Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb **29/2002**

HORROR

Ajanović
Brlek
Čegir
Gilić
Gojun
Govedić
Heidl
Jovetić
Kragić
Krivak
Kurelec
Lenić
Lozina
Majcen
Marić
Mihletić
Milić
Milinković
Nenadić
Paljan
Petrović
Primorac
Radić
Rafaelić
Rubeša
Sablić
Sever
Šešić
Tomljanović
Turković
Vukoja
Žaknić

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 8. (2002.) br. 29 str.1-222 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS

CODEN HFLJFV

Sadržaj

ŽANR
Kristijan Milić: NOVI FILM STRAVE **3**
KRONOLOGIJA NOVOG FILMA STRAVE (IZBOR) **17**
AUTORI NOVOG FILMA STRAVE (IZBOR) **18**
Tomislav Čegir: POTISNUTA DIVLJINA — POSTVESTERN **19**
KRONOLOGIJA POSTVESTERNA **27**

LJETOPISOV RAZGOVOR
Midhat Ajanović: RAZGOVOR S JURIJEM NORSTEINOM: ANIMACIJA JE REALISTIČNA KAO I SAN **28**

KINEMATOGRAFSKA POLITIKA: MARKETING, PRODUKCIJA
Damir Primorac: MARKETING U FILMSKOJ INDUSTRIJI **37**
Vedran Mihletić: STUDIJ FILMSKE PRODUKCIJE **58**

ISPRAVCI 70

LJETOPISOV LJETOPIS
Daniel Rafaelić: KRONIKA studeni 2001 — siječanj 2002. **71**
BIBLIOGRAFIJA **74**

FESTIVALI / CIKLUSI
Diana Nenadić: INTIMA I KREACIJA PROTIV TRADICIJE I IMITACIJE — DARUVAR 2001 **75**
FILMOGRAFIJA REVIJE 33/2001 **80**
Rada Šešić: AMSTERDAMSKI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA **84**

REPERTOAR
Uredio: Igor Tomljanović
KINOREPERTOAR **89**
VIDEOPREMIJERE **114**

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA
Diana Nenadić: TARROVA PROKLETSTVA **117**
TARROVA FILMOGRAFIJA **122**
Tomislav Brlek: FILM, KRITIKA, KONTEKST: SAMI **123**
Damir Radić: PORNOFILSKA SEKSUALNOST NA UDARU FEMINISTIČKE KRITIKE **130**
Bruno Kragić: O KUPUSU I KRALJEVIMA... — RAZMIŠLJANJA UZ FILM *GOSPODAR PRSTENOVA* **134**
Marijan Krivak: ONO MALO DUŠE — FASSBINDER (1945-1982), DVORANA KINOTEKE, ZAGREB **137**
FASSBINDEROVA FILMOGRAFIJA **141**
Elvis Lenić: FILMOVI KENNETHA ANGERA **142**
FILMOGRAFIJA KENNETHA ANGERA **146**

SUVREMENE KINEMATOGRAFIJE
Dragan Rubeša: SUVREMENI JAPANSKI FILM **147**
Dragan Rubeša: SHINJI AOYAMA: JAPANAC KOJI VOLI JOHNA FORDA **151**
AOYAMINA FILMOGRAFIJA **152**

KNJIGE
Bruno Kragić: KREŠIMIR MIKIĆ: FILM U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE **153**
Nikica Gilić: KRITIČKA NARATOLOGIJA NA DJELU (SASHA VOJKOVIC: *SUBJECTIVITY IN THE NEW HOLLYWOOD CINEMA*) **155**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Nataša Govedić: IGRA BEZ OBJEKTA: GLUMA U RAZLIČITIM MEDIJIMA I GLUMAČKA INTERMEDIJALNOST **160**
Domagoj Lozina: POLAZIŠTE SNIMANJA: SVJETLO **170**
Vladimir Gojun: ELIPSE I NJIHOVA RETORIČNOST U FILMU *KONCERT* BRANKA BELANA **181**

MAJCENOVA OSTAVŠTINA
UVODNA NAPOMENA **188**
Vjekoslav Majcen: HRVATSKI NEPROFESIJSKI FILM (1928-1998) **189**
Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA ZVONIMIRA ROGOZA **204**
Vjekoslav Majcen: BIBLIOGRAFIJA LJUBOMIRA MARAKOVIĆA **206**

ABSTRACTS 209
O SURADNICIMA 220

Contents

GENRE
Kristijan Milić: NEW HORROR FILMS **3**
NEW HORROR FILMS — CHRONOLOGICAL FILMOGRAPHY (A SELECTION) **17**
NEW HORROR FILMS — AUTHORS (A SELECTION) **18**
Tomislav Čegir: SUPRESSED WILDERNESS — POST-WESTERN **19**
POST-WESTERN — CHRONOLOGICAL FILMOGRAPHY **27**

CHRONICLE'S INTERVIEW
Midhat Ajanović: INTERVIEW WITH YURI NORSTEIN: ANIMATION IS AS GENUINE AS A DREAM **28**

CINEMA POLICY: MARKETING, PRODUCTION MENAGEMENT
Damir Primorac: MARKETING IN FILM DISTRIBUTION **37**
Vedran Mihletić: FILM PRODUCTION MENAGEMENT STUDY (CONCEPT AND CURRICULUM) **58**

ERRATA 70

CHRONICLE'S CHRONICLE
Daniel Rafaelić: CHRONICLE November 2001 — January 2002. **71**
BIBLIOGRAPHY **74**

FESTIVALS / SPECIAL PROGRAMS
Diana Nenadić: INTIMACY AND CREATION AGAINST TRADITION AND IMITATION — DARUVAR 2001 **75**
FILMOGRAPHY — DARUVAR 2001 **80**
Rada Šešić: INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILMFESTIVAL AMSTERDAM, 2001 **84**

REPERTOIRE
Edited by: Igor Tomljanović
FILM REPERTOIRE **89**
VIDEO PREMIERES **114**

INTERPRETATIONS, CONTESTS
Diana Nenadić: BÉLA TARR'S DAMNATIONS **117**
TARR'S FILMOGRAPHY **122**
Tomislav Brlek: FILM, REVIEWS, CONTEXT: *ALONE* BY LUCAS NOLA **123**
Damir Radić: PORNOPHILE'S SEXUALITY ATTACKED BY FEMINIST CRITICISM **130**
Bruno Kragić: ON CABBAGES AND KINGS... — MUSINGS AT *THE LORD OF THE RINGS* **134**
Marijan Krivak: A PIECE OF SOUL — R. W. FASSBINDER **137**
FASSBINDER'S FILMOGRAPHY **141**
Elvis Lenić: KENNETH ANGER'S FILMS **142**
KENNETH ANGER'S FILMOGRAPHY **146**

CONTEMPORARY NATIONAL CINEMAS
Dragan Rubeša: CONTEMPORARY JAPAN FILM **147**
Dragan Rubeša: SHINJI AOYAMA: 'A JAP WHO LOVES JOHN FORD' **151**
AOYAMA'S FILMOGRAPHY **152**

BOOK REVIEWS
Bruno Kragić: KREŠIMIR MIKIĆ: *FILM IN TEACHING MEDIA CULTURE* (2001, ZAGREB: EDUCA) **153**
Nikica Gilić: CRITICAL NARRATOLOGY AT WORK (SASHA VOJKOVIC, 2001, SUBJECTIVITY IN THE NEW HOLLYWOOD CINEMA, AMSTERDAM: ASCA PRESS) **155**

STUDIES AND RESEARCH
Nataša Govedić: THE GAME WITHOUT THE OBJECT: ACTING IN DIFFERENT MEDIA AND INTERMEDIARY REFLECTIONS ON THE ART OF ACTING **160**
Domagoj Lozina: ON CINEMATOGRAPHY: LIGHTING **170**
Vladimir Gojun: ELLIPSIS' AND THEIR RETHORICAL QUALITY IN THE FILM *KONCERT* BY BRANKO BELAN **181**

MAJCEN'S INHERITANCE
INTRODUCTORY REMARK **188**
Vjekoslav Majcen: CROATIAN NONPROFESSIONAL FILM (1928-1998) **189**
Vjekoslav Majcen: ZVONIMIR ROGOZ FILMOGRAPHY **204**
Vjekoslav Majcen: LJUBOMIR MARAKOVIĆ BIBLIOGRAPHY **206**

ABSTRACTS 209
ON CONTRIBUTORS 220

Hrvatski filmski LJETOPIS

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 8. (2002), br. 29
Zagreb, travanj 2002.

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, 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@hztk.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana.nenadic@hztk.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

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 8 (2002), No 29
Zagreb, April 2002
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, 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 Adress:
Hrvatski filmski ljetopis / *Croatian Cinema Chronicle*
Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association
Dalmatinska 12
10000 Zagreb, Croatia

tel: 385 1/48 48 771,
fax: 385 1/48 48 764

E-mail: verica.robic-skarica@hztk.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana.nenadic@hztk.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

UDK: 791.43-344

Kristijan Milić

Studije i istraživanja
Novi film strave

Uvod

Film strave i užasa ili samo film strave hrvatski je prijevod engleske inačice imena koja glasi horor-film, *horror movie* ili najjednostavnije *horror*. Film strave je jedan od prvih,[1] a ujedno i jedan od najosporavanijih filmskih žanrova u povijesti. Film strave može u sebi sadržavati gotovo sve ostale filmske žanrove (uključujući i porno), pa i pripadati raznim rodovima (čak i dokumentarnom, ako računamo *snuff*[2] filmove). Po mišljenjima nekih film strave pripada u 'najfilmičnije'[3] žanrove, a s obzirom da je horor-film moguće snimiti u posve nepovoljnim uvjetima,[4] a istovremeno postići njime određen uspjeh, ili barem privući pozornost, nije previše čudno što su se mnogi mladi autori za svoje prve filmove odlučili snimiti baš filmove strave.

Mnogi površni kritičari smatrali su i dan-danas smatraju taj žanr gotovo jednako bezvrijednim i eksploatacijskim poput kakva pornoproizvoda. No, iako postoje tone i tone videovrpci koje dokazuju da filmovi strave mogu biti zastrašujuće loši, postoji i nezanemariv broj iznimaka, primjera koji pokazuju da film strave može biti i iznimno dobar *usprkos* (da ne kažemo zahvaljujući) svojoj žanrovskoj pripadnosti. Niz primjera dokazuje da i neuspio film strave može istodobno biti i zanimljiv i originalan i poseban, a čak i ako je šokantnost njegova jedina vrijednost, nikako ga ne treba zaobilaziti s gnušanjem ili tretirati s prezirom.

Zašto gledamo filmove strave

Postoji na tisuće napisa o filmu strave u kojima je žanr obrađivan s moralnoga, društvenog, kulturološkog, fenomenološkog, psihološkog, filozofskog i svih ostalih mogućih gledišta. Filmovi strave analizirani su do najmanjih detalja, a u njima je pronađeno bezbroj skrivenih značenja, alegorija i metafora.

No, malotko pokušao je odgovoriti na osnovno pitanje: zašto ih (netko) toliko voli ili (netko drugi) toliko mrzi gledati? Svaki današnji gledatelj horor-filma očekuje dvije stvari. Takav film u gledatelja mora ili izazvati strah ili izložiti njegova vizualna osjetila užasnim, nasilnim prizorima. Potrebno je razlikovati ta dva osnovna pojma. Za izazivanje straha nije prijeko potrebno pokazati nasilje, a scene nasilja izazivaju neugodu, ali ne i strah, barem ne uvijek. Dok jedna grupacija gledatelja preferira 'strašne, jezive' horore, druga želi gledati isključivo horore 's mnogo krvi', dok bi sredina najradije kombinaciju straha i nasilja. Zašto se ljudi žele bojati? Zašto žele gledati ubijanja, komadanja, mučenja i ranjavanja? Zašto uopće itko gleda filmove strave?

S obzirom na poznate elemente žanrovske 'ikonografije' (smrt, krv, nasilje, nihilizam, pesimizam...) u hororima prolazi sve i njima (naizgled) ništa nije sveto. U hororima roditelji napadaju vlastitu djecu i obrnuto, najbolji prijatelji postaju najgori demoni, a zakona pritom nema ili je jalov. Moralno je stajalište autora u mnogim slučajevima neodređeno (ili čak nejasno), u svakom slučaju podložno izmjenama. U jednoj sceni nastradat će nevina djevojka, a već u drugoj diler drogom koji ju je silovao i za kojega će nam biti baš drago što je 'dobio svoje'. Moglo bi se reći da su filmovi strave ponekad čak i odveć konzervativni zbog svoje beskompromisne određenosti prema zlu i lošem i zbog činjenice da je većina žrtava u hororu nerijetko sklona porocima, pa se njihov loš kraj može bez problema iščitavati kao zaslužena kazna. S druge strane, zbog nerijetko detaljizirana prikaza trenutaka same smrti horore mnogi smatraju nemoralnim žanrom. Činjenica je da ti filmovi pružaju ono što publika zapravo jednako želi vidjeti kao što se i gnuša nad viđenim.

Zlo i smrt

Vječna tema borbe dobra i zla samo je u filmovima strave prikazana na ultimativno beskompromisan način. I dobro, ako pobijedi, uništit će (barem nakratko) zlo do temelja. Ako je to čovjek (ili kakvo drugo tjelesno biće), bit će ubijen, a možda i raskomadan. U vesternu će osvetnik nerijetko pokleknuti pred razumom i prepustiti ubojicu vlastite obitelji zakonu, no u hororu, ako ruka pravednika uopće sustigne predstavnika zla, taj će krvavo požaliti dan kada je rođen. Upravo taj element uživanja pri uništenju zla postavlja i neugodna pitanja istovrsnosti, odnosno sličnosti s tim zlom, jer ako je netko zao zbog toga jer ubija, kakvi smo onda mi koji ga kažnjavamo ubojstvom. Otuda mnoge priče variraju temu straha od đavla, ali i još većega straha od đavla u nama samima, odnosno njegova ovladavanja našom dušom. No, iako je zlo neuništivo i uvijek rađa novo zlo i čak nas ni *smrt* ne može spasiti od zla, zlo nije konkretno. Smrt jest.

Ljudski rod opsjednut je temom smrti (ultimativnim ciljem) i nasilja (ultimativnim sredstvom), i to je jedan od najistinitijih razloga zašto ljudi vole horore, ali i sve ostale filmove krcate prizorima smrti i nasilja. Smrt i nasilje podsjećaju nas na proročanstvo sveopće destrukcije, odnosno autodestrukcije.

Strah i nasilje

Najdublji su i univerzalni ljudski strahovi strah od smrti i strah od nepoznatoga. S obzirom da nismo sto posto sigurni u ono što dolazi nakon smrti, moglo bi se reći da je riječ o istoj kategoriji straha. Filmovi strave suočavaju čovjeka s osnovnim strahom (ili strahovima). Moglo bi se reći da mu nude svojevrstan izazov.

Nasilje je, pak, jedan od dva osnovna ljudska nagona i u krvi nam je koliko i poriv za razmnožavanjem. Pojednostavnimo li ljudsku povijest, primjena sile (ili nasilja) bila je i ostala prijeko potrebna da bi ljudski rod (ili njegovi dijelovi) preživio. Filmovima strave prigovara se da u labilnijih gledatelja izazivaju potrebu za nasiljem. Tvorci se horora pak brane da 'ljudska životinja' nalazi odušak u njihovim filmovima, pa im čak pripisuju terapijski učinak.

Ako je strah uglavnom u našim glavama, nasilje je ono što doista vidimo, pa ako malo pojednostavnimo priču, možemo ustvrditi da strah više pripada fantastičnom, imaginarnom hororu, dok je nasilje svojstvenije realnoj stravi.

Isto tako mogli bismo zaključiti da je strah u krajnjem slučaju nešto subjektivno, svojstveno pojedincu, dok je nasilje objektivno, svojstveno svima.

Unatoč svim kritikama nasilja u filmovima, smatram da je mnogo 'sigurnije' baviti se strahom u horor-filmu. Strah se uvijek odnosi na nešto ili nekog drugog, nekog ili nešto što nas napada, ugrožava, i tu smo stavljeni isključivo u poziciju žrtve, dok smo u slučaju filmova s eksplicitnim nasiljem nerijetko stavljeni u neugodnu, ali ne i posve nepoznatu poziciju napadača. U oba slučaja horor-filmovi zapravo imaju funkciju 'čišćenja'. Jedni čiste od straha od nepoznatoga, drugi od vlastite potrebe za nasiljem. Možda bi onda bilo ispravno ustvrditi da i nasilje izaziva strah, ali ne više od irealnog napadača, nego od nas samih. Jer koliko se god bojimo vlastita uništenja, toliko se bojimo i urođena poriva za uništavanjem.

Novi film strave

S obzirom da je strah vrlo neuhvatljiv pojam i poprilično subjektivan, u ovom ćemo se tekstu baviti *nasiljem* u filmovima strave s *realističnim* obilježjima. Kako su stari filmovi strave više pažnje pridavali atmosferi i strahu nego prizorima nasilja, pozornost ćemo usmjeriti na razdoblje modernog, odnosno novog filma strave, koje počinje s 1960. godinom.

U hrvatskoj *Filmskoj enciklopediji* opisan je kao jedan od triju žanrova kojima je fantastika ili fantastično bitna odrednica (druga dva su filmska bajka i znanstvenofantastični film). Ta se definicija, međutim, može primijeniti za opis klasičnoga filma strave, odnosno za horor-filmove nastale prije 1960. godine, u kojoj Alfred Hitchcock stvara prekretnicu filmom *Psiho* (*Psycho*), u kojem stravu postavlja u realističko okružje.

Nakon *Psiha* film strave razvija se u dva osnovna pravca: *fantastični* i *realistički*. Manji broj filmova nastavlja nadnaravnu tradiciju, s temama o imaginarnim bićima (vampirima, mumijama i ostalim čudovištima), i taj bismo pravac uvjetno mogli nazvati klasičnim, jer je njegova bitna odrednica i nadalje fantastika ili fantastično. U filmovima novoga pravca dominiraju realna, ljudska 'čudovišta' (uglavnom mučitelji i ubojice), a radnje su smještene u realistično okružje.

Fantastični horor (nasljednik klasične tradicije) doživjet će bitne promjene. Zauvijek ćemo se oprostiti od uobičajenih vampira i ostalih njihovih zagrobnih inačica. Od sada će čak i ti filmovi znatno ozbiljnije pristupati problematici nasilja i smrti nego njihovi naivni prethodnici. Vampiri, pa i vukodlaci, preselit će se u velegradove, zombiji će postati okrutno realni, a većina ostalih čudovišta sve će više nasmijavati, a sve manje plašiti publiku. Već poznata teorija o nepobjedivosti zla proširit će se na više razina. Poente i zaključci postat će sve depresivniji, heroja će biti sve manje, a žrtve neće više biti baš posve nevine. Apsolutno zlo više neće pripadati nekakvim sigurnim alternativnim svjetovima, nego će se sve više otkrivati i u svakodnevici, a prava čudovišta više neće biti apstraktni noćni demoni, nego naizgled normalni ljudi.

Realistički horor počet će sve više primjenjivati metodu prikazivanja eksplicitnog nasilja. Tzv. *slasher-horror*[5] pričekat će svoje 'službeno' ime još neko vrijeme, ali već ranih šezdesetih godina nailazimo na filmove koji bi se mogli nazvati upravo *slasherima*. U početku su ti filmovi nazivani *splatterima*.[6] *Splatter* je zapravo nadvrsta, jer tako se može nazvati i realni i fantastični horor pod uvjetom da se u njemu prolije dovoljna količina krvi. Filmove je teško podijeliti po ladicama, pa su najčešće unutaržanrovske podjele vezane uz tematiku (npr. vampirski horor, zombi-horor itd.), no naziv *slasher* najčešće se veže uz realan film strave u kojem sudionici upotrebljavaju neko hladno, oštro oružje (nož, sjekira itd.). Naziv *slasher* pati od mnogih slabosti, pa se njime ne valja olako koristiti, no pomoći će nam u određivanju vrlo očite težnje za sve eksplicitnijim prikazom realnoga fizičkog nasilja u novim filmovima strave.

Budući da film nikada nije poštivao nikakve čvrste granice, rado su tvorene i kombinacije dva osnovna pravca. Primjeri takva 'miješanja' filmovi su *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1968) Georgea Andrewa Romera te film *Istjerivač đavola* (*Exorcist*, 1973) Williama Friedkina. U prvom su primjeru fantastični događaji prikazani na gotovo hiperrealistični, dokumentaristički način, a u drugom se stravično-fantastični incidenti izmjenjuju s veoma smirenim scenama svakodnevice.[7] Noviji popularni primjeri pomodnog miješanja realnog i irealnog horora brojni su nastavci serijala započetih filmovima *Noć vještica* (*Halloween*, 1978) Johna Carpentera i *Petak 13* (*Friday, the 13*, 1980) Seana Cuninghama (čiji spomenuti prvi dijelovi ipak pripadaju realnom pravcu).

Modernim ili *novim filmom strave* ispravno bi bilo nazvati filmove oba spomenuta pravca nastale nakon *Psiha,* jer to djelo na još jedan način bitan utječe na nadolazeće filmove strave (pa i filmove ostalih žanrova). Za ono vrijeme iznimno realan, a i dan-danas vrlo impresivan, prikaz nasilja pokrenuo je pravu lavinu nasilnih filmova, koji gotovo da su se međusobno natjecali sa sve otvorenijim, bezumnijim, bizarnijim i količinski brojnijim scenama nasilja. Iako je ekscesno

nasilje u početku bilo svojstvenije 'realnim' filmovima strave, fantastični pravac ubrzo je shvatio formulu uspjeha, pa je nasilje u takvim filmovima počelo i nadmašivati 'realno nasilje', kako maštovitošću tako i (irealnom) količinom (npr. *Strava u ulici brijestova* / *Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984). Lavina nasilja zaustavljena je tek kada se konačno otišlo u potpunu krajnost i samoparodiju (*Brain Dead*, Peter Jackson, 1992). U međuvremenu stvoreno je nekoliko doista uznemirujućih radova, koji su utjecali na razvoj filma i izvan vlastitog žanra.

Sedam vrlo nasilnih filmova strave obilježilo je filmsko stvaralaštvo druge polovice dvadesetog stoljeća i utjecalo kako na razvoj žanra tako i na razvoj filma uopće. Riječ je o djelima *Psiho* (1960), *Noć živih mrtvaca* (1968), *Posljednja kuća lijevo* (1972), *Teksaški masakr motornom pilom* (1974), *Noć vještica* (1978), *Petak 13* (1980) i *Henry, portret serijskog ubojice* (1986). Iz filma u film očit je porast količine nasilja, kao i otvorenost njegova prikaza. Autori tih filmova pomicali su granice tolerancije kako cenzure tako i publike, istovremeno nepobitno utječući kako jedni na druge tako i svi zajedno na generacije autora koje su došle nakon njih.

Psiho je redateljsko remek-djelo starog majstora, po nekima jednog od najboljih redatelja svih vremena Alfreda Hitchcocka u njegovoj najboljoj formi. *Noć živih mrtvaca*, *Posljednja kuća lijevo*, *Teksaški masakr motornom pilom* i *Henry, portret serijskog ubojice* djela su različito darovitih debitanata Georgea A. Romera, Wesa Cravena, Tobea Hoopera i Johna McNaughtona. *Petak 13* djelo je snalažljiva diletanta Seana Cuninghama, a *Noć vještica* treći je film u opusu vrsnoga zanatlije Johna Carpentera. Iako je riječ o filmovima različite kakvoće te redateljima raznih stupnjeva talentiranosti i poznavanja zanata, po mišljenju autora teksta ovih sedam djela čine osnovnu nit razvoja žanra na koja se svi ostali filmovi na neki način oslanjaju i nadovezuju. 'Hrabrošću' i posebnošću zaslužili su više prostora od ostalih, nerijetko mnogo poznatijih filmova strave.

Psiho

Alfred Hitchcock je sa *Psihom*, jednim od najbitnijih i nedvojbeno ponajboljih predstavnika filma strave, stvorio prekretnicu, žanr prebacio u područje 'stvarnosti' i započeo eru modernoga filma strave.

Prije *Psiha* filmovi o ubojicama pripadali su u kriminalistički žanr. U najnovije doba filmovi s temama masovnih ili serijskih ubojica pripadaju gotovo isključivo kriminalističkom, čak uže policijskom žanru (*Kad jaganjci utihnu, Sedam*), no istovremeno se neki drugi s istom tematikom klasificiraju kao filmovi strave (*Henry, portret serijskog ubojice*). *Psiho* se oduvijek smatrao filmom strave. Da li zbog već spomenute činjenice da se publika u kinima prestravila do te mjere da se bojala vlastita tuša? I znači li to da bismo filmom strave mogli nazvati svaki film bilo kojega žanra kojeg se publika boji? Jer onda bi i Disneyjeva *Snjeguljica i sedam patuljaka* pripadala u taj žanr. Ili je možda razlog taj što su Hanibal Lecter (*Kad jaganjci utihnu*) i John Doe (*Sedam*) samo zlikovci koje dobri glavni junaci naganjaju i preziru, dok su stidljivi Henry Lee Lucas (*Henry, portret serijskog ubojice*) i

Psiho

još stidljiviji Norman Bates (*Psiho*) glavni i dapače naslovni likovi u svojim filmovima, s kojima se publika nerijetko poistovjećuje.

Psiho (*Psycho*, 1960) snimljen je u vrlo kratku roku s brzom televizijskom ekipom i s vrlo malo novca. Alfred Hitchcock namjerno je izašao iz studija i snimio film na stvarnoj lokaciji da uštedi uloženi novac i samim time smanji rizik neuspjeha, jer njegov je film bio svojevrstan eksperiment u kojemu se stari majstor doslovce poigravao s publikom.

O njegovoj potpuno pomaknutoj strukturi znaju već i mala djeca, pa nećemo ulaziti u detalje radnje. Glavna junakinja (ili barem osoba koju smatramo glavnom junakinjom do otprilike dobre trećine filma) pogiba na (za ono vrijeme) vrlo šokantan način, i to bez ikakva očitog razloga. Poslije saznajemo da se u poremećenoj psihi jadnog motelijera Normana Batesa (Anthony Perkins) kriju dvije osobe: on sam i njegova pokojna majka, koju je vlastoručno ubio našavši je s ljubavnikom, a potom (opet vlastoručno) preparirao, jer bez nje ipak nije mogao živjeti. Njegova imaginarna majka zauzvrat ubija redom sve djevojke koje Norman poželi. Da li iz osvete ili iz ljubomore, prepustit ćemo pobornicima Freudovih teorija, jer se pravi razlog ubijanja, kao i obično, krije u stvarnoj činjenici. Naime, postojeći ubojica Ed Gein iz Wisconsina (čija je životna priča nadahnula knjigu Roberta Blocha po kojoj je film nastao) bio je nekrofil, pa mu nije trebala ljubomorna mama u glavi da ubije jedru djevojku pod tušem. Filmski je razlog, dakle, ponešto blaži, iako ne manje zanimljiv. Godine 1960. bilo bi ipak malo odveć neukusno igrati na kartu nekrofilije, iako neki tvrde da u sceni kad Norman otkrije leš, a prije nego što počisti mjesto zločina, postoji vremenska elipsa u kojoj se moglo svašta dogoditi.[8]

Element koji je bio posve nov, uz već spomenutu čudnu strukturu, spajanje žanrova (kriminalistički film — triler — horor) i prebacivanja strave iz natprirodnog u svakodnevicu, element je poistovjećivanja s 'čudovištem'. Koliko god se trudili, bilo bi ipak previše očekivati da se netko doista poistovjeti s *Frankensteinovim čudovištem* ili *Draculom*, osobito u interpretacijama Borisa Karloffa i Bele Lugosija, koji su i u privatnom životu djelovali kao da dolaze iz neke druge dimenzije. U slučaju *Psiha*, međutim, kao prvo, nitko nije

znao da je ubojica Norman Bates, nego su svi mislili da je riječ o njegovoj strogoj i zloj majci (koju su mogli shvatiti kao realnu inačicu vještice), pa kad je Norman Bates pokušao prikriti njezin (zapravo svoj) zločin, svi su podsvjesno navijali za njega, jer on je zapravo simpatičan momak, a redatelj nas je kroz taj dio filma vodio uz njegov lik i način razmišljanja. Čak i danas, kad već svi znamo tko je pravi ubojica, poneki će gledatelj i dalje u tim scenama pomalo navijati za Normana, samo zahvaljujući tome što nas redatelj na neki način prisiljava da razmotrimo situaciju (i) iz njegove vizure. Njegov opaki zločin, možda, podsvjesno povezujemo s malim nedjelima koja svakodnevno činimo, a bili bismo najsretniji kada za njih nitko ne bi saznao, pa nam njegovi postupci (prikrivanja) i nisu toliko strani. Nakon *Psiha* nitko nije izazvao toliko empatije prema zločincu sve do filma *Henry, portret serijskog ubojice* (1986) Johna McNaughtona, gdje je cijela situacija dovedena do neslućenih ekstrema.

Danas, iako i dalje vrlo impresivan, *Psiho* ipak nema takvu moć zastrašivanja, dapače, u nekim ga popularnim vodičima opisuju čak i kao crnu komediju, ali upravo je taj film odgovoran za sve današnje filmove strave s vodoskocima krvi i pravim arsenalom noževa i ostalog kuhinjskog pribora i/ili alata. *Psiho* je, naime, rodonačelnik tzv. *slasher*-podžanra.

Osim *slashera Psiho* je potaknuo i bezbroj filmova s poremećenim ubojicama. Autori filmova svih žanrova s psihopatološkom tematikom, pa i oni 'najozbiljniji', mogu svoju nepobitnu popularnost zahvaliti upravo Hitchcocku, jer je njegov film probio led.

Osim silnih imitacija ili (u boljem slučaju) sljedbenika *Psiho* je, nažalost, doživio i tri vlastita nastavka, koji, prema očekivanjima mudrijih, koliko god se trudili, nisu uspjeli ne nagrditi original. Još je najbolji posao napravio sam Anthony Perkins, redatelj-zvijezda *Psiha 3*, koji je istodobno uspio naježiti publiku, našaliti se s vlastitim likom (nikada nije uspio pobjeći od Normana Batesa), a ujedno odati počast starom majstoru s nekoliko vizualno vješto smišljenih scena.

Nakon *Psiha* većina bitnih horora smještena je u realni svijet. To ne znači da je izumro vampirski horor ili fantastični horor uopće, ali su čak i takvi filmovi strave malo-pomalo pomaknuti u naše susjedstvo. *Psiho* se još drži stare formule mjesta radnje. Kad stvari ogolimo na razinu postojećih klišeja, Norman Bates u svom motelu nije toliko daleko od grofa Dracule u njegovu dvorcu. Bitna je, ipak, razlika ta što su ljudi, kada bi čuli vukove u šumi te vidjeli munje i gromove iznad dvorca u nekoj izmišljenoj zemlji srednje Europe, bili pripremljeni na stravu koja slijedi. A i grof Dracula fino bi se predstavio pri prvom susretu s namjernicima. Norman Bates nije djelovao tako opako na prvi pogled, privatni moteli postoje na svakoj cesti, a publika 1960. nije gledala na stotine kopija ovog filma pa da bi znala da će iz takve benigne situacije nastati takav pokolj.

Noć živih mrtvaca

Ako je *Psiho* primjer vrlo jeftina (profitabilna) filma holivudske tzv. A-produkcije,[9] sljedeći važni film za žanr strave nastao je u potpuno nezavisnoj produkciji. Ne svojom voljom poput starog Hitcha, George Andrew Romero svoje je filmsko sjedište smjestio u rodnom Pittsburgu, daleko od sunčane Kalifornije i velikih filmskih studija, te je teškim naporom, u poluamaterskim uvjetima, snimio hiperniskobudžetni film *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1968).

Romerov pristup hororu bio je miješanje starog i novog. On je spojio pomodnu nihilističku futurističku znanstvenu fantastiku sa starim već viđenim hororom sa živim mrtvacima. Činjenica da je filmu dodana uznemirujuća dokumentaristička crta 1968. bila je dovoljna da podigne prašinu.

Na provincijskom groblju brat i sestra nailaze na čovjeka staklena pogleda koji ih napada bez ikakva povoda. Brat stradava, a sestra bježi u napuštenu kućicu na osami, gdje se uskoro nađe još nekoliko bjegunaca sa sličnim iskustvima. Kolibu ubrzo okružuju horde 'luđaka', kako ih sami nazivaju, čije je napade zbog brojnosti sve teže odbiti. Nakon prvobitne zbunjenosti i nevjerice, televizijski voditelj konačno obznanjuje da su horde 'luđaka' ustvari leševi koji su (zbog radijacije rakete koja se vratila iz svemira) neobjašnjivo oživjeli, da bi (iz još neobjašnjivijeg razloga) prionuli kanibalizmu. Da stvar bude gora, svaki ugriz znači zarazu i brzu smrt, tako da svi ugrizeni, a nepojedeni likovi prvo umru, potom postaju živi mrtvaci ili popularno zombiji. Jedini je 'lijek' metak u čelo, jer je mozak jedini organ koji nekim čudom pokreće mrtvace.

Način na koji je film snimljen ruši sve dotadašnje predodžbe filmova o zombijima. Zombiji nisu bili nova pojava u svijetu filma i prije ovoga filma postojalo je na desetine filmova koji su u naslovu sadržavali riječi zombi ili hodajući mrtvaci. No, Romerovi zombiji bili su kudikamo strašniji od prethodnika. Taj crno-bijeli film, snimljen nerijetko kamerom iz ruke, brzo montiran i podglumljen,[10] nemalo podsjeća na dokumentarne filmove, što je još više podcrtano kvazireportažama koje protagonisti gledaju na televizoru u pauzi borbi s gladnim zombijima. Ako je i riječ o fantastičnoj premisi, ona je u ovom slučaju blago zakukuljena u znanstvenu fantastiku,[11] i opet radi dojma što veće realnosti. Njegova, iako ne originalna, fantastična ideja o hodajućim mrtvacima, prvi put snimljena je na hiperrealan način, kao da se to stvarno i događalo tamo negdje na selu, a taj kvazirealitet šokirao je publiku zasićenu dotad gotovo obveznim stilizmom u prikazu takvih tema. Naravno, najviše su ih prestravile scene u kojima zombiji konzumiraju ostatke dvoje nesretnih ljubavnika (koji bi se u nekom običnijem filmu vjerojatno izvukli u posljednjem trenu), a koje i danas prilično teško sjedaju ljudima slabija želuca. Općenito stravičnost filma ne leži u njegovoj fantastičnoj i nedvojbeno stravičnoj ideji (kad bi bila moguća), nego u do bola realno prikazanoj situaciji gdje ljudi bez razloga napadaju, ubijaju, a potom i jedu pripadnike svoje vrste, u najdrastičnijem slučaju svoje najbliže.

Najstravičnija i danas vrlo snažna scena jest ona u kojoj djevojčica lopaticom za vrt ubija vlastitu majku i ona ostavlja dubok dojam istodobno na nekoliko razina. Gledatelj koji bi pogledao tu scenu izoliranu od ostatka filma vidio bi nesvakidašnje okrutno ubojstvo koje potpuno hladnokrvno počinja mala djevojčica, dok se šokirana odrasla osoba uopće ne brani. Činjenica da je riječ o kćerčici i njezinoj brižnoj majci pridonosi dodatnoj odbojnosti same scene. Izolirano scena

Noć živih mrtvaca

djeluje šokantno već na prvi mah, a u kontekstu filma te činjenice djeluju podsvjesno, jer nam je objašnjeno da djevojčica u trenutku svoga postupka više nije ljudsko biće. Vrlo slična scena, s posve istim aluzijama, snimljena je pet godina kasnije u mnogo 'ozbiljnijem' i cjenjenijem hororu *Istjerivač đavola* vrsnoga redatelja Williama Friedkina.

Iako *Noć živih mrtvaca* vjerojatno ne bi ni nastala da nije bilo gore spomenutog *Psiha*, vjerojatno zato što je u njegova žanrovska odrednica potpuno jasna, a nasilje mnogo izravnije, manje stilizirano i (naizgled) manje 'izrežirano' nego u *Psihu*, mnogi kritičari i redatelji spominju baš taj Romerov prvenac kao prekretnicu i prvi pravi moderni horor. Bez obzira na te zablude, njegov je utjecaj zaista golem. Novost u odnosu na prethodne filmove ne leži samo u navedenoj većoj eksplicitnosti i naturalizmu, nego i u naglašenoj atmosferi izgubljenosti i nemoći, gotovo alegoriji smaka svijeta.

Sljedeći bitan novitet, doduše već tisuću puta spominjan, jest to što je protagonist filma crnac (Duane Jones), što je bio doista rijedak, ali ne i jedini slučaj. I prije toga filma u glavnim su se ulogama pojavljivali crni glumci,[12] no kritika je poslije toj činjenici pridodala veliko značenje uglavnom zato što ga na kraju filma (zamijenivši ga za jednog od zombija) ubija pripadnik potjere sastavljene isključivo od bijelaca,. Protumačivši scenu kao društveni komentar na položaj crnaca u američkom društvu, kritika je filmu pripisala angažiranu crtu.[13] Inače, glavni lik Romerova filma čini kroz film nekoliko bitnih grešaka, izravno je kriv za nekoliko smrti svojih 'suboraca', a njegova smrt na kraju više je nego uzročno-posljedična, unatoč boji njegove kože (zlobnici bi rekli: zahvaljujući njoj), pa bi danas Romero možda bio optužen i za rasizam.[14]

Last House on the Left

Posljednja kuća lijevo (1972) glasio bi hrvatski prijevod prvoga samostalnog filma Wesa Cravena da je domaća distribucija ikad osjetila potrebu da ga kojim slučajem otkupi. Pomak u odnosu na spominjane filmove nije toliko velik s današnjega gledišta, no svojedobno je poprilično uznemirio američku javnost s vrlo malo napora, naime, odbilo ga je 198 od 200 cenzorskih komisija.

Ogoljela priča jednaka je onoj iz filma *Djevičanski izvor* (*Jungfrukällan*, 1959) Ingmara Bergmana, ali spomenuti to nekom 'prosvjetljenijem' ljubitelju filmske umjetnosti, uopće usporediti ta dva djela, vjerojatno bi se smatralo blasfemijom. Istina, modernizirana verzija legende (po kojoj je nastao i Bergmanov film) nalazi se na vrlo tankoj granici između amaterizma i diletantizma, ali unatoč tome iznimno je zanimljivo i utjecajno djelo.

Dvije djevojke odlaze u grad na koncert rock-skupine, ali ih presretne skupina kriminalaca, koji ih potom siluju i ubiju.

Čudnovatom igrom sudbine, kad im se pokvari automobil, utočište i prenoćište nalaze upravo u kući roditelja jedne od žrtava. Kad roditelji spoznaju koga su ugostili, slijedi krvava osveta.

Ono što je u filmu diletantsko gotovo sigurno proizlazi iz činjenice da je produkcija bila predvođena ozloglašenim producentom-redateljem Seanom Cunninghamom (*Petak 13*), a najprisutnije je u scenama paralelnog i nategnutog komičnog odmaka u kojima pratimo zgode i nezgode dva nesposobnjakovića u policijskim uniformama. Kako je u to doba bilo pomodno ismijavati policiju,[15] moguće je da su te scene čak i nametnute od strane kronično nedarovita Cunninghama. Općenito bismo čitavu prvu polovicu filma mogli ocijeniti kao lošu i u tim scenama film stvarno nalikuje pornoprodukciji s podjednako lošim glumcima, kamerom i režijom, dok se čini da su dijalozi tu samo da bi se dobilo na vremenu.

Kad se situacija prebaci na teritorij nasilja, film postaje nadahnutiji. Zahvaljujući grubom naturalizmu opet najbolje uspijevaju scene nasilja i sadizma, pa film počinje funkcionirati i dobiva na ozbiljnosti tek sa scenom silovanja, koja potpuno odudara od ostatka filma. Ta scena djeluje tragičnije od istovrsne scene u *Psima od slame* (*Straw Dogs*, 1971) Sama Packinpaha između ostalog i zbog toga što je lišena bilo kakve povijesti likova. Samo u detaljima potpuno naturalistična (slina silovatelja na licu žrtve), moglo bi se reći da je jedna od najuvjerljivijih scena silovanja uopće, a postiže efekt trenutna poistovjećivanja i sa žrtvom i s počiniteljem (vjerojatno ovisno o spolu gledatelja).

Osveta roditelja nije nimalo blaža. Iako je teza o odveć okrutnoj kazni (koja baca sumnju na ispravnost osvetnikova postupka) već obrađivana, ovdje je dovedena do ekstrema. U noćnoj mori jednog od silovatelja otac žrtve (inače zubar) stavlja oštro zidarsko dlijeto između počiniteljevih sjekutića i desni i potom čekićem udara po dlijetu. No, prava kazna koja će uslijediti, a koju će provesti žrtvina majka (i sama se na neki način žrtvujući) sastojat će se od odgrizanja spolovila. Iako se najneugodnije iznenadio sam silovatelj (koji je očekivao felatio) na takav prizor nije bila spremna ni publika ni cenzura davne 1972. pa se opisano može vidjeti samo u posebnim, 'nerezanim'« verzijama filma. Dakako, već i početak te perverzne scene u kojoj se nagoviješta sado-mazohistički (vezanje ruku) i nesuđeni oralni seks bio bi dovoljan da prenerazi ondašnje branitelje morala. Kraj scene zasluženo pripada u antologiju bizarnog, a gledatelji još i dan-danas taj prizor dočekuju s 'Ma neće valjda!'. Na kraju filma proradi i motorna pila, kojoj će biti posvećen još jedan vrlo bitan film.

Teksaški masakr motornom pilom

Uz *Psiha* i *Noć živih mrtvaca* prvenac Tobea Hoopera The *Texas Chainsaw Massacre* (1974) popunjava trolist najbitnijih filmova, koji su definirali moderni film strave.

Nekolicina mladih hipija (dvije djevojke i tri mladića, od kojih je jedan invalid u kolicima) voze se u kombiju američkom pustopoljinom u potrazi za obiteljskom kućom jednog od člana družine. Usput pokupe čudnog autostopista koji uskoro dokazuje svoju poremećenost, pa ga otjeraju iz vozila (zapravo on sam ode). Kad konačno stignu u ostatke nekadašnje kuće, odluče malo prošvrljati naizgled slikovitom seoskom okolicom. Na kraju ostanu samo djevojka i njezin oduzeti brat u kolicima. Druga djevojka i dva mladića već su završili pod čekićem golemoga Leatherfacea, jednog od pripadnika poremećene obitelji koja sije strah i trepet ovim dijelom Teksasa. Leatherface potom motornom pilom ubije invalida, a djevojka ostaje sama. Kako ne zna da su ostali članovi njegove obitelji takoreći svi likovi koje su hipiji susreli tijekom filma, obrati se za pomoć na krivom mjestu, pa djevojku napokon uhvate, vežu za stolac i podvrgavaju prvo psihičkom, a potom i fizičkom nasilju. Ona im na kraju ipak uspije pobjeći, no očito traumatizirana za cijeli život.

Teksaški masakr motornom pilom

Ako je *Psiho* donio realizam, iznenađenje, poistovjećivanje sa zlikovcem, sukrivnju žrtve, *Noć živih mrtvaca* hladnoću, okrutnost, depresiju, izgubljenost, nemoć i nemogućnost iskupljenja, *Teksaški masakr* je potenciravši sve spomenuto donio još nekoliko bitnih elemenata: ekstremno ('grafičko') nasilje, pomanjkanje ikakva objašnjenja postupaka i sadizam radi sadizma. Njegovi zlikovci nisu pametni pa da se njihovi postupci shvate perverznim poigravanjem ili umišljenom kaznom. Oni su primitivni poluretardi lišeni svih društvenomoralnih načela, a njihov je sadizam iskonski. Oni jednostavno uživaju da njihova žrtva pati, bez ikakva razloga ili objašnjenja bilo sebi ili drugima. Mogli bismo reći da je riječ o životinjskom ponašanju, ali životinje (navodno) nemaju potrebu za sadizmom. Hooper je u svoj film na mala vrata uveo i temu ljudožderstva.[16] Romerovi zombiji bili su ljudožderi, ali oni su bili ipak hodajući mrtvaci. Leatherface i društvo su pravi, živi ljudi. Iako njihovo ljudožderstvo nigdje nije verbalno potvrđeno, i najmanje usredotočena gledatelju malo-pomalo postaje jasno da se veseli Teksašani hrane specifičnom vrstom mesa. Ta dva posve sirova elementa tvore dvije, za svaki horor, vrlo bitne značajke — poriv za besmislenom destrukcijom i nagon za preživljavanjem pod svaku cijenu, koji se istovremeno prožimaju tijekom čitave ljudske povijesti.

Zanimljivo je i ogoljelo nasilje lišeno bilo kakvih seksualnih aluzija. Leatherface i društvo u pravom bi životu sasvim sigurno silovali djevojku prije nego što bi je ubili, a ne bih se kladio da ne bi to ponovili i nakon toga (i ovaj je film navodno nadahnut slučajem stvarnog nekrofila Eda Geina, baš kao i *Psiho*). No u ovom filmu seks je ostao negdje po stra-

ni, Hooper se usredotočio isključivo na nasilje, možda želeći aludirati na i simbolizirati sukob konzervativne i liberalne Amerike.[17] Ipak, suzdržao bih se od iščitavanja simbola, jer ovaj film djeluje i na mnogo izravnijim razinama.

