, crno-bijeli, 35 mm standard, 288 m

Filmski portreti sjedećih figura u nedefiniranu interijeru.

Paradigma Babajina dokumentarnog stvaralaštva sadržana je baš u *Čekaonici*. Zrnata snimka ruke u negativu kao podloga špice naznaka je izrazito umjetničkih pretenzija, i indikator visokostiliziranog prosedea; nešto slično vidjeli smo već u *Tijelu*. Slijede vrlo krupni kadrovi pasivnih osoba, statičkih, u nekom nedefiniranu interijeru, mogla bi biti neka čekaonica. No, nema totala, niti ikakvih specifičnih određenja prostora, nikakve naznake o njegovoj svrsi, položaju i sl. Reakcije snimanih ljudi daju naslutiti da je riječ o dokumentarnim snimcima iz neke autentične situacije. Njihovo ponašanje, slučajni tikovi, geste i izrazi lica odaju ne-glumce koji se ponašaju spontano, nesvjesni prisutnosti kamere. Nevjerojatno bliski detalji, igranje prstenom pečatnjakom, usne koje grizu, neprilične geste, kreveljenje, časna sestra mirno puši.

To što vidimo na ekranu fascinantno je, jer je gotovo nesnimivo. Gledatelj je u prilici promatrati ljude iz ultrapovlaštene perspektive — kamera je sveprisutna, a nevidljiva. Tim više što su prikazani uglavnom gradski ljudi koji i o snimanju nešto znaju, pa se ne mogu tek tako prevariti.

Zato je dojmivost *Čekaonice* — u kojoj kamera voajerski ulazi pod kožu nasumično odabranim pojedincima nesvjesnim bliskoe prisutnosti tajnog promatrača, intimizirajući se i s njihovim najnezamjetnijim mikrogestama — ostala nedosegnuta sve do ovog doba sanjane kamere-oka.⁷⁸ Prvo pitanje koje se nameće jest: kako je *tajni promatrač* ipak uspio vidjeti, zabilježiti, i ostati nezapažen? Film je realiziran primjenom neočekivane i efikasne dosjetke: kamera i snimateljska ekipa smjestili su se u napuštenu portirnicu zatvorenih



Čekaonica — skrivenom kamerom uhvaćena gesta i mimika

prozora koja se nalazila na ulazu neke čekaonice. Portirnica je bila prije snimanja adaptirana — prozori su obloženi krpama, kamera skrivena, a tijekom rada pokrivena (*blimp*-na) da bi se prigušio izdajnički šum njezina mehanizma. Snimalo se po 7-8 sati dnevno, šutke i potih, a ekipa je iz portirske kabine izlazila kriomice, kroz prozor na drugoj strani. Dosta je filmske vrpce moralo biti utrošeno: *Sav je budžet dan na materijal*, veli Babaja. Kamera je bila opremljena zum-objektivom koji omogućava jednostavan izbor različitih širina vidnih kutova. Gotovo isključivo primijenjeni su vrlo uski kutovi (teleobjektiv!), a kako je kamera bila smještena vrlo blizu snimanih ljudi, bilo je moguće snimanje čak i vrlo krupnih detalja.

Pinter i Babaja *skrivenu kameru* otkrili su kao intrigantnu snimateljsku metodu deset godina prije, na snimanju *Tijela*. To je otkriće donekle odredilo dalji tok njihova (ponajprije Babajina) estetskog razvoja i izbora dokumentarističkih motiva (neposredno poslije *Tijela* slijede *Kabina* i *Plaža*, a poslije *Čekaonica* i *Starice*; sve je filmove snimao Tomislav Pinter). Babaja u dokumentarcima forsira primjenu skrivene kamere, jer mu ona osigurava maksimalni kontakt sa *žrtvama* i maksimalnu autentičnost. Metoda skrivene kamere ponekad izaziva etičke dvojbe, jer snimani ljudi nisu izrazili ni načelnu suglasnost da mogu biti snimani.⁷⁹ No najbolji rezultati polučeni tom metodom apsolutno su nezamjenjivi, jednostavno se ne mogu postići nekim drugim načinom. Babaja pritom ima artistski alibi: on možda i jest nemilosrdan, ali je i ozbiljan — njemu je važna njegova filmska misija, a ne izrugivanje potajice snimljenim ljudima.

Ne postoji univerzalna tehnika za realizaciju metode skrivene kamere. Sve ovisi o dokumentarističkim ili artistskim namjerama, mogućnostima pripreme i spremnosti za ulaganje nepredvidive količine vremena i rada pri snimanju. I tehnička opremljenost također ima bitnu ulogu. Kad se digitalni video rabi kao snimateljski medij, stvari postaju jednostavnije. No kada je riječ o filmskoj tehnologiji, ograničenja su brojna. Lakše, manje i pri radu tiše kamere ovdje su u prednosti, kao i one s automatskim opcijama i daljinskim upravljanjem, opremljene optikom za snimanje iz daljine i pri nepovoljnim svjetlosnim okolnostima, i sl. Specifični problemi

javljaju se pak pri tonskom snimanju (u *Čekaonici* to nije bio slučaj). Postoje i posebno oblikovane kamere, minijaturne, ili maskirane (ugrađene u predmete drukčijih namjena), no one se češće rabe za novinarsko-dokumentarne, špijunske ili znanstvene svrhe, nego u dokumentarno-artističke.

Da bi se moglo uspješno kriomice snimati, obično treba smisliti neki štos. Neke su se metode skrivenog snimanja pokazale, prema Babajinu i Pinterovu zajedničkom iskustvu, prilično djelotvornima (ponekad je riječ i o kombiniranju više postupaka):

- snimanje iz daljine uskokutnikom (*Starice*)
- dugo *izlaganje* kamere pogledima i navikavanje ljudi na kameru, pri čemu kamera gotovo postaje dio scenografije (*Kabina*)
- snimanje u velikoj gužvi gdje je snimatelj relativno nezapažen (*Plaža*)
- prijevara promatrača, koji vide kameru, ali su uvjereni da ne snima njih; takav pristup zahtijeva neko tehničko pomagalo, makar i provizorno, te odgovarajuće ponašanje snimatelja i članova ekipe (*Tijelo*)
- zatvaranje kamere u *kutiju* iz koje se kroz mali otvor snima (*Čekaonica*).

Što je to u *Čekaonici* metodom skrivene kamere zapravo snimljeno? Krupni planovi lica, mikromimika, ruke, cigarete, detalji tijela, ritmični pokreti. *Postupak ima svoje reperkusije u materijalu, sve izgleda obično, autentično. Mora biti dugo i obično, jer kad se usredotočiš, prestaje biti obično*, kaže sam redatelj. Nesvjesno ponašanje, govor tijela. Segmenti bez cjeline, pomalo klaustrofobična ugođaja. Niz bežurnih crno-bijelih slika uz apstraktnu, metafizičku glazbu Anđelke Klobučara. Kod Babaje nema šale, on uozbiljeno traga za bitkom, za granicom fizičkog i metafizičkog. Tjeskoba postojanja, znani Babajin pesimizam, rekli bi znalci, to je to.

No, pustimo metafiziku i pogledajmo malo formalnu stranu stvari. Globalno gledano, *Čekaonica* je visokostrukturirano filmsko djelo. Novonastala dimenzija rođena neobičnim spojem slika i glazbe određuje *Čekaonicu* ponajprije kao film montaže. Običnost ljudskih gesta i nedodirljivost glazbe. Strog i prepoznatljiv montažni koncept osnovni je strukturirajući element u filmu.

Ako u filmu postoje strukturirajući — naglašeno strukturni — elementi, zacijelo postoje i astrukturirajući, ili astrukturalni. Filmskoj umjetnosti po prirodi stvari zaista i jest imanentan odnos strukturno/astrukturno, ili oblikovno/amorfno, uređeno/neuređeno, određeno/neodređeno; filmsko djelo nastaje u nadmetanju *oblikovnog* i *stvarnosnog* načela. U filmskoj se tradiciji pojava takve dvojnosti češće opisuje nijansama odnosa *estetičnosti* i *realističnosti*, pri čemu se estetično povezuje sa strukturnim, a realistično sa astrakturnim. *Čekaonica* je jedan od filmova sa zanimljivim odnosom *strukturnog* i *astrukturnog*.

Strukturiranost je odlika artefakta. Redovito, sva umjetnička oblikovna sredstva djeluju strukturirajuće. Ona služe organiziranju kaotične i nasumične stvarnosti u prepoznatljiv i dojmiv umjetnički oblik. Pomoću njih autori artikuliraju osob-

ni izraz. S druge strane sadržaj koji se tretira oblikovnim sredstvima — u filmu je to prikazivana pojavnost — ima svojstva neorganiziranosti, neuređenosti i životne nepredvidljivosti, ponašajući se posve nezavisno o volji filmskih autora.

Razabrali smo dominantan strukturirajući postupak. Što je onda ovdje astrukturno? Odgovor trebamo potražiti unutar *tretiranih* prizora, unutar samih kadrova, točnije u načinu njihova fotografskog oblikovanja. Većina je fotografskih parametara također strukturirana — što znači osmišljena, te ozbiljno i dosljedno provedena. Visok stupanj kontrole nad postupkom snimanja govori da tako nastala slika nikako nije slučajna. Ne zavaravajmo se: možda je slučajna i nasumična neka gesta koja je kamerom uhvaćena, ali način na koji je ta gesta snimljena nipošto nije slučajna. Pogledajmo поближе. Izbor planova sužen je na raspon između detalja i polublizog plana. U kadru je uglavnom (nekim dijelom tijela) prisutna tek jedna osoba, iznimno dvije; pamtim tek jedan dubinski kadar s četiri-pet nanizanih lica. Oštrina je postavljena korektno, na najvažniji dio motiva, koji je obično oštrinom i separiran od pozadine. Dubinska neoštrina, te plošnost, perspektivna zbijenost i nedostatak dubine, jasan su znak sustavne primjene teleobjektiva.

No najjasniji znaci organiziranog umjetničkog oblikovanja ogledaju se u stabilnosti filmske snimke i u brizi o kompoziciji, odnosno u suvislom kadriranju. Kadrovi su obično statični; manji prisutni pokreti kamerom kratki su i svrsishodni. Sve su snimke vodoravne, nenagnute, pravilno postavljene s obzirom na horizontalu. Kompozicije nisu posebno dojmive ni pretenciozne. Ipak, ispunjavaju temeljnu svrhu, i to je bitno za ovu tezu. Prvo, u svim je kadrovima jasno obuhvaćeno ono što se želi prikazati, drugo, to je napravljeno u najbližim mogućim, inzistirajuće krupnim planovima, treće, prikazani su sadržaji vrlo pomno i funkcionalno smješteni unutar okvira, pažljivo su komponirani. To nije bilo kakva fotografija: nastojanju da se dobije na autentičnosti, da se ljude snimi kriomice, i k tome u krupnim planovima, nije žrtvovana formalno-strukturna čistoća, kao što bi bio slučaj da je kamera bila npr. nošena u ruci ili skrivana pod kaputom.

Onaj element koji je ostao *izvan kontrole* jest *svjetlo* — ono je netaknuto: životno, neukroćeno, nestrukturirano. To nije *filmsko svjetlo*, barem ne onakvo kakvo poznajemo kao standardno filmsko oblikovno sredstvo. Pri aranžiranim snimanjima (igranim, ali i raznim oblicima dokumentarnih snimanja) primjenjuje se usmjereno svjetlo filmskih reflektora, u sklopu poznatu kao *holivudsko svjetlo*. Njime se postižu željeni slikovni učinci — rasvjetljavanje motiva, odvajanje planova, reguliranje kontrasta, raspoređivanje svjetlina unutar okvira. I to i takvo svjetlo bitna je sastavnica prevladavajućeg vizualnog standarda filmske slike. Nasuprot naglašeno strukturirajućem djelovanju holivudskoga svjetla, s osobinama artificijelnosti i odgovarajućim stilizacijskim potencijalom, svjetlo u *Čekaonici* djeluje slučajno, obično, pa i pomalo zbrkano. Kako to?

Prvo je i najuočljivije pitanje smjera kojim svjetlo osvjetljava objekt snimanja. Kad je svjetlo aranžirano, pažljivo se bira kut iz kojega će se najpogodnije osvijetliti snimani objekt,⁸⁰ obično nastojeći da svjetlo dobro modelira njegov oblik, od-

nosno volumen. Ovdje to baš i nije redovit slučaj. Neki su likovi osvijetljeni savršeno, *kao po narudžbi*, dok su drugdje lica u dubokoj sjeni. Ponegdje je pozadina korektno osvijetljena, a figura u prednjem planu trajavo. Ni figure nisu uvijek svjetlosno (tonalno) odvojene od pozadine. Razlikuje se i karakter svjetla — ovo svjetlo je difuzno, i već time bitno drukčije izgleda od usmjerenog svjetla reflektora; prije djeluje kao neko slučajno zatečeno nego kao *filmsko* svjetlo. Pa visoki kontrast svjetla — neki su sjenoviti dijelovi potpuno nerazabirljivi; kad se svjetlo aranžira, kontrast se svjetla kontrolira, i sjene se nastoje ostaviti prozirnim. Takvo se visokonasno svjetlo koristi tek za prikazivanje noći, ili posebno dramatičnih ugođaja. Kontroliranim se svjetlom snimatelj također ispomaže i pri komponiranju — svjetlom (ili sjenom) može neke dijelove kadra akcentirati ili prigušiti. Nasuprot tome, *Čekaonicu* donekle karakterizira za filmsku sliku posve netipičan razmještaj svjetlina u kadru — u pogledu rasporeda svijetlih i tamnih ploha, sve kompozicije nisu baš potpuno uravnotežene i oku ugodne; povremeno su više nalik nasumično odrežanim komadićima *stvarnosti* nego likovno artikuliranim filmskim kadrovima. Nadalje, upitan je i kontinuitet svjetloće filmske slike — neki su kadrovi ponešto pretamni. To bi u uobičajenoj filmskoj produkciji koja se koristi standardnim rasvjetnim sredstvima uglavnom bilo izbjegnuto. Da, nedostatak prostora u kojem se snimalo mjestimice je nešto preslaba rasvjeta.

Ipak, i to *prljavo* svjetlo u ovom filmu dobro funkcionira. Kako se to može objasniti? Više je razloga. Prvo, ovo svjetlo doživljavamo kao autentično svjetlo lokacije na kojoj se snimalo. Na temelju više vizualnih pokazatelja (odsusutnost sustavna modeliranja likova svjetlom jedan je od njih) sada ga spontano razumijevamo kao dio prikazivana sadržaja, a ne više kao filmsko oblikovno sredstvo. To je važna činjenica, koja ima ozbiljne posljedice po naš ukupni filmski doživljaj. Važna je zato jer prikazanu pojavnost pozicionira u filmski *nestandardiziranu, netretiranu*, što posljedično zapravo znači *stvarnosnu*. Pazite, riječ je *samo* o svjetlu, ni o kakvu *ozbiljnom* dijelu sadržaja.

Ovdje je dakle riječ o zatečenom, ambijentalnom svjetlu. *Ambijentalno* je *svjetlo* termin koji se danas poistovjećuje sa snimanjem pri niskim svjetlosnim razinama, i uglavnom znači isto što i *postojeće svjetlo*.⁸¹ Estetika postojećeg svjetla ipak dolazi najviše do izražaja pojavljivanjem svjetiljaka i

drugih izvora svjetla u kadru, za razliku od tradicionalnoga pristupa sa svjetlima reflektora skrivenih izvan okvira, izvan rubova kadra. U *Čekaonici* to nije slučaj, a ni razlog primjene tog postupka. Pinter i Babaja imali su praktično polazište — ostati nezapažen — iz kojega su onda proizašle i određene estetske konzekvence.

Drugi razlog prihvaćanju tog tipa osvijetljenja je taj što je svjetlo gotovo jedini astrukturni element unutar precizne arhitektonike filma (čvrste montažne organizacije) i čvrste vizualne strukture (statične i stabilne slike, jasnih kompozicija). A sami sadržajni elementi, ma kako zanimljivi bili, nakon nekog vremena postanu očekivani — lice, noga, ruka, torba, drugo lice... Svjetlosne mijene i varijacije ne podliježu ni ritmu sadržajnih promjena, te i na taj način iskazuju svoju životvornost. Da je svjetlo ovdje izrazito strukturirajućeg djelovanja, kakvo ima primjerice klasično filmsko, *holivudsko* svjetlo, teško da bismo prikazani sadržaj prepoznavali kao životan, a kradom ulovljen. Film bi se po svoj prilici doima o prestrukturirano, prearanžirano i preumjetno.

Razlozi koji pravdaju gledateljski pristanak na *prljavo* svjetlo sami nas vraćaju na početak rasprave o dvojnim karakteristikama filma, o strukturnom i astrukturnom. I možemo mirno zaključiti da je *Čekaonica* jedan od filmova koji, zahvaljujući načinu oblikovanja, uz naglašenu umjetničku, paralelno ima i vrlo jaku stvarnosnu dimenziju. Jer, uvjerljivost i *prirodnost* kradom ulovljenim gestama daje tek način kojim su oni snimljeni, ili bolje rečeno — osvijetljeni.

U ovoj fazi Babaja sve više teži filmskoj istinitosti; već se dulje vrijeme deklarativno odmiče od filmskih trikova. Ovim filmom čini korak naprijed — sada pokazuje odmak i od agresivnih oblikovnih postupaka, barem na planu filmske fotografije. Dominantne su snimateljske metode ovdje primijenjene postojeće svjetlo i skrivena kamera. Valja istaknuti povezanost i međuovisnost tih postupaka, koji puni smisla o ostvaruju tek zajedničkim djelovanjem.

Razmotrimo li zaključno opravdanost primjene baš tih metoda s obzirom na početnu ambiciju dosezanja *istinitosti* s jedne strane, a ostvareni slikovni sadržaj s druge — sjetimo se samo onih silnih lica koja su prodefilirala kroz film i njihovih reakcija — rezultat ne znam imenovati drugim imenom nego ultrarealizam.

Bilješke

- 1 Tanhofer, *Filmska fotografija*, str. 295.
- 2 Čak i u odnosu prema ekspoziciji »na sjenu«; obično se smatra da sjenu treba nadeksponirati za jedan stupanj blende.
- 3 Tanhofer, isto.
- 4 Hvale međutim nisu bile unisone, niti za *Lakat*, niti za slično, ali »obojeno«, nešto kasnije nastalo *Carevo novo ruho*. Dio kritike se okomio na takav slikovni pristup s tvrdnjom da se filmovi s tolikim bjelinama ne daju gledati, da previše blješte; Babaja veli da je tako »platio cijenu« za svoje umjetničke eksperimente.
- 5 Prema Tanhofer, str. 296.
- 6 Misli se na slikovni stil mizanscenski dubinski organiziranih kadrova koji su istovremeno oštri svom svojom dubinom.

- 7 Smatra se i do četiri puta više nego kod snimanja direktnim svjetlom.
- 8 Kompozicije su, čini se, bar jednim svojim dijelom, rezultatom planiranja i priprema; no bilo ih je moguće ostvariti jer se snimalo refleksom kamerom (*Éclair Camé 300 Reflex camera*), što u to doba nije bio redovit slučaj. No, glomaznost i težina ove studijske kamere ograničavale su njenu pokretljivost, što se u filmu i osjeća kroz relativnu vizualnu statičnost.
- 9 O visokoj tonskoj ljestvici vidi u Tanhofer, *Filmska fotografija*, str. 245, 293-299, i dr.
- 10 Ovdje neću obraćati pažnju na uobičajena razmatranja psihološkog i simboličkog djelovanja crnog i bijelog, odnosno mračnog i svijetlog, gdje bi se tamnim elementima pripisivala svojstva, recimo, težine i neugode, a svijetlim lakoće i ugođe.
- 11 Na prvi pogled moglo bi se učiniti da je razmatrana slikovna situacija nalik snježnom pejzažu. No, čovjek i na snijegu, jednako kao i u gu-

- stoj magli, pokušava razabrati pojedinosti. Zato maglu ne doživljavamo bijelom, već sivom, a snijeg opisujemo bijelim tek kao općom odrednicom, iako na njemu redovito razabiremo detalje i kolorističke nijanse. Takvo gledalačko iskustvo temelj je i načelu fotografske reprodukcije snježnih površina. Snijeg se zato gotovo uvijek nastoji prikazati kao svijetla ploha razabirljivih detalja, a iznimno rijetko se prikazuje kao nerazrađena, potpuno čista bjelina.
- 12 Bijela preosvijetljena pozadina jest kamerom snimiva, ali time samim nije nužno i fotorealistična. Slika dobiva svojstva fotorealističnosti tek kad je i životno-iskustveno uvjerljiva.
- 13 Kako za postizanje potrebne svjetlosne razine pri difuznom osvjetljenju treba mnogo svjetla, Miletić je prema kazivanjima suvremenika »navlačio rasvjetu iz cijelog Zagreba« i svijetlio indirektno, kroz bijele plachte.
- 14 Ovim ne kanim negirati izuzetke i postojanje estetika zasnovanih na suprotnim principima, međutim, ovo je stvarna osnova tonske reprodukcije.
- 15 Kao opći pojam koji se odnosi na izbor boja i njihovo djelovanje.
- 16 Prema članku Borisa Popovića *Svjetlo, filmsko* u Filmskoj enciklopediji.
- 17 *Jean de France, duc de Berry (1340-1416), brat kralja Karla V, prvi sabirač knjiga velikog štila. Za njega su izrađena remek-djela zapadnoeuropske minijature* Časoslov vojvode Berryja, prema Općoj enciklopediji JLZ, Zagreb 1977.
- 18 Što se ne može reći za kvalitetu kopije, koja je, iako rekonstruirana, koloristički nedovoljno ujednačena; izbjeljena podloga ponegdje i jest stvarno bijela, no na nekoliko je mjesta neugodno žuta. No, savršenu ujednačenost je kod ovako zahtjevne fotografije teško postići i s novim snimkama na novim materijalima, a kamoli s arhivskim, poput ovoga. Unatoč nesavršenostima, slikovne intencije autora su ipak potpuno jasne.
- 19 Hrabrost je bila upuštanje u snimanje prvog dugometražnog igranog filma u boji na ovim prostorima, i to iznimno zahtjevnog, a sve bez pravog iskustva. Babajina ranija iskustva s bojom iscrpljuju se u filmu *Pozdravi s Jadrana*, na manje-više realističnoj fotografskoj maniri, koji je radio nekoliko godina ranije s Nikolom Tanhoferom kao snimateljem, te u nekim kratkim namjenskim filmovima, koje ne smatra autorskim. Uz to, snimatelj ovog filma, Oktavijan Miletić jest bio uvažen majstor, ali ovu vrstu fotografije dotada nije radio, i nije mu prirodno »ležala«.
- 20 *Kratkometražna komedija utemeljena na vizualnoj, fizičkoj komici gega, vrlo brzom tempu i općoj zbrci*, prema natuknici *Slapstick-komedija* autora Hrvoja Hribara u *Filmskoj enciklopediji*.
- 21 Za izvođenje toga efekta potrebno je imati kameru koja može snimati »natraške«, koja ima pogonski motor s mogućnostima reverzibilnog kretanja, kao i kazete istih karakteristika. Pinter je za ovo snimanje koristio u to doba već staru *Parvo L* kameru, koja je imala tražene osobine, i koja je, zahvaljujući kvalitetnom sustavu prihvata i transporta vrpce, bila prilično pouzdana.
- 22 *Trokolica*, omiljena onodobna igračka gradske djece, kolica posebne izvedbe, gdje su na daščanu plohu mjesto pravih kotača pričvršćena tri kuglična ležaja, *kuglagra*.
- 23 Fotografija za maketu trebala je biti snimljena pod istim svjetlosnim uvjetima, u istoj odjeći i sl.; no zbog reflektiranja svjetla s njene površine, zamjetan je nešto niži kontrast fotografije od ostatka prizora.
- 24 Mislim na neku od jednostavnih tehnika, u to doba ostvarive u nas, kao što je primjerice dvostruka ekspozicija.
- 25 Kao što je objektiv žarišta 18 mm konstruiran za refleksnu kameru *Cameflex*. Vjerojatno je upravo taj objektiv ovdje bio primijenjen na staroj *Debie Parvo L* kameri, ali nemam konkretnu potvrdu za to. No, svakako, ti su objektiv bili novina, i bio je trend raditi s njima, isto kao i u filmu *Nesporazum*.
- 26 Reducirani su, i svedeni na najmanju moguću mjeru i drugi varijabilni elementi: nema slučajnih prolaznika, nedefinirano je doba dana i sl.
- 27 Neki, ali malobrojni kadrovi imaju naznake dana, prozor u pozadini ili slično, no njih je premalo za opći dojam.
- 28 S izuzetkom kratke eksterijerne scene djece na snijegu.
- 29 Moram odmah reći da ova tvrdnja nije sasvim točna. Bilo bi ispravnije reći neutralnog, ali *zainteresiranog* promatrača, jer kamera indiskretno ulazi u lica protagonista, u nekim, za njih delikatnim trenucima.
- 30 Kao u nekim ranijim Babajinim filmovima, primjerice u *Nesporazumu*.
- 31 Što smatraju Dario Marković u tekstu *Hrvatski dokumentarni film (1945-1998)* objavljenom u posebnom broju *Zapisa Hrvatskog filmskog saveza*, ljeto 1999, str. 53, ili Zoran Tadić u natuknici *Babaja, Ante u Filmskoj enciklopediji*, i neki drugi. Anketnu metodu karakterizira pristup neskrivanja postupka, odnosno deklariranja prisustva ekipe na lokaciji: član ili članovi ekipe komuniciraju sa snimanim osobama, te i oni bivaju registrirani u filmu, svojim glasom, pojavom, rukom s mikrofonom, sjenom..., ili posredno, ako se kontekstualno razabire da snimana osoba odgovara na prethodno postavljeno pitanje. Anketna metoda regularni je i uobičajeni pristup u televizijskim emisijama; na filmu primijenjena i danas dobiva veći značaj, jer nema onu crtu neobaveznosti kao na televiziji.
- 32 Tanhoferov udžbenik, izuzetno informativan i edukativan, prva ozbiljna knjiga o filmskom snimanju u nas, glasovita po elaboriranim postavkama o filmskoj rasvjeti.
- 33 Navedena su trajanja okvirna, izražena su u sekundama, a kao izvor je poslužila videosnimka filma snimljena iz emisije Hrvatske televizije *Čuvari vremena*.
- 34 Onovremeni objektivni nisu bili redovito opremljeni odgovarajućim i djelotvornim antirefleksnim slojem, tankim *multicoating* premazom prednje leće koji bi u ovakvoj svjetlosnoj situaciji onemogućio neželjene reflekske unutar objektivna.
- 35 Kadar i nije potpuno cjelovit u svom trajanju — pred sam početak topla može se uočiti kratko zatamnjene i nekoliko kvadrata crnoga, i nastavak kadra, kada ide dalje s telopom. Dojam je da se radnja (u tom je času u kadru glava djevojčice) manje-više odvija u kontinuitetu. Skok se ne primijeti jako, i danas je to teško odgonetnuti da li je iz nekog tehničkog razloga, recimo ukopiravanja teksta, originalni cjeloviti kadar bio jednostavno presječen i ponovo sastavljen, što sam osobno sklon vjerovati, ili se radi o nečem drugom. Sam je Babaja kritičan prema tom telopu, veli da se dao na to nagovoriti. Priča i da je Tanhofer poludio na snimanju kad su »trošili vrpce« na bezuspješne pokušaje komunikacije terapeuta s pacijentima, da se to sve da raskadrirati. Veli, međutim, da smatra posebnom vrijednošću toga kadra upravo što upravo svojim trajanjem prikazuje napor terapeutskega tima.
- 36 Precizne kompozicije kritičnih, vrlo krupnih planova daju naslutiti da je snimano refleksnom kamerom, kod koje je moguće tokom snimanja točno kontrolirati izrez. Za snimanje stvarno i jest korištena teška i nezgrapna refleksna kamera *Debie Super Parvo*. Namijenjena studijskom tonskom snimanju, temeljito je oklopljena (*blimp*), da se što više utiša zvuk rada mehanizma same kamere, koji bi osjetljivi mikrofoni mogli uloviti. Njome se doduše moglo snimati i na lokacijama, ali jednom postavljena, kamera je uglavnom i ostajala tako »ukopana« kolikogod su to okolnosti dopuštale. Manipuliranje (premiještanje, ponovna postava i podešavanje) ovom grdosijom bilo je nespretno i trošilo dragocjeno vrijeme, te nepotrebno svračalo pažnju na tehničke pripreme, što u dokumentarnom snimanju nije poželjno.
- 37 Izdajničke sjene kod nosa i ispod brade doduše odaju direktno, tvrdo prednje svjetlo, ali koje je tako dobro postavljeno da ne dopušta pojavu bora na licu, te podržava dojam mekog i nekontrastnog svjetla.
- 38 Najsvjetliji dijelovi u prizoru.
- 39 Na primjer, kad se snimani ljudi nalaze u poziciji koja nije za kameru najzahvalnija ili najinformativnija, kad su s leđa, u polusjeni i sl.
- 40 *Chiaroscuro*, tal. — *svijetlo-tamno; međusobni odnos svjetla i sjene, svijetlih i tamnih dijelova u slici; efekti chiaroscuro su naročito bili izraženi i traženi u slikarstvu baroka; »svjetlomrak«, Klačić, 19*, Rječnik stranih riječi (Zagreb: *)*.
- 41 *...i borba protiv... svake idealizacije stvarnosti glavne su parole u programu naturalističke škole... Dati objektivnu sliku stvarnosti, pa bila*

- ne znam kako brutalna... U likovnim umjetnostima ne postoji oštra granica između naturalizma i realizma... suprotstavljajući se tendencijama idealiziranja, shematičiranja i simbolike, naturalizam nastoji da bude potpuno objektivna, istinit i neposredan odraz stvarnosti. Ta tendencija prikazivanja istinitog nije samo formalno-likovne naravi; ona se odražuje i u tematici, koja mjesto klasičnog »uzvišenoga«, »lijepoga« i »uljepšavanoga« preferira svakodnevno, jednostavno, obično i »ružno«... iz nepotpisane natuknice *naturalizam* u Enciklopediji Leksikografskog zavoda, knjiga 5, str. 358, Zagreb 1961.
- 42 Radić/Sever, 2000. (»Razgovor s Antom Babajom«).
- 43 Nasuprot tome, nasumično ružno slikanje ružnog nije dostatan temelj za estetiku ružnog, to ne bi bila niti antiestetika, to bi bio dostatan temelj tek za nekakvu neestetiku, za sadržaj bez suvisle forme, i to nikud ne vodi.
- 44 Događa se međutim, da se autorima svide formalna naglašavanja, pa se njima samodopadno razmeću (npr. ako nepotrebno ističu elemente postupka, recimo, snimanje iz ruke, ili efekte ambijentalnog svjetla). Zato se u ovakvom pseudodokumentarističkom pristupu često prepoznaje nešto demonstrativno i egzaltirano, a sam postupak postaje zaštitnim znakom netaleantiranih filmaša i fotografa.
- 45 Zatamnjeno je nebo postignuto naročitim filtrima, ali o tome više kasnije.
- 46 S tim da bi stvarnosna težnja bila više tematska, a nestvarnosna više formalne prirode.
- 47 Babaja ističe kao bitnu činjenicu da je tih godina naivno slikarstvo bilo naše jedino »realistično« (misleći pritom na *figurativno*) slikarstvo, da je sve drugo bilo u apstrakciji. No, u razgovoru objavljenom u časopisu *Sineast* br. 61/62/63, (*Profesija: snimatelj*), str. 412, Pinter navodi da je književnik Slavko Kolar, autor novele *Breza*, također bio članom grupe *Zemlja*, od koje započinje era hlebinske škole naivnog slikarstva, i da je veza *Breze* s naivnim slikarstvom vrlo prirodna, jer su dijelom istog umjetničkog svjetonazora.
- 48 Cijena za to je bila znatna: da bi se moglo snimati na lokacijama, u malim seoskim kućama, moralo se odustati od mogućeg snimanja nekom od onodobnih velikih, teških i nezgrapnih tonskih kamera, već se koristila manja, netonska, ali kvalitetna i prilično nova kamera *Cameflex CM3*. Zvuk se »nahrinkovirao«, dodavao se kasnije, u fazi postprodukcije, što je u to doba bio uobičajeni postupak. 49 Radić/Sever: Razgovor s Antom Babajom, Hrvatski filmski ljetopis, str. 20, pismo Jadran filmu
- 50 Prema natuknici *Hlebinska slikarska škola* Vladimira Malekovića u *Likovnoj enciklopediji Jugoslavije*, knjiga 1, str. 533-534.
- 51 Ovo treba shvatiti relativno, to znači kao uporište bez obzira koliko je to bilo svjesno, a koliko spontano, koliko je bilo rezultatom planiranja, a koliko snalaženjem talentiranog snimatelja u danoj situaciji
- 52 Isp. Ivančević, *Likovni govor*, str. 135-168.
- 53 Pinter povremeno stvarno i svijetli kroz prozore direktnim svjetlom, no time ne mijenja ugođaj scene.
- 54 Američki fotograf (1918-1978), snimao fotoreportaže, ratne izvještaje, arhitektonske i industrijske fotografije, »foto-eseje«, i dr. Poznat kao suradnik magazina *Life*, i po svojim etičkim stavovima. Smatrao je da je fotograf moralno odgovoran za svoj rad, za svaku priču koju je izabrao i zabilježio, ali i za njihovu prezentaciju, pa čak i za posljedice koje ima njihovo objavljivanje; zbog toga je bio u permanentnom sukobu s radnom okolinom, ali i dobivao brojne pohvale za svoj, s umjetničkog i moralnog stanovišta, visokovrijedan rad. Paralela Smithova i Babajina »lika i djela« je slučajna, ali mi izgleda smisljena. Prema Stroebel/Zakia, *The Focal Encyclopedia of Photography*, te Gernsheim, str. 263.
- 55 Originalne kopije filma, radene 1967. godine u Rimu, upropaštene su starošću i eksploatacijom. U (kinotečnom) su optičaju dvije suvremene kopije *Breze*, obje načinjene 1996. godine u laboratoriju *Jadran filma*, pod rukovodstvom g. Ernesta Gregla, kome trebamo biti zahvalni na stručnom, i u cjelini gledano, korektno obavljenom poslu. No šteta što prilikom izrade novih kopija nisu bili konzultirani autori filma, snimatelj i redatelj, čime su se mogli izbjeći propusti i nesporazumi. Jedna od novih kopija, ona *netitlana*, poslužila mi je i kao analitičko polazište, i kao izvor ilustracija, s nje su presnimavani kvadrati; druga ima engleske *titlove*. Objе su istog, ili vrlo sličnog tonaliteta.
- 56 Postupak poznat i pod nazivom *američka noć*, kad se noćni efekti postižu snimanjem za dana, najčešće po sunčanom vremenu, koristeći kontrastno protusvjetlo s velikim sjenovitim ploham i izrazitim vršnim svjetlima. Sastavni dijelovi postupka su izvjesna podekspozicija i odgovarajuća filtracija, pri čemu je neophodna suradnja laboratorija, koji može željeno djelovanje pojačati, ali i nehotice poništiti. Usp. Tanhofer, *Filmska fotografija*, str. 253.
- 57 Isp. s pojmom *notan* u natuknici *Svjetlo, filmsko* autora Borisa Popovića u *Filmskoj enciklopediji*, knjiga 2, str. 587.
- 58 Isp. Kolbas, *Neograničena moć usmjerenog svjetla*, članak u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* br. 18/1998, i Tanhofer, *Filmska fotografija*, poglavlje *Kvaliteta svjetla (Hollywoodsko svjetlo)*, str. 277-285.
- 59 Isp. Kolbas, isto, i Tanhofer, isto, str. 246, te Popović, *Svjetlo, filmsko*, natuknica u *Filmskoj enciklopediji*
- 60 Znači: pomaže oblikovati, svjetlom opisati objekt u onim njegovim dijelovima gdje nije djelovalo glavno svjetlo.
- 61 Pinter priča da su za snimanje *Breze* imali na raspolaganju oko 8000 m *Ferrania* negativna osjetljivosti 100 ASA pri umjetnom, odnosno 64 ASA pri dnevnom svjetlu.
- 62 Isp. Tanhofer, *Filmska fotografija*, str. 151.
- 63 Onodobnim je kolor-negativima bila svojstvena uska latituda, tj. mogli su uspješno reproducirati relativno uzak raspon svjetlosnih kontrasta, što će reći, da je Pinterov strah od nekontroliranog »pregaranja« neba bio itekako utemeljen.
- 64 Po svojoj prilici snimljenih objektiva šireg vidnog kuta, i relativno zatvorene blende.
- 65 Suvisao i konzistentan »autorski pečat« korištenjem prijelaznih filtera rijetkost je u svjetskoj i domaćoj kinematografiji. Zato ne mogu izbjeći a da ne spomenem Branka Cahuna, koji je u devedesetim godinama prilično slobodnim korištenjem prijelaznih filtera snimio niz kratkometražnih dokumentarnih filmova efektne i dosljedne vizualne manire (filmovi *Kukuruzni put*, 1993, *Timov povratak u Vrgorac*, 1995, i *Vratak vedrine*, 1998, svi u režiji Petra Krelje, te *Plašitelj kormorana*, 1997, redatelja Branka Istvančića).
- 66 Pokret stacionarnom kamerom, obično rotacijom oko jedne osi: tako panorama može biti horizontalna (lateralna), vertikalna, dijagonalna ili nepravilna.
- 67 Pinter priča da je Šovagović (glumi lik Jože Svetog) trčao u krug po markacijama, jednako udaljenim od kamere, a da je kamera bila stacionarna, i da je tako sve bilo riješeno kružnim panoramama, bez vožnji, bez pokretanje kamere s mjesta.
- 68 To su kretanja okomita na optičku os, ali paralelna s kretanjem kamere.
- 69 Što je prepojašnjeno početkom filma, kad se Janica već u prvom svom pojavljivanju znakovito naslanja na stalbce breze.
- 70 Znakovita je u tom smislu upotreba zuma u Babajinom kratkom filmu *Kabina*, nastalom prije *Breze*.
- 71 Ove bi se tvrdnje mogle primijeniti i na druge, »prave« pokrete kamere.
- 72 *Sfumato*, tal. — u slikarstvu: nejasno, mutno, s postepenim prijelazima; osjenčano (Klaić)
- 73 Naravno, vodilo se računa o rampi, tako da se poštivao opći smjer kretanja slijeva udesno.
- 74 Tanhofer, *Filmska fotografija*, str. 113.
- 75 Isto
- 76 ...Zahvaljujući uspješnoj suradnji s tehnički izvanredno dobro upućenim redateljem Babajom, u ovom filmu miješali smo različite objekte, ali nikada preko 250 mm. Uvodna sekvenca riješena je transfokatorom! jačine između 150 i 50 mm, tako da na kraju, kada u kadar ulaze junaci, imamo dobru ostrinu i u prednjem i u stražnjem planu, i pored oblačnog vremena. Manevrirali smo objektivima da bismo postigli na jednoj strani eliminiranje perspektive i štimung kao na sli-

kama naivaca (što zahtijeva korištenje teleobjektiva), te da bi se dobila dobra oština u svim planovima takvih slika (što je teško postići bez širokih objektiv)... Komisar/Stojanović, *Nema moderne kamere bez moderne režije* (Razgovor s Tomislavom Pinterom), članak u časopisu *Sineast* br. 61/62/63, (*Profesija: snimatelj*), str. 412

- 77 Ostvarene u vidu sveprisutnih jeftinih, malih, visokoosjetljivih digitalnih kamera.
- 78 Dopuštenje se, doduše, može ponekad ishoditi i naknadno.
- 79 To može biti tročetvrtinska pozicija za glavno svjetlo, ili primjerice, položaj visokog prednjeg svjetla.

80 Prema engleskim terminima *existing light* i *available light*, povezivim s idejom snimanja u »nepovoljnim svjetlosnim uvjetima«, ili, engl. *low-light photography*; u sličnom smislu se koristi i francuski izraz *lumiere d'ambiance*. U doba nastanka Čekaonice, uporaba postojećeg svjetla bila je doduše legitimna, ali ne i posve uobičajena. Polazna premissa tog postupka je iskorištavanje na lokaciji zatečenog svjetla (i njegovih značajki) u što je većoj mogućoj mjeri, te se odnosi uglavnom na snimanja u interijerima, ili na noćne snimke. U tu se svrhu rabe odgovarajuće snimateljske tehnike, primjerice svjetlosno jaki objektiv, visokoosjetljive emulzije i laboratorijski postupci dodatnog podizanja osjetljivosti, te specifičan način kadriranja i biranje rasvjetno pogodnih lokacija.

Bibliografija

Bogdanović Žika, 1996, *Kratak dah*, članak u časopisu *Filmska kultura* br. 48-49, Zagreb

*** *Filmska enciklopedija* 1-2, Zagreb: Leksikografski zavod, 1986-1990.

*** *Hrvatski leksikon*, Zagreb: Naklada Leksikon d. o. o., 1996-1997.

Gernsheim, Helmut i Alison, 1965, *Fotografija, sažeta istorija*, Beograd: Izdavački zavod »Jugoslavija«, 1973, prema izvorniku *A Concise History of Photography*, London: Thames and Hudson

Itten, Johannes, 1970, *Kunst der Farbe*, Ravensburg: Otto Meier Verlag

Ivančević, Radovan, 1997, *Likovni govor*, Zagreb: Profil

Klaić, Bratoljub, 1985, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

Kolbas, Silvestar, 1998, *Neograničena moć usmjerenog svjetla*, članak u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* br. 16, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.

Komisar, Mirko/Stojanović, Nikola, 1983/84, *Nema moderne kamere bez moderne režije* (Razgovor s Tomislavom Pinterom), članak u časopisu *Sineast* br. 61/62/63, *Profesija: snimatelj*, (časopis uredio Nikola Stojanović), Sarajevo: Kino klub »Sarajevo«

*** *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984.

Marković, Dario, 1999, *Hrvatski dokumentarni film (1945-1998)*, članak u posebnom broju *Zapisa* Hrvatskog filmskog saveza, ljeto 1999, Zagreb

Martinac, Ivan i Pavić, Svemir (urednici), 1980, *Carl Theodor Dreyer, Stradanje Ivane Orleanske* (knjiga fotograma iz filma), Split: Slavica film i Centar za kulturu Radničkog sveučilišta »Đuro Salaj«

Monaco, James /Pallot, James/, 1993, *BASELINE, The Second Virgin Film Guide*, London: Virgin Books

Monaco, James and the editors of BASELINE, 1993, *The International Encyclopedia of Film*, London: Virgin Books

Munitić, Ranko, 1972, *Bojom starog zlata i okusom filma*, članak u časopisu *Filmska kultura* br. 78-80, 1972, Zagreb

*** *Opća enciklopedija JLZ, LZ (Enciklopedija LZ)*, Zagreb: Leksikografski zavod, 1959-1978.

Peterlić, Ante, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16.

Plaževski, Ježi, 1961, *Jezik filma 1 i 2*, Beograd: Institut za film, 1971-2., prema izvorniku P3ačewsky, Jerzy, *Język filmu*, Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe

Radić, Damir/Sever, Vladimir, 2000, *Razgovor s Antom Babajom*, tekst u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* br. 21, 2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.

Radić, Damir, 2000, *Filmovi Ante Babaje*, tekst u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* br. 21, 2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.

Sever, Vladimir, 2000, *Zagubljena ljepota: filmsko stvaralaštvo Ante Babaje*, tekst u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* br. 21, 2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.

Solar, Milivoj, 1997, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga

*** *Student Filmmaker's Handbook*, Kodak Publication No. H-19, Rochester (NY, USA): Eastman Kodak Company, Motion Picture and Television Products Division, 1991.

Suoto, H. Mario Raymondo, 1978, *The Techique of the Motion Picture Camera*, London and New York: Focal Press

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države*, Zagreb: Nakladni zavod Znanje

Škrabalo, Ivo, 2000, *Ante Babaja: Pasivni junak hrvatskog filma*, tekst u časopisu *Hrvatski filmski ljetopis* br. 21, 2000, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr.

Škreb, Zdenko, *Mikrostrukture stila i književne forme*, tekst u zborniku Škreb, Zdenko/Stamać, Ante, *Uvod u književnost*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.

Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16

Tanhofer, Nikola, 2000, *O boji na filmu i srodnim medijima*, 2000, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti/Novi Liber

Težak, Stjepko, 1990, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga

Velflin, Hajnrih, 1974, *Osnovni pojmovi istorije umetnosti*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće »Veselin Masleša«, prema izvorniku Wölflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel: Schwabe & Co Verlag

Midhat Ajanović

Crtani realizam Walta Disneyja

(Uz stogodišnjicu rođenja najutjecajnijega filmskog animatora u povijesti)

Povijesni kontekst

Prvi dugometražni animirani film u historiji, argentinski *El Apostol* (1917) autora Quirinoa Cristianija svakako je svojevrstan kuriozum. Taj podatak, kao i činjenica da se na svjetskim festivalima animacije često sreću sjajni filmovi producirani u Meksiku, Albaniji ili Iranu, ipak pripadaju među iznimke koje potvrđuju pravilo da se animacija, baš kao i ostali filmski rodovi, uglavnom razvila u industrijski najrazvijenijim dijelovima svijeta, Sjevernoj Americi, Europi i Japanu, i da se tri dominantna animacijska stila (*škole*) mogu nazvati upravo tako: američka, europska i japanska — plus

kanadski animacijski fenomen koji funkcionira kao svojevrsna sinteza ta tri stila.

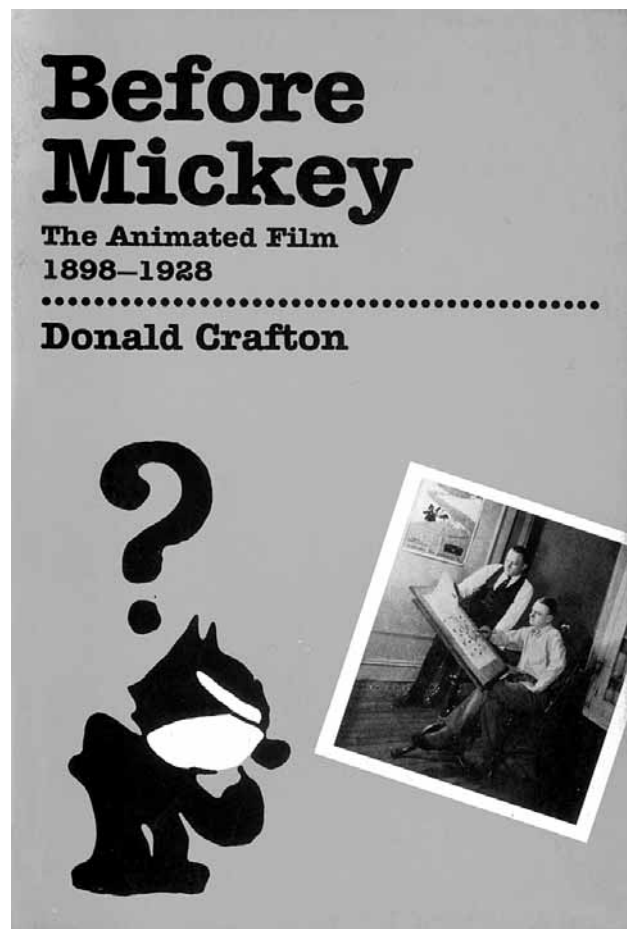
Animirani film proizvodio se u Sjedinjenim Državama već početkom dvadesetog stoljeća. Prvi koji su eksperimentirali s tehnikom *kvadrat po kvadrat* (sličica po sličicu) bili su namještenici Edisonovs studija, gdje su nastali rani američki animirani filmovi. Najpoznatiji među njima *Humorous Phases of Funny Faces* (*Humoristične faze smiješnih lica*; 1906), bio je djelo Stuarta Blacktona, koji je zapravo transformacija na film u to vrijeme vrlo popularnih točki u vodviljima



Konačno dovršen lik Mickeyja s velikim očima u Disneyjevoj *Fantaziji* (1940)

zvanih *lighting sketches* (munjevite skice) ili ponekad *chalk talk* (razgovaranje kredom). Uz pomoć trik-kamera Stuart Blackton u ranom je američkom animacijskom hororu *Haunted Hotel* (*Hotel duhova*; 1907) — o hotelskoj sobi u kojoj se stvari kreću *same od sebe* — oživio namještaj i druge predmete u stanu, što je izazivalo strah i nelagodu u američkih i europskih gledalaca tog svojedobno velikog internacionalnog filmskog hita. Time je Blackton, osim crtanoga filma, uveo i animaciju objekata u mladu američku kinematografiju. Jednom od najznačajnijih pionira u cjelokupnoj povijesti filma, Edwinu Porteru, pripadaju važne zasluge i za razvoj animiranog filma. On je razvio tehniku animacije gline (*claymation*) i realizirao lutka-film *The Teddy Bears* (*Medvjedići*; 1907).

Američka je animacija bila dijelom širokoga procesa intenziviranja potkraj devetnaestog stoljeća, koji se može nazvati *amerikanizacijom* američke kulture. Riječ je o razdoblju u kojem američka kultura definitivno prestaje biti samo imitacija europske, nego se sve češće iskazuje u formi nečeg posve autentičnog. U SAD se razvijaju originalne umjetničke forme ili se postojeće obogaćuju potpuno novim dimenzijama i značenjima. Radio, film, džez, *entertainment*, Broadway, *pulp fiction* te specifični američki sportovi i dr. bili su fenomeni koji su jasno potvrdili da se nova civilizacija, koja će ubrzo postati vodeća na planeti, rodila u Novom svijetu.



Odlučujući utjecaj na razvoj rane animacije u Sjedinjenim Državama imala je druga umjetnost i oblik zabave — strip.

Stripovi čiji se proizvodni opseg i popularnost na razmeđu dva stoljeća uvećavao geometrijskom progresijom bili su veoma važan faktor cjelokupnog procesa *amerikanizacije*. Usprkos činjenici da su se protostripovi pojavili u Europi (uspješno su ih stvarali, među ostalima, Švicarac Rodolphe Töpffer i Nijemac Wilhelm Busch), taj je medij postao nešto tipično američko. U predfilmsko i predtelevizijsko doba, novinske stranice sa stripovima bile su iznimno omiljene među američkom populacijom, koja se velikim dijelom sastojala od tek pristiglih emigranata. Njihov engleski, ako su uopće vladali tim jezikom, nije bio dostatan za više od nekoliko kratkih i pojednostavnjenih rečenica, često namjerno pogrešno spelovanih, upisanih u strip-oblačiće. Legendarni rat dvojice novinska magnata Williams Randolpha Hearsta i Josefa Pulitzerza, oko prava za objavljivanje najpopularnijih strip-naslava dovoljno govori o enormnoj popularnosti dnevnih i tjednih strip-serija. Pojam *žuti tisak*, sinonim za senzacionalizam i beskrupuloznu borbu za nakladu, potječe upravo od borbe te dvojice ranih medijskih mogula oko prava na objavljivanje stripa *Yellow Kid* (*Žuti Dečko*) Richarda F. Outcaulta, prve široko popularne američke strip-figure. Europska strip-produkcija nije uspjela dostojno konkurirati američkoj prije 1960-ih, pa i tada samo zahvaljujući krizi američkog stripa izazvanoj agresivnom puritanskom cenzurom, tako da je naš kontinent većim dijelom proteklog stoljeća bio manje-više zahvalno tržište za američke stripove.

A isto tako za američke animirane filmove.

U utjecajnoj studiji *Before Mickey* (*Prije Mickeyja*) Donald Crafton donekle zanemaruje značenje stripa za razvoj i oblikovanje američke animacije. On o tome govori tek kao o *a widespread misconception* (široko raširenoj zabludi; Crafton 1993: 36):

Iako su stripovi razvili vlastite formalne konvencije za pričanje priča u slikama, njihov je utjecaj na najranije filmove bio neznatan, izuzev nekoliko sirovih pokušaja da se simuliraju baloni za govor u nekoliko eksperimanata iz 1906. Tijekom prvoga desetljeća filma, filmski su stvaraci radije pričali priču pokazujući je u jednom dugom kadru, nego u découpageu od nekoliko kadrova. Čak i nakon što je uvedena paralelna montaža, teško je zapaziti bilo kakav utjecaj stripa na narativne kodove filma. (Crafton 1993: 36-37)

Jedino što Crafton priznaje postojanje je neke analogije između dva medija kad je u pitanju uporaba gegova:

Strip je međutim dao glavni prinos filmu opskrbljujući ga doslovce neograničenom količinom gegova i materijala za priče perfektно prilagođene filmovima od dvije-do-pet-minuta trajanja. Taj odnos je bio uspostavljen već u jednom od prvih narativnih filmova, slavnom Arroseur et arrosé (Polivenom poljevaču) braće Lumiére. (...) U američkom filmu stripovi su također bili ranom središnjom narativnom strujom. Prijenos na ekran bio je jednostavan — glumac je otjelovio lik iz stripa brzom nasmijavajućom izvedbom. (Crafton 1993: 37).

Utjecaj stripa na film je, ipak, daleko veći od ovoga. Ono što Crafton propušta uočiti jest, među ostalim, činjenica da je strip opskrbio animirani film prvim *zvijezdama*. To će reći da se jedan te isti lik pojavljuje u više priča, što je očita analogija sa, tada nastajućim, holivudskim *studijskim sistemom*...

Od crtača priče u slikama, američki crtani film preuzima jedinstveni i homogeno definirani oblik, figuru koja ostaje predstavljajući neizmjenjiva od početka do kraja, prepoznatljivost i magičnu pomaknutost morfologije i ikonografije, anegdotalnu formu dramaturgije začinjenu burleskom, nonsensom i vratolomnim obrtima... (Munitić 1982: 156)

Umjetnik koji je radio unutar strip-branše crtao je najčešće izrazito stiliziranim crtežom bez sjenčanja, šatiranja, međutonova ili drugih sofisticiranih sredstava grafičkog izražaja. Dominacija dvodimenzionalne karikature očišćene svih suvišnih detalja bila je posljedica dijelom mladosti samog medija, a dijelom granica tadašnje tiskarske tehnologije. Prvi junaci animiranih filmova bili su kreirani na isti pojednostavljeni način kao i strip-likovi. To, kao i uporaba detalja karakterističnih za strip-jezik — poput govornog oblačića, mimike, pokreta tijela ili tipičnih simbola preuzetih iz stripa, npr. prikaz pile koja pili, što je vizualni simbol hrkanja, mrtvačka glava i munja kao oznaka psovanja ili specijalna, za strip karakteristična, grafička uporaba interpunkcije — savršeno su se uklapali u animaciju nijemog filma. Kratka anegdota sa duhovitom poentom i zatvoreni dramaturgijski ciklus u kojem se početak i kraj priče sreću na istoj točki bila je glavna oznaka prvih američkih animiranih filmova.

Još jedan jak argument ide protiv Craftonove tvrdnje da je utjecaj stripa na animaciju bio neznan: činjenica je da su prvi autori američkih animiranih filmova gotovo redovito regrutirani među strip-crtačima. Zapravo, mnoge su se animacije i zasnivale na uspješnim strip-serijalima, kakav je slučaj recimo sa stripom *Happy Hooligans* (*Sretni huligani*) Frederica Burra Opera (koji je za film prilagodio upravo James Stuart Blackton), *Katzenjammer Kids* (*Djeca Katzenjammer*), *Mutt and Jeff* (*Mutt i Jeff*), *Crazy Cat* (*Luda mačka*), *Popeye* i drugim. Tijekom prvih dvadeset godina američki su animirani filmovi pretežno bili, manje-više mediokritetske, adaptacije popularnih stripova.

Svi pionirski proizvođači animiranih filmova, Bray, Barré, Nolan, Lantz, Terry i La Cava, vidjeli su animaciju kao pokrenuti strip. Čak i Disneyjevi prvi filmovi, uključujući i Mickeyja Mousea, nisu bili bolji. Crteži nisu imali težinu, nisu se opušitali niti spljoštavali. Nitko od njih nije činio ni najmanji napor da prikrije činjenicu da su na ekranu pokrenuti crteži. (Culhane 1988: 32)

Ipak ono najvažnije što su rani američki animatori preuzeli iz stripova bilo je shvaćanje uloge svog medija i njegove funkcije u tom sve više industrijaliziranom društvu. Baš kao i u stripu, glavni likovi postali su neka vrsta popularnog zaštitnog znaka svojih producenata. Stripovi se nisu objavljivali samostalno prije 1930-ih, ali su znatno pridonosili rastu naklade listova koji su ih objavljivali. Na sličan su način ani-



Blacknotov *Humorous Phases of Funny Faces*

mirani filmovi, iako smatrani sporednim programom, utjecali na porast broja posjetilaca kinematografa i istodobno kreirali propagandni *image* svojih produkcijskih kuća.

Crafton naglašava i jedan drugi medij — vodvilj sa svojim već spomenutim *munjevitim skicama* — kao najvažniju prethodnicu animiranom filmu, štoviše kao *rodno mjesto animiranog filma* («*the birthplace of the animated cartoons*; Crafton 1993: 48). Munjevite skice izvodili su vješti crtači koji su nastupajući na sceni javno crtali karikature, najčešće portrete poznatih suvremenika, što je na prijelazu iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće bila vrlo popularna točka u kabaretima i vodviljima.

Inherentna munjevitim skicama jedna je arhetipska formula za mnoge filmove iz koje su evoluirali prvi animirani filmovi. Postojale su tri temeljne komponente: umjetnik, navodno protagonist filma, što je obično uloga koju je igrao sam autor filma, površina na kojoj se crta (blok za skice, školska ploča ili platno), u početku uvijek prazna, i crtanje, odnosno predstava koju je izvodio slikar s odgovarajućim predmetima kao što su olovke, kistovi ili krede. (Crafton 1993: 49-50)

Međutim, utjecaj munjevitih crteža može se ograničiti samo na prva dva desetljeća u razvoju američke animacije, posebno na gigantski prinos Winsora McCaya, jednog od najkreativnijih stvaralaca kojeg uopće poznaje povijest medija. Taj nevjerojatno darovit crtač i vizualni pripovjedač, što Craftonovoj teoriji teško da ide u korist, bio je vodeći američki stvaralac stripa svog doba (*Dream of a Rarebit Fiend*, *Little Nemo* i drugi). McCay je animaciju shvaćao prije kao čaroliju nego kao filmsku umjetnost o kojoj on teško da je uopće imao jasnu predodžbu.

Taj povučeni, šutljivi i konzervativni čovjek napravio je među ostalim i karijeru umjetnika u vodvilju istodobno stvarajući remek-djela u području stripa i animacije. To je bio isplativ posao, koji mu je također davao korisnu reklamu. Na plakatima se predstavljao različito, nekada kao najslavniji američki crtač, a ponekad kao najbrži crtač u svijetu. On je oduševljavao auditorij svojim munjevitim

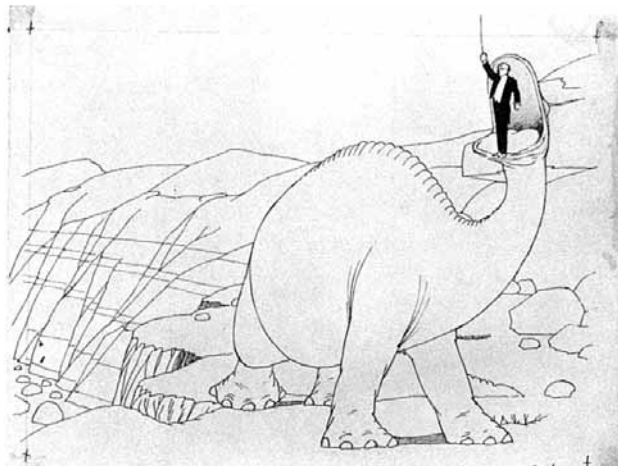
skicama, komentarima, karikaturama ljudi iz publike i portretima likova iz svjetske literature. (Marschall 1990)

Sama sebe vidio je kao glavnog junaka predstave, u ulozi dresera vlastitih crteža, koji bi ponekad predstavljali prethistorijske životinje, insekte ili čovjekolike kreature iz njegovih stripova. U cijeloj svojoj karijeri animatora McCay je nastupao u teatrima i restoranima sa svojim programima, od kojih je *Gertie the Dinosaur* (*Dinosaur Gertie*) iz 1914 nedvojbeno bio najuspješniji. Kao nešto u potpunosti autohtono, to je djelo radikalno različito od svega što se stvaralo u ranoj američkoj animaciji.

Uočljiva iznimka u odnosu na tu pojedinačnu točku gledišta (karakterističnu za pretežnu ranu američku animaciju op. p.) bila je animacija Winsora McCaya, koji je kreirao film Gerti the Dinosaur. Gertie je bila toliko uvjerljiva da je on film prikazivao kao točku u vodvilju, odjeven kao dreser životinja. Naoko slušajući njegove zapovijedi, naglašene pucketanjem biča, dinosaurica je izvodila raznovrsne trikove. Gertie se doimala tako realistično da su mnogi ljudi bili uvjereni kako je on kopirao film živo snimljena guštera. (Culhane 1988: 32)

McCay, i sam iskreno oduševljen tehničkim mogućnostima filma da učini crtež živim, svojim će golemim entuzijazmom u dvadeset godina, između 1910. i 1930, ispisati jedno od najfascinantnijih poglavlja filmske povijesti. Posjedovao je magične, neobjašnjive sposobnosti svojstvene rođenim umjetnicima i sve čime se bavio, bili to stripovi, ilustracije ili animacija, sadržavalo je nešto uistinu autentično, nešto što nadrađa granice svakog od tih medija. Sam je McCay mogao is crtati tisuće crteža u tušu na rižinom papiru i time razviti svoj elegantni animacijski stil, svjetlosnu godinu ispred onoga što su bili kadri učiniti njegovi pandani Sjedinjenim Državama.

Bojeći direktno po filmskoj vrpici on je već svoj prvi animirani film *Little Nemo* (*Mali Nemo*; raden pod Blacktonovom supervizijom 1912) obogatio fluidnim bojama koje se i danas doimaju prelijepim i raskošnim, dok njegova meka i senzualna animacija može uzbuditi i suvremenoga gledatelja. Već u *Gertie the Dinosaur* (*Dinosaur Gerti*) on je otkrio takozvani *split* (razdijeljeni) sustav animiranja umjesto tada jedinog postojećeg zvanog *straight-ahead* (pravo naprijed). To je u praksi značilo da se prvo crtaju ključni crteži pokreta (*ekstremi*), koji se poslije ispunjavaju međucrtežima (*fazama*), što mu je omogućilo bolju kontrolu pokreta koji bi pod njegovom rukom dobio jedinstven oblik i ritam nenadiđen u originalnosti. Prije 1928, odnosno prije Disneyjevih ranih zvučnih filmova, nisu shvaćene prednosti te metode animiranja. U *The Story of a Mosquito* (*Priča o komarcu*; 1914) kombinirao je McCay ironiju i strah. U nevjerojatno hrabru podvigu, više od dvadeset minuta dugu eksperimentu, napravio je animirani dokumentarac *The Sinking of the Lusitania* (*Potapanje Lusitanije*; 1918), prvi animirani film zasnovan na stvarnom događaju. Crtajući i animirajući anatomske korektne kukce u *Bug Vaudeville* (*Vodvilj buba*; 1921) bacio je rukavicu dominantnom trendu u američkom animiranom filmu, čiji su glavni likovi postale antropomorfirane životinje. Bio scenarist, crtač, producent, dizajner, montažer, distributer i propagandist svojih filmova. Uz toliko individualistički odnos spram medija McCay se nikako nije mogao prilagoditi industrijali-



Crtež za film *Dinosaur Gertie* Winsora McCaya (1914)

zaciji, koja je animirani film zahvatila za trajanja njegove karijere. Bilo na planu estetike ili u odnosu na sve veću industrijsku proizvodnju animiranih filmova koja se sve više prilagođivala Taylorovom sustavu pokretne vrpce, McCay je ostao velikom iznimkom unutar američke animacije. Njegovo istaknuto mjesto u povijesti te umjetnosti nemoguće je dovesti u pitanje. Ipak, njegov je utjecaj na razvoj medija razmjerno malen, praktički marginalan. Njegov način rada bio je odveć kompliciran, previše individualan i, što je zapravo najvažnije, nije bio isplativ tako da ni jedan studio nije bio zainteresiran proizvoditi filmove na McCayev način. Osim svega, McCayu je nedostajala svijest o filmu kao mediju i on je cijeli život sebe vidio kao specifičnu vrstu mađioničara. Animacija mu je dala čarobnu moć da oživi svoje crteže, što je on demonstrirao u vodvilju i kabaretu, na mjestima kamo je, po njemu, animacija isključivo pripadala. Danas, s vremenske distance ravne jednom dugom ljudskom vijeku, znamo koliko je taj genijalni umjetnik bio u krivu.

Produkcija na pokretnoj vrpici

Nijeme burleske još su jedno, treće po važnosti, ishodište rane američke animacije. Baš kao i crtani junaci stripova, karakteri koji su se pojavljivali u burleskama bili su besmrtni i nisu znali što je starenje. Njima se moglo događati doslovce sve, mogli su biti obješeni, izbojeni bodežom ili su im glave mogle biti odsječene, ali već u sljedećoj epizodi oni bi se pojavljivali živi, zdravi i u punoj formi. Svaka nova epizoda zatejala ih je u novom *realizmu*, novoj životnoj situaciji, novom mjestu življenja, novoj epohi, imali su novo zanimanje, ali oni su bili nepromjenjivi, uvijek su izgledali isto i imali isti broj godina, čak nosili istu odjeću, koja je funkcionirala kao njihova druga koža. Jedino što se mijenjalo bio je neprestani tok različitih vjeća i gegova, koji su slobodno posuđivani i prenošeni iz jednog u drugi medij i obrnuto.

Sasvim je prirodno da je, na primjer, najveći komičar nijemih burleski, Charlie Chaplin, postao crtana figura u seriji koju je producirao Pat Sullivan. Utjecaj burleske na animaciju još je vidljiviji u ključnoj kreaciji Sullivanova studija, *Felix the Cat* (*Mačak Felix*) nastaloj 1919. u radionici Otta Mesmera, vodećeg animatora u Studiju.

Messmerov rad na animiranoj verziji Charlieja Chaplina vjerojatno mu je pomogao da razumije kako pokret i karakteristične geste uporabljene u usklađenu timingu mogu same po sebi postati snažna humoristična tehnika. (Benzizzi 1994: 57)

Taj za epohe nijemoga filma najuspješniji animirani serijal bio je naravno mnogo više od crtane analogije Chaplina. Messmer je imao sposobnosti rasna pripovjedača koji vlada vizualnim jezikom i svim izražajnim sredstvima crtane pantomime. On je kodove stripa posve prilagodio svom pripovjedačkom stilu, koji je bitno bio filmski jer se strip-gegovi nisu doslovce prenosili na film nego su, oslanjajući se na pokret i timing, zapravo transformirani i prilagođeni drugom mediju. Messmer je prvi američki animator koji se usudio razviti stanovitu formu metajezika i autoironije izraženu kroz Felixovu svijest o sebi kao crnoj mrlji tuša, na čemu su se zasnivali mnogi gegovi. Neke od najtipičnijih navodi Munitić:

Kada napola smrznuti mačak opazi dvije ptičice što su se kao ilustracija njegove nevolje pojavile u »balončiću« — pokupit će ih i odnijeti kući da razveseli gospodare; kad se kroz obližnji prozor izvije oslikovljeni niz upravo odsviranih nota — sabrat će njihova crna zrnca i umjesto uglja natrpati u podrum; gladan — pojest će uskliknik što u »balončiću« označava trenutnu nedoumicu, nemajući udice — uhvatit će ribu upitnikom što se pojavio na istom mjestu, ili će dovrtljivo tresnuti tim »znakom« krvoločnog tigra; lišen drugog izlaza — uhvatit će rukama »balončić« i izletjeti van dohvata progonitelja... (Munitić 1982: 167)

Mačak Felix, koji je posve očigledno bio crnac, zauzeo je štoviše aktivnu ulogu kao jedna od prvih crnih filmskih zviježda, koja će djelovati subverzivno protiv veoma rasprostranjena rasizma u tadašnjoj kinematografiji. Felix je postao prvi crtani karakter koji je silazeći s kino-platna na novinske stranice prešao obrnuti put od do tada uobičajenog. Međutim, baš kao ni Charlie Chaplin, ni Felix nije preživio dolazak zvučnog filma, te je magični mačak s vremenom sasvim iščezao iz animacijske *mainstream*-produkcije.