Poistovjećivanje, bilo sa žrtvama, bilo sa ubojicom, u prvom dijelu Hooperova filma gotovo je nemoguće. Naravno, pred kraj, kad se žrtva nađe vezana pored tri poremećena manijaka, nemoguće je ne suosjećati s njom, pa čak i staviti se u njezinu neugodnu situaciju, no najgora varijanta ostaje kad se netko poistovjeti s manijacima, što možda i nije toliko teško kao što se u prvi mah čini. Jedna od ponajboljih scena jest ona u kojoj Leatherface, nakon što je već ubio nekoliko namjernika, živčano gleda kroz prozor zacijelo se pitajući: Odakle samo dolaze?. Zanimljivo je da u tom trenutku gotovo da osjećamo žaljenje prema čovjeku koji je upravo ubio troje ljudi na brutalan način. Razlozi njegova ubijanja nisu nam baš posve jasni, ali imamo dojam da on jednostavno nije mogao postupiti drukčije i da su žrtve više krive što su se našle u njegovoj kući od njega, koji ih je jednostavno morao ubiti.

Nakon *Teksaškog masakra* gotovo da nema više neistražena područja. Filmovi nastali poslije njega nalikuju varijacijama na temu ili teme već obrađene u prethodnim slučajevima. Ipak, to ne znači da i nakon njega nije nastalo nekoliko vrlo važnih filmova.

Noć vještica

Treći film američkog redatelja Johna Carpentera (*Halloween*, 1978), na neki je način spojio nove ideje s tradicijom.

Patološki rođeni ubojica Michel Myers prvi put ubije sa šest godina, da bi potom čekao punih petnaest godina priliku da pobjegne iz umobolnice u kojoj je smješten i počinio seriju novih ubojstava.

Noć vještica

Film do sama kraja poštuje realnu dimenziju u koju je smješten, da bi se na kraju saznalo da je ubojica praktički neuništiv i da predstavlja utjelovljeno zlo. Tim krajem film se solidno uklapa u vampirske filmove u kojima se zlo, makar i trenutno pobijeđeno, na ovaj ili onaj način nastavlja. U Carpenterovu filmu zlo kao takvo ostaje nepobijeđeno (Myers nije nikoga ugrizao pa umro) i to je najdrastičniji slučaj 'nebaš-happy-enda', jer iako su glavni junaci preživjeli, zlo je također preživjelo, a konvencionalne metode ubijanja zlikovca nefunkcionalne su. Za ljubitelje realnoga horora Carpenter je ostavio mogućnost da je ubojica jednostavno nevjerojatno izdržljiv, i da je možda samo otišao umrijeti u rodnu kuću. No, budući da nema kadra u kojem je on definitivno mrtav, shvaćamo ga kao nepobijeđena. U *Teksaškom masakru* zločinci ostaju nepobijeđeni i nekažnjeni, ali samo zbog nedostatka oruđa, bilo to doslovno neko oružje u rukama glavne protagonistice ili zakon. U *Halloweenu* zlikovac je doslovce neuništiv. On ne mari za zakon koji postoji, ali je jalov (dapače, jedna je od žrtava šerifova kći), a nikakvo ga zemaljsko oružje ne ubija (glavna mu junakinja u vrat zabode štrikaću iglu, potom se u njega ispuca čitav šaržer metaka iz blizine od nekoliko metara, da bi na kraju pao s prvoga kata na zemlju).

Ipak, unatoč svim tim natprirodnim elementima, jedna posve realna scena urezala se u pamćenja ljubiteljima 'stvarnog' horora. Naime, kad glavna junakinja zatraži pomoć od prvih susjeda, oni je jednostavno ignoriraju, čak ugase svjetlo ispred ulaznih vrata. Taj postupak svojim konotacijama nadmašuje sva Myersova ubijanja, koliko god ona okrutna bila.

Dodatnu zanimljivost filmu donio je subjektivni pogled zlikovca, koji se provlači cijelim filmom. Moglo bi se reći da je u ovom filmu poistovjećivanje sa zlikovcem, makar ono bilo i prisilno, dovedeno do ekstrema.

Sustav nepobjediva zlikovca do ekstrema su doveli tvorci dva serijala (*Petak 13.* i *Noćna mora u ulici brijestova*), koji moraju mnogo zahvaliti *Halloweenu*, a u kojima je zlikovčeva nepobjedivost neupitna. Jedan od glavnih motiva svih tih filmova jest način na koji će protagonisti uopće pokušati okončati njegovo divljanje. *Halloween* je (također nositelj brojnih nastavaka) tako uspostavio i trend tzv. redanja leševa, gdje je gledatelj posve svjestan da će određeni protagonisti gotovo sigurno stradati, pa zapravo samo čeka način egzekucije. Navedeni serijali (kao i svi nastavci *Halloweena*) sastojat će se gotovo isključivo od tih egzekucija, koje će postajati sve maštovitije, ali i sve paradoksalnije, na kraju čak samoparodične. U samom *Halloweenu* ubojstava je razmjerno malo (samo četiri u cijelom filmu), a iako je riječ o klasičnom *slasheru*, samo su dva počinjena nožem. Poznato je da je Carpenterov film zaslužan za svojevrsnu revitalizaciju, možda i konačno prepoznavanje *slasher*-podžanra, koji će 80-ih doživjeti nevjerojatnu ekspanziju zahvaljujući sve hrabrijim i uvjerljivijim krvavim specijalnim efektima.

Petak 13.

Carpenterov film mnogi smatraju prvim pravim *slasherom*, iako smo već napomenuli kako se slični filmovi pojavljuju odmah nakon *Psiha*. Međutim, *Noć vještica* pruža Hollywoodu idealnu formulu koja glasi: zlikovac je besmrtan, na kraju sva-

Petak 13.

koga nastavka može biti ubijen da bi u sljedećem oživio kao da se ništa nije zbilo. *Noć vještica* ima šest nastavaka (jedan gori od drugoga), a potaknula je i druga dva serijala s potpuno istom formulom: *Petak 13.* i *Strava u ulici brijestova*.

Prvi, ali začudo ne i najbolji *Petak 13.* (*Friday, the 13*) snimio je 1980. već spominjani diletant, redatelj i producent Sean Cuningham,[18] vjerojatno i ne sanjajući popularnost koju će taj poprilično loš film steći. Kako u modernom žanrovskom Hollywoodu popularnost donosi i nastavke, tako do današnjeg dana postoji točno devet dijelova istoimenog serijala. Zanimljivo je da u prvom dijelu ubojica nije poludebil Jason Voorhees koji krvavi posao s neobičnim zadovoljstvom preuzima tek od drugog dijela nadalje, nego njegova poremećena majka.

Grupica *tinejdžera* (nakon *Noći vještica* najčešće žrtve horor-filmova) odlazi na jezersko kampiranje u zabiti dio Sjedinjenih Država. Nitko od njih i ne sluti da će do kraja filma svi osim jedne biti pobijeni na najbrutalnije moguće načine. Za razliku od većine dotadašnjih, ali i kasnijih horora identitet ubojice nepoznat je do sama kraja, kada saznajemo da bivša kuharica u kampu gospođa Voorhees ubija sve te ljude zbog toga što se njen jedanaestogodišnji sin Jason utopio prošle godine na istom tom jezeru, a nitko ga nije pokušao spasiti (dakle Jason je tek motiv za njezino divljanje).

Na ovaj film ne bismo trošili previše riječi da nije donio važan pomak za žanr. Naime napredak na polju specijalnih efekata konačno je pokazao ono što smo dosad samo naslućivali. *Petak 13.* prvi je film u kojem se nakon zamaha i udarca sjekire konačno vidi gdje i kako je ta sjekira sjela. To publika navikla na izbjegavanje tih i takvih kadrova nije očekivala i *Petak 13.* postao je svojevrsnim fenomenom u kinima. Mahom malodobna publika, zahvaljujući uvijek popularnu markiranju, punila je kinodvorane i po nekoliko puta. Osobno poznajem ljude koji su taj film gledali više od deset puta, a sve zbog tri kadra u kojima se prvi put vidi kobni učinak oruđa/oružja na ljudsko tijelo. Osim scene sa sjekirom (koja je usput budi rečeno završila u žrtvinu licu) dobili smo i vrlo naturalističnu, ali ipak neuvjerljivu scenu u kojoj jednom od protagonista iznenada kroz grlo izađe harpun. Treći kadar odnosi se na čovjeka strijelama pribijena na vrata. Dakako da je jedna strijela prošla kroz oko.

Da ne bismo učinili nepravdu filmovima koji su slične efekte imali i prije,[19] potrebno je naglasiti da je riječ o filmu sa svjetskim uspjehom. Distributer nije štedio na reklami i film je postao hitom, ostali filmovi s takvim scenama bili su i ostali tzv. kultna djela. *Petak 13.* nije trebao kultni status da bi ga vidjelo više ljudi nego sve ostale filmove zajedno.

Zanimljivo je da su neki od čak osam nastavaka filma čak i uspješniji od prvenca, što, nažalost, nije jamstvo njihove kakvoće.

Henry, portret serijskog ubojice

Usprkos svim mogućim varijantama pokolja i ubijanja iscrpljenim u filmovima s Jasonom Voorheesom, Freddyjem Kruegerom i Michaelom Myersom kao zločestim dečkima, nitko nije bio spreman na Henryja iz istoimenog prvenca (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986) Johna McNaughtona. Naslov je obećavao mnogo kako producentima tako i ljubiteljima horora. Nažalost, razočarali su se i jedni i drugi. Jer *Henry* je bio sve samo ne običan horor-film za mase. Njegova distribucija bila je onemogućena tri godine, jer su mu svakako htjeli prišiti oznaku 'X', koja se tada već gotovo isključivo primjenjivala na pornofilmove. Kultni status bio mu je osiguran zbog iznimno dobra prihvaćanja na raznim festivalima diljem Sjedinjenih Država. I to potpuno zasluženo.

McNaughton se u filmu bavi izmišljenom verzijom života pravoga serijskog ubojice Henryja Lee Lucasa, čija je stvarna priča dovoljno zanimljiva za nekoliko filmova, jer pravi Henry ubio je nešto manje od sto pedeset osoba, a kad su ga konačno uhvatili, priznao je dvostruko toliko umorstava. No, čini se da je čak i mnogostruko blaža filmska verzija bila previše za mnoge. Pravi Henry išao je od jednog američkog grada do drugog i ubijao. McNaughton se ograničio na njegov posjet Chicagu, iako se iz *flashbackova* vidi da je mnogo putovao. Priča je jednostavna. Henry u Chicagu privremeno dijeli stan sa zatvorskim kolegom Otisom, kojem upravo u posjet dolazi sestra Becky. Između nje i Henryja rađaju se simpatije, ali ni perverzni Otis (koji je između ostalog i biseksualac) nije potpuno ravnodušan prema vlastitoj sestri, pa se tu javljaju prvi jači sukobi između njih dvojice. Henry, u međuvremenu, uvodi Otisa u svoj specifični način razonode. Otis, u početku šokiran, pomalo počinje sve više uživati u ubijanju i iživljavanju (u jednoj sceni shvaćamo da ne bi imao ništa ni protiv nekrofilije). Henry je, za razliku od Otisa (i pravoga Henryja, koji je također bio biseksualac) potpuno aseksualan tip, i mnoga ubojstva žena kao da su pokrenuta nemogućnošću upuštanja u seksualni odnos s njima. Kad se konačno uspije zbližiti s Becky, zatječe ih ljubomorni Otis. Henry posramljen izlazi iz kuće, a kad se vrati zatječe Otisa kako siluje vlastitu sestru. Potom ga zajedničkim snagama ubijaju, a Henry ga potom razreže u komade, raspoređi u dvije vreće za smeće i dijelove pobaca s mosta u rijeku. Nakon rješavanja zločestog brata odlaze iz grada i odluče prenoćiti u motelu. Ujutro Henry sam izlazi iz sobe, a putem izbacuje još jednu prepunu torbu.

U sceni u kojoj Becky priznaje da ju je više puta silovao vlastiti otac Henry uzvraća pričom o danu kada je ubio majku. To 'povjeravanje' jedna je od najbitnijih scena u filmu, a iz nje proizlazi da se Henry baš dobro i ne sjeća svih detalja, jer spomene čak tri načina na koji je ubio vlastitu majku. Nje-

gov je 'radni' moto: nikad ne ponoviti način ubijanja, pa nije ni čudo da mu se, jadnom, sve pomiješalo. U najozloglašenijoj sceni u kojoj Henry i Otis kamerom snimaju pokolj čitave obitelji (majka, otac i sin) cenzura je učinila svoje pa tako postoje verzije u kojima se ne vidi baš sve, ali se taj postupak doima smiješnim s obzirom na ostatak koji se ipak vidi. Naime, maknuli su samo trenutak prelamanja vrata majci, a ostavili već spomenuto Otisovo upuštanje u predigru s njezinim lešom. Riječ je doista o jednoj od najuznemirujućih scena u povijesti filma, jer djeluje poput dokumentarca. Scena je zanimljiva i zbog činjenice da se glumica koja je glumila majku onesvijestila tijekom prvoga gledanja. Opet zahvaljujući grubom realizmu i s takoreći nepostojećim efektima (ako ne računamo nekoliko krvavih mrlja), i to tehnikom videokamere iz ruke.

S obzirom da u cijelom filmu imamo samo jedan tipičan horor kadar (bez kojeg se moglo) u kojem Becky zabode oštru stranu frizerskog češlja u Otisovo oko, nije ni čudo da su se razočarali i brojni tzv. horor-fanovi navikli na dječje nasilje iz tko zna kojeg nastavka *Noćne more u ulici brijestova*.

Henry je realizam i realno nasilje doveo do krajnjih granica.

Ostali važniji filmovi strave od 1960. do 2000.

Svojevrsnom pretečom *Psiha* mogao bi se nazvati film *A Bucket of Blood* (doslovno *Kanta krvi*) Rogera Cormana, nastao 1959. godine. Film pripada u žanr horor-komedije, ali sadrži i poremećenog *glavnog* junaka i poprilično količinu umorstava, posve dovoljnu za titulu serijskog ubojice. Corman će u svojoj karijeri režirati i producirati velik broj raznovrsnih horora, ali ovdje se nećemo baviti njegovim stvaralaštvom, jer Cormanov utjecaj na novi Hollywood daleko nadmašuje granice žanra, a njegovi filmovi s obzirom na uvjete nastajanja znače fenomene o kojima bi trebalo raspravljati odvojeno.

Važne 1960. britanski redatelj Michael Powell stvorio je film *Peeping Tom*, po nekim izvorima prikazan čak i nekoliko mjeseci prije *Psiha*. Film se poigrava voajerističkom naravi filmskog medija na dotad neviđen način. Protagonist filma možda je prvi put u povijesti filma poremećena osoba. On kamerom snima svoje žrtve u trenutku dok ih ubija i tako ovjekovječuje izraze na njihovim licima u trenutku umiranja. U *Psihu* je Norman Bates ipak samo jedan od nekoliko glavnih likova i Hitchcock ga uvodi u radnju tek nakon dvadesetak minuta filma. U slučaju *Peeping Toma* ubojica Mark Lewis[20] doista je glavni lik i ta je činjenica, čini se, bila toliko šokantna da je film osuđen na propast zajedno s redateljem.[21] Iznenađuje podatak da su i *Psiho* i *Peeping Tom* nastali iste godine i, dok je *Psiho* postigao neviđen uspjeh, *Peeping Tom* praktički je uništio karijeru svoga, do tada vrlo uspješna autora. Prema legendi *Peeping Tom* je po hitnom postupku povučen iz distribucije i zato se ne može smatrati niti približno utjecajnim poput *Psiha*, ali je s vremenom postigao zavidan kultni status u ljubitelja ne samo horor filmova. Činjenica da u filmu gotovo i nema krvi još više uznemirava. Moglo bi se pretpostaviti da su ondašnji gledatelji bili pogođeni filmom koji razotkriva voajersku narav i medija i čovjeka, dok istovremeno gotovo u potpunosti ignorira nasilje i time možda uskraćuje prijeko potrebnu katarzu.

Za 'katarzu' u obilnim količinama zato se uskoro pobrinuo američki autor Herschell Gordon Lewis, koji je nadahnut *Psihom* i njegovim uspjehom napravio seriju filmova s naslovima poput *Blood Feast* (*Krvava gozba*, 1963), *Two Thousand Maniacs* (*Dvije tisuće manijaka*, 1964), *Color Me Blood Red* (*Oboji me krvavo crveno*, 1965), *The Gruesome Twosome* (*Grozni duo*, 1967) i sl. *Lewis* je scene pokolja doveo do ekstrema, a njegove radove obilježavali su hektolitri krvi, koji su u *Psihu* elegantno izbjegnuti. Stoga se Lewis s pravom smatra ocem tzv. krvavih filmova (*gore movies*[22]) u kojima je prskanje krvi bitnije od bilo čega drugog. Ne treba ni spomenuti da su ti filmovi (namijenjeni ciljanoj publici u američkim *drive-in* kinima), za razliku od ambicioznoga *Peeping Toma*, bili uspješni. Samo je *Blood Feast* zaradio oko 4 milijuna što na uloženih 24 tisuće dolara predstavlja šokantno dobar utržak.

Dobar dio filmova iz 60-ih godina nastalih pod direktnim utjecajem *Psiha* svode se na nabrajanja postojećih poremećaja mozga i doslovce spadaju pod derivate. *The Maniac* (Michael Carreras, 1963), *Paranoiac* (Freddie Francis, 1963) i *Hysteria* (Freddie Francis, 1965) samo su neki primjeri, većinom niskobudžetnih filmova, a njihovi naslovi dovoljno govore sami za sebe. Podaci da su sva tri navedena filma proizišla iz iste produkcijske kuće,[23] te su povrh svega djelo istog scenarista (Jimmy Sangster), samo potvrđuju zlatno pravilo koje glasi: Željezo kuje dok je vruće!.

Svojevrsnoj seriji 'znakovitih' naslova doprinijet će i Francis Ford Coppola sa svojim prvencem *Dementia 13* (1963), nastalim u legendarno brzoj produkciji još legendarnijega Rogera Cormana. Riječ je o rutinskom, ali vrlo vješto režiranu filmu, koji slijedi trendove i svojevrstan je *slasher* (ubojica se koristi sjekirom). Nasilje je u filmu stilizirano, ali možda baš zbog toga i prilično impresivno.

Roman Polanski, još jedan vrlo cijenjeni redatelj, nekoliko se puta okušao u filmu strave. Njegov prvi cjelovečernji film nastao izvan rodne Poljske, *Odvratnost* (*Repulsion*, 1965) primjer je tzv. *psihološkog horora*, kojemu će se autor vraćati u nekoliko navrata.

Noć živih mrtvaca odškrinula je vrata eksplicitnom nasilju. Nakon tog filma ni fantastični horor nije više određivala samo jeziva atmosfera, nego i naturalistično grubo nasilje. Iz dvije male rupice na vratu krv je počela teći u potocima, a zombiji su postajali sve opasniji i mnogobrojniji. Iste 1968. godine u okviru 'prave' holivudske produkcije snimljen je kriminalistički film *Bonnie i Clyde*, koji je zauvijek promijenio izgled suvremenoga filma. Završni masakr policije nad ukletim parom (koji traje dulje od nekoliko minuta) širom je otvorio vrata nasilnim težnjama, kojih je u Hollywoodu bilo oduvijek. Novi filmovi svih žanrova postali su toliko brutalni (*Divlja horda*, *Prljavi Harry*, *Paklena naranča*), da su novi horori morali smisliti nešto novo da zainteresiraju uvijek brzo prilagodljivu publiku. Filmovi koji su prebacili horor u realnost otvorili su dotad neslućene mogućnosti. Miješanje normalnog i začudnog dalo je još začudnije efekte, pa se redatelji tek počeli razmahivati ionako bujnu maštu. Sedamdesete godine smatraju se godinama najozbiljnijih filmova, pa su tako dva vrlo ozbiljna horora obilježila kraj 60-ih i početak 70-ih godina. Tema, dakako, nije mogla biti tek puko

ubojstvo ili obični duhovi. Bilo je vrijeme za filmove o samom Nečastivom, Antikristu osobno. Računajući na velik broj religioznih i još veći broj praznovjernih ljudi, Hollywood se nadao da će takvim djelima dobiti ono čemu se oduvijek težilo: i publici i kritici. Moglo bi se reći da je i uspio, jer *Rosemaryna beba* i pogotovo *Istjerivač đavola* bili su veliki hitovi i kod publike i kod kritike. Ako uzmemo u obzir da su oba redatelja već bili ugledni autori (*Polanski* s gotovo svim svojim ranijim radovima, a Friedkin zbog iznimno utjecajne *Francuske veze*), stvari postaju mnogo jasnije.

Rosemaryna beba (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) film je o Antikristu u susjedstvu. Ukratko: muž proda ženino tijelo sotonistima kako bi zauzvrat prosperirao na poslu. Žena ništa ne sluteći rađa Antikrista, a kad konačno otkrije istinu, poželi umoriti vlastito čedo. No, kad se s nožem u rukama nađe pred djetetom, u njoj prevlada majčinski instinkt i ona ipak prihvaća dojenče. Naglasak filma je na susjedstvu i na realitetu, kojim autor nastoji stravičnu ideju učiniti tim strašnijom. Događaji u filmu do samog se kraja mogu iščitavati kao paranoja glavne junakinje i film dobiva stravični predznak tek kad se doista potvrde sumnje o prisutnosti nečastivog. Nakon predaha u obliku vampirske horor-komedije (*Fearless Vampire Killers*, 1967) *Rosemaryna beba* autorov je povratak omiljenom psihološkom hororu, kojem će se Roman Polanski često vraćati u raznim oblicima. U većini filmova Polanski se bavi psihološkim maltretiranjem ili mučenjem, a nakon *Odvratnosti* i *Rosemaryne bebe* Polanski će stvoriti još jedan film koji rubno pripada u film strave. Riječ je naravno o *Stanaru* (*Le locataire*, 1976).

Mnogi smatraju prvim pravim *slasher*-hororom prvenac Darija Argenta, *Ptica s kristalnim perjem* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969). Iako to nije točno, kada je riječ o filmu strave, neoprostivo bi bilo ne spomenuti tog talijanskog autora. Zbog nedostupnosti talijanskih naslova teško je pojedinačno govoriti o samim filmovima, ali ih se može barem nabrojati. No prvo se treba vratiti nekoliko godina unatrag. Talijani su počeli praviti filmove strave još pedesetih godina, no kako je talijanska publika iz dna duše prezirala domaći žanrovski film, radove bi potpisivali raznoraznim angliziranim pseudonimima. Kako su u Italiji svi strani filmovi ionako sinkronizirani, prijevara je uspjela u potpunosti, a publika je ništa ne sluteći pohrlila u kinodvorane. Prvi talijanski autor iznimno bitan za horor-žanr bivši je snimatelj Mario Bava, čiji se prvenac *Demonska maska* (*La Maschera del demonio* / *Black Sunday*, 1960) smatra jednim od najljepše snimljenih filmova uopće. Kasniji Bavini filmovi nisu toliko impresivni, ali on je zaslužan za cijenjenost talijanskih autora u ljubitelja horora. Njegov je moderni nasljednik Dario Argento. Argentov je najcjenjeniji film *Suspiria* (1977) u kojem dojmljiv vizualni stil u potpunosti nadređuje radnji. Domaća publika mogla je svojedobno pogledati njegov manje uspješan film *Phenomena* (1985), čija je težnja prema odvratnom sasvim u skladu sa specifičnim talijanskim stilom (tzv. *spaghetti horror*), koji će procvat doživjeti potkrajem 70-ih i početkom 80-ih.

Istjerivač đavola (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina bavi se tematikom đavla u tijelu. Nečastivi odluči opsjesti tijelo dvanaestogodišnje djevojčice i jedini način da se tome doskoči jest obred istjerivanja đavla, koji mora izvršiti stručna osoba, egzorcist. U *Rosemarynoj bebi* nasilje pripada u područje psihološkog mučenja, no u *Istjerivaču đavla* prikazane su neke doista mučne scene zbog kojih bi bilo koji drugi film dospio pod cenzorske škare. Npr. scena u kojoj si djevojčica zabija željezno raspelo u područje međunožja pripada u najgore scene ikad smišljene (a kamoli snimljene) već i na razini vizualnog, a kad se uzmu u obzir blasfemične konotacije, počinjemo vjerovati da je cenzorska komisija također potpala pod demonski utjecaj. No, očigledno je da je cenzura shvatila da je ovdje riječ o Nečastivom i da se takav postupak od njega može i očekivati. Mnoge su legende ispredane o ovom filmu diljem zemaljske kugle. Tako su navodno neki ljudi umrli od straha gledajući ga, a devet članova ekipe umrlo je već za vrijeme produkcije. Iako su navedene tvrdnje najvjerojatnije reklamni trik, stravičnost je filma nepobitna. Mnogi ga navode kao najstrašniji film koji su ikad gledali. Ključ stravičnosti opet je u neočekivano realnu pristupu tematici. Naime svim stravičnim scenama prethode i slijede ih smirene scene svakidašnjice, u kojima majka opsjednutog djeteta ozbiljno razgovara o svom problemu sa svećenicima, policijskim inspektorom itd. U rukama manjeg znalca bio bi to klasični horor s vječnom temom borbe dobra i zla. William Friedkin od toga je napravio kultni klasik, koji ugledom nadilazi granice žanra.

Istjerivač đavola i u manjoj mjeri *Rosemaryna beba* 'odgovorni' su za novi podžanr unutar filma strave. Filmovi o đavlu i demonskoj opsjednutosti postali su posve uobičajeni, gotovo rutinski predstavnici žanra, a najveći komercijalni uspjeh postigao je umjetnički inferioran film *Predskazanje* (*The Omen*, 1976) Richard Donnera.

Kanadski redatelj David Cronnenberg svoj prvi 'pravi' cjelovečernji film snima *1975.* godine.[24] Pomodnom trendu filmova s apokaliptičnim vizijama dodaje vlastiti pečat u filmu *Shivers* / *They Came From Within* (*Došli su iz tijela*). Kralj *biološkog horora*, kako ga poslije nazivaju, od svog je prvoga kratkog filma do posljednjeg dugometražnog opsjednut ljudskom seksualnošću i nastranošću. *Shivers* je film u kojem ludi znanstvenik prouzrokuje epidemsku navalu parazita u izoliranom stambenom kompleksu s nesagledivim posljedicama za njegove žitelje, koji postaju seksualno nezasitni manijaci. Njegov opus zaslužuje veću pozornost, ali ne i njegovi pojedinačni radovi, koji su zapravo varijacije na temu već spomenutih horora i filmova ostalih žanrova, a ponajviše znanstvene fantastike.[25] Djelo koje je definitivno proslavilo Cronnenberga film je *Scanners* (*Moć razaranja*) iz 1981, koje unatoč gnusnim specijalnim efektima ipak više pripada žanru znanstvene fantastike.

George A. Romero nakon nekoliko neuspješnih radova opet se vraća u formu i godine 1978. stvara vrlo zanimljiv i kvalitetan film *Martin*. Glavni junak filma je dječak u kasnom pubertetu, koji ne može odoljeti porivu za ubijanjem žena i ispijanjem njihove krvi. Nedostatak vampirskih očnjaka zamjenjuje žiletom, kojim reže vene omamljenih žrtava. Iako se to neposredno ne vidi, nakon ispijanja krvi mladić vrlo vjerojatno i spolno opći sa svojim žrtvama. Kako su one u tom trenutku u stanju nesvjestice, moglo bi se reći da je riječ o blažoj varijanti nekrofilije. Iako je tema vampirizma

posve modernizirana, protagonistov kraj bit će, ne njegovom voljom, u klasičnom vampirskom stilu. Naime, Martinov praznovjerni prastric uvjeren je da je mladić doista vampir, pa mu na samom kraju filma ipak zabija glogov kolac u srce, u sceni koja zasluženo ide u filmsku antologiju.

Iste godine nastaje i prvenac danas već kultnog autora Davida Lyncha pod neprevedivim naslovom *Eraserhead* (*Glavagumica za brisanje*). Riječ je o filmu čiji ugođaj podsjeća na neka djela Franza Kafke, a strava u filmu isključivo se zasniva na bizarnim prizorima i odnosima među jednako neobičnim likovima. Film je ispunjen raznim simbolima, ali njihovo iščitavanje prepustit ćemo drugima. Ovaj film odolijeva trpanju u bilo koju žanrovsku ladicu, iako je svojedobno distribuiran kao film strave, zajedno sa spomenutim *Martinom*.

Dawn of the Dead (*Zora mrtvaca*, 1979) treći je uspješni film Georgea A. Romera. U njemu autor kao da je posve odbio mogućnost jezovitosti i posvetio se akciji i nizanju maštovitih scena ubijanja zombija. Iako strukturom film više podsjeća na akcijski vestern (u kojem zombiji predstavljaju Indijance) negoli na horor, film daje osebujnu viziju smaka svijeta i pakla na zemlji. Romerov smisao za satiru ovdje je doveden do ekstrema, a autor je dovoljno inteligentan da se poigrava s vlastitom reputacijom. Većinu filma smješta u robni centar pa aluzijama na ljudsku autodestruktivnost i nemoć pridodaje i kritiku potrošačkoga društva i ljudske pohlepe. Posljednji dio trilogije o živim mrtvacima (*Day of the Dead* / *Dan mrtvaca*, 1985) najmračniji je od svih i previše pozornosti posvećuje verbalnom nagađanju glavnih likova o mogućem izlasku iz nezavidne situacije. U tom, posljednjem, dijelu ljudski je rod sveden na nekolicinu vojnika i znanstvenika osuđenih na život u podzemnoj vojnoj bazi, dok hodajući mrtvaci haraju površinom zemlje. Ljudi su i dalje nesložni i svoja sitna nesuglasja pretpostavljaju očuvanju ljudskog roda. S druge strane jedini čovjek koji pokušava iz najgore situacije pronaći najbolji izlaz prikazan je kao smušeni znanstvenik koji žive mrtvace hrani svježim ljudskim leševima.

Ako su Amerikanci kasnih 70-ih umjesto straha definitivno ponudili nasilje, čini se da su Talijani svojoj publici odlučili servirati odvratnost, miješajući scene nasilja s onima koje izazivaju gnušanje i mučninu. Ozloglašeni trio špageti-horora čine: Lucio Fulci, Umberto Lenzi i Ruggero Deodato. Riječ suptilnost nije postojala u rječniku tih talijanskih redatelja. Nakon dugogodišnjeg iskušavanja u raznim žanrovima odlučili su slijediti primjer mlađega kolege Darija Argenta, pa su napunili filmove crvima, glistama i eksplicitnim nasiljem. Filmovi su im posljedično zabranjivani i cenzurirani u nekoliko desetaka zemalja, pa se neki u svojim integralnim verzijama mogu naći tek danas s pojavom DVD-a. Najmlađi među njima, Deodato (poznat kao otac *kanibal* podžanra), 1978. snima *Ultimo mondo cannibale*, a već sljedeće godine i mnogo poznatiji *Cannibal holocaust* (1979). Potonji mu je film zabranjen u rodnoj Italiji zbog neigranih scena u kojima stradavaju životinje. Legenda tvrdi da je Deodato na sudu morao dokazati da su vrlo uspješni efekti ljudske patnje stvarno efekti, a ne stvarnost, jer su dijelovi njegova filma, realizirani poput kvazidokumentarca, neko vrijeme smatrani *snuffom*. Inače, danas vrlo poznati *Projekt vještice iz Blaira* posudio je osnovnu ideju o pronađenim vrpcama upravo od tog ozloglašenog Deodatova filma.

Nakon njega *Umberto Lenzi* snima filmove *Mangiati vivi* ili *Eaten Alive* (1980) i *Cannibal ferox* (u nas 'lucidno' preveden kao *Ljudožderi amazone*, 1981), kojem je prvobitno zabranjeno prikazivanje u trideset i jednoj zemlji svijeta. Film poput Deodatova prethodnika pokušava (i uspijeva) šokirati publiku eksplicitnim prikazom nasilnih umorstava te odsijecanja i konzumiranja raznih bitnih dijelova ljudskoga tijela. Tako jednoj od muških žrtava ljudožderi prvo odsijeku i pojedu spolni organ, a potom mu rasijeku glavu i jedu mozak. Žene ne prolaze mnogo bolje, pa jedna od nesretnica završava na kukama, obješena o vlastite dojke.

Amazonski ljudožderi ovozemaljska su inačica već dobro nam poznatih zombija, pa se treći član ozloglašenje trojke Lucio Fulci odlučio za eksploataciju tog područja. Njegov film *Zombi 2* iz 1979. čudan naslov može zahvaliti pokušaju distribucije da ga predstavi kao nastavak Romerova hita *Dawn of the Dead*, koji je u Europi prikazivan pod naslovom *Zombies*. Fulcijev film toliko obiluje raznoraznim odvratnostima da ljudi slabija želuca ne moraju čekati na scene nasilja da bi povratili svoje obroke.

Te, za horor film plodne 1979. godine nastaje i *Alien* (*Osmi putnik*) Ridleyja Scotta, u kojem se scenaristi i redatelj poigravaju pričicom iz 50-ih. Tretirajući građu veoma ozbiljno i koliko je god to moguće realno, Scott postiže odlične rezultate, a film još dan-danas ne gubi na svojoj snazi. Autor je svjesnim izborom da ne prikaže opakog izvanzemaljca u cijelosti do sama kraja po tko zna koji put dokazao da je ono što ne vidimo, slabije vidimo ili samo naslućujemo mnogo strašnije od onoga što jasno vidimo. Iz *Aliena* proizlazi još jedan hibridni podžanr, *znastveno-fantastični horor* ili pobliže *svemirski horor*.

Sljedeće godine ugledni redatelj Stanley Kubrick snima *Shining* (*Isijavanje*). Iako je riječ o vrlo solidnu ostvarenju, stječe se dojam da bi film, da ga je kojim slučajem potpisao neki drugi autor, imao mnogo veći ugled. Od Kubricka kao da se očekivalo više. Ipak s vremenom i taj film nalazi svoje mjesto u horor-antologiji, a nepobitna je istina da unatoč vrlo malom broju stravičnih scena redatelj vrlo uspješno postiže jezovitu atmosferu.

Mladi filmski fanatik Sam Raimi prvi nastavak sad već kultne trilogije *The Evil Dead* (*Zli mrtvi* u slobodnom prijevodu) snima 1982. godine. Prvi dio tog filma pokušaj je niskobudžetnoga, gotovo studentskog horora, koji zahvaljujući nekolicini odlično režiranih sekvenci zaslužuje mjesto u antologiji horora. Drugi pak dio, nastao 1987, pravo je malo remek-djelo, uvjerljiva prezentacija Raimijeva redateljsko-zanatskog umijeća i vrhunska autoparodija žanra, film koji je konačno prešao granicu naznačenu u Freddyjevu serijalu i uspio usprkos ponekad upravo nevjerojatnoj količini krvi nasmijati do suza. Treći dio trilogije gotovo se odmaknuo od horora i spojio u sebi sve zamislive žanrove, ali ponajviše parodiju i povijesni film.

Nakon *Petka 13.* pojavljuje se još jedan serijal s dojmljivim likom. Dakako, riječ je o Freddyju Kruegeru i filmu *Strava u ulici brijestova* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984) redatelja

Wesa Cravena, o čijem je prvencu (*Last House on the Left*) već bilo govora. Iako je film preuzeo formulu iz *Halloweena* i iz *Petka 13*, donio je i nekoliko novih elemenata u žanr. Kao što smo uspjeli zaključiti, horori su postali sve realniji, a samim time i sve nasilniji. Craven je napravio pomak u smislu stapanja ekscesnog nasilja s potpuno nerealnom idejom. Naime, njegov negativac proganja svoje (i opet mlade) žrtve u snu, a one koje uspije ubiti, mrtve su i u zbilji. Nasilje u filmu moglo bi se nazvati pretjeranim, ali i maštovitim. U svakom slučaju ne ide u rang mučnorealističnog nasilja, iako su mnogi zamjerili na količini. Gotovo da bismo mogli reći da je nasilje u filmu dovedeno do tanke granice samoparodije. Kako je riječ o jednom od najgledanijih filmova 80-ih, sa šest nastavaka i televizijskom serijom, ideja se očito dopala publici, koja je to prihvatila kao dobrodošli odmak od tad već posve nemaštovitih 'realnih' *slashera*. Naravno, kritika je događaje u filmu odmah povezala s kritikom modernog društva i načina života u kojem roditelji nemaju vremena za djecu, pa su redatelji i scenaristi nastavaka uzeli to u obzir. Zanimljiv je podatak da se iste godine pojavio još jedan film s istom idejom ubijanja u snu. Riječ je o filmu *Dreamscape* (1984) redatelja Josepha Rubena.[26]

Bad Taste (*Loš okus/ukus*) Novozelanđanina Petera Jacksona stvaran je četiri godine, od 1983. do *1987*. *Bad Taste* ne bi se mogao nazvati hororom, ali ga mnogi tako tretiraju zbog ekstremno pretjerana i detaljizirana nasilja. Film je zapravo parodija mnogih žanrova, pa ćemo u njemu naći i elemente znanstvenofantastičnog, ratnog i akcijskog filma. Jackson je nekoliko godina poslije (1992) snimio 'pravu' horor-parodiju *Brain Dead* (hrabriji prijevod glasio bi *Glupi mrtvaci*). Nasilja i krvi u tom filmu ima toliko da vlada opće uvjerenje da se dalje od tog filma u smislu pomicanja granica ekscesnog nasilja ne može ići. Činjenicu da je film izazvao bolove u trbuhu od smijeha treba, između ostalog, zahvaliti i tome što Peter Jackson, poput Sama Raimija, ide u sam vrh vještih i vizualno obrazovanih redatelja-zanatlija. Njegovi filmovi, osim što su vrlo duhoviti i maštoviti, odlično su izrežirani, pa uvjerljivo ruše predodžbe o hororu kao diletantskom žanru.

Japanski film *Tetsuo* (*The Iron Man* / *Čovjek od željeza*) iz 1992. na neki način miješa vizije Cronnenberga, Lyncha i Jacksona s vlastitim suludim idejama o 'metalnom fetišizmu'. Početak filma u kojem čovjek razreže vlastito bedro kako bi u nj ugurao komad željezne šipke za neke je prevelik izazov. Još jedna scena zaslužuje spomen. Kada protagonist filma počinje doživljavati transformaciju, dijelove njegova tijela zamjenjuju željezni surogati. Njegov penis tako nakon transformacije nalikuje golemu željeznom svrdlu za bušenje cesta. U jednom dijelu filma vlastita ga djevojka, uvjerena da je mrtav, počne lizati (zanemarimo na trenutak razloge tog čina, ipak je riječ o japanskom filmu). Kako Tetsuo ipak nije mrtav, lizanje u njemu pobuđuje reakciju, pa djevojka biva usmrćena na vrlo neobičan način. Fabula filma ispričana je na toliko nekonvencionalan način da čak ni neki priznati filmski teoretičari nisu uspjeli pohvatati sve niti. Ne treba im zamjeriti, jer za takav film treba mnogo više koncentracije nego za neki uobičajeni horor-uradak.

Film strave kao da je zamro sve do 1996. i filma *Vrisak* (*Scream*) staroga nam znanca Wesa Cravena. U tom filmu junaci su svjesni svih postojećih klišeja filmova strave. Gotovo da su svjesni da se i sami nalaze u jednom od njih, a redatelj se poigrava medijem na toliko razina da ih je gotovo nemoguće nabrojati. Riječ je o pravom holivudskom metafilmu, koji je za trenutak vratio nadu u mogućnost povratka žanra na veliko platno. O filmu bi vjerojatno bilo više riječi da je vremenska distanca veća. Ovako treba pričekati još koju godinu da se smire dojmovi oko filma.

Posljednje zanimljivo djelo ovoga stoljeća nikako ne pripada u kvalitetne filmove strave, ali ga moramo spomenuti zbog nevjerojatnoga fenomena koji je izazvao zahvaljujući nadahnutoj reklamnoj kampanji potpomognutoj internetom. Riječ je, dakako o filmu *Projekt: Vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick i Eduardo Sánchez, 1999), koji je zaradio pet tisuća puta više novca nego što je u njega uloženo (200.000.000 : 40.000) i samim time vjerojatno postavio nedostižan rekord mogućnosti zarade na nekom filmu. Iako je film prilično loš i neugledan, s jednom jedinom dobrom scenom na samom kraju filma, naivni su Amerikanci navučeni lažnom pričom o zbiljnosti prikazanoga pohrlili u kinodvorane, a autori koji su snimili i vrlo dobar televizijski kvazidokumentarac (mnogo bolji od samog filma) morali su se ispričati javnosti zbog 'varanja'.

Zašto volimo/mrzimo horore

Filmovi strave trebali bi biti strašni, ljudi bi ih se trebali bojati, no u današnje doba malotko će se stvarno uplašiti nekog filma. Rijetko koji moderni autor uspijeva pobuditi istinski strah. Osim manjeg broja ispitanih koji priznaju da loše sanjaju nakon gledanja nekog horor-filma, većina ljudi tvrdi da im filmovi strave 'više nisu strašni'. Redatelji povremeno uspijevaju kratkoročno isprepadati publiku naglim uvođenjem stranoga tijela u kadar ili jednostavno naglim i glasnim zvukom, ali o 'pravom' strahu gotovo da nema govora. Čak ni filmovi s fantastičnim ili paranormalnim pojavama više ne pomažu. No, ne treba ni te tvrdnje shvatiti zdravo za gotovo. Poneki filmovi ipak izazivaju strah, čak i u najokorjelijih ljubitelja strave i užasa. Teško je naći univerzalnu formulu straha, najvjerojatnije ovisi od čovjeka do čovjeka što će ga prepasti, a što ne. Isto tako postoji određena sumnja u istinitost onih koji tvrde da se nečeg ne boje, kao i obrnuto, uostalom. Zapaženo je da se publika podosta boji filmova o đavlu. Bez obzira bila riječ o religioznoj ili onoj drugoj vrsti publike. Čak i najokorijeliji ateisti ponekad se uplaše takva filma. Da bi se gledatelja propisno uplašilo, potrebno je predstaviti specifičnu situaciju u kojoj se protagonisti nalaze i stvoriti specifični ugođaj. U situaciji u kojoj imamo posla s Nečastivim, iskonskim zlom, atmosfera se stvara gotovo sama. Redateljima filmova strave nema veće nagrade od spoznaje da su uspjeli izazvati osjećaj straha. Prizori nasilja uglavnom izazivaju neugodu. Kad spojimo osjećaj straha i neugode, mogli bismo ustvrditi da je film strave namijenjen isključivo mazohistima i u specifičnom slučaju sadistima. Poriv za promatranjem nasilja (ili u kontekstu, za gledanjem filmova strave) mogao bi se nazvati sado-mazohističkim, jer koliko se ljudi žele bojati, tj. suosjećati sa žrtvama, toliko žele proživljavati i kroz oči ubojice, naravno u sigurnosti kinodvorane ili vlastite sobe. Već je Aristotel ustvrdio da gledanje i prikaz tragičnih događaja vode katarzi, a filmovi stra-

ve gotovo da ogoljuju to pravilo do srži. Poznati i priznati redatelj Martin Scorsese tvrdi da se posve poistovjetio s likom Travisa Bicklea (*Taksist*), pa tako i njegovim frustracijama i bijesom, ali da se iznenadio kad je publika s odobravanjem dočekala njegove postupke. On je osobno smatrao da nakon zajedničkoga prolaska kroz katarzu nasiljem Travisove postupke ipak treba osuditi. No, čini se da svi ljudi ne osuđuju iste postupke. Film strave još više, na neki način, 'podilazi' masama, jer ne dopušta ni protagonistima ni publici pretjerano razmišljanje. Likovi su u filmovima strave ili napadani ili napadaju. Kad se napadani počnu braniti, ne može im se zamjeriti. Često je samo je stvar osobne (najčešće podsvjesne) odluke s kojom grupom likova ćemo se poistovjetiti. Predstavnici tzv. 'normalne' većine vjerojatno će u (gotovo samonametnutom) pravilu suosjećati sa žrtvama, ali pojedinci će se poistovjetiti čak i s najokrutnijim ubojicama. Postoje i slučajevi gdje se publika naizmjence poistovjećuje i s jednom i s drugom grupom likova, što filmskim autorima pruža golemu mogućnost poigravanja s gledateljevim osjećajima. Čak se i autori filmova strave često 'koriste' svojim filmskim ubojicama za fiktivnu eliminaciju onih koje bi i sami, barem u mašti, voljeli eliminirati. Poznat je i još neobičniji slučaj gdje autor svoj *alter ego*-lik stavlja u situaciju žrtve, ali ga učini toliko antipatičnim da nam gotovo lakne kad ga ubojica smakne. Žrtve su nerijetko nemoralne i promiskuitetne, a ubojice su često posve aseksualni likovi. Ubojicama kao da ubijanja i mučenja na neki način nadomještaju koitus. A ako spolni odnos shvatimo kao svojevrstan ispuh, stvari postaju jasnije, jer ubijanje je u pretpostavci najmoćniji ventil. Naravno, ako zanemarimo grižnju savjest.

Velika većina ljudi koji rado gledaju filmove strave kažu da to čine radi zabave i autori koji su to na vrijeme shvatili nerijetko su postigli velik uspjeh i na blagajnama. No, smijeh u dvoranama ponekad znači upravo suprotno. Neugodu koju osjećamo pri gledanju nekog filma često manifestiramo smijehom, pa tako nije rijedak slučaj da se u kinodvorani za vrijeme posve ozbiljna i potresna filma začuje osamljen smijeh koji pojedinac ispušta valjda iz očaja zbog prevelike neugode koju neki prizor u njemu pobuđuje.