S pojavom zvučnoga filma proizvodnja animiranih filmova na pokretnoj vrpici razvila se u potpunosti. Produkcija se ubrzava i pojednostavnjuje nekim revolucionarnim izumima. Tako Kanadanin Raoul Barré konstruirao tzv. *perf and peg*-sustav — unaprijeđenu metodu za kopiranje i registriranje crteža što se zasniva na crtanju na perforiranim papirima složenim na štiftove, dok Earl Hurd ulazi u povijest medija kao čovjek koji je uveo *cell*-sustav, crtanje figura na prozirnim listovima celuloida uz primjenu fiksne pozadine rađene na tvrdom papiru. To je omogućilo animatorima da crtaju detalje na slici odvojeno od pozadine koja se više nije morala kopirati svaki put kad bi se figura u prvom planu pomaknula. *Cell* i *perf and peg* sustav zamijenili su raniju nezgrapnu kolaž-animaciju donoseći sa sobom radikalno poboljšanje kvaliteta pokreta u animiranim filmovima.

Zahvaljujući tim i drugim pronalascima, veliki studiji za crtane filmove — na primjer oni čiji su vlasnici bili John Randolph Bray, Paul Terry (gdje je proizveden prvi zvučni animirani film u SAD, *Dinner Time* /*Vrijeme ručka*, 1928) ili

Walter Lantz — počeli su posve ličiti na male tvornice. U *tvornicama* su radili specijalizirani radnici — npr. fazeri, crtači pozadina, kopisti, koloristi i drugi — koji su obavljali posve pojednostavnjenu i ograničenu zadaću unutar proizvodnoga procesa. Već kasnih 1910-ih broj proizvedenih minuta animacije i broj filmova toliko se uvećao da se o animaciji može govoriti kao o industriji, distribucija se standardizirala i tržište za američki crtani film internacionaliziralo se u skladu sa sve većom globalnom dominacijom Amerike, koja je došla kao rezultat Prvog svjetskog rata.

Najinventivniji animirani filmovi u 1920-im dolazili su iz studija situirana u New Yorku čiji su vlasnici i glavni autori bila braća Max i Dave Fleischer. Već 1915, kao namještenici kod Braya, njih su dvojica razvili vlastiti produkcijski proces. Oni su naime konstruirali rotoskop, mehaničku dosjetku koja je omogućivala kombiniranje živo snimljene slike i animiranih crteža. Pomoću rotoskopa bilo je moguće projicirati živo snimljenu sliku na crtači stol tako da je animator mogao kopirati svaku fazu kretanja i oživiti svoje figure pokretom identičnim onom u prirodi. Patent je maksimalno rabljen u njihovu dugometražnom prvencu *Gulliver's Travels* (*Gulliverova putovanja*) iz 1939, kao i njihovoj animiranoj seriji *Superman*, koju su radili tokom 1940-ih.

Njihova kreativnost nije se međutim zaustavila na rotoskopu. Braća su bila među prvima koji su uspješno eksperimentirali sa zvukom u animaciji, a 1934. proizveli su vlastitu tehniku filma u boji koju su nazvali *cinecolor*. Radilo se o dvobojnom procesu u kojem se ista filmska vrpca jednom snima kroz plavi filter, potom se premota natrag u kameri i ponovno snima kroz crveni filter. Osim toga, Fleischerovi su izumili originalnu trodimenzionalnu tehniku s više planova koja je davala jednako fascinantant rezultat kao i Disneyjeva multiplan-kamera. Njihov je studio proizvodio uspješne edukativne animacije poput duhovitih crtića koji su na osobit način objašnjavali, na primjer, Einsteinovu teoriju relativiteta ili Darwinovu evolucije.

Braća Fleischer dugo su bili najistaknutiji Disneyjevi konkurenti u borbi za primat kako na domaćem, američkom, tako i internacionalnom tržištu. Njihov prvi uspjeh bio je *Koko*, crtani klaun koji bi u svakoj epizodi počinjao svoju smiješnu avanturu tako što bi nanovo izašao iz bočice s tušem, u koju bi se na kraju gega vratio. Tokom 1930-ih oni će oživiti još jednu poznatu strip-figuru, *Popeya*, i istodobno promovirati svoj najbriljantniji domet, seriju punu erotike čija je vrcakava junakinja krštena adekvatnim imenom *Betty Boop*.

Ta serija, njihov nedvojbena kreativni vrh, zasnivala se najčešće na najpopularnijim muzičkim hitovima svoga doba kakvi su bili Cab Callowayeve pjesmica *Minnie the Moocher*, ujedno i naslov slavne epizode *Betty Boop* iz 1932.

Braća Fleischer tipični su baštinici srednjoeuropskog humorističnog nasljeđa koje obilježuje neodoljiva ljubav za apsurdno, nadrealno i makabrični crni humor u kojem se ismijava sama smrt.

Mračni podrumi, uski, dugački kružni hodnici, ponoćna groblja, tajanstvene pećine, guštare i pustopoljine česta su poprišta zbivanja, britve, sjekire, oštri zupčanci i šiljate

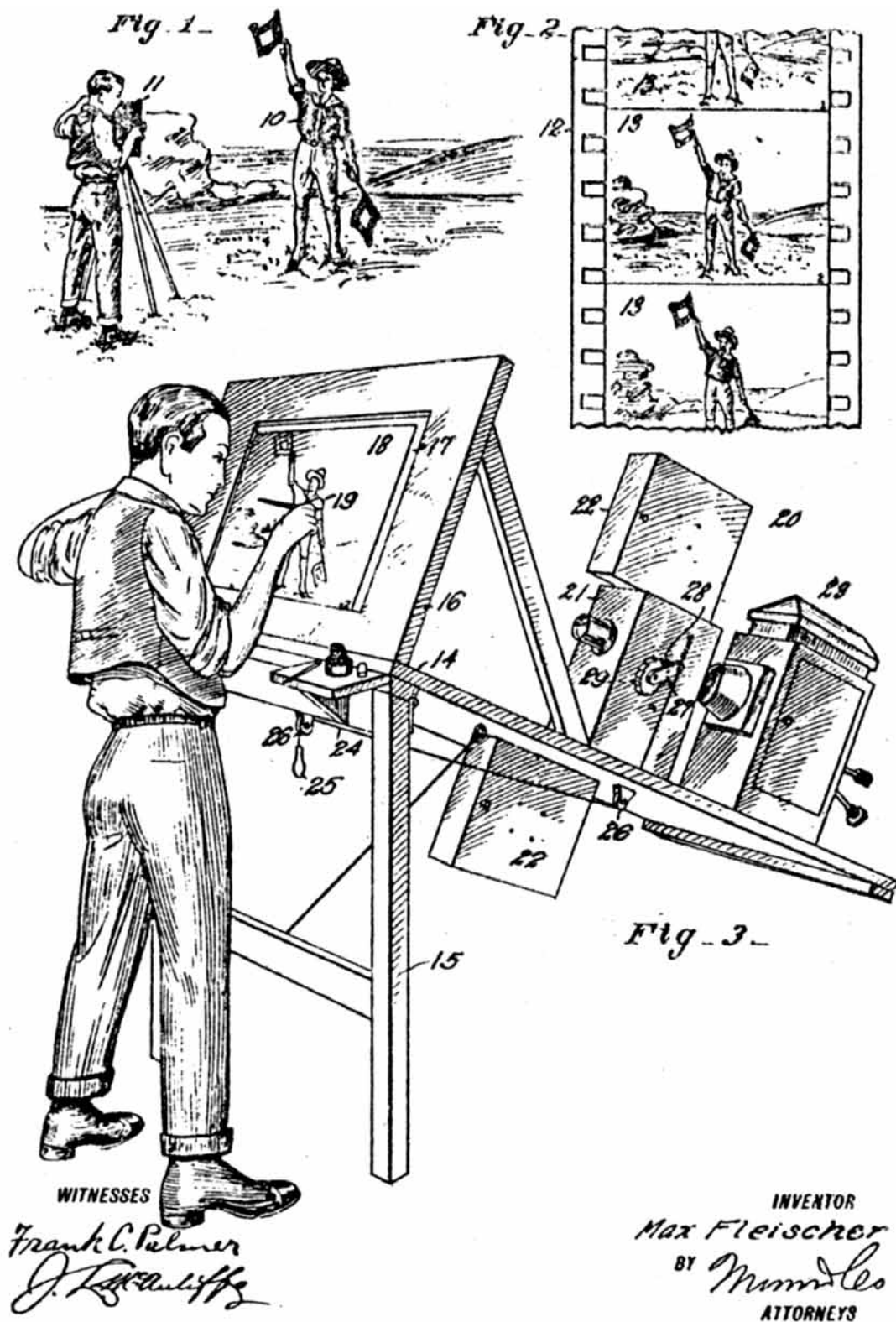


Figure 63.
Max Fleischer, U.S. patent 1,142,674 (detail).

Patent za rotoskop Maxa Fleischera, registriran 1915.

opruge — uobičajeni instrumenti, a maskirani neznanci, aveti, bestijalni organizmi i krvožedne nakaze obavezni učesnici zapleta: falički i uterusni simboli prosto vrve u prizorima, seksualna frustriranost, kastrativna fobija i incestoidni poriv provlače se ovim epizodama kao jasna crvena nit, pa tako ranije naznačene teme (okrutnost, katastrofičnost, strah od smrti) dobivaju novi značenjski podtekst... (Munitić 1982: 173)

Karakterističan takav film je *Betty Boop's Snow White* (Betty Boop Snjeguljica; 1933), obrada poznate bajke slobodnija nego što se to Disney usuđivao i sanjati radeći na svom dugometražnom prvencu utemeljenom na istoj priči. Mnogi tu furioznu crtanu jurnjavu u ambijentu noćne more smatraju najvažnijom nadrealističnom animacijom u povijesti.

Fleischerovi su razvili takozvani 'njujorški stil' u animaciji koji se zasniva na ideji da je smisao animacije u tome da radi ono što se metodom živo snimanja filma ne može ostvariti. U njihovim nadrealističkim i bizarnim komedijama neživi predmeti ponašaju se kao živa bića, zahvaljujući animaciji doslovce sve je bilo u stanju da se kreće, uključujući tu i kosture i druge simbole smrti. Za smrt, naime, nije bilo mjesta u filozofiji Fleischerovih. Njihova temperamentna fantazija pretvorila je pokretne slike u pokretno sve.

Odnos braće Fleischer prema likovima odnos je između crtača i crteža. Ne samo zbog teških problema sa sve oštrijom cenzurom tijekom 1930-ih, braća su često podsjećali gledaoce da je to što vide samo bijelo platno na koje su projicirani umnoženi crteži.¹ Takva je praksa obično služila kao povod i motiv za brojne gegove i na tome su građene neke ekscentrične epizode kakva je recimo ona pod naslovom *Betty Boops Rise To Fame* (Bettyjin uspon do slave).

Metamorfoza se nalazila u temelju njihova shvaćanja animacije. Pomoću animacije može se red preobraziti u kaos, smrt u život i jedino njezino je ograničenje crtačeva mašta, a to je nešto čemu je granice teško izmjeriti.

Veliko doba braće Fleischer poklapalo se otprilike s četvrtim desetljećem prošloga stoljeća sve dok su glavninu animacijske produkcije činili kratki filmovi namijenjeni ponajprije odrasloj publici. Nakon pojave dugometražnog animiranog filma i animacije radene za televiziju kada glavna publika postaju djeca, zvijezda se braće ugasila i njihov je rad privremeno pao u zaborav.

Međutim, kada je televizija 1960-ih ponovno otkrila njihove kratke filmove iz serije *Talkartoons*, braća Fleischer znatno su utjecala na cijelu američku vizualnu kulturu. Jedan od vodećih autora takozvanog *underground* pokreta, kult-crtač Robert Crumb, bio je njihov veliki sljedbenik do te mjere da je čak preuzeo figuru razvratna starca koji juri mlade djevojčice i prilagodio ga svijetu svojih antologijskih stripova. Utjecaj Fleischerovih prelazi američke granice i može ga se prepoznati čak i u japanskom animiranom filmu, što se jasno vidi i u nekim djelima gurua tamošnje animacije Osamu Tezuke kakvo je *Onboro Film* (Broken Film — Slomljeni film) iz 1985, što je nedvosmislena posveta njihovom djelu.

Disney — crtana analogija filmskom realizmu

Tek će Disney² međutim u potpunosti raskinuti s tradicijom animiranoga filma kao oživljena stripa. Središnjom idejom svog estetskog sustava, idejom o uvođenju filmskog realizma u animaciju, Disney je ostvario jedan od najvažnijih koraka naprijed u historiji animiranoga filma. Crtani realizam, praksa poznata u Disneyjevu studiju kao *life-quality* animacija ili terminologijom samog Disneyja *maksimalna uvjerljivost*. Na jednoj strani on je govorio o karikaturi, a na drugoj o realnosti. On je došao na stanovište da 'realnost' nije realnost stvarnog svijeta, već uvjerenje,³ sjeća se u jednom intervjuu Zak Schwarc, prvo Disneyjev animator, a poslije suosnivač utjecajnog studija za animaciju UPA.

Disney je u svom crtanom svijetu dosegno analogiju filmskom realizmu tako što je posve odustao od metamorfoze kao animacijskog metoda. Njegov je cilj bio prikriti činjenicu da su njegovi likovi puki crteži. Odsutnost gravitacije najjednostavniji je način da se predstavi nadrealno. Analogno tome, gravitacija je prvi znak da se nalazimo u realističnom prostoru. U Disneyjevim filmovima što su se pojavili tokom 1930-ih počinju se sve više poštovati temeljni zakoni fizike. U filmovima koji izlaze iz studija obvezatno se traži da sve što je u sukobu s fizičkim ili zakonima prirode mora imati logično objašnjenje; slonovi ne mogu letjeti, osim Dumba, koji je rođen s golemim ušima-krilima. Umjesto metamorfoze animatori su se mogli koristiti svim vrstama pretjerivanja, tijelo figura se moglo mijenjati i deformirati, izduživati i skraćivati, ali nikada jedna figura nije mogla postati nešto drugo. Osim toga ucrtana je precizna granica između živih bića i neživih predmeta. Stolica ili lonac su kod braće Fleischer, na primjer, iznenada mogli oživjeti i početi se kretati, pjevati i govoriti. Takvo što bilo je moguće čak i u Disneyjevim filmovima iz 1920-ih, ali nakon što je *realizam* uveden kao središnja filozofija Studija takve stvari više nisu bile dopuštene.

Disneyjevi crtači dobili su direktivu da budu oprezni s kreiranjem pokreta, da se u konstruiranju akcije svojih likova pridržavaju normi preuzetih iz zbilje. *Gumeni udovi* figura, tako podesni za animiranje, izbačeni su iz uporabe — ruke i noge u svakoj su fazi morale biti iste duljine. Takozvane *brze linije* (*speed lines*)⁴ koje su neki animatori poput Texa Averyja voljeli rabiti, također su zabranjene, a animatori su bili obvezni pridržavati se anatomske zakona i zakona perspektive. Animatori su trenirani da u mislima uvijek imaju takozvanu *implied mass*, dakle podrazumijevani volumen i zamišljenu težinu određene forme ili figure — oboje se moglo mijenjati dosta slobodno, ali uvijek unutar vlastite mase, što je značilo da likovi nisu mogli rasti ili se smanjivati izvan svojih tjelesnih dimenzija i fizičkih zakonitosti.

U svom eseju *A Brief Disappearing Act* (Akt brzog nestajanja) Norman M. Klein sve to definira ovim riječima:

Disney, na primjer, nije vjerovao u metamorfozu ako je ona činila crtež previše očiglednim. Razotkrivene crtice slabile su dojam pune animacije. Prema riječima Franka Thomasa i Ollieja Johnstone, koji su postali Boswelli Disneyjeve produkcijske metode: »Kad animator deformira figuru, on je uvijek mora vratiti u originalno obličje.« (...)

Prema Disneyjevim pravilima, jednom kad je tijelo nekog lika pokazano — bilo ono gumeno, vodeno ili čovjekoliko — njegova supstancija ostaje neizmjenjiva. Walt je bio uvjeren da razotkrivanje crteža iza mesa može razbiti atmosferu do koje je on veoma držao. Više je volio da vjetar, voda ili vrućina testira izdržljivost likova. U filmu The Band Concert (Koncert sastava; 1935), Mickey ostaje netaknut (nema metamorfoze bilo koje vrste) — i u ritmu — dok dirigira orkestrom koji je raznesen tornadom. Njegova otpornost na metamorfozu središnji je geg cijeloga filma. (Klein, 2000: 25)⁵

Disneyjev koncept uzrokovao je niz novih tehničkih zahvata. Ukopiravanje živih snimaka u crtanu sliku da bi se pokret iz prirode animirao maksimalno vjerno; pozadine su postale bogate i prostudirane slike; posebna tehnička dosjetka nazvana *multiplan kamera* omogućila je iluziju treće dimenzije; kreativna i tehnički nadmoćna uporaba boje i zvuka kao i drugih inovacija došli su kao slijed zahtijeva da se stvori animacijska analogija fotografski snimljenom filmu.

Čovjekolike životinje predstavljene su kao *realističke karikature* i najčešće pokretane uz pomoć živo snimljena glumca⁶ ili lutke-modela pojedinih likova posebno izrađenih kao pomoć animatorima. Studiranje pokreta modela i glumaca dalo je izvanredne rezultate, mnogo bolje nego kopiranje živih

snimaka pomoću rotoskopa. Usporedimo li vrlo slične scene u Disneyjevom filmu *Snjeguljica i sedam patuljaka* i filma braće Fleischer *Gulliverova putovanja*, gdje imamo figuru ljudskog bića — Snjeguljicu, odnosno Gullivera — okružene patuljcima, možemo uvidjeti prednost Disneyjeva metoda nad sirovom uporabom rotoskopa braće Fleischer. Rotoskop razotkriva iluziju, mi patuljke vidimo kao obične crteže jer su njihovo obličje i pokreti u oštru kontrastu s Gulliverom, anatomski perfektno nacrtanim, čije su kretanje doslovce prekopirane sličicu po sličicu sa živo snimljenog filma. U Disneyja imamo međutim Snjeguljicu koja je u potpunosti inkorporirana u svijet u kojem se nalaze patuljci. Ona je istodobno i realistična, tako da možemo prepoznati njezinu ljudsku prirodu i dovoljno stilizirana da može pripadati istoj zbilji koje su patuljci integralnim dijelom.

Konačna definicija Disneyjeva realističkog pristupa i realizacija njegova prvog dugometražnog filma korespondira s pojavom takozvanog avanturističkog stripa,⁷ gdje i unutar tog medija realistička figuracija zamjenjuje apstraktnu karikaturu. Ti su stripovi bili pod snažnim utjecajem holivudskoga filma, crtači su nastojali crtati anatomski korekne figure, a avanturistička forma zamijenila je humor. Zanimljiv je fenomen da se 1930-ih javljaju i prvi strip-magazini, čime strip uspijeva pobjeći iz geta u kojem je bio u dnevnim novinama i osamostaliti se kao poseban medij na isti način kako to s po-



Dramatizirani kadrovi Snjeguljice

javom cjelovečernjega animiranog filma animacija prestaje biti prikazivački ovisna o igranom filmu. Kako je u slučaju Sjedinjenih Država riječ o dva međusobno tijesno povezana medija, tu teško može biti riječi radi o povijesnoj slučajnosti.

Povijesni razvoj crtanih karaktera može se podijeliti na doba prije i poslije Disneyjeve pune stvaralačke zrelosti koja se otprilike može smjestiti u početak 1930-ih. Primjerice, tipična zvijezda ranih crtanih filmova, Oswald, posve je običan zec, dok je, za razliku od njega, Bugs Bunny (Zekoslav Mrkva), koji je došao sredinom 1930-ih, individua sa svojom karakterističnom osobnošću koja samo ima *obličje* zeca. Zanimljivo je u tom smislu pratiti razvoj Mickeyja Mousea od karikature do karaktera. Ako prostudiramo taj lik, zapazit ćemo, što su stariji filmovi s Mickeyjem, to su njegove oči sve manje, dok su u početku, u prvim filmovima s tim likom, to bile dvije obične crne točke. On je svoje *prave* oči dobio tek u filmu *Fantasia* (1939), čime je završeno likovno formiranje lika, proces koji je trajao puno desetljeće. Isto vrijedi za Donalda Duka i druge važne figure unutar Disneyjeva univerzuma. *Likovi su kao morski psi — one se moraju kretati naprijed, inače umiru*, glasi zlatno pravilo skovano u Studiju koje naglašava da je proces personificiranja jednoga lika živ i neprekidan; baš kako se u ljudskog bića izgled i ponašanje stalno mijenjaju, isto tako se dešava crtanim likovima.

Osnovna ideja koja je stajala iza toga bila je da se oživljeni crteži pretvore u *prave* glumce. Uvjet da bi oni postali glumci bio je da, prethodno, postanu *ljudi*.

McCay i Fleischer bili su jedini koji su pokušali odmaknuti se od utjecaja stripa, sve dok Disney nije započeo istinsku revoluciju u svom studiju. On je počeo isticati da bi publika sigurno željela malo glume, umjesto humora torte-u-lice. (Culhane 1988: 34)

Svi Disneyjevi likovi postali su baš onakvi kakve ih opisuje švedski filmolog Margareta Rönnerberg: *ljudi stilizirani u naglašeno životinjsko obličje* (Rönnerberg 1999: 21). Kako je moguće da miš vozi automobil, živi u velikoj kući i pritom je veći od psa kome je, štoviše, vlasnik. U velikom broju animiranih filmova iz preddiznijske epohe objašnjenje tome bila bi puka činjenica da se radi o običnom crtežu koji predstavlja umjetnikovu fantaziju. Mickey Mouse međutim uopće nije miš, nego čovjek dizajniran kao miš, kao što Donald Duck nije nikakav patak već obični ljudski nervčik i svadalića *predstavljen* kao patak.

Obojica Šiljo i Pluton su psi, ali Šiljo je humanizirani pas (pomalo smotan i otkaćen čovjek doduše), dok Pluton ostaje — koliko god inteligentan — ipak samo pas. Šiljo govori, Pluton laje. Pluton doduše nije običan pas, on ima savjest kao malo koji čovjek. Ali čak i to ima funkciju da se kaže nešto o ljudskoj prirodi... (Rönnerberg 1999: 26)

Osim toga, Disneyjevi junaci nisu obični ljudi, negozvijezde:

Tridesetih godina Mickeyjev izgled dizajniran je pod utjecajem Freda Astairea, Charlieja Chaplina kao i Douglasa Fairbanksa, iako ih je Mickey personificirao u manjem i mlađem, mišjem izdanju. (Rönnerberg 1999: 29).

Svrha svega bila je prilagođivanje holivudskog sustava zvijezda rastućoj produkciji unutar Studija.

Dječji svijet u središtu pozornosti

Od sredine 1930-ih Disneyjevi filmovi sve su više orijentirani dječjoj publici. Već u kratkim filmovima iz serije *Silly Symphonies* Disney uvodi takozvanu *cute* estetiku,⁸ stvarajući maksimalno ušminkan i *zašećeren* svijet u kojem glavni likovi sličje dječjim lutkicama, a priče, tematika i humor prilagođavaju se dječjem uzrastu.

Mnogo je faktora koji su naveli Disneyja da se ponajprije usmjeri na dječju publiku. Velika ekonomska kriza (*'The Great Depression'*) vjerojatno je najvažniji od njih jer je američko društvo jednostavno vapilo za veselom alternativom sumornoj svakodnevici. Mnogi Disneyjevi filmovi, a najtipičniji i najuspješniji među njima svakako je bio *Three Little Pigs* (*Tri praščića*; 1933), optimističkim porukama i popularnim glazbenim lajtmotivima bili su bogomdan dar NRA (*National Recovery Administration*) programu za izlazak iz krize. Disney je ponudio mogućnost bijega od svakodnevnih nedaća povratkom u djetinjstvo i na zemaljski raj stvoren u njegovim filmovima. Kako Rönnerberg poantira:

Mickey Mouse postao je simbol idealnog (idealiziranog) djetinjstva. (Rönnerberg 1999: 28).

Kao važan razlog Disneyjeva potpunog zaokreta dječjoj publici Smoodin nominira i sve snažnije upletanje cenzure u američku filmsku produkciju:

Sredinom i krajem 1930-ih sve stroža primjena produkcijskog koda pomogla je rastu popularnosti Shirley Temple, kao lik djevojčice koji se pojavljuje kao sigurno utočište iz kojeg su izbačene napetosti izazvane velikom ekonomskom krizom vezane za klase, uspon u društvu i obitelj, kao i seksualnosti. (Smoodin, 1993: 37)

Disney je postigao ne samo popularnost u dječje publike, nego i u njihovih obitelji. Odrasli su bili ti koji plaćaju ulaznice i prave društvo djeci u kinu, tako da brojne Disneyjeve izjave prema kojima je on zapravo proizvodio filmove za odrasle ne treba uzimati kao šalu.

Ipak, najvažniji domet do kojega je Disney dosegnuo za velike ekonomske krize bilo je uvođenje jedne sasvim nove filmske forme. Naime, u Studiju je stvoren cjelovečernji animirani film u žanru bajke namijenjen u prvom redu najmlađoj publici. Sve do tada je Disney, baš kao i ostali studiji, producirao isključivo kratke crtane filmove koji su bili dodatak (*filler*) za takozvani *film bill*, cjelovečernji program kina čiji je središnji i najvažniji dio bio igrani film (iz čega su se izuzimala specijalizirane matinee za djecu). *Filleri* su isključivo računali s odraslom publikom kojoj je trebalo malo zabave dok se zagrijava za glavnu atrakciju večeri. Iako su Disneyjevi filmovi, zajedno s Fleischerovim, bili najpopularniji sadržaji *fillera*, Disneyjev Studio nije postao istinski velik prije nego što je njegov prvi cjelovečernji film *Snjeguljica i sedam patuljaka*, imao senzacionalnu premijeru četiri dana prije Božića 1937. godine. Nije ih malo koji taj događaj drže nečim najvažnijim u povijesti animiranog filma, važnim za taj medij koliko i po-



Karikaturnost, ali i psihološka uvjerljivost — Donald Duck i Daisy u Donaldovoj dilemi (1947)

java filma *Quo Vadis* (1912) za razvoj igranog filma. Disneyjev studio tog se trenutka definitivno preobrazio od, ma kako uspješna, ali ipak obična poduzeća za proizvodnju crtanog filma u gigantsku kompaniju globalnog značenja.

Bilo je to vrijeme kada se takozvani *studio system* u Hollywoodu već potpuno razvio, baš kao što su se i filmski žanrovi sasvim definirali, što je u Americi uvijek bio prije produkcijski nego estetski pojam. Disneyjev veliki prinos sasvim je nova filmska forma, koja će se pokazati kao vrsta s čijom se dugovječnošću može usporediti rijetko koja druga.

Mnogo prije *Snjeguljice* producirani su dugometražni animirani filmovi (već spominjani Quirino Cristiani, Lotte Reininger, Wladislaw Starewicz...), ali ni jedan ni blizu nije imao takav efekt na suvremenu i osobito buduću animacijsku produkciju u SAD i cijelom svijetu. Kratki filmovi mogli su donijeti samo ograničene prihode i takva animacija je, koliko god određena serija ili film bili popularni, ostajala pojava od sekundarnog značenja u filmskom *businessu*. Nakon enormnog uspjeha *Snjeguljice* na kinoblagačnima animacija je shvaćena ozbiljno unutar branše jer je napokon mogla konkurirati ostalim filmskim vrstama. Taj je film dokazao ono o čemu se godinama nagađalo; da crtani film može biti mnogo više od pukog dodatka igranom filmu, dapače da je u stanju biti glavna atrakcija koja privlači publiku u kino.

Disneyjev kapitalistički realizam

Postoji omanje brdo knjiga koje se bave fenomenom *Disney* u rasponu od ultra-ljevičarske kritike pa do konzervativne apologije svemu što ime i pojam Disney sadrže.

Problem u većini kritika protiv Disneyja i njegova poduzeća jest da one *otkrivaju* nešto što zapravo nikad nije ni bilo skrivano. Nije nikakva tajna da Disney ne samo da je zagovarao kapitalistički ekonomsko-socijalni sustav, nego da je funkcionirao kao neka vrsta kapitalističkog proroka, čiji su filmovi postali simbol američkog uspjeha. Amerika funkcionira kao civilizacijski ideal kako za Disneyja-stvaraoca, tako i Disneyja-građanina. On je bio jedan od rijetkih visokih ho-

livudskih profila čiji patriotizam FBI nikada nije dovodio u pitanje. FBI je Disneyja, čak i u vrijeme zloglasnog *lova na vještice*, računao kao *veoma pouzdanu osobu* (*a very reliable individual*, Smoodin 1993: 162), a njegove filmove kao *društveno svjesne crtiće* (*the socially conscious cartoon*; Smoodin 1993: 187). Štoviše, House Committee on Un-American Affairs/HUAC (Komitet za protuameričke aktivnosti) vrednovao ga je kao mogućeg naklonog svjedoka (*Possible Friendly Witness*), što će reći kao potencijalnog doušnika. Bez i najmanje štete preživio je Disneyjev koncern i Comic Code Authority, ekstremno konzervativnu instituciju koja je predvodila histeričnu kampanju protiv stripa tokom 1950-ih, od koje se američki strip nikad više nije oporavio.

Usprkos bitnim razlikama između Disneyjevih dugometražnih i kratkih filmova (ideološka kontrola je, naime, bila mnogo stroža kad je riječ o dugometražnim filmovima) ni prvi ni drugi ne ostavljaju nikakvu dilemu u pogledu Disneyjevih političkih nazora. Zahvaljujući golemoj popularnosti Disneyjevih proizvoda svijetom je munjevitom brzinom proširena utopistička predodžba Amerike kao velike i sretne obitelji. Osim toga, ime Walta Disneyja postalo je simbol predodžbe ima Amerika njeguje o samoj sebi na isti način kao što to čine i Hollywood, Coca-Cola ili McDonald's. Bendazzi uspoređuje Disneyja s J. P. Morganom, Henryjem Fordom, Thomasom A. Edisonom, Williamom R. Hearstom, Florensom Ziegfeldom, P. T. Barnumom i drugim velikim pojedincima koji su pomogli uzdizanju američkog imperija (Bendazzi 1994: 70).

U Disneyjevu studiju stvorena je vrsta ideološkog tumačenja stvarnosti obilježenog konzervativizmom i puritanizmom. Aseksualne životinje-ljudi naseljavale su idealan svijet čija je središnja vrijednost bila u tome da funkcionira kao socijalno *ljepilo* koje drži društvo na okupu. Dakako, riječ je o idealiziranom američkom društvu koje je slavljeno u Disneyjevim filmovima što su funkcionirali kao moderne američke bajke i uspavanke, prodavane cijelom svijetu. Heteroseksualni odnosi među likovima uz, reduciranu žensku seksualnost, *status quo* među klasama i čak rasama, prikriveno ženomrstvo kao i posvemašnji izostanak najniže društvene klase, bila su neka od najvažnijih nepisanih (ili, tko zna, pisanih?) načela u filozofiji Studija. Blasfemija, psovke ili crni humor su, također, bili strogo zabranjeni.

Disney je izgradio nepromjenjivi svijet izobilja, zemlju Dembeliju u obliku igraonice pune pasivnih konzumenata, politički posve nezainteresiranih i neangažiranih. Najveća vrijednost u životu i istodobno njegov smisao bio je novac. Životna filozofija nevinih i naivnih figura iz Disneyjeve menažerije bila je rezignacija, dok su sve njihove avanture bile manje-više bezopasne. *Činjenica je da nijedan od centralnih likova nikad nije ubio ili ozbiljnije ranio nekoga, bilo u kratkim ili dugim crtanim filmovima.* (Rönnenberg 1999: 115) Disneyju nisu trebali nikakvi heroji da održavaju svjetsku harmoniju zato što je takva harmonija, po njemu, već postojala u idealnoj zemlji — Americi. U Disneyjevoj kulturi običan, dnevni život prikazan je kao senzacija. Najveća briga Donald Duka bila je kako sačuvati zalihu oraha pred navalom dvije pohlepne vjeverice ili kako se obraniti pred nepasnom vojskom mrava koji žele ukrasti njegov sendvič.

Dosada funkcionira kao najveći neprijatelj Disneyjevih likova.⁹ Biti poznat i slavan, postati tema novinskih vijesti najveća je želja i ambicija stanovnika Disneyjeva svijeta i sva su njihova nastojanja usmjerena bijegu iz anonimnosti. Onima koji su slavni nije, naime, nikada dosadno.