Nepobitna je činjenica da je ljudski rod sklon sveopćoj destrukciji, pa i autodestrukciji, ali je istovremeno spreman na sve kako bi preživio. Romerovi zombiji jedu da bi preživjeli, a protagonisti ih ubijaju na sve moguće načine iz istog razloga. Junaci *Teksaškog masakra* toliko su zaostali da je teško govoriti o njihovoj zlobi, jer ni oni sami ne mogu objasniti svoje postupke osim kanibalizmom, dakle opet preživljavanjem. Tek je Carpenter u *Noći vještica* postupak ubijanja vratio čistoj, apsolutnoj zloći. Postupci Michaela Myersa su objašnjeni samo zaključkom da je on utjelovljeno zlo. Henry je lik koji također postupa bez objašnjenja, ali su njegovi postupci utoliko strašniji, jer su realniji. Činjenica da postoji netko tko ubija iz čiste obijesti, svakodnevne frustracije, dokolice ili dosade uznemiruje više od činjenice da je Michael Myers zao koliko i neuništiv. Što ljude toliko privlači nasilju i smrti osim atavističkoga životinjskog instinkta, ostaje nepoznanicom. No, gotovo jednak broj ljudi ili voli ili mrzi horor. A odgovor na pitanje zašto ljudi vole horore gotovo je jednak onome zašto ih mrze, a on glasi: zbog krvi i nasilja. Ljudi koji ne mogu podnijeti nasilje na filmu neće baš cijeniti filmove bilo kojeg žanra s velikom količinom ubijanja, mučenja ili sakaćenja. U takvih će jednako zgražanje izazvati scene klanja u *Petku 13.* kao i završni pokolj u *Divljoj hordi*. Ipak, vratimo se na one kojima filmsko nasilje nije odbojno, jer takvih ima mnogo više nego što se usuđujemo sami sebi priznati. Zagrebački kinorepertoar osamdesetih godina nudio je velike količine horor-naslova. Neki od njih, primjerice, *Petak 13.* ili *Ljudožderi Amazone*[27] bili su pravi hitovi. Srednjoškolci su se natjecali tko će više puta pogledati koji od naslova, a uz to je omiljena zabava bila unošenje sendviča na filmove s doista odurnim scenama (tipa rezanje udova, konzumacija iznutrice ili mozga itd.) te međusobno provjeravanje muškosti (tj. imunosti na gađenje). Dakle, priznali mi to ili ne, ljude fascinira nasilje. Kako u stvarnom životu, tako i na filmu. Nasilje je karakteristično za moderni film strave, ali i za moderni film uopće. Filmovi strave samo su pomicali granice količine i eksplicitnosti nasilja i seksa[28] na filmskom platnu, što im se nerijetko obijalo o glavu, no filmovi svih žanrova potkraj 60-ih godina postaju bitno nasilniji. Filmovi strave samo su odškrinuli vrata kroz koja su poslije svi rado prošli. Nasilje u filmovima Martina Scorsesea daleko je gnusnije od bilo kakva horor nasilja. Npr. scena iz *Casina* u kojoj Joea Pescija zatuku *baseball*-palicama znatno je potresnija od bilo koje horor-scene gdje se možda režu udovi, glave pa i čitave polovice tijela. Publika je odrasla zajedno s filmom i podsvjesno zna da kad vidi raskomadana čovjeka zapravo vidi gomilu specijalnih efekata, pa nas ponekad više zaboli malo krvi iz nosa u nekom 'običnom' filmu nego kante krvi u prosječnom hororu. Razlika između horor-nasilja i realnog nasilja tema je za sebe. Ljudi skloni pojednostavnjivanju nazvat će Peckinpahovo, Scorseseovo ili Kubrickovo nasilje ozbiljnim, a horor-nasilje neozbiljnim. No nisu svi horori neozbiljni. Što je s *Egzorcistom*, *Alienom*, *Henryjem* i ostalim filmovima čiji su se redatelji dokazali i na mnogo cjenjenijim projektima i koji su poprilično ozbiljno pristupili žanru filma strave? Što se pak tiče 'neozbiljnog' horor-nasilja, pitam se može li itko nazvati Leatherfaceov udarac maljem po glavi u originalnom *Teksaškom masakru motornom pilom* neozbiljnim?

S današnjeg gledišta teško je govoriti o šokantnom nasilju, jer gotovo da je sve već snimljeno, no u stara vremena eksplicitno nasilje smatralo se strašnim i njegovo je mjesto bilo u filmovima strave. Iako su mnogi horori pristupili formuli: šokirati makar i po cijenu sveopće društvene osude, primjera šokiranja-zbog-šokiranja ima u gotovo svim žanrovima, pa i u vrlo cijenjenim filmovima (osobito europskih autora). No kad je riječ o hororu, uz krv i nasilje gotovo se automatski vežu riječi eksploatacija i propaganda i samim se time diskriminira žanr. Danas gotovo da nitko 'ozbiljan' ne smatra dobre filmove hororima, pa makar oni to bili po svim značajkama. Horori su uvijek nešto loše. Takvu reputaciju horor može zahvaliti moru loših filmova koji se prodaju pod tim nazivom, koje ili bez imalo znanja rade diletanti ili bez imalo dobre volje ljudi željni brze zarade. Rijetko tko od napadača na žanr uviđa da su se, u trenutku kad su filmovi općenito postali prepuni nasilja, filmovi strave počeli ili vraćati starim metodama strašenja ili utekli autoparodiji.

Zaključak

Publika rado povezuje autore horor-filmova s nenormalnim događajima i likovima koje su oživotvorili, pa stoga treba imati hrabrosti baviti se filmom strave, isto kao što treba imati poštovanja prema autorima koji su se usudili prijeći neke granice, ponekad i na vlastitu štetu. Autori filmova strave jednako su krivo shvaćeni kao i njihova djela. Glorifikacija nasilja nerijetko se pripisuje filmovima u kojima je nasilje prikazano na najodvratniji mogući način. Nasilan prizor u filmu strave mnogo više 'boli' nego sličan takav u nekom prosječnom akcijskom filmu. Iako je nedvojbeno da filmovi strave idu na kartu šoka i u njima je bitniji način smrti nego smrt sama po sebi, mislim da je nasilne radnje poštenije snimiti u svoj njihovoj odvratnosti, jer takvi nas filmovi upozoravaju i podsjećaju na okrutnu stvarnost, a nisu namijenjeni uživanju ili zabavi.

Ako je film zbog svojih trikova i smicalica strašniji, zbilja je u svojoj jednostavnosti gadnija. Prelistajmo crnu kroniku i naići ćemo na mnogo strašnije zločine počinjene nerijetko nad vlastitim rodom, ponekad nad vlastitim roditeljem ili djetetom. Prema dokumentiranim četničkim iživljavanjima nad zarobljenicima/zarobljenicama u proteklom ratu, ponašanje Leatherfaceove obitelji doimlje se dječjom igrom. Da li su oni gledali *Teksaški masakr* prije negoli su hrvatskom policajcu motornom pilom odrezali ruke i noge, ili je Tobe Hooper bio nadahnut događajima u Vijetnamu, ostavit ćemo za neku drugu raspravu. Quentin Tarantino pojednostavnio je raspravu o razlici između stvarnog i filmskog nasilja jednostavnim primjerom: mnogo je gadnije kad se kolega na poslu poreže na papir, nego kad netko nekomu na filmu raznese glavu sačmaricom. Zato su rasprave o okrutnom i besmislenom nasilju u filmovima bilo kojega žanra tek okrutna i besmislena tlapnja.

Film strave u prvoj godini novog stoljeća kao da se opet našao na nuli. Mnogi zlobnici ustvrdili su da je žanr napokon mrtav i da nema više ništa novo za reći. No riječi utjehe nudi živahni redatelj Robert Rodriguez (*Od sumraka do zore*, *Faculty*) koji tvrdi da film strave unatoč svim simptomima nikada ne umire i da će se, u intervalima i u nekom novom obliku, vraćati sve dok bude filma.

Bilješke

1 Neki od najranijih igranih filmskih zapisa u povijesti mogu se smatrati pripadnicima horor-žanra.

2 *Snuff* (engl. *ugasiti svijeću*; *umrijeti*) uvriježeni je naziv za filmske (ili video) zapise stvarnog ubijaja ili umiranja. Za razliku od reportaže ili klasičnoga dokumentarnog snimka s istim događajem, *snuff* se smatra uratkom u eksploatacijske svrhe. Pravim *snuffom* zapravo se smatraju 'režirani' filmovi sa stvarnim ubojstvima, ali kako njihovo postojanje još nije dokazano, 'ljubitelji' se uglavnom zadovoljavaju gledanjem pretežito amaterskih snimki snimljenih u nesrećama ili ratu.

3 Sve filmske 'trikove' moguće je iskoristiti u filmu strave. Prvi filmaši uvjerili su se u to još potkraj 19. stoljeća.

4 Povijesno dokazano. Većina utjecajnih i kvalitetnih horora snimljena je s iznimno malim budžetima u poluamaterskim uvjetima.

5 Od engl. *slash*: rasporiti, razrezati.

6 *Splat* je onomatopejski izraz za zvuk koji proizvede tekućina (u ovom slučaju krv) kada u mlazu udari o neku površinu, bio to zid, lice ili nešto treće.

7 S obzirom da više od pola čovječanstva vjeruje u postojanje đavla, film bi se gotovo mogao proglasiti realnim da manifestacije Nečastivog nisu ipak u većini slučajeva posve nadnaravne.

8 Da je Hitchcock stvarno namjeravao podmetnuti takvu aluziju, vjerojatno bi to spomenuo u poznatom razgovoru s Truffautom, no nikad se ne zna.

9 Netočna klasifikacija, ali uvriježena, jer A-produkcija uvijek je podrazumijevala visoke ili barem prigodne budžete, dok je B-produkcija značila gotovo nepostojeće budžete i loše uvjete snimanja.

10 Gluma u filmu amaterska je, ali to na neki čudan način pridonosi uvjerljivosti.

11 Objašnjenje o nastanku zombija zbog pada rakete.

12 Sidney Poitier, Harry Belafonte...

13 Sam Romero izjavio je da se Duane Jones našao u glavnoj ulozi sasvim slučajno, ponajprije zato što je bio najbolji glumac na raspolaganju, pa je tu ulogu dobio unatoč svojoj boji kože, a ne zahvaljujući njoj (za razliku od prije spominjanih crnih zvijezda kojima su glavne uloge uglavnom dodjeljivane kako bi se holivudski studiji pomodno dokazivali kao napredni).

14 Možda i šale radi ili mu je ipak pomalo odgovarala ta dodatna razina filma, no Romero je i u nastavcima svoje trilogije o mrtvima (*Zora mrtvaca* i *Dan mrtvaca*) uloge glavnih likova opet dodijelio crnim glumcima.

15 Slično pomodarstvo uništilo je kredibilitet još jednoga zanimljivog horor/trilera, filma *Grad koji se užasavao zalaska sunca* (*Town That Dreaded Sundown*) Charlesa B. Pearcea iz 1977, u kojem se izmjenjuju odlično smišljene scene ubijanja s iritantnim kvazi-komičnim situacijama s nesposobnim policajcima.

16 Kanibalizam će uskoro postati trend u filmovima strave, čak podžanr.

17 Zanimljive ideje o tome nalaze se u članku Marija Sablića *Strava tradicije, užas morala* objavljena u časopisu *Kinoteka,* br. 6, od lipnja 1989.

18 *Last House On the Left*.

19 Riječ je o filmovima talijanskih redatelja, kao i o filmovima G. A. Romera. O njima nešto više poslije.

20 Glumi ga njemački glumac Karlheinz Böhm.

21 Michael Powell se nakon tog filma morao preseliti u Sjedinjene Države jer je sve teže dobivao poslove u rodnoj Velikoj Britaniji.

22 Gotovo isto što i *splatter movies*.

23 Sva tri primjera proizvela je britanska filmska kuća Hammer Film Production. Zanimljivo je da se ta kuća 50-ih probila jeftinim inačicama klasičnih američkih horor-filmova (*Dracula, Frankenstein, Mumija...*), a Hitchcock se prema nekim izvorima poveo njihovim 'jeftinim' primjerom kad je osmišljavao i pripremao produkcijski plan *Psiha*.

24 Prije tog filma Cronnenberg snima dva kratka, dva srednjometražna i desetak televizijskih filmova.

25 Već se Romero bavio sličnom tematikom u filmu iz 1971. pod nazivom *Crazies* (*Luđaci*), u kojem ljudi također počinju seksualno općiti sa svima koji im se nađu na dometu.

26 Ruben će 1987. snimiti još jedan vrlo solidan spoj trilera i *slashera Očuh* (*The Stepfather*).

27 Zanimljivo je da je unatoč zabranjenosti u trideset i jednoj državi taj film našao svoj put do kina bivše Jugoslavije. Unatoč komunističkom režimu, pornofilmova i horora u kinima 80-ih bilo je napretek.

28 U horor-filmovima bez ikakve je cenzure moglo proći ono što bi se u nekom drugom žanru smatralo pervezijom ili pornografijom.

Kronologija novog filma strave, izbor

Pripremio: Kristijan Milić

NAPOMENA: Neprevedeni naslovi uglavnom su *neprevedivi.*

1960.
Psiho (*Psycho*), Alfred Hitchcock
Smrt u očima (*Peeping Tom*), Michael Powel

1963.
Blood Feast (*Krvava gozba*), Herschell Gordon Lewis
Dementia 13, Francis Ford Coppola

1964.
Two Thousand Maniacs! (Dvije tisuće manijaka), Herschell Gordon Lewis

1965.
Odvratnost (*Repulsion*), Roman Polanski

1968.
Noć živih mrtvaca (*Night of the Living Dead*), George A. Romero
Rosemaryna beba (*Rosemarys Baby*), Roman Polanski

1969.
Ptica s kristalnim perjem (*Luccello dalle piume di cristallo*), Dario Argento

1972.
Last House on the Left (*Posljednja kuća na lijevo*), Wes Craven

1973.
Istjerivač đavla (*Exorcist*), William Friedkin

1974.
The Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hooper

1975.
Shivers / They Came From Within (*Došli su iz tijela*), David Cronnenberg

1976.
Stanar (*Le locataire / The Tenant*), Roman Polanski

1977.
Eraserhead, David Lynch
Martin, George A. Romero
The Hills Have Eyes (*Brda imaju oči*), Wes Craven
Suspiria, Dario Argento

1978.
Noć vještica (*Halloween*), John Carpenter
Dawn of the Dead (*Zora mrtvaca*), George A. Romero

1979.
Osmi putnik (*Alien*), Ridley Scott
Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato
Zombie 2, Lucio Fulci

1980.
Petak 13. (*Friday the 13th*), Sean Cunningham
Isijavanje (*The Shining*), Stanley Kubrick

1981.
Ljudožderi Amazone (*Cannibal Ferox*), Umberto Lenzi

1982.
Evil Dead (*Zli mrtvi*), Sam Raimi
Stvor (*The Thing*), John Carpenter
Basket Case, Frank Henenlotter

1984.
Strava u ulici brijestova (*A Nightmare on Elm Street*), Wes Craven

1985.
Day of the Dead (*Dan mrtvih*), George A. Romero
Re-animator, Stuart Gordon

1986.
Henry: A Portrait of a Serial Killer (*Henry, portret serijskog ubojice*), John McNaughton

1987.
Evil Dead II (*Zli mrtvi II*), Sam Raimi
Bad Taste (*Loš ukus* ili *Loš okus*), Peter Jackson
Princ tame (*Prince of Darkness*), John Carpenter
Street Trash (*Ulično smeće*), Jim Muro

1988.
Brain Damage, Frank Henenlotter
Tetsuo, Shinya Tsukamoto
Dječja igra (*Childs Play*), Tom Holland

1992.
Brain Dead, Peter Jackson

1995.
U raljama ludila (*In the Mouth of Madness*), John Carpenter

1996.
Vrisak (*Scream*), Wes Craven
Od sumraka do zore (*From Dusk Till Dawn*), Robert Rodriguez

1998.
Chuckyjeva nevjesta (*Bride of Chucky*), Ronny Yu

1999.
Projekt: Vještica iz Blaira (*Blair Witch Project*), Daniel Myrick & Eduardo Sánchez
Šesto čulo (*The Sixth Sense*), M. Night Shyamalan

Autori novog filma strave
(i njihovi filmovi strave, izbor)

Priredio: Kristijan Milić

Argento, Dario (1940, Rim, Italija)
— 1969. *Luccello dalle piume di cristallo*
— 1977. *Suspiria*
— 1985. Phenomena

Carpenter, John (1948, Carthage, New York, SAD)
— 1978. *Halloween*
— 1982. *The Thing*
— 1987. *Prince of Darkness*
— 1995. In the Mouth of Madness

Coppola, Francis Ford (1939, Detroit, Michigan, SAD)
— 1963. *Dementia 13*
— 1992. Bram Stockers Dracula

Craven, Wes (1939, Cleveland, Ohio, SAD)
— 1972. *Last House on the Left* — 1977. *The Hills Have Eyes*
— 1984. *A Nightmare on Elm Street*
— 1996. Scream

Cunningham, Sean S. (1941, New York, New York, SAD)
— 1980. Friday the 13th

Deodato, Ruggero (1939, Potenza, Italija)
— 1979. Cannibal Holocaust

Friedkin, William (1939, Chicago, Illinois, SAD)
— 1973. The Exorcist

Fulci, Lucio (1927-1996, Rim, Italija)
— 1979. Zombi 2

Gordon, Stuart (1947, Chicago, Illionis, SAD)
— 1985. Re-animator

Henenlotter, Frank
— 1982. *Basket Case*
— 1988. Brain Damage

Hitchcock, Alfred (1899, London, Velika Britanija — 1980, Los Angeles, California, SAD)
— 1960. Psycho

Hooper, Tobe (1943, Austin, Texas, SAD)
— 1974. The Texas Chainsaw Massacre

Jackson, Peter (1961, Pukerua Bay, North Island, Novi Zeland)
— 1987. *Bad Taste*
— 1992. Brain Dead

Kubrick, Stanley (1928, New York, New York, SAD — 1999, Hertfordshire, Engleska, Velika Britanija)
— 1980. Shining

Lenzi, Umberto (1931, Massa Marittima, Italija)
— 1979. Cannibal Ferox

Lewis, Herschell Gordon (1926, Pittsburgh, Pennsylvania, SAD)
— 1963. *Blood Feast*
— 1964. *Two Thousand Maniacs!*
— 1965. *Color Me Blood Red*
— 1967. Gruesome Twosome

Lynch, David (1946, Missoula, Montana, SAD)
— 1977. Eraserhead

McNaughton, John (1950, Chicago, Illinois, SAD)
— 1986. Henry: A Portrait of a Serial Killer

Muro, James
— 1987. Street Trash

Polanski, Roman (1933, Pariz, Francuska)
— 1965. *Repulsion*
— 1967. *Fearless Vampire Killers* — 1968. *Rosemarys Baby*
— 1976. Le Locataire

***Raimi, Sam* (1959, Franklin, Michigan, SAD)**
— 1982. *Evil Dead*
— 1987. Evil Dead II

Rodriguez, Robert (1968, San Antonio, Texas, SAD)
— 1996. From Dusk Till Dawn

Romero, George Andrew (1940, New York, New York, SAD)
— 1968. *Night of the Living Dead*
— 1977. *Martin*
— 1978. *Dawn of the Dead*
— 1985. Day of the Dead

Scott, Ridley (1937, South Shields, Engleska, Velika Britanija)
— 1979. Alien

Tsukamoto, Shinya (1960, Tokio, Japan)
— 1988. *Tetsuo*

UDK: 791.43-3(73)"199"

Tomislav Čegir

Potisnuta divljina
(postvestern)

Čini se gotovo nemogućim sagledati i razumjeti kulturni odnos prema razdoblju i podneblju što ga obuhvaća vestern, njegovu mitsku uvjetovanost koja je čestom preprekom u svrhovitijem poimanju samog žanra, ako pritom ne obratimo pozornost i na razdoblja koja ga omeđuju. Prihvatimo li kao točnu tvrdnju da je vestern »*svaki film akcijskoga, pustolovnog, ratnog karaktera čija se radnja zbiva u zapadnim predjelima SAD, u predindustrijskom razdoblju, odnosno za naseljavanja (»kolonizacije«) bijelaca... omogućene vrlo pogodnim zakonom o dobivanju zemlje — približno od 1865. do kraja stoljeća (nešto šire, već od 1848. »zlatna groznica« u Kaliforniji, pa i od 1836. opsada Alama)*« (Peterlić, 1990), valja se zapitati kako se film prema tim podnebljima odnosio prije ili poslije navedenih vremenskih odrednica.

Kako predvestern nije predmetom ovoga teksta,[1] naše je pitanje kakav odnos zauzima film spram toga područja u razdoblju po završetku pokoravanja divljine, kada je mitski temelj svoju opstojnost morao suočiti sa zbiljskim. *Postvestern* o kojemu će biti riječi u ovom tekstu možemo odrediti kao svaki film akcijskoga ili dramskog karaktera čija se radnja zbiva u istim područjima koja obuhvaća vestern, ali u mnogo kasnijem razdoblju, onom prije ili neposredno nakon Drugoga svjetskog rata pa sve do suvremenog, uz presudan uvjet da se ti filmovi u slikovnom smislu barem djelomice vežu uz ikonografiju same matice žanra, dok u podtekstu odražavaju neke od ideoloških postavki američkog *mita o zapadnoj granici*.

Teško je ustvrditi da je riječ o pokušaju stvaranja neke zasebne filmske podvrste, jer uistinu nije stvoren dostatan niz filmskih djela koja bi mogla pripomoći njezinu ustanovljavanju. Međutim, riječ je o filmovima koji s raznih stanovišta nude uvid u odnos prema pokorenim prostranstvima, prema sadašnjosti koja još nosi teret prošlosti, a pojedinac svoju opstojnost pokušava uklopiti u novo društvo koje je stasalo, nastojeći pronaći svoju svrhovitost u divljini koja je barem naoko postala vrtom.

Gotovo je nemoguće obuhvatiti sve filmove koji se navedenom temom bave izravno ili barem kontekstualno, no nekolicinu njih nužno je 'iščitati' da bi se ustanovilo kolika je njihova uklopljenost u sam američki mit o pokoravanju Zapada ili koliki je njihov odmak od njega. Iako će ovaj tekst pozornost prije svega posvetiti filmovima koji su nastali u drugoj polovici prošlog desetljeća i početkom ovog, a to su *Usamljena zvijezda* (*Lone Star*, John Sayles; 1996), *Momci sa Zapada* (*Hi-Lo Country*, Stephen Frears; 1999) i *Svi lijepi konji* (*All the Pretty Horses*, Billy Bob Thornton; 2001), nužno je ukratko razmotriti i djela iz ranijih razdoblja da bi se pokušalo razumjeti kako je film, u suglasju s 'kolektivnom podsvijesti' gledateljstva, mogao sazrijeti i posvetiti pozornost temama koje američkom *mitu o zapadnoj granici* ne prilaze više s idealističkog stanovišta, ili barem s izraženim stoicizmom (što je odlika vesterna u razdoblju od druge polovice pedesetih godina prošlog stoljeća), već gubitništvo protagonista podrazumijevaju, jer se njihov individualizam nikako ne može uklopiti u zajednicu koja je stvorena.

Sazrijevanje postvesterna

No, nužno je zapitati se u kojem se razdoblju žanr vesterna odvažio dodirnuti teme što se bave odnosom prema *mitu o Zapadu* upravo tada kada je on u potpunosti uspostavljen i kada bi individualac koji je pomogao njegovu oblikovanju, dakle uspostavi društvenog reda, morao okusiti i plodove njegova stvaranja. Vestern šezdesetih morao se s gorčinom suočiti s činjenicom da individualac koji je pomogao uspostavi poretka u nastaloj situaciji uistinu gubi svoju svrhovitost, odnosno zajednica guši njegovu osobnost, onemogućava njegovo djelovanje i gubi uvid u važnost koju je imao za njezin nastanak. Upravo u filmovima koji svakako jesu predstavnici žanra vesterna, ali se zbivanja odigravaju u dvadesetom stoljeću, pa čak i iza Drugog svjetskog sukoba, poput *Usamljeni su hrabri* (*Lonely Are the Brave*, David Miller; 1962) ili *Hud* (Martin Ritt, 1963) uočavamo promjenu odnosa prema individualcima koji obitavaju na Zapadu. Iako

Usamljena zvijezda Johna Saylesa

Momci sa zapada Stephena Frearsa

Hud, nastao prema književnom predlošku *Horseman, Pass By* Larryja McMurtryja ipak prisutnošću pripovjedača nastoji pridati obilježje mitskoga protagonistu, posve je jasno da je protagonist svojim djelovanjem udaljen od arhetipa klasičnog vestern-junaka. S druge strane, *Usamljeni su hrabri* svjedoči da je protagonist Zapadnjak u novom društvu postao ne samo odmetnikom nego i gotovo anarhistom,[2] upravo stoga što je njegov prirodni moralni kôd u potpunom nesuglasju s pisanim društvenim zakonima. Više no simboličnim čini se da je zbog nerazmjera vlastitog nasljeđa i društvenog ustroja protagonist isprva postao zatvorenikom, zatim bjeguncem. No, dok on u bijegu rabi konja, zakon ga pokušava zaustaviti uz znatno naprednija sredstva. Njegov se bijeg od zakona čini uspješnim, jer on savladava sve prepreke i upravo na svršetku, kada se čini da je dosegnuo slobodu, pri pukom prelasku autoceste, njega i njegova konja pregazi kamion. »*Zapad, utjelovljen u hrabrom cowboyu, uništava tehnologija u raznim oblicima*« (Savage, 1979: 44). Nekada otvorena prostranstva više nisu sigurno utočište osamljena pojedinca, već područje ugroženo prodorom tehnologije uz koju se pojedinac osjeća otuđeno.

Kakvo je obitavanje, dakle, preostalo individualcu Zapadnjaku ako su prostranstva pokorena te nema prostora za lutanje, ako suvremeni rančevi sve manje uvažavaju njegovu ulogu u izgradnji društva? Sudeći prema suvremenoj inačici mita o Zapadu preostalo mu je tek zanimanje rodeo-jahača[3], što nam svjedoči nekoliko filmova u rasponu od *Rodea* (*The Lusty Men*, Nicholas Ray; 1952) pa sve do *Šampiona rodea* (*Junior Bonner*, Sam Peckinpah; 1972). Upravo je taj Peckinpahov film zornim predloškom pri propitivanju sazrijevanja postvesterna. Film je to koji mnogi uvrštavaju u okvire žanra vesterna, no riječ je o djelu koje obrađuje suvremena zbivanja. Protagonist individualac, čiji moralni kôd teško može biti suglasan sa suvremenim razdobljima kad je pisano gotovo posve nadvladalo prirodno, svoju bit pokušava pronaći sudjelujući neprestance na rodeo-natjecanjima u području jugozapadnih država SAD. Kako vanjska divljina kojoj pripada i koja uvjetuje njegovu opstojnost nestaje, ona postaje unutarnjom, neprestanim nemirom koji nagoni na lutanje u kojem pokušava iznaći barem natruhe svoga svrhovitog opstojanja. Takav unutarnji ustroj čini ga gotovo strancem i vlastitoj obitelji, a bilo kakav pokušaj uspostavljanja vlastite obiteljske zajednice nemoguć je. No, i obitelj iz koje je ponikao raspala se. Roditelji su razvedeni, otac je sklon samouništenju jer je nestala tradicija u koju je vjerovao i preostala mu je jedino žudnja za preseljenjem u Australiju, gdje još jednom kani pronaći vanjsku divljinu. Protagonistov je brat pak

sklon materijalnom. Predstavnik je upravo novog društva, a njegov postupak rušenja posjeda na kojem su odrastali sasvim jasno možemo poistovjetiti sa zatiranjem posljednjih tragova prerastanja divljine u zajednicu i naklonosti potpuno drugačijim vrijednosnim kodovima. Kako je posvećenost zapostavljenim dijelovima obitelji — ocu, isuviše velika da bi se vlastito naslijeđe prepustilo propasti, materijalnu dobit stečenu pobjedom na rodeo natjecanju, koja je trebala biti osnovicom kakva-takva zasnivanja vlastite zajednice, protagonist prepušta ocu da bi on ipak ostvario svoju potrebu za preseljenjem na udaljeni kontinent. Upravo zbog unutarnjeg ustroja protagonistovu lutanju ne može biti kraja, a valja se prisjetiti da on putuje automobilom i na taj način predstavlja »*nostalgičan lik, čije junaštvo nastaje u njegovu susretu s novim načinom života i prilagodbi koja ne može biti u potpunosti zadovoljavajuća, stoga što on obitava u otuđenoj sredini*« (Savage, 1976: 45).

Nije teško uočiti da obitelj Bonnerovih u tom iznimnom Peckinpahovu filmu zapravo predstavlja svojevrstan mikrosvijet *mita o Zapadu* prenesen u suvremeno razdoblje. Otac je upravo onaj koji je divljinu pokoravao, pretvarao u temelje društva, no naposlijetku nije mogao uživati njegove dobrobiti jer se njegov unutarnji ustroj nije mijenjao, pa je izlaz potražio u samouništenju — alkoholizmu. Majka ima dvojaku ulogu. Kako se simbol žene ponajčešće poistovjećuje s pasivnim simbolom prirode, ne mora se činiti začudnim da osjeća snažnu privlačnost spram pojedinca koji tu divljinu pokorava. No, kako je žena u vesternu upravo ona koja pokorenu divljinu želi pretvoriti u vrt, njezino buduće obitavanje u zajednici s onim čiji unutarnji ustroj zadržava vanjsku divljinu postaje nemoguć. Njihovi su sinovi predstavnici dviju krajnosti. Glavni junak, Junior, čije ime nije slučajno, predstavlja istinskog nasljednika tradicije iz koje je ponikao njegov otac. Kao takav istinski je gubitnik u društvu koje niti razumije, niti želi u potpunosti prihvatiti. Zanimanje njegova brata je, gotovo metaforički, prodavača zemlje, nekadašnje divljine, na kojoj će biti sagrađene nastambe u kojima će živjeti obitelji — osnovica novoga društva; ali i trgovačka središta, koja su odslikom svojevrsne korupcije društvenih vrijednosti u kojima se, između ostalog, i proizvodi koji su nasljeđe divljine mogu prodavati bez stvarnoga razumijevanja.

U pokušaju iznalaženja cjelovitije slike svijeta navedenih filmova valja se poslužiti tvrdnjom dr. Hrvoja Turkovića o holivudskim modernistima koji su ostali bitno povezani s tradicijom: »*Svijet u kojem se kreću središnji likovi pretežno je svijet rasapa korijenskih vrijednosti, svijet posvemašnje korupcije, nepridržavanja načela na kojima je izvorno sazdan. U tom je svijetu teško održati samopoštovanje, jer su društvene vrednote prema kojima odmjeravamo svoje postupke upravo društveno dovedene u sumnju.*« (Turković, 1999: 44).

U *Šampionu rodea* ne uočavamo često očitovan odnos dvaju naslijeđa, angloameričkog protestantskog i hispanoameričkog katoličkog, koji Peckinpah višeznačno obrađuje u nekim svojim vesternima (*Major Dundee,* 1965, i *Divlja horda,* 1969, kao najslojevitiji primjeri). No, odnos SAD i Meksika, kao i njihova međusobna prožetost izravnim su ili neizravnim predmetom propitivanja dvaju naslijeđa u naizgled tako oprečnim filmovima poput *Paris, Texas* (1984) Wima Wendersa ili *Teksaški graničar* (*Extreme Prejudice*, 1987) Waltera Hilla.[4] U kontekstualnosti *Paris, Texasa* bitna su tri područja, Teksas kao posljednji ostatak divljine, Meksiko kao društvo čiji je moralni kôd zasnovan na drukčijim tečevinama i Kalifornija kao »obećana zemlja« u kojoj zajednica može obitavati bez zazora. Neprilagođenost je središnjeg lika prevelika da bi mogao opstati u vlastitoj zajednici, a traganje za njezinom barem djelomičnom uspostavom vodi natrag u »divljinu« Teksasa, vodi u suočavanje s vlastitom unutarnjom divljinom i sviješću da se od nasljeđa ne može pobjeći, pa makar to značilo i dalje neprestano lutanje, bez obzira na ponovno uspostavljanje zajednice, ovoga puta okrnjene. Unutarnja je divljina odveć snažna da bi pojedinci mogli okusiti plodove izgradnje svrhovite zajednice, da bi protagonist u njoj mogao sudjelovati, a da joj iznova ne našteti.

Odnos SAD i Meksika u *Teksaškom graničaru* inačica je temeljnog odnosa Sama Peckinpaha prema tim dvama podnebljima, no prožet je slojevitom nadgradnjom Waltera Hilla. Sukob dvaju prijatelja, od kojih je jedan postao predstavnikom zakona, a drugi odmetnik, simbolički je sukob mitskoga karaktera u kojem se junak mora suočiti s vlastitim odrazom da bi uspostavio vlastitu svrhovitost, a taj je sukob opredmećen i u jagmi za naklonost protagonistice, koja mora odabrati između divljine i zajednice, između lutanja i stabilnosti doma.

Poveznice sa žanrom vesterna više su no očite. Ako za Wendersa upravo *Tragači* (*The Searchers*, 1956) Johna Forda znače ishodište na kojem on gradi slojevitost svoga filma, Walter Hill rabi izravni citat Peckinpahove *Divlje horde* (*The Wild Bunch*, 1969).[5] Sasvim zaseban primjer uporabe obrazaca žanra izniman je film Johna Saylesa *Matewan* (1987). Primjena nekih čimbenika vesternske ikonografije Saylesu omogućava da priču zasnovanu na stvarnim rudarskim ratovima dvadesetih godina prošlog stoljeća uzdigne do razine američkog mita. »*Upravo zbog toga što je ta analiza američkog društva bila djelomice strukturirana u suglasju s uvriježenim pogodnostima žanra, omogućena je povezanost između činjenice i fikcije, popularnog mita — ili legende o junaku — i društvene stvarnosti*« (Andrew, 1998: 86).

Suvremeni postvestern

Međutim, kako se postvestern prema naznačenim odrednicama odnosi u suvremenom razdoblju od druge polovice devedesetih godina prošlog stoljeća, pa nadalje, kada je jasno da su granice zatvorene i da preostala divljina posustaje pred ustanovljavanjem kulturnoga okružja, okružja u kojem će zajednica pokušati ispravno djelovati? Filmovi *Usamljena zvijezda, Momci sa Zapada* i *Svi lijepi konji* svaki sa svoga stanovišta odgovaraju na navedena pitanja. Nužno je pritom usporedbom razmotriti motive koji ih sačinjavaju, njihov odnos spram žanra vesterna dakle i američkog *mita o zapadnoj granici*, kao i povijesnu uvjetovanost zbivanja.

Stvaraoci. Već pri površnu pregledu stvaraoca koji potpisuju tri filma o kojima će nadalje biti riječi možemo uočiti njihovu raznolikost. Redatelj *Usamljene zvijezde* tvrdokorni je sljedbenik američkog filma otklona John Sayles,[6] redatelj

Momaka sa Zapada Stephen Frears ponikao je u britanskom okružju s korijenima u kazalištu i realističnoj televizijskoj drami, dok Billy Bob Thornton, što je redateljski potpisao *Sve lijepe konje*, svojim glumačkim, scenarističkim, pa i redateljskim ostvarenjima obitava na rubovima holivudske produkcije, i ne pokušavajući se približiti holivudskoj 'srednjoj struji'. No, ako je *Usamljena zvijezda* izvorni scenaristički rad Johna Saylesa, druga su dva filma nastala prema književnim predlošcima: Maxa Evansa (*Momci sa Zapada*)[7] i Cormaca McCarthyja (*Svi lijepi konji*).[8] Scenarij je Frearsova filma potpisao Wallon Green, koji je sudjelovao i pri stvaranju upravo Peckinpahove *Divlje horde*, dok je u Thorntonovu filmu tu dužnost preuzeo Ted Tally.[9] Moramo reći da ni jedan od navedenih filmova nije ostvario veći uspjeh u gledateljstva, a i kritika je, osim u slučaju Saylesova filma, bila oskudna u hvalospjevima. Svaki je od tih filmova, međutim, u potpunosti samosvojnim ostvarenjem koje se poigrava temeljima žanra, ali ih i slojevito nadograđuje, otvarajući mogućnosti raznolikih 'čitanja'.

Odnos s tradicijom i nasljeđem žanra. Valja obratiti pozornost izravnim i neizravnim poveznicama sa samim žanrom vesterna, njegovim stvaraocima, tradicijom koja se mora nadograđivati da bi ostala svrhovita. *Usamljena zvijezda* tako između ostalog sadrži i nekoliko izravnih referenci na žanrovsko remek-djelo kasnoga razdoblja stvaralaštva Johna Forda *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962); prvobitni književni predložak *Momaka sa Zapada* još je šezdesetih želio uprizoriti Sam Peckinpah, jer je sadržavao nekoliko motiva bliskih njegovu svjetonazoru, dok znameniti proučavatelj vesterna Edward Buscombe (Buscombe, 2001: 38) jedinim ostvarenjem ravnim McCarthyjevoj *Border Trilogy* smatra upravo Peckinpahov film *Donesite mi glavu Alfreda Garcie* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). Dva temeljna pristupa američkom mitu o Zapadu trojica autora, dakle, nalaze prije svega u radovima Johna Forda i Sama Peckinpaha, kao bitnim krajnostima u poimanju uloge pokoravanja američkog Zapada. Situacija, međutim, ni približno nije pojednostavnjena kako bi se pri površnu razmatranju moglo činiti. Stoicizam Fordovih likova, kao i gubitništvo Peckinpahovih, uistinu se mogu smatrati polazišnim točkama odnosa s nasljeđem žanra. No, iako su *Momci sa Zapada* naizgled pekinpovski, Stephen Frears u tom filmu iskazuje očitu naklonost prema radu Johna Forda, podcrtavajući mjestimičnu brutalnost samih zbivanja očitovanom ljubavlju prema otvorenim prostorima. Kako ispravno zapaža Jim Kitses, ponegdje uočavamo i kontekstualnu povezanost s vesternom Howarda Hawksa *Crvena rijeka* (*Red River*, 1948), nastalog upravo u razdoblju u koje su smještena zbivanja Frearsova filma (usp. Kitses, 1999: 20). Billy Bob Thornton, pak, svojim redateljskim polazištem smatra već prije spomenuti vestern Johna Forda *Tragače*, ali i *Točno u podne* (*High Noon*, Fred Zinnemann; 1952). »*Prvi je epska saga u kojoj prevadavaju snimateljski rad i krajolici, dok je drugi drama interijera uobličena montažom*« (Kitses, 2001: 15).

Odnos s tradicijom žanra očitujemo i vremenskim odrednicama u koje su smještena zbivanja u ta tri filma koja označavamo postvesternom. *Usamljena zvijezda* odvija se u dvije razine: sadašnjost, odnosno početak devedesetih, te prošlost, odnosno pedesete godine prošlog stoljeća; *Momci sa Zapada* počinju prije Drugoga svjetskog rata, a uglavnom se odvijaju nakon njegova svršetka, dok je početak *Svih lijepih konja* smješten u 1949. godinu. Vremenske se odrednice tih filmova, dakle, preklapaju upravo s razdobljem vesterna koje se u okvirima povijesti žanra smatra 'klasičnim'.

No, ako su temeljna polazišta tih filmova žanrovska, ako su njihova zbivanja gotovo u potpunosti smještena u 'klasično' razdoblje žanra, po čemu se tada postvestern razlikuje od samog vesterna? Bez krzmanja možemo ustvrditi da postvestern nije žanrovski 'čisti' film. Iako su situacije, zajednice, protagonisti, pa i odnos spram pokoravanja Zapada uvjetovani vesternom, njihova dalja nadgradnja u tom žanrovskom smjeru nemoguća je, upravo stoga što je *mit o zapadnoj granici* dovršen, društvene su zajednice izrasle iz bespuća, a pojedinac se usprkos snažno izraženu prirodnom nasljeđu mora prilagoditi pisanom zakonu. Upravo oni koji ostaju na razmeđi prirodnog i pisanog moralnog kôda postaju središnjim likovima postvesterna. Izrasli iz tradicije, nasljeđa divljine, u novoj zajednici neprilagođeni ne uspijevaju uglavnom čak ni akcijski djelovati pa akcijski ili pustolovni karakter vesterna ostavlja prostora utjecaju i drugih žanrovskih obrazaca. Tako je sadašnjost u *Usamljenoj zvijezdi* uglavnom dramskog karaktera, sa snažnim utjecajem inačice kriminalističkog zapleta, dok tek u prošlosti postoji mogućnost akcijskog vestern-djelovanja. *Momci sa Zapada* otvaraju prostor zapletu koji je snažno prožet *melodramom* na više razina — u odnosima muških i ženskih likova, kao i u neizravnu odnosu spram obiteljskog nasilja koje leži u prošlosti. No, u samom podtekstu nazire se i »film noir — *dvojba ratnog povratnika koji se osjeća otuđenim od zajednice koja se promijenila*« (Kitses, 1999: 21). Ni u *Svim lijepim konjima* nema suviše prostora za akcijsko djelovanje protagonista, pa melodrama opet prevladava. Svi su ti raznoliki žanrovski čimbenici ipak snažno obilježeni ikonografijom vesterna i njegovim osnovnim žanrovskim preduvjetima.

Situacija i arhetipovi. Svojedobno je Frank Gruber u svojoj knjizi *The Pulp Jungle* (1967) ustanovio sedam osnovnih zapleta koji se mogu raspoznati u žanru vesterna, a pritom se to ne odnosi tek na film.[10] Tako se i zapleti u *Usamljenoj zvijezdi, Momcima sa Zapada* i *Svim lijepim konjima* mogu razvrstati prema Gruberovu predlošku. *Usamljena zvijezda* pripada tako *pričama o predstavnicima zakona,* dakle središnji je lik toga filma šerif koji nastoji razotkriti okolnosti koje okružuju zločin počinjen prije nekoliko desetljeća. No, kako se osnovni predlošci žanra često preklapaju, taj je zaplet prožet i *temom pravde ili osvete*, u kojoj su pravda i osveta često poistovjećeni. U Saylesovu je filmu također iznalaženje pravde istoznačno s nekom vrstom osvete. No, taj se termin mora shvatiti uvjetno, jer protagonist na usporednoj razini s osnovnim zapletom razrješava i osobnu povijest u kojoj nije bilo nikakvog fizičkog nasilja, nikakve zakonske nepravde koja mu je nanesena i zbog koje bi se morao svetiti. *Momci sa Zapada* uvrštavaju se u obrazac *priča s rančeva i iz vestern gradova* u kojima je naglasak stavljen na život u gradu ili ranču, a središnji su likovi pripadnici zajednice u kojoj dolazi do sukoba između manjih i većih zemljoposjednika. I u

ovom filmu, pogotovu u njegovu raspletu, uočavamo natruhe *teme pravde ili osvete*. Ali, kako je to film u kojem upravo središnji lik strada prije samog svršetka, to ni pravda, kao ni osveta, nisu ostvareni. *Svi lijepi konji* primarno su *priča o odmetnicima*. Međutim, odmetništvo ovdje isprva nije prisilno, nego je uvjetovano prije svega gospodarskim razlozima. Poslije, kada odmetnišvo postaje uvjetovano i zakonom, opet uzrokom potjere nije prijestup koji su izravno počinili sami protagonisti. I u ovom filmu pronalazimo prožimanje vestern-predložaka, tako u strukturi možemo očitati i *priču s rančeva,* kao i *temu pravde i osvete* koja je u ovom slučaju postignuta, no izvan zakonskih normi. Kako i u okvirima tog zapleta nalazimo dvojnost, odnosno *aktivni* ili *pasivni* svršetak — protagonist se ili sam osvećuje ili promatra kako to drugi čine (Tuska, 1985: 30) — nužno je napomenuti da obje inačice uočavamo u Thorntonovu filmu. Postvestern se, dakle, u zapletu pridržava osnovnih pravila vesterna, no kako pritom primjenjuje i često očitovane arhetipove, upitno je kakav odnos zauzima spram njih, koliko ih nadograđuje i koliko poštuje njihove temelje.

Već u uvjetovanosti samih središnjih likova možemo očitati prisutnost arhetipova, i to upravo onih koje možemo smatrati presudnima u *mitu o Zapadu*. Protagonist je *Usamljene zvijezde* šerif, predstavnik zakona, a središnja je protagonistica učiteljica. *Momci sa Zapada* predstavljaju kauboje, dok su središnji likovi u *Svim lijepim konjima* kauboji koji postaju odmetnici, da bi se naposljetku vratili zakonu. Valja pritom razmotriti kakva je njihova primarna uloga u mitu, što oni zapravo označavaju, ali i koliko se njihova uloga izmijenila u suvremenim razdobljima.

Predstavnik zakona, šerif, presudna je osobnost u zajednici koja je izrasla iz divljine. Kako je i sam pomogao njezinoj izgradnji, baštinik je tradicije prirodnog prava, prožeta ipak i onim pisanim upravo zato da bi zajednici koja je isuviše krhka da bi se očuvala tek zakonskim omogućio ne samo opstanak nego i napredovanje. *Usamljena zvijezda* nam, međutim, pokazuje koliko se u suvremenim razdobljima njegova uloga smanjila. Društvene su norme, pa i institucije koje su nastale na njihovim temeljima, postale znatno snažnije. Sputale su njegovu osobnost, pa i djelovanje, pa kad i on pokušava djelovati, tradicija iz koje je izraslo društvo ne promatra njegove postupke s naklonošću, jer mogu baciti sjenu na legendarnu osobnost njegova oca, također predstavnika zakona koji je aktivnim djelovanjem pomogao uspostavi reda u zajednici i njezina ispravnog djelovanja, no koji je često prekoračivao ovlasti pisanog zakona kojem je služio. Kako je takav predstavnik zakona bio presudnim čimbenikom obitavanja zajednice, bacanje sjene na njegovo djelovanje u prošlosti potkopavalo bi i temelje same zajednice u sadašnjosti, pa i mogućnosti njezina napretka. Koliko god se, međutim, činilo da je taj stariji naraštaj predstavnika zakona djelovao uz primjenu prirodnog moralnog kôda, i on je imao zaleđe predstavnika viših društvenih institucija, koje se nisu ticale tek uskoga graničnog područja grada Frontere Rio Countyja u Teksasu, već i šireg podneblja. Međutim, taj stariji naraštaj predstavnika zakona nije bio i prvi koji je upravljao zajednicom, nego je prije njega postojao predstavnik zakona čiji je prvobitni cilj bio iskorištavanje zakonskog položaja, a uglavnom je prekoračivao pisane zakonske ovlasti i provodio svoje, koje nisu bile moralno ispravne. Upravo je odnos tih triju naraštaja predstavnika zakona jednom od presudnih osnovica Saylesova filma.[11]

Svi lijepi konji Billyja Boba Thorntona

Učiteljica predstavlja jedan od bitnih arhetipova uloge žene na Zapadu. Ona je predstavnica i zagovornica obrazovanja. No, njezina je uloga naizgled pasivna jer ona tek podučava nove naraštaje i na taj način potpomaže izgradnji i napretku zajednice. U samom žanru vesterna učiteljica je gotovo uvijek doseljenica s Istoka, ona ne izrasta iz divljine poput predstavnika zakona, ali uz njega donosi društveni poredak, pa se ne mora činiti začudnim da u podosta filmova žanra upravo šerif i učiteljica zasnivaju obitelj. Povezanost je predstavnika zakona i učiteljice očitovana i u *Usamljenoj zvijezdi*. Kako se zajednica u tom filmu uzdigla iznad primarne u klasičnom vesternu, i uloga učiteljice razdijelila se na više obrazovnih područja, pa je protagonistica ne samo učiteljica koja će nove naraštaje obrazovati u različitim područjima, nego upravo učiteljica povijesti, društvene discipline koja je presudna u razmatranju izgradnje američkog društva Zapada. Ona, međutim, nije doseljenica, nije dapače ni predstavnica bijelaca, nego je hispanoameričkog podrijetla. Takvom uvjetovanošću uloge učiteljice John Sayles na izniman način ruši sve stereotipove žanra, ne samo o ulozi učiteljice već i o ulozi hispanoameričkih žena u vesternu, koje su se uglavnom pojavljivale kao prostitutke više ili manje izraženih moralnih vrijednosti. Povezanost je predstavnika zakona i učiteljice u *Usamljenoj zvijezdi* ne samo emotivna, jer pokušavaju obnoviti vezu koju su još u srednjoškolskim danima prekinuli njegov otac i njezina majka, nego dapače i rodbinska, jer se naposljetku ustanovljava da su upravo oni koji su prekinuli njihovu vezu i njezini pravi roditelji. John Sayles nam tako na neizravan način, gotovo simbolički, pokazuje da su predstavnici pisanog zakona, osnovana na prirodnom naslijeđu, te obrazovanja, zasnovana na nasljeđu uređenih društvenih normi, ovoga puta drugačije civilizacijske tradicije, nužni da bi se ustanovilo novo društvo, čak i na više razina, no njihova se veza može očitovati na izvandruštvenom planu, izvan uvriježenih društvenih normi, a potomstvo je nemoguće.

Kauboj je, pak, u američkom *mitu o Zapadu* prihvaćen kao simbol koji taj mit uistinu opravdava. On je dakle nekom vrstom ikoničkog znaka koji se raspoznaje u žanru bez suvišnog razmatranja. Označnica *kauboja* ne obuhvaća tek radnika na stočarskom zemljoposjedu, nego se istoznačno proširuje i na bilo kojeg Zapadnjaka koji luta nepreglednim prostranstvima i ravna se prema osobnom kôdu. Čak je »*u filmovima prije Drugoga svjetskog rata kauboj bio čovjek prirodnoga nasljeđa, a u masovnoj je svijesti zauzimao istobitni položaj koji je bio pripisivan američkom domorocu u filozofskim radovima prethodnih stoljeća*« (Savage, 1979: 24). U *Momci sa Zapada* kauboj je i nadalje nasljednik prirodne tradicije, no više nije bez slabosti, nego je više nalik kaubojima kakve pronalazimo u povijesnim istraživanjima. On nije više izvorno mudar, kao u vesternu prije Drugoga rata, u svom moralnom kôdu više ne razlikuje dobro i zlo kao što je to bio slučaj u vesternu pedesetih, ali nije ni potpuno bez moralnih vrijednosti kao što je to bio čest slučaj u antivesternu sedamdesetih. Njegovi su postupci divlji, jer su mu takvi bili i preci, njegov način razmišljanja primitivan, jer nema dostatno službenog obrazovanja, no i takav kakav jest predmetom je divljenja okoline, ali i izvorom nelagode pa čak i straha u suparnika. Kauboji, protagonisti u Frearsovu filmu, ne mogu mijenjati svoj unutarnji ustroj, jer to i ne pokušavaju. Podjednako tako ne mogu zanemariti ni posljednje dijelove nepokorenih prostranstava, jer im ona pružaju prijeko potreban osjećaj slobode. No, kako je granica u stvarnosti ipak zatvorena, upravo je protagonist »*poput Krisa Kristoffersona u* Pat Garret and Billy the Kid, *postmodernistički kauboj ostavljen na suhom pred prostranstvima koja nestaju, on je predstavnik ideologije bez zaleđa*« (Kitses, 1999: 21).

Kauboji su središnji junaci i u *Svim lijepim konjima*, no oni u tom filmu zbog toga što su granice zatvorene moraju postati i odmetnicima. Odmetnik je također još jedna od mitskih osobnosti američkog Zapada, lik koji često zbog nepravde koja mu je nanesena mora postati prijestupnikom, no njegova je ponovna uklopljenost u zajednicu moguća nakon što on doživi svojevrsno iskupljenje, koje s obzirom na njegov ustroj može imati mitski karakter. Ponovna je integracija u društvo koje je svojevoljno napustio u tom filmu iznimno okrutna, on ne samo da postaje odmetnikom nego završava u sužanjstvu, u kojem će čak postati i ubojicom, mora izgubiti i ljubav zbog različitih društvenih i klasnih razlika. Filmsko je rješenje u odnosu na izvornik ipak blago. U filmu je dopušten povratak središnjega lika u zajednicu, dok je u književnom izvorniku on pojedinac koji se u zajednici više ne može snaći, već nastavlja svojevrsno samoprogonstvo, nešto poput Fordova Ethana Edwardsa iz *Tragača* (Kitses, 2001: 15).

Djelovanje protagonista i njihova društvena uvjetovanost. Protagonisti postvesterna, uglavnom, ne zastaju na pukim arhetipovima, nego izrastaju u više ili manje uvjerljive karaktere. Njihova bi raščlamba, međutim, bila preopširna, pa pozornost valja posvetiti upravo načinu njihova djelovanja, ali i učinku koje ono ima u okviru zajednice. Središnji lik *Usamljene zvijezde*, predstavnik zakona, u svom istraživanju zanemarena zločina gotovo uopće akcijski ne djeluje. Osim u emotivnim vezama, on je pasivan, njegovo se djelovanje sastoji većinom od ispitivanja svjedoka prošlih zbivanja i pozorna slušanja njihovih odgovora, koji mu pripomažu u razrješenju situacije. Njegovo je djelovanje uvjetovano društvenim okolnostima. Postaje ono »*više putovanje prema samopoštovanju i osobnoj istini no borba za društvenu ili političku ispravnost: upravo prvo omogućava drugo*«,[12] dakle osobno i društveno prožimlju se na više razina. Kako se radnja zbiva u podneblju same granice Teksasa i Meksika, zajednica je u kojoj obitava središnji lik višerasna, pa je i djelovanje pripadnika raznih rasnih skupina isprepleteno na više razina. Hispanoameričko, angloameričko i afroameričko stanovništvo uprkos nužnim vezama zadržava vlastite zakonitosti obitavanja.

U *Momcima sa Zapada* također nema suviše prostora za akcijsko djelovanje, pa se sukob prenosi na razinu melodramatskog. Nasljeđe divljine živi u protagonistu, koji samoživošću pokazuje posvemašnji nemar za ustanovljenje zajednice, dok drugi junak, slabijeg karaktera, uistinu nije siguran što želi. Povezuje ih ljubav prema istoj ženi, ženi predradnika suprotstavljena im zemljoposjednika, koji teži za posvemašnjom prevlašću, pa sukob oko žene možemo poistovjetiti sa sukobom oko zemlje, oko prava na nju. Podjednako tako nasilje koje slabiji muškarac počini nad ženom svojevrsna je metafora nasilja koje se provodi nad zemljom u njezinu pokoravanju. No, film je i ovdje višeznačan, jer druga junakinja pripada hispanomeksičkom tradicijskom kodu, a odnos je slabijeg lika prema njoj odveć sputan da bi bilo moguće ustanovljenje istinske zajednice. Kako je divljina u središnjem liku odviše izražena, on mora stradati, i to simbolički u sukobu s mlađim bratom, koji nema njegovu samoživost i koji se priklonio suprotnom moralnom kôdu, kôdu materijalnog, a ne divljine. Kako svjedoče riječi njihove majke, stariji je sin bio kao otac i ona se uvijek bojala da će stradati nasilno, odnosno, protagonist je bio poput divljine iz koje je izrastao, pa je njezino pokoravanje značilo i gubitak svrhovitosti u novoj zajednici, kojoj ništa ne može zapriječiti put. Međutim, simbolički i zbiljski ostavio je nasljeđe i na zemlji koju je pokoravao i u zajednici u kojoj je obitavao, kao što će i žena oko koje se sukob odigravao roditi i njegovo dijete. Slabiji lik svoje će opstojanje nastaviti u Kaliforniji, pokušavajući ipak ustanoviti kakvu-takvu zajednicu.

Kakva je situacija s akcijskim djelovanjem središnjih likova u *Svim lijepim konjima*, razlikuju li se oni svojim postupcima od protagonista *Usamljene zvijezde* i *Momaka sa Zapada*? Protagonisti toga filma, kao što je već navedeno, u neku vrst samoprogonstva odlaze svojevoljno, no to je uvjetovano gubitkom zemljoposjeda jednog od njih. Iako je protagonist želio biti poput svog pretka, želio je dakle baštiniti nasljeđe divljine, njegova je majka iskoristila zakonske povlastice da bi ostvarila materijalnu dobit, zanemarujući tradiciju i ne hajući za težnje potomstva. Tijekom samog filma protagonisti rijetko akcijski djeluju, dapače oni više tek reagiraju na zbivanja, nemoćni za bilo kakvu promjenu. Naime, prijestup zbog kojeg su postali odmetnicima nisu sami počinili, izbavljenje iz sužanjstva posljedicom je vanjskih čimbenika i tek za vrijeme boravka u zatvoru i po izlasku iz njega središnji lik akcijski djeluje, no još je nemoćan u potpunosti utjecati na svoju sudbinu. Čitav je film prožet kontekstom o »*pitanju slobodne volje... nemogućnosti izbora i neizbježivo-*

sti sudbine i stvarnosti« (Kitses, 2001: 15). Uloga je konja u tom filmu i ne samo ikonografska. Oni su dakako simbolom slobode i prirode, ali su i uzrokom nevolja protagonista. Ujedno ponovno zadobivanje vlasništva nad njima dovršetkom je mitskoga puta glavnog junaka, mitskog puta koji započinje i završava na području Sjedinjenih Država, ali se većim dijelom odigrava u Meksiku, koji je »*uvijek bio tamna podsvijest vesterna i koji za protagoniste filma sadrži sav strah i privlačivost nepoznatog*« (Buscombe, 2001: 38). Opreka SAD i Meksika tako je granica između različitih tradicija, »*nevinosti i iskustva, dječaštva i muževnosti, kulture i divljine*« (Kitses, 2001: 13). No, u *Svim lijepim konjima* odnos spram Meksika nije jednoznačan. U samoj meksičkoj sredini uočavamo dvostrukost između kulturnog nasljeđa, očitovana u životu na *haciendi*, i brutalna kršenja zakonskih normi i ljudskih prava očitovanih u meksičkom predstavniku zakona. I upravo je odnos spram pisanog zakona svojevrsnim okvirom koji otvara, prežimlje, a naposljetku i zatvara protagonistov put. Glavnom junaku upravo odvjetnik, predstavnik zakonskih institucija, priopćava da ne postoje pravne mogućnosti da zadrži zemljoposjed na kojem je odrastao: u Meksiku zakonske se norme ne poštuju, one se primjenjuju kako je volja predstavnika zakona, dovodeći tako pojedinčevu opstojnost u opasnost, a naposljetku, njegovu ponovnu integraciju u zajednicu omogućava sudac koji poštuje pisane zakone, ali razumije i prirodni moralni kôd pojedinca.[13]

Odnos Meksika i SAD prisutan je i u *Usamljenoj zvijezdi*, no s promijenjenim predznakom. Meksiko, naime, nije više utočište otpadnika od društvenog ustroja, pisanog prava američkog društva, nego upravo obrnuto: zbog neimaštine, SAD postaju utočištem meksičkog pučanstva. John Sayles u više je navrata isticao da je *Usamljena zvijezda* film o granicama, bilo zemljopisnim, kulturnim, političkim, društvenim, pa čak i moralnim, a »*granice su, kao i legende umjetne tvorevine, učinak povijesnog izbora i društvene uvjetovanosti... iako njihovu nazočnost moramo prepoznati i razumjeti... da bi se uspostavio ispravan odnos prema samom sebi, nužan je vlastiti izbor, više no prilagodba društvenim normama*« (Adnrew, 1998: 103). S druge strane, *Svi lijepi konji* odnose se prema ogradama koje sputavaju individualčevu osobnost. Protagonisti prelaze u Meksiko jer 'nije ograđen', no ako ograde u Meksiku nisu vidljive, one su više društvene i klasne i njima se opet ne može izmaknuti.

Odnos prošlosti i sadašnjosti. Postvestern nam svjedoči da je odnos prošlosti i sadašnjosti više nego slojevit, jer parafrazirajući riječi hispanoameričke učiteljice u *Usamljenoj zvijezdi* prošlost nikada nije jednostavna i lako razlučiva. Ona neizbježivo uvjetuje pojedinčevu sadašnjost, no njezinu se pokatkad pogubnu utjecaju može izbjeći ako se propituje razložno. Kako nam zorno dokazuje izniman redateljski postupak Johna Saylesa, gdje pri zadiranju iz sadašnjosti u prošlost nema uobičajenih rezova ili pretapanja, nego su posrijedi obični pomaci kamerom u istim prostorima, ali različitim vremenskim odrednicama, prošlost je uvijek prisutna.

No, prošlost je pokoravanja prostranstava američkog Zapada još u doba samih zbivanja zadobila obilježja mita. Američki je Zapad ideja koja je postala mjestom, a zatim simbolom i mitom. *Mit o Zapadu* iznimno je važan i dugotrajan sustav, koji svrhovito oblikuje američku kulturu. Iako mu je predtekst povijest, kroz simboličku ulogu koja je središnja pri kulturnom djelovanju društva koje ga proizvodi oblikuju se predlošci što se čine iznimno uvriježenima i gotovo apstraktnima. Nadalje, ti se predlošci svode na »ikoničke« strukture, koje postaju dijelom društvenog jezika i na taj način putem kulturnih »predaja«. No, u odnosu sa zbiljskim, taj mit postaje sredstvom kojim se neka društvena ideologija opravdava, postaje arhetipom kojim se zakriva povijesno.[14] Kako je riječ o mitu koji obuhvaća razdoblje devetnaestoga stoljeća, a postvestern obrađuje suvremenija razdoblja u kojima zbiljsko ipak prevladava, možemo ustvrditi da je upravo stoga što je mit temeljem uspostave društva, pa u povratnom djelovanju opet uvjetuje zbiljsko, postvestern kao takav zasnovan na jeziku mita, ali mu je govor povijesni. Tako nas ne mora čuditi da nakon razotkrivanja tajne u *Usamljenoj zvijezdi* John Sayles stvara inačicu znamenite tvrdnje iz Fordova *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea*: »*kada legenda postane istinom, tiskaj legendu*«, pa središnji lik filma u odnosu na vlastita oca, predstavnika zakona čije je djelovanje postalo mitskim, može ustvrditi da istina ipak ne može uništiti mit jer »*otac je bio legenda — on to može podnijeti*«. *Momci sa Zapada* mitu prilaze s ponešto različitog stanovišta. Kako je protagonist bio personifikacijom toga mita, sa svim njegovim vrlinama i slabostima, slabiji lik pri odlasku prema Kaliforniji ustvrdi da ne smije biti bačena sjena na njegov život, dakle ne smije biti bačena sjena na sam mit jer on osigurava svrhoviti razvoj društva čijim je temeljem. Kada znameniti Roland Barthes tvrdi da je »*mit gubitak povijesnih vrijednosti stvarnog*« (Slotkin, 1986: 24), tada se čini da je postvestern pokušaj povijesne nadgradnje mitskog temelja. Više su nego simbolične završne riječi *Usamljene zvijezde*, čiji već naslov referira i prema čestom nazivu države Teksas, ali i prema zvijezdi predstavnika zakona, pa dakle komentira i mit, koje pak glase *zaboravi Alamo*, mjesto velike bitke za uspostavu Teksasa kao samostalne republike, bitke koja je dakako zadobila značaj mitskog i koje su, ne slučajno, izgovorene pred zapuštenim filmskim ekranom *drive-in* kina. Valja raščlaniti mit, koji je zaživio u masovnoj predaji pa i filmu, uočiti njegove nepravilnosti — jer ga se ne može nijekati — da bi zajednica mogla opstojati bez razmirica koje moraju ostati stvar prošlosti.

Naposljetku, postvestern, a poglavito njegovi recentniji primjeri, svrhovito nam pokazuje da je vanjska divljina gotovo posustala u posvemašnjem pokoravanju i da je u protagonista koji su njome uvjetovani morala postati unutarnjom, što je u nekoliko navedenih slučajeva uglavnom bivalo istoznačnim ili sa smrću ili s beskonačnim lutanjem i ponovnim suočavanjem s potisnutom divljinom samih protagonista, onih koji su pokušali živjeti mit, ali se sami nisu mogli zbog vlastitog ustroja okoristiti njegovim postignućima. Tek oni koji su se suočili s nasljeđem prošlosti i preuzeli odgovornost za vlastite postupke uspjeli su unutarnju divljinu neokrnjenu uklopiti u društvo koje je nastalo na zasadima njihova djelovanja i djelovanja njihovih predaka.

Bilješke

1 Razdioba je toga tkiva izrazito složena, jer djela koja obrađuju navedeno razdoblje uistinu se pribrajaju samom žanru, iako se njihova radnja uglavnom ne zbiva zapadno od Mississippija. No, uzroke takvu pristupu prije svega valja potražiti u poimanju granice između kulture i divljine, iz kojeg je nastao čitav *mit o granici*, koja se neprestano pomicala sve dalje na Zapad.

2 Film je nastao prema književnom predlošku *The Brave Cowboy* Edwarda Abbeya, no dok je izraženo političko stajalište prisutno u knjizi, u filmskoj prilagodbi anarhizam je zanemaren upravo zbog razloga što izravna političnost nije bila poželjna u vesternu; prema navodima iz Savage, 1979: 44.

3 Za mnoge rodeo znači simbol atavističkoga straha od suvremenog, prema navodu iz Savage, 1979: 127.

4 Ni *Paris, Texas* ni *Teksaški graničar* nisu postvesterni u čistom smislu. Wendersov je film ponajprije film ceste, prožet obrascima vesterna i melodrame, dok je Hillov film povezao predloške vesterna i akcijskog trilera.

5 U uporabi motiva iz *Divlje horde* Hill se ipak pokazao uspješnijim u svom postmodernističkom vesternu *Jahači na duge staze* (*The Long Riders*, 1980).

6 Iako gotovo proturječno razmjerno često sudjeluje u oblikovanju ili poboljšanju scenarističkih predložaka holivudskih radova.

7 Prvi put objavljena 1961. godine.

8 Objavljena 1992. godine. *All the Pretty Horses* prvim su dijelom njegove tzv. *Graničarske trilogije*, koju sačinjavaju još i *The Crossing* iz 1994. i *Cities of the Plain* objavljen 1998.

9 Dobitnik Oscara za film *Kad jaganjci utihnu* (*Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991).

10 Sam izvornik nije mi u potpunosti poznat, no njegovi dijelovi svojedobno su objavljeni u sarajevskom filmskom časopisu *Sineast*, čije mi vremenske odrednice nisu poznate, a i Jon Tuska u svojoj knjizi *American West in Film,* 1985, obraća pozornost na te predloške, str. 23-38.

11 Sam John Sayles opisao je ponajbolje odnos različitih naraštaja Zapadnjaka, pa i predstavnika zakona spram pokorenih prostranstava. Pritom je referirao na izjavu Krisa Kristoffersona, koji u filmu tumači upravo Charliea Wadea, predstavnika zakona koji sam zakon obilato krši, prema navodima iz razgovora Gavina Smitha s Johnom Saylesom u *Film Comment;* Film Society of Lincoln Center, New York; vol. 32, br. 3; 1996, srt. 58 i 60.

12 Gavin Smith, *Film Comment;* str. 37 (vidi prethodnu bilješku — 12).

13 Zanimljivo je da uloge odvjetnika i suca tumače Sam Shepard i Bruce Dern, upravo glumci koji svojim osobnostima lakše utjelovljuju pojedince koji nisu prilagođeni zakonskim normama. Dvostrukost njihovih osobnosti i uloga koje tumače ovdje je potpuna. Možemo to čitati kao potvrdu da prirodno pravo nije u potpunosti nestalo, nego se slojevito može nadograditi u obličju pisanog.

14 Više o ulozi *mita o Zapadu* i njegovu odnosu sa zbiljskim može se pročitati u Slotkin, 1986.

Literatura:

Andrew, Geoff, 1998, *Stranger Than Paradise,* London: Prion

Buscombe, Edward, 2001, 'All the Pretty Horses. Film review', *Sight and Sound*, ožujak 2001, London: BFI

Kitses, Jim, 1999, 'Racing With the Moon', *Sight and Sound*, kolovoz 1999, London: BFI

Kitses, Jim, 2001, 'Bloodred Horizons', *Sight and Sound*, ožujak 2001, London: BFI

Peterlić, Ante, 1990, 'Vestern', natuknica u *Filmskoj encikopediji 2,* Zagreb: JLZ 'Miroslav Krleža', str. 677

Savage, William W. Jr., 1979, *The Cowboy Hero*, Oklahoma: University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma

Slotkin, Richard, 1986, *The Fatal Environment*, Connecticut, Middletown: Wesleyan University Press

Turković, Hrvoje, 1999, *Suvremeni film*, Zagreb: Znanje

Tuska, Jon, 1985, *The American West in Film: Critical Approaches to the Western,* Westport: Greenwood Press

Kronološka tablica postvesterna

Pripremio: Tomislav Čegir

1952.
Bronco Buster (Budd Boetticher)*
Rodeo (*The Lusty Men*; Nicholas Ray)

1961.
Neprilagođeni (*The Misfits*; John Huston)

1962.
Usamljeni su hrabri (*Lonely Are the Brave*; David Miller)

1963.
Hud (Martin Ritt)

1972.
Šampion rodea (*Junior Bonner*; Sam Peckinpah)
J. W. Coop (Cliff Robertson)
When Legends Die (Stuart Millar)*
The Honkers (Steve Ihnat)*

1984.
Pariz, Teksas (Wim Wenders)

1987.
Teksaški graničar (*Extreme Prejudice*; Walter Hill)
Matewan (John Sayles)

1993.
Highway Patrolman/El Patrullero (Alex Cox)*

1996.
Usamljena zvijezda (*Lone Star*; John Sayles)

1999.
Momci sa Zapada (*Hi-Lo Country*; Stephen Frears)

2001.
Svi lijepi konji (*All the Pretty Horses*; Billy Bob Thornton)

* NAPOMENA: kod jedinica s asteriskom hrvatski su mi naslovi nepoznati.

Jurij Norstein

UDK: 791.44.071.1 Norstein, J. (047.53)
791.43-252(47-57)

Jurij Norstein — Animacija je realistična kao san

Razgovarao: Midhat Ajanović Ajan

Baš kao i u slučaju remek-djela Orsona Wellsa *Građanin Kane*, koje se gotovo redovito bira kao najbolji igrani film svih vremena, tako su kritičari specijalizirani za animaciju u svim dosadašnjim anketama ruski film *Bajku nad bajkama* (*Skazka skazok*, 1979) stavili na prvo mjesto liste najboljih ikad nastalih animiranih filmova.

Autor filma Jurij Borisovič Norstein rođen je 1941. u mjestu Andrejevka. Prve korake u animiranom filmu napravio je kao osamnaestogodišnjak zapošljavajući se kao crtač i fazer u nekadašnjem Sojuzmultifilmu, svojedobno jednom od najvećih i najvažnijih studija za proizvodnju animiranog fima u svijetu. Norstein je surađivao kao fazer, crtač ili animator na više od četrdeset animiranih filmova prije nego što je dobio šansu da se okuša i kao redatelj.

Prva dva filma napravio je u suradnji s A. Turinom, odnosno I. P. Ivanovom — Vanom, starijim kolegama od kojih je učio animaciju. Zajedno s Turinom režirao je film *25. listopad — prvi dan* (*25-e — pervyj den*, 1968), kolažnu animaciju nadahnutu sovjetskom avangardističkom umjetnošću iz 1920-ih, dok u tandemu sa slavnim Vano-Ivanovim stvara animacijski spektakl *Bitka kod Keržence* (*Seča pri Keržence*, 1970), zasovan na operi Rimski-Korsakova i snimljen u sinemaskopskom formatu, gdje autorima uspijeva na platno prenijeti atmosferu i vizualni stil ruskoga srednjovjekovnog fresko-slikarstva.

U prvom potpuno samostalnom ostvarenju *Lisica i zec* (*Lisa i zajac*, 1973) Norstein iskazuje svoju sklonost bajkama za djecu i odrasle, zasnovanim na ruskoj pripovjedačkoj tradiciji i folkloru. Već taj film odlikuje se smjelim grafičkim postupkom čija su osobitost vrlo detaljne slike, ponekad izvedene filigranski preciznim šrafiranjem uz ponešto reduciran spektar boja. Njegova je animacijska metoda klasičan kolaž, ali su njegovi papirni modeli neobično kompleksno konstruirani s 'anatomijom' sačinjenom od mnogo dijelova, te su pogodni za stavljanje u mnogo varijacija pokreta, položaja tijela ili mimike. Tome svakako treba dodati i Norsteinovo originalno i vješto korištenje multiplana, to jest razlaganje slike na nekoliko dubinskih razina s pomoću više staklenih katova postavljenih ispod kamere.

Uza sve tehničko majstorstvo, ono što najviše zadivljuje u Norsteina ipak je njegova narativna strategija, pripovijedanje građeno na simbolima i jeziku sna, kao i lirske vrijednost i pažnja s kojom taj veliki stvaralac pristupa temeljnim pitanjima ljudske egzistencije, o kojima progovara kroz svoje životinjske likove, koji pripadaju u najhumanije figure uopće viđene na ekranu, premda su bez vizualnog antropomoforfizma u maniri Disneyja.

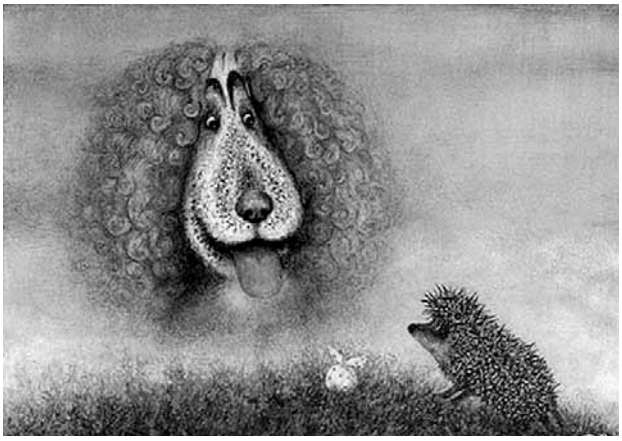
Njegov svijet nastanjen humanoidnim životinjama još više dolazi do izražaja u dva sljedeća filma, *Čaplja i ždral* (*Čaplja i žuravl*, 1974) i *Ježić u magli* (*Ëžik v tumane*, 1975), koji Norsteina katapultiraju u sam vrh svjetske animacije kao jednog od najkreativnijih inovatora u, danas se već može reći 'zlatnim' 1970-im, velikoj epohi tog medija.

No, sa svojim slijedećim filmom *Bajka nad bajkama*, strukturiranim kao prelijepa bujica poetskih scena koje se roje oko malog vuka, simbola humanosti i nade, Norstein će nadmašiti ne samo sebe nego možda i sve ostale animatore u tom pretkompjutorskom razdoblju, kada rukotvorna animacija doseže vrhunac.

Potkraj 1970-ih, kada se nalazio na vrhuncu karijere, Norstein započinje svoj životni projekt, cjelovečernji animirani film *Šinjel* zasnovan na Gogoljevoj prozi. Taj u historiji animacije — i možda filmskoj povijesti uopće — jedan od najambicioznijih projekata, kako zbog iznimno visokih ciljeva koje je autor postavio pred sebe, tako i zbog kolapsa filmske, napose animacijske proizvodnje u Rusiji, nije dovršen ni nakon više od dvadeset godina. Na osnovi do sada snimljenih 35 minuta može se zaključiti da je riječ o suptilnoj analizi ljudskoga karaktera u animacijskoj izvedbi koju obilježuje njegova, gotovo do mađioničarske razine, usavršena vještina manipuliranja crteža i slika razdijeljenih u papirnate izreske ispod filmske trik-kamere.

Priliku za razgovor koji slijedi dobio sam za Norsteinova posjeta Višoj školi za animaciju u švedskom Eksjöu, gdje je Norstein nastupao kao gostujući profesor u studenom 2001.

Prije svega drugog, želio bih nešto reći o svojem osobnom odnosu prema vašem djelu. Prvi vaš film koji sam vidio bio je Bitka kod Keržence. *Bio sam vrlo mlad i animacija me zanimala tek usputno, u kontekstu kina i televizijske zabave. U bivšoj Jugoslaviji imali smo prilike vidjeti američke animirane produkte i katkad ponešto iz prizvodnje Zagreb filma. Vaš film na televiziji, prikazan je bio kao pobjednik prvoga Svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu, učinio je da zanijemim. Nisam do tada znao da animacija može biti nešto tako moćno i sveobuhvatno, da može biti nešto sasvim posebno u odnosu na sve moguće forme i žanrove pokretnih slika. Pet-šest godina kasnije, bilo je to 1980, gledao sam filmsku emisiju čiji je gost bio proslavljeni hrvatski i svjetski ani-*



Ježić u magli

mator Zlatko Grgić. On je u studio došao ravno iz festivalske dvorane u kojoj je bio prikazan vaš film Bajka nad bajkama. *Osjetio sam u njegovim riječima isto oduševljenje i fascinaciju kada je rekao otprilike:* »Sve što sam do sada radio, sva moja iskustva i znanje nisu dovoljna da u potpunosti dešifriram način na koji je ovaj čovjek napravio svoje čudesno djelo. Taj je film misterij za mene«. Bajka nad bajkama *nadmoćno je osvojio* Grand Prix *na tom i poslije na mnogim drugim festivalima i uz to više puta bio proglašen najboljim animiranim filmom svih vremena. No, film je i nakon 22 godine posljednji Norsteinov film. Moje se prvo pitanje dakle nameće samo od sebe: zašto ste napravili tako dugu pauzu u karijeri nakon* Bajke nad bajkama*, što je zbiljski uzrok tome?*

— Zapravo nije bilo nikakve pauze... Već 1979, odmah nakon što je *Bajka nad bajkama* bio dovršen, počeli smo raditi na scenariju za *Šinjel*. Energija i temperatura iz prethodnog filma još je bila prisutna kad smo počeli pripremati skice i knjigu snimanja. Radili smo s velikim žarom otprilike četiri mjeseca, ali u svibnju 1980. producent je jednom čudnom odlukom stopirao naš projekt na godinu dana tako da nije bilo nikakva napretka sve do svibnja sljedeće godine. Snimatelj Žukovski s kojim sam radio *Ježića u magli* iz meni nepoznatih razloga ostao je bez plaće i prestao raditi. Ja sam mu ponudio da ga platim iz svog džepa, ali on je to odbio. Tako je projekt obustavljen. Nakon jedne godine on se vratio na posao dobivši ponovo svoju uobičajenu plaću. Nemam objašnjenja zašto nam se sve to dogodilo. Nikada nisam bio disident, ali svejedno oni koji imaju vlast i moć nisu imali povjerenja u mene. Smatrali su me čudnim stranim tijelom i mojim svjetskim uspjesima i nagradama nisu pridavali nikakvu pažnju. Nikad mi, doduše, nisu zabranjivali filmove, ali su činili sve što je bilo u njihovoj moći da me spriječe, da uspore i zaustave njihov nastanak. Direktor u Sojuzmultifilmu, Zotov, koji me je zlostavljao tokom čitave produkcije *Bajke nad bajkama* i čak predlagao da se film, nakon što je ipak dovršen, uopće ne šalje na festivale i ne distribuira, na kraju je putovao u Zagreb i primio *Grand Prix* umjesto mene. U isto vrijeme, meni je bilo onemogućeno da putujem na festivale.

Ja sam dakle nakon snimateljeva povratka nastavio raditi sljedeća četiri mjeseca. Tada se moja majka teško razboljela i ja sam morao napustiti posao na filmu da bih bio uz njezinu bolesničku postelju. Da se to nije dogodilo, sigurno bi danas više bilo završeno. Majčina smrt bila je velika osobna tragedija za mene i bio sam prisiljen uzeti dugi odmor. Kad sam se vratio natrag u Studio, radili smo još dvije godine bez prekida, praktički sve do 1986, kada se Žukovski razbolio. Poslije sam nastavio raditi s drugim kamermanom. No, ponovno smo bili prisiljeni prekinuti rad jer je sada i novi kamerman bio izbačen s posla... Uskoro je gotovo sav posao u producentskoj kući Sojuzmultifilm bio obustavljen zbog velike financijske krize. Mnogi animatori tada napuštaju Studio i stvaraju male produkcijske kuće. Na kraju sam i ja napustio Sojuzmultifilm godine 1989.

To što mi govorite jako me podsjeća na dnevnike jednog drugog velikog ruskog sineasta, naime Tarkovskog, koji također nikad nije bio disident, ali je doživljavao slične stvari kao i vi. Što ste radili u međuvremenu, u razdobljima kada je projekt Šinjel *bio obustavljen?*

— Surađivao sam kao animator na filmovima kolega, na primjer pomogao sam Andreju Hržanovskom u realizaciji filma o Puškinu.

Zašto ste se odlučili raditi baš* Šinjel *i imate li barem okvirnu ideju o tome kada bi film mogao biti gotov?

— Ja uvijek prvo počnem sanjati. Sanjao sam šinjel u obliku vizije, u obliku misli... Vidio sam starca kako trči za mladom ljepoticom. Pokušavao je sustići razigranu djevojčicu koja se stalno okretala oko sebe i skrivala mu se. Igrala se s njim. I vidio sam divovski šinjel kako lebdi u zraku. Vidim to već više od trideset godina. Je li to mnogo vremena da se potroši na rad na jednom filmu? Ja i ne razmišljam o tome. Vidjet ćemo kada film bude završen. Do sada sam napravio 35 od ukupno 65 minuta, koliko je predviđeno da film traje. Kad bi se sve pretpostavke, prije svega ekonomske, potrebne za nastavak realizacije filma ispunile, onda nam ne bi trebalo više od godinu dana da ga sasvim dovršimo.

Dopustite mi sad da se vratim na sam početak vaše karijere. Koje ste animirane filmove gledali u mladosti, koje od njih ste voljeli, a koje ne i što je uopće bio razlog da odaberete upravo animaciju kao sredstvo kojim ćete izražavati umjetničke ideje?

— Zapravo sam htio postati slikarom. Animacija mi u početku uopće nije bila zanimljiva. Bavio sam se slikarstvom i samo me je puki slučaj povezao s animacijom. Nikako mi nije uspijevalo upisati se na neku školu gdje bih studirao umjetnost. Slučajno sam u časopisu vidio natječaj za upis na tečaj animacije. U to vrijeme zarađivao sam za život radeći kao običan radnik u tvornici pokućstva. Moj je posao bio da sklapam ladice. Na spomenuti natječaj javilo se dvadeset puta više kandidata nego što je primano pa ipak sam prošao. To studiranje nisam shvaćao odveć ozbiljno. Nakon večernjih satova animacije vraćao sam se kući i sjedao za štafelaj da slikam. Animaciju bih istoga trenutka sasvim zaboravljao — animacija nije postojala u mojoj svijesti, to me ni najmanje nije zanimalo, iako je tadašnji ruski animirani film bio vrlo kvalitetan (Balkovnikov, Vano Ivanov...)

Što ili tko je onda utjecao na vas da se počnete zanimati za animaciju?

— To je nenadano izašlo iz mene. Kupio sam šestosveščano izdanje Ejzenštejnovih misli o filmu. Sjećam se da sam to počeo čitati kad sam ležao bolestan. Čitao sam doslovce bez prestanka, svih šest knjiga jednu za drugom. Nisam mogao stati. Njegova analiza mizanscene bila je očaravajuća. Ja do tada nisam znao ništa o mizansceni, mizankadru i mikroskopskim zbivanjima unutar pokretne slike. Nisam o tome uopće razmišljao... Kad mi je jedan od umjetnika u Sovjetmultifilmu predložio da zajedno pokušamo nešto napraviti, bio sam vrlo sretan da dobivam šansu u mediju koji sam počeo razumijevati i osjećati zahvaljujući Ejzenštejnovim mislima.

Govorite o filmu 25. listopada — prvi dan*, zasnovanu na ruskom političkom plakatu iz 1920-ih?*

— Bila je zapravo riječ o filmu o Revoluciji, ali ja sam predložio da Revoluciju oslikamo na nov način. Želio sam oživiti rusku i europsku avangardnu umjetnost iz postrevolucinarnog doba: Chagall, Maljevič, Rodčenko, Braque... Film je bio zasnovan na Šostakovičevoj glazbi. Radili smo dakle nešto što se prije nas nije radilo u Studiju. Iznenada mi je animacija postala zanimljiva. Otkrio sam plastičke mogućnosti drukčije nego u slikarstvu, to je bio nastavak mojeg slikarstva, koje je dobilo novu energiju i mogućnost kretanja kroz prostor.

Nakon što ste čitali Ejzenštejna pretpostavljam da ste pogledali Potjomkin *i druge njegove filmove?*

— Već ranije sam vidio *Štrajk* i još ponešto...

Može li se izvesti zaključak da je Ejzenštejnov utjecaj bio glavni razlog zbog kojeg je vaša umjetnička karijera zaokrenula od slikarstva k animaciji?

— Apsolutno! Poznata scena na odeskim stubama učinila je da počnem shvaćati kinetičko mišljenje, pojam 'montaža' odjednom mi nije više bio tako dalek. Iako sam vidio mnogo drugih filmova koji su me se dojmili, osjećam da je utjecaj tog filma na mene najsnažniji.

Kakve su bile reakcije na 25. listopada — prvi dan*?*

— Još dok je film bio u produkciji prikazali smo nekoliko dijelova direktoru Studija. Učinilo nam se da mu se to što je vidio svidjelo, iako smo znatno odstupili od onoga što je bilo planirano. No, kad su rukovodstvo Studija i programska komisija vidjeli film, to je bio skandal. Odmah su nas optužili da smo Revoluciju prikazali na iskrivljen i izopačen način.

Nažalost ja nikada nisam vidio film pa me stoga zanima kojom ste se tehnikom koristili i o čemu je riječ u filmu? Što je to u filmu što je toliko razljutilo birokrate?

— To je ista tehnika koju smo primijenili i u *Bitki kod Kržence*, dakle kolaž. Ivan Vano Ivanov vidio je naš film, mnogo mu se svidio, čak mislim da je inspiracija za *Bitku kod Keržence*, kako glazbena tako i plastička, došla iz toga filma. Nažalost, sam sadržaj filma, prilično slobodan pristup Revoluciji, nije se svidio rukovodstvu Studija.

Usprkos problemima s glavešinama u Studiju ipak ste dobili priliku raditi s Ivanom Vanom Ivanovim, vjerojatno u to doba apsolutno najvećim imenom sovjetske animacije, nekom vrsti žive legende. Nasuprot njemu, vi ste bili mladi i nepopularni kod rukovodstva. Kako vam je u takvoj situaciji uspjelo izboriti poziciju korežisera na iznimno ambicioznu projektu Bitka kod Kerženceе*?*

— Već sam prije radio kao animator na nekoliko njegovih filmova. On mi je prvo ponudio da s njim surađujem na filmu zasnovanu na glazbi Čajkovskog. Već tada mi je bio rekao da ću ja biti drugi režiser. Usred rada na pripremama za taj projekt on se sasvim nenadano počeo zanimati za sasvim drugi film koji bi bio animacijska obrada srednjovjekovnog ruskog slikarstva i koji bi se radio kao trodimenzionalni film.

Na koji ste način to mislili postići? Uporabom multiplana ili...?

— Ne, ja sam mu predložio običnu kolaž-tehniku, gdje bi različiti dijelovi gradili različite razine. Kada je on to prihvatio, ja sam praktički preuzeo cjelokupnu animaciju... Bio sam sasvim slobodan u svojim idejama i u skladu s njima davao sam upute animatorima i crtačima. Imali smo nekoliko izvrsnih umjetnika koji su surađivali na filmu. Spomenuo bih recimo iznimno darovitu Mariju Sokolovnu.

Čija je bila ideja da se film snima u sinemaskopu?

— Njegova. Plastičke ideje, vizualne ideje bile su moje. Ipak, moju ulogu ne treba precijeniti. Vano više ne živi, tako da ja sad imam šansu da se, kako to mi u Rusiji kažemo, »pokrijem cijelim pokrivačem«. Ali to ne ide tako. Sve je baš kako to piše na filmu — naše zajedničko djelo.

Možete li reći nešto više o Vanu, čije je mjesto u povijesti animacije nedvojbeno, ali je on kao privatna osoba poprilično nepoznat, barem ljudima moje generacije?

— Vano je bio veliki čovjek. On je imao istančan ukus za umjetnost, bio je vrhunski poznavalac ruskog slikarstva, volio je naše ruske bajke, kako narodne tako i moderne, čiji su pisci poznati. Njegov briljantni film *Konjić Grbonjić* zasnovan je na bajci čiji je pisac Gjeršov, Puškinov suvremenik. Osim toga, on je bio opsjednut animacijom, radio je ne samo vrijedne kratke filmove, već se usuđivao raditi i dugometražne animirane filmove. Vano je umio vjerovati ljudima, umio je ljude okupiti oko sebe, oko projekta — u tome je zapravo bio sjajan. Nakon golema uspjeha s filmom *Bitka kod Kerženceе* u svijetu i u Rusiji govorilo se da je to još jedan veliki Vanov film. No, on sam više je puta protestirao i zahtijevao da se moje ime spominje zajedno s njegovim. Znao je danima zvati rukovodstvo Studija, kinematografe, novine i tražiti da se na afišama i u člancima naprave ispravci i upiše moje ime pokraj njegova. Kad je umro, a neki drugi moji filmovi postigli uspjehe u svijetu, govorilo se naprotiv da on nije radio ništa i da je *Bitka kod Kerženceе* zapravo Norsteinov film. Ja to kategorički odbijam. Plastičke ideje su moje, filmske su ideje njegove. To je film čije autorstvo mi ravnopravno dijelimo. Iako nas dvojica nismo baš uvijek bili u najboljim odnosima, on se u mom sjećanju zadržao kao apsolutno velik čovjek i umjetnik, on je osim toga bio dobar čovjek široke duše. Poznavati Vana bila je golema povlastica.

Neko vrijeme Sojuzmultifilm bio je jedno od najvećih, ako ne i najveće u svijetu, državno poduzeće za produkciju animira-

nih filmova. Država je ulagala velik novac u animaciju. Zašto? Što je država tražila zauzvrat? Jesu li autori bili obavezni da svojim filmovima promiču neku određenu ideološku poruku ili neke posebne etičke i estetske vrijednosti?

— Država je funkcionirala kao naš sponzor. Mi nismo imali mnogo novca, imali smo vrlo niske plaće, ali najvažnije od svega bilo je da smo mogli raditi filmove. Ja sam imao dosta teškoća, ali sam radio i mogao sam braniti svoje filmove, mogao sam se boriti za njih. Država je željela imati svoje ideje u filmovima, ali, zaboga, to je normalno. Tko god vam da pare za film, traži da radite reklamu njegovoj ideologiji. Pored svega, mislim da se oko cenzure u našem studiju pretjeruje. Ja ovo ne kažem zato što mislim da smo mi tamo imali neko savršenstvo, ali čovjek mora biti realističan: ne postoji društvo bez cenzure. Idealna sloboda i demokracija jednostavno ne postoje. U tom sustavu u kojem sam radio očekivalo se da filmski proizvod bude identičan scenariju. Cenzura je čitala scenarije, ali je film često bio nešto sasvim drugo. Možeš slijediti svaki redak u scenariju, svaki dijalog, sve što je napisano možeš prenijeti na ekran, a da to ipak bude nešto apsolutno drukčije. To je priroda filma. Film krene svojim stazama, film slijedi svoja pravila. Režiserove ideje prožimaju film i nikakva država, nikakva cenzura, tu ne može ništa učiniti. Ponekad se događalo da se neki film zabrani. To je bilo onda kada bi režiser već odobren scenarij počeo mijenjati na odveć očigledan način. Tada bi rukovodstvo zavrnulo režiserovu glavu i na njegovo mjesto postavilo nekog drugog. Ali zar se isto to ne čini i u Hollywoodu? Producent je uvijek važniji od režisera.