Iz filmova Disneyjeva studija isijavao je osjećaj vječnog proljeća, svijet je naslikan kao ugodno mjesto naseljeno radošnim kreaturama kojima je nepoznato značenje nužde i neimaštine. Osim u bajkama, povijest nije postojala u Disneyjevu svijetu; prošlost je prekrižena, njegovi likovi znali su samo za svijetlu sadašnjost i još svjetliju blisku budućnost. Radno vrijeme prikazano je marginalno kao i sam rad, svi su jednako uživali u obilju slobodnog vremena. Nije postojala klasna podjela, svi su bili ravnopravni, imali iste mogućnosti i nije bilo siromašnih u tom velikom kapitalističko-realističkom eskapističkom snu. Za razliku od, recimo, besklasne Betty Boop gotovo svi likovi Walta Disneyja predstavljali su srednju klasu. Ta dominantna i stalno rastuća klasa u američkom društvu bila je najvažnija ciljna grupa za Disneyjeve proizvode i među pripadnicima te klase Disneyjeva je kompanija nalazila kupce za svoju zaslađenu ambalažu i njezin ideološki sadržaj.

Postoji termin koji je za Disneyja isto što i češnjak za vampira: socijalna klasa. Upravo stoga Disney je svoje djelo uvijek predstavljao kao nešto univerzalno što ne poznaje granice. Ono doseže svaki dom i sve zemlje: besmrtni Disney sa svojom internacionalnom kulturnom baštinom koja pripada svakom djetetu, apsolutno svagdje, svagdje... (Dorfman, Mattelart 1977: 105)

Kapitalizam nije postojao samo kao ideološka osnova Disneyjeva djela. On je na isti način funkcionirao i kao privatna osoba. S jednom iznimkom, pokretačka snaga cijele njegove karijere bio je profit. Umjesto manufakture, kao što je bio slučaj u drugim američkim studijima, Disneyjeva kompanija organizirana je kao industrija, što je on osobno branio kao nešto neizbježno: *Znate li koliko dugo bi trebalo jednom čovjeku da napravi taj film (Snjeguljicu, op. p.). Ja sam izračunao — samo 250 godina.* (Smoodin 1993: 119)

U skladu s nemilosrdnom kapitalističkom logikom Disney je ukinuo produkciju kratkih filmova sa svojim najdražim likom Mickeyjem Mouseom već 1948, prvoga dana kada je prestao zarađivati novac na njima. Donald Duck preživio je samo do 1954. Manirom tipičnog kapitalista Disney je jednostavno prisvojio sav rad svojih zaposlenih; svaki crtež na papiru i celu, svaki filmski kvadrat i svaku ideju pripisao je Disney samom sebi. Veliki umjetnici kakvi su Ub Iwerks, crtač i animator toliko darovit da je bio kadar u praksi otjelotvoriti Disneyjevu zamisao o crtanom realizmu, ostao je zamalo anonimn. Nekim drugim umjetnicima uspjelo je izbjeći potpunu anonimnost tek kad su objavili autobiografsku knjigu o svom radu u Studiju, kao što su to učinili Frank Thomas i Ollio Johnston. Neki drugi kao Zach Schwartz i Stephen Bosustow napustili su Disneyja i kreirali vlastiti studio, u njihovom slučaju UPA, i tek su tu ostvarili vlastite

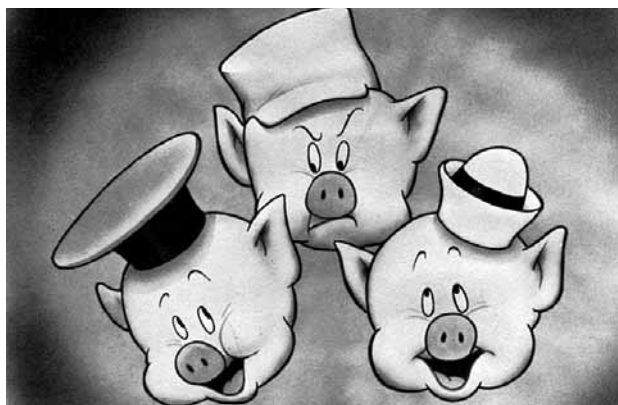
umjetničke ambicije. Na isti je način nevjerojatno marljiv, produktivan i inventivan crtač struoiva Carl Barks, koji je stvorio galeriju autentičnih likova na čelu sa škrtim milijunašem Bajom Patkom, otkriven tek 1980-ih, nakon punih pola stoljeća rada i na tisuće nacrtanih strip-tabloa.

Disneyjev način predstavljanja žena, djece, *urođenika* često je žestoko kritiziran. Sve figure u Disneyjevu svijetu bile su zapravo dio velike obitelji te stoga nije bilo mjesta za uobičajene male obitelji pa se Disneyjev svijet sastojao od apstraktnih stričeva i rođaka. Takvi obiteljski odnosi među njegovim likovima, gdje postoje očusi i mećehe, ujaci i nećaci, ali gotovo nikad normalne majke i očevi, priskrbili su mu epitet *najgoreg neprijatelja obiteljske harmonije* (npr. Dorfman, Mattelart 1977: 52). Disneyjev *imperijalizam maskiran kao benevolencija* (Smoodin 1993: 137) znatno je pridonio američkom kulturnom imperijalizmu, kako to u oštroj kritici dokazuju Dorfman i Mattelart:

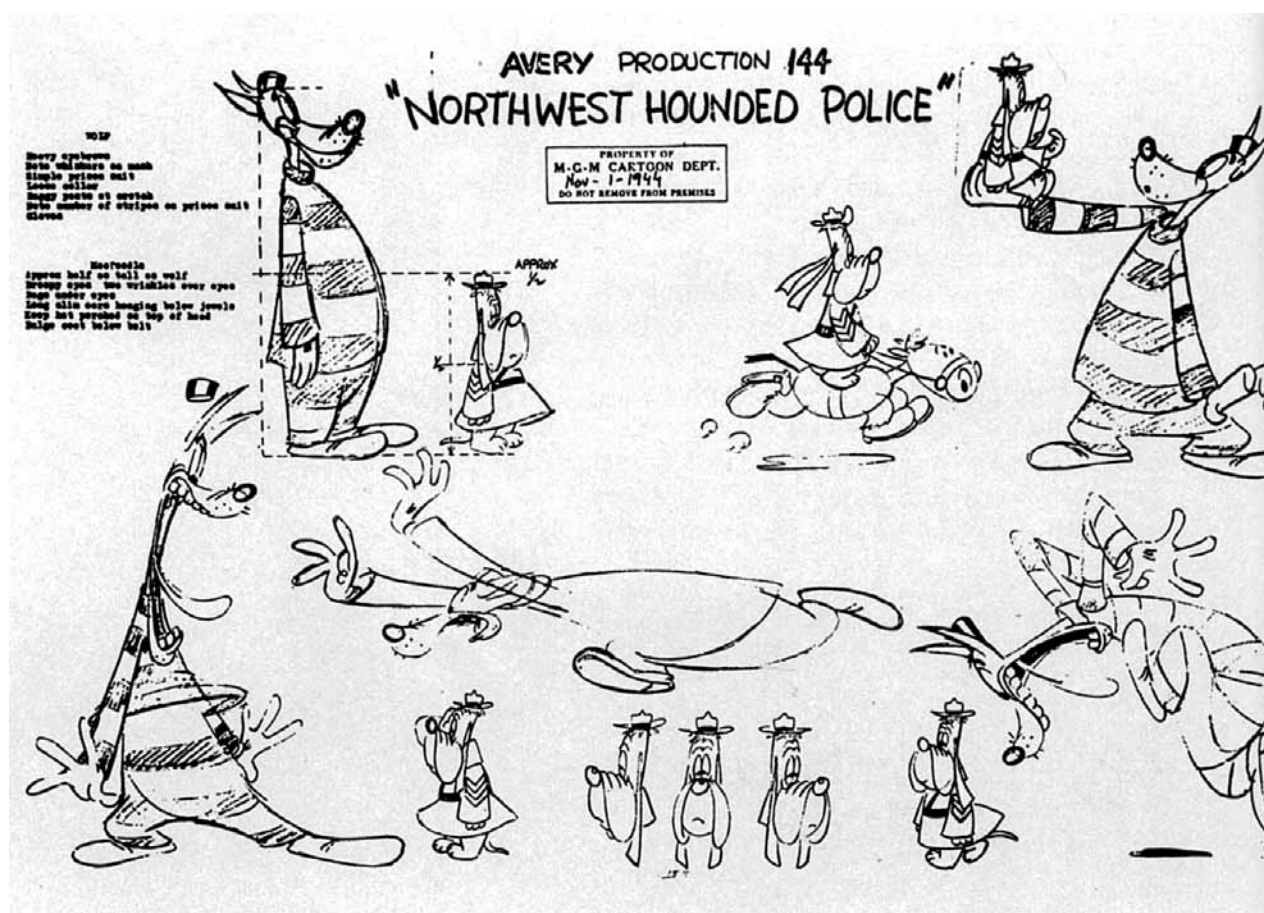
Prijetnja ne dolazi toliko od toga da oni (Disneyjevi likovi, op. p.) utjelovljuju američki način života, već od toga da oni utjelovljuju američki san. To je način na koji SAD sanjaju o sebi samima i traže iskupljenje, i poslije prisiljava nas ostale da sanjamo isti san radi vlastitog iskupljenja, što je najveća opasnost za zemlje ovisne o Americi. Oni tjeraju nas Latinoamerikance da sami sebe vidimo onako kako nas oni vide. (Dorfman, Mattelart 1977: 161)

Drugi tip antidiznijske kritike iznosi prigovor na Disneyjev globalni monopol koji je navodno priječio razvoj drugačije filozofije i stila unutar umjetnosti animacije. Tipičnu takvu kritiku formulira Bendazzi:

Dugo vremena Disney je bio jedini standard; ne samo da je potukao konkurenciju, on je nju potpuno izbrisao, stoga što je u mislima njegovih gledalaca njegova animacija bila prihvaćena kao jedina moguća. Negativna strana toga jest da je njegov rad pothranjivao generalnu nevoljnost javnosti da prihvati alternativne prijedloge za kulturniji, stimulativniji ili jednostavno različit animirani film. (Bendazzi 1994: 70)



Grupni portret Tri mala Praščića (1933), najpopularnijeg filma iz programa Silly Symphony



Nacrti Texa Avenjia za Droopyja — Northwest Hounded Police (1946)

Disney je zapravo stvorio senzacionalnu, lijepu i skupu reklamu za SAD. Reklamu za mnogi prihvatili objeručke. U najvećem dijelu svijeta Amerika je protekloga stoljeća funkcionirala kao simbol za slobodu i bolji život. Rijedak je slučaj da američke simbole, uključujući i Disneyjeve filmove, kupuju slobodni ljudi, koji time istodobno kupuju svoju neslobodu, već je riječ o tome da neslobodni ljudi kupuju nešto za što su *mislili* da je sloboda. To posebno vrijedi za godine u kojima je trajao takozvani *hladni rat*.

S druge strane, kad je riječ o argumentima protiv Disneyja kakve iznosi Bendazzi, moguće se, doduše, složiti da je Studio osvojio i dugo vremena držao monopol u SAD i velikom dijelu svijeta. Postoji međutim vrlo snažan kontraargument koji kaže da je vodeća pozicija Disneyjeva studija, njegova enormna produkcija pomogla razvoju animacije u mnogo većoj mjeri nego što ga je priječila. Disney je uspio izvući animaciju iz kulturnoga geta, njegova ideja i praksa realističke animacije potaknula je nekoliko gigantskih koraka naprijed kad je riječ o tehničkom razvoju medija, dok je istodobno američka i u velikom dijelu svjetska animacija u vremenu koje je došlo nakon Disneyjeva velikog rasta 1930-ih razvijana uglavnom u odnosu prema Disneyja i s obzirom na nje ga.

Ili kako to Smoodin sažima:

Ne mislim ovdje tvrditi da je Disney privlačio samo djecu, ili da je animacija sama od sebe proglašena dječjom zabavom; takvo što neće se desiti sve do punog razvoja televizije 1950-ih. Tvrdim, međutim, da je Disney, u to doba, dosegao uspjeh promovirajući svoj produkt kao idealnu dječju robu, što je natjeralo druge producente crtanih filmova da traže identičnu publiku, ali i drugu, te da manirom apsolutno različitim od Disneyjevog, pronađu prikladnu formu za stariju publiku. (Smoodin 1993: 15)

Kreativni izazov za konkurenciju

Problem je s Disneyjevim apologetima što mnogi od njih ne uviđaju da Disneyjev model, kao i bilo koji drugi sustav, ima formu zatvorenoga kruga u kojem se prije ili poslije stvari vraćaju na početak i sve se počinje ponavljati. Nakon neuspjeha s *Fantasiom* u Disneyjevu se studiju praktički prestalo eksperimentirati. Zbog poslijeratnog *baby booma* — naglog povećanja broja djece — i pojave masovne televizije, orijentacija kompanije sve je više bila vraćanje na stare formule koje su se prije pokazale isplativim. Matrica Disneyjeve *realistične* estetike i njezin ideološki sadržaj s vremenom se istrošio, tako da negdje istodobno sa smrću tog velikog animacijskog maga, 1963, Studio koji nosi njegovo ime zahvaća kreativna i uz nju ekonomska kriza koja će trajati sve do sredine

1980-ih. Tada na scenu stupa novo, mlado rukovodstvo predvođeno Michaelom Eisnerom i Jeffreyjem Katzenbergom, kome polazi za rukom da redizajnira Disneyjev model i prilagodi ga duhu i stilu modernog vremena. Kraj stoljeća obilježili su neki od najvećih ekonomskih trijumfa u povijesti Studija, animacije i filma uopće poput *Beauty and the Beast* (*Ljepotica i zvijer*; 1991) ili *The Lion King* (*Kralj lavova*; 1994) uz istodobnu uspješnu prilagodbu kompjutorske animacije Disneyjevoj realističkoj tradiciji. Prvi totalno digitalizirani cjelovečernji film *Toy Story* (1995) realiziran je prema vrlo jednostavnoj formuli: karakteri nacrtani u diznijevskoj tradiciji i stilu dobili su treću dimenziju tako da su jednostavno *napuhani* poput lopte za plažu, dok su gotovo sva ostala estetska i ideološka, bolje reći moralistička, načela zadržana.

Međutim, već je toj novoj upravi Disneyjeve kompanije uspjelo oprezno srušiti neke od starih tabua, stvorenih još za života tvorca studija. Usprkos dramaturškom *objašnjenju* u *Ljepotici i zvijeri* pojavljuje se jedna *flajšerovska* animacija u kojoj se personificirani predmeti kreću. U istom filmu, kao i recimo u *Pocahontas* (1995) ili *Mulan* (1998), odbačen je Disneyjev tipični konzervativizam u pitanju odnosa među spolovima tako da je priznata aktivna glavna ženska uloga. U *Kralju lavova* imamo već i okrutno i bolno ubojstvo među najbližim srodnici. *Herkules* (1997) i osobito *Fantasia* 2000. aplikacijom crtačkih manira poznatih umjetnika kakav je ilustrator Hirshfield otvaraju vrata novim grafičkim stilovima koji imaju veoma malo zajedničkog s Disneyjevom tradicijom. Čak i američka ideološka matrica nije više tako uočljiva sve od *Oliver & Company* (*Oliver i društvo*; 1988), kojim je označen početak snažne prisutnosti *rock and rolla* u Disneyjevim filmovima, a on sam po sebi znači svojevrsnu pobunu protiv američkoga konzervativizma i idealiziranja srednje klase. Film je i velika tehnička prekretnica u Disneyjevoj historiji jer je u dvanaest minuta, od ukupno sedamdeset i dvije koliko je taj film dug, prvi put uspješno primijenjena kompjutorska animacija.¹⁰

Ipak, najveći izazov za Disneyja dolazio je izvan njegova studija. Slobodno se može reći da je najveći stimulans i motiv za animatore okupljene u, recimo, studijima MGM-a, WB-a (Warner Bros) i drugih filmskih kompanija koje su imale odsjeka za animirani film, bio da konkuriraju Disneyju. U Warner Brosu uveli su *sustav zvijezda* odmah nakon Disneyja; Porky Pig pojavio se 1935, Elmer Fudd i Daffy Duck 1937, a slavni Bugs Bunny 1938. WB-ovi animatori poput Chucka Jonesa, Friza Frelinga, Franka Tashlina i ostalih prihvaćali su do neke mjere pravila animiranog realizma. Njihova najveća pobuna protiv Disneyja bila je u načinu na koji su profilirani karakteri njihovih likova (svi odreda bili su sušta suprotnost dražesnim Disneyjevim kreaturama i njihovoj naivnoj nevinosti) kao i u parodiranju političko-ideološkog klišea o Sjedinjenim Državama kao idealnoj zemlji. Neodoljiva privlačnost, snaga i šarm WB-ovih filmova zasnivao se na pričama nepredvidljiva toka, kombiniranih s divljim i okrutnim vicevima i gegovima. Umjesto Disneyjeva mekog i puritanskog humora u WB-u su inaugurirani satira i parodija zasnovana na čudnovatoj mješavini različitih humorističkih škola paprenog humora nazvanoj *crazy*. Mnogi likovi koji su izašli iz olovaka WB-ovih animatora predstavljali su crtanu ana-

logiju drskoj filmskoj varalici Grouchu Marxu. Samu animaciju obilježio je furiozan tempo, likovi su pričali svoje priče barem trostruko većom brzinom od one kojom su *vozili* likovi u Disneyjevim filmovima. Konačno, WB-ovi animatori imali su snažnu samosvijest o svom mediju, što se također pokazalo kao plodan humoristički izvor. Pokazati samog sebe *uživo* usred vlastitih crtanih likova bio je također efektan način da se parodira Disneyjevo stanovište o tome da se ispod trik-kamere može stvoriti *svijet*.

Najzvučnije ime unutar Disneyjeve opozicije bio je nedvojbeno Tex Avery, čiji su filmovi rađeni uz dragocjenu pomoć vrsnog animatora i crtača Prestona Blairea,¹¹ koji je prije bio Disneyjev namještenik. Da nije postojao Disney, Averyjeva animacija i humor zapravo ne bi mogli funkcionirati i vjerovatno se nikada ne bi pojavili. Crtež u Averyjevim filmovima posve je diznijevski, no na planu animacije Avery raskida s većinom Disneyjevih pravila.

Nikoga nije bila briga da li u stiliziranim crtičima likovi imaju težinu ili ne: gnječenje i izduživanje moglo se a i nije moralo primijeniti. Sve je bilo ležernije, a ipak imaginativnije, zbog odsutnosti skupa fizičkih pravila, zakona mase, gravitacije i momenta sile. (Culhane 1988: 36)

Osim njegova totalnog nepoštovanja *realizma*, Avery je otvoreno pokazivao da njegovi crtani likovi imaju seksualni život, štoviše vrlo bogat, što je bila još jedna subverzija usmjerena protiv Disneyja. Klasičan primjer toga je njegovo remek-djelo *Red Hot Riding Hood* (*Napaljena Crvenkapica*; 1943). Averyjeva meta nije bio samo Disney, nego cijela američka kultura, posebno holivudski žanrovi. U nekim svojim filmovima poput *Who Killed Who* (*Tko je koga ubio*; 1940) on se vratio starom metodu McCaya i uveo lik ludog crtača (sebe samog) u miljeu svog studija i u društvu svojih crtanih figura, svojih producenata, drugih animatora, čak i publike. Njegovi likovi komuniciraju s publikom i nerijetko podsjećaju svoje gledaoce da su oni puki produkt crtača koji nije baš pri zdravoj pameti. Njihova često ponavljana replika *Who's directing this picture? (Tko režira ovaj film?)* pokazivala je medijsku samosvijest koja je bila u oštroj suprotnosti sa svim konvencijama što ih je ustanovio Walt Disney.

U filmu *Duck Amuck* (*Pačje nevolje*) Chuck Jones otišao je korak dalje. Tu je ludi crtač druga crtana figura, Bugs Bunny, koji kinji i maltretira crtanog kolegu Duffyja.

Veliki napor u nastojanju da se konkurira Disneyju učinjen je i u MGM-u. Možda najuspješniji takav pokušaj bio je *Oscarom* nagrađen rad Hugh Harmana *Peace on Earth* (*Mir na zemlji*; 1939) s apokaliptičnom porukom koja je sasvim razorila predodžbu iz Disneyjevih filmova o cijelom svijetu, ili barem samo Americi, kao mjestu vječnoga proljeća.

Koristeći se tipičnim dražesnim karikaturama običnih i američkih vjeverica, crtič je objašnjavao da su ljudska bića istrijebljena u beskonačnim ratovima.

Napušteno topništvo i kacige služe kao kuće za životinje i u jednoj takvoj stara vjeverica priča svom unuku kako je čovječanstvo samo sebe uništilo. (Smoodin 1993: 68)

Onako kako je WB bio politička, tako je United Production of America (UPA) značio estetsku pobunu protiv Disneyja što su je izveli bivši Disneyjevi umjetnici koji su ga napustili 1941, nakon velikog štrajka u Studiju. To je bilo prvi put u američkoj animaciji, nakon što se Disney etablirao, da neki studio sasvim odbaci koncept *animiranog realizma* i ponudi uočljivu alternativu takvu estetskom modelu. Jedan od Disneyjevih veterana Shamus Culhane, malo pojednostavnjeno, ali ipak precizno, objašnjava esencijalnu inovaciju koju su donijeli animatori u UPA na ovaj način:

Tehnička metoda crtanja prirodnog pokreta ostala je uglavnom poslovnom tajnom sve do štrajka u Disneyju 1941. Tada su mnogi veoma daroviti mladići napustili Disneyja da se nikad više ne vrate. A napuštajući Disneyja, oni su se isto tako brzo u svojim filmovima odrekli Disneyjeva standarda živolikosti (...) Rezultat je bio u tome da su ti mladići ispisali puni krug natrag, do dana kada se nije skrivalo da se animacija sastoji od crteža. UPA, koja je startala s čvrstom jezgrom sastavljenom od bivših Disneyjevih umjetnika, zapanjila je i oduševila publiku animacijom dizajniranom u visokom stilu i njoj odgovarajućim nekonvencionalnim pričama. (Culhane 1988: 34)

Umjesto dražesnih figurica čiji su kosturi skicirani kao konstrukcija sačinjena od kružnica različitih veličina, oni su se koristili svim mogućim geometrijskim formama u skladu sa suvremenim tendencijama u grafici. Likovi u filmovima UPA-e počeli su sličiti geometrijskim znacima koji su hodali karakterističnim *stakato* ritmom. Dok je Disneyjevu animaciju karakterizirao mekan i prirodan pokret, UPA pod devizom *manje je više* inaugurira *reduciranu* animaciju, dakle mnogo manje crteža po jedinici vremena, u kojima se pokret zasniva na kreativno postavljenim ekstremima. Zapravo, radilo se o stvaranju originalnog pokreta umjesto imitaciji prirodnog. Umjesto realističkih, detaljiziranih slika uz poštovanje pravila perspektive kakve su bile u Disneyja, u UPA-i su se koristili plošnim skicama, nadrealističkim simbolima i pozadinama koje su se katkad sastojale od samo jednog detalja ucrtanog na bijelom papiru. Poznati animator UPA-e Bill Melendez ovako objašnjava svoju naklonost karikaturama ljudskih figura, umjesto diznijevskih ljupkih životinja:

Studio Walta Disneyja nas je trenirao da animiramo što je bliže moguće realnom životu. Godinama kasnije, u UPA-i, moje kolege i ja pokušali smo sasvim suprotni pristup. Mi smo radije karikirali život kao strip-crtači nego ga imitirati kao što to čini kamera. Pokušali smo odbaciti antropomorfne subjekte i odlučili animirati ljudske karaktere na stiliziran način. (Pintoff 1998: 62)

Jedan od vodećih animatora u UPA-i, John Hubble, to je objasnio na još jednostavniji način:

Smučili su mi se ljudi odjeveni u krzno i perje. (Kanfer 1997: 169)

Utjecaj UPA-e na razvoj animacije u cijelom svijetu gotovo je jednak Disneyjevu. Britanska animacija, sve od Johna Halla-

sa pa do modernog vremena, kao i kanadska animacija, za svoj uspjeh mnogo duguje slobodi osvojenoj u UPA-i. Isto vrijedi i za srednjoeuropski animirani film, a osobito Zagrebačku školu crtanog filma, gdje će se, posebno u filmovima Vukotića i Kostelca, geometrizirana stilizacija u formi i redukcija broja crteža u korist ritma i temperamenta dovesti do perfekcije, te će animiranje postati kreativna djelatnost analogna komponiranju glazbe:

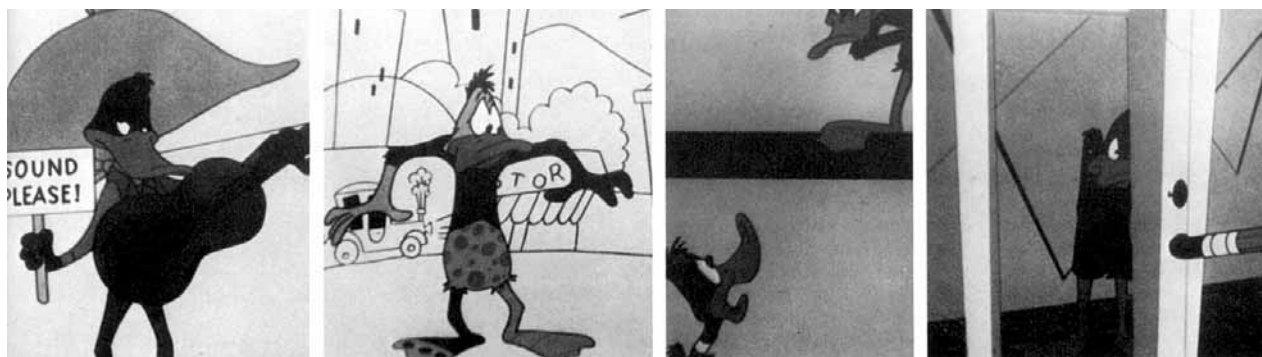
Taj raskid s tradicijom crtanih mačka-i-miš filmova oduševio je grupu sineasta i studenata umjetnosti koji su dvije godine kasnije osnovali svoj vlastiti studio u Zagrebu. Oni će stvarati svoje filmove prema načelu »ne kopiranje već transformiranje realnosti«, za što duboku zahvalnost duguju United Production of America. Slavljen s obadvije strane Atlantika, taj će studio samouvjereno dosegnuti do područja koje Disney nikad neće uspjeti ni dotaknuti. (Kanfer 1997: 172)

Usprkos tome što su, uglavnom zahvaljujući cinkarenju samog Disneyja, mnogi animatori UPA-e završili na crnim listama kao navodni komunisti, utjecaju stila UPA-e nije odolao ni sami Disneyjev studio. Nekoliko kratkih animiranih filmova nastalih pedesetih godina kakvi su *Toot, Whistle, Plunk and Boom* (1953) bili su doslovna imitacija filmova UPA-e, čiji se utjecaj osjeća čak i u dugometražnim filmovima koji su nastajali nakon tog razdoblja kakvi su *101 Dalmatinac* (1961), *Knjiga o džungli* (1967) ili *Aristocats* (1970).

Televizijska animacija i čelovečernji crtić

UPA je istodobno jedan od prvih studija koji se uspješno prilagodio novom, gigantskom tržištu za animaciju — televiziji. Njihov primjer slijedili su mnogi, tako da je već početkom 1960-ih bilo jasno da se pojavila nova vrsta animacije — televizijska. Najuspješniju televizijsku animaciju u SAD proizvodio je studio Williama Hannae i Josefa Barbera. Taj je tandem, koji se ranijih godina proslavio radeći seriju *Tom and Jerry* za MGM, razvio vrstu animacije koja je značila krajnje reduciranje broja crteža po sekundi, što je, za razliku od kreativne metode UPA-e, bilo i osjetno reduciranje kvaliteta. No, taj se način pokazao kao izuzetno pogodan za ispunjavanje goleme minutaže televizijskoga programa namijenjena najmlađoj publici, kojoj očigledno nije smetalo to što su u filmovima Hannae i Barbera ukočeni likovi beskrajno treptali očima ili su im se pokretala samo usta. Njih dvojica stvorila su golem broj novih likova i serija za djecu, čime su na komercijalnom planu daleko nadmašivali Disneyjev televizijski program. Njihov najveći uspjeh postala je serija namijenjena odraslima; *The Flintstones* (*Obitelj Kremenko*), prva animirana serija na televiziji koja je osvojila udarno vrijeme emitiranja, takozvani *prime-time*. Golemu popularnost serija duguje uspješnu pokušaju da se metodom anakronizma ironizira američko potrošačko društvo u kojem novac ima status božanstva, nešto što je u Disneyja uvijek bilo praktički slavljeno i promovirano.

Mađarsko-američki majstor *modelske animacije* George Pal bio je originalan već samom uporabom te tehnike, koja se u Disneyjevu studiju nikad nije razvila. Njegove pokretne drvene lutke bile su osnova projekta *Puppetoons*, koji je tako-



Duck Amuck (1953) Chucka Jonesa

der postao televizijska serija. Ipak i u njega, kako na planu karakterizacije figura tako i u načinu pripovijedanja, snažan je Disneyjev utjecaj. Uz to je Pal, baš kao i mnogi drugi majstori američke modelske animacije, respektirao osnovne estetske i ideološke principe utemeljene u Disneyju.

Komičar Jerry Lewis i režiser Frank Tashlin, prije toga jedan od vodećih WB-ovih animatora, lansirali su takozvani *human cartoons*: igrani film u kojem se glumac (Lewis) ponašao kao crtana figura.

Obojica, i Pal i Tashlin, bili su praktički prethodnici Jimu Hensonu i njegovim kolosalnim uspjesima — dječjoj seriji *Sesame Street* i seriji za odrasle *Muppet Show*, u kojima je on sretno spojio iskustva lutkarskoga teatra, crtanog filma i, tada već nekoliko desetljeća dugu, tradiciju televizijske zabave.

Najveći uspjeh nekog televizijskog programa svih vremena i u bilo kojem žanru, *The Simpsons*, manje-više otvoreno su ironizirali i satirizirali američku ideologiju, sirovi kapitalizam, antiekološki i apolitičan stil života i čak vrlo često i same američke crtane filmove. Zapravo sve ono što je Disney običavao zamesti pod tepih. Otprilike isto to su, na svoj način, učinile i druge crtane serije popularne 1990-ih, kakve su bile *Beavis and Butt-Head* ili *South Park*.

Dakle, *diznizam* već odavno nije dominantan model u američkoj televizijskoj animaciji, ako je to tamo ikada uopće bio.

Nešto teže bilo je postići da se to isto dogodi i u mediju dugometražnog animiranog filma, ali postupno je Disneyjev model prevladan i na tom, može se reći, njegovu domaćem terenu.

Puritanizam i nevinost crtanih figura potpuno su dezintegrirani u *Fritz the Cat* (*Mačak Fritz*; 1972) Ralfa Bakshija, prvom američkom animiranom filmu kome je prilijepljena ocjena X, što će reći totalna zabrana za uporabu u kinematografima. Već u *underground* stripovima Roberta Crumba na kojima je Bakshi zasnovao svoj film otvoreno su prikazivana droga, alkohol, seksualne orgije pa čak i takav tabu kakav je međurasni seksualni odnos začinjjen replikama lišenim elementarne političke korektnosti (*You are not black enough* — *Nisi dovoljno crn*, kaže crna prostitutka upirući prstom prema Fritzovom neveliku prednjem repu). Ako je crtani svijet stvarnost, dajte da ga pokažemo, bila je jednostavna premisa na kojoj su kanadski animator Richard Williams i holivudski režiser Robert Zemeckis zasnovali najvažniju dugometražnu animaciju osamdesetih, svoj *toon-noir* *Who framed Roger*

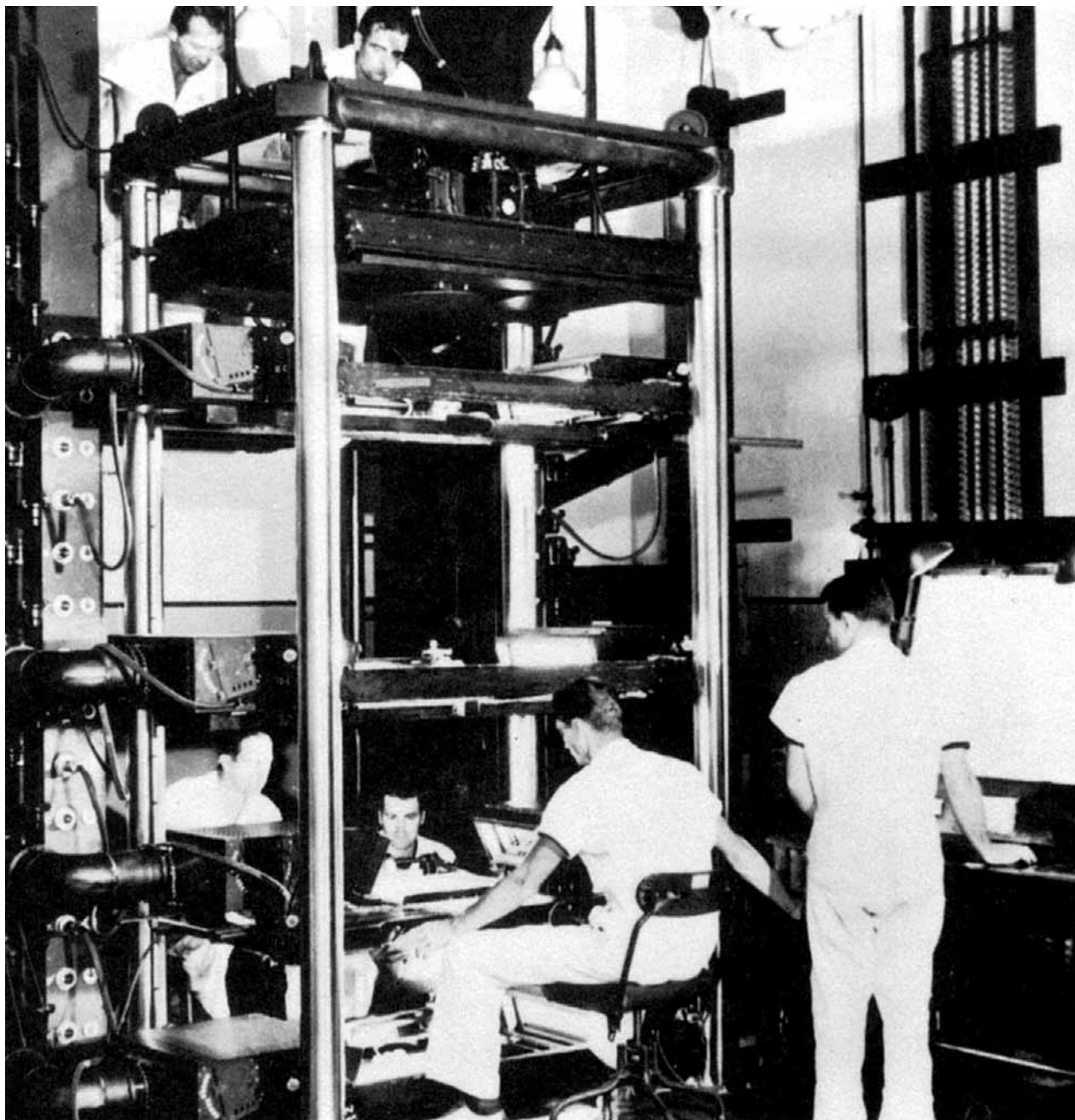
Rabbit (*Ko je smjestio Zeki Rogeru*; 1987). To je film sa šokirajućim početkom, kada se iz normalnog crtića neočekivano nađemo u svijetu fotografske realnosti i kada se dva svijeta i dvije realnosti skladno ujedine. Disneyjevo nastojanje od samog početka njegove karijere i serije *Alyce's Wonderland* (*Alicina zemlja čudesa*) bilo je da ujedini crtanu i fotografsku filmsku fakturu, što je i poslije višekratno pokušavao (u na primjer *The Three Caballeros*, 1943, ili *Mary Poppins*, 1964). Film u kojem je takvo nastojanje ostvareno proizveden je, paradoksalno, u koprodukciji Disneyja i sposobnog samoreklamera Stevena Spielberga, koji je od starta stvarao predstavu o samom sebi kao o modernom surugatu za Disneyja.