Smatrate li vi osobno da je Bitka kod Keržence *bio prvi film gdje ste vi razvili nešto što će se poslije zvati Norsteinov animacijski stil?*

— To je u svakom slučaju važan film za mene. Proširio sam granice svoga poimanja jezika slike i pokreta, uvidio sam nove kvalitete u tome, vidio sam pokret u prostoru drukčiji nego u fizičkoj stvarnosti, osjetio sam različite plastičke energije i vezu među njima, primijenio sam sve svoje tadašnje znanje o umjetnosti i animaciji u tom filmu. Osim toga uporabio sam svoje znanje i sklonost prema ruskoj avangardi. U filmu se nalazi nekoliko sekvenci koje su u potpunosti preuzete iz ruske avangarde, što nitko tko je pisao o filmu nije zapazio. Postoje, međutim, mnoga slaba mjesta u tom filmu, ja sam ponajprije nezadovoljan njegovim završnim dijelom, koji je ponešto lažan, čini mi se. To je dio koji svojim plastičkim i umjetničkim izrazom nema odgovarajući kontakt s cjelinom filma. Ja, nažalost, tu više ništa ne mogu promijeniti. Uz to, to više nije ni važno, barem ne za mene.

Nastavili ste karijeru tako što ste u žanrovskom smislu gotovo isključivo stvarali dječje filmove. Zašto? Je li to bila nečija odluka, nekoga tko je mogao odlučivati o izboru tema za vaše filmove tako da ste bili prisiljeni krenuti tim smjerom?

— Nitko ništa nije odlučivao. Nikada nisam smatrao neki film samo dječjim ili samo filmom za odrasle. Uprava Studija nije mi davala nikakav projekt nakon *Bitke kod Keržence* usprkos velikim međunarodnim uspjesima tog filma. To se čak nije ni smatralo mojim djelom. Tada je Vano morao ići do samog ministra kulture i napraviti skandal oko toga što meni ne daju da radim.

No, je li možda bilo lakše posredovati neku skrivenu političku poruku ili protest uporabom životinja kao likova, kako je to obično slučaj s basnama?

— Nikada ne mislim o politici. Ako se životinje ponašaju kao ljudi, onda je aktivitet u ponašanju planiran tako da nam nešto kaže o čovjekovoj naravi, ne o njegovim političkim stajalištima. Osim toga, ponašanje mojih likova iracionalno je, ono je drukčije u odnosu na formalnu logiku, na taj način mnogo je vjerodostojnije. Možda će neki znanstvenik stvoriti sustav sličan Mendeljejevljevu, s registrom svakoga pojedinog simbola u animaciji i svim njegovim značenjima. Tada će nam možda biti jednostavnije objasniti umjetnost. Do tada ja odbijam pojednostavnjena tumačenja svojih filmova. Moji filmovi imaju izravan odnos s mojim životom, ljudima i situacijama koje postoje u mojoj svijesti i podsvijesti. Jedina 'politika' i jedina poruka koju priznajem jest da ja stojim uz malog, običnog čovjeka. Činjenica da je on običan ne čini ga nevažnim. I, nasuprot tome, ono što smatramo neobičnim i velikim zapravo je obično i svakodnevno. Obična je stvar živjeti i umirati, obična je stvar činiti zločin, ubijati, pljačkati... Sve je normalno i sve je svakodnevno.

Vi niste bili disident, radili ste sjajne filmove, surađivali s najvećim ruskim animatorom svog vremena... Zašto je uprava Studija onda zauzela tako netrpeljivo stajalište prema vama? Što su imali protiv vas?

— Ja nisam imao visoko obrazovanje, a za njih su papir i diploma bile jedine stvari koje se računaju. Nakon *Bitke kod Keržence* bio sam prisiljen čekati dvije godine na mogućnost da radim film. Tada sam otišao u upravu i rekao im da sam spreman raditi bilo što. Pitao sam da li bih mogao raditi *Lisicu i zeca* i oni su mi dali taj projekt možda baš stoga što je bila riječ o filmu za djecu. Iako sam u srcu i mislima nosio ideju za jedan film o Majakovskom, prihvatio sam rad na tom projektu sa zadovoljstvom.

O kakvoj je ideji bila riječ? Jeste li htjeli vizualizirati neku njegovu poemu ili adaptirati biografiju Majakovskog?

— Htio sam raditi film o samom pjesniku, o njegovoj ljubavi i njegovoj tragičnosti. Ja volim njegovu poeziju, volim upravo njezinu tragičnu dimenziju. No, nije bilo ništa od tog filma.

Slušao sam ovdje jedno vaše predavanje. Često recitirate poeziju dok govorite o animaciji. Poezija i narodne bajke nešto su što je duboko ukorijenjeno u dušu vaših filmova. Čak tri vaša filma zasnovana su na narodnim pričama...

— Prva dva... *Ježić u magli* zasnovan je na priči napisanoj u moderno vrijeme.

Ja sam tu računao i Bajku nad bajkama, *koja je također nadgradnja ruskih bajki.*

— Tu je iskorišteno više raznih bajki i više raznih tema i različitih dimenzija svega toga.

Nagađam da ste definitivno formulirali svoje shvaćanje animacije u dva filma koja su došla nakon Lisice i zeca.

— Nisam ništa formulirao. To je došlo samo od sebe. Za mene ne postoji nikakva konačna definicija animacije ili umjetnosti. Za mene je to projekcija emocija.

Ipak mislim da postoje barem dva filma koja su nedvojbeno originalna i neovisna u svojem izrazu u mjeri da je moguće govoriti o Norsteinovu stilu u animaciji. Ne postoji, naime, drugi animator koji je svoje filmove radio na taj način i s istom osjećajnošću. Morali ste prijeći određeni put da biste došli do svog samosvojnog stila.

— Ne volim uporabu riječi 'stil'. Vjerujem da se isto dešavalo mojim kolegama... Razlike među nama sadržane su u našim različitim shvaćanjima umjetnosti, života, narodnih priča ili bilo čega drugog.

Ono što vas pokušavam pitati vezano je uz osnove i izvorišta iz kojih je proizašao vaš način stvaranja filmova, što je za mene nedvojbeno stil. Jeste li recimo imali priliku da u mladosti gledate američke animirane filmove?

— Nikad to nisam volio, s iznimkom ranog Disneyja. Sviđao mi se i *Bambi*, kojeg sam pažljivo analizirao na montažnom stolu, kao i neke druge Disneyjeve kratke filmove. Najfascinantniji među njima bio je *Ples kostura*. Taj sam film zbilja volio. Svidjela mi se i *Fantazija*, osobito dio filma u kojem je vizualizirana glazba Musorgskog *Noć na pustoj gori*. To je osobit psihološki opis, sasvim poseban doživljaj Musorgskog. No, to nije bilo nešto u čemu sam vidio sebe. Uvijek sam razmišljao o samom filmskom prostoru-vremenu u njegovoj cjelini. O tome sam često raspravljao s jednim dobrim režiserom Roman Katjanovim, autorom vrijednih lutka-filmova, čovjekom koji mi je bio veoma blizak. On me naučio mnogo o animaciji. Bio mi je prijatelj i učitelj. Ipak, stalno smo bili u konfliktu. On je naglašavao značaj likova i procesa njihova razvoja, ali mene to uopće nije zanimalo. Ja sam mislio o cjelini. Radio sam svoje filmove, on mi je pomagao i tada bi započinjali sukobi, gradio sam radnju, a da se nisam koncentrirao na likove. Ono što me zanimalo bili su prostor i okolnosti, nisam želio raditi film o likovima nego o značenjima u samim likovima, o relacijama između različitih likova. Što bih dublje ulazio u svoje filmove, to sam više bio upleten u međusobne odnose likova. Nema filma bez tih relacija. Možda na toj razini možemo govoriti o stilu.

Kad gledam radne fotografije iz vaših filmova, imam neobičan osjećaj da su to dovršeni crteži, slike ili ilustracije za knjigu. Te slike uopće ne izgledaju kao da su namijenjene animaciji. Crteži iz većine animiranih filmova, kad ih se gleda pojedinačno, izgledaju kao skice, molekule zamišljene cjeline — budućeg pokreta, dok za vaše crteže nikad ne bih pretpostavio da su filmske slike kada ne bih znao da one to jesu.

— Sviđa mi se da to tako vidite.

Vaša metoda, pretpostavljam, podrazumijeva i mnogo zamršeniji postupak snimanja nego što je to slučaj u prosječnom animiranom filmu.

— Sasvim točno. Ja mislim da umjetnikov posao ne završava kad su crteži završeni. Stoga je rad pod kamerom tako važan u mojim fimovima. Imao sam ludu sreću da sretnem Aleksandra Žukovskog. Ono što umjetnik naslika ili nacrta

Ježić u magli

razvija se ispod kamere, sva događanja, sve zamisli od prve do posljednje sekvence moraju se prenijeti iz jednog agregatnog stanja u drugo.

Kada ste sami postali svjesni da više niste (samo) slikar, nego ste postali animator? Na kojoj ste točki karijere počeli tretirati pokret kao najvažnije izražajno sredstvo svoje umjetnosti?

— Kad sam radio na filmu *Čaplja i ždral*, kad sam počeo graditi taj plastički prostor i uopće nisam znao kako će se razvijati priča. Prostor je imao veću snagu nego likovi. Čitao sam tu bajku svojoj djeci. Odjednom su se u mojim mislima počele javljati slike, ja sam dijelove te bajke vidio kao film. Međutim, prvi znak, dakle sami početak rada na filmu nije bila slika, nego zvuk morske trave koja se povija pod vodenim valovima. Taj me zvuk pratio danima. Mogao sam sebi predstaviti viziju, sliku močvare i nevjestin veo kako visi na travi. I lagano, sasvim lagano, krajevi vela tonu u vodu... Kad sam počeo crtati, iznenada je nastao problem stvaranja prostora i sredine u kojoj će ptice, likovi bajke, živjeti. Nacrtao sam pticu koja je imala aristrokratsko držanje i odmah sam znao da ona ne može živjeti u običnom animacijskom miljeu. Problem se riješio slučajno, kada sam vidio neku fotografiju u svojoj omiljenoj knjizi o starogrčkoj civilizaciji. Na fotografiji je bila čaplja među ruševinama nekog hrama. Tada sam odlučio da čaplja živi u aristokratskoj kući i sve je došlo na svoje mjesto. Ne možete predočiti, recimo, agresivne vrane da žive u takvoj kući — to može biti samo elegantna čaplja. Poslije je sve išlo brzo. Isto se dogodilo s *Ježićem u magli*. Ulazak u maglu i izlazak iz nje, dakle prostor i kretanje u njemu, bio je problem koji sam rješavao kao animacijski, a ne slikarski problem.

Kad ste se počeli služiti multiplanom?

— Već u *Lisici i zecu* radio sam na 'katovima'. Predložio sam suradnicima da pomiču izrezane modele figura neposredno ispod kamere na različitim dubinskim razinama. Multiplan ne pripada tehničkom aspektu mojih filmova, nego idejnom. To je dio mojih nastojanja da radim filmove koji teku kao rijeka. Zanimljivo je da sam prilikom boravka u Belgiji i posjeta Raoulu Servaisu otkrio da je on konstruirao animacijski trik-stol s multiplanom identičnim onom u mojem atelijeru.

Vaša je tehnika dakle podređena vašoj težnji da kreirate novi prostor ili da ga zapravo otkrijete.

— Apsolutno. Moj način komponiranja scena, organiziranja plastičkih elemenata, zahtijeva specifičnu tehniku. Na neki način ona dolazi i kao rezultat mog shvaćanja poezije, filma, moga doživljavanja pripadnosti osobitoj kulturi, koja je kombinacija europskog pozitivizma i iracinalne istočnjačke duhovne baštine.

Kad i kako se rodila ideja za Bajku nad bajkama*?*

— Godine 1972, dok sam ležao bolestan, počeo sam razmišljati o filmu koji bi govorio o mom vrtu, mojim susjedima, rođacima i prijateljima, o svemu što znam i osjećam. U svojoj sam fantaziji vidio stol i stolnjak koji lebdi iznad stola. Iza toga nalazili su se svi moji susjedi, živi i mrtvi. Vidio sam to kao scenu kojom film mora početi. Nisam razmišljao o tome da li to treba biti igrani film ili animacija. Radilo se o čistoj ideji. Poslije sam pristupio izradi jedne sheme filma. Došla je druga scena s ulicom i kamionima koji su istovarivali staro pokućstvo iz stana, tada nastupa jesen i neka čudna tišina, nakon čega počinje puhati vjetar... Cijeli vrt, stol i stoljnjak snagom su vjetra ponijeti put neba, željeznički vagoni lete u nebo i nestaju tamo u mračnom prostoru. Sve baš kao u snu. O tome sam pripovijedao svojoj ženi Frančeski, koja je također umjetnica, i cijeli se projekt počeo razvijati u razgovoru. To je bilo vrijeme kad sam radio na *Ježiću*... Poslije sam nazvao svoju prijateljicu Ljudmilu Petrušjevsku, koja je veoma dobra spisateljica, iako nitko nije objavljivao njezine knjige. Imao sam namjeru da u suradnji s njom učinim scenarij za film o Danteu i Majakovskom. Ispričao sam tada Ljudmili o svom snu. Potom smo se sretali redovito i vodili nevjerojatno plodne razgovore, prisjećali smo se naših djetinjstva, starih prijatelja, rođaka... Nitko od nas nije znao o kakvoj smo vrsti filma zapravo razgovarali. Nešto se počelo kretati u našim glavama, ona je opisivala slike iz svog sjećanja, ja sam opisivao svoje i tako smo međusobno razmjenjivali uspomene i prepričavali vlastite živote. U to vrijeme Ljudmila je bila trudna pa je u naše razgovore unijela temperaturu i osjećaje koji dolaze iz tog blaženog ženskog stanja. S vremenom smo napravili scenarij koji je na neki način bio moja autobiografija.

Na kakav je prihvat scenarij naišao kod producenta Sojuzmultifilma?

— Dopustili su mi da to radim. Razlog je vjerojatno bio taj što su moji prethodni filmovi pokupili toliko nagrada u inozemstvu. To je faktički bila prva provizija od mojih uspjeha koju sam uopće dobio. No, scenarij nije prihvaćen bezuvjetno. Film sam dobio uz strogu instrukciju, koja je glasila: »*redatelj će doraditi scenarij*«. Tada smo počeli pisati još sofisticiraniji scenarij, gdje smo nastojali dalje razviti samu radnju i njezinu unutarnju logiku. Njima se nije sasvim dopala ni ta nova verzija. Tada sam ja otišao direktno u ministarstvo kulture, u njegov filmski odjel, gdje sam svoju ideju objasnio onima koji su imali veću moć od uprave Studija. Bio sam uvjerljiv i uprava je dobila naređenje da me puste da na miru radim. Tek u tom trenutku osjetio sam snažan unutarnji strah jer sam tada prvi put shvatio da sam tako težak teret kao što je film o totalnom doživljaju natovario sebi na pleća. Bio sam tada star, bolje reći mlad, tek trideset i koju godinu.

Zašto ste film nazvali Bajka nad bajkama*?*

— Naslov je isti kao i naslov pjesme velikoga turskog pjesnika Nasima Hikmeta, čija poezija postoji i na ruskom u apsolutno genijalnom prijevodu. Njegove pjesme, koje sam čitao kao dvadesetogodišnjak, postale su važnim dijelom moje osobe. Dok sam crtao, počeo sam mumljati te pjesme i tada se u meni i kroz mene počeo stvarati lanac međusobno povezanih slika i prizora u formi kuće, vrta, likova... Na neki sam način bio opčinjen njegovom poezijom, ponavljao sam te pjesme i različiti likovi i detalji tražili su i nalazili mjesto u mojoj fantaziji. Jasno sam vidio svoju staru kuću, komunalnu građevinu s dugim hodnicima, gdje je moja obitelj živjela dvadesetak godina. Vidio sam vrt pun sunca, staru ženu, Picassova bika, konopac na kojem je obješeno mokro rublje, ribara, vidio sam mnogo susjeda, žene koje plešu, vojnike koji nekamo odlaze, zraku svjetlosti koju sam odnekud prepoznavao, pisaći stol i svjetiljku... Vidio sam slike ljudi iz mog života, mojih misli i sjećanja. Crtao sam: žena je bila moja majka, djevojčica je moja kći, pjesnik je sličan meni kad sam bio mlad... Napravio sam velik broj takvih skica i, dok sam ih gledao, shvatio sam da je film počeo otkrivati svoje tajne, da je počeo jedan proces u kojem se verbalni jezik nesvjesno transformira u vizualni. Znao sam da ću imati toga malog vuka, znao sam da će biti jedna sekvenca o ratu...

Jeste li već u toj fazi skiciranja i pripreme imali jasnu predodžbu o zapletenoj strukturi budućega filmskog teksta?

— U početku svoga rada — nisam. Nisam uopće znao što je to što radim. Znao sam da će to biti nešto povezano s mojim djetinjstvom, s ratom, da će biti motiva iz *Biblije*, ali što je to i kako će se to komponirati, to nisam mogao reći. Nakon više dana rada na skicama odlučio sam to snimiti i kada sam gledao projekciju prvih crteža, iznenada sam osjetio zračenje snažne energije koja je dopirala s platna. Potom sam otišao na odmor i moja supruga i ja došli smo na ideju o potpuno novoj sceni, zimskom ambijentu i dječaku koji jede jabuku. U tom momentu za mene je cijeli film postao jasan i vidljiv.

Odakle ideja za maloga vuka, lik koji zapravo povezuje i ujedinjuje sve scene u jednu cjelinu?

— *Malog vuka* i druge likove instinktivno sam nacrtao već u samom početku. Vuk dolazi iz uspavanke kojom se uspavljuju djeca u Rusiji. Ruske narodne bajke razlikuju se od zapadnih. U ruskim bajkama vuk nije neko zlo stvorenje, nego je dobar. Riječ je zapravo o vučiću koji će te, kako uspavanka kaže, »*odnijeti u šumicu*«, dakle u san. Ta se uspavanka neobično snažno zadržala u mojoj memoriji cijeloga mog života.

Jeste li imali problema s birokracijom dok ste radili film?

— Varao sam ih... Običavao sam reći da radim nešto sasvim deseto dok sam zapravo snimao svoje scene. Srećom, nitko me nije kontrolirao. Jedanput sam samo pokazao onu ratnu sekvencu nekim članovima uprave i oni su bili zadovoljni. Tek kad je film bio završen shvatili su da je zapravo pred njihovim očima nastajao posve drukčiji film od predodžbe koju

su oni imali o mom projektu. Ipak, prve ocjene koje je programska komisija dala o filmu bile su sjajne. Govorili su da sam napravio veliki uspjeh, da sam razvio novi filmski jezik i slično. Ali poslije, u ministarstvu kulture, javili su se glasovi koji su tražili da se filmu ne izda licenca za distribuciju. Bio sam prisiljen skratiti film i odreći se nekih scena u cijelosti. Najviše mi je žao što je iz filma ispala scena sa djecom koja su priredila sprovod mrtvoj ptici. Tijekom rata djeca su naime pokapala ptice, i to je zapravo dokumentarna slika iz mog djetinjstva ratnih godina. Zimska je scena također bila oštro kritizirana. Zamjerali su mi što je tamo bio čovjek koji pije. Valjda su od mene očekivali da kažem kako ljudi u Rusiji ne piju.

Možda je uzrok tomu već prilično duga vremenska distanca od toga doba, ali ne mogu, a da ne izrazim svoje čuđenje što je takav posve osoban film kakva je Bajka nad bajkama, *slično kao u slučaju filmova Tarkovskog, ocjenjivan kriterijima politike. Jeste li doista svjesno željeli ugraditi bilo koju političku ideju i odaslati je u svijet putem filma?*

— Nije dostojno stvaraoca da razmišlja o nekim političkim idejama i stajalištima. Postoje mnogo važnije stvari od politike. Istražiti život, smrt i ljudsko biće, proučavati vlastite osjećaje, biti kadar vidjeti sama sebe usred svega što se događa. Ako film koji se bavi sudbinom čovjeka, film koji okuplja u cjelinu sve bitno što se tom čovjeku dogodilo tijekom recimo petnaest godina njegova trajanja, ako se dakle ta moja osobna priča može nazvati političkim filmom, onda u redu — prihvaćam. No, ta je politička dimenzija potpuno izvan mene, ona je nastala nesvjesno i ona je meni apsolutno nevažna.

Ipak su mnogi, pogotovo zapadni, kritičari analizirajući film u njemu otkrili jasne političke poruke i stajališta uspoređujući to djelo s Trnkinim filmom Ruka. *Oni su u filmu vidjeli snažnu pobunu protiv stvarnosti u Sovjetskom Savezu. Tako, na primjer, William Moritz piše: »*Do kraja 1970-ih, kad su Juri i njegova supruga Frančeska snimali *Bajku nad bajkama,* nekoliko uspješnih smjena rukovodstva u poststaljinističkoj Rusiji moralo je stvarati dojam da će sovjetski poredak trajati vječno. Tako, prije nego specifičan protest protiv vladine politike, poruka *Bajke nad bajkama* ohrabruje umjetnike da preuzmu teret i da putem umjetnosti sačuvaju za budućnost uspomenu na bolja vremena živu.«

— Što je pitanje?

Zanima me da li se slažete s tom analizom.

— Autorova je osobna stvar i pravo da tako razmišlja. Ja ne vjerujem da sam imao tako aktivan odnos prema onome što se dešavalo u društvu. Ja sam odabrao da to jednostavno ne vidim. Nisam mogao ništa promijeniti. Moja me sudbina učinila time što sam postao. Disidenta od mene neće biti nikad. Osim toga, ne može se baš sve odbaciti iz Sovjetskog Saveza. Imali smo besplatno liječenje i školovanje, ljudi su imali poslove i imali su gdje stanovati, mi nismo rovali po kantama za smeće u potrazi za hranom. Cenzura je postojala, ali ja odbijam da se cenzura okrivljuje za ono što nismo bili u stanju uraditi: 'Eh, da su me samo pustili, ja bih učinio to i to.' Ne bi napravio ništa, sve i da su te pustili. Optuživanjem cenzure obično se opravdava vlastita lijenost i nedostatak dara. Nikakva cenzura ne brani vam da čitate knjige, da čitate poeziju. Moje je stanovište da, kakav god film čovjek radio, on se sastoji od onoga što je naše kulturno i duhovno nasljeđe, od onoga što smo u sebi sabrali za našeg boravka pod nebeskim svodom; naše doživljaje, ljubav, mržnju, knjige koje smo pročitali... Ako smo glupi i prazni, ako u nama nema ništa što bismo imali kazati, za to nije kriva cenzura. Umjetnost je okrutna i golema se cijena plaća da bi se bilo umjetnikom. Rezultat naših najvećih naprezanja rijetko bude onakav kakav bismo željeli da bude, naši golemi napori i trud često se doživljavaju kao izgubljene godine, kao uzalud potrošena energija... Umjetnik je sam. Sam sa sobom, sam u sebi i pred sobom. Ne može se okolnosti optuživati ako uspjeh izostane, nego samo sama sebe. Uostalom, svaki od nas uvijek može izabrati drugu profesiju.

Na kraju, nakon svega, Bajka nad bajkama *ipak je došla do gledalaca. Nakon nagrada na važnim festivalima, film je pušten u redovitu kinodistribuciju u Rusiji. Kako je film doživjela da tako kažem 'obična' kino-publika, koja se ipak razlikuje od festivalske, koju pretežno čine stručnjaci?*

— Računao sam da će film biti zanimljiv starijoj generaciji, možda pedesetogodišnjacima i još starijim. No, kad je počelo prikazivanje filma, pred kinima su nastali dugački redovi. Pokazalo se da su studenti i omladina, dvadesetogodišnjaci, činili golemu većinu publike. Generacija na koju uopće nisam računao. Generacija za koju nisam vjerovao da posjeduje dovoljno iskustva da bi mogla razumjeti film. No, oni su prepoznali momente unutarnje slobode, moje slobode, i razumjeli ih savršeno. To nije bio slučaj samo u Rusiji. Kada sam nastupao u Bostonu, grupa dvadesetogodišnjih Amerikanaca rekla mi je da su se osjećali kao ljudska bića gledajući film. Ako umjetničko djelo postigne takav rezultat i omogući čovjeku da dopre do svojih najdubljih vrijednosti, tada možda možemo govoriti o nekoj političkoj dimenziji umjetnikova rada. Ali ne više od toga.

Spomenuli ste iznimno važan pojam: sloboda. Slažete li se s tumačenjem umjetnosti kao jednim od veoma malobrojnih mjesta danih ljudskom biću gdje može pronaći i osjetiti svoju slobodu?

— Da, tako i ja mislim u određenoj mjeri. Ali preduvjet za svaku slobodu, uključujući i umjetničku, jest znanje. Što čovjek više zna to je slobodniji. Bez znanja sloboda je obična fikcija. Kao primjer navesti ću vam moju unuku, koja dugo vremena nije mogla izgovoriti glas 'r'. U onom momentu kad joj je to uspjelo dijete je jednostavno zračilo slobodom. Ili još jednostavnije: uzmite dva čovjeka koji lutaju šumom. Jedan od njih umije čitati i najmanji znak u prirodi, zna sprema li se kiša, hoće li biti sunčano, položaj mahovine i zvijezde mogu mu zamijeniti kartu i kompas. Drugi ne zna ništa od toga. Prvi je slobodan, a drugi je izgubljen u šumi. Kad čovjek razmišlja, osjeća i vrednuje slobodu, uvijek dođe do istog zaključka — nije riječ se o tome da radim što me je volja. Nakon Perestrojke imali smo ljude koji su izgledali kao divljaci pušteni iz zatvora. Oni su uništili sva sjedala u podzemnoj željeznici misleći da tako izražavaju svoju slobodu. Ista je stvar s umjetnošću. Riječ je o tome da mislim, da po-

kušavam razumjeti sebe u odnosu na okolinu i okolnosti kojima sam izložen. Samo sloboda ujedinjena i zasnovana na znanju istinska je sloboda. Sloboda je da istražuješ svoj unutarnji svijet. Ja recimo ne mogu prihvatiti da su filmovi poput *Titanica*, usprkos njihovoj tehničkoj kvaliteti, sloboda. Oni posreduju iluziju i krivotvorinu slobode lažnim lijepim slikama. Ne vidim svrhu takvih filmova.

Za mene osobno animacija, kao i umjetnost uopće, upravo je rezultat naše potrebe da dopremo do unutarnje slobode o kojoj ste upravo govorili, da osvijetlimo unutarnji svijet nevidljiv osjetilima, ali isto tako stvaran kao i onaj koji je vidljiv i koji najčešće nazivamo realnošću. Animacija je sredstvo kojim se putuje između ta dva svijeta. Definirao bih vaš film kao čin čovjeka koji se zove Jurij Norstein i koji je kadar svoj nevidljivi svijet učiniti vidljivim.

— Apsolutno točno! Animacija je realistična kao san.

Kako s obzirom na svoje shvaćanje animacije gledate na radikalno izmijenjene okolnosti u suvremenom svijetu kada je u pitanju animacija. Pozicija animacije danas je posve različita u odnosu na onu koju je ta umjetnička forma imala u doba nastanka Bajke nad bajkama. *Tada su se profesionalni animatori, producenti, kritičari i obični gledaoci, ljubitelji animacije, okupljali pretežno na festivalima. Animacija je stajala sasvim po strani takozvane* mainstream *kulture i animatofili sličili su sekti čije su se seanse i susreti dešavali od festivala do festivala. Sada, početkom dvadeset i prvog stoljeća, animacija je doslovce svagdje. Ona je postala industrijska grana s neprestano rastućom proizvodnjom. Uz to, gotovo se svakodnevno javljuju novi pojavni oblici animacije i novi načini njezine primjene. Danas imamo bezbroj kabelskih kanala koji emitiraju samo animaciju, animacija je nezaobilazni sadržaj i svih ostalih televizija, svih vrsta reklama, industrijskog dizajna, specijalni efekti više nisu samo dijelovi filmova, nego su mnogi suvremeni filmovi u cijelosti zapravo specijalni efekti, animacija se redovito primjenjuje u znanosti, vojsci, istraživanju svemira i na još mnogo područja... Je li animacija time izgubila nevinost?*

— Mogu samo reći da više same animacije ne znači nužno i višu kvalitetu u animaciji, mislim na stvarnu, istinsku kvalitetu. Mene se te silne primjene animacije i to, danas golemo, animacijsko tržište zapravo vrlo malo tiču. Vidim opasnost da se animacija počne tumačiti i tretirati isključivo kroz unapređenje tehnike i samu vještinu ovladavanja tehnikom. Osjećam u tom procesu konzervativno stajalište o tehničkom razvoju, takvu gdje tehnika ograničava duh. Ako na to pogledamo iz povijesne perspektive, shvatit ćemo da tehnika nije dovoljna. Usporedimo li animaciju sa slikarstvom, vidjet ćemo, recimo, da se unatrag nekoliko stotina godina, otkako je otkriveno ulje i masa drugih tehničko-tehnoloških inovacija, malo toga bitnog promijenilo. Moje je duboko uvjerenje je da se animaciji mora pristupiti na drukčiji način. Ne može se animacija definirati u odnosu na razvoj tehnika ili u odnosu na aktualne kulturne struje. Animacija se mora nalaziti u istom, snažnom kulturnom kontekstu kao i Tolstoj, kao veliki filozofi, pjesnici... Rezultat animacije za mene je jedinstven i originalan proizvod, baš kao i rezultat pisanja, slikanja, pisanja glazbenih nota... Riječ 'animacija' i riječ 'industrija' se, po mom mišljenju, ne mogu dovoditi u vezu.

Kompjutorska animacija razvija se u tako brzu tempu da je to gotovo nemoguće i pratiti. Ipak, čini mi se da se zajednički nazivnik može podvući ispod velikog broja kompjuterskih filmova: umjesto da udahnu dušu materijalu oni stvaraju neku vrstu analogije hiperrealističnom slikarstvu u mediju pokretnih slika. Kao da je ljudima koji stoje iza mnogih kompjuterskih filmova glavni cilj da zadive potencijalima same tehnike, da služeći se sredstvom mnogo moćnijim nego što je to fotografija preslikaju onu stvarnost koju ionako možemo doživjeti osjetilima. Osobno ne vidim velika smisla u tome da se odraz u zrcalu prekopira, ma kako to savršeno bilo, da se kopira ono što već postoji u fizičkoj stvarnosti. Kakvo je vaše stajalište prema tome, jeste li se već služili računalom u radu?

— Mislim da je dobro da kompjutori postoje. Bio bih presretan kad bi se čovjek razvijao u istom taktu kao i računala. Ako čovjek može dosegnuti do tako sofisticirane tehnike i manipulirati njome, postoji opasnost da umisli kako je svemoćan. Čovjek sjedi ispred računala i osjeća se kao Bog. Ako nema umjetničkog napora u svemu tome, onda se događa nešto vrlo regresivno, događa se destrukcija osobnosti. Što više tehničkih mogućnosti čovjek ima na raspolaganju, to su veće mogućnosti da njegova osobnost bude degradirana i unižena. Još čekam da vidim apsolutno istinsku umjetničku vrijednost u nečemu što je stvoreno računalom. Takvo što još nisam vidio. Prije nekoliko godina gledao sam film Johna Lasetera *Tin Toy*, rađen kompjutorskom tehnikom. Bio sam uplašen i užasnut. Ta naturalistička linija, ta imitacija, ta zastrašujuća umjetna trodimenzionalnost nešto je što u meni jednostavno izaziva užas. To je vrsta imitacije koju ne mogu prihvatiti. U nekoj visoko sofisticiranoj kompjutorskoj animaciji može se sa savršenom preciznošću programirati cijela ova soba u kojoj sada sjedimo. Ali može li kompjutor programirati ovaj zrak koji ispunjava sobu? Zbiljska je umjetnost kao utisnuti nos u mokru travu dok pada gusta kiša i onda duboko udahnuti.

(Göteborg, Švedska, prosinac 2001)

Filmografija Jurija Norsteina

1968. *25. listopada — prvi dan* (*25-e-pervyj den'*) u korežiji s A. Turinom

1969. *Bitka kod Keržence* (*Seča pri Keržence*) u korežiji s I. P. Vano Ivanovin

1973. *Lisica i zec* (*Lisa i zajac*)

1974. *Ćaplja i ždral* (*Ćaplja i žuravl'*)

1975. *Ježić u magli* (*Ëžik v tumane*)

1979. *Bajka nad bajkama* (*Skazka skazok*)

1980. Započet rad na dugometražnom filmu *Šinjel*, do sada završeno 35 minuta

UDK: 791.44.075

Damir Primorac

Marketing u filmskoj distribuciji

1. Predmet i cilj rada

Iako oduvijek djeluje na tržištu, umjetnost je dosad privukla iznenađujuće malo pozornosti ekonomskih i marketinških teoretičara, djelomično tek s iznimkom elitnih izvedbenih i likovnih umjetnosti. Ponosni na *nepogrešivost* svojih statističkih modela, a zbunjeni iracionalnošću i nepredvidljivošću kreativnog stvaralaštva, ekonomisti su umjetnost uglavnom ignorirali, što je umjetnicima, koji ekonomiju i *njezine* zakone ponude i potražnje ionako smatraju samo nužnim zlom, prividno odgovaralo.

No, ekonomija i konkretnije marketing i(li) menedžment mogu umjetnosti ponuditi mnogo više od pravila da troškovi moraju biti pokriveni prihodima — mogu objasniti kako su i zašto umjetničke industrije organizirane, mogu pridonijeti razumijevanju prirode odnosa i ugovora među njihovim brojnim često suprotstavljenim stranama, mogu pojasniti ponašanje potrošača, poboljšati komunikaciju i koordinirati interese umjetnika, financijaša i publike bez automatskoga vulgarnog podređivanja masovnom ukusu te u konačnici toliko poboljšati uvjete stvaranja i razviti tržište da na njemu nastane mjesta za gotovo beskonačne različitosti.

Neizbježnost povezanosti ekonomista i umjetnika najvidljivija je na primjeru najsloženijeg oblika umjetnosti — filma, čija je organizacijska, tehnološka i financijska zahtjevnost uvjetovala da od početaka bude okrenut tržištu. Unutar filmske industrije u antagonizmu često prisilno koegzistiraju predstavnici obaju svjetova i svjetonazora, uglavnom prema specifičnim pravilima nastalim u praksi. Neke definicije, odnosi i načini organizacije teško se stoga mogu naći igdje drugdje.[1]

2. Specifičnosti filmske industrije

2.1. Osnovna struktura kinematografije

Prema *Filmskoj enciklopediji* kinematografija je *opći, zaokruženi pojam (nastao iz naziva izuma braće Lumiére — cinematographe) složenog proizvodnog procesa stvaranja filma*,[2] *poslovne prakse njegove eksploatacije*[3] *i niza pratećih procedura — reprodukcijska cjelina i jedinstven organizacijski sustav niza ustanova i organizacija na putu od film. stvaraoca do film. gledaoca*.[4] Promatrajući prema raznim kriterijima može se razlikovati više paralelnih kinematografija, no za potrebe ovoga rada zanimljiva je ponajprije profesionalna, komercijalna kinematografija iz koje se razvila filmska industrija.[5]

Uobičajeno se podrazumijeva da je filmska djelatnost u Sjedinjenim Američkim Državama dominantno vezana uz filmsku industriju, dok u ostalim zemljama potpada pod šire shvaćanje kinematografije. Korijeni te razlike lako su objašnjivi. Većina država prisiljena je financijski pomagati kinematografijama kako bi preživjele; sponzoriraju produkciju, ali pritom ne potiču komercijalni rezultat, nego neke druge, njima u određenom trenutku prihvatljive vrijednosti. Nasuprot tome, u Sjedinjenim Državama takva bi ovisnost o državnoj potpori bila u suprotnosti s dominantnim sustavom vrijednosti (Račić, 1997: 8). Također, veličina američkog tržišta bila je dovoljna da omogući nezavisnost filmske djelatnosti pa je kao jedini izvor sredstava profit postao glavni motiv daljeg djelovanja.

Iako su u povijesti kinematografije inovacije češće nastajale u Europi, tradicijom neopterećeni Amerikanci brže su prihvatili film i pravilno ocijenili njegove komercijalne mogućnosti kao masovne zabave. Tamošnji poslovan pristup proizvodnji i plasmanu filmova utjecao je na dominaciju filmova namijenjenih zabavi širokih masa, no opseg tržišta omogućivao je s vremenom i usporedan razvoj niša, odnosno segmenata tržišta filmova namijenjenih užim krugovima gledatelja. Suprotno ustaljenim mišljenjima na većem i razvijenom tržištu vjerojatnost zadovoljenja specifičnih želja potrošača zapravo je veća jer je vjerojatnije da će broj takvih potrošača biti dovoljno velik da proizvodnju i plasman specifičnih proizvoda (filmova) učini koliko-toliko isplativim (Račić, 1997: 9).

Osim što je američko tržište najrazvijenije i najkinoficiranije,[6] SAD je i daleko najveći izvoznik filmova s najnaprednijom međunarodnom mrežom. Zbog navedenoga i uzimajući u obzir veličinu i relativnu homogenost tog tržišta, kao i dominaciju američkih filmova u globalnim okvirima, pri analizi kinematografije u cjelini, filmske industrije i posebice međunarodne filmske distribucije najviše se spoznaja može crpsti na primjeru Sjedinjenih Država.

Bez obzira na specifičnosti određenih nacionalnih kinematografija može se govoriti o jedinstvenu modelu sačinjenu od tri međusobno ovisne, ali i interesno suprotstavljene djelatnosti — proizvodnji (produkciji), distribuciji i prikazivanju (prikazivalaštvu) filmova.

Proizvodnja je proces opredmećenja osnovne ideje o filmu, razvijene kroz scenarij i knjigu snimanja u konačan filmski proizvod — negativ, iz kojeg se izrađuju kopije filma koje nacionalnom i međunarodnom distribucijom dolaze do

prikazivalačke (prodajne) mreže. »*Dok distribucija i prikazivalaštvo pretežito pripadaju reproduktivnoj i ekonomskoj sferi jedinstvenog procesa kinematografske djelatnosti, proizvodnja je instanca gdje se (uz značajne ekonomske funkcije) ostvaruje filmsko stvaralaštvo kao umjetnost i kao kulturni fenomen u širem smislu. O uspješnosti proizvodnje filma ovisi i uspjeh distribucije i prikazivalaštva, iako se ne smiju zanemariti povratni utjecaji distribucije i prikazivalaštva na proizvodnju — ne samo u ekonomskom smislu, već i u pogledu izbora tematike, film. žanrova, stila, pa i trendova u film. stvaralaštvu. U tom smislu, proizvodnja filmova je i umjetnost i film. industrija, u njoj se podjednako ostvaruju umjetnički i gospodarski ciljevi.* (Peterlić, ur., 2/1990: 374)

U pojednostavnjenu smislu distribucija bi uključivala otkupljivanje filmova od producenata i posuđivanje kinematografima te bi kao veleprodaja kinematografije utjecala na proizvodnju filmova i na razvoj kinomreže.[7] Iako filmska distribucija obuhvaća sve šire polje djelovanja (u njezin djelokrug pripadaju i promocija filmova, cenzura, sajmovi i sl.), za sada se zadržimo na definiciji *Filmske enciklopedije*: *Distribucija se bavi stavljanjem u promet filmova radi njihove komercijalne eksploatacije u ime proizvođača i osigurava kontinuiranu opskrbu programa prikazivačima. Djelatnost se sastoji u raspodjeli umnoženih kopija film. djela koje se prema utvrđenom redoslijedu upućuju pojedinim prikazivačima, a ovi plaćaju najamninu bilo u obliku ugovorenog postotka od prodanih ulaznica, bilo u obliku unaprijed utvrđenog iznosa ovisnog o danima prikazivanja i broju sjedala u dvorani... Privremena kriza nakon uvođenja televizije, a i kasniji razmah proizvodnje namijenjene televiziji još su više poticali ponovno osamostaljivanje i financijsko jačanje distribucije koja u novije vrijeme, osim posredovanja između proizvođača i prikazivača sve više dobiva presudni utjecaj na filmski repertoar prethodnim financiranjem proizvodnje.* (Peterlić, ur., 1/1986: 303)

Treća temeljna grana kinematografije je prikazivalaštvo, odnosno djelatnost prikazivanja filmova. »*U ekonomskom pogledu prikazivanje je najvažniji dio jedinstvenoga ekonomskog procesa, odnosno kružnog kretanja financijskih sredstava u kinematografiji — prikazivanje je kinematografijska trgovina na malo. Tek na blagajnama kinematografa*[8] *vraćaju se sredstva uložena u često iznimno skupe filmske projekte. Tu se ostvaruju profiti ili gubici. Od prihoda kinematografa naplaćuju se svi koji su prethodno sudjelovali u procesu proizvodnje i prometa filma, od autora i proizvođača do distributera i vlasnika kinematografa. Sve prethodne prodaje filma posredničke su i tek financijski rezultat prikazivalaštva pravi je odraz komercijalnog, a često i umjetničkog uspjeha filma.*« (Peterlić, ur., 2/1990: 368). Pojavom i jačanjem ostalih medija (televizije, videa, DVD-a, Interneta...) pod prikazivalačku djelatnost počinju potpadati sve različitiji načini prikazivanja filmova krajnjem korisniku. Ipak, iako ne više vodeće po prihodima, prikazivanje u kinima, odnosno kinoprikazivalaštvo i dalje je vodeće po značenju, a mreža kinematografa osnovna, makar više ne i jedina infrastruktura kinematografije.

Proizvodnja, distribucija i prikazivanje filmova međusobno su povezane djelatnosti, ali među njima često postoje izraženi antagonizmi zbog suprotstavljenih komercijalnih interesa. Primjerice, proizvođačima i distributerima odgovara strategija eksploatacije filma (dakle da se što duže prikazuje), a prikazivačima eksploatacije kinosjedala, odnosno što veća ispunjenost dvorane, zbog čega im odgovara brža izmjena filmova na repertoaru. Osim toga, prihodi proizvođača i distributera osjetljivi su na (ne)uspjehe pojedinačnih filmova, a prikazivača na trendove u nacionalnoj ekonomiji. Budući da proizvodnja i distribucija usprkos svemu ne mogu opstati bez prikazivalaštva, i obrnuto, povijest je kinematografije obilježena borbama za prevlast nad repertoarnom politikom.

2.2. Povijest filmske distribucije

Na početku, u predindustrijskoj fazi kinematografije proizvođači su najčešće sami putovali s filmskim kopijama i prikazivali ih uz naplatu. Poslije su se proizvodnja i prikazivanje razdvojili tako da su proizvođači prodavali kopije filmova vlasnicima putujućih kinematografa koji bi ih iskorištavali dok se fizički nisu uništile. Filmovi su se prodavali po dužini, po stopama, odnosno po broju rola[9] (tzv. *one reelers*, *two reelers*...) koje su zbog standardizirane veličine dugo služile kao *gruba* mjera za trajanje filma.

Godine 1903. braća Harry J. i Herbert Miles osnovali su u Sjedinjenim Državama prvo samostalno poduzeće za iznajmljivanje filmova (tada su se zvali *film exchanges*) pa prikazivači više nisu morali putovati s kopijama nego su kopije počele kružiti od prikazivača do prikazivača. To je bio preduvjet za stvaranje stalnih kinematografa pa prikazivanje filmova seli iz ambijenta sajamskih šatora i iznajmljenih prostora. (Peterlić, ur., 1/1986: 303)

U razdoblju ranog nijemog filma snimala su se isključivo kratkometražna djela u trajanju do deset minuta. Bilo je to još doba upoznavanja s izumom pa je publika hrlila na projekcije neovisno o upitnoj kvaliteti prikazanog. Budući da gledateljska kultura još nije bila izgrađena, a ni estetski domašaji prikazivanih filmova nisu bili osobiti, dulja ostvarenja teško bi uspjela zadržati pozornost publike. Tim okolnostima odgovarala su i prvobitna kina — preuređena skladišta, trgovine, varijetei — bile su to neugledne dvorane malog kapaciteta (do 250 mjesta) u kojima se obično sjedilo na drvenim klupama (Račić, Primorac, 1996.: 14). Gradnjom reprezentativnijih kinodvorana, uz istodobno širenje izražajnih mogućnosti filma, rasla je njegova prosječna duljina, a dugometražna cjelovečernja ostvarenja postupno su prevladala.

Umnožavanje broja distributera, kojih je u Sjedinjenim Državama već 1907. bilo više od stotinu (Peterlić, ur., 1/1986: 303), izazvalo je rušenje cijene najma. Tome se suprotstavio prvi filmski trust[10] Motion Picture Patents Company (MPPC), osnovan 1908, koji je ostvario monopol nad svim fazama filmske industrije jer je držao patente na film, kamere i projektore te je za to naplaćivao *royalties*.[11] MPPC je kupovao sve male distributere i organizirao ih u veliku distributersku podružnicu (*massive rental exchange*) General Film Company. *Trust* je u suradnji s najjačim proizvođačem film-

ske vrpce Eastman-Kodakom potpuno zavladao filmskim tržištem, namećući cijene i maksimalnu duljinu filmova na dvije role.

U Europi su se u to doba već snimali dulji filmovi. Trend je započeo u Italiji, gdje je početkom 1910-ih snimljen veći broj povijesnih spektakala duljeg trajanja, od kojih su neki polučili zamjetan uspjeh u Americi. Stoga su i američki nezavisni producenti i distributeri počeli uvoziti i snimati cjelovečernje filmove s glumcima koji su stjecali popularnost, što je dovelo do tzv. sustava zvijezda i slabljenja tržišnog položaja *trusta*. Istovremeno, produkcija se polako seli na zapad, u Kaliforniju, gdje *trust* nema toliku moć (Vogel, 1998: 33).

Neravnopravan položaj u kojem su se našle nezavisne kompanije potaknuo je reakciju države i suda, koji donosi odluke o ukidanju patenata na filmove (1915) i o zabrani trustova (1917), što dovodi do raspuštanja MPPC-a. Kontrolu tržišta postupno preuzimaju nove kompanije koje također teže vertikalnoj integraciji svih triju grana kinematografije kako bi nadvladale njihovu urođenu interesnu suprotstavljenost, odnosno osigurale plasman svojih filmova po najpovoljnijim uvjetima. Većina osnivača tih kompanija karijere su započinjali kao vlasnici kina koji su proizvodili filmove kako bi osigurali repertoar, a zatim su razmjenjivali filmove međusobno te tako osnovali i distribuciju. S druge strane, neki poput Adolpha Zukora (Paramount) bili su producenti-distributeri koji su htjeli kontrolirati tržište posjedovanjem kina jer nisu više htjeli ili mogli preko zvijezda (Squire, ur., 1992: 279-283).

Tridesetih godina vertikalna integracija dostiže vrhunac i američkim tržištem dominira oligopol pet najvećih filmskih studija, tzv. *majora* (MGM — nastao spajanjem Metro Pictures i Goldwyn Pictures, 20th Century Fox — nastao spajanjem Fox Film Company i 20th Century Pictures, Warner Bros., RKO i Paramount) i tri manje kompanije — Columbia i Universal držali su proizvodnju i distribuciju, a United Artists samo distribuciju (Vogel, 1998: 33). Svaki od *majora* uz proizvodnju i distribuciju posjedovao je i lance kinematografa za premijerno prikazivanje filmova (*first-run theatres*), čime je ponovno narušena pravedna tržišna utakmica. Uhodanom politikom reciprociteta svaki je od velikih studija prednost davao kinima u vlasništvu ostale četvorke (Connant, 1985: 540), dok su nezavisna kina bila ucjenama prisiljena terminirati njihove filmove naslijepo (*blind selling*) i u paketima (*block booking*).

Nakon Drugoga svjetskog rata država se imala vremena opet pozabaviti nepravilnostima u filmskoj industriji koje su ugrožavale ravnopravnu tržišnu utakmicu. Golemu ulogu u slabljenju velikih studija i djelomičnom fragmentiranju strukture američke filmske industrije odigrali su novi antitrustovski procesi. Najvažniji je zasigurno *slučaj Paramount*, završen pred Vrhovnim sudom u svibnju 1948, koji je rezultirao odvajanjem lanaca kinematografa od velikih studija (sud im je ostavio mogućnost izbora koje će se od triju grana odreći, a oni su odabrali prikazivalaštvo). Pritom su zabranjeni i *block booking* i *blind selling*. Ta povijesna odluka dugoročno je pomogla filmskoj industriji jer ju je natjerala na radikalnu modernizaciju.

Ipak, gledajući kratkoročno, bez jamstva prikazivanja *majori* više nisu mogli po nerealnim uvjetima na tržište plasirati filmove slabije kvalitete i privlačnosti. Istodobno dolazi do ekspanzije televizije i ostalih oblika zabave čime kina gube primat u sektoru potrošnje slobodnog vremena, što je izazvalo najveću krizu filmske industrije. Broj prodanih kinoulaznica pao je s četiri milijarde tijekom 1946. na milijardu u 1960, što je prouzročilo raspad dotadašnje kinomreže. Na vrhuncu depresije (1969-1971) većina se studija našla pred stečajem ili je promijenila vlasnika.

Od 1971. američka filmska industrija počinje se prilagođavati novonastalim okolnostima i polako, ali kontinuirano oporavljati. Broj kinoposjetitelja prvo se zadržao na oko milijardu godišnje, a krajem 1980-ih počeo je i rasti. Uz promjene u pristupu proizvodnji i izboru tema (tzv. Novi Hollywood), glavnu ulogu u oporavku odigrali su multipleksi, kinematografi s više kinodvorana na jednoj lokaciji (najčešće u sklopu *shopping* centara), koji su omogućili bogatiju i kvalitetniju ponudu filmova.

Početkom 1980-ih počinje i ekspanzija videa, koji nudi sasvim novo poimanje zabave — potrošač je prvi put mogao posjedovati film i gledati ga po želji, što je dugo nailazilo na otpor u filmskoj industriji, oduvijek osjetljivoj na pitanje vlasništva. Zahvaljujući pristupačnosti i niskoj cijeni video je u dotad neviđeno kratku razdoblju postao vodeći izvor prihoda filmskih kompanija. Kinoprikazivanje je 1980. donosilo više od polovice ukupnih prihoda *majora*, a 1995. tek jednu četvrtinu, dok je udio videa u istom razdoblju porastao sa 7 na 40. 6 posto (Vogel, 1998: 55). Još brži rast doživio je potkraj 1990-ih novi prijenosni medij — DVD (*Digital Versatile Disc*). Suprotno prvobitnoj bojazni industrije video je potaknuo ljude da gledaju više filmova uopće. Pitanje nije više bilo vidjeti film ili ne — već da li ga pogledati u kinu ili kod kuće.

Ipak, sve veći troškovi izrade i plasmana filma, goleme oscilacije u priljevu novca, kao i konkurencija medija koji nude zabavu uvjetovali su potrebu raspršivanja rizika na velik broj sektora, uz mogućnost ostvarivanja sinergijskih efekata, budući da se isti ili sličan sadržaj (npr. lik iz filma) može *provlačiti* kroz različite medije, čime se ostvaruje tzv. unakrsna promocija (*cross-promotion*). Zahvaljujući negativnim iskustvima iz početne, uzaludne borbe protiv televizije, studiji su ovaj put na vrijeme shvatili da novonastajuće medije treba prihvaćati kao potencijalne partnere, a ne neprijatelje. Nastupilo je vrijeme novih vertikalnih, ali i horizontalnih spajanja i preuzimanja u kojem su filmske kompanije postale dijelom multimedijskih konglomerata koji se ne bave samo proizvodnjom i distribucijom filmova, nego i mnogim drugim (ne)srodnim djelatnostima: proizvode i emitiraju televizijski program, izdaju knjige, časopise, nosače zvuka, kompjutorske igre i CD-romove, posjeduju zabavne parkove i lance trgovina s igračkama, odjećom i drugim najrazličitijim dobrima široke potrošnje povezanima s filmovima itd. (Račić, 1997: 7)

S vremenom se izmijenio i status mnogih kompanija na tržištu pa se trenutačnim *major* studijima smatraju The Walt Disney Company (i njezina distributerska kompanija Buena

Vista), Sony Pictures (odnosno Columbia-TriStar), Paramount (dio konglomerata Viacom pod čijom su kontrolom među ostalim televizijska stanica MTV i lanac videoteka Blockbuster), 20th Century Fox (dio multimedijske korporacije News Corp.), Warner Bros. (dio AOL Time Warnera) i Universal (nekad vlasništvo korporacije MCA, a danas dio Vivendi Universala). Godine 1994. pokrenut je novi samostalni studio DreamWorks koji gledajući po tržišnom udjelu već pripada među *majore*, ali još nema u potpunosti razvijene određene grane, poput samostalne međunarodne distribucije. Iza njih slijede udruženi posrnuli nekadašnji divovi MGM/UA (United Artists) te *minimajori* Miramax i New Line Cinema.

Većina studija je četrdesetak godina nakon *slučaja Paramount* iskoristila trenutak masovne konglomerizacije kako bi ponovno integrirala lance kinematografa (MCA-Universal 1986. kupuje Cineplex Odeon, Columbia-TriStar 1987. lanac Loew's itd.). No, iako su četiri najveća prikazivača već 1980-ih držali tridesetak posto tržišnog udjela, koncentracija i preuzimanje ovaj put nisu imali negativne učinke pa država nije morala reagirati.

Studiji su naime donekle uvidjeli da je prisilno uvjetovanje i ujedinjavanje sadržaja (*media content*) i kanala (*distribution channels*) kontraproduktivno pa distributerske kompanije danas jednako surađuju s *vlastitim* kao i *tuđim* kinima, i obrnuto. No, čak i kad bi htjeli, studiji ne bi mogli zlorabiti vertikalnu integraciju jer kina više nisu jedina mjesta prikazivanja filmova.[12] Ponuda i potražnja potpuno su decentralizirane i dovoljno velike da ih se ne može kontrolirati. Multipleksima, od kojih mnogi imaju i više od dvadeset kinodvorana, logično trebaju filmovi svih distributera.

Da *majori* ne namjeravaju zlorabiti vertikalnu integraciju (barem ne na isti način kao u prošlosti), pokazuje i to što godinama u pokušaju obuzdavanja rastućih troškova proizvode sve manje filmova. Dok su nekad distribuirali isključivo vlastite proizvode, studiji danas sve češće funkcioniraju kao osiguravatelji sredstava za *tuđe* filmove koje zatim distribuiraju. Ponudu tako ponovno popunjavaju brojne zavisne, poluzavisne i nezavisne manje kompanije koje preuzimaju rizik proizvodnje. Mnoge su od njih u sklopu istih konglomerata kao i *majori*, ali imaju određenu samostalnost u odlučivanju i poslovanju.[13] Osnovna im je konkurentska prednost sposobnost bržeg reagiranja na promjene, zahvaljujući čemu lakše inoviraju i zauzimaju nove tržišne segmente. Proračuni i troškovi su im niži pa im profiti mogu biti golemi, no ukoliko se nakon nekog vremena inovacija ili segment pokažu isplativim, *majori* ih preuzmu. Nedostatak je nezavisnih kompanija njihova neredovita i oscilirajuća ponuda, koja rezultira još nestalnijim priljevom novca. Naime, *maloprodavači* (kina i videoteke) uobičajeno su spori platiše na koje kao ponekad jedino sredstvo prisile može utjecati kontinuiran dotok budućih filmova, što jedino *majori* mogu jamčiti.

2.3. Komercijalni pokazatelji i stanje filmske industrije

Prikazivalaštvo pruža dva bitna pokazatelja uspješnosti filma: broj gledatelja filma (gledanost filma) i prihod od filma (komercijalnost filma). Uz ostale kriterije (umjetnička vrijednost, pohvalne kritike, nagrade i sl.) gledanost i financijska uspješnost odlučujuće su za daljnji interes proizvodnje, a u osnovi su najbliže i objektivnim mjerilima vrednovanja. (Peterlić, ur., 2/1990: 368)

Ukupan broj gledatelja nekog filma određuje pojam gledanosti koja je u Hrvatskoj vodeći pokazatelj (ne)uspjeha i rabi se u statističkim obradama. Iako mnogo stalnija (inflacija na nju nema nikakva utjecaja), gledanost u razvijenim i segmentiranim tržištima ne daje točan uvid u konačan financijski rezultat. Naime, zbog profiliranosti kina, publike i filmova, razlike u cijenama kinoulaznica bivaju sve veće, čime je onemogućena jednostavna pretvorba gledanosti u novčane jedinice. Budući da hrvatsko tržište nije dosegnulo takav stupanj kompleksnosti, pojam gledanosti zadovoljava potrebe.

Prilikom razmatranja pokazatelja o komercijalnosti filma važno je razlučiti dvije vrste prihoda. Bruto-prihod (*box-office gross*) označava ukupnu zaradu filma od prikazivanja u kinematografima. Neto-prihod (*box-office rental*) nije profit filma, nego dio bruto-prihoda koji pripada distributeru; ostatak zadržava prikazivač. Omjer raspodjele bruto-prihoda nije fiksna veličina, nego na nju utječu mnogi čimbenici, među kojima su najvažniji potencijal i trajanje prikazivanja filma. Gledajući u prosjeku neto-prihod iznosi oko 45 posto bruto-prihoda. *Neto-zarada je podatak koji nakon što se stavi u odnos s budžetom (produkcijskim i reklamnim*[14]*) ima konačnu relevanciju za saznanje o uspjehu ili neuspjehu pojedinog filma. Komercijalno uspješnim smatra se film čija neto-zarada iznosi najmanje 55% od zbroja produkcijskog i reklamnog budžeta. Računa se da tih 55% predstavlja parametar da će film kroz distribuciju u svjetskim kinima, videodistribuciju i prodaju za TV-prikazivanje u doglednoj budućnosti vratiti uloženi novac.* (Saračević, 1991: 45)

Iako je neto-prihod vjerodostojniji pokazatelj, bruto-prihod u posljednjih je desetak godina prevladao u statističkim analizama, i to zbog razumljivosti i numeričke veličine koja se sve češće počela koristiti u promotivne svrhe. Nedostataka površnog bruto-prihoda ima mnogo; primjerice u slučaju kad kino plati fiksni iznos za prikazivanje određenog filma, izvještaj o bruto-prihodu (dakle, broj ulaznica puta cijena ulaznica) postaje suvišan. S druge strane, neto-prihod brojka je koja nema nikakvo značenje za obične promatrače, nego samo za industrijske profesionalce.

Navedene pokazatelje prikupljaju i analiziraju brojne nezavisne agencije i novine, kao što su Exhibitor Relation i Entertainment Data, odnosno *Variety* i *Hollywood Reporter*.

Tijekom 2000. godine na tzv. *domestic* sjevernoameričkom teritoriju koji uključuje SAD i Kanadu,[15] prodano je 1, 42 milijarde kinoulaznica, što je donijelo rekordan bruto-prihod od 7, 7 milijardi dolara. Rušenju tog rekorda potpomoglo je dakako i novo povećanje cijena kinoulaznica, broja kinodvorana te produkcijskih i marketinških troškova. Iste godine prosječni produkcijski proračun po filmu iznosio je 54, 8 milijuna, što je znatno povećanje u odnosu na 51, 5 milijuna u 1999. Istovremeno je na marketing[16] utrošeno 27, 3 milijuna po filmu, odnosno 2, 8 milijuna više nego godinu prije.

Povećanje troškova pokušava se kompenzirati povećanjem kinodvorana. Međutim, američko kinotržište već je ušlo u fazu zasićenosti. Pretjerana multipleksizacija dovela je kinoprikazivalaštvo do granice isplativosti pa su mnogi lanci u posljednjih godinu dana završili u stečaju. U Sjedinjenim Državama trenutačno postoji više od 37 tisuća kinodvorana, od čega je prema nekim procjenama barem desetak tisuća višak.

Dok troškovi i broj kina rastu, udio izdataka za posjet kinematografima u ukupnim izdacima za zabavu u Sjedinjenim Državama kontinuirano opada (sa 12 posto u 1950. godini na 2 posto 1987). To ipak ne znači da filmske kompanije imaju razloga za zabrinutost jer eventualan realan pad profita na matičnom tržištu već godinama uspješno kompenziraju rastom profita na ostalim prikazivačkim tržištima (ponajprije kućnom, *home entertainment* sektoru — video, DVD, televizija i sl.) te stranim tržištima.

Film je u počecima, odnosno u doba nijemih filmova bio globalan proizvod. Da bi ga se moglo eksploatirati u stranim zemljama, trebalo je jedino prevesti kartice s tekstovima. Dolaskom zvuka međunarodni su prihodi drastično opali. Filmovi su se morali usredotočiti na lokalna tržišta jer je nastup na ostalim tržištima zahtijevao visoko ulaganje u sinkronizaciju ili titliranje na strane jezike. No, sada zahvaljujući sveopćoj globalizaciji i razvoju tehnologije koja snižava troškove prevođenja film ponovno postaje univerzalno pristupačan; ponajprije američki film zbog globalne dominacije engleskog jezika i američke kulture.

U 2000. godini u Sjedinjenim Državama je ostvareno 45 posto svjetskog bruto-prihoda od prikazivanja u kinima, a na devet sljedećih vodećih zemalja otpada dodatnih 36 posto. Čak 75 posto svih kinoulaznica u svijetu u 2000. prodano je u Indiji, Kini i Sjedinjenim Državama, s tim da su u prve dvije zemlje cijene ulaznica neusporedivo niže. Američki filmovi trenutačno ostvaruju u prosjeku oko 50 posto ukupnih prihoda na stranim, tzv. *foreign* tržištima. Globalni fenomeni poput *Titanica* čak i dvije trećine.[17] Zbog orijentacije na svjetsko tržište filmske distributerske kompanije morale su evoluirati. Vlasnici prava iz praktičnih razloga ne mogu sami distribuirati filmove u svim zemljama pa stoga razvijaju mrežu nacionalnih zastupnika, odnosno lokalnih distributera. U tome dakako prednjače holivudski studiji, dok se ostala velika tržišta i proizvođači filmova poput Japana ili Indije teško uspijevaju probiti izvan vlastitih granica.

Američka dominacija najbolje je vidljiva u Europi gdje više od polovice prikazanih filmova dolazi iz Sjedinjenih Država. Američki filmovi ostvaruju tri četvrtine bruto-prihoda na europskim kinoblagajnama, od čega najmanje u Francuskoj (64 posto), najviše u Nizozemskoj (90 posto). Nasuprot tome, u Sjedinjenim Državama na strane filmove otpada samo pet posto ukupnih kinoprihoda. Stanje europskih kinematografija se nakon višedesetljetne krize počelo polako oporavljati, ali sa zakašnjenjem u odnosu na SAD. Vrhunac posjećenosti bio je 1955, kad je u Europi bilo četiri milijarde kinoposjetitelja. Još 1965. u pet najvećih europskih država bilo je više prodanih kinoulaznica nego u Americi. Otad slijedi drastičan pad koji se zaustavlja tek devedesetih zahvaljujući pozitivnim učincima zapadnoeuropske multipleksizacije, započete krajem 1980-ih (usporedbe radi, prvi multipleks u SAD-u je izgrađen davne 1963. godine). Od 1990. do 1998. broj prodanih kinoulaznica u zemljama Europske unije porastao je 40 posto i dosegnuo 800 milijuna, što je još uvijek tek 20 posto u odnosu na 1955. U istom razdoblju zbog povećanja cijena kinoulaznica bruto-prihod povećan je čak 80 posto, na četiri milijarde dolara. Europljanin godišnje u kinu pogleda u prosjeku 2, 1 film, što je znatno manje od 5, 5 posjeta kinima prosječnog Amerikanaca. Najviše se kinoulaznica proda u Francuskoj (170 milijuna), najveća prosječna posjećenost kinima po stanovniku je u Irskoj (3, 4 kinoposjeta godišnje), a najmanja u Grčkoj (1, 2).

U odnosu na američku i europske hrvatska kinematografija i dalje je u dubokoj krizi. Vrhunac kinodjelatnosti bio je 1960. godine, kad je u Hrvatskoj ostvareno prosječno devet posjeta kinima po stanovniku. Gledanost od tada opada pa je 1992. prodano tek 2, 1 milijun kinoulaznica. Situacija se nakon rata tek privremeno oporavila jer nije bilo strukturnih promjena; 1994. prodano je 4, 5 milijuna kinoulaznica (*Statistički ljetopis Hrvatske*, 1996: 416), a 1999. samo 2, 2 milijuna, što je pola posjeta po stanovniku (*Statistički ljetopis Hrvatske*, 2000: 455).

Očekuje se da će podaci za 2000. pokazati lagani rast zahvaljujući izgradnji prvog mulitpleksa (sa samo tri dvorane), no to nije dovoljno za optimizam. Iz kinoficirane zemlje koja je imala kino u svakom većem mjestu Hrvatska se zbog rata, ali i neodgovornosti i nesposobnosti prikazivača (prije svega Kinematografa Zagreb) i distributera koji se nisu ni pokušali dogovoriti o zajedničkom razvoju tržišta, pretvorila u kinematografski zaostalu zemlju. Pritom je najviše nastradala domaća proizvodnja čija je kvantiteta, uz tradicionalno nisku kvalitetu, spala na otprilike samo šest filmova godišnje (od čega je većina televizijskih), koji su primjerice u 1999. privukli tek šest posto ionako malobrojnih kinoposjetitelja (*Statistički ljetopis Hrvatske*, 2000: 455).

3. osnove marketinga u filmskoj distribuciji

3.1. Marketing i umjetnost

U osvrtu na opsežno američko istraživanje iz 1989. o odnosu publike i kulture novinar Mark Randall oštro je napao marketing kao potpuno neprimjeren za ophođenje s umjetnosti. *Moderni marketing je metoda koja segmentira populaciju, identificira potrebe segmenata i onda prilagođava i diferencira proizvode kako bi se ispunile potrebe tih segmenata. Što čini umjetnik, a što marketer čiste su suprotnosti. Umjetnik mora učiniti ono što želi i nadati se da će ljudi to voljeti. Marketer pronalazi što ljudi vole i onda to čini. Marketer je orijentiran na potrošača* (customer oriented)*, a umjetnik na proizvod* (product oriented). (Kotler, Scheff, 1997: 30)

Poništava li marketing uistinu smisao umjetnosti? Naravno, u pogrešnim rukama sve može biti iskorišteno na pogrešan način, ali ukoliko se primjenjuje na ispravan način odgovor je ne! Prema službenoj definiciji American Marketing Associationa *marketing je proces planiranja i provođenja stvaranja ideja, proizvoda i usluga, određivanja njihovih cijena, promocije i distribucije kako bi se obavila razmjena koja zadovoljava ciljeve pojedinaca i organizacija.* (Previšić, Ozre-

tić-Došen, 1999: 7). Ta definicija obuhvaća mnogo šire područje od trgovine ili komercijalnog poslovanja, s čime se marketing često poistovjećuje.

Kompleksnost i kompetitivnost društva uvjetovale su pojavu marketinga u svim poljima ljudskog djelovanja. Predmetom razmjene uz proizvode, usluge i kapital postale su ideje, osjećaji, intelektualne i kulturne vrijednosti. Kao odgovor na to poslužila je viša razvojna faza teorije i prakse koja je proširila područje marketinške odgovornosti. Evolucijom u razmišljanju nastao je i društveni marketing, pogodan za primjenu u funkcioniranju neprofitnih institucija.

Danas je riječ o humaniziranu konceptu marketinga koji se zasniva na komunikacijskoj, razmjenskoj vrijednosti proizvoda, racionalnom sustavu interaktivnog djelovanja, vrlo odgovornom i savjesnom, u kojem se traže iskrenost i znanje (Mađerić, 1998: 153). Marketing je napustio tržište i profit kao isključive odrednice vlastite uspješnosti i postao univerzalni instrument djelovanja u različitim sferama života. Marketing je danas poslovna orijentacija, svjetonazor i filozofija, ali i skupina aktivnosti, strategija i taktika za utjecanje na ponašanje te upravljački poslovni i društveni proces.

Tržište na kojem neprofitne institucije, kao i one koje iako u biti neprofitne dijelom stvaraju profit, razmjenjuju stvorene vrijednosti razlikuje se i od tržišta krajnje i poslovne potrošnje. Iz toga proizlazi potreba prilagođavanja postojeće teorije i programa djelovanja klasičnog upravljanja marketingom (Vugrinec-Hitrec, 1997: 26). Kao specifična podvrsta koja zahtijeva posebnu suptilnost i specijalizaciju javlja se marketing u kulturi, a zatim i u umjetnosti.

> *Marketing, kao svjetonazor i poslovna filozofija, djelatnostima u kulturi omogućava profesionalno promišljanje proizvoda (u uvjetnom smislu), dvosmjernog komuniciranja i diseminacije informacija o zbivanjima, pozicioniranje institucija u kulturi, kompaktni identitet i image, odnosno pridonosi stalnom preispitivanju postojećeg i readaptaciji sukladno okruženju. Marketing je polivalentna disciplina koja, ulazeći u prostore kulture, ne ugrožava kreativnu, kulturološku ili umjetničku autonomiju, no zahtijeva punu interakciju i koordinaciju. Kultura pak marketing oplemenjuje, bilo direktno bilo kao sastavni dio podfunkcija. Prevladavajući geto-sindrom, prisutan u većini institucija kulture, može se izbjeći jedino prihvaćanjem hereze — uključivanjem marketinga, a to znači i dodatno praktično obrazovanje ili povezivanje s adekvatnim profesijama, odnosno preispitivanje postojećeg sustava obrazovanja. Mehanička transplatacija marketinških načela na područje kulture nije moguća. Neophodno je specijalizirati marketinške stručnjake posebno za područje kulture, koji su spremni za diferencirane pristupe.*
>
> (Izvadak iz Poruke javnosti s prvog simpozija o posebnosti marketinga u kulturi održanog 13. i 14. prosinca 1990. godine u Zagrebu. *Tržište*, 1990: 127-128)

Takvi stručnjaci moraju biti odgovorne osobe s istančanim osjećajem za kulturne razlike koje postupak razmjene vrijednosti shvaćaju kao etički čin. Tržišna logika može uništiti nužnu umjetničku iracionalnost i vulgarizirati stvaralaštvo pretvarajući ga u čin rutinske zanatske proizvodnje pa je marketerova dužnost spriječiti da do toga dođe.

Teškoće u opravdavanju profita najčešći su razlog što je ekonomska teorija dosad uglavnom izbjegavala upletanje na područje umjetnosti. No, profit i zadovoljenje potreba potrošača više nisu isključivi ciljevi modernog marketinga, koji mora biti na dobrobit svim stranama uključenim u razmjenu te društvu u cjelini.

To se posebice odnosi na marketing u umjetnosti. Potrebe potrošača nikako ne smiju biti ishodišna točka u nastanku umjetničkog djela, jer u idealnom slučaju kreativni proces izlazi iz umjetnikove unutarnje potrebe. *Muze šapću nasumce, rijetko po naredbi.* (Caves, 2000). Uostalom, ni kad bi se htjelo, dobrobit potrošača ne može se ostvariti prilagođavanjem umjetničkog djela potrošaču jer smisao je umjetnosti proširivanje ljudskog iskustva, provociranje i poticanje na razmišljanje. *Zabava koja ne postavlja zahtjeve pred potrošača ne nudi ni obogaćenje duha ni stvarno zadovoljstvo.* (*Rockefeller Panel Report*, 1965, *The Performing Arts: Problems and Prospects*, New York: McGraw-Hill, preneseno u Kotler, Scheff, 1997: 17). Publika bi se zapravo prije trebala prilagođavati umjetnosti, pri čemu i ne mora nužno uvijek osjećati zadovoljstvo.

Umjetnost je vizionarsko izražavanje koje mora tragati čak i ako nema nikakva ekonomskog opravdanja, ali ipak se ne smije zaboraviti da je njezina bit u komunikaciji s publikom čija, povratna informacija ima velik utjecaj na dalje stvaralaštvo. Kad nitko ne reagira, javlja se osjećaj besmislenosti. Glavna zadaća marketinga olakšati je komunikaciju i omogućiti razmjenu. Marketing mora umjetnika i njegovo ostvarenje izložiti što je moguće brojnijoj populaciji, ali ne i poticati da se proizvede djelo kakvo najbrojnija publika traži ili očekuje. Dakle, ne prilagođavati se masovnoj publici, nego se obraćati pravoj publici, koja bi potencijalno mogla cijeniti umjetničko djelo. (Kotler, Scheff, 1997: 45)

> *Kad je cilj stvaranje ljubavne veze između ljudi i određene umjetnikove vizije, mijenjanje proizvoda ne pomaže njegovu ostvarenju, već ga izdaje. Potpuno je neprimjereno da oni koji upravljaju ili marketiraju umjetnost sugeriraju da se proizvod promijeni kako bi se bolje prodao. U teoriji oni su prihvatili viziju umjetnikova vodstva i njihova je odgovornost podržati tu viziju i komunicirati jasno i učinkovito njezine vrijednosti, značenja i koristi onima koji kao publika mogu naći zadovoljstvo i obogaćenje. Ako se to učini i svejedno nitko ne bude zainteresiran, održanje organizacije više neće biti opravdano. Kako bi preživjela, organizacija može promijeniti umjetnika ili djelo, ali onda cilj postaje opstanak institucije.«*
>
> (Morison i Dalgleish, *Waiting in the Wings*, preneseno u Kotler, Scheff, 1997: 17)

Svaka je organizacija zatvorena i sklona otporu na promjene, što je suprotno otvorenoj i vječno promjenjivoj naravi umjetnosti. No, organizacije su nezaobilazne, a marketing je pritom moćno sredstvo koje ne bi smjele zlorabiti za svoje puko održavanje na životu. Ipak, iako je opasnost od sudjelovanja marketinga u unakazivanju umjetnosti uvijek prisut-

na, ukoliko ga se primijeni na ispravan način, njegovi pozitivni učinci mogu činiti čuda.

3.2. Film — kreativan proizvod

Jedan od dodatnih razloga nedostataka ozbiljnih znanstvenih radova o međuodnosu ekonomije i umjetnosti je i unutarnja, shizofrena i teško dokaziva razjedinjenost kulture, odnosno umjetnosti na visoku (elitnu) i popularnu (masovnu) te iste takve dalje podjele unutar pojedinih vrsta kao što je filmska.

Ekonomisti vole izvlačiti što općenitije zaključke, pa im se razumljivo šarolika, iracionalna i podijeljena umjetnost čini odveć kompliciranom da bi zbog nje prilagođavali svoje makro i mikropostulate. *U polju koje zaslužuje nadimak turobna znanost, neozbiljne aktivnosti mogu odvući intelektualnu pozornost od ozbiljnih industrija kao što su čelik, farmaceutika ili kompjutorski čipovi.* (Caves, 2000: vii). Ekonomisti su stoga ignorirali pitanja zašto su umjetničke industrije organizirane na određeni način i zašto uopće umjetnici svih vrsta ulaze u kreativni proces koji završava samo njihovom suradnjom s *običnim* radnicima ili drugim umjetnicima.

Budući da se ni sami umjetnici među sobom nisu mogli dogovoriti bave li se istim ili barem sličnim poslom, rijetki ekonomisti koji su se odvažili uhvatiti u koštac s umjetnosti prihvatili su tu dvojbenu podjelu.[18] Visoka je umjetnost tako proizvoljno proglašena neprofitnom (ili obrnuto, neprofitna visokom) te su joj ekonomija i marketing ponudili istu onu *pomoć* koju pružaju ostalim neprofitnim institucijama poput bolnica ili škola, dok je popularna proglašena dijelom zabavljačke (*entertainment*, *showbusiness*) industrije koja potpada pod klasična pravila za profitne organizacije.

Posljedica toga jest da se marketing umjetnosti kao dio marketinga u kulturi uglavnom izvodi iz marketinga neprofitnih institucija i odnosi se isključivo na elitne umjetnosti. No, i takve umjetničke neprofitne institucije najčešće su zapravo komercijalne neprofitne institucije koje komercijalno posluju, ali trenutačno ne uspijevaju ostvariti profit pa im gubitke pokrivaju sponzori ili država. S druge strane, sva je popularna umjetnost prepuštena beskrupuloznosti profitne ekonomije i svrstana među obične industrije na koje se primjenjuje marketing poslovne i krajnje potrošnje.

Na žalost, dosad je većina napora u dokazivanju ispravnosti te podjele pokazivala nerazumijevanje umjetnosti jer se razlika u pristupu zapravo svodila na to nadmašuju li prihodi organizacije rashode i koji su im izvori financiranja. I to ponajprije stoga što su ekonomisti koji su pisali o umjetnosti uglavnom pokušavali dokazati da za umjetnike i njihove proizvode vrijede ista pravila kao i za obične djelatnosti, profitne ili neprofitne.

No, postoji li uistinu tako vidljiva razlika između *uzvišene umjetnosti* i *vulgarne zabave*. Nije li klasična glazba koju danas sluša elitna manjina nekad prilagođavana ukusu i za zabavu publike? Nisu li komedije Charlieja Chaplina nekad smatrane populističkom zabavom, a danas klasičnom filmskom umjetnosti? Zar klasična glazba ima više sličnosti s bolnicom nego *rock*-glazbom? Zar *rock*-glazba ima više sličnosti s proizvodnjom lijekova nego klasičnom glazbom? Mora li popularno i profitabilno umjetničko djelo automatski biti manje vrijedno? I uistinu, vrijede li za elitnu i masovnu umjetnost potpuno različita pravila ili je primjerenija podjela njih spram ostalog dijela običnog ekonomskog svijeta, profitnog i neprofitnog?

Proizvod je sve ono što se može ponuditi tržištu da bi izazvalo pažnju, nabavu, upotrebu ili potrošnju, a što bi moglo zadovoljiti neku želju ili potrebu. (Kotler, 1994: 540). Neosporno je da većina umjetničkih djela, a pogotovo najkompleksniji od njih, film, pokazuju obilježja proizvoda. No, *umjetničko djelo je složen i sofisticiran artefakt koji se sastoji od materijalnih, mjerljivih veličina i duhovne, stvaralačke komponente koju je teško ekonomski kvantificirati i čije se osnovne, opće i posebne značajke ne daju pobliže utvrditi poznatim ekonometrijskim parametrima* (Mađerić, 1998: 149) te ga stoga ne možemo smatrati običnim proizvodom nego specifičnom mješavinom koju Richard E. Caves naziva kreativnim proizvodom.[19] I uistinu, ne bismo za svaki film mogli reći da je umjetničko djelo, kao ni za svaki da je proizvod, no možemo reći da je svaki kreativni proizvod, jer je u njega kakav god bio uložena određena količina kreativnosti.

Kreativni proizvodi (i usluge) proizvodi su koji sadrže kulturno-umjetničke i zabavljačke vrijednosti, neki više jednog, neki drugog. U skladu s tim, kreativne industrije su industrije u kojima proizvodi (i usluge) sadrže znatan dio umjetničkog ili kreativnog truda. U njih se mogu ubrojiti izdavaštvo, likovne umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo), izvedbene umjetnosti (kazalište, opera, koncerti, ples), glazba, kino i televizijski filmovi, pa čak i moda, igračke ili igre. (Caves, 2000: 1)

Kreativni proizvod neizbježno je rezultat fizičkog i umnog rada, nastao činom kreacije pojedinca koji može samo jednom stvoriti takvo djelo. Unikatan je i ne pripada robi široke potrošnje ni trajnim potrošnim dobrima, jer ostaje postojan, nepromjenjiv, bez mogućnosti postupnoga trošenja. Svojim predmetnim oblikom i svojstvima ne zadovoljava konkretnu potrebu niti rješava konkretan problem korisnika, kao što je slučaj s ostalim običnim proizvodima.

Kreativni proizvodi (i usluge) te njihovi stvaratelji imaju određene zajedničke karakteristike koje ih znatno razlikuju od njihovih ekvivalenata u ostatku ekonomije, gdje kreativnost igra manju ulogu. Na temelju sljedećih karakteristika mogu se iscrtati granice novog marketinga kreativnih djelatnosti koji bi obuhvaćao i elitne i popularne umjetnosti. Za potrebe radnje prenosim skraćenu i filmskim potrebama prilagođenu verziju Cavesove teorije (Caves, 2000: 2-10).

a) Potražnja je nepredvidljiva

Što je kreativni proizvod skuplji (film je u redovito najskuplji), to će financijaši očajnije pokušavati predvidjeti hoće li ga kupci kupiti, no u većini slučajeva, koliko god istraživanja tržišta bila opsežno provedena, bit će potpuno neučinkovita jer se uspjeh kreativnog proizvoda rijetko može objasniti čak i nakon njegove potrošnje.

Kreativni proizvod proizvod je iskustva, a zadovoljstvo kupca subjektivna je reakcija pa je nemoguće predvidjeti kako će publika reagirati. Potrošač ne može procijeniti kvalitetu kreativnog proizvoda dok ga ne pristane potrošiti, ali i nakon toga gotovo mu je nemoguće artikulirati razloge odabira.

To se zove *nobody knows anything* (*nitko ništa ne zna*) svojstvo koje je odlično definirao scenarist William Goldman: *Producenti i direktori znaju mnogo o tome što je bilo komercijalno u prošlosti i konstantno pokušavaju ekstrapolirati to znanje na buduće projekte. No, šanse za njihovo uspješno predviđanje komercijalnog rezultata novog filma gotovo ne postoje.* (Goldman, 1984, preneseno u Caves, 2000: 3)

Rizik je stoga u kreativnim industrijama mnogostruko veći pa sudionici teže njegovu međusobnom dijeljenju, što često dovodi do sukoba, pregovoranja, ali i netipično mnogo suradnje između naizgled konkurenata. *Pomislili biste da Hollywoodom vlada novac, ali zapravo njime vlada strah zbog kojeg filmovi moraju sličiti prethodnim ostvarenjima, što je pogubno za kreaciju. Film se treba baviti arhetipovima, ali to nije isto što i industrija ponavljanja.*[2]

Budući da nitko zapravo ne zna ništa, u kreativnim industrijama dolazi do simetričnog neznanja, odnosno prodavač nema informaciju više od kupca, kako je to u ostalim industrijama, što ih dovodi u posve jedinstven odnos. *Nobody knows anything* svojstvo pojašnjava nam trend vrtoglavoga povećavanja honorara zvijezda — one pomažu i prodavačima i kupcima u pokušaju smanjivanja neizvjesnosti.

Kreativne industrije uistinu su specifične po investicijama desetaka milijuna dolara bez ikakva osiguranja da će njihove proizvode tržište prihvatiti. U tome prednjači film, za koji se s pravom govori da je industrija temeljena na snovima — u nijednoj drugoj ne ulaže se toliko novca u proizvode od kojih će potrošači nakon uporabe sa sobom moći ponijeti tek sjećanje na njih. Naime, kreativni proizvodi pri potrošnji (primjerice, kinoprikazivanja) poprimaju karakteristike usluga — neopipljivost, nedjeljivost, heterogenost i neuskladištivost (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 593).

b) Kreativni stvaraoci vole svoje proizvode

U svojim tradicionalnim modelima ekonomisti obično pretpostavljaju da radnicima nije stalo do toga kakav će na kraju ispasti proizvod. Stalo im je do plaće i radnih uvjeta i koliko truda moraju uložiti, ali ne i do izgleda *outputa*. Istina, radnici često izražavaju ponos dobro izvedenim radom, no to se ne smatra važnim čimbenikom.

Nasuprot tome, kreativni stvaraoci životno su zainteresirani za svoj kreativni proizvod. Po tome se razlikuje kreativni od običnog *inputa*. Za nastanak i kasniji plasman na tržište kreativnog proizvoda najčešće je nužna suradnja kreativnih s drugim kreativnim, ali i običnim *inputima*, što je novi izvor potencijalnih nerazumijevanja, nesuglasica i sukoba. Umjetnici teško mogu objasniti vlastite estetske izbore, ne mogu predvidjeti hoće li njihova vizija biti na isti način privlačna ostalima, niti je li uspješno konceptualizirana, izvedena iz unutarnje vizije i pretvorena u kreativni proizvod. Umjetnikova imaginacija i strast ne smiju sklapati kompromis s razumom i praksom, ali umjetnik je prisiljen sklopiti kompromis i surađivati s običnim radnikom koji ne može dijeliti njegov entuzijazam i strast. A opet, svaki *input* mora biti prisutan i izvršiti posao kako bi kreativni *output* nastao. Broj pomnožen s nulom daje nulu.

Iz toga je vidljivo koliko je bitan izbor *inputa* i njihova suradnja tijekom proizvodnje. Kreativni proizvod vrijedi koliko i najlošiji *input* koji je sudjelovao u njegovu nastajanju. U stvaranju filma kao najsloženijega kreativnog proizvoda sudjeluje mnogo različitih i često suprotstavljenih osoba koje sebe smatraju određenom vrstom umjetnika s potencijalno konfliktnim prioritetima i vizijama, ali i mnoge koje to najvjerojatnije ne smatraju. Pritom je najveći prinos marketinga njegova pomoć u poboljšavanju komunikacije među *inputima*.

c) Kreativni proizvod je jedinstven

Za kreativne proizvode vrijedi pravilo beskonačnih različitosti. S jedne strane ono označava beskonačan svemir mogućnosti iz kojeg umjetnici izabiru što će stvarati, a s druge niz kreativnih proizvoda između kojih kupci ili posrednici mogu birati. Filmova koji se mogu snimiti ima beskonačno mnogo, a ima i nepregledan broj snimljenih filmova (potpuna beskonačna različitost ostvariva je samo teoretski).

U tom mnoštvu kreativni proizvod vrednuje se uspoređivanjem sa sličnim kreativnim proizvodima. Vertikalno se diferenciraju po percepciji kvalitete (ako se smatra da je A bolji od B), a horizontalno po karakteristikama. Kreativni proizvodi demonstriraju mnogo složeniju mješavinu horizontalne i vertikalne diferencijacije od običnih proizvoda i razlikuju se od ostalih po mnogo većem broju karakteristika. A je možda u nečemu bolji od B, ali mnogi će preferirati B zbog nekih drugih karakteristika.

Iako se umjetnici često rangiraju (najčešće na temelju ljestvica uspješnosti[21]), nepouzdanost uspoređivanja i predviđanja dodatno povećava činjenica da i najbolji mogu imati loše dane. Stoga čak i ako razlike između dva kreativna proizvoda naizgled nisu velike i ako se u njihovu stvaranju uspjela okupiti identična ekipa pod identičnim uvjetima oni nisu identični. Za razliku od običnih djelatnosti u kojima se kopiranjem *inputa* i uvjeta mogu stvoriti dva identična proizvoda, kreativni proizvodi po svojoj su naravi jedinstveni.

d) Vrijeme je čimbenik

Kreativni proizvodi nastaju u određeno vrijeme tijekom kojega svi kreativni *inputi* moraju biti na raspolaganju. Zato se filmovi primjerice ne snimaju po kronološkom redoslijedu scena, nego, iako to škodi izvedbama glumaca, redom koji najefikasnije snižava troškove. Zbog vremenske koordinacije izbor kreativnih *inputa* ne ovisi samo o njihovoj kvaliteti nego i dostupnosti. Jako je teško okupiti idealnu ekipu.

Također, budući da vrijeme leti (svojstvo *time flies*) kad se krene u realizaciju, nužno ju je što prije završiti jer u slučaju potrebe za ponovnim okupljanjem ekipe neki *inputi* više neće biti na raspolaganju, što će rezultirati sasvim drukčijim *outputom* i golemim dodatnim troškovima.

Mnogi kreativni proizvodi ne stare i ne oštećuju se, za razliku od medija na kojima su pohranjeni. Mnogi su izdržljivi i trajni kao i njihova eksploatacija, a nekima s vremenom vrijednost čak i raste. Ta karakteristika kreativnih proizvoda omogućuje neiscrpne i potencijalno beskrajne mogućnosti prikazivanja filmova na postojećim, novim (poput DVD-a i Interneta) i budućim medijima.

Zahvaljujući tome vrijednost filmskih i ostalih arhiva kreativnih proizvoda neprestano se povećava i svaka bi se kine-

matografija ili filmska kompanija morala prema njima odnositi kao prema neprocjenjivu blagu. Ne čudi što onda u kreativnim industrijama često dolazi do sukoba i štrajkova oko prava na postotke od budućih prihoda kreativnih proizvoda.[22] Nemoguće je naime napisati ugovor koji kvantificira prihode od nepoznatih budućih izvora.

3. 3. Zaključak

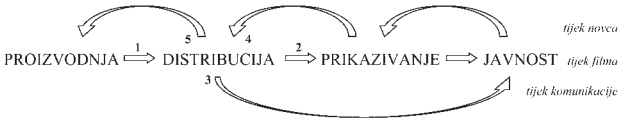
Iz navedenih karakteristika vidljivi su uzroci za sve kreativne industrije zajedničkoga nezaustavljivog trenda realnog povećavanja troškova (honorara, traženja udjela u prihodima i sl.) i cijene potrošnje. Troškovi kreativne proizvodnje neizbježno moraju rasti jer u umjetnosti nije moguće povećati produktivnost rada. Zbog jedinstvenosti kreativnih proizvoda nemoguća je standardizacija pa se za razliku od ostatka ekonomije ne mogu ubirati plodovi ekonomije razmjera.

Zasad jedini odgovori na te probleme koji stoje na raspolaganju kreativnim industrijama promišljena su primjena marketinga uz uvažavanje karakteristika kreativnih proizvoda, njihova sve brža eksploatacija,[23] globalizacija te otkrivanje novih načina i medija prikazivanja.

4.3. Strategije marketinga u filmskoj distribuciji

4.3.1. Evolucija međunarodnih i poslovnih koncepcija

Iako najmlađa, distribucija je središnja grana kinematografije. Po definiciji distributer ulaže i u proizvodnju i u prikazivalaštvo te preuzima rizik kako bi sustav funkcionirao bez prekida.[24] Za razliku od ostalih dviju grana, filmska distribucija jedina ima izravne odnose s objema — i proizvodnjom i prikazivalaštvom, ali i s publikom budući da promocija filma krajnjim korisnicima većinom pripada u njezinu djelatnost (sl. 1).



Slika 1. Filmski distribucijski kanal i veze filmske distribucije s ostalim članovima kanala

Distribucija preuzima gotov film od proizvodnje (1) i predaje ga prikazivalaštvu (2) te ga promovira javnosti (3); nakon prikazivanja preuzima prihode od prikazivalaštva (4), zadržava svoj dio, a ostatak prosljeđuje proizvodnji (5)

Filmski distributeri djeluju na tržištu poslovne potrošnje kao kupci filmova od proizvođača ili drugih distributera i prodavači, odnosno preprodavači filmova drugim međunarodnim ili lokalnim distributerima i prikazivačima te na tržištu krajnje potrošnje prodajući i promovirajući filmove ili sudjelujući znatnim udjelom u prihodu koji donosi njihovo prikazivanje.[25]

Jedna je od glavnih zadaća distribucije dakle film, kreativni proizvod, predstaviti publici, zainteresirati je za njega i potaknuti na kupnju, tj. odlazak u kino ili korištenje neke druge popratne usluge vezane uz film (npr. posjet filmskim studijima, kupnju *soundtracka*, plakata, igračaka...). Suočavajući se s mnoštvom informacija koje su dostupne na pretrpanu i kompetitivnu filmskom tržištu, potrošaču je nužan putokaz koji će mu ukazati kako da zadovolji potrebe za kulturom, umjetnošću i zabavom. Distribucija je ta koja transformira spomenute potrebe u specifične želje za konkretnim filmovima, konzumacijom kojih se one zadovoljavaju. (Račić, Primorac, 1996: 52)

Nadalje, distributer mora organizirati mrežu prodajnih ureda ili lokalnih distributera koji sklapaju ugovore s kinima na određenom prostoru, provoditi lokalno unapređenje prodaje i fizički distribuirati kopije prikazivačima. Lokalni uredi imaju lokalno znanje, a sustav u cjelini mora koordinirati veliku simultanu promociju filma po cijeloj zemlji ili svijetu.