Zeko Roger je stvarno, ali istodobno i simbolički, označio kraj epohe klasično producirana animiranog filma. Nema, naravno, nikakve sumnje da je tako nešto Spielberg namjerno sugerirao.

Prije negoli u poništavanju značenja, nego radije u stano-vitu otklonu od Disneyjeve strategije, Spielberg je naoko tražio da je pobrka onemogućujući interpretaciju tako što ju je opskrbio s premnogom mogućnosti. Tko je smjestio Zeki Rogeru? funkcionira kao idealan postmodernistički pastiš animacijske prakse, jer se crtani likovi svih era i iz svih studija pojavljuju skupa. Kako bi drugačije gledalac shvatio Disneyjeva Donaldu DUCKA i Warner Brosova Daffyja DUCKA, ili MGM-ova Toma i Jerryja, Paramountove Betty Boop, Gertie iz 1910-ih i Droopyja iz 1950-ih, koji zajednički dijele isti ekran? (Smoodin 1993: 190)

Kako svaki kraj označava početak nečeg drugog, Spielberg i njegov povremeni partner George Lucas, vlasnik Industrial Light and Magic (ILM), uporabom su različitih kompjutorskih programa uspjeli postići fantastično visoku tehničku razinu animacije i trikova u produkcijama. To je omogućilo ne samo da se prvi put uvjerljivo spoje crtane figure i živi glumci, nego je uskoro prvi put uspješno animirana kontinuirana metamorfoza filmskom kamerom snimljenih slika. ILM-ovim inženjerima pošlo je za rukom da u, na primjer, filmu *Willow* (1988) transformiraju jednu sliku u drugu unutar neprekinutoga kadra. Ta će digitalna animacija već 1990-ih postati dnevna rutina unutar američke filmske i televizijske produkcije.

Upravo unutar Disneyjeva studija ekscentrični je koliko i daroviti Tim Burton, prvo sa svojom kratkometražnom animacijom *Vincent*, uveo žanr horora u praksu Studija, a potom će



Multiplanska kamera Walta Disneyja

producirati dugometražni *Nightmare Before Christmas* (*Strava pred Božić*; 1993) koji sa svojim makabričnim lutkama i jezovitom atmosferom zadaje smrtni udarac *cute*-estetici.

Američka animacija očigledno nije nikad bila samo Disney, to će biti još manje u dvadeset i prvom stoljeću. Produkcijski, autorski, komercijalno i na svaki drugi način američka je animacija stalno rastući fenomen globalnog značenja. Međutim, vrlo je malo vjerojatno da bi američki animirani film dosegnuo takve visine i došao tako daleko bez Disneyja kao stalnog izvora inspiracije i motiva drugim animatorima za kreativnu pobunu rušenjem kanona i šablona što ih je upravo postavio

Disney. Osim što je bio stalan i nezamjenjiv stvaralački izazov drugima, Disney je funkcionirao i kao dokaz da animacija danas uvijek može biti nešto više nego što je to bila jučer.

Naravno, Disney je bio najvažniji stimulativni impuls ne samo za američku nego i za animaciju uopće. Možda je najbolja ilustracija tome činjenica da su tri prva filma kanadskog National Film Boarda, studija o kojem vlada gotovo nepodijeljeno mišljenje kao o producentu animiranih filmova apsolutno najviših umjetničkih dometa, proizvedena ne samo pod Disneyjevim patronatom, nego i s Disneyjevim likovima. U ta tri, danas skoro zaboravljena, filma *nastupaju*

tri prašćića kao junaci u *The Thirsty Pig* (*Žedna svinja*) dok su sedam patuljaka junaci u *The Seven Wise Dwarfs* (*Sedam mudrih patuljaka*), a Mickey Mouse i društvo susreću Pinochia i Gepetta u *All Together* (*Svi zajedno*).

Disneyjev patriotski prinos

Ta su tri filma posljedica duboka štovanja koje je osnivač NFB-a John Grierson gajio za Disneyja, usprkos dubokim ideološkim i filozofskim razlikama između njih dvojice. Iako nikad nije dijelio Disneyjevo temeljno stanovište da ideje mogu generirati život i faktički stvarati realizam, taj je veliki Skot koji je filmsku misao, kao i filmsku praksu, zadužio jednim od najoriginalnijih sustava, poštovao Disneyjev način pretvaranja svakodnevnice u senzaciju i posebno njegov snažni propagandistički potencijal. Disney i John Grierson, utemeljitelj britanskog i kanadskog dokumentarnog i animiranog filma, našli su se na zajedničkom poslu; njihova je zadaća bila da za Saveznike učine isto ono što je za Hitlera radio Josef Goebbels: da organiziraju snažnu i efektanu ratnu propagandu.

Četrdesetih godina Disney je definitivno priznat kao gigant američke kulture. Medijska slika o njemu koju je među ostalim stvarao mogul Henry Luce (vlasnik magazina *Time*) prikazivala ga je kao hrabra poslovnog čovjeka, američkog filozofa i istodobno velika umjetnika. Disney je opisivao kao Hans Christian Andersen s velikim smislom za *business* i u isto vrijeme kao *neslužbeni ambasador dobre volje općenito i Amerike posebno* (Smoodin 1993: 104), kao i stvaralac *cijelog novog američkog folklora* (Smoodin 1993: 14)

Dok je Mickey priznat kao glavna popularna ikona 1930-ih, on je, u desetljećima koja su uslijedila, postao ne samo monument američke kulture već samog transnacionalnog kapitala. (Smoodin 1993: 65)

Bilo je dakle od neprijeporne važnosti da Donald Duck i ostali služe u ratu protiv Hitlera. Vjerojatno je to bio jedini put kada je u Disneyjevu studiju nešto rađeno, a da se ne misli na profit, barem ne na izravnu dobit. Mickey je postao najpopularnija maskota u američkoj vojsci. Šifra najvažnije ratne operacije u Zapadnoj Europi u Drugom svjetskom ratu — savezničkog iskrcavanja u Normandiji — bila je *Mickey Mouse*.

Kao *velikan američke kulture* (Smoodin 1993: 139) poslan je taj marljivi HUAC-ov suradnik i doušnik na jug u misiju ideološkog i komercijalnog osvajanja Južne Amerike pošto je europsko tržište nestalo u ratu. Dva srednjemetražna propagandistička filma *Saludos Amigos* i *The Three Caballeros* iz 1943, došli su kao posljedica Disneyjeva marša na južnoameričko tržište.

Faktički je upravo Disneyjev patriotski prinos učvrstio njegov kulturni status najvažnije od najvažnijih američkih ikona dvadesetog stoljeća i, posljedično tome, daleko najutjecajnijeg animatora svih vremena.

Jedini stvarni klasik animacije

Recimo u zaključku da je kolosalno djelo nastalo ispod potpisa Walt Disney sadržavalo golem broj estetskih inovacija,

koje se ponajprije očituju u kreaciji crtane analogije realizmu. Disney je uspio stvoriti Olimp naseljen crtanim božanstvima nalik na onaj nastao u Hollywoodu, čiji su stanovnici bili žive glumačke zvijezde.

Disneyjev studio neusporediv je i na planu tehničkih inovacija koje su snažno utjecale na ubrzavanje tehnološkog razvoja medija. *Steamboat Willy* (1929) nije doduše bio prvi zvučni animirani film, kako se često navodi, ali je u njemu zvuk prvi put uporabljen u sinkroniziranoj međuigri tona i slike, animacije i glazbe. Figure koje su Disneyjevi crtači i animatori formirali mekim i zaobljenim linijama i animacijom koja je slijedila temeljne fizičke zakone značile su dominantni vizualni stil (ne samo u području animacije) najvećim dijelom prošlog stoljeća. Već 1935. u Disneyjevu filmu *Flowers and Trees* (*Cvijeće i drveće*) animaciji je prilagođen i film u boji jednako kao što je to, nekoliko godina prije, bio slučaj s zvukom. Disneyjevi animatori izumili su *storyboard* (bukvalno: *priča na oglasnoj ploči*) što je postao nezamjenjiv dio kreativnog procesa u stvaranju filmova svih žanrova i vrsta. U svojim su filmovima dizajneri počeli s uporabom metoda montaže unaprijed (*layout*), dakle prije početka skupe produkcije i istodobno standardizirali formate crteža, celova i pozadina. U Disneyjevu studiju nije izbjegavano ni eksperimentiranje s apstraktnom animacijom, kao, primjerice, u uvodnom dijelu *Fantazije* ili u sceni sna u filmu *Dumbo*.

Dugo su čak i oni koji su se bavili animacijom držali taj medij djelatnošću manje važnosti; u najboljem slučaju smatran je zabavom, ali nikako i umjetnošću. To nikad nije bio slučaj u Disneyjevu studiju. Studio je bio jedino mjesto u svijetu gdje je animacija od početka uzimana s punom ozbiljnošću i dignitetom kakav pripada svakoj umjetničkoj formi. Animacija nije postala predmet filmskih proučavanja prije 1970-ih. U Disneyju su se, pak, prve ozbiljne knjige o animaciji počele objavljivati još 1940-ih.

Disneyjevi filmovi se, bez i najmanje dvojbe, mogu nazvati klasikom u mediju animacije. Usprkos tome što njegova formula, popularna bajka transformirana u animirani film s mnogo glazbenih brojeva što se premijerno prikazuje za božićnih praznika, nije uvijek davala jednako dobre ni umjetničke ni financijske rezultate,¹² ona je preživjela sve do modernog doba i prilagodila se digitalnoj animaciji.

Sve navedeno i još mnogo toga što nije spomenuto čini da taj nevjerojatno marljivi radnik i vizionar koji se zvao Walt Disney, kao i kompanija koja nosi njegovo ime, znače fenomen koji nikakvo ozbiljno istraživanje u području animacije ne može zaobići.

Uostalom, čovjek koji je već kao dvadesetogodišnjak imao vlastiti studio i proizvodio svoju crtanu seriju, prvi u povijesti uspješno primijenio zvuk i boju u animiranom filmu, svoj prvi *Oscar* dobio u dvadeset i šestoj godini, s dvadeset sedam već stvorio najpopularniji crtani lik svih vremena, trideset i peti rođendan proslavio premijerom prvoga dugometražnog animiranog filma u Sjedinjenim Državama, a četrdeseti nečim tako fascinantnim kao što je *Fantasia* i čovjek čije je ime još za njegova života postalo pojam — teško da ima premca u ukupnoj povijesti pokretnih slika.

Bilješke

- 1 Čak i poznata pjesmica, uvod u svaku epizodu podsjeća na to: *Made of pen and ink / She can win you with a wink — yoo-hoo / Ain't she cute / Boop-oop-a-doop / Sweet Betty*. (Stvorena olovkom i tušem / Ona te može zavesti migom — ju-hu / Zar nije zgodna / Boop-oop-a-doop / Slatka Betty).
- 2 Osim ako izričito nije naglašeno drukčije, riječ *Disney* ovdje je uporabljena u najširem značenju: to je istodobno i ime utemeljivača kompanije, ali i estetski, ideološki, komercijalni i svaki drugi sadržaj onoga što je nastalo kao rezultat aktivnosti samog Walta Disneyja, ali i gigantske produkcije koju su stvarale generacije umjetnika u Disneyevu studiju na osnovi i u skladu s njegovim idejama i stajalištima o animaciji.
- 3 *Disney Discours*, intervju sa Zakom Schwarcom što su ga vodili Paul Wells i Bob Godfrey, *Art & Design*, s. 49, 1997
- 4 Isprekidane crtice ili namazi fluidnom bojom oko figure koje dočaravaju brz pokret. U praksi Crtanog studija Zagreb filma nazivale su se *švung*, od njemačke riječi *Schwung* (zamah).
- 5 Klein, Norman M. *A Brief Disappearing Act*, Animation and Animorphs (Meta-morphing s. 21-39), 2000
- 6 Koliko se tome ozbiljno pristupalo dokaz je da su modeli često bili profesionalni glumci, primjerice Bela Lugosi, koji je pozirao za lik demona u *Fantaziji*.
- 7 Računa se da je američki realistički strip preuzeo dominaciju u američkom dnevnom i periodičnom tisku od kraja 1920-ih s pojavom takvih autora kakvi su Noel Sickles, Harold Foster, Alex Raymond i drugi. Najistaknutiji europski pandan Amerikancima, koji ih štoviše u mnogočemu nadilazi, izvan svake je sumnje — Andrija Maurović.
- 8 Slatkastu estetiku, estetiku dražesti.
- 9 Prvo nacistička Njemačka, a poslije komunistički SSSR, predstavljeni su u Disneyja i njegovih epigona kao imperiji dosade u kojima žive ljudi izmučeni potpunom odsutnošću bilo kakve zabave.
- 10 *Tron* iz 1982. eksperimentirao je s kompjuterskom animacijom, ali taj bismo napor teško mogli nazvati uspješnim.
- 11 Zanimljivo je da je upravo Blaire bio autor jednog od prvih *know-how* priručnika za rad na animiranom filmu. Upravo njegova brošura, objavljena kao interno pomagalo mladim animatorima u Disneyjevu studiju, bila je jedino učilo zagrebačkim pionirima predvođenim Neugebauerom pri izradi prvoga hrvatskog animiranog filma *Veliki miting* (1951).
- 12 U suprotnosti s dominantnim mišljenjem, najveći broj Disneyjevih dugometražnih filmova donosio je Studiju financijski gubitak.

Literatura

- Bendazzi, Giannalberto, 1994, *One Hundred Years of Cinema Animation* (Stotinu godina kinematografske animacije), London, Paris, Rome: John Libbey
- Crafton, Donald, 1993 (1982), *Before Mickey* (Prije Mickeya), Chicago: The University of Chicago Press
- Culhane Shamus, 1988, *Animation From Script to Screen* (Animacija od scenarija do filmskog platna), New York: St. Martin's Press
- Dorfman, Ariel i Armand Mattelart, 1977, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic* (Kako čitati Paju Patka: Imperijalistička ideologija u Disneyjevim stripovima; korišteno izdanje na švedskom: *Konsten att läsa Kalle Anka; Om imperialistisk ideologi I Disneyserierna*, Stockholm: Uf-förlaget)
- Finch, Christopher, 1995, *The Art av Walt Disney* (Umjetnost Walta Disneyja), New York: A Times Mirror Company
- Kanfer, Stefan, 1997, *Serious Business* (Ozbiljan posao), New York: Da Capo Press
- Klein, Norman M., 2000, *A Brief Disappearing Act* (Akt brzog nestajanja), esej objavljen u zbirci eseja *Meta Morphing — Visual Transformation and the Culture of Quick-Change* (Meta-morfiranje, vizualna transformacija i kultura brzog mijenjanja), University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, priređivač Vivian Sobchack)
- Marschall, Richard, 1990, predgovor za *Mali Nemo u Zemlji snova* (korišteno švedsko izdanje *Lille Nemo i Drömricket*) kolekcija stripova, priređivač Richard Marschall, Stockholm: Alvgångs Förlag AB)
- Munitić, Ranko, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Zagreb: Filmoteka 16
- Pintoff, Ernest, *Animation 101*, Michael Wiese Productions, California 1988
- Rönnenberg, Margareta, 1999, *Varför är Disney så populär? (Zašto je Disney toliko popularan?)*, Uppsala: Filmförlaget
- Smoodin Eric, 1993, *Animating Culture — Hollywood Cartoons from the Sound Era* (Animacijska kultura — holivudski animirani film u razdoblju zvučnog filma), New Jersey: Rutgers University Press
- Wells, Paul i Bob Godfrey, 1997. Intervju sa Zakom Schwarcom objavljen u specijalnom izdanju časopisa *Art & Design*, vol 12 No 3 (4, ožujak-travanj, London: Academy Group LTD, priređivač Paul Wells)

Aldo Tardozi

Bog na filmu

(Lomeći valove Larsa von Triera i Kraj ljubavne priče Neila Jordana)

1. Uvod

Može li bog biti filmski karakter ravnopravan ostalim likovima?

Odgovor na pitanje potražiti ćemo u dramaturškim, a ne u teološkim razmatranjima. Potrebno je:

- Promotriti što neko realno i izmišljeno biće čini *karakterom* na filmu, odnosno koje su odrednice filmskog lika.
- Utvrditi osobitosti boga kao filmskog lika, odnosno označiti odudarnosti po kojima se bog razlikuje od ostalih likova na filmu.

1. 1. Načelne karakteristike filmskog lika (karaktera)

Najučestaliji filmski lik je, dakako, čovjek. Lik čovjeka, osim njegove fizičke prisutnosti, određuje još i niz *unutrašnjih* čimbenika: *ciljevi* kojima teži, *dramska akcija* — ponašanje u svrhu postizanja ciljeva, *sukob* — unutarnji i s drugim likovima, *volja*, *sustav vrijednosti*, *osobnost* — specifične karakteristike pojedinca, *svjesnost* (situacije u kojoj se nalazi) i *odnos* sa drugim likovima (usp. Thomas 1990: 75). Nekoga smatramo filmskim likom kada zbrojimo sve karakteristike koje ga određuju. Kada je, pak, riječ o liku koji nije čovjek, uvijek se radi o projekciji ljudske naravi na određenu pojavu. Tako filmski likovi postaju životinje (Rin-tin-tin), izmišljena bića (E. T.-izvanzemaljac, duh Hamletova oca), predmeti (uklete kuće), prirodne pojave (uragani), roboti itd.

Svi navedeni primjeri imaju zajedničke odrednice, a to su: fizička pojavnost, smrtnost ili uništivost te ograničena moć spoznaje i djelovanja. To će biti u suprotnosti s opisom kojim ćemo opisati boga kao filmski lik. Postupno ćemo utvrditi po čemu se sve izdvaja od ostalih, *općeprihvaćenih*.

1. 2. Narav i obličje boga

Svrha ovog teksta nije razviti teološku raspravu o temi, *postoji li Bog kao apsolutni stvoritelj*, ili sagledavati viđenje Božje prisutnosti kroz razne kulture i povijesne periode. Neće nas zanimati ni religijske projekcije bogova: Isus, Zeus, Alah, Budha itd. Naš bog bit će zasnovan prema gotovom modelu dva recentna filmska djela: *Lomeći valove* (Breaking the Waves) Larsa von Triera i *Kraj ljubavne priče* (The End of the Affair) Neila Jordana. Pažljivijem čitatelju moglo bi se učiniti da je riječ o *miješanju krušaka i jabuka*, s obzirom da se radi o dva autorska djela različitih stilova i umjetničkih pretenzija, no, promatramo li u njima narav i obličje boga,



Lomeći valove

uvjerit ćemo se da je riječ o vrlo sličnu biću. Ukratko, Bog je u tim filmovima bestjelesna i bezvremenska pojava koja je sveprisutna i svemoćna. Bog je *opozicija* ostalim likovima, njega ne sputavaju ograničenja ostalog pojavnog svijeta prikazana filmom. On nema tjelesno obličje pa će logično uslijediti i zaključak da odnos boga s ostalim likovima mora biti specifičniji od svih ostalih odnosa na filmu. Problem komunikacije s bogom dijeli se na dva tijesno isprepletena pravca: interakcija s publikom u kinodvorani i interakcija s likovima u filmu, koji su nalik na publiku u kinodvorani. Ta dva pravca naizmjenično će se pojavljivati u poglavljima koja slijede. Vidjet ćemo kada prvi put postajemo svjesni božje prisutnosti; koliko sumnje i skepse, a koliko sigurnosti u njegovu nažočnost dopuštaju autori filmova; gdje se najviše zapaža i osjeća narav te neobične pojave i što nakon svršetka filma možemo reći o liku boga na spoznajnoj, a što na emotivnoj razini. Vidjet ćemo kako se bog *ponaša* kada ga pokušamo uklopiti u navedene odrednice svojstvene svakom karakteru, kakvim se pokazuje bog kada postaje lik u filmu i kako se indicira karakternu prisutnost boga u fabuli.

2. Uvođenje Boga u priču

2. 1. Kontekst

U navedenim filmovima vremenska odrednica su četrdesete i sedamdesete godine dvadesetog stoljeća. Riječ je, dakle, o *novom dobu* ljudske povijesti. Što se mjesta radnje tiče, u pitanju je u oba slučaja britanski otok (škotski gradić i London). U tim kulturnim okolnostima religija se uzda u kršćanskog



Lomeći valove

boga pa se prvo obznaničivanje te činjenice smatra naznakom boga ili, preciznije, naznakom vrste vjere u toj zajednici.

Važno je reći da prikaz neke vjerske zajednice ne uvodi pojavu boga kao lika u priči. Mnogi filmovi u kojima se pojavljuje motiv vjere, vjernika, crkve ili svećenstva problematiziraju Boga pristupaju samo kao etnografskom i kulturnom fenomenu bez daljeg ulaženja u problematiku njegove realne egzistencije. Zbog učestalosti tog konvencionalnog institucijskog motiva u najrazličitijim pričama i filmovima, publika površno registrira božju nazočnost kao nešto irelevantno i općepoznato, poput nečije slike na zidu koja ne igra ulogu u fabuli, nego stoji kao dio neiskorištene rekvizite. Zato će prvi odmak u smjeru isticanja boga kao karaktera morati biti u pronalaženju posebna i intenzivna djelovanja nekog filmskog lika u tom smjeru. U našim slučajevima to su dvije junakinje: Bess u *Lomeći valove* i Sarah u *Kraju ljubavne priče*.

2. 2. Lomeći valove — neizvjesnost božje nazočnosti

U Trierovu filmu već u prvom kadru vidimo unutrašnjost crkve i glavnu junakinju, Bess, koja pobožnim starješinama objašnjava bit ljubavi: »To je dvoje ljudi sjedinjeno u Bogu«. Premda takav odgovor implicira postojanje boga u njezinom viđenju života i svijeta, redatelj se pouzdaje u rašireni skepticizam prosječna gledatelja. Primjećujemo da je pitanje boga izravno vezano uz pitanje ljubavi muškarca i žene. To je ujedno i glavno dramsko pitanje u filmu:

Postoji li bog, odnosno postoji li sjedinjenje dviju duša u vječnosti?

Jednom postavljeno, to je pitanje oslonac svih akcija glavne junakinje, a kako je njezina perspektiva dominantna u filmu, njezine dileme postaju i preokupacija publike.

Prijelomni je trenutak *razgovor* s bogom u crkvi, početkom druge sedmine filma. Bess bez posrednika postavlja pitanja bogu i dobiva odgovore (svojim, izmijenjenim glasom). To je direktan signal gledateljstvu da je bog, u takvoj kombinaciji, netko na koga se nadalje mora *računati*. Nasuprot tome, javlja se motiv dvojbe okoline o mentalnom zdravlju glavne junakinje. Sukob tih motiva okosnica je zapleta. U poglavljima 3. i 4. ovog teksta, vidjet ćemo kako se gradi peripetija i ra-

splet. Za sada je dovoljno utvrditi da je božja prisutnost, iako pod znakom pitanja, postala činjenicom filma kao ne-definirana sila s osobinama izmišljene osobe.

2. 3. Kraj ljubavne priče — detektivska potraga

Kudikamo složenije uvođenje nalazimo u Jordanovu slučaju. Već je struktura filma zamršenija. Postoje dva vremenska tijeka, sadašnji i nekoliko prošlih (viđeni kroz *flash-backove* pripovjedača — glavnog lika, Bendrixa). U pokušaju da sazna identitet nove ljubavi svoje bivše ljubavnice, Bendrix unajmljuje privatnoga detektiva. Ovaj, istražujući sadašnjost i prošlost glavne junakinje, dolazi do spoznaje o božjoj nazočnosti u životu junakinje i tako se obznaničuje njegova prisutnost u filmu. Postupnost u koracima vrlo je istančana. Tek nakon prve trećine filma pojavljuje se motiv crkve, ali, kao i u *Lomeći valove*, samo kao lokacijsko i kulturno određenje. Sumnju unosi tvrdnja da Sarah nije vjernica pa daljnje istraživanje otvara prostor lažnu uvjerenju da je njezina nova ljubav mjesni svećenik. Kad je autor otklonio i tu mogućnost, kroz Bendrixovo prisjećanje nailazimo na presudni trenutak za osvjedočenje o božjoj prisutnosti, ali samo zakratko. Junakinja, deklarirana nevjernica, u dramatičnom trenutku eksplozije bombe molila se za Bendrixov život. Molitva, po dotadašnjem Bendrixovu saznanju, nije bila usmjerena nekoj božanskoj osobnosti, nego više kao vapaj za promjenom sudbine. Tek kad se unajmljeni detektiv domogne Sarina dnevnika, Bendrix uviđa da je stvar gledao na krivi način. Sarah se molila bogu za njegov život. Tražila je *čudo* (vidi pod 4) oživljavanja u zamjenu za odricanje od svoje zabranjene ljubavi prema Bendrixu.

Ostvarenjem čuda i glavni junak i publika dolaze do spoznaje da je *u igri* i djelatna sila božja. Bog je, dakle, uveden tek pri kraju druge trećine filma.

3. Svjedoci Boga u filmu

3.1. Bendrixova mržnja

Odmah se može uočiti da je perspektiva ograničena na ranije spomenute junakinje filmova. Za sve druge, bog je samo prividno tamo. U njega okolina ili ne vjeruje ili *lažno*, površno i neproživljeno vjeruje. U oba slučaja bog za većinu u filmu nije opipljiv lik. Postoje, međutim, i likovi koji tijekom filma postupno i unatoč vlastitu skepticizmu moraju priznati da je bog ušao u njihove živote. To su muški protagonisti filmova, Jan i Bendrix. Oni shvaćaju božju nazočnost ili, bolje reći, pomiruju se s njom na kraju filmova.

Publika stupa u kontakt s bogom na način na koji to proživljavaju ta dva lika. Oni, pak, do svojih spoznaja dolaze kroz ljubav prema *istinskim vjericama*.

Jednostavnije je izreći poentu te teze kroz Bendrixov lik u Jordanovu filmu. Naime, Bendrix izvodi zaključke u svom unutarnjem monologu. Oni su nit vodilja koju treba pratiti. Bendrix retrogradno gleda na zbivanja, pišući svoj roman, što znači da već zna cijelu istinu o događajima koju nam preporučava, no ne otkriva nam je odjednom. Prva rečenica monologa, »Ovo je dnevnik mržnje«, upozorava da je riječ o jakom negativnom osjećaju prema nekome (dakle, nekoj osobi), ali dovoljno dugo ne daje do znanja o kome se radi. Kaže, nadalje, »da sam znao koga mrzim, možda sve ovo ne

bih ni pisao... Da li je to bio netko koga ću kasnije upoznati«. Ta rečenica je mogla biti u prethodnom poglavlju kao prva naznaka božje prisutnosti, no signal je toliko slab i neshvatljiv u trenutku izricanja da se tijekom filma zaboravi sve dok ponovno ne izađe u prvi plan. Bendrix opisuje sebe dok još nije mrzio, odnosno dok još nije vjerovao, a predmet njegove ljubavi — Sarah, također je u početku prikazana kao nevjernica. Njezin lik, u tom pogledu, doživljava najviše mijena od svih likova u oba filma. Ona prvo doživi obrat u Bendrixovim očima prema *površnoj* vjernici, a zatim detektivska potraga Bendrixu otkriva da je Sarah *istinska* vjernica. To ga dovodi i do spoznaje o čudnom sporazumu između nje i boga (vidi pod 2). Kad se dio pogodbe ostvari u obliku čuda, a kad Sarah, popustivši osjećajima, prekrši pakt s bogom te za to biva kažnjena smrću, Bendrix zamrzi istu onu silu koju je Sarah zavoljela. Ta mržnja postaje ključ za presudni korak prema priznavanju božje opstojnosti:

Ili postoji bog, kojeg se može voljeti i mrziti, ili je sve apsurdna igra sudbine.

Bendrix vjeruje svojim negativnim osjećajima i odlučuje se za prvo, a kako kino-publika gleda film njegovim osjetilima, velika većina prihvatit će takvo rješenje.

3.2. Janovo izlječenje

Nasuprot Bendrixovim unutrašnjim previranjima stoji Janova praktičnost. Von Trier ga već u početku filma definira kao stranca u strogoj vjerskoj zajednici škotskog gradića. On je nevjernik, ali prihvaća običaje zajednice iz koje dolazi njegova ljubav — Bess. U cijelom filmu on nije svjestan njezinih istinskih i dubokih vjerskih osjećaja, odnosno tumači ih kao posljedicu odgoja i društvenog okruženja. Čak nije niti spreman prihvatiti dilemu o sumnji u njezino mentalno zdravlje, on je samo vidi kao hiperemotivnu osobu. Umjesto riječi *vjera*, on upotrebljava *ljubav*. To je, triroviski gledano, razlika između Bessina i Janova *backgrounda*. Preradimo li citiranu rečenicu iz filma, u Janovoj interpretaciji ona bi glasila: »Ljubav je sjedinjenje dvoje ljudi«. Izostavljeno je ono »...u Bogu«.

Ne vidi se da je Jan svjestan da Bess taj dio rečenice neizostavno uključuje u definiciju ljubavi sve dok ne doživi nesreću. Potpuno paraliziran, smatra da je ona sputana emotivnom vezom prema njemu. U pokušaju da je oslobodi, on iskorištava njezinu definiciju ljubavi i uvjerava je kako će oni opet voditi ljubav, ako se ona upusti u spolne odnose s drugim muškarcima. Jan ne vjeruje u te riječi, ali vidi manje zlo u takvoj laži koja će nesretnu Bess odvojiti od snažnih osjećaja prema njemu i omogućiti joj sretniji život. Budući da Bess, zbog svoje čvrste vjere, odveć savjesno shvaća svoju zadaću, osuđena je na tragediju.

Von Trier nikad ne definira do kraja odgovor na pitanje da li je Jan nesvjesan Bessine slijepe predanosti bogu ili smatra da je i u nje vjera dovoljno krhka da u jednom trenutku mora prevladati *zdrav razum*. A zdrav razum stvar je koja se relativizira i u Bess i u Jana. Pa je dilema koja rješava pitanje boga ova:

Ili su i Bess i Jan zastranili od zdrava razuma (on u bolesti, a ona u vjeri) ili su, povodeći se za višim stupnjem razuma, ostvarili istinsku ljubav (>sjedninjenje dvoje ljudi u Bogu«).

Kinogledatelj se, opet, našao pred izborom između pesimistična kaosa i barem slabašne utjehe u tešku, ali barem djelomično smislenu, životu. Jan je na kraju izliječen zahvalju-

jući Bessinoj žrtvi. Njegova je ljubav bila prava, iako nepotpuna (po unutrašnjoj logici filma), pa je izvjesno da ćemo prihvatiti drugo rješenje, koliko god bilo *nepopularno*.

3.3. Bess i Sarah — istinske vjernice

Sarah i Bess dvije su osobe koje jedine imaju izravn kontakt s Bogom u filmovima. Bog nije odabrao njih, nego su one odabrale Njega. U Sare točno znamo koji je bio trenutak prvog obraćanja Bogu. To je molitva, vapaj u pomoć i za oživljavanje njezina ljubavnika Bendrixu. Do tada odnos Bog — Sarah nije postojao. Od početka taj se odnos zasniva na principu *usluga za uslugu*. Sarah iz zahvalnosti nastavlja odnos koji joj i samoj postaje težak i mukotrpan, ali odrađuje svoju zadaću do kraja. U njoj nema gnjeva, ni prema visini cijene koju mora platiti da bi se ostvarilo čudo za koje se molila ni u trenucima kada je kažnjena zbog neodržana obećanja. Stoički slijedi sudbinu koju je sama odabrala. Njezina smrt prevladavanje je ljudskih slabosti pred krutim božanskim pravilima.

Bessina smrt je, s druge strane, žrtvovanje. I Bess odlazi prema smrti spokojna jer je u potpunosti uvjerena da nagli kraj njezina života ima smisla. Ono što Bess nikad nije napravila, a Sarah jest, raskid je *dogovora* s bogom. U jednom trenutku bog joj se prestaje obraćati, ali to nije izazvano nikakvom akcijom s Bessine strane.