Kao što smo vidjeli, filmska je industrija sve ovisnija o međunarodnim tržištima. Filmske su kompanije prošle ili prolaze kroz sve faze međunarodnih koncepcija — od izvozne do globalne, iz čega se izdvajaju dvije osnovne vrste distribucije.

Najdalje su otišli holivudski *majori* koji svoja strana tržišta objedinjuju po regijama i kontinentima. Na velikim tržištima (poput Japana, Velike Britanije, Njemačke) *majori* primjenjuju složene strategije međunarodne poslovne suradnje osnivanjem zajedničkih ili vlastitih poduzeća u inozemstvu, dok na manjima primjenjuju srednje složene strategije međunarodne ugovorne suradnje, odnosno proizvodnju i eksploataciju na osnovi licence. U tom slučaju nacionalni distributeri prava na distribuciju stječu ekskluzivnim ugovorom s regionalnim predstavništvom neke od *major* kompanija s kojom dogovore poslovanje na postotak. Lokalni zastupnici, subdistributeri plaćaju davateljima licence (*principalima*) količinske naknade (*royalties*) u kombinaciji s jednokratnim naknadama, povratnim predujmovima ili nepovratnim jamstvima u točno utvrđenim iznosima koje moraju platiti prije početka eksploatacije po licenci. Oni su funkcionalni posrednici koji ne preuzimaju vlasništvo nad robom, a posluju i u svoje i u *principalovo* ime i korist. Ugovori se obično obnavljaju svake godine, s tim da se rijetko raskidaju, jer su *majori* izrazito nepovjerljivi i konzervativni u promjenama, odnosno teško mijenjaju lokalne partnere, čak i ako oni godinama ostvaruju razmjerno loše rezultate. No, upravo su dugoročne suradnje s partnerima i kontinuiran dotok filmova glavne prednosti *majora*, koji zahvaljujući tome mogu razvijati globalnu mrežu.

Na drugom polu distribucije nalaze se nezavisne kompanije, koje prava na distribuciju specifičnih filmova lokalnom partneru prodaju otkupom za fiksnu cijenu, odnosno primjenjujući jednostavnu klasičnu strategiju međunarodne poslovne suradnje preko agenata (izvoz-uvoz). Nezavisni lokalni distributeri zapravo su trgovci koji preuzimaju vlasništvo nad robom i posluju u vlastito ime i korist. Pritom je moguće da se prava prodaju dok je film još u pretprodukcijskoj fazi, čime glavnina rizika prelazi na nacionalnog distributera, koji se naslijepo i unaprijed mora obvezati na određeni iznos.

Treba naglasiti da i *majori* još u nekim zemljama distribuiraju filmove putem otkupa za fiksnu cijenu (u Hrvatskoj se moderni način poslovanja počeo primjenjivati tek 1989), dok neke nezavisne kompanije imaju razvijenu složeniju međunarodnu distribucijsku mrežu i organizirano poslovanje putem podjele prihoda.

U povijesti je dolazilo i do evolucije u poslovnom promišljanju. Iako i danas mnoge filmske kompanije primjenjuju kon-

cepciju proizvodnje, proizvoda ili prodaje (kad se nekvalitetne filmove agresivnom kampanjom nastoji što uspješnije prodati radi kratkoročnog učinka), sve je prihvaćenija moderna koncepcija marketinga koja pretpostavlja uporabu svih elemenata marketišnog miksa.

Upravljanje marketinškim miksom u međunarodnom marketingu stvaranje je takve kombinacije proizvoda (i usluga), cijene, distribucije i promocije koja će u najvećoj mogućoj mjeri zadovoljiti potrebe pojedinih skupina potrošača i segmenata stranih tržišta. (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 539). Iako klasična formula 4P (*product*, *price*, *placement*, *promotion*) Jeromea McCarthyja iz 1960. nije u potpunosti primjerena za upravljanje kreativnim proizvodima, zbog preglednosti će poslužiti kao okvir daljega dijela radnje. Problem je naime što zbog opće nepredvidljivosti, velikih troškova i još većeg rizika pojedinci i kompanije teže stvaranju dugoročnijih odnosa i bliske suradnje, odnosno pouzdaju se u dotadašnje provjerene partnere s kojima su razvili odnose kakva-takva međusobnog povjerenja, iako im možda netko na tržištu može ponuditi povoljnije proizvode i usluge, niže cijene, bolju distribuciju ili promociju. Posljedica toga vječna je težnja distributera za dugoročno štetnim vertikalnim integriranjem s određenim proizvođačima, lokalnim distributerima ili prikazivačima, zbog kojeg u paketima znaju forsirati vlastite loše filmove, zvijezde, redatelje, scenariste i sl.

Svjesni nedostataka klasične formule, pogotovo u umjetnosti, mnogi joj teoretičari dodaju peti element marketinškog miksa — *people*, ljude (Kotler, Scheff, 1997: 42-43). No, budući da su usluge neraskidivo vezane uz kreativne proizvode, možda bi u kreativnim industrijama klasičnoj formuli trebalo dodati i sva tri elementa marketinškog miksa koji se koriste u uslužnim djelatnostima — ljude, okolinu i proces pružanja usluge.

Koliko god ih bilo, strategija marketinga zahtijeva kontinuirano, integrirano i sinkronizirano djelovanje pažljivo odabranih i ciljnoj javnosti usmjerenih elemenata marketinškog miksa koji će pozitivno utjecati na oblikovanje navika, sklonosti i ponašanja javnosti, a time donijeti i dugoročni prosperitet publici, kompaniji i društvu. Djelovanje u svim kreativnim industrijama zahtijeva slične aktivnosti u skladu s navedenim karakteristikama kreativnih proizvoda koje ne razlikuju elitnu i masovnu kulturu, odnosno umjetnost. Poput ostalih kreativnih proizvoda i svaki film, bio *umjetnost* ili ne, treba ciljeve, strategiju, organizaciju i tehnike za pronalaženje i dosezanje ciljne publike; marketing je sredstvo koje mu u tome pomaže.

Pritom marketinško promišljenje filmova zahtijeva suptilan pristup koji ne ograničava slobodu umjetnikova stvaranja, ali iziskuje njegovu profesionalnu odgovornost, isključujući samovolju. Naime, u proces stvaranja filma uključeno je mnoštvo pojedinaca koje zbog kreativnosti njihovih prinosa često možemo smatrati koautorima djela (glumci, scenaristi, snimatelji, producenti, skladatelji...), a uz to film angažira velik novac koji nameće odgovornost cijeloj ekipi. Sve je to teško izvedivo bez koordinacije i komunikacije, koju olakšava marketing.

Naravno, sve aktivnosti moraju uvažavati karakteristike filma kao kompleksnoga kreativnog proizvoda koji integrira tehnološku kompleksnost i artistički element, istovremeno je i umjetničko djelo i proizvod te sadrži i umjetničke i zabavljačke vrijednosti (neki više jednog, neki drugog). Budući da je potražnja nepredvidljiva, važno je poštivati načela jedinstvenosti filma, njegova strastvenog nastajanja te potencijalno beskonačnih različitosti i mogućnosti. Pridržavanje toga omogućit će dugotrajnu eksploataciju. U suprotnom, marketer i film osuđeni su na skupu i brzu propast.

4.3.2. Istraživanje i analiza tržišta

Proces upravljanja međunarodnim marketingom sastoji se od istraživanja i analize, planiranja strategije (proizvoda, cijene, distribucije i promocije), osmišljavanja ispravnog miksa, njegove izvedbe (distribucijske te promotivne aktivnosti) i kontrole. (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 15)

Odjeli za marketing filmskih distributerskih kompanija redovito prikupljaju relevantne statističke podatke o tržištu, filmskoj djelatnosti i industriji te stanju medija na pojedinim područjima na kojima distribuiraju svoje filmove. Iz njih izvlače trendove i projekcije stanja u budućnosti. Osim komunikacije s potrošačima kroz prikupljanje informacija i promociju zbiva se i komunikacija unutar same organizacije. Da bi se osigurao uspješan protok informacija i izvršenje zacrtanih ciljeva u svim fazama upravljanja marketingom, nužna je koordinacija djelovanja i svijest o zajedničkoj misiji različitih organizacijskih jedinica. Veoma je važno da u svim fazama sudjeluju najupućenije osobe, dakle umjetnici i stvaraoci kreativnih proizvoda koji mogu lakše uočiti eventualne pogreške i spriječiti neučinkovite marketinške strategije.

Marketinškom planiranju prethodi istraživanje potrošačevih percepcija, potreba i želja, ali to nikako ne podrazumijeva da im pod svaku cijenu treba prilagoditi kreativne proizvode. Jednostavno je potrebno razumjeti publiku i pokušati predvidjeti tko bi mogao cijeniti neki kreativni proizvod. Potrošači kreativnih proizvoda nisu identični potrošačima običnih proizvoda.

Prije svega kreativni proizvodi zahtijevaju visok stupanj uključenosti potrošača, jer bez kvalitetne publike (to ne znači automatski i brojne) nema ni kvalitetnih kreativnih proizvoda. Potrošači ne mogu procijeniti kvalitetu kreativnog proizvoda dok ga ne pristanu potrošiti pa svoje ponašanje zasnivaju na vlastitom iskustvu (zato se povode za poznatim imenima, zvijezdama, redateljima i sl.) ili iskustvu drugih pojedinaca (usmena predaja, odnosno preporuka — *word-of-mouth* — smatra se ključnom za (ne)uspjehe kreativnih proizvoda). Ljudi vole raspravljati o kreativnim proizvodima jer je to zapravo razmjena informacija!

Oplemenjivanje ukusa i prikupljanje informacija o određenoj vrsti kreativnih proizvoda prava je investicija. Pojedinci donose odluke koliko će vremena i novca uložiti u konzumaciju određene vrste kreativnih proizvoda. Što više iskustva prikupili, više će užitka od te vrste kreativnih proizvoda moći dobiti te će im u konačnici posvećivati sve više sati. Konzumacijom kreativnih proizvoda povećavamo samopouzdanje i kapacitete našeg uživanja u njima u budućnosti. Potrošnja kreativnih proizvoda zapravo je racionalna ovisnost. (Caves, 2000: 175-178)

Kreativna potrošnja nastaje u socijalnom kontekstu, gdje je tzv. *buzz*[26] nezaobilazan. Kad su loše informirani i kad nemaju iskustva, potrošači su konformisti pa dolazi do fenomena *ponašanja stada* i *snobovskog efekta*. Ulaganje u oplemenjivanje ukusa i skupljanje informacija skupo je u vremenu i novcu pa su potrošači podložni promociji i preporukama drugih. Primjerice, liste bestselera jeftin su i racionalnan, iako ne i kvalitativno pouzdan način izbora između kreativnih proizvoda. Kritičari su također jedan od izvora informiranja, no njihovi se ukusi možda ne poklapaju s potrošačevim, njihova neovisnost može biti narušena, a potrošač možda neće ni htjeli uložiti vrijeme i novac kako bi došao do njihove procjene.

Prema razini stručnosti razlikuju se dvije vrste potrošača kreativnih proizvoda. Tzv. *buffs*[27] trude se dolaziti do informacija o svojoj omiljenoj vrsti kreativnih proizvoda, redovito im je razvijen ukus i spremni su ulagati više vremena i sredstava. Svi ostali su *casuals* (Caves, 2000: 185-187), odnosno usputni i slabije informirani potrošači kreativnih proizvoda koji su podložniji tuđim mišljenjima, okolnostima i ostalim utjecajima poput cijene ulaznica. Više puta spominjana podjela umjetnosti na visoku i popularnu zasniva se upravo na omjeru *buffs* i *casuals* u publici. Elitnu umjetnost prati u apsolutnom iznosu manji broj potrošača, među kojima ima relativno više *buffs* od *casuals*, dok je u masovnoj umjetnosti obrnuto. Budući da film ima razmjerno najmanji postotak *buffs* u odnosu na izuzetno brojne *casuals*, *word-of-mouth*, *buzz*, iskustva i mišljenja drugih te promocija utjecajniji su nego u ostalim kreativnim industrijama. (Caves, 2000: 173)

Za budućnost kreativnih industrija, a pogotovo filma, nužno je informirati i educirati potrošače i razvijati njihove kulturne potrebe i ukuse, pa čak i po cijenu planiranog ostvarivanja gubitaka na određenim neprofitabilnim proizvodima i uslugama, kao što su filmski časopisi, kinodvorane s umjetničkim, neameričkim ili klasičnim filmovima, matineje za djecu, školske projekcije i sl. To bi se i moglo provesti kad bi utjecaj u filmskim kompanijama imali *buffs*, što se nažalost događa vrlo rijetko u cijelom svijetu pa i Hrvatskoj.

4.3.3. Segmentacija, izbor ciljnih tržišta i pozicioniranje

Kreativne organizacije suočavaju se s nekoliko mogućih situacija u kojima moraju utjecati na potražnju. Najprije trebaju pronaći tržište za svoje kreativne proizvode; ako ne postoji potražnja, organizacija je mora stvoriti na tržištu, a ne prilagoditi kreativni proizvod postojećoj potražnji. Potom trebaju proširiti tržište privlačeći nove potrošače ili povećavajući učestalost potrošnje postojećih; umjetnost je uvijek ispred publike pa treba vremena da je se informira ili obrazuje. Naposljetku, kreativne organizacije moraju zadržati postojeće tržište; budući da se stalno pojavljuje nova konkurencija i mediji, treba predano raditi na stvaranju odanosti publike. (Kotler, Scheff, 1997)

Nakon istraživanja i analize tržišta, konkurencije i potrošača, na red dolazi njihova segmentacija, odnosno razvrstavanje u manje cjeline sa sličnim značajkama ili preferencijama. Američke kompanije dijele ukupno tržište primjenom geografske segmentacije najčešće prema kontinentima i geografskim područjima, zatim sociodemografskom segmentacijom dijeleći gledateljstvo prema spolu, dobi, regiji, zanimanju, obrazovanju, prihodu i životnom ciklusu obitelji, psihografskom segmentacijom prema psihološkim kriterijima i životnim navikama te bihejviorističkom segmentacijom prema učestalosti odlaska u kino dijeleći ih na redovite (*buffs*) te povremene i rijetke (*casuals*) kinoposjetitelje. (Augustić, 1999: 128)

Zatim treba izabrati ciljna tržišta, odnosno one segmente u kojima film može osvojiti što više željenoga auditorija te pozicionirati film tako da se pravi segment spoji s pravim filmom, u čemu pomaže razvrstavanje prema žanrovima i sl. Pritom treba voditi računa da se film jasno diferencira od trenutačne konkurencije i postane prvi izbor ciljne publike barem u početku prikazivanja. Ukoliko ne uspije već sljedeći tjedan stižu novi naslovi koji će ga pregaziti.

Zbog razvoja tehnologije većina običnih proizvoda dosegnula je vrhunsku kvalitetu pa se diferenciraju po marki, odnosno *imageu*. Iako film i ostali kreativni proizvodi uglavnom ne mogu serijski proizvoditi vrhunsku kvalitetu i njima u izdvajanju iz gomile ostalih naslova ponajprije pomažu *image* kreativnih stvaralaca ili marke proizvoda (ukoliko je recimo riječ o serijalu ili filmu nastalu prema poznatom predlošku), odnosno proizvođača (Disney je *brand name* za obiteljske filmove).

Slijedi kreiranje strategija pojedinih elemenata marketinškog miksa, odnosno konkretnih marketinških kampanja kojima se trebaju realizirati planirani ciljevi. Distributerske kompanije obično su pravilu podijeljene na dva dijela — distribucijski i promocijski,[28] s tim da u odgovornost prvoga spadaju odluke o proizvodu, cijeni i distribuciji u užem smislu. Prema izvornoj marketinškoj definiciji »*međunarodna distribucija je djelatnost koja prevladava sve razlike u vremenu i prostoru između proizvodnje u jednoj zemlji i upotrebe u inozemstvu.* (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 691). Strategiju distribucije u užem smislu čine marketinška (poslovna) i fizička distribucija. Prva obuhvaća odluke o strukturi kanala,[29] gustoći distribucije i broju posrednika, a potonja o fizičkom prevoženju (cestovnim, željezničkim ili zračnim prijevozom), pakiranju i ambalaži te skladištenju.

U filmskoj industriji strukturu kanala distribucije teško je mijenjati, a broj posrednika ograničen je uglavnom na jednog lokalnog distributera. Preostaje odlučivanje o gustoći distribucije, odnosno o broju kina u kojima će se film prikazivati. Pritom treba imati na umu da je fizička distribucija izrazito skupa, budući da se film još pohranjuje na celuloidnoj vrpci. Uštede na njoj nemoguće su sve do uvođenja digitalne tehnologije jer rola danas teži i zauzima prostora isto koliko i prije sto godina, a pritom se lako oštećuje i troši.

Poslovna i fizička distribucija samo su dio posla koji obavlja filmska distributerska kompanija. Ona istovremeno mora surađivati s brojnim proizvođačima i prikazivačima, ali i putem promocije s još brojnijim potrošačima. Oba su zadatka međuovisna pa je između dvaju odjela nužna neprestana koordinacija; promocijske aktivnosti moraju pažljivo pratiti distribucijske.

Gustoća i trajanje prikazivanja utječu na broj ljudi koji će film vidjeti u kinima i u budućnosti putem drugih distribu-

cijskih kanala, dok količina i način promocije utječu na broj kina u kojima će se film prikazivati. Kampanje se sastoje od zajedničke strategije distribucije i promocije.[30] Za svaku je potrebno odabrati ciljnu publiku (primarna, sekundarna, tercijarna), pozicionirati film, definirati ciljeve kampanje, analizirati tržišne okolnosti i konkurentne filmove, odabrati datum početka prikazivanja (tzv. otvaranje) i razdoblje prikazivanja najave filma u kinima te osmisliti strategiju promocije s posebnim naglaskom na medijsku strategiju. (Augustić, 1999: 135)

U prošlosti su se filmovi promovirali isključivo publicitetom zvijezda i atmosferom koju je oko filma podgrijavao studio osmišljavajući provokativne priče zbog kojih bi se povlačili po medijima. Filmovi su puštani u distribuciju regionalno, ali su se prikazivali dugo, mjesecima pa i godinama, dok se najviše novca trošilo na oglašavanje u lokalnim novinama i na radiju.

Početkom sedamdesetih nezavisna kompanija Sunn Classics počela je eksperimentirati distribuirajući obiteljske filmove u cijeloj zemlji istovremeno s velikim brojem kopija i uz potporu masovnog oglašavanja na nacionalnim televizijskim mrežama. Strategiju su ubrzo preuzeli *majori* te je postala zaštitni znak holivudskih tzv. *blockbustera*.[31] Otad distribucije postaju sve masovnije, brže, skuplje i intenzivnije pa se trenutačno u Sjedinjenim Državama potencijalni hitovi počinju prikazivati u više od 3500 kina[32] i uz potporu šezdesetak milijuna dolara uloženih u promociju. Na sasvim suprotan način kreću jeftiniji, specijalizirani i sofisticirani filmovi najčešće nezavisnih distributera. Oni se počnu prikazivati u nekoliko kina ili na nekom festivalu bez velikih ulaganja u promociju, a zatim se pouzdaju u djelotvornost pozitivnih kritika i usmene predaje.

U donošenju odluke o nastupu na tržištu bitan je čimbenik i vrijeme prikazivanja, koje je determinirano lokalnim društvenim okolnostima. Ljeto je tako u Americi najkomercijalnije razdoblje, tijekom kojega se počinju prikazivati potencijalno najatraktivniji filmovi, dok je kod nas *mrtva sezona*. S druge strane, potkraj godine u Sjedinjenim Državama obično kreću filmovi za koje se smatra da imaju šanse osvojiti nagrade, ponajprije Oscare.

5. Marketinški miks u filmskoj distribuciji

5.1. Strategije proizvoda, distribucije i cijene

5.1.1. Financiranje proizvodnje i izbor filmova

Novi kreativni proizvod, film, razvija se zahvaljujući stvaralačkom nadahnuću i ne može se uspješno razviti na silu. Izradom negativa, odnosno konačne zvučne kopije, film je spreman za distribuciju i prikazivanje. U tom trenutku njegova su svojstva fiksirana te se eventualna pogrešna rješenja uglavnom više ne mogu ispraviti. Marketinškim stručnjacima stoga ostaje zadatak identificirati prednosti i nedostatke ostvarenog djela te na temelju njegovih osobina osmisliti odgovarajući nastup na tržištu. Mnogi stoga izbjegavaju staviti strategiju proizvoda među elemente marketinškoga miksa u marketingu kreativnih industrija. No, ona je neizbježna činjenica, pogotovo u filmskoj distibuciji.

Istina, distribucija preuzima gotove i u tom trenutku nepromjenjive kreativne proizvode u čiji se kreativni proces ne bi smjela miješati, ali je zbog povratnoga protoka novca i financiranja proizvodnje njezin utjecaj neosporan. Distributerske kompanije mogu se nekim proizvođačem, odnosno produkcijskom kompanijom, dogovoriti samo o distribuciji filma ili o financiranju i distribuciji, a najutjecajnije su u sklopu studija koji imaju potrebne kapacitete da uz financiranje i distribuciju upravljaju i proizvodnjom.

Izvori financiranja proizvodnje mogu biti filmska industrija,[33] kreditori (banke, osiguravajuća društva), investitori (javni i privatni) ili država. (Prilagođeno iz Vogel, 1998: 65-67). Najčešći je izvor u Sjedinjenim Državama sama filmska industrija, odnosno njezini prihodi od publike, dok banke i ostale institucije novac posuđuju samo kratkoročno (sezonski i sl.). Država se u Sjedinjenim Državama ne pojavljuje kao izvor financiranja.

Postoji nekoliko osnovnih vrsta financiranja. Do sredstava za film može se doći ugovorom unutar studija (*studio development*), ugovorom sa studijem (razne varijante *production-finance-distribution*, odnosno *PFD deala*), otkupom negativa za distribuciju (*negative pick-ups*), pretprodajom prava na distribuciju (*presales*) ili neovisnim financiranjem (Vogel, 1998: 101-102). Vidimo da u svim vrstama financiranja, osim posljednjoj, distributeri imaju presudnu ulogu u nastanku filma.

Ipak, kreativne industrije sve su češće organizirane tako da se osjetljivi odnosi među kreativnim stvaraocima koncentriraju u manjim tvrtkama specijaliziranim za određeni zadatak, dok veće kompanije preuzimaju njihovo kombiniranje s običnim *inputima*. Zbog toga se usprkos postignutoj vertikalnoj integraciji unutar *majora* polako razdvajaju čak i proizvodnja i distribucija, i to tako da se proizvodnja prepušta nekoj od pridruženih produkcijskih podružnica. Ugovori sa studijem takvoj su maloj kompaniji jamac realizacije filma bez financijskih nestašica ili naknadnih problema pri eksploataciji. Prosječni *major* studio danas distribuira 24 filma u godini dana; od toga su samo četiri financirana i producirana unutar studija, četrnaest ih je realizirano putem *PFD* ugovora s manjim partnerskim producentskim kompanijama, a šest je preuzeto za distribuciju nakon što su snimljeni. (Vogel, 1998: 105)

Ukoliko hoće samostalno financirati film i tako zadržavati apsolutnu kontrolu i pravo nad njim, a nemaju privatne investitore ili državu iza sebe, nezavisni proizvođači[34] mogu ga prodati i prije nastanka. Točnije, mogu lokalnim distributerima prodati razna prikazivačka prava, najčešće prava na inozemnu distribuciju ili videodistribuciju, i tako namaknuti novac. Umjesto producenta prava na međunarodnim sajmovima i sl. prodaju agenti, koji od lokalnih distributera mogu odmah tražiti pune isplate u fiksnim iznosima ili minimalna jamstva. *Presale* ugovori zatim mogu poslužiti i kao pokriće pri dizanju kredita i privlačenju investitora.

Za pregovaračku poziciju producenta mnogo je bolje film financirati i proizvesti izvan studija, odnosno prodati ga za distribuciju u što kasnijoj fazi proizvodnje; naravno pod uvjetom da je film kvalitetan. U sklopu *negative pick-up* ugo-

vora distributer (nezavisni ili *major*) preuzima završen film. Prema standardnom načinu obračuna distributer unaprijed plati predujam ili jamstvo producentu i pokrije troškove kopija i oglašavanja. Zatim distribuira film te od neto-prihoda zadrži distributersku naknadu (koja iznosi od 30 do 40 posto) i nadoknadi troškove kopija i oglašavanja. Ostatak se na temelju dogovorena postotka dijeli s producentom. Ta se metoda primjenjuje kad distributer namjerava uložiti mnogo novca unaprijed u film pa se njome štiti od rizika, a producent posljednji dobiva novac. Drugi način zove se *costs-off-the-top* i primjenjuje se kad distributer namjerava uložiti malo novca unaprijed, što je najčešće slučaj kod preuzimanja stranih filmova. Prema tom ugovoru od neto-prihoda se prvo nadoknade troškovi kopija i oglašavanja, a zatim se ostatak dijeli najčešće 50: 50 posto s producentom, bez naplate distributerske naknade. Moguće je i da se troškovi uopće posebno ne nadoknađuju, nego se neto-prihod dijeli primjerice 70: 30 posto u korist distributera. (Vogel, 1998: 110-114)

Sve su to bili primjeri neposrednog utjecanja na proizvodnju kroz financiranje, no distributeri mogu djelovati i posredno odlukama o asortimanu ponude. Primjerice, distributer može odbiti neki film za koji smatra da neće privući pozornost lokalne publike.

5.1.2. Životni ciklus filma

Životni ciklus kreativnoga proizvoda teško se može prikazati klasičnom krivuljom životnoga ciklusa običnog proizvoda jer mu je potražnja tijekom vremena nepredvidljiva. Nasuprot tome, životni ciklus izuma, odnosno prijenosnika ili medija koji ga prikazuju, mnogo je podložniji zakonima klasične ekonomije. Kreativni proizvod kao što je film može biti inkorporiran u raznim fizičkim dobrima (celuloidnoj kinokopiji, VHS-videokaseti ili DVD-u) s određenim tehnološkim komponentama (dužina vrpce, moguća oštećenja i sl.) koja se prikazivanjem kroz različite medije (projekcijom u kinu putem kinoprojektora, na televizijskom ili kompjutorskom ekranu) troše i stare. To ipak ne utječe na artističku komponentu kreativnog proizvoda, koja je vječna i moguće ju je uvijek iznova eksploatirati u novim oblicima.

Otkupom ili preuzimanjem prava film prelazi u ruke distributerske kompanije koja umnaža negativ u odgovarajući broj kopija u skladu sa strategijom distribucije, odnosno očekivanjima glede plasmana i potencijala filma. Nakon prikazivanja u domaćim i stranim kinima (*theatrical domestic* i *theatrical foreign*) film prolazi tijekom sljedećih godina kroz ostale kanale distribucije i prikazivanja (*multiple release forms*) u cijelom svijetu, ovisno o lokalnom nositelju prava i raspoloživoj tehnologiji: prikazivanje na tzv. *pay-per-view*-televizijama (koje se naplaćuju od pretplatnika po prikazivanju), distribuciju na videokasetama i DVD-ima posudbom u videotekama ili maloprodajom (*home video rental* ili *home video sale*) te prikazivanje na kabelskim televizijama (*pay cable* i *cable*), nacionalnim mrežama (*network*), lokalnim televizijskim stanicama (*local syndication*), a uskoro i na Internetu (Vogel, 1998: 75). Kanali obično navedenim redoslijedom slijede jedan drugi (*sequencing*[35]), ali se neki mogu i preklapati, ispremješati (npr. televizijski filmovi koji su prikazivani u kinima na nekim međunarodnim tržištima), pa i preskočiti (npr. televizijski ili *direct-to-video* filmovi).

Opisana strategija distribucije zasniva se na upravljanju prihodima pomoću vremenske cjenovne diskriminacije (*temporal price discrimination — price discrimination over time*) po kojoj se film prvo distribuira kroz onaj kanal koji donosi najveći granični prihod po jedinici u najmanje vremena, a zatim redom kroz ostale kanale koji donose sve manje granične prihode po jedinici i zahtijevaju sve više vremena. Dakle, najnestrpljiviji potrošači mogu pogledati film po najvišim cijenama, a oni manje nestrpljivi poslije po sve nižim cijenama. Potrošač može birati hoće li za film platiti 25 kuna danas u kinu ili 10 kuna za šest mjeseci u videoteci, odnosno hoće li pričekati pet godina kako bi ga vidio besplatno na televiziji. Isti se kreativni proizvod stoga prodaje po različitim cijenama različitim vrstama potrošača, čime se maksimizira prihod.

Kako troškovi produkcije i marketinga rastu, tako se i vremenski razmaci između kanala distribucije skraćuju. Prešutni je dogovor distributera i kinoprikazivača da će od završetka kinoprikazivanja do početka distribucije filma na video proteći minimalno šest mjeseci. No, mnogi smatraju da bi se profiti povećali kada bi razmaci bili kraći, primjerice da bi optimalno vrijeme puštanja filma na video bilo još za vrijeme njegova prikazivanja u kinima. (Lehmann, Weinberg, 2000: 18-33)

Film poput mnogih kreativnih proizvoda ima sposobnost prelaska i u druge srodne, komplementarne medije i kreativne ili obične industrije. Izdavanjem licenci i suradnjom s partnerima (*tie-ins*) nositelji prava mogu ostvariti dodatne prihode (*spillover*) s brojnih izvedenih pomoćnih (*subsidiary*) tržišta. Pritom do punog izražaja dolazi potencijal multimedijskih konglomerata, koji unutar vlastitih jedinica razmjenjuju iste kreativne proizvode u različitim oblicima. Proizvode se i prodaju nosači zvuka s glazbom i(li) pjesmama iz filma (*soundtracka*), knjige, slikovnice, suveniri, odjeća, kompjutorske igre i igračke na temu filma (*merchandising*) i sl., čime se potiče prava konzumistička euforija, a nositelji prava na franšizu ubiru određeni postotak prihoda svih navedenih proizvoda (*royalty licence fees*).

Proizvođač igračaka Mattel tako je Lucasfilmsu za novu desetogodišnju licencu *Ratova zvijezda*, koji su sedamdesetih i osamdesetih inaugurirali taj trend, ponudio rekordnih 20 posto prihoda uz minimalno jamstvo od 300 milijuna dolara (Caves, 2000: 214). Dakako, takvu sekundarnu eksploataciju mogu očekivati samo najuspješniji filmovi, dok velika većina ostalih biva zaboravljena nakon nekoliko tjedana prikazivanja u kinima.

5.1.3. Odnos s prikazivačima

Cijenu kinoulaznica određuju kina, dok distributeri eventualno mogu uvjetovati njezinu minimalnu razinu. Prikazivaču je u interesu postići nižu cijenu ulaznica u odnosu na konkurenciju kako bi privukao što brojniju publiku i onda na njoj zarađivao na druge načine: prodajom kokica i osvježavajućih pića, videoigrama i sl. No, distributer sudjeluje jedino u podjeli prihoda od kinoulaznica pa mu je u interesu da nje-

zina cijena bude što viša, a da prikazivač publiku privlači pojeftinjenjem ostalih sadržaja.

Statistički je često dokazivano da je potražnja za kinoulaznicama cjenovno neelastična. No, dok to možda vrijedi za hitove, potražnja za starijim, slabijim i jeftinijim naslovima jest elastična te se može znatno stimulirati smanjenjem cijena. Ne treba zaboraviti da danas ukupni trošak odlaska u kino uz ulaznicu sadrži i cijenu parkinga, osvježavajućih pića itd. Stoga bi prikazivači u suradnji s distributerima morali češće primjenjivati razne strategije cjenovne diskriminacije poput segmentacije potrošača (jeftinije ulaznice djeci, studentima i umirovljenicima) ili ponude (hitovi po višim cijenama), naplaćivanja *imagea* (više cijene za pretpremijere i svečane premijere), diskriminacije lokacije (bolja kinosjedala po višim cijenama) i vremena (jeftinije cijene za ranije projekcije), diskriminacije mjesta (stimuliranje kupnje putem Interneta) i vremena kupnje (niže prosječne cijene u sklopu pretplate), mogućnosti naplate dodatnih sadržaja (u cijenu uračunata još neka usluga) i sl. Dakako, diskriminacija će uspjeti jedino ukoliko na tržištu postoje jasno izraženi segmenti, preprodaja je ulaznica onemogućena, a troškovi provođenja diskriminacije manji od prihoda te ukoliko se ostali potrošači ne osjete diskriminirani. Cijene bi se trebale češće prilagođavati i zbog visokih fiksnih i niskih varijabilnih troškova prikazivača. Trošak popunjavanja dodatnog sjedala u kinodvorani blizu je nule.

Strategije vremenske cjenovne diskriminacije provodile su se još u doba oligopolske vertikalne integracije kinematografije. Po uzoru na vrste maloprodaje (ekskluzivne trgovine, robne kuće, rasprodaje) postojala su tri kruga distribucije: film se prvo prikazivao u elitnim kinima (*first-run*) po najvišoj cijeni, zatim je prelazio u lošija i jeftinija tzv. kina u susjedstvu (*subsequent-run*) prihvatljiva osobama sa skromnijim primanjima, da bi na koncu završio u neuglednim i najjeftinijim kinima (*late-run*), popularno zvanim *rupe* (*dumps*). (Squire, ur., 1992: 288). Krugovi su se izmjenjivali prema fiksno određenim vremenskim razmacima neovisno o stvarnoj potražnji na tržištu. Sofisticiraniji model takva *sequencinga* danas se primjenjuje distribucijom u različitim medijima (kino, video, televizija).

Sve tri klasične vrste kina u Sjedinjenim Državama s vremenom su nestale ili su prenamijenjene. Televizija je učinila suvišnim jeftinija drugorazredna i trećerazredna, a promjena strukture stanovništva i gradova prvorazredna kina. Rijetka preživjela potonja luksuzna kina koja se nalaze u sve praznijim gradskim središtima danas uglavnom služe za svečane premijere. Istodobno su u predgrađima na mjestima nekad drugorazrednih kina ili u sklopu modernih trgovačkih centara počeli nicati vrhunski opremljeni multipleksi s visokom cijenom, ali i razinom kvalitete usluge. Multipleksi su postali *first-run* kina, dok je svima ostalima preostalo prikazivati ostatke (*leftover-run*) ili specijalizirane filmove (neameričke, umjetničke i sl.).

Iako je izumiranje klasičnih kinodvorana kulturna tragedija, neosporno je da je multipleksizacija omogućila preživljavanje, oporavak i dalji razvoj kinematografije. Trenutačno se razlikuju tri osnovne vrste distribucije prema broju kinodvorana u kojima se film prikazuje.

U širokoj (masovnoj, intenzivnoj, *wide*, *ultrawide*) distribuciji kreću filmovi najvećega tržišnog potencijala, za koje se očekuje da će postati *blockbusteri*. Kampanja koja ih prati skupa je, agresivna, koncentrirana i najčešće kratkotrajna. Trenutačno se pod širokom distribucijom podrazumijeva istovremeno prikazivanje u 1500 do 3700 kina,[36] ali zbog izgradnje novih kina taj broj neprestano raste. S obzirom da je riječ većinom o multipleksima u kojima se isti film može prikazivati u više dvorana, broj kopija u optjecaju ponekad prelazi i 6000.

U ograničenoj (selektivnoj, *limited*) distribuciji film se počinje prikazivati na određenim odabranim tržištima u nekoliko stotina pa i do otprilike 1500 kina. U slučaju da postigne zapažen uspjeh, film može povećati broj kina u kojima se prikazuje, odnosno prijeći u široku distribuciju (*expanding release*).

U ekskluzivnoj (*exclusive*, *platform*) distribuciji u nekoliko specijaliziranih kina prikazuju se filmovi za koje se smatra da su zanimljivi samo malobrojnom segmentu populacije. No, na isti način počinju se prikazivati i jači filmovi, koji održavanjem pretpremijera i posebnih projekcija žele stvoriti atmosferu nestrpljenja, iščekivanja i nezadovoljene potražnje, nakon čega kreću u ograničenu ili široku distribuciju (*expanding release*).

U počecima kinematografije prikazivači su distributerima plaćali fiksne naknade za prikazivanje filmova u određenom razdoblju. Rizik je bio u potpunosti na prikazivaču, koji je mogao izgubiti sav novac u slučaju da film ne privuče publiku, ali i ostvariti veliki profit. Takvi jednostavni ugovori[37] na razvijenim su tržištima sve rjeđi. Distributeri su s vremenom shvatili da će podjelom rizika zaraditi više novca te su osmišljavali sve složenije ugovore kojima su prihode dijelili u određenim omjerima; prvo im je pripadalo 20 posto, pa u šezdesetima trećina, a u posljednje vrijeme prosječno oko 45 posto ukupnih prihoda. Glavni adut u pregovorima za povećanje omjera u korist distributera bili su sve veći dodatni prihodi prikazivača iz popratnih aktivnosti poput prodavanja kokica, osvježavajućih pića i sl.

U današnjim složenim ugovorima prihod potencijalnog hita dijeli se ovako: prva dva tjedna distributeru pripada i do 90 posto bruto-prihoda (a zatim 70, 60, 50 posto itd.), ali prethodno umanjena za kompromisom usuglašene operativne troškove kina (*house expenses* ili *nut*). Tzv. *nut* uključuje najamninu lokacije, troškove telefona, struje i osiguranja te iznose obroka hipotekarnih kredita. Zbog inflacije ili drugih uzroka nakon nekog vremena oko konkretne visine *nuta* mora se ponovno pregovarati. Iako se čini kao da je pritom distributer u prednosti, situacija je zapravo sigurnija za prikazivača, koji prvo pokrije troškove, a zatim zaradi 10 ili više posto prihoda. U slučaju komercijalnog neuspjeha (*flopa*) kina bi naplatila svoje troškove, dok distributeru ne bi ostalo ništa.

Kako bi se osigurali, distributeri su potkraj šezdesetih uveli tzv. *floors*, odnosno minimalne udjele u bruto-prihodu prije

oduzimanja *nuta*. *Floors* jamče distributerima da neće dobiti manje od određenog postotka bruto-prihoda (od 70 do 35 posto kako prikazivanje odmiče). (Squire, ur., 1992: 276-278). Takav se obračun primjenjuje samo u slučaju lošeg rezultata; u suprotnom vrijedi prethodni. Postupno povećavanje udjela koji pripada kinima služi kao motivacija da film prikazuju što dulje te poticaj da ulože u njegovu promociju. No, konačna odluka o trajanju prikazivanja leži na prikazivaču.

Kao osiguranje da će film dobiti prije ili umjesto konkurenata prikazivači distributerima unaprijed plaćaju određene iznose (*front money*), u obliku povratnih predujmova ili nepovratnih jamstava, koji se pri kasnijem obračunu prvi isplaćuju. Ukoliko film zaradi manje novca nego što je unaprijed uplaćeno, distributer prikazivaču vraća ostatak predujma, ali ne i jamstva. Kako bi dodatno poboljšali vlastite pregovaračke pozicije i snizili uvjete, prikazivači se utječu međusobnoj podjeli kompanija od kojih uzimaju filmove (*split*). (Squire, ur., 1992: 344-350). Naime, film za koji ima više zainteresiranih omogućava distributeru povećanje cijena.

Na nerazvijenim tržištim poput Hrvatske tako kompleksni ugovori ne postoje. U nas uglavnom lokalni distributeri terminiraju filmove u kinima na temelju podjele bruto-prihoda u fiksnom omjeru 60: 40 posto u korist prikazivača,[38] a u slučaju manjih kina ili starijih naslova još su česte i primjene fiksnih naknada. Složenije je ugovore za sada nemoguće provesti među ostalim i zbog nepostojanja sustava kontrole. U Americi distributeri imaju regionalne podružnice s osobama koje ugovaraju termine, broj kopija i uvjete (*bookers*) ili kontroliraju protok novca (*cashiers*). Uz to postoje i posebni odjeli upravljanja kopijama (naručuju, nadgledaju kvalitetu i organiziraju transport do kina), statistike (prate i analiziraju utrške), nadgledavanja i kontrole kina te ispostave promotivnih materijala.

Podsjećam, kakav se god obračun primijenio, dio koji na kraju pripadne distributerima zove se neto-prihod ili *box-office rental*. Od njega se zatim oduzima distributerska naknada (*distribution fee*), koja se ne odnosi na neke konkretne troškove, nego služi za pokrivanje postojanja distributerske mreže, odnosno plaće zaposlenika, uredske troškove i sl. U prosjeku distributerska naknada iznosi trećinu neto-prihoda;[39] za distribuciju u Sjedinjenim Državama uzima se 30 posto, a u ostalom dijelu svijeta oko četrdesetak. Iznos koji ostane služi za plaćanje 4P filmskog *businessa* — *prints* (kopije — odnosi se na konkretne troškove distribucije u užem smislu), *promotion* (promocija, odnosno promotivni troškovi distributera), *production* (proizvodnja) i *participation costs* (udjeli kreativnih *inputa* u prihodima).[40]

5.2. Strategije promocije

5.2.1. Promotivni miks

Istodobno sa strategijom distribucije osmišljava se i strategija promocije. *Pojedini elementi eksploatacije filma pripremaju se već za vrijeme njegove proizvodnje — izradom propagandno-reklamnih materijala (fotografije, plakati, prospekti filma) te izradom dijalog-liste za prevođenje na strane jezike* (Peterlić, ur., 1/1986: 356), kao i radom na publicitetu.

Strategija promocije je marketinška aktivnost čija je zadaća stvaranje svijesti o postojanju određenih proizvoda i usluga na tržištu, izazivanje interesa za njih, davanje dodatnih informacija i razvijanje sklonosti potrošača za njihovu kupnju te njegovanje pozitivne predodžbe o poduzeću, organizaciji i zemlji. (*Ekonomski leksikon*, 1995, Zagreb: Masmedia, preneseno u Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 787). Promotivni ili komunikacijski miks optimalna je kombinacija promotivnih aktivnosti za ostvarivanje promotivnih ciljeva u određenoj akciji, a sačinjavaju ga odluke o ekonomskoj propagandi (oglašavanju), unapređenju prodaje, osobnoj prodaji te publicitetu i odnosima s javnošću.[41]

Ekonomska propaganda je *bilo koji oblik prezentacije ili promocije onih ideja, dobara ili usluga što nisu osobne prirode, a plaća ih određeni sponzor* (Kotler, 1994: 710). Propaganda je dakle *plaćeni skup djelatnosti koje pomoću vizualnih, akustičnih i kombiniranih poruka informiraju korisnike i utječu na njih da dobrovoljno prihvate ideje koje sugerira propagandna poruka* (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 798). Prema ciljevima razlikujemo uvodnu, održavajuće-pojačavajuću, podsjetnu i redukcijsku propagandu, prema vrsti medija televizijsku, oglasnu, direktnu, sajamsku, vanjsku i tiskanu, prema apelima racionalno-informativnu, emocionalno-sugestivnu i kombiniranu itd. (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 798)

Oglašavanjem se u filmskoj industriji koristi za razvijanje selektivne potražnje za određenim filmom, odnosno njegovo diferenciranje od konkurencije, a provodi se putem medija masovnog komuniciranja, ponajprije televizije. Filmska propaganda ulaže i u izradu raznih direktnih propagandnih sredstava kao što su brošure, knjižice, prospekti i sl., vanjskih *display*-sredstava poput platnenih i inih uličnih transparenata (*banners*), naljepnica, samostojećih i visećih kartonskih panoa i izložaka (*marquees*, *standees*, *static clings*, *mobiles*...) te ostalih sredstava koja nastaju u suradnji s komplementarnim industrijama (*merchandising tie-ins*). (Sudar, Keller, 1991: 162-174)

Od propagandnih sredstava najveći utjecaj imaju tiskani i pokretni audio-vizualni oglasi koji se u povijesti kinematografije tradicionalno temelje na vanjskom propagandnom sredstvu — filmskom plakatu i projekcijskom propagandnom sredstvu — *foršpanu*. Posljednji je iz njemačkog jezika preuzet popularni naziv za najavu filma (eng. *trailer*). Riječ je o *kratkom filmu realiziranom radi reklamiranja drugog filma* (Peterlić, ur., 2/1990: 205) i najuvjerljivijoj neovisnoj, brzoj i agresivnoj audio-vizualnoj atrakciji napravljenoj montažom isječaka iz filma i onih koji su iz određenih razloga izbačeni iz njegove konačne verzije te posebno snimljenih kadrova, uz nasnimavanje glazbene podloge.

Najstarije i najomiljenije filmsko propagandno sredstvo ipak je plakat. Za razliku od *foršpana* plakat je podređen promatraču, koji ga može gledati koliko hoće i može dobiti sve potrebne informacije brzinom kojom hoće. Dok foršpani i televizijski spotovi sadrže eksplicitne, ali odabrane informacije, plakati i tiskani oglasi nude opće impresije, *sirovu* informaciju o kreativnim *inputima* te *ušminkanu* o kritičarskim ocjenama.

Unapređenje prodaje obuhvaćaju *neposredni poticaji što navode na kupnju ili prodaju proizvoda ili usluga* (Kotler, 1994: 710). U filmskoj djelatnosti među sredstva unapređenja prodaje pripadaju priredbe, sajmovi, nagradne igre, nagradni kuponi za jeftinije ili besplatne kinoulaznice te dijeljenje premija, darova i uzoraka. Kako bi stekli prednost u odnosu na konkurente, distributeri često prikazivače stimuliraju raznim nagradama (za najbolje unutarnje uređenje kina i sl.).

Osobnu prodaju distributeri u kinodistribuciji rjeđe primjenjuju, osim pri preprodaji filmova drugim distributerima ili prikazivačima. U kontaktu s krajnjim potrošačima osobna prodaja odvija se putem telefona, telefonskih automata, Interneta i sl.