Čak i u tom trenutku Bess zaziva boga i traži ga, premda bi mogla planuti i prkositi nesreći u koju ju je *uvalio*. Zašto je Bess takva? Ona zasigurno ne ide linijom manjeg otpora. Njezina buntovnost vidi se u sceni kada, kao jedina žena, progovara u crkvi gdje je samo muškarcima dopušteno govoriti. Nije ni kukavica, jer je za Boga podnosila i znatno teže i mukotrpnije zadaće. Jedini odgovor koji se nameće jest da Bog nikad ne griješi. Kada Bess nije u stanju razumjeti njegove želje, ona poslušno slijedi njegovu riječ jer zna da će to kad-tad stvoriti neki smisao. Bess je manje buntovnica od Sarah ili, drukčije postavljeno, Bess je spremna pobuniti se protiv svih osim protiv boga, a Sarah ni u tome ne vidi prepreku. Bog oduzima život i jednoj i drugoj. Sara zbog toga jer se pobunila, a Bess zato jer se od nje to zahtijeva po nekim višim neodređenim i ljudima možda nedokučivim pravilima.

Uočavamo da postoji velika razlika u ova dva slučaja. Sarah točno poznaje pravila i zna gdje je pogriješila, dok Bess poznaje samo posljedice koje donose njezine akcije, a presude su prepuštene Bogu. Očigledno je da tomu nisu pridonijele same junakinje, jer su njihova djelovanja u odnosu s bogom toliko različita da bi prema jednakim pravilima barem jedna od njih preživjela. Bess traži od boga život za Jana jednako kao što Sarah traži život za Bendrixu. Cijena koju mora platiti Bess daleko je veća. Može se raspravljati o tome da je Bog, kao poznavatelj scenarija unaprijed (vidi 6), znao da će Sarah popustiti zbog svoje ljubavi prema Bendrixu, ali je njoj barem ostavljen izbor, što nije slučaj s Bess. Jedini je izlaz iz zavrzlane priznati da je riječ o različitim *bogovima*, a ta razlika nije ništa drugo nego razlika u *karakteru* Boga, što znači da moramo priznati da bog ima karakter koji funkcionira prema određenim pravilima koje možemo pratiti. O posebnostima tih pravila bit će riječi poslije.

4. Potvrda božje prisutnosti pomoću nadrealnog obrata u fabuli — čudo

4.1. Iznenadna izlječenja — kušnje

Osim obraćanja pojedincima, odabranim članovima zajednice, bog se u posebno važnim dramskim trenucima obraća i *širem auditoriju*. Njegovu nazočnost uočavamo iznenadnom promjenom u fabuli koja se bez prisutnosti neke strogo određene sile ne bi mogla dogoditi. U čuda neću ubrojiti događaje koji su stavljeni pod znak pitanja poput Janove nesreće na bušotini ili Sarine smrtonosne bolesti. Iako su i ta zbivanja u kontekstu filma upletanje Boga u tijek zbivanja, ona nisu naglašeno nadrealne prirode koja je polazna točka u karakteriziranju čuda.

Iako se izlječenje, po biološkoj naravi procesa, može staviti u istu kategoriju kao i unesrećenje, tretirat ćemo ih drukčije iz isključivo dramaturških razloga. Naime, nakon što je do unesrećenja filmskog junaka u jednom trenutku došlo, bez obzira što bio uzrok tome, pod normalnim okolnostima ne može se očekivati njegovo izlječenje u okvirima realnih očekivanja. Zato, zasada, ne treba tražiti moguće uzroke Janove i Bendrixove nesreće, nego uzrok njihovih iznenadnih izlječenja.

Izlječenje je povezano s kušnjama glavnih junakinja. Bog započinje komunikaciju na njihov zahtjev. On se ne miješa u život sve dok mu se ona prvi put ne obrati s izravnom molbom da spasi Bendrixov život. Svjesna je da takav zahtjev ne može proći besplatno pa u *zalog* stavlja preljubnički odnos. Bog se odaziva na poziv i otvara *igru*. Početak igre čudo je izlječenja. Sarah je jedina koja prisustvuje čudu. Drugih svjedoka nema, a Bendrix je iz cijele stvari isključen. Ipak, taj se čin može prozvati čudom jer gledatelji filma svjedoče jasnoj uzročno-posljedičnoj vezi dva čina.

Suprotna stvar dešava se kod Bess. Na njezin zahtjev za povratkom Jana bog također odgovara, ali unesrećenjem. Zašto taj potez nije identičan prethodnom? Razlika je u tome što još nije postavljen zahtjev prema bogu. Potpuno je svjedno da li je Jana unesrećio bog ili nije. Komunikacija nije uspostavljena sve dok Bess ne zatraži Janovo ozdravljenje.

Za razliku od Sare, Bess mora dokazati svoju ljubav. To je njezin zalog. U početku, Bess nije svjesna što se od nje traži. Ona još nije iskusila čudo. Bess traži svoj put kroz niz prepreka, nadajući se da će pronaći cilj. A njezin je cilj čudo. Tamo gdje Bess završava svoju komunikaciju s bogom, Sarah počinje. Sarah je u dvojbi između novostečene vjere i zemaljskih strasti, a Bess se bori sačuvati svoju vjeru pred sve većim nasrtajima beznađa. I jedna i druga znaju da idu u vlastitu propast i pomirljivo podnose svoje žrtve znajući da će one pridonijeti nečemu višem od života. Ipak, trenutak smrti Bess ne dočeka u miru kao Sarah. Nakon što je podnijela svoj danak, Bess ne prisustvuje čudu Janova ozdravljenja. Umire uvjeren da »je sve bilo pogrešno«.

4.2. Zvona i mrlja na dječakovu licu — samilost

Drugu grupu čuda čine dva događaja kojima se relativiziraju zaključci o Bogu, doneseni nakon iskustava s *prvim* čudima izlječenja. Čuda izlječenja imala su logiku, ali nisu donijela i smisao. To su bila pitanja postavljena smrtnicima. Od-

govore su tražile dvije *prave vjernice*, a nakon što su one svoju zadaću obavile došlo je na red i ocjenjivanje truda.

Bess, koja je za života htjela na svoju crkvu staviti zvona i koja nije smjela u crkvi govoriti zbog seksističkih predrasuda okoline, dobiva od boga priliku *pustiti glas* i proglasiti svoju pobjedu. Zvonjavu razumiju svi, a ponajprije Jan, koji je prvi put uvjeren u božje postojanje.

Sličnu ulogu ima i ozdravljenje dječaka kojem je Sarah pljupecem otklonila fizički nedostatak. Bendrix se, ugledavši to malo čudo, pokoleba u svojoj mržnji. Ni jedan od njih neće zbog tih čuda zavoljeti boga, ali se obojici on prvi put izravno obratio. Oni su *preveliki smrtnici* da bi ostali zadivljeni tim obraćanjem. Nikad nisu dijelili iste vjerske osjećaje sa svojim ljubavnicama pa sada, kad im ih je bog oduzeo radi *viših ciljeva* mogu bogu uputiti samo neutješni osmijeh (Jan) ili ciničnu poruku *pusti me na miru* (Bendrix).

I kino z gledatelju trud koji su uložile Sarah i Bess činit će se premalo nagrađenim, ali će ostati naznaka vrlo mutne, ali ipak prisutne, božje samilosti prema dvjema mučenicama. Da ipak nije *sve bilo pogrešno*, kako se, možda, čini.

5. Specifične filmske naznake božje prisutnosti

5.1. Bog protiv Dogme 95 — božji subjektivni pogledi

Svaki lik u filmu ima svoj stil prezentacije. Njime se ne predočavaju samo likovi u fizičkoj prisutnosti, njime redatelj uspostavlja i emotivni odnos gledatelja s likom.

Ima li bog pored svih navedenih nedostataka svoj krupni plan, odnosno. da postoji li nekakav specifičan oblik prikazivanja koji će nam omogućiti da stupimo u izravni kontakt s Bogom bez posredovanja drugih likova iz priče?

Kako u boga nije moguće, jednostavno, uperiti kameru, odgovor na to pitanje skriven je iza redateljskih rukopisa Larsa von Triera i Neila Jordana. Analiza stila cjelokupnoga jedinog djela pokazat će kada i gdje je taj stil izmijenjen, odnosno *zakrivljen*, da bi se otvorio prostor za, vrlo skrivene, ali i nedvojbeno jasne pokazatelje da je na snazi prisutnost lika božjeg.

Lars von Trier ponajviše je poznat kao jedan od suosnivača *Dogme 95*, slavnog *zavjeta čistoće* danskih filmaša. Proglašom se željelo vratiti dignitet filmskoj umjetnosti i ponovno je usmjeriti na pravi put, izgubljen sveopćom komercijalizacijom i amerikanizacijom. Pravila obuhvaćaju isključivo snimanje kamerom iz ruke, zabranu uporabe naknadno snimljene glazbe, posvemašnje odrucabhe id filtera ili naknadne obrade slike, uporabu prirodne rasvjete itd.

Von Trier je snimio svoj *Dogmin* film *Idioti* (1998) nakon rada na *Lomeći valove* (1995), ali i drugi dotadašnji radovi sadržavali su slične stilske karakteristike pa je bilo logično očekivati da će se i u tom filmu pojavljivati u većoj ili manjoj mjeri.

Prvo i najuočljivije jest snimanje kamerom s ramena. Kadrovi su *pseudo-dokumentaristički* neuredni, s mnoštvom brzih

švenkova, oštrina se često gubi, a sve u svrhu razbijanja filmske namještenosti i naglašavanja prividne odsutnosti redateljskog nadzora. Dojam se upotpunjava i skokovitom montažom, koja pri raskadriravanju često prelazi *rampu*, reže protagoniste usred pokreta te dopušta poglede prema kameri.

Zvuk je često preplavljen šumovima. Dijalog se katkad uopće ne čuje, a glazba se redovito ne plasira, osim ako ne postoji izvor zvuka u slici. U takvu je stilu teško utvrditi jasne razlike između subjektivnih, objektivnih i autorskih kadrova. Najčešće su u pitanju dugi kadrovi, koji *reportažno* prate događaje primičući se i odmičući od likova po potrebi praćenja radnje. Njih autor kombinira s nizom krupnjaka (najčešće glavne junakinje), pomoću kojih stvara emotivni naboj između okoline i Bess. Subjektivni pogledi su učestali, ali se vrlo često ono što krene kao naglašeni subjektivni pogled pretvori u objektivni kadar ulaskom promatrača. Rakursnih snimaka gotovo da i nema, snimke su iz razine pogleda, a leće ne deformiraju sliku. Tu i tamo pojave se neki kadrovi koji iskoče iz cjeline pa ih se može protumačiti kao autorski komentar (npr. total u kojem Bess očajnički viče prema valovima koji udaraju u obalu), no i oni su nedovoljno naglašeni da bi se doimali posebno važnim i presudnim za komentar događaja jer ne donose neku novu vizuru na već poznate stvari.

Kako se takav stil primjenjuje na boga? U scenama koje nam se čine najbližima pojavi Boga (razgovori s Bogom u crkvi ili u drugim situacijama) također nema posebnih intervencija, osim, dakako, neobične glumačke igre. Razgovor je popravljen na način kojim su opisani i drugi, *međuljudski* razgovori u filmu. U igri je, opet, krupni plan junakinje u kojem ona izmijenjenim glasovima razgovara bez prisutnosti svjedoka. Nema reza u presudnom trenutku, nema podvlačenja glazbe, nema čak ni subjektivnoga pogleda Bess. Kamo ona gleda dok razgovara s bogom? U neko raspelo ili nešto drugo što bi, barem poslužilo kao *fetiš* kojim bi zamijenili nedostatak sugovornika? Dapače, prilikom razgovora u lokalu redatelj se trudi biti u što neutralnijem blizom planu, kojim sugerira da razgovor koji Bess vodi nije ništa drugo do monolog osobe koja »nije sasvim zdrave glave«.

Ipak, postoji postupak kojim je božja prisutnost vrlo precizno definirana. Cijeli je film podijeljen na sedam poglavlja (+ epilog). Uvodni kadar u svako poglavlje vrlo je brižno pripremljen. Riječ je o širim planovima krajolika bez ljudi. Prvo što se zapazi kod takva kadra njegova je isključna različitost od ostatka filma. Na prvi pogled djeluje kao umjetnička slika napravljena u tehnici ulja na platnu, ali ubrzo se pojavi neki pomak koji upućuje na filmsku tehniku (helikopter u letu, valovi u gibanju, automobil u vožnji...) Kolorističkom intervencijom boje su učinjene zasićenijima, a očigledne su i nijanse koje se u ostatku filma ne pojavljuju. Nadalje, kadar je vidljivo statičan i nema minimalnih pomaka karakterističnih za snimanje iz ruke. Gotovo su sve snimke gornji rakursi, a tamo gdje nisu pozicija objekata u kadru otkriva da je bila riječ o pažljivo aranžiranu postupku. Pri pojavi svakoga kadra oglašuje se glazba. To su jedina mjesta gdje se pojavljuje naknadno snimljena glazba pa je i po tome vrlo vidljivo da je riječ o posebnom dijelu filma. Do samog kraja filma ti kadrovi promiču nezapaženi jer je preko njih ispisan red-



Lomeći valove

ni broj i naziv poglavlja. Čini se kao da imaju dekorativnu i ritmičnu funkciju sve dok se ne pojavi posljednji kadar prikaza čuda (vidi pod 4) U njemu imamo identičnu vizuru gornjega rakursa prema naftnoj bušotini, u kadru nema ljudi, a u prvom su planu zvona, nadrealni element u filmu. Slikovne karakteristike identične su ranije opisanim (statičnost, bogat kolorit...) Iz konteksta filma upoznati smo što taj posljednji kadar znači:

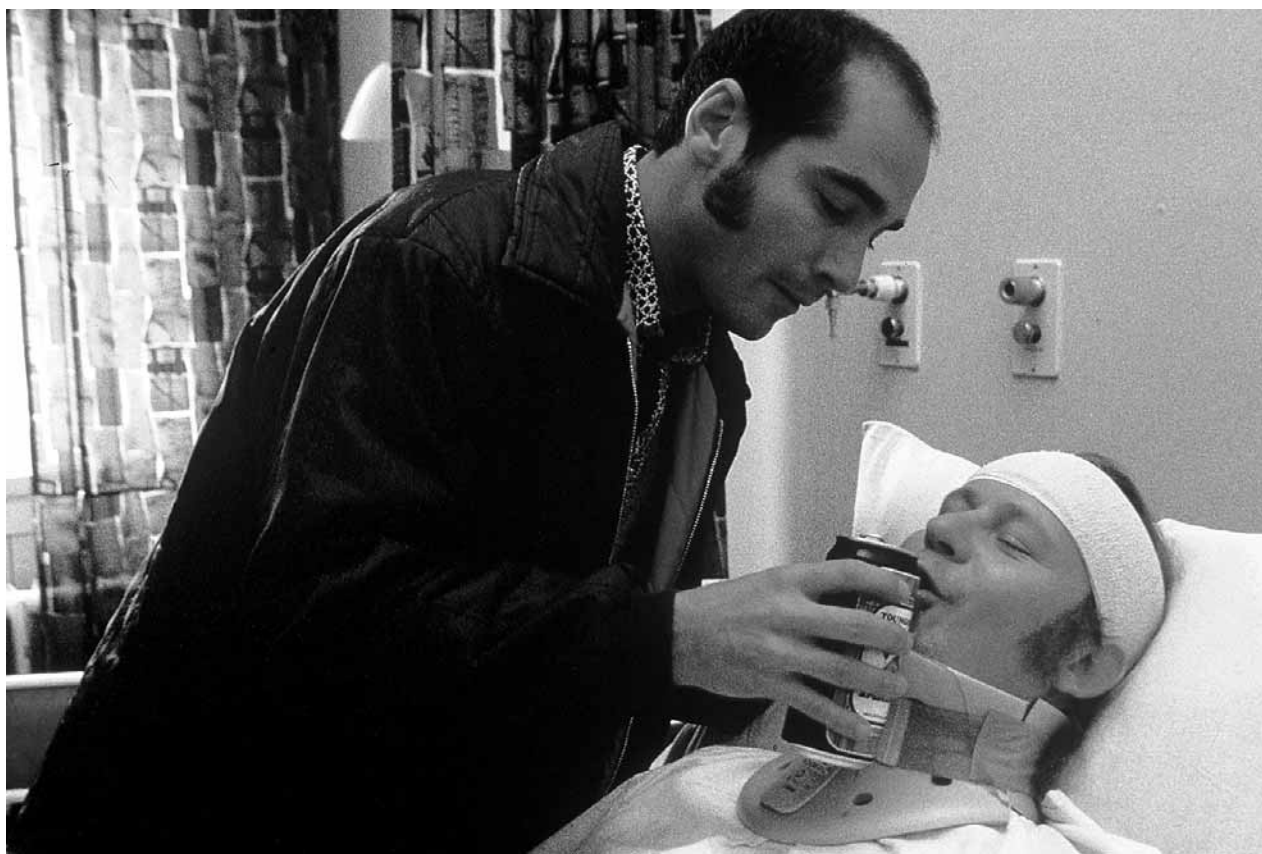
Bess se sjedinila s bogom i sad promatra svijet iz njegove vizure.

Ako se to primijeni na druge kadrove izvedene istom tehnikom pripovijedanja, postaje jasno da oni tu nisu, kako se prije pomišljalo, imali samo interpunkcijsku ulogu, nego su samozatajno naznačivali božje promatranje svijeta. Takvi postupci u suprotnosti su s pravilima Dogme 95 pa je evidentan autorski postupak narušavanjem krutih pravila. To nije jedina razlika od zavjeta čistoće u filmu,¹ ali je najnaglašenija i stilski najopravdanija. Bog time nije dobio svoj *krupni plan*, ali je izravno plasirao u film svoj *subjektivni pogled*.

5.2. Bog u dramaturgiji

Da li zbog činjenice što je Neil Jordan karijeru započeo kao pisac ili zbog drukčije poetike, već na početku može se utvrditi da nečega poput *božjih subjektivnih pogleda* nema u *Kraju ljubavne priče* ni u naznakama. To nipošto ne znači da film nije redateljski intrigantan, ali svoju posebnost ne gradi na tako spektakularnim potezima kao von Trierov.

Prvo što se uočava u Jordana težnja je za klasičnim kadriranjem. Česta je statična kamera i približavanje junacima samo u nužnim, vrlo dramatičnim situacijama. Dominiraju američki i blizi planovi, a komentar situacije redatelj čini pomoću širenja plana. Najčešće su to udaljavanja da bi se pokazalo da je u sceni prisutan još netko koga prije nismo vidjeli. To je posebno važno zbog različitih vizura istih događaja (iz perspektive Sarah i Bendrixa). Takvim postupkom stvoren je *suspense* u najdramatičnijoj središnjoj sceni Bendrixove pogibije. Događaje prvo vidimo prateći Bendrixovo izlaganje. On je nakon ljubavnog odnosa sa Sarom pogođen udarom eksplozije bombe. Dolazi do zatamnjenja zbog gubitka svijesti, a kad se povrati, uviđa da ga Sarah napušta bez vidljiva



Lomeći valove

objašnjenja. Tek nakon nekog vremena ista scena biva ponovljena prema Bendrixovu čitanju iz Sarina dnevnika, dobiva se kompletni uvid u događaje. Razotkriva se Sarina molitva i njezin zavjet bogu. To je, ujedno, i scena u kojoj se bog najviše približava glavnim junacima, a ni tu se ne pojavljuje nikakav neuobičajeni filmski postupak koji bi nam usmjerio pozornost na prisutnost nečega nadnaravnog. Može se cjeplidlačiti pa reći da je svojevrsna naznaka nekih neobičnih događaja početak eksplozije u *slow-motionu*, da u trenutku molitve Sarah ima zaklonjeno lice te da postoji gornji rakurs umirućeg Bendrixa koji je okrenut naopako u odnosu na sve druge vizure koje smo imali prilike vidjeti... Nijedan od tih postupaka, međutim, nije sustavno proveden da bi nedvojbeno pokazivao na nešto drugo osim na veliki *dramski čvor*. Tragom toga dramskog čvora može se krenuti u dalje dokazivanje prisutnosti nepoznate sile koju i Bendrix i Sarah spominju u pisanim zabilježkama, a koje su kinopublici predložene kao unutarnji monolozi (*voice-over*). Uloga pripovjedača važna je zbog postupka vremenske ispremiješanosti dijelova mozaika priče. Redatelj nas katkad zavarava, ne dajući nam odmah do znanja što se dogodilo prije, a što poslije. Većim dijelom filma tako pratimo dva tijeka ljubavne priče: sretnu prošlost (za vrijeme rata) i nesretnu sadašnjost² (poslijeratno razdoblje). Zanimljive su situacije u kojima radnja kreće u sadašnjosti, a nastavlja se sličnom situacijom iz prošlosti (npr. Sarin izlazak iz restorana). Prođe nekoliko trenutaka prije nego što redatelj pomoću jasna znaka gledatelju

skrene pozornost na taj postupak. Pomoću tih malih varki redatelj neprekidno daje do znanja da je negdje u priči nastupio *lom*, kulminacija, a to je upravo scena tajanstvena izlječenja. Ako te različite narativne strukture ubrojimo u filmska sredstva za naznaku božje prisutnosti, onda se može utvrditi da je bog u ovom filmu najviše prisutan pomoću dramaturgije izlaganja priče iz nekoliko vizura i nekoliko vremenskih slojeva. Glazba nema razlikovnu ulogu u tom pogledu. Ona je više kohezivno tkivo koje raspršeni mozaik događaja skuplja u jednu emotivnu cjelinu. To je turobna partitura repetitivnih dionica i ponekih *lajtmotiva* koji stvaraju ugođaj depresije, antiklimaksa i nedinamičnosti. Slično je tempirana i glumačka ekspresija koja nikad ne prelazi u euforiju ili visoki *tonus* emocija, čak i kada je riječ o najnemirnijim i najpresudnijim trenucima (kako sretnih, tako i nesretnih). Ti postupci stvaraju znatno drukčiji ugođaj od burnih emotivnih skokova u *Lomeći valove*. Tamo je linearost priče stvarala neizvjesnost kraja, dok je ovdje isprepletenost vremenskih tijekova, kontrapunktirana stalnošću redateljske hladnoće, još produbila osjećaj sudbinske neizbježnosti. Više o tome bit će riječi u poglavlju o bogu kao poznavatelju scenarija unaprijed (vidi pod 7)

6. Bog kao inicijator radnje: McGaffin?

S obzirom da je trebalo vrlo mnogo riječi potrošiti samo na dokazivanje boga kao jednog od protagonista, potrebno je posumnjati na veličinu uloge koju bog ima u ovim filmovima.

Drama je aktivnost ljudskog duha, unutarnji sukob motiva i emocija koje dopiru do promatrača neovisno o umiješanosti neke strane sile. Publika u kino dvorani brine se za sudbinu Bess, Jana, Sarah i Bendrixa, a Boga gotovo da i ne zapaža.

Znači li to da bi ovi filmovi postojali i bez božje prisutnosti?

»McGaffin je nešto od neizmjereno velika značenja za likove u filmu, dok je pripovjedaču priče potpuno nebitno.«³ Na prvi pogled čini se kao da se ta tvrdnja može u potpunosti primijeniti na boga u navedenim filmovima. Bog je nešto što opsjeda glavne junake do te mjere da se prostituiraju, odriču ovozemaljskih užitaka i odlaze u smrt. Znači li to da je Bog nešto uistinu toliko važno da te postupke i opravda? Ako se postavimo prema Bogu kao McGaffinu, što nam ostaje od drame u filmu? Odgovori na ta pitanja već su djelomično dani pri postavljanju dvojbi glavnih muških likova. *Kraj ljubavne priče* bio bi, u tom slučaju, film o uzaludnu stradanju jedne žene pri pokušajima da se odupre neizbježnoj sudbini. Njezina patnja svodila bi se na nerazumni čin odricanja zbog kojega je u vlastitoj zaludenosti izgubila i ono malo vremena koje je mogla potrošiti s ljubavnikom... *Lomeći valove* govorio bi o nesretnoj supruzi koja svoja prva i najljepša seksualna iskustva uzaludno traži u drugim muškarcima nakon što joj muž strada. Kad shvati da ih ne može pronaći, ona bira smrt...

Takve konstatacije samo su djelomično točne. Redatelji su ih plasirali da naglase uzaludnost tjelesnog života bez istinskih duhovnih vrijednosti. Ti sižeji jedan su od izbora koje publika može prihvatiti kao svoje tumačenje događaja.

Želi li netko prihvatiti takve defetističke sadržaje kao svoje tumačenje danih peripetija i odgovore na postavljena pitanja? Pozitivan odgovor traži od publike da bezuvjetno shvati Boga kao McGaffin, no jesu li to bile namjere autora? Što se nudi kao alternativa? Bog je za Bess i Saru vrlo jasni pokretač njihovih akcija. On postavlja izazove pred njih. Čudo koje Sari vraća Bendrixa i nasilno oduzimanje Jana da bi se Bess stavilo na kušnju. Bi li se bez njihove čvrste vjere počelo događati nešto zanimljivo za film? Aktivnost kreće upravo iz vjere glavnih junakinja u njihovu *misiju* dobivenu od boga. Zbog tih misija dolazi do sukoba s okolinom. Stvaraju se situacije u kojima je dalji izbor uvjetovan nastavkom ili odustajanjem od misije. Filma ima dok postoji misija, bez obzira koliko ta misija imala smisla ili ne. Za neke će to biti plemeniti i hvalevrijedan put, a za druge besmislena i ničim opravdana akcija. Isto kao što će se malo koji gledatelj odlučiti na rješenje u defetizmu, tako će malo tko neupitno prihvatiti misije kakve im nude Sarah i Bess. Tko bi činio te teške i autodestruktivne zadaće s golemim entuzijazmom koji pokazuju njih dvije? Je li to ono što nas von Trier i Jordan žele uvjeriti da je *prava stvar*?

Istina je negdje u sredini, kao i obično, ali film ne nudi tu sredinu kao mogućnost, nego samo ekstreme. Na jednom *kraku vage* je bog kao davatelj i oduzimatelj, koji sve pokreće i u sve se miješa. Na drugoj strani je bog kao McGaffin, prividan i za opću sliku nevažan. Ovi filmovi ne mogu ni bez

jednog od tih viđenja boga. Bez boga kao pokretača stvari — gubi se smisao ljudske drame zbog očigledne uzaludnosti ikakve akcije, a bez boga kao McGaffina — nestaje važnost koju čovjek dobiva birajući vjeru kao vlastiti put. Na gledatelju preostaje kojoj će se strani više prikloniti, ali njegov izbor neće nikad biti do kraja isključiv. To će ga dovesti u poziciju drame junaka ovih filmova, a ona glasi:

Postoji li bog ili McGaffin?

7. Božji scenarij

7.1. Bog kao poznavatelj scenarija unaprijed

Do sada se u pokušajima da se Boga prikaže kao vjerodostojni karakter na filmu osjećao svojevrsni *grč* izazvan naporom da se Bogu pridaju karakteristike filmskog lika. Pri tome se inzistiralo na približavanju Boga jednoj unaprijed zamišljenoj konstrukciji filmskih karaktera za koje je već u uvodu bilo naznačeno da se, u principu, radi o ljudskim bićima. To je bilo korisno sve do onog trenutka kada je činjenica da Bog uistinu postoji i kao djelatna sila i kao netko tko ima svoj prepoznatljivi identitet u filmu, a u mogućnosti je ostvariti obostranu komunikaciju sa drugim likovima. Korak dalje je predstavljanje onih svojstava po kojima je Bog *osobit*, po čemu se razlikuje od svih drugih likova u ova dva filma, ali i u svim ostalima. Već se kroz dosadašnje razmatranje uočilo da Bog ima nadnaravna svojstva u odnosu na svijet filmova: čini čuda, daje zadaće, oduzima živote... No što je od svega toga *filmski relevantno* za Njega kao lik?

Postoji li svojstvo koje može efikasno opisati po čemu je bog u osobitoj prednosti nad ostalim likovima?

Ne smijemo zaboraviti na božju svemoć mijenjanja stvari i određivanja tijeka radnje, ali svemoć ne bi bila ostvariva, a da prije toga nije nastupila *spoznaja o događajima*. I to ne bilo kakva spoznaja, nego sveobuhvatna spoznaja o svim smjerovima radnje, zapleta, motivacija i sumnji likova. Ta spoznaja ne obuhvaća samo trenutačno stanje stvari u filmu nego predviđa i buduće događaje na koje bog ima mogućnost intervencije, što znači da on nije samo *čitač*, nego i *pisac scenarija* ovih filmova.



Lomeći valove

7.2. Bog kao scenarist

Oba filma počinju iz poprilično vidljive perspektive likova, Bendrixa, odnosno Bess. Od početka smo uvjereni da je ono što ćemo vidjeti i čuti njihova priča. Kada dolazi do obrata u kojem se objelodani da je ta priča već negdje ispričana i da je u njoj nemoguće pronaći neki smjer radnje koji bi se razlikovao od onoga koji je već unaprijed zacrtao bog?

U *Lomeći valove* taj je motiv manje prisutan, ali će zato pojasniti koliko je izražen u *Kraju ljubavne priče*. Bess razgovara s bogom na dva načina: zahvaljuje na darovanim blagodatima života i postavlja zahtjeve. U jednom trenutku bog odgovara na njezin zahtjev da se Jan vrati kući, ali ne na način na koji je to Bess zamišljala. Prije je bilo rečeno da taj postupak nije važan za dalji tijek Bessina odnosa s bogom, ali je od neobične važnosti ako se traži motivacija boga za takav *podmukao* čin. Ako je bog želio staviti Bess na kušnju, nije li se mogao oglasiti tek kad se nesreća već dogodila ili učiniti nesreću bez posebna Bessina zahtjeva? Bog u jednom trenutku upita Bess da li je sigurna da želi to što želi, kao da je već tada imao na pameti *igru* koju je pripremio. Od tog trenutka pa do kraja filma bog usmjerava Bessino djelovanje postupnim Janovim ozdravljenjem. Bess nije sigurna koliko će dobiti za svoja davanja, ali Bog osigurava točnu količinu poboljšanja ili pogoršanja Janova stanja da tjera Bessine akcije, a time i radnju filma, u smjeru koji je sam zacrtao. Da je Bog želio da se dogodi Bessina pogibija znamo po čudu kojim na kraju pokazuje svoju moć. Pitanje koje ostaje otvoreno jest: bi li Jan umro da je Bess bila manje hrabra? Odgovora nema ni nakon kraja filma jer se čini da su oba kraja stalno bila u igri.

Taj osjećaj nije prisutan u *Kraju ljubavne priče*. Sarah također postavlja zahtjeve Bogu i na isti se način zavjetuje da će ostvariti ono što bog od nje traži, no kinopublici je jasno prikazano da odgovori na njezine zahtjeve dolaze nešto prije nego što je pitanje uopće i postavljeno. U trenutku kada Sarah kleči pred Bogom i moli se za Bendrixov život, njezina molitva još ne završava, a u pozadini već vidimo Bendrixa koji se, osvjешten bojim čudom, vraća u život. Na isti način događaji se redaju i s Bendrixovom konačnom objavom mržnje prema Bogu. Sarah ne umire nakon objave, nego čas prije. Istovremenost krika Henryja (Sarina muža) i otkucanja pisačkog stroja, na kojem Bendrix iznosi svoje osjećaje, potvrđuje da je riječ o nevjerojatoj koincidenciji ili o svjesnosti nekoga tko je točno znao kada će se zbiti nemili događaj. Da se radi samo o jednom primjeru, još bi se moglo i posumnjati, ali se na identičan način doktorova loša dijagnoza poklopila sa Sarinim kršenjem danog zavjeta i pisanje pisma kojim ostavlja muža poklapa se s njegovim preklinjanjem da ga ne ostavi. Bog je stalno bio korak ispred drugih likova zahvaljujući svojoj neobičnoj ulozi poznavatelja scenarija.

Znači li to da su ovi filmovi, gledano iz božje perspektive, završili prije no što su i počeli? Bog se u Bessinu slučaju trudi ostaviti dojam neizvjesnosti, dok je u Sare vrlo jasno da se nema smisla opirati njegovoj volji jer sve funkcionira kao besprijekorni mehanizam koji je nemoguće zaustaviti ili mu promijeniti smjer. Kako je moguće stvoriti dramu kad se svi ishodi već znaju? Bog se pri tome ne razlikuje od ostalih scenarista i pripovjedača. On je svjedok događaja koje prepričava. To što se prepričava prije nego što se događaji, iz ljud-

ske perspektive, dogode nema bitnije posljedice za dramatičnost priče. Bendrix, na primjer, prepričava priču na sličan način kao i bog. Premda zna sve završetke i sve obrate, on nam ih izlaže dio po dio i time stvara napetost. Na jednak način i bog priča svoju priču, nama ljudima, odnosno publici u kinodvorani. Bog misli da je ta priča zbog nečega važna za smrtnike i on je izlaže preko svojih odabranih pripovjedača, zatajivši da je pisac priče on sam. Kad je priča jednom započeta, nemoguće ju je (i nerazumno) izložiti odjednom pa tako bog ostaje uz priču u svim trenucima njezina izlaganja. To je učinio tako što je sebi dodijelio jednu od uloga. Kad god ostali likovi u filmu pomisle da su uzeli stvar u svoje ruke, pojavi se bog da ih dovede na *pravi put*. Je li to bilo dovoljno ili je napravio korak dalje pa je pričajući priču o sebi i sam poželio biti taj koji mijenja njezin razvoj kako mu se sviđi? Je li bog samo *scenarist* i kao *naturščik* ostao *interpretator jedne od uloga* ili se dočepao i *redateljske stolice*?

8. Bog redatelj?

8.1. Glas redatelja ili redatelj sam

Ima li dovoljno materijala da se potkrijepe teza da Bog, kao lik na filmu, nije ništa drugo nego izravni glas redatelja (a oba redatelja ujedno su i scenaristi filmova), kojim se on obraća likovima od kojih zahtijeva određeni način ponašanja? Svakom liku u filmu autor je udahnuo život, ali ni jednom nisu dane takve specifične moći nevjerojatno nalik korekcijama kazališnog redatelja za vrijeme generalne probe vlastite drame. Kao da se neki moderni teatar odlučio raditi tekst kojem su dane okvirne smjernice, a redatelj se tijekom predstave odlučuje u kojem će smjeru priča krenuti dalje. Sam dolazi na pozornicu radi željene dopune, neovisno o publici koja i njega počinje tumačiti kao jedan od likova u priči. Da li, prilikom šetnje po pozornici, redatelj stvara i svoj lik te progovara na taj način o sebi kao o osobi? U ova dva filma to pitanje će glasiti: *Je li bog redatelj koji se mijenja u svoje djelo ili postoji i refleksija autora prema Bogu kao liku te se na taj način ograđuje od Božijih postupaka*?

8.2. Kritika božjih postupaka

U dosadašnjem pregledu božje uloge može se zaključiti da je bog definitivno pisac djela koje se odvija pred našim očima. On vuče sve poteze koje usmjeravaju radnje likova i zna ishode svih postupaka i slučajnih incidenata (vidi pod 7) Da li Bog kad preuzima ulogu redatelja kritizira scenarista? Ako se zanemari (ili se baš naglasi!) činjenica da su scenarist i redatelj u ovim filmovima iste osobe, može li se vidjeti da je redatelj prilikom čitanja teksta ponekad napravio bolnu grimasu ili se posebno razveselio nečim pročitanim te na taj način izrazio svoje (ne)slaganje sa scenaristom?

Von Trier nam je u posljednjem kadru sa zvonima pokazao *Božji subjektivni pogled* (vidi pod 5), ali gledatelj filma to doživljava kao *autorov kadar*, što nedvojbeno pokazuje da je došlo do poistovjećivanja onoga što bog vidi kao lik i onoga što redatelj vidi u cijeloj pripovijesti o nesretnoj ljubavi. To je kadar koji ima presudnu ulogu za cijeli film. U tom se kadru autor najdublje umiješao u tijek filma. Ako je tim kadrom dao najjači komentar događajima, onda se mora utvr-



Lomeći valove

čiti da on ne samo da objavljuje svoju *božansku* nazočnost nego i svoje mišljenje poistovjećuje s božjim. Nema proturječna božanskim postupcima od strane redatelja. Nema skrivene istine koju ni bog nije vidio ili naknadna dovođenja u pitanje tog božjeg čina. Božji pogled ima funkciju jasne interpunkcije koja nije ni upitna niti usklična, nego izjavna. *To je, naprosto tako jer je bog tako htio*. A Bog je u ovom slučaju sam Lars von Trier.

Neil Jordan svojim samozatajnim redateljskim stilom još više naglašava slaganje s izrečenim, odnosno pročitanim. On je prisutniji kao pripovijedač jer izlaže priču na način da bi gledateljima bila zanimljivija, ali koliko god *karte bile promiješane*, još uvijek je tu riječ o istom *špil*u. Jordanova ulaženja u različita gledišta likova, samo naglašavaju da, bez obzira iz kojega se kuta *predložak* promatra, on uvijek ostaje izvan mogućnosti za promjene od strane likova. Pokušavajući junacima dati što više prostora da izraze svoje mišljenje o sudbini

koju im je namijenio, kao da se ispričava što i njima nije dana barem malena mogućnost da tu sudbinu i mijenjaju kao što je mijenja on sam. Prima i ljubav od Sare, jednako kao i Bendrixovu mržnju, ali ne pomiče svoje pozicije ni za milimetar: *Što je napisano, to je zakon*. (A zna se tko je sve napisao.)

Autori ne kritiziraju božju riječ u svojim filmovima. Prihvataju je kao činjenicu od koje ne mogu pobjeći. Svako eventualno neslaganje s bogom bilo je izraženo kroz junake koji su mu se suprotstavljali, a vidjelo se kako su oni svi završili nemoćni pred božjom svemoći. Možda su autori suosjećali sa svojim likovima i navijali za njih, ali je na kraju ipak u njima prevladao neki nadredatelj koji je tim junacima odredio sudbinu po nekoj vrsti *prirodnog stanja stvari* ili *pravog zdravog razuma*. To nije ništa drugo nego redateljev duboko istinit pogled na ovaj svijet i poredak stvari u njemu. Kada se izbrišu osjećaji ljubavi, mržnje, ono što nam ostaje pominjenje je sa svijetom, odnosno s bogom koji je cijelu priču i

napisao i režirao. Bog je lik koji redatelja utjelovljuje u najnepopularnijoj ulozi — ulozi suca svim ljudskim slabostima.

Kakvi su Jordan i von Trier kad se prihvate te uloge?

9. Bog — pozitivac ili negativac

9.1. Emotivni odaziv pojavi boga

Posljednje što o bogu treba izreći, a prvo što publika pri izlasku iz kina osjeti jest emotivni odaziv prema bogu kao pojavi. Kakve su emocije izazvali Jordan i von Trier *inkognito* pojavom na platnu? Uloga koju su si dodijelili u svakom je slučaju nezahvalna i vrlo odgovorna. Bog, po općem vjerovanju *izvor svega dobroga*, u ovim filmovima itekako je postao *persona non grata*. Dogovori s junakinjama, koje su pokazale najviše strpljenja u svojoj komunikaciji s njim, više podsjećaju na slične pregovore s jednim drugim svemoćnim i nadnaravnim filmskim bićem — đavlom, nego na ugodni dijalog s vlastitim stvoriteljem. Krutost koju bog pokazuje pri svakom pojavljivanju ili činu teško da može naići na simpatije, a zahtjevi koje postavlja toliko su upitni da je potrebno mnogo strpljenja kako bi se dokučila konačna namjera. Na kraju, kad je, prema božjim pravilima, proglašen *happy*

end, iz vizure običnoga smrtnika takvo je razrješenje sve samo ne istinska sreća. Postoje li razlike u pristupu koje tjeraju na pomisao kako je ipak moguće, pored svih ovih nepoželjnih ulaznih podataka, biti *dobar Bog* s obzirom na dane filmske okolnosti?

9.2. Lars von Trier — sebični bog

Najvažnije pitanje koje opisuje karakter von Trierova boga jest:

Zašto je započeo svoju okrutnu igru sa Bess i na kraju je ubio?

Ona je poslušna vjernica i dobrodušna žena kojoj je jedina *slabost* ta što »previše voli svoga Jana«. Bog se redovito ne odaziva na povike vjerske zajednice kojoj Bess pripada pa je vjerojatnost da se bog naljutio što je ona kao predmet svoje ljubavi odabrala stranca, koji ne pripada takvu odgoju, nikakva. Njihova ljubav nije narušavala ničiji integritet. Štoviše, bog nikad nije izgubio prvo mjesto za Bess. Ipak, sve to nije pomoglo da bog jednu nevinu molitvu, kojom Bess preklinje da joj što prije dovede Jana kući, pretvori u tragediju. Kušnja koja se pojavila nije rezultat neposluha na koji je Bog odgovorio kaznom. Više se čini kao da je Bess zatekla Boga u trenutku kad je *ustao na krivu nogu* pa joj se on sveti što ga



Kraj ljubavne priče

uznemirava. I način razgovora s Bess to pokazuje. Bog njezine ponizne molitve komentira glasom mrzovoljna starca kojeg je ljubav odavna napustila pa mu je cijela problematika koju Bess stvara *ni iz čega* dosadna i nezanimljiva. Da bi od cijele peripetije izvukao prizor koji mu je zanimljiv, bog stavlja Bess na kušnju. Ali kakav je to bog koji je nevinu i istinsku ljubav pretvorio u prostituciju i bolesničku ludost? Zar je žrtvovanje kao konačni cilj bio jedini izraz Bessine ljubavi koju je bog mogao razumjeti? Čak se i svećenici, božji *podanici* na zemlji, ponašaju jednakom okrutnošću prema svojim bližnjima, osuđujući ih nakon smrti na *gorenje u paklu*. U tome čak pokazuju i visoki stupanj kratkovidnosti, jer se njihovo mišljenje, barem u Bessinu slučaju, korjenito razlikuje od božjega, koji ju nakon svih ovozemaljskih nedaća privija k sebi. Kruti karakter je, naprotiv, potpuno nalik onom božjem. Bilo koji od namrgođenih svećenika mogao bi poslužiti kao *lice božje* da se redatelj odlučio prikazati toliko željeni Božiji *kрупni plan*. Kojem višem cilju služi sva ta okrutnost i nemilosrdnost koju bog isijava oko sebe? Ako je Bess primjer mučnice kojom je Bog htio dokazivati svoje zastranjenje od neke njegove prvobitne nakane, pitanje je: koja je to nakana bila?

Da je bog nevjernicu pretvorio u vjernicu ili da je osobu koja je nesposobna za ljubav pretvorio u ženu koja se žrtvuje za ljubav, namjera bi bila jasna. Ali Bess je žrtvu podnijela pred ljudima koji su je nakon cijele muke osudili na pakao. Koga je bog preobratio njezinom žrtvom i doveo na pravi put? Jan i Dodo (najbolja Bessina prijateljica) su i prije cijenili Bess i vrijednosti za koje se ona zalagala. Ne bi li Bess više dobra učinila zemaljskom svijetu da je u njemu poživjela dulje?

Bog je odlučio drukčije. Činilo mu se da je korisnije osobu takve duhovne snage što prije uzeti k sebi. Zbog takva čina izložen je kritici upravo onih ljudi koji su Bess voljeli, kako likova u filmu, tako i publike u kinodvorani. Njegovo svojtanje *najbolje-od-ljudi* nije mu donijelo nikakve simpatije. Razlozi koje je ponudio kao opravdanje takva čina nedokučivi su običnom čovjeku. *Ovog* Boga doživljava se kao arogantna, mrzovoljna, nerazumljiva i sebična. Bendrix bi rekao da vjeruje u njega zato jer ga mrzi. Gledateljima filma ne preostaje drugo u trenutku kada se začuju zvona koja potvrđuju da je Bess učinila *pravu stvar*.

9.3. Neil Jordan — bog koji pruža priliku

Čini se da je bog htio i Saru imati za sebe, otet i mužu i ljubavniku. Postoji dijalog Henryja i Bendrixa u kojem Bendrix shvaća da je sve vrijeme bio ljubomor na krivu osobu, na muža, umjesto na boga. I detektivska igra počinje traženjem novoga Sarina ljubavnika, a pronalaženjem boga. Sarah, kao pravednica i pravovjernica, završava kod Boga na isti način kao i Bess, ali s bitnom razlikom: Bog je pristupio Sari na njezinu zamolbu. Svjesna da je preljubom kršila zavjet braka sklopljenog pred bogom, ona sama bira svoje odricanje u zamjenu za čudo. Nema dvojbe da bog odazivom na njezinu molbu ne stavlja samo nju na kušnju, nego i daje nešto u zalag. U tom trenutku njegova je pomoć itekako dobrodošla. S pravom se može utvrditi da je u času Bendrixova oživljavanja bog pokazao naklonost prema Sari. Bess nije u svom ovozemaljskom životu iskusila tu vrstu božje milosti. Premda dalekovidni Jordanov Bog zna da će Sa-

rah prekršiti njihov dogovor, on joj omogućuje neke ugodne trenutke života na zemlji. Zahvaljujući njemu Sarah je u mogućnosti još jednom doživjeti trenutak istinske sreće. Božja motivacija je, dakle, bila ljubav prema Sari. Ljubav koja će rezultirati time da će Sarah završiti kod njega preranom smrću, ali za razliku od Trierova boga, Jordanov se doima kao netko kome drugi dio zadaće (oduzimanje Sarina života) ne znači ni najmanji užitek. Umjesto spektakularne buke nebeskih zvona, taj bog liječi mrlju na licu dječaka kojega Sarah ljubi. Malo dobro djelo kao da je najmanje koliko bog može popustiti od krutih zakona koje mora slijediti, a koje je sam donio. Niti Sarah nije dovoljan razlog da bi se ti pisani zakoni mijenjali, ali je ona bila najbliža stvaranju sumnje božje u vlastitu riječ. Malo čudo na kraju je isprika svima koji ostaju nakon Sare. Bendrix tu ispriku, dakako, ne prihvaća, ali nije on vidio von Trierova boga pa mu se i Jordanov čini zlokoban. Nije ni taj bog netko tko bi ganuo simpatije filmske publike. On je sudac što mora provoditi zakone koji mu se ponekad i ne sviđaju. Na taj način sačuvao je pravednost, ali nije uspio spasiti nekoga koga je volio. Vrijednost života na zemlji tom je bogu veći izazov od prisvajanja *trofeja* koji mu se sviđaju. To je poznato otkako je spasio Bendrixa. Utoliko je i bog postao jedna od oštećenih strana, jer ubijanje Sare ni njemu nije bio lagan posao.

10. Zaključak

Bog se potvrdio kao zanimljiv filmski karakter. On definitivno nije ravnopravan ostalim likovima. Njegova je premoć nad njima velika, ali svi zadani karakterni uvjeti ipak su zadovoljeni.

Bog ima svoje *ciljeve* — stvoriti uvjete u kojima će ostali junaci morati dokazati da su dostojni vlastite pojave na filmskom platnu. U tome smjeru teži i božja *dramska akcija* — potaknuti likove da provode *volju* božju, time on postaje *inicijator radnje*. Volja se očituje u neobaziranju na okolnosti koje izaziva pri ostvarenju svojih ciljeva, ne prezajući ni pred primjenom *čuda* kojima ponegdje isključno otkriva svoju prisutnost. *Sustav vrijednosti* mu je vrlo određen, iako za likove običnih smrtnika nedokučiv i ponekad besmislen, što uzrokuje *sukob* s tim likovima, a ponekad i unutarnji, kad bog mora učiniti stvari koje mu se ne sviđaju. On je najbolji promatrač postojeće, prošle i buduće situacije svijeta filma, a ta *svijest* proteže se i na sve odnose unutar istoga, kako na *odnos* ostalih likova i njega osobno, tako i na odnose među tim likovima.

Najintrigantnija je, zasigurno, božja *osobnost* koja se poklapa s osobnošću autora filma. Kroz boga kinopublika na izravan je način osvjedočena o *velikom igraču* koji pomiče *figure* na filmskoj *šahovskoj ploči*. Ponekad potezi zadovoljavaju očekivanja gledatelja i izazivaju naklonost, ali češće je u pitanju neslaganje čime je istaknuta osobnost i beskompromisnost autora. Drugi filmovi, također, imaju svoje *bogove*. Svaki nenađani obrat, čudna okolnost, iznenadna sreća ili nesreća, dokazi su njihove prisutnosti, nekad veće, nekad manje.

Ne postoji ni jedan film bez svoga *boga*. Neil Jordan i Lars von Trier samo su pronašli specifičan način da postanemo svjesniji te činjenice, koja je sama po sebi jasna, ali je ponekad toliko *zakamuflirana* da smo je skloni zaboraviti.

Bilješke

- 1 Postoji još montažna scena popraćena glazbom u kojoj Jana dovode kući iz bolnice, ali ona toliko vidljivo narušava uspostavljenu ravnotežu stila u filmu pa ju je najbolje tumačiti kao *iznimku koja potvrđuje pravilo*
- 2 Bendrix priču pripovijeda iz *sadašnjosti*, zato riječ *sadašnjost* ovdje treba shvatiti kao *bliža prošlost*.
- 3 Usporedi: Truffaut: Hitchcock, str 84.

Filmografija

Lomeć valove/Breaking the Waves, Danska, Švedska, Francuska, Nizozemska, Norveška, 1995.

pr. — Zentropa Entertainment, Trust Film Svenska, Liberator productions, Argus Film Produktie, Northern Lights, Vibeke Windelov, Peter Aalbaek Jensen

kpr. — Axel Helgeland, Peter van Vogelpoel, Rob Langestraat, Marianne Slot

izv. pr. — Lars Jönsson

sc. — Lars von Trier, Peter Asmussen

r. — Lars von Trier

d. f. — Robby Müller

mt. — Anders Refn

sgf. — Karl Juliusson

kgf. — Manon Rasmussen

ul. — Bess: Emily Watson

Jan: Stellan Skarsgård

Dodo: Katrin Cartlidge

Terry: Jean-Marc Barr

Čovjek na brodu: Udo Kier

Doktor Richardson: Adrian Rawlins

Svećenik: Jonathan Hackett Bessina majka: Sandra Voe

Kraj ljubavne priče/The End of the Affair, SAD-UK, 1999.

pr. — Columbia Pictures, Neil Jordan, Stephen Wooley,

kpr. — Kathy Sykes

sc. — Neil Jordan, prema romanu Grahama Greena

r. — Neil Jordan

d. f. — Roger Pratt

mt. — Tony Lawson

gl. — Michael Nyman

sgf. — Anthony Pratt (Production design), John Bush (III) i Joanne Wolard (Set decorators)

kgf. — Sandy Powell

ul. — Maurice Bendrix: Ralph Fiennes

Henry Miles: Stephen Rea

Sarah Miles: Julianne Moore

Henry's Maid: Heather Jay Jones

G. Savage: James Bolam

G. Parkis: Ian Hart

Bibliografija

Arijon, Daniel, 1976, *Grammar of the film language*, Los Angeles: Silman-James Press

Filmska enciklopedija 2, 1990, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža'

Peterlić, Ante, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16

Plazewski, Jerzy, 1971, *Jezik filma*, Beograd: Institut za film

Richards, Ron, 1992, *A directors method for film and television*, Boston — London: Focal Press

Thomas Richards, James 1990, *Script analysis*, Boston — London: Focal Press

Truffaut, Françoise, 1987, *Hitchcock*, Beograd: Institut za film

Tudor, Elijad, 1982, *Kako napisati i prodati scenarij*, Beograd, Institut za film

(Multimedia)

<http://movies.yahoo.com/shop?d=hc&id=1800020762&cf=bios>

<http://www.tvropa.com/tvropa1.2/film/dogme95/index.htm>

<http://www.sarto.com./home2/vontrier/index.html>

<http://www.neiljordan.com/>

<http://www.rottentomatoes.com/>

<http://www.suntimes.com/index/ebert.html>

Vjekoslav Majcen

Film-Historical Sketches

The article is a collection of historical comments that accompanied short television segments dedicated to early Croatian film in two film programmes on Croatian television. In these comments late Vjekoslav Majcen follows the early appearance of some film forms and procedures (early motion pictures, animated film, TV adds, film colouring, political campaign coverage), as well as documentary and ethnographical treatment of various historical phenomena (cities, landscapes, folk customs, urban parties, social life, etc.). His texts are very informative, filled with fine remarks about the history of film in Croatia and the history of Croatia.

Boris Vidović

Heritage of the Keeper of Heritage

The death of Vjekoslav Majcen at the age of 59 has left a big void in Croatian film historiography. Employed as a researcher in the Croatian Film Archive, Majcen was during the past decade the only film historian who had systematically researched the early period of Croatian cinema. As a pionir in the field, he could not rely on some broadly accepted and shared corpus of facts, but had to 'invent' his own method of research. Relying mainly on archival written material, his research has uncovered important data that is of interest not only to film scholars, but for the researchers of the Croatian cultural life in the first part of the 20th century. Majcen has published several books, the most important being the one on educational film, one of the thoroughest studies on the subject published in any language. His approach was essentially different from the auteurist criticism dominant in Croatian writings on cinema. Apart from his continuing interest in the older cinema, he has prepared several authoritative filmographies, the last being one of the Croatian cinema 1991-2000. He was also an editor of this review in which he kept diary of all the important film events in Croatia. He will be missed not only by his colleagues and friends, but in Croatian cultural life in general, since his extremely important work has no heir.

Petar Krelja

Film Directors and Film Critics

Critics and film authors often come into conflict (both verbally and physically) over the subject of film interpretation. Branko Bauer, for example, objected attributions of the symbolism of the conflict between the people and the occupier in the scene of the stopping of the German motorbike in the film *Don't turn around, son*. William Wyler replied to Bazin that he shot his famous scene with Beth Davis in the *Small Foxes* with a static camera only because the actress had a spinal fusion. Babaja, on the other hand, said to the author of this article that the old lady that is always sitting and spinning in his film *The Birch Tree* does not have any metaphorical meaning since they placed her at the spindle only because she was constantly in everybody's way and they did not know what else to do with her. Nevertheless, Petar Krelja reveals that the motive of a similarly presented old man or a lady is rather frequent in Babaja's films, and they can also be found in Krešo Golik's film *The Girl and the Oak*, as well as in Slavko Kolar's short story that Babaja turned into film. In Babaja's film director's procedure assigns particular importance to the old lady who does not pay any attention to the joy and sadness around her. Considering the uncertainty of the analytical favouring of the author's intention and the possibility of the strong influence of the irrational laws of art, one could speculate and say that the old lady in *The Birch Tree* is not a mere surplus, quite the contrary, she is the image of the author Babaja, the same Babaja that so strongly resented the critic's input of surpluses in his film.

Hrvoje Turković and Vjekoslav Majcen

Croatian Cinema — Research Report

An extensive research of the 'state of art' in Croatian cinema field was undertaken in 2000-2001 by the state independent research company, Strata Research, Zagreb. The project was supported by the Regional Culture Office — Open Society Institute (Croatia) grant and coordinated by Albert Kapović and Hrvoje Turković. The research included

18 experts from different fields of cinema. Here is a summary of the report.

STATE OF ART. Croatia is a country of a very small cinema (and general) market (cc 120 cinemas; with a decline in attendance), so that there are very limited fields of enterprise that can be self-sustaining on the market (mostly services: renting of equipment, expert services, commercials, music clips; media publicity; distribution of films, commercial cinemas, video-rentals). Most of cinema enterprises are subvention dependent: main film production (feature films, short film production), non-commercial distribution and film presentation, education, and publications (non-mass media).

Main source of subvention for different cinematic activities is the state — the allocation of state budget money through different Ministries (mainly through the Ministry of Culture; but also — for education — through the Ministry of Education, and the Ministry of Science). Other main source of support is a customary participation in production (co production) of feature films by the main TV company Croatian Radio-Television (HRT; public television). The Ministry of Culture money is distributed to the projects (film-production projects; non-commercial presentation programs; festival programs; amateur activity programs; publication programs — magazines, books...) by expert commissioners (an individual or a group). In the last two years the Ministry of Culture has allocated to the cinema field activities a budget of cc 4.033.000 EUR.

Production consists of 5 feature films and up to 200 short films and videos per year (rough estimation). In the nineties the Ministry of Culture support for short films was blocked (with the exception of animated films), but from 2000 on (with new government and new Minister of Culture) short film-production support has been reinstated — specifically for short documentaries, short features, animated films and experimental film/video production. On the basis of public tenders, individual commissioners for each kind of films (feature films; short films, film animation and experimental production) are deciding which project will be supported.

There is an important output of non-professional and individual artistic production in video and film, mostly out of the State support system.

Technical basis of cinema (both production and theatrical presentation) is very varied. Though there is some new equipment in use, there is a prevalence of the out-of date and overused one. Most of the film production is performed in electronic media; only a small ratio of films is produced originally on film medium.

Television (specifically Croatian Radio Television, HRT) is the biggest production source of film and video works, and the main exhibitor of films. It is also a highly important co producer of feature films and graduation films by the students of the Academy of Dramatic Art, Zagreb. But, the HRT participation is individually negotiated; there is no formal systematic regulation for these TV-film collaborations.

Film production education is present in several guises. One is through formal schooling, another is through informal courses and workshops. On the university level artistic film production is taught at the Academy of Dramatic Art in Zagreb, Zagreb University (four year study in the following departments: film and TV directing, film and TV cinematography, film and TV editing, theatrical and film dramaturgy, theatrical and film production management); at the Art Academy in Zagreb, Zagreb University (four year animation study, and two year media study), at the Art Academy in Split, Split University (three year film/video design study), at the School of Architecture, Zagreb University (several courses in film and TV within Design study). There is a summer workshop in feature film script writing, documentary production, and production management at the international Imaginary Academy in Grožnjan (Istria, Croatia), and many workshops and courses organized by the Croatian Film Clubs' Association (within the Summer Media School in Trakošćan), or by its member ciné-clubs (one or several weeks courses, for children and for adults on the association's premises).

Film study is not taught autonomously, but only as a course within other studies at the level of the University. The oldest course is one taught at the Comparative literature studies at the Faculty of Philosophy, Zagreb University, and it is also taught at the Teacher Education Academy in Zagreb, as well as at other teacher education colleges. Also, film study subjects are taught as auxiliary subjects within the production studies.

At the elementary and high school level film is taught mostly within the subject Croatian language and literature (under the media education topic), and within the visual arts subject. However, it is mostly neglected, partly because of the overburdened teaching curriculum, and partly because of the lack of media teaching equipment and film stock.

There are no systematic editions of film books and magazines in any professional publishing house in Croatia. The exception are three institutions that have — as one of their activity — publishing of books and other kinds of printed material, and they do publish titles on film on a regular basis (Croatian Archive; Croatian Film Clubs' Association, and Vedis, production, distribution and publishing company). There are three specialized film magazines: *Croatian Cinema Chronicle* and *Entry* (published by Croatian Film Clubs' Association), and *Hollywood* (published by Vedis).

Media publicity in the field of cinema is quite widespread and generally satisfactory (many young educated film critics have found their jobs in daily and weekly papers, weekly magazines, radio and TV programs).

There are two archives: one state archive Croatian Cinemateque (member of FIAF) at the Croatian State Archive, and INDOK archive department at Croatian Radio Television (HRT). There are also some registered archival collections.

PROBLEMS. The basic problem of Croatian cinema is its heavy dependence on state support sources. Another problem is the unsettled legislative situation, partly caused by the lack of a long-term strategic vision of the future development of Croatian cinema. There is also a shortage of institutions and offices necessary for a good cultural policy. For example, there is no office with a central data-base of Croatian cinema, nor an office able to mediate information about Croatian cinema to interested parties. There is no network for non-commercial distribution and exposition of art films and videos. Promotional activities concerning Croatian films and other cinema related cultural products (publications, e. g.) are not being seriously considered, if at all. There are neither laws nor ordinances that would regulate the very important issue of relations between the cinema and television. Croatian cinema is in 'autistic' state in regard to the surrounding cinema world, lacking in co-productions with Europe, and not being relevantly involved in European integrative processes.

ANALYTIC CONTENTS: *On the project and researchers*; 1. *Introduction*; 1.1. *General conditions and future prospects*; 1.2. *A summary of basic data*; 1. 3. *Some open problems*; 2. *The State legislative*; 2.1. *Overview of legislative fields*; 2.2. *The Cinema Law*; 2.3. *The Cultural Board Law*; 2.4. *The Croatian Radio Television Law*; 2.5. *Other stimulating laws and ordinances*; 3. *State and regional bodies relevant to the cinema*; 3.1. *The Ministry of Culture*; 3.2. *The Zagreb City Office for Culture*; 3.3. *Regional offices of culture*; 4. *Cinema field structure — the state of art (1996-2000)*; 4.1. *Production*; 4.1.1. *General overview*; 4.1.2. *Production companies*; 4.1.3. *Noncommercial, artistic or/and educationally oriented production programs*; 4.2. *Commercial and noncommercial distribution*; 4.3. *Film exhibitions*; 4.3.1. *Commercial theaters and their attendance*; 4.3.2. *Video films lending*; 4.3.3. *Films on television*; 4.3.4. *Noncommercial and culture promoting exhibitions*; 4.3.5. *Festivals*; 4.4. *Education*; 4.4.1. *General overview*; 4.4.2. *University education in artistic cinema/video production*; 4.4.3. *High and elementary education*; 4.4.4. *Courses, workshops, summer schools*; 4.5. *Archives*; 4.5.1. *The Croatian Cinemateque (Hrvatska kinoteka)*; 4.5.2. *INDOK — Archive of Croatian Radio Television (HRT)*; 4. 6. *Associations, societies, guilds*; 4.6.1. *Societies of experts (guilds)*; 4.6.2. *Associations of more general cultural profile*; 4.8. *Publications*; 4.8.1. *Publication of cinema books*; 4.8.2. *Publication of specialist film magazines*; 4.8.3. *Media publicity*; 5. *Television and cinema*; 6. *ADDENDA*; 6.1. *Central sources on Croatian cinema*; 6.2. *Relevant laws and ordinances (a selection)*; 6.3. *International memberships*; 6.4. *ADDRESS BOOK*; 6.4.1. *Main state bodies*; 6.4.2. *Production companies*; 6.4.3. *Art organizations (with film production)*; 6.4.4. *Distributors*; 6.4.5. *Television companies*; 6.4.6. *Cable television (with concession)*; 6.4.7. *Festivals/Revues*; 6.4.8. *Noncommercial presentations*; 6.4.9. *Archives*; 6.4.10. *Higher education, seminars, workshops*; 6.4.11. *Societies, associations*; 6.4.12. *Registered ciné-clubs*; 6.4.13. *Film magazines and yearbooks*

Hrvoje Turković

Educational Film — Its Scope and Distinction (dedicated to the Vjekoslav Majcen's book *Educational film*)

Vjekoslav Majcen's empirical research of the history of educational film in Croatia (Vjekoslav Majcen, 2001, *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma/Educational Film. A Historical Survey of Croatian Educational Films*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka) raises some speculative analytic questions that were touched upon but not dwelled on by Majcen in his path breaking book.

The basic speculative problem is — how to define *educational film* when any film may be *used* for this or that educational purpose. Contemporary reviews of the first film shows in Croatia highlighted the educational potential of movies — it was pointed out that movies may be effectively used to widen the audience's knowledge about the world by documenting faraway world vistas and customs.

But, if each fact film could be educational, and each feature film may have moral educational impact, is it justified to consider educational films as belonging to a *structurally specific film kind*?

In order to answer the question some distinctions have to be drawn. The first important distinction is between the (a) *educational use* and (b) *educational intent* of the movie.

The standardized educational *use context* (lecture context, classroom context, special learning context) is obviously highly important in 'making' a movie an *instrument of education*. That is the reason why Majcen so carefully surveyed all different attempts in Croatia to establish specific educational contexts for the educational use of film (e. g. the establishment of the *scientific society* Urania with the educational use of films; attempts to institute special *school film theatres* for children, or different attempts at organizing special lecturing shows of films); and he also presented a history of pedagogical discussions in Croatia (and in the world) on the topic of the modes of the educational use of film.

However, there is an important difference between using an existing film for educational purposes, and *making* a film with educational purpose in mind. In the latter case there is a formative attempt to set the film in such a manner that its educational impact is heightened. Some *characteristics* are favoured over others in order to fulfil the educational aim more effectively. For example, Majcen is pointing out the insistence on the didactic principles of *simplicity* and *gradualness* in the subject presentation. Educationally minded films favour single line of exposition (leaving out complications, and side lines), bring out only typical and characteristic aspects of the presented phenomena, they keep illustrations and presentational style strictly functional.

However, educationally useful features do not necessarily mean that the film in question is a specific *kind* (genre) of film — *educational film*. Namely, basic *didactic* features are actually features of the classic presentation style. They characterize classic narrative film (only simplifying it), classic documentary, and classic animation film alike. Feature films, documentaries and animation can be used in education, and can possess educationally purposeful features, but they are not specific — *educational films*.

Further distinction has to be made between films *made with educational intent*, i. e. between films with (b. a.) *educationally useful characteristics* (i. e. *educational features*) and those with (b. b.) *specific, predominantly educational structure*.

Films made according to the described didactic principles of simplicity and gradualness may be labelled as films »with educational features«, but not necessarily as educational films. Educational films would be those that can be *recognized as educational* on the basis of the specific structure without regard to the actual context of use. But what would be the *specific structure* that would give a generic distinction of 'educational film'?

The proposed answer is — as suggested in Majcen's discussion of a *single concept film* production in Filmoteka 16 — that educational films are characterized by a *discursive* (*argumentative, expository*) structure. We are faced with expository structure when the point of individual shots and shot sequence is not in getting acquainted with their idiosyncratic nature, but when they are used as *exemplifications* (*illustrations*) of some general (generic) *concept, idea, or category*. Film is *educational in kind* when it is structured as an exposition of general (identifying, characteristic) features of some phenomena in order to make our concepts *content-full*, and to enable us to apply the concepts adequately to a class of particular experiential instances. It is this 'perceptually applied' concept analysis that characterizes prototypical *educational film*. When we are faced with a film that forces us to use particular images just as *exemplars* for something more general — we are justified to make a hypothesis that we are dealing with educational film, and we are motivated to look for other expository strategies that would support (or question) the hypothesis. Many standard features of educational films can be functionally explained as *concept-expository devices* (e. g. frequent use of verbal commentary as a 'conceptualising device'; use of different *diagram forming* devices — mostly of graphic schematisation and animation).

Thus, educational film is an important phenomenon not only because it exists (and by its existence requires to be examined), but also because it is a field where *discursive* — *argumentative, expository* — *potentialities* of film are explored, established and evolved. In spite of Ian Jarvie's categorical statement that »*The film medium is not especially suited to the discursive mode of address.*« (Jarvie 1987: 250) educational films (and educational, and specifically instructional television programs) demonstrate how powerful and varied are film's abilities at 'discursive mode'.

Majcen's research opened up a field for serious film theoretical account of the educational film practices, and generally toward *discursive discourse patterns* in cinema.

ANALITIC CONTENTS: 1. *The concept of educational film as a speculative problem*; 2. *Problem of moral-education*; 2.1. *Moral education and knowledge education: films as moral-educational problem*; 2.2. *Are moral educational films a subset of propaganda films?*; 2.3. *Do moral educational films belong to a special film kind?*; 3. *Generic specificity of (knowledge) educational film*; 3.1. *Functional characteristics and characteristics of a film kind*; 3.2. *Historical introduction of educational purpose for films*; 3.3. *Do educational films have a specific structure?* 3.4. *Information as relevant criterion of thematic choice in educational films*; 3.5. *Noted presentational characteristics of educational film*; 4. *Discursiveness of educational film*; 4.1. *Discursiveness as an answer*; 4.2. *Discursive functionality of a concrete image — image as an exemplar, illustration*; 4.3. *Image conceptualising devices*; 4.4. *Discursive composition of discourse*; 5. *Conclusion: Film is a powerful discursive vehicle.*

Boris Popović

Colour and Light

The author presents and comments on several key statements from the book *About colour* by Nikola Tanhofer. The first statement refers to the distinction between the coloured film — film in colour, and the conclusion that although colour is the *most powerful way of expressing completeness*, it is often disregarded. Since making films is a team work, if there is no communication between the director, cameraman, art director and costume designer the colouristic wholeness of the film remains a mere coincidence resulting with a *coloured film*. In the *film in colour*, on the other hand, colour is as important as the script or the actors; it is one of the layers of the storytelling, as in the film *Shouts and Whispers*. The second statement refers to the composition and the harmony of colours. Theoretical knowledge of the physiology of sight open the door to the possibility of acquiring sense for the composition and harmony of colours. Colour is light, the third theses states, of key importance for the cameraman since light is his medium. Until the end of the 60's colour on film existed solely as the colour of the set design and costumes, and films were lit with a white light (the light produced by the colour heated at the temperature to which film emulsion was sensitive). Ever since then the term white light exists only as a point of reference for changes in the colour of lighting. Light was equalled with stage and costume design. When Tanhofer introduced the approach to colour as light in his teaching at the beginning of the 70's, his approach was considered quite avant-garde. Questioning Tanhofer's theses' the author concludes that colour, due to the dynamism and agility of light, and with the help of modern technology, transcends space and acquires a time dimension. The last thesis that the author comments on refers to the question of the reproduction of colour. The chapter of Tanhofer's book with the same title

deals with practical shooting themes. The author points out that the problem area of the temperature of colour and the use of conversion filters contains a series of incorrect, arbitrary and superficial assumptions. Tanhofer's book presents these problems and their solutions in a distinct and distinguishable manner so that it could be considered an almost indispensable manual for cameramen.

Jurica Pavičić

Shaking off the Past — the European Moment

Although film history notes that the period of the auteur New Hollywood ended with the beginning of the 1980s, the same changes in European film passed rather unnoticed.

Since the early 1980s until the mid '90s the focus of filmic events was moved to the USA and East Asia. In Europe, on the other hand, certain authors (P. Greenaway, D. Jarman, B. Tarr, A. Kaurismäki, K. Kieslowski) produced brilliant opuses, British and Spanish cinema experienced a boost, nevertheless, European cinema on the whole played a marginal role — they did not generate trends, nor created many new authors. One of the reasons for this state was the collapse of the philosophy of the auteur film additionally aggravated by the general esthetical affinities of the period. Leading theoreticians of the post-modern rejected the modernist utopian vocabulary and promoted hedonistic culture, irony, and a return to narrativity and communicability so that in the mid '80s even the established modernists such as Wenders and Tarkovsky made 'lighter' narrative films. The dominant type of European art film lost the support of critics and normative poetics. In Croatia, representatives of such objections with the theses about the boredom of the auteur film were the magazine *Kinoteka* and the followers of the self-proclaimed New Croatian film. Lack of understanding of the poetical model incarnated by Godard or Rohmer was evidently connected with the fall in quality of humanistic education of the public and critics alike, but also with the fact that representative directors of the auteur film of the '80s were nothing but shallow epigones of Resnais and Rohmer. Postmodernist culture exhibited an inclination towards communicability, hedonism, ludic modes and combining, and film lovers turned to the works of Hollywood authors like Burton and Coen brothers. At the end of the '80s critics' antiauteur campaign reached its peak. The second reason for the crisis of European film was the disappearance of traditional productions due to the expansion of capital and political changes. European cinema expanded their capital trying to create a pan-European cinema that produced some sort of additive motion pictures founded on the philosophy: 'a renowned director, plus English language, plus famous European actors, plus a culturally important theme'. In the mid '90s European film has started to acquire some speed. After many years Europe was getting some new authors with the status of *arthouse* stars (T. Tykwer, S. Gedeon, L. Moodysson), while a whole series of

European cinemas was experiencing the phenomenon of local hits. This gradual ascension could be observed in Croatia too, not only in the cinema repertoire, but also in the programmes of festivals in Pula and Motovun. This year's Venetian Mostra was, according to many, first great festival in the last ten years that has not been dominated by films from Asia and/or the USA. A recovered European film is an unusual inversion of films from late '80s and early '90s. Creative forces of those films resided on the typically post-modernist stylistic features: visual hedonism, stylisation, irony, the awareness of tradition, genre mixing, fantastic heterocosms and pop culture inspiration observable in different films such as *Subway*, *Nikita*, *Matador*, *The Elements of Crime*, *Shallow Grave*, *Jamon*, *Jamon*, *Delicacy*, *While Nobody's Watching*. They are all visually luxuriant and stylised, include generic paraphrases, recycle pop culture, use science fiction and have populist aspirations. New generation is a poetical antipode of the above mentioned. Instead of stylisation, it is characterised by verism and naturalism, photographic roughness and an interest for the material surrounding so that in this manner it proclaims death to the film illusion. Genre is no longer a ludic strategy but methodologically foregrounded and reduced to a comic dimension. Croatian culture too mirrors such poetic controversy. Within the heterogeneous movement called the 'New Croatian film' we can distinguish two generations. The first generation of authors (V. Brešan, L. Nola, H. Hribar, N. Hitrec) is significantly under the influence of the '80s films and leans towards stylisation becoming a creative mainstream undergoing poetical changes similar to their European piers. The second one has not yet left any trace in feature films although their short films display familiarities with the new European wave. The new independent American film also possesses similar poetical characteristics so that the new filmic Europe is particularly fascinating because of a rather large number of new, interesting names. Thus we have M. Kassovitz, E. Zonca, X. Beauvois, F. Ozon, D. Moll, M. Vernoux from France; F. Fonteyne, P. Toye, L. Debrauwer from Belgium, and M. Winterbottom and L. Ramsay from Great Britain. In Denmark, the ideological centre of the new European film, beside the ideologist of the *Dogma 95*, L. von Trier, we also have L. Scherfig, T. Vinterberg and W. Refn; L. Moodysson from Sweden, and T. Tykwer from Germany, probably the biggest star among the younger European directors. In Czech we have J. Sverák, P. Zelenka and S. Gedeon; in Austria N. Albert and J. Hausner; in Slovenia J. Burger, in Bosnia and Herzegovina D. Tanović. While Serbian cinema lost its two best younger authors S. Dragojević and G. Stojanović, critics in Italy are beginning to appreciate new films by N. Moretti, G. Piccioni, C. Mazzaruti and F. Archibugi, while P. Virzi seems to be the most interesting among the young authors. This phenomenon of the young authors producing radical and extremely ripe movies, so characteristic of Europe and the USA, cannot be found in Croatia. Main reasons are the inaccessibility of film information, inertness of the system, and lack of film producers. On the other hand,

many authors have displayed talent and sensibility similar to those that reign in the new European film (Z. Matijević, Z. Jurić, R. Orhel, A. Nuić).

Irena Paulus

Cliché or Emerging Language? — Conference 'Music/Image In Film & Multimedia, New York, June 2001

The conference 'Music/Image In Film & Multimedia held in New York, June 9-11, 2001 opened with a number of lectures dealing with the necessity of cliché in film and continued with the American vision of oriental and national in film music (African, Quasiffrican, Indian and Asian) with an occasional mention of animated film, American movies of the 60's and the 90's. The second and third day of the conference offered a much more versatile programme. Participants tried to encompass the subject of film music and its connection with cliché in the widest possible way so that beside the lectures on the role of classical music in film and its influence on films, we could also hear a lecture on classical film-musical stereotype by James Horner, music in documentaries, and music in early musicals. Conference was not limited with film music but it also observed music in media, for example, on the Internet, in videos or in experimental animated film. Putting the emphasis on the marketing approach to film music, especially the *soundtrack*, the last day of the conference offered a very interesting presentation of Philip Johnston's composing technique who took an experimental approach to the score for silent movies (*Cops* by Buster Keaton). He composed something completely opposite of the expected and usual, and the effect produced was quite interesting.

Apart from presentations, another interesting moment of the conference were three round tables that started each day of the conference with a presentation of an author's work and a discussion. On the first day two computer-oriented musicians-presenters (one dealt with the problems of composing computer music /Rowe/, the other with music on the Internet and the way it is 'composed' /Curtis/) served as a framework for an extremely interesting visual-musical-film project by Lidija Bagnoli and Gillian Anderson. Round table on Sunday, 10 July 2001 welcomed former 'Walt Disney' studio composer, Buddy Baker, sound editor and score writer Lyle Greenfield, founder of the producing company 'Bang Music' (creative adds). Their presence prompted a discussion about temporary music in film (*temp tracks*), film music on CD (*soundtrack*), and the originality of the contemporary film music in general.

On June 11, 2001 round table gathered producers: Edward Pinder, news producer on ABC, Cathy Lewis, producer, writer, and journalist on the CBS, and Judith Dwan Hallet, representative of documentary film, director and producer with her own company (Judith Dwan Hallet Productions,

Inc.) The third round table offered a view of music from the perspective of TV producers. They strongly supported the use of well-known clichés, and although their view provoked a long discussion, it represented yet another contribution to the understanding of cliché. Approaching cliché from different perspectives was also an attempt to give a broad answer to the question from the title of the conference.

Tatjana Jukić

Mr. Darcy and Pemberley Press: The Visible and the Invisible in *Bridget Jones's Diary*

The text focuses on a discussion of the ways in which the 2001 film production of *Bridget Jones's Diary* (directed by Sharon Maguire) participates in the construction of British cultural identity, especially in terms of redefining some crucial tenets of British cultural history. This redefinition is effected not least by the film's capitalization of Austenomania of the 1990s. The visual rhetoric of the film, that is, promotes a complex interaction of political as sexual correctness, and vice versa, ironically echoing the very social ironies of Jane Austen herself. On the other hand, however, this correctness is made possible by the symbolic exploitation of the Other — be it the other of the verbal discourse of the novel (as opposed to film) or the other of the British cultural geography (the defenceless spaces of Bosnia, Chechnya, or Kurdistan as utilized in the script). The symbolic labour of Maguire's film in this respect is particularly relevant for the theorizing of visual discourse, because it relies on the sophisticated social economy of the visibility itself, the gaze and the spectacle.

Kristi Brown

Cultured Killers, or Terminal Bach

Kristi Brown's essay 'Cultured Killers, or Terminal Bach' studies the role of Johann Sebastian Bach's music in horror and psychological movies, and movies prevailed by violence and technology. The author's framework is the character of dr. Hannibal Lecter from Thomas Harris' novel and movies *Silence of the Lambs* and *Hannibal*. She points out that dr. Lecter would not appear so aristocratic if it had not been for his love of Bach's *Goldberg variations*. Following the streak of Bach's music, Kristi Brown finds it in films generically similar to *Hannibal* like *Seven*, *Kiss the Girls* and *Virtuosity*. Bach's music also appears in the book by Douglas Hofstadter *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, and the book by Richard Powers *The Gold Bug Variations*. The basis of the author's research is the intertwining of music with literature and films, and its extraordinary impact on the piano player Glenn Gould, Hannibal's favourite performer.

Željka Vukajlović

Pornographical Minds and the Reactions on the Film *Baise moi*

Violent reactions against the excellent motion picture *Baise moi* can be explained if we take into account the uncritical acceptance of the pornographical model of presentation of sexuality and the tendency of (male) critics to prefer the fairytale form of this genre where woman has no rights and serves only as an object to a male subject. Unsubstantiated objections concerning lousy direction and acting, inefficient mixture of drama and pornography arise from an affective reaction to a skilful removal of the limit between high culture and pornographical discourse, and a possible presentation of sexuality on film and society with nonpornographical models. In *Baise moi*, men are the objects of pleasure while female characters enjoy freedom. Sex and violence present in this motion picture have been denounced and censored all over the world because they overtly expose the division of power in our society based on the assumption that only male sexual fantasies are legitimate showing material on the silver screen since their legitimacy arises from the financial and political power.

Silvestar Kolbas

Seven Films by Ante Babaja — Their Pictorial Style

The paper is part of an extensive study of the stylistic specifics of pictorial approach in the films of a prominent Croatian filmmaker who was famous for his short feature films, documentaries and long feature films. The author of the paper analyses seven Babaja's films: two short allegoric features *Nesporazum/A Misunderstanding* (1958), and *Lakat/The Elbow* (1959); Babaja's first long feature, a highly stylized fable *Carevo novo ruho/Emperor's New Clothes* (1961); an allegoric short feature *Pravda/Justice* (1962); a short documentary on teaching deaf children to speak *Čuješ li me?/Do You Hear Me?* (1965); a highly praised long feature *Breza/The Birch Tree* (1967); and a candid camera documentary *Čekaonica/The Waiting Room* (1975). Babaja's general style developed from a highly stylised phase into a naturalist style, however, what makes the transition coherent is a careful choice of pictorial style in support of Babaja's meditation stance, his reflections on the basics of human condition. In his allegoric short features Babaja dealt with almost caricature topics, e. g. gallery visitors appreciate a mill-stone as a work of art in the context of abstract sculpture exhibition (*A Misunderstanding*); an office worker advances by 'elbowing his way through' (*The Elbow*); a bystander watches an act of street violence — a man beating his wife — and only imagines his successful intervention (*Justice*). Actually, the main emphasis in these films was on the pictorial approach to a basically simplistic situation, an attempt to bring the irony of the situation in play by the use

of rich pictorial stylisation devices. The intriguing choice of camera perspective, (e. g. view of the gallery visitors through the hole in the mill-stone), the use of wide angle lenses with strong perspective distortions, radical change of the angle of vision, a particular choice of details of visitors' inattentive behaviour and insistence on visual analogies (on circles in ambience). In *The Elbow* Babaja and his cameraman (Hrvoje Sarić) introduced a completely white background, high key photography, absence of shadows which anticipated a highly reduced pictorial approach in the feature *Emperor's New Clothes*, where the characters and rare pieces of furniture were placed on an uniformly white background, only the film was in colour, and pure colours were stylistically used with costumes and props. In *Justice*, light was diffused (as in cloudy weather), but Babaja and his cameraman (Tomislav Pinter) have used an effect of live action animation (by dropping out phases of live action), a double exposure effect, and wide-angle movements along the sight line, which produced a caricature-like effect of the action of characters. With the documentary *Do You Hear Me?* Babaja made an exception in his approach: he chose a 'transparent' stylistic approach witnessing a process of speech therapy for the deaf in a very economical manner. Still, one feels that this stylistic approach was carefully chosen: shooting the film indoors, close shots of patients and their efforts, an emphasized absence of 'intervening' pictorial, sound and editing articulations. The cameraman Nikola Tanhofer took special care in dealing with natural light, finding an excellent balance between the 'uncleanliness' of a given ambience light and its recognition functionality — achieving an atmosphere of spontaneity and a strong feeling of autonomous 'inner life' of the situation at hand. There is a close analysis of the beginning and ending sequences of the film in the paper. Babaja's most appreciated film — *The Birch Tree* (cameraman Tomislav Pinter) is an adaptation of a rural short story by the prominent Croatian writer Slavko Kolar. The film harmoniously combines naturalistic (anti-pastoral) approach to the rural environment and meditative stylisations. Naturalism mostly pertains to the choice of rough elements in rural social and natural milieu. Meditative stylisations pertain mostly to the pictorial and editing style reminiscent of the famous Croatian school of rural naïve painting. Situation is frequently presented in a 'staged' (tableau) style that keeps 'a viewing distance', stimulating a more global, meditative approach to the presented situation. Pinter frequently uses filters to darken the sky, carefully modelling lighting in indoor scenes, while Babaja occasionally uses *montage* to build up a situation, introducing a more symbolic interpretation into play. This meditative streak became predominant in Babaja's short documentary *The Waiting Room* (cameraman Tomislav Pinter). Candid camera shooting of the people waiting relied on the lighting and visibility circumstances found at the scene of the shooting, however, a careful choice of minute details of people's unconscious gestures and moves, and careful editing association of such shots invoked meditation on people's hidden mental life. Following the line of analysis suggested

by particular films, the paper also exposes some basic problems, e. g. problems of candid camera approach, problems of shooting in natural light, problems of high key photography, problems of harmonizing different stylistic devices, etc.

ANALITICAL CONTENTS: 1. A MISUNDERSTANDING (1958); 2. THE ELBOW (1959); 3. THE EMPEROR'S NEW SUIT (1961); *About stylisation with black or white; Reduction of space with white background; Reduction with limited choice of colours*; 4. JUSTICE (1962); 5. Do You Here Me? (1965); *Close analysis (1st shot; 2nd shot; 51st shot; 52nd shot, 53rd shot)*; 6. THE BIRCH TREE (1967); Naturalism; Stylistic elevation; General pictorial mood of the film; Naïve painting; naturalistic support; Brightness and Hue; Filters; Camera movements; Death as a theme: funeral procession; Composition as style; Basic characteristics of Breza's pictorial style; 7. THE WAITING ROOM (1975); Bibliography

Midhat »Ajan« Ajanovic:

Cartoon realism by Walt Disney

At the end of this year it will be exactly one hundred years since Walt Disney, the most influential animator of all time, was born. The purpose of this essay is to deepen our understanding of the impact Disney had on the history of animated film and film in general.

A short introduction presents American animation, the background and the environment from which the phenomenon Disney emerged. The author of the essay argues that animation, together with movie pictures, comic strips, jazz, pulp fictions, Broadway shows etc., was part of a large process called »the Americanisation of the American culture«, which definitely marked the fact that America was no longer just »Europe in emigration«, but a new and authentic society and civilisation which very soon got up ahead of the whole world. Unlike some prominent historians in the field such as Donald Crafton, the author claims that »lighting sketches«, a form of vaudeville episode where skilful cartoonists were drawing »live« on the stage, only partly influenced animation during the silent movie era. Besides Stuart Blackton, the only animator in the early period who considered animation to be an extension of vaudeville was Winsor McCay, the most prominent, highly talented creator of the early American animation. In spite of this, he is a rather extraordinary exception with little influence on the mainstream production.

The author considers comic strips to be the main source of inspiration for animators during the early years of film history. Comic strips supplied animators with graphic style, the awareness of animation as a product intended for market and the concept of a specific »star system« in which cartoon characters are exponents of the image and trade mark of longer animated serials. The first animators that integrated business and entertainment, such as Putt Sullivan, Paul Terry, Randolph Bray and most notable The Fleischer

Brothers, invented the so called »perf and peg« system, i. e. cell animation and an assembly line method of production which created the foundation of the industrialised animation production in America. This was the ground plan on which Walt Disney founded his fascinating career.

In the second part of the essay, the author discusses the concept of realism, or »conceivability«, as Disney called it, which was achieved in the Disney Studio during the 1930s. Disney introduced a new philosophy called »life-quality« by making cartoons »as if cartoon characters were real«, which revolutionised the mere art of animation as well as the technical aspects of the production. His ambition was to create empathy between the viewer and film where the difference between reality and fiction would be temporarily wiped out, as was the case in feature films. He distrusted metamorphosis; the character's body was irreducible and had the same »implied mass« at any given moment of the film. At the same time, he respected the basic laws of nature such as gravitation and perspective. In order to capture the essence of reality, the studio developed highly sophisticated methods of animation, such as studying movement with the help of professional actors, a high drawing count and smoothly flowing animation instead of jerky, unrealistic movement like those in most of the early animated films. Result of the development of these methods were many technical improvements such as the Multiplan camera or other devices and techniques that enabled the studio's flawless combination of sound, colour and animation.

During the early 1930s Disney definitely got away from the comic-strip influence and set up animation as an autonomous vehicle. It was during the same decade that Disney definitely established the cartoon stars creation as analogous to the Hollywood studio star system.

A special consideration in the essay is given to Disney's first animated full-length feature, *Snow White and the Seven Dwarfs*, which was released in 1937. The author suggests that it was one of the most significant occurrences in the history of animated movies. Despite the fact that several feature-length animated movies were made before (films by, for example Starewitz and Reiniger.), it was the first animated product that could compete with other film genres. Until then, animated shorts were normally just supplemental parts of the so-called film bill together with the bill's main attraction: a feature-length film. Hence, it was considered just as a supplemental product. Adapting a famous fairy-tale, legend or myth, Disney created a completely new genre that would prove as one of the longest lasting in the history of motion pictures.

The author proceeds with an analysis of the specific ideology and philosophical view that derive from Disney's products. Disney created an ideal world made of families, leisure and heterosexual couples. »The world« was populated by funny characters representing middle-class icons. Race or class problems were nonexistent in this ideal world of

middle-class citizens. Marketing his product, as Smoodin wrote, as »ideal children's fare« Disney created rules of rigid morality and conservatism. Phenomena such as cruelty to animals, sexual relations, except those purely heterosexual, or blasphemy were unthinkable in a Disney cartoon.

In the following chapter the author tries to clarify his relation to some common themes of criticism against Disney. Ideology critics, such as expressed in the work of Dorfman and Mattelart, accused Disney of spreading American imperialism worldwide, while others reproached the company that it had 'erased competition' with its monopolistic behaviour so that »in the mind of his viewers, Disney animation was accepted as the only possible one«, as wrote Bendazzi. To the first critics the author replies that Disney's propaganda has never been hidden. Honestly speaking, Disney's propaganda for America and capitalism did not spread oppression; rather the oppressed people felt that by buying Disney they were getting a taste of freedom. As far as the latter are concerned, the author thinks that it was precisely Disney's power and influence that made such a turbulent development of the art of animation possible. Almost all American studios worked in relation to Disney, as more or less creative opponents trying hard to compete with »the giant of animation«. The Warner Brothers' studio for animators, Tex Avery or UPA would hardly have developed their original aesthetics had there not been such a great challenge to be different and better than the great concurrent.

Disney's influences are not limited to the USA but equally obvious in most countries where animated film production was developed, even in the cases of some of the most creative enterprises such as British Animation, Zagreb School of Animated Film, or the whole of the so called »Canadian phenomenon«. It is less known that the first three animated cartoons produced by Canadian National Film Board were not only made by Disney's animators, Disney's characters (Mickey Mouse and others) also »stared« in them. Disney's patriotic effort, his animated films that contributed to create consensus about The United States' entrance into World War II, connected him with John Grierson, the founder of NFB. Consequently, three short movies produced by Disney and NFB were the impetus for what later developed into the most important studio for artistic animation.

The essay ends with the conclusion that Disney's »realistic« treatment of time-in-space, his creation of various techniques and use of sound effects and colour, smooth and natural movement, philosophy expressed through the content of the story and the aesthetic design and dramaturgic construction and finally last, but not least, his huge commercial success are the qualities that doubtlessly make Disney the only classic in the world of animation. The author emphasises that any historical study within this field claiming to be serious, has to include at least a chapter about Disney — one of the most important phenomena in the history of film.

Aldo Tardozi

God on Film (in *Breaking the Waves* and *The End of the Affair*)

God is one of the protagonists of two recent excellent motion pictures, Lars Von Trier's *Breaking the Waves* and Neil Jordan's *The End of the Affair*. Characteristics of God as a film character surpass the usual, recognizable characteristics of film characters. God's qualities are that he is invisible, all-present, almighty and all knowing, untouchable for the other characters while at the same time being the moving force of all drama action... Study of the particularities of such a creature that refuses to be modelled into any dramaturgical matrix opens a number of questions relevant to the understanding of dramaturgy and narration of these works, and film art in general. Basic question is how can a creature without body exist in a medium based on visual perception. How is God introduced in film? When are we (if we are at all) sure of His presence? Do viewers have an emotional reaction to such an appearance? How do the authors resolve the problem of communication between God and other characters in film? What specific film procedures are used to bring such an unusual phenomenon on the film screen? Is God at the same time a screenwriter and a director?

Answers to these questions can be drawn from a careful parallel analysis of the two above-mentioned films in which God is presented in two different ways, but with important correspondences due to which God can be proclaimed a new type of film character founded with precision and quite recognisable. The understanding of God's film character surpasses the content of the two films because the conclusions of the analysis of God's appearance on film can be successfully applied to all other films in the sense of the relation author — film, director — film character, screenwriter — director. It is surprising that studying the problems of the film character we learn more about the author than the character so that the final objective of the analysis is to determine that the character of God is the copy of the author on the film tape.

The conclusion establishes this thesis. The person whose characteristics are similar to those of God's character and is directly involved in the production process is precisely the screenwriter-director. Negating any kind of distancing from God's character, filmic God is actually a mirror reflection of the director himself. The fact that every movie is similarly related to its creator makes the understanding of God, as a more direct and clearer form of the first assumption, a very suggestive indicator of the fundamental creative hypothesis *artist-creation*.

O suradnicima

Midhat 'Ajan' Ajanović (Sarajevo, 20. X. 1959), studirao žurnalistiku u Sarajevu, učio filmsku animaciju u Zagreb filmu, završio filmološke studije u Göttingu, autor više animiranih filmova. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavljuje romane (*Jalijaš, Gađan*), karikature i strip-albume, te filmske kritike u skandinavskom dnevniku *Göteborg-Posten*. Predaje animaciju, živi u Göttingu.

Kristi Brown diplomirala je muzikologiju na Kalifornijskom sveučilištu u Berkleyju. Urednica je američkoga časopisa posvećenoga kritičkim i alternativnim pogledima na glazbu i glazbeno školstvo, a istodobno predaje na koledžu U. C. Davis. Aktivno se bavi pisanjem o glazbi, a specijalnost joj je zapadnoeuropska glazba 18. stoljeća. Bavi se i filmskom glazbom, posebice uporabom tzv. klasične glazbe u filmu.

Hanibal Dundović (Zagreb, 1926). Studirao filozofiju, bio dramaturg u Jadranfilmu, vodio Centar za kulturu u sklopu Radničkog sveučilišta *Moša Pijade*, pokrenuo Filmski klub. Do mirovine umjetnički rukovodilac u Ladu. Objavljivao napise o filmu u časopisima; objavio knjigu sjećanja *Dečki, fajerunt* (1999, Varaždinske Toplice: Tonimir). Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio kao novinar, objavljivao kritike, ogleda i studije o filmskim, a povremeno i književnim temama u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Vijencu*, *Zarezu*, *Kolu*, *Quorumu*, *Zapisu*, na 3. programu Hrvatskoga radija i drugdje. Uređivao film u *Zarezu*. Zaposlio se 1998. na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolutno režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu*, suradnik na HTV. Zagreb.

Iva Rada Janković (Zadar, 1966), diplomirala povijest umjetnosti i komparativnu književnost. Na postdiplomskom je iz povijesti umjetnosti. Djeluje kao povjesničarka umjetnosti i likovna kritičarka. Suraduje u emisiji za suvremenu umjetnost *Transfer* HRT. Tekstove objavljuje u časopisima *Kontura*, *Zarez*, *Život umjetnosti*. Zagreb.

Tatjana Jukić (Drvar, 1968), diplomirala engleski i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu, Zagreb (1992), te magistrirala i doktorirala. Radi na odsjeku anglistike tog fakulteta. Objavljuje stručne radove, pretežito o književnosti, u inozemstvu i u zemlji. Zagreb.

Silvestar Kolbas (Petrovci, 1956), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti. Radio je na HRT (1985-1996), snimio više TV-drama i dugometražni igrani film *Diploma za smrt*. Od 1996. radi na ADU, sada je izvanredni profesor snimanja. Uredio je knjigu Nikole Tahnofera *O boji*, objavljuje radove o snimanju. Zagreb.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Diplomirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Filmski kritičar i urednik na Hrvatskom radiju. Uredio monografiju *Golik* (1977). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Mato Kukuljica (Dubrovnik, 1941), doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 2001. Pročelnik je Hrvatske kinoteke u sklopu Hrvatskog državnog arhiva. Pretežno objavljuje radove s područja filmske arhivistike i zaštite filmske baštine. Zagreb.

Vjekoslav Majcen (Zagreb, 1941. — Zagreb, 2001), doktorirao na Filozofskom fakultetu, Zagreb, iz filmskopovijesne 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.

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike, filmskim prilozima sudjeluje u emisijama OTV-a i HTV-a. Stalna suradnica *Vijenca*. Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972), student biokemije, pisao u *Studiju i Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na *Radioju 101*, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca*. Glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u Glazbenoj školi Franjo Lučić, redovita suradnica i urednica 3. programa Hrvatskog radija, suradnica *Vijenca* i ovog časopisa. Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), diplomirao i magistrirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalni je kritičar u *Jutarnjem listu*, suraduje u više novina i časopisa. Djeluje i kao književnik (roman *Ovce od gipsa*, 1998. i *Nedjeljni prijatelj*, 2000.), a kolumnističke napise objavio u knjizi *Vijesti iz Liliputa*, 2001.

Sanjin Petrović (Zagreb, 1973), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, bio je urednik u filmskoj emisiji *Radio studenta* i suradnik u više časopisa. Objavljuje kritike u *Jutarnjem listu*, zaposlen u tvrtki Discovery. Zagreb.

Boris Popović (Zagreb, 1955), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti 1980, radio na HTV kao dizajner rasvjete. Od 1997. profesor je na Akademiji dramske umjetnosti (TV rasvjeta).

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik *LZ Miroslav Krleža* i filmskog programa HTV-a, urednik za film u Pro-Leksisovu *Općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio je knjigu poezije *Lov na risove* (Meandar, 1999). Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, Makedonija, 19. VI. 1977). Apsolutno je na studiju povijesti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao o filmu u *Studentskom listu*, *Revoltu* te *Hollywoodu*. Povijesne radove objavljuje u *Historijskom zborniku*. Zagreb.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, kritičar, te urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu*, Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Bavi se prevodilaštvom, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998). Zagreb.

Zoran Tadić (Livno, 1941), filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Studirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Od druge polovice 1960-ih urednik (*Studentski list*, *Polet*), filmski kritičar i esejist u novinama i časopisima (*Filmska kultura*, *Film*, *Hrvatski filmski ljetopis*), kolumnist (o nogometu — *Studentski list*, o filmu — *Film*, *Hrvatsko slovo*).

Aldo Tardozi (Zagreb, 1974). Završio Klasičnu gimnaziju, studirao filozofiju na Institutu za filozofiju Družbe Isusove u Zagrebu. Diplomirao režiju na Akademiji dramske umjetnosti. Realizator reklamnih spotova za Radio 101 i koautor emisije *Žutica*. Apsolvent na Akademiji dramske umjetnosti. Autor dokumentarnih i kratkih igranih filmova (*Početak jednog lijepog prijateljstva*, 1998; *Dizalo*, 1999; *Priča iz Nunića*, 1999; *Tera roza*, 2000; *Ko te šiša*, 2001). Primio dvije nagrade Zlatne uljanice (za *Početak jednog...*; i za *Priču iz Nunića*), i nagrade žirija za režiju i glazbu (*Tera roza*) na Danima hrvatskog filma. Asistent na dugometražnom filmu *Svjetsko čudovište* (G. Rušinović). Do sada objavljivao osvrte na studentski filmski festival FRKA u časopisu *Zapis*. Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom na Radiju 101, sada urednik za film u *Globusu*, suradnik na Hrvatskom radiju. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Urednik u ovom časopisu. Objavio više knjiga o filmu i televiziji. Zagreb.

Boris Vidović (Zagreb, 1961), diplomirao filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Filmske kritike i eseje objavljuje od 1979. Radio 1989-1991. u Hrvatskoj kinoteci, a sada radi u Finskom filmskom arhivu u Helsinkiju. Na postdiplomskom je studiju, objavljuje filmskoteorijske radove. Helsinki.

Željka Vukajlović (Rijeka, 1976), diplomirala slavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te diplomirala na Ženskim studijima u Zagrebu. Pisala književne kritike i recenzije za *Zarez*, *Fokus* i *Treću*, časopis za feminističku teoriju. Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995. god, filmski suradnik *Hrvatskog slova*. Zagreb.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskog radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Zagreb.

Vijenac

NOVINE MATICE HRVATSKE ZA KNJIŽEVNOST, UMJETNOST I ZNANOST

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

DÉJÀ-VU Ante Peterlica

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARAC Zorana Tadića

ALKEMIJA ANIMACIJE Joška Marušića

HRVATSKI IGRANI FILM Diane Nenadić

KINOTEKA Darija Markovića

VIDEOFILIJA Damira Radića

KINO - kritike filmova s kinorepertoara, pišu: Dragan Rubeša, Vladimir Sever, Katarina Marić, Jelena Paljan
VIDEOVIZOR i DVD – kritike filmova s DVD i videorepertoara

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus
– analiza glazbe u filmovima i recenzije CD-ova s filmskom glazbom

PRETPREMIJERE – najave filmskih premijera u hrvatskim kinima

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić – portreti medijski zanemarenih glumaca

ZABORAVI HOLLYWOOD Zvezdane Bubnjar – pregled neameričkih filmova na televiziji

FILMSKA ČETVRT Boška Picule – vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, knjige, časopisi, multimedija, Internet

FESTIVALI – izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin, Ljubljana) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Revija filmova EU, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI Darija Markovića i Stjepana Hundića s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

FILMSKI GOST – gostujuća kolumna uglednih hrvatskih filmskih redatelja i kritičara

PROGRAMI – Kinoteke, Filmskog centra i MM centra

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.



U sljedećim brojevima:

Damir Primorac:
Marketing u filmskoj distribuciji

Vedran Mihlečić:
Studij produkcije (projekt)

Domagoj Lozina:
Polazište snimatelja – svjetlo

Zaostavština Vjekoslava Majcena:
Povijest hrvatskog amaterskog filma
Filmografija Zvonimira Rogoza
Bibliografija Ljubomira Marakovića

Mladen Magdalenić:
Leksikon hrvatskih montažera

teme:

Narav televizije
Emocije i film
Kognitivna filmska teorija (2)