Odnosi s javnošću podrazumijevaju *niz programa usmjerenih na unapređenje, održavanje ili zaštitu imagea neke kompanije ili proizvoda«* (Kotler, 1994: 710), uglavnom su plaćeni oblik komunikacije, imaju informativni i poticajni karakter i dio su kulture poduzeća. Odnosi s javnošću svojevrsna su diplomacija poduzeća i u nju pripadaju odnosi sa zaposlenima, potrošačima, predstavnicima medija, dobavljačima, okolinom, financijskim tržištem i vladom.

Publicitet je *svaki neplaćeni i planirani oblik javnog objavljivanja informacija u sredstvima javnog priopćavanja* (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 825), informativnog je karaktera, posredno uvjerljiv, a može biti i povoljan i nepovoljan. Rezultat je njegove djelatnosti dio redovitog sadržaja u medijima.

U djelatnost publiciteta i odnosa s javnošću pripada organiziranje reportaža sa snimanja filma, intervjua s članovima ekipe, premijera, *press*-konferencija, zabava, primanja, zatim sponzoriranje, poticanje interesa i medijskih članaka i priloga te njihovo prikupljanje, pisanje priopćenja, govora i tiskanih materijala, sve s konačnim ciljem stvaranja, zadržavanja i uvećavanja pozitivne slike, odnosno naklonosti javnosti prema poduzeću i njegovim filmovima te podizanja razine informiranosti potencijalnih gledatelja i kreiranja atmosfere napetosti i iščekivanja. U posebna zaduženja tih odjela idu i nastupi na festivalima, poboljšanje šansi za osvajanje nagrada, poticanje afera te ostali *često rafinirani oblici poticanja popularnosti glumaca, autora ili teme, njezinog književnog predloška ili aktualnoga okružja.* (Peterlić, ur., 1/1986)

U Hrvatskoj najčešće ne postoje odnosi s javnošću, nego eventualno odnosi s novinarima (*press relations*), zbog čega zaposlenici, potrošači i cjelokupna javnost ostaju potpuno neinformirani o cjelokupnom kompanijinu djelovanju.

5.2.2. Promotivne kampanje

Filmske distributerske kompanije najviše ulažu u oglašavanje pa dominantno primjenjuju strategiju privlačenja (*pull*). Zbog velike važnosti propagande distributeri su često skloni napuhavanju kvalitete filmova, što je dugoročno kontraproduktivno jer je usmena predaja za potrošače kreativnih proizvoda ključan čimbenik u donošenju odluke. Zbog manjih propagandnih proračuna u odnosu na *majore* nezavisni distributeri zasnivaju kampanje na pozitivnim kritikama i usmenoj predaji. S druge strane, prikazivači gotovo ne ulažu u oglašavanje, nego sve posvećuju unapređenju prodaje i tako primjenjuju strategiju guranja (*push*).

Uporaba *foršpana*, plakata i ostalih *display* sredstava (*lobby eye-cathers*) u kinima u načelu je besplatna jer su u zajedničkom interesu distributera i prikazivača.[42] No, čini se da i tome uskoro dolazi kraj. Ove je godine kompanija Sony Pictures napravila presedan plativši prikazivanje *foršpana* filma *The Animal*, što je odmah potaknulo kina da isto ubuduće zatraže i od ostalih distributera. Sporno je i prikazivanje nefilmskih spotova u kinodvoranama prije početka projekcije, odnosno u bloku s *foršpanima*. Distributeri su protiv njihova prikazivanja jer prihodi od njih idu isključivo kinima; neki stoga čak i zabranjuju da se prije njihovih filmova prikazuju oglasi. Uobičajeno je da se prije filma prikaže pet dvoipolminutnih *foršpana*, od čega dva od distributera čiji se film prikazuje, dok se ostala tri slobodna *mjesta* popunjavaju po dogovoru. Osim navedenoga distributeri i prikazivači rijetko surađuju u promociji; tek u manjoj mjeri provode kooperativno oglašavanje, većinom u oglasima u dnevnim novinama, čiji se troškovi nadoknađuju iz prihoda filma.

Marketinški proračun kampanje pojedinoga filma u Americi iznosi otprilike polovicu veličine produkcijskog proračuna. Od toga većina otpada na promotivni proračun koji obuhvaća troškove osmišljavanja konkretnih kampanja (*creative costs*), stvaranja i reproduciranja promotivnog materijala, slanja članova filmske ekipe na turneje itd. Budući da se izvan Sjedinjenim Državama u promociju ulaže znatno manje novca i pozornosti, američki distributeri smatraju da je lokalne promotivne kampanje isplativije što više pojeftiniti i pojednostavniti. Zato se usprkos međunarodnoj orijentaciji filmskih kompanija u nastupima na stranim tržištima i dalje najčešće koriste postojeći standardizirani materijali uz minimalnu adaptaciju na jezik lokalnog tržišta, gotovo bez ikakvih odstupanja od globalne strategije.

Svaka lokalna promotivna kampanja pojedinoga filma mora se nadovezivati na strategiju distribucije. Kampanja bi trebala sadržavati politiku odnosa s javnošću i publiciteta, taktike za poticanje usmene predaje i medijsku strategiju (koliko ulagati u televiziju, radio, vanjske izloške, novine, časopise i ostale elektroničke medije) s posebnom pred- i post-fazom; u prvoj se informira, upoznaje i nagovara javnost, a u drugoj podsjeća. Usto treba organizirati prevođenje, projekcije za novinare i svečane premijere, surađivati s glazbenim i ostalim komplementarnim medijima, darovati sredstva unapređenja prodaje (suradnja s mogućim *cross-promotion tie-in* partnerima poput primjerice McDonald'sa) i sl. (Interni materijali kompanije Buena Vista International, 4th Annual Sub-Distributor Sales & Marketing Conference, 1998, Amsterdam, objavljeno u Augustić, 1999: 134-144). Nužno je također u slučaju loše reakcije publike imati spremnu rezervnu (*back-up*) kampanju.

Lokalni zastupnici *major* kompanija promotivne materijale počinju dobivati i nekoliko mjeseci prije premijere filma. Prvo ilustrirane prospekte, sinopsis (kratku radnju filma), mape i fotografije, a zatim plakate, *foršpane*, ilustrirane mape s osnovnim tekstualnim informacijama o filmu (*press kit*), specijalne videomaterijale (*featurette*) i videomaterijale

sa snimljenim razgovorima i isječcima iz filma (elektronički *press kit*), primjere novinskih oglasa, *jumbo*-plakate, televizijske i radiospotove, kopije članaka o filmu itd. (Augustić, 1999: 140). Na kraju distributeri dobiju i sam film kako bi procijenili njegov lokalni potencijal, odnosno gledanost na temelju čega se određuje lokalni promotivni proračun.

5.3.3. Organizacija promotivnog odjela

Specifičnosti organizacije filmske promocije najbolje se mogu prikazati na konkretnim iskustvima pa ću se stoga poslužiti ustrojem promotivnog, odnosno *advertising & publicity* (skraćeno *ad-pub*) odjela distributerske *major*-kompanije Warner Bros. iz 1992. godine. (Squire, ur., 1992: 292-305). Iako je otad zbog razvoja tehnologije i marketinga podosta u Warneru izmijenjeno, i taj zastarjeli, ali iscrpno dokumentirani primjer može poslužiti kao ilustracija kako se promocija osmišljava i provodi u filmskoj praksi.

Warnerov odjel sastoji se od organizacijskih podjedinica kreativne propagande (*creative advertising*), odnosa s javnošću (*publicity & promotion*), istraživanja tržišta (*market research*), medija (*media*) i međunarodnog poslovanja (*international*). Uz njih postoje i administrativne skupine potpore.

Tzv. *creative advertising* zadužen je za osmišljavanje strategije te kreiranje propagandnih sredstava unutar ili izvan kompanije. Osoblje *creative advertisinga* pripreme započinje još u pretprodukciji, a tijekom snimanja nadgledaju određene radnje (fotografiranje ekipe, snimanje dokumentaraca i sl.), koje će im poslije poslužiti za izradu propagandnih koncepata. Također već tijekom snimanja gledaju snimljene materijale, a odmah po završetku i grubu kopiju filma kako bi mogli osjetili vizualni stil i atmosferu filma te tako što prije početi raditi na pisanju slogana i propagandnih poruka, dizajniranju plakata, *foršpana* itd.

Odnosi s javnošću odgovorni su za prenošenje poruka. Iz tog pododjela prvo se izabere određeni *public relations* stručnjak koji u ime ekipe kontaktira s javnošću (*unit publicist*). On prati snimanje, piše tekstove o njegovu tijeku, biografije članova ekipe i kratku radnju filma (*production notes*) te obavještava studio o svemu što se događa. Usto bira i fotografa (*stills photographer*) te organizira snimanje propagandnih sredstava, dokumentaraca i ostalih videomaterijala (*press kits*, *behind-the-scenes*, *featurettes* i sl.). Iz svega toga kombinira kratke priloge za televizijske novinare, izabire najbolje snimke lokacija na kojima se snimalo, najatraktivnije isječke iz filma i sl.

Organizacijska jedinica istraživanja tržišta obavlja zadaće za razne nalogodavce. Za *creative advertising* ispituju reakcije ljudi na propagandne kampanje, za članove ekipe filma organiziraju pokusna prikazivanja filmova pred publikom (*test screenings*, *previews*), a za odjel distribucije istražuju i analiziraju tržište u cjelini, potrošače ili konkurente.

Prilikom provjere učinkovitosti propagandnih materijala izabrane uzorke populacije ispituje se u manjim grupama ili pojedinačno (*one-on-one*) o konkretnom propagandnom konceptu, prepoznatljivosti i privlačnosti naslova, slogana, poruka i glumaca te atraktivnosti i uvjerljivosti različitih vrsta plakata, *foršpana*, tiskanih i audio-vizualnih oglasa. Nakon što im se pokaže materijal, ispitanici u grupi ispunjavaju testove ili se pojedinačno intervjuiraju o tome što misle da poruka poručuje, je li im plakat privlačan, koliko su zainteresirani pogledati film i sl. Na temelju toga potrebno je utvrditi kako na kampanju reagira ciljna publika, odnosno poklapa li se realizirano s idejama i primaju li ljudi materijal na način kako je zamišljeno. Ukoliko se pokaže da je došlo do pogreške u komunikacijskoj koncepciji, *creative advertising* mora krenuti iz početka.

Etički su najdvojbeniji dio posla istraživanja tržišta pokusna prikazivanja. Njihovo je jedino opravdanje ukoliko se primjenjuju za provjeravanje koliko je autorova namjera ostvarena, odnosno je li tijekom snimanja *izdana* prvobitna ideja; primjerice ima li nelogičnosti u tijeku radnje, smije li se publika na planiranim mjestima, izaziva li akcijski film dosadu i sl. Ukoliko se koriste kako bi se film dodvorio prosječnoj publici na način koji izdaje njegov integritet, onda su *previews* pogubni i niječu samu bit filmske umjetnosti. Iznimno je stoga važno da marketeri i filmski djelatnici stalno surađuju i uvijek imaju na umu karakteristike filma kao kreativnog proizvoda. Suprotno djelovanje uzaludno je i štetno. Dakako, u Warneru i ostalim studijima malo tko razmišlja o takvim *suptilnim* razlikama u pristupu. Svaki od svojih dvadesetak distribuiranih filmova godišnje *majori* testiraju barem dva puta. *Previews* zato ponekad pomognu da se napravi bolji film, ali ga češće obezvređuju.

Postoje dvije vrste pokusnog prikazivanja — produkcijsko i promocijsko. Produkcijsko *pomaže* filmskim djelatnicima u dorađivanju filma, dok se na promocijskom proučavaju reakcije publike kako bi se podesile strategije distribucije i promocije (*release & advertising*). Primjerice, ako su reakcije na film loše, preporučljivo je požuriti s distribucijom kako bi se preteklo negativnu usmenu predaju. Ako se film pokaže boljim od očekivanja, može ga se ekskluzivno prikazivati nekoliko tjedana ili dana prije službenog otvaranja kako bi kritičari stigli proširiti pozitivno mišljenje o njemu. Najbolji su pokazatelj u pokusnom prikazivanju reakcije publike na film, a rabe se i kartice koje gledatelji ispunjavaju tijekom projekcije te naknadni pojedinačni intervjui, koje mogu slušati i članovi ekipe.

Pododjel medija zadužen je za izradu i izvedbu *media plana*, nadzire trošenje i razmještanje oglasa (koje obavljaju propagandne agencije) te opskrbljuje novinare tekstualnim i audio-vizualnim materijalima, fotografijama i slajdovima (*written & video press kits*). *Media plan* počinje se osmišljavati i nekoliko mjeseci prije početka prikazivanja. U njemu se na temelju procjene o mogućem bruto-prihodu filma određuje koliko će se potrošiti na oglašavanje. Televizija je u proračunu najveća stavka, a slijede tiskani mediji (novine, tjednici pa mjesečnici), radio te vanjska propaganda (*billboards*). Učinak oglasa mjeri se množenjem broja ljudi koji ga vide (*reach*) s prosječnom učestalosti, odnosno koliko su ga puta vidjeli (*frequency*). Drugo je mjerilo efikasnosti uspoređivanje cijene oglasa s gledanošću/nakladom konkretnog medija izraženom u tisućama potrošača (*cost-per-thousand*).

Međunarodni pododjel koordinira promociju na tržištima izvan Sjedinjenih Država i Kanade, usklađuje je s datumima

prikazivanja te lokalnim distributerima odobrava *media planove,* koji, iako moraju biti u skladu s globalnom strategijom, ovise o tamošnjim okolnostima. Lokalni su distributeri zaduženi i za prevođenje materijala i filma, pri čemu se može birati između jeftinijeg titliranja i skuplje sinkronizacije.

S približavanjem početka prikazivanja intenzivira se aktivnost svih odjela. Prvo kreće oglašavanje, a na tržištu se pojavljuju i rezultati dogovorene suradnje sa srodnim industrijama (*merchandising tie-ins*). *Publicity* u suradnji s kreativnim stvaraocima filma i pododjelom medija užurbano ugovara intervjue i snimanja fotografija za naslovnice te nagovara urednike medija na objavljivanje priloga i članaka. Tijekom prvoga vikenda prikazivanja, koji služi kao putokaz u predviđanju konačnog bruto-prihoda, osoblje *market researcha* obavlja ispitivanja publike odmah po izlasku iz kina. Ako se pokaže da su prvi rezultati u skladu s očekivanjima, kampanja se provodi kako je planirano. U slučaju da su rezultati iznad očekivanja, kampanja se prilagođava i ulaganja povećavaju, no ukoliko su ispod očekivanja, film je osuđen na propast jer se nadalje troše samo najosnovnija sredstva. Tada film mogu spasiti još jedino odlične kritike ili usmena predaja.

6. Zaključak

Povijest civilizacije zasniva se na interferencijama trženja i kulture. Budućnost također. Ekonomisti i umjetnici moraju prihvatiti tu realnost i zajedničkim snagama, uvažavajući vlastite različitosti, poraditi na razvijanju međusobne suradnje. U tome im može pomoći relativno mlada znanstvena disciplina — marketing, koji je u pedesetak godina postojanja proširio djelovanje na mnoga sama po sebi kompleksna i različita područja. Posebnosti najdelikatnijeg — umjetnosti, a u sklopu nje i filma, pritom su zapostavljena pa je dalja specijalizacija i modifikacija marketinga nužna. Razrada teoretskog sustava koji bi omogućio osmišljavanje djelotvornih marketinških strategija primjenjivih u kinematografiji spriječit će da inventivnost bude prepuštena stihiji, kao što je trenutačno.

Film je više nego ijedna druga vrsta umjetnosti društvena pojava i po tehnološko-artističkoj zahtjevnosti i po snazi utjecaja na društvena zbivanja pa marketing postaje njegova neizostavna komponenta koja poprima ulogu koordinatora interesa stvaralaca djela i društva u cjelini. Poboljšanjem komunikacije između svih *inputa* i sudionika razmjene marketing može eliminirati česti jaz između ideje filma, njegove realizacije (*outputa*) i nastupa na tržištu. Ukratko rečeno, osnovni su ciljevi modernog marketinga koordinacija, komunikacija i razmjena. Pritom je pogubno bilo kakvo mehaničko implementiranje marketinških načela. Vulgarna komercijalizacija filmske umjetnosti uništava identitet autora, srozava estetsku i etičku razinu filmu, kao i ukus gledateljstva, što nije u dugoročnu interesu ni ljudi koji je provode.

O međuodnosu marketinga i filma relevantni su radovi oskudni, a informacije razasute, pa sveobuhvatna sinteza tek očekuje provedbu. Stoga sam se ovom prigodom zadržao na teoriji i primjeni međunarodnog marketinga u filmskoj distribuciji, služeći se pritom ponajviše najiscrpnije dokumentiranim američkim iskustvima.

Kao cjelovita grana kinematografije filmska distribucija upravlja svim elementima marketinškog miksa, odnosno odlukama o proizvodu, cijeni, distribuciji (u izvornom smislu) i promociji. U njezina osnovna zaduženja ubrajaju se: financiranje proizvodnje, preprodaja i plasman filmova drugim distributerima i(li) prikazivačima te informiranje i utjecanje na ponašanje potrošača.

Pozitivni učinci primjene marketinga mogu se jasno vidjeti na primjeru Sjedinjenih Država i nekih zapadnoeuropskih zemalja poput Francuske. Tamošnja se tržišta oporavljaju, gledanost raste, a produkcija buja, no mi je nažalost zbog zaostalosti naše distributerske i prikazivalačke mreže nemamo prilike ni vidjeti. Hrvatska kinematografija danas gotovo ne postoji. Gledanost je na rekordno niskoj razini, produkcija je svedena na nekoliko naslova godišnje, ovisna je o državi i potpuno dezorijentirana, distribucija je pasivna, kinomreža uništena, a drugi oblici prikazivanja zaostali. Ipak, prihvaćanjem moderne međunarodne marketinške orijentacije filma te proučavanjem i primjenjivanjem najboljih svjetskih iskustava, od kojih su mnoga navedena i u ovoj radnji, moguće je preokrenuti ovako poraznu situaciju.

Prije svega treba prihvatiti da je za napredovanje bilo koje umjetnosti nužno stvoriti temelj, odnosno razviti tržište. Bez tržišta i njegova novca nema kinematografije. Ona vrijedi koliko i njezina najslabija karika u lancu, odnosno član filmskoga distribucijskog kanala koji čine proizvođači, distributeri, prikazivači i potrošači. Bez gledatelja odumiru distribucija i prikazivalaštvo, a bez distribucije i prikazivalaštva nema proizvodnje. Razvoj mora biti simultan i mora uključivati sve grane kinematografije.

Iako prikazivalaštvo donosi novac, a proizvodnja filmove, upravo je distribucija zbog svoje središnje, vezivne uloge razvojna snaga kinematografije i filmske industrije. Naime, distribucija jedina ima odnose sa svim ostalim članovima filmskog distribucijskog kanala. Budući da uz prikazivalaštvo distribucija pripada u reproduktivne faze kinematografije, dvojbe oko upletanja marketinga u njoj manje su izražene nego u proizvodnji. No, i u distribuciji nužno je suptilno primjenjivati marketing. Ukoliko se primjenjuje klasična ekonomska logika, postoji opasnost da razvijanje tržišta krene u suprotnom smjeru od željena stimuliranja raznolikosti. Marketinški stručnjaci koji upravljaju distribucijom stoga moraju poznavati i uvažavati specifične karakteristike filmova kao kreativnih proizvoda koji u sebi sadrže i umjetničke i zabavne vrijednosti. Suprotno djelovanje uzaludno je i štetno.

Ponajprije treba prihvatiti da je potražnja za kreativnim proizvodima potpuno nepredvidljiva. Kako bi smanjili neizvjesnost i rizik, filmski producenti i stručnjaci za marketing uzaludno pokušavaju ponoviti uspjehe, što u konačnici najčešće završava katastrofalno i u komercijalnom smislu. Umjesto besmislena i dugoročno kontraproduktivna pokušavanja kopiranja bolje bi bilo da prihvate prirodu kreativnog stvaralaštva — njegovu jedinstvenost i beskonačnu različitost, te stimuliraju nove ideje, žanrove i autore. Uostalom,

raznolikost ponude osnova je na kojoj počiva i klasična ekonomija.

Kao opravdanje za jednoobraznost često se navodi postizanje zadovoljstva potrošača. No ono nikad nije potpuno, čak ni u slučaju čiste zabave, ukoliko ne donosi nešto novo i originalno. Umjetnost mora istraživati neistražena područja, provocirati, stimulirati i postavljati zahtjeve pred publiku, čiji kapaciteti uživanja u kreativnim proizvodima rastu sa svakom njihovom novom potrošnjom. I najvjernija publika kojoj se neprestano nude jedni te isti filmovi loše kvalitete s vremenom će nestati. Najkorisnije je dakle poštivati načela beskonačnih različitosti i mogućnosti te jedinstvenosti kreativnih proizvoda i sačuvati integritet filma i njegovih (ko)autora, koji su u njegovo nastajanje uložili određeni kreativni napor. Ukoliko se sve ispravno primijeni, kreativni proizvodi mogu se eksploatirati tijekom duljeg razdoblja.

S druge strane, umjetnici moraju prihvatiti da razvoj tržišta ne dolazi sam od sebe. Poput ostalih kreativnih proizvoda i svaki film, bio *umjetnost* ili ne, treba ciljeve, strategiju, organizaciju i tehnike za pronalaženje i dosezanje ciljne publike; marketing je sredstvo koje mu u tome pomaže.

Početak svakog procesa upravljanja marketingom sustavno je prikupljanje informacija, istraživanje i analiza. Dužnost je marketinga izložiti umjetnika i njegovo ostvarenje što je moguće brojnijoj populaciji, ali ne poticati da se proizvede djelo kakvo najbrojnija publika traži ili očekuje. Dakle, ne prilagođavati filmove masovnoj publici, nego pronaći i obraćati se pravoj publici, koja bi ih potencijalno mogla znati cijeniti. Nakon toga kreće se u planiranje marketinških aktivnosti. Potrošače treba sustavno obrazovati i navikavati na filmsku umjetnost; zatim ih segmentirati te između njih izabrati najoptimalnija ciljna tržišta. Slijedi osmišljavanje strategije pozicioniranja filma, kao i pojedinih strategija proizvoda, distribucije i cijene te strategije promocije, iz kojih se izvode konkretne kampanje pojedinih nastupa na tržištu.

Uspješne distribucijsko-promotivne kampanje prvi su korak u poticanju veće posjećenosti kina, koja može lančano pokrenuti razvoj cjelokupne kinematografije, što se manifestira prvo izgradnjom i modernizacijom kinomreže, a zatim i brojnijom produkcijom, njezinom raznolikošću i u konačnici nastankom segmenata tržišta filmova namijenjenih užim krugovima gledatelja. U suprotnom, kao što je trenutačno u Hrvatskoj, ne postoji publika ni za najveće *blockbustere*.

Bibliografija

Augustić, Sandra, 1999, *Neophodnost primjene strategije pozicioniranja u filmskoj industriji*, magistarska radnja, Zagreb: Ekonomski fakultet

Balio, Tino, ur., 1985, *The American Film Industry*, revised edition, Madison: The University of Wisconsin Press

Caves, Richard E., 2000, *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge: Harvard University Press

Connant, Michael, 1985, *The Paramount Decrees Reconsidered*, u: Balio, ur., 1985.

Goldman, William, 1984, *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, New York: Warner Books, u: Caves, 2000.

Kotler, Philip, 1994, *Upravljanje marketingom*, Zagreb: Informator

Kotler, Philip, Scheff, Joanne, 1997, *Standing Room Only: Strategies for Marketing the Performing Arts*, Boston: Harvard Business School Press

Lehmann, Donald R., Weinberg, Charles B., 2000, *Sales Through Sequential Distribution Channels: An Application to Movies and Videos*, *Journal of Marketing*, Vol. 64, July 2000.

Mađerić, Dubravko, 1998, *Teorija marketinga i neprofitne djelatnosti*, *Poslovni marketing: Business to Business*, Zagreb: Školska knjiga

Peterlić, Ante, ur., 1/1986, 2/1990, *Filmska enciklopedija 1-2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Previšić, Jozo, Ozretić-Došen, Đurđana, 1999, *Međunarodni marketing*, Zagreb: Masmedia

Račić, Domagoj, Primorac, Damir, 1996, Marketing i film, seminarska radnja, Zagreb: Ekonomski fakultet

Račić, Domagoj, 1997, *Marketing u filmskom prikazivalaštvu*, diplomska, Zagreb: Ekonomski fakultet

Randall, Mark, 1990, *Artist Meets Marketer*, *Philadelphia Inquirer*, u: Kotler, Scheff, 1997.

Saračević, Igor, 1991, *Američki film 1990*, *Kinoteka*, br. 26, Zagreb: Filmoteka 16

Spears, Richard A., ur., 1998, *Hip & Hot: A Dictionary of 10, 000 American Slang Expressions*, New York: Gramercy Books

Squire, Jason E., ur., 1992, *The Movie Business Book*, 2nd ed., New York: Fireside

Sudar, Josip, Keller, Goroslav, 1991, *Promocija*, Zagreb: Informator Vogel, Harold L., 1998, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, 4th ed., Cambridge: Cambridge University Press

Vugrinec-Hitrec, Veronika, 1997, *Marketing društvenog ponašanja*, *Marketing*, travanj 1997.

...: *Jutarnji list*, 2. lipnja 2001, Zagreb: Europapress holding

...: *Nacional*, 26. lipnja 2001, Zagreb: Nakladnik

...: »Marketing u kulturi«, 1990, Simpozij CROMAR-a, *Tržište*, br. 2, Zagreb: Društvo za marketing

...: *Statistički ljetopis Hrvatske*, 1996, Zagreb: Državni zavod za statistiku

...: *Statistički ljetopis Hrvatske*, 2000, Zagreb: Državni zavod za statistiku

Bilješke

1 Ovaj se rad bavi filmskom distribucijom, jednom od grana filmske industrije, i dio je šireg projekta, odnosno buduće knjige o međuodnosu marketinga i filma. Namjera mi je za početak pokušati uvesti malo sustavnoga znanstvenog reda u ovu stihijski obrađivanu problematiku te dati teoretski i praktični okvir za razumijevanje međunarodne filmske distribucije kao i mogućnosti primjene marketinških koncepata u njezinom provođenju. Preciznije, ekonomistima približiti filmsku umjetnost, umjetnicima filmski *business*, a filmskim djelatnicima moguće učinke njihove sinergije.

Nužno je na početku razjasniti i nekoliko mogućih nesporazuma. Distribucija filma sastoji se od više faza. U radu ću se zadržati isključivo na filmskoj kinodistribuciji, odnosno distribuciji filmova putem kinodvorana, dok ću sve novije oblike distribucije putem televizije, videokaseta, DVD-a i Interneta ovom prigodom tek spomenuti. Također, bitno je naglasiti da je filmska distribucija cjelovita industrijska grana te kao takva obuhvaća odlučivanje o svim elementima marketinškog miksa, a ne samo prodaji ili fizičkoj distribuciji. I na posljetku napomena da je marketing širi pojam od promocije, koja je pak širi pojam od propagande, što mnogi iz filmskih i umjetničkih krugova ne znaju, a iz ekonomskih nažalost zaboravljaju.

Osim *Filmske enciklopedije,* koja u svojoj sveobuhvatnosti dotiče i komercijalni aspekt filma, znanstvene i stručne literature koja bi problematizirala međuodnos marketinga i filma u Hrvatskoj nema. I u svijetu je referentna literatura još rijetkost i svodi se tek na poneko poglavlje u nevelikom broju knjiga koje obrađuju poslovnu stranu filmske industrije. Relevantni sekundarni izvori podataka o marketingu u filmskoj distribuciji bili su stoga prilično oskudni. Ipak, zahvaljujući specijaliziranim filmskoposlovnim novinama, časopisima i statističkim godišnjacima dostupno je obilje najrazličitijih, najčešće nesistematiziranih i heterogenih informacija.

Neprocjenjive su bile i sve brojnije knjige i članci u kojima *insajderi*, profesionalci iz filmske industrije, prepričavaju vlastita iskustva, što se do sedamdesetih godina smatralo kažnjivim odavanjem industrijske tajne. Od tada se situacija postupno popravlja, a na američkim filmskim školama počinje se istovremeno uz filmsku proizvodnju, povijest i estetiku uvoditi i *filmsko poslovanje* (*business of motion pictures*) kao interdisciplinarni predmet isprepleten s pravom i ekonomijom te masovnim medijima i popularnom kulturom (Squire, ur., 1992: 15). (S velikim zakašnjenjem u školskoj godini 2001/02. sličan se studij uvodi i u Hrvatskoj na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti — prema podacima dostupnim u tisku (*Jutarnji list*, 2. lipnja 2001: 55).

Izvori podataka kojima sam se koristio i povezivao ih u cjelinu mogu se dakle razvrstati u tri skupine. Ekonomsko-marketinška literatura poslužila je za okvir ovog rada i definiranje marketinških kategorija, filmološka za pojašnjenja ključnih filmskih termina i povijesni prikaz, a filmsko-poslovna za statističke podatke i primjere iz prakse.

2 Riječ *film* potekla je iz engleskog jezika. Njezino središnje značenje je kožica, ali i opna u posebnijem i širem smislu. Razvojem fotografije riječ poprima posebno značenje 1845. godine, a u današnjem smislu počinje se upotrebljavati kao film u kinematografiji od 1896. Riječ film s vremenom poprima značenje *savitljiva vrpca s prevlakom osjetljivom na svjetlost*. Film danas označuje i pojedinačno filmsko djelo, a može služiti i kao sinonim za sintagmu *filmska umjetnost*, dok se svi ostali oblici filmske djelatnosti obuhvaćaju pojmom *kinematografija*. (Peterlić, ur., 1/1986: 395)

3 »*Eksploatacija filma je djelatnost koja se razvija od trenutka kad je film. djelo u kreativnom i tehnološkom smislu dovršeno; obuhvaća komercijalne i šire kulturološke aspekte plasmana filma u javnost.*« (ibid.: 356)4

4 »*Gotovo svaka kinematografija ima niz organizacija i manifestacija koje se bave populariziranjem i vrednovanjem film. djela: od film. kritike i publicistike, film. manifestacija (festivala i revija), specijalnih nacionalnih nagrada do niza film. tribina i klubova. Sastavni dio kinematografije jest i školovanje kadrova, od povremenih film. škola do film. akademija.*« (ibid.: 690)

5 »*1. Masovna proizvodnja filmova kao robe široke potrošnje, s težnjom za što većim profitom. Proizvodnja filmova u osnovi je komadna, unikatna proizvodnja, a kako indus. proizvodnja teži serijama, neprimjerena je samoj prirodi film. stvaralaštva. No usprkos tome, indus. proizvodnja filmova donijela je kinematografiji koristi: usavršena je tehnologija rada, modernizirana oprema, poboljšana organizacija snimanja i obrade filmova te provedena diferencijacija poslova i struka u cijelom procesu izradbe film. djela... 2. Industrija koja proizvodi materijale i svu opremu za proizvodnju* (i distribuciju i prikazivanje, op. a.) *filmova.*« (ibid.: 580)

6 »*Kinofikacija je spontani proces izgradnje kinematografa i njihovo uvođenje u cjelovitu kino-mrežu; stvaranje infrastrukture kinematografije na teritoriju određene regije ili države.*« (ibid.: 693)

7 »*Kino-mreža je regionalni ili poslovni sustav javnih kinematografa; prodajna infrastruktura kinematografije.*« (ibid.: 693)

8 »*Prostorija ili zgrada uređena za prikazivanje filmova... Kinematograf je osnovna organizacijska jedinica prikazivalaštva...*« (ibid.: 689) »*Filmska predstava je osnovni proizvod prikazivalaštva, a njezini učinci su broj prikazanih filmova, broj gledatelja i prihod.*« (Peterlić, ur., 2/1990: 369)

9 »*Rola je čvrsto namotana film. vrpca unutar metalnog koluta. Stand. dužina role negativa kod 35mm filma iznosi 300m* (otprilike 1000 stopa, op. a.), *pri brzini projekcije od 24 sličice u sekundi iznosi 10, 57 min.*« Za potrebe distribucije spajaju se neparna i parna rola, što iznosi 21, 54 minute trajanja. (ibid.: 447)

10 »*Trustovi su monopolistička udruženja kod kojih udružena film. poduzeća samo formalno i pravno zadržavaju samostalnost, a faktički se nalaze pod zajedničkim operativnim rukovodstvom, tako da gube stvarnu proizvodnu i poslovnu samostalnost. Trustovi u SAD-u su nastojali ostvariti kontrolu u svim djelatnostima od proizvodnje do prikazivanja filmova i tako monopolistički diktirati opće uvjete privređivanja u kinematografiji.*« (ibid.: 335)

11 »*Royalty ili količinska naknada odnosi se na iznos po količini (jedinici) prodanih ili proizvedenih proizvoda na osnovi licence.*« Izražava se u postocima kojima autori i nositelji prava sudjeluju u svim budućim podjelama prihoda. (Previšić, Ozretić-Došen, 1999: 393)

12 Vertikalna integracija mnogo je dosljednije provedena spajanjem s drugim medijima, primjerice televizijom. Studiji su nekad posjedovanjem kina osiguravali prikazivanje vlastitih filmova, čime je narušena pravedna tržišna utakmica, a danas na sličan način koriste televizijom. No, ovom se prigodom zadržavam samo na vertikalnoj integraciji filmskog distribucijskog kanala putem kinodvorana, koja za sada ne pokazuje znakove novog zlorabljenja.

13 Disney je vlasnik Miramaxa, a AOL Time Warner New Linea. I većina preostalih važnijih tzv. nezavisnih kompanija u vlasništvu je nekog od *majora*.

14 U domaćoj filmskoj literaturi nastaloj do početka devedesetih rabi se zbog negativnih konotacija u ekonomskoj teoriji napušten termin reklama. »*Pod reklamom podrazumijevamo pretjerano hvalisanje, sajamsko izvikivanje, neistinito i pretjerano isticanje kvalitete dobara ili usluga što ne postoji, sa ciljem da se ostvari što brža prodaja (bolje rečeno, jednokratna prodaja), da se proda nekurentna roba. Premda se taj termin reklame zadržao do danas (osobito u svakodnevnom žargonu), on se u stručnim krugovima potpuno napušta, jer su se reklama i njena djelatnost tako diskreditirale da se prišlo traženju novih termina, a povod je bio nagli razvoj industrije i nov način prilaženja tržištu, potrošaču i kupcu.*« Nije sporno da mnogi još *reklamiraju* filmove, ali im za takav pogrešan i štetan pristup ne treba davati terminološko opravdanje. U hrvatskom jeziku još ne postoji potpuno primjeren naziv za tu modernu *novo-reklamu*, djelatnost koja mora razvijati *most povjerenja* između proizvođača i potrošača pa se u tu svrhu rabe termini ekonomska propaganda, oglašavanje (eng. *advertising*) ili nešto šira promocija. (Sudar, Keller, 1991: 60-61)

15 Kanada u svim *domestic* iznosima sudjeluje sa tek oko 10 posto.

16 Marketinški proračuni uobičajeno obuhvaćaju ulaganja u promociju i distribuciju (*marketing costs*), iako se često zbog pojednostavnjivanja odnose na konkretnije troškove izrade kopija i oglašavanja (*prints and advertising*).

17 *Titanic* je zaradio oko 600 milijuna dolara u Sjedinjenim Državama i Kanadi, a čak 1,2 milijarde dolara u ostalom dijelu svijeta.

18 Poput Philipa Kotlera, koji izdvaja izvedbene umjetnosti (*performing arts*), a izbjegava sve ostale vrste koje trenutačno stjecajem okolnosti ostvaruju dobit.

19 Pojednostavnjeno rečeno, umjetničko djelo + proizvod = kreativan proizvod. (Caves, 2000: 1)

20 Filmski redatelj Milčo Mančevski u intervjuu tjedniku *Nacional*. (*Nacional*, 26. lipnja 2000: 37)

21 *Ljestvica uspješnosti, slobodan prijevod prema engl. box-office (prodavaonica ulaznica, uspješna priredba koja privlači gledatelje), naziv rasprostranjen u zap. kinematografijama (osobito američkoj), kojim se označuje i određuje tržišna vrijednost neke film. zvijezde ili prihod od pojedinog filma.* (Peterlić, ur., 2/1990: 72)

22 *Residuals* je termin kojim se nazivaju isplate (ko)autorima ili nosiocima prava određenog postotka (*royalties*) od prihoda svih daljih oblika prikazivanja filma nakon kinoprikazivanja. (Caves, 2000: 134)

23 Većina troškova nastaje u kratkom razdoblju u početku proizvodnje pa postaje veoma važno što brže eksploatirati kreativni proizvod kako bi se što prije počela *vraćati* sredstva.

24 Osnovne funkcije distributera, odnosno posrednika u svim djelatnostima jesu preuzimanje i smanjivanje rizika (i posredno cijena), organizacija i poticanje razvoja djelatnosti u cjelini. Navedene ključne uloge filmska distribucija preuzima i obavlja ponajprije u komercijalnijim kinematografijama s razvijenim filmskim industrijama kakva je američka. Bez distribucije ne bi bilo američke kinematografije ni američke filmske industrije kakva je danas; filmovi bi se snimali tek kad bi se vratio novac od prethodnog filma, a prikazivači ne bi imali što prikazivati (kao što je bio slučaj u počecima kinematografije, zbog čega su uostalom proizvođači i prikazivači inicirali stvaranje distribucije). Iako takav sustav fanatično potiče aktivnost i razvoj produkcije, prije svega u tehnološkom smislu, u njemu egzistira realna opasnost od sputavanja kreativnosti, ponekad ništa manja nego u kinematografijama koje u cijelosti kontrolira država. Omogućavanje pluralizma izvora financiranja jedini je pravi put poticanja produkcije. Stoga u mnogim zemljama, primjerice zapadnoeuropskim, produkcija više ne ovisi samo o distribuciji i njezinim akcijama i rezultatima, ili isključivo o državi, već i o brojnim neprofitnim i profitnim, državnim ili privatnim organizacijama različitih interesa i polja djelovanja. Nažalost, u Hrvatskoj je još na djelu druga krajnost. Distribucija nema nikakve veze s produkcijom, koja gotovo isključivo ovisi o državnoj potpori i tek ponekoj individualnoj inicijativi, a ostali izvori financiranja ne postoje. Istina, bez distribucijskog i inog novca naša produkcija i dalje funkcionira, ali jedva, dok ostale grane kinematografije polako odumiru. Svijest da sve tri grane kinematografije ovise jedna o drugoj presudna je za spas kinematografije u cjelini.

25 Iako uglavnom djeluju kao veleprodavači, filmski distributeri mogu nastupati i kao maloprodavači, primjerice prodajući direktno krajnjim korisnicima videokasete sa svojim filmovima.

26 *Buzz* je reakcija na određeni film, pojedinca ili događaj. Učinak koji postiže usmena predaja; ono što se o filmu priča, bilo dobro ili loše. Najgori je izostanak bilo kakve reakcije.

27 Teško prevodiv pojam *buffs* označava donekle obožavatelje i odlične poznavatelje određene kreativne industrije; u našem slučaju filmofile. (Caves, 2000: 185-187)

28 U svijetu je uobičajeno da se ti odjeli umjesto *distribution and promotion* nazivaju *sales and marketing* (prodaja i marketing), iako su prodajne, odnosno distribucijske aktivnosti dio marketinga. Do pogreške dolazi vjerojatno stoga što bi *sales and promotion* previše podsjećalo na *sales promotion* (unapređenje prodaje), dok je *distribution* naziv cijele djelatnosti. Pritom se pod terminom *marketing* uglavnom podrazumijevaju promocijske aktivnosti *advertising* i *publicity* (oglašavanje i publicitet). Potpunoj terminološkoj konfuziji pridonosi i što se u drugom kontekstu pod *marketing costs* ubrajaju troškovi izrade kopija, što spada u distribuciju, i oglašavanja (*prints and advertising*).

29 Filmski distribucijski kanal čine proizvođači, posrednici (distributeri u domaćoj i stranoj zemlji), prikazivači i potrošači.

30 U filmskim kompanijama uobičajen je pojam *release & marketing strategy*, u čemu *release* označava strategiju puštanja filma u promet, odnosno njegove distribucije, a *marketing* strategiju promocije.

31 *Blockbuster* je pojam koji označava najskuplje i najveće stvarne, ali često i samo potencijalne hitove. »1. Nešto golemo, posebice film ili knjiga koji privlače veliku publiku. 2. Nešto uzbudljivo i uspješno.« (Spears, ur., 1998: 33)

32 Budući da je većinom riječ o mulitpleksima, mnogi se filmovi zapravo prikazuju u više njihovih dvorana. Ukupan broj kopija koje se koriste prilikom otvaranja ponekad je veći od šest tisuća. Izrada pojedine kopije stoji oko 1200 dolara, što znači da se samo na osnovnu pripremu tako masovne distribucije utroši 7, 2 milijuna dolara. U Hrvatskoj se jači filmovi prosječno distribuiraju sa četiri do osam kopija.

33 U što idu studiji, producentske kompanije, nezavisni distributeri, prikazivači (kina, videoteke, televizijske mreže), agencije itd.

34 Prema vrstama financiranja projekti se razvrstavaju na zavisne, odnosno one koji nastaju pod okriljem *major*-studija, i sve ostale — nezavisne. No, valja uočavati razlike između tih brojnih tzv. nezavisnih kompanija. Postoje uistinu nezavisne produkcijske i(li) distributerske kompanije, ali i poluzavisne produkcijske i(li) distributerske kompanije koje djeluju u suradnji s *majorima*.

35 *Sequencing* je marketinška strategija maksimiziranja prihoda prema kojoj se film pušta u distribuciju sekvencijalno različitim kanalima i u određenim vremenskim razmacima, počevši od kanala s najvišim mogućim profitima u najkraćem razdoblju.

36 Trenutačni rekord drži animirani film *Shrek* koji se određeno vrijeme u Americi prikazivao u 3715 kina.

37 Jednostavni su ugovori i kad distributer iznajmi kino (*four-wall contracts*) za fiksnu najamninu plus operativne troškove.

38 Distributeri ponekad uvjetuju prikazivanje svojih najvećih *blockbustera* omjerom 50: 50 posto.

39 Lokalni zastupnici *majora* od toga zadržavaju od 15 do 30 posto.

40 Prva 2P čine marketinški, a treći produkcijski proračun. Na *participation costs* otpada sve veći dio prihoda, ali ih je teško prikazati prije konačnog obračuna. (Squire, ur., 1992: 287)

41 Na engleskom jeziku navedeni elementi promotivnog miksa zovu se *advertising*, *sales promotion*, *personal selling* i *publicity*.

42 U stvarnosti distributeri potiču prikazivače da ističu i češće koriste njihova sredstva nadoknađujući im troškove dostave koje inače podmiruju kina te *neopazice* plaćajući nešto više od uobičajenih cijena.

UDK: 791.44.075:378(497.5)

Vedran Mihletić

Studij produkcije (projekt)

Uvodna napomena

Na sjednici Akademijskog vijeća na ADU od 29. lipnja 1998, temeljem predočenog Nacrta nastavnog programa, prihvaćena je inicijativa za osnivanje Studija produkcije (film, televizija, kazalište, mediji) pri Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

Tijekom druge polovice 1998. i prvih mjeseci 1999. izabrano stručno povjerenstvo ADU, u sastavu prof. Milivoj Puhlovski, prof. Bruno Gamulin, doc. Marin Carić i doc. Silvestar Kolbas te voditelj projekta osnivanja Studija doc. Vedran Mihletić, izradili su priloženi elaborirani Nastavni program Studija koji objedinjuje iskustva desetak programa studija produkcije respektabilnih europskih i američkih sveučilišta i potrebe hrvatskoga kulturnog i medijskog prostora.

U jesen 1998. voditelj projekta doc. Vedran Mihletić provodi tri mjeseca kao stipendist *Fulbright fundacije* na stručnom usavršavanju u Sjedinjenim Američkim Državama na projektu *Istraživanje specifičnosti nastavnih programa studija produkcije na američkim sveučilištima*. Rezultati istraživanja iskorišteni su pri sastavljanju priloženog Programa.

Program je primijenio iskustva ovih američkih i europskih sveučilišta i visokih škola:

- NEW YORK UNIVERSITY, TISCH SCHOOL OF THE ART, UNDERGRADUATE & GRADUATE FILM PROGRAM, New York, SAD
- COLUMBIA UNIVERSITY, FILM PRODUCTION DEPARTMENT, New York, SAD
- SCHOOL OF VISUAL ARTS, FILM DEPARTMENT, THEATRE DEPARTMENT, New York, SAD
- MARYMOUNT MANHATTAN UNDERGRADUATE, COMMUNICATION ARTS DEPARTMENT, New York, SAD
- UCLA, FILM AND TELEVISION DEPARTMENT, Los Angeles, SAD
- AMERICAN FILM INSTITUTE, Los Angeles, SAD
- UNIVERSITY OF SOUTH CALIFORNIA, FILM AND TELEVISION PRODUCTION STUDIES, THEATRE STUDIES, Los Angeles, SAD
- CHAPMAN UNIVERSITY SCHOOL OF FILM AND TELEVISION, THE CHAPMAN PRODUCERS PROGRAM, Kalifornija, SAD
- VANCOUVER FILM SCHOOL, Vancouver, Kanada
- POLYTECHNIC OF CENTRAL LONDON, FILM, VIDEO AND PHOTOGRAPHIC ARTS, London, Velika Britanija
- ROYAL COLLEGE OF ART, DEPARTMENT OF FILM AND TELEVISION, London, Velika Britanija
- NATIONAL FILM AND TELEVISION SCHOOL, London, Velika Britanija
- LONDON INTERNATIONAL FILM SCHOOL, London, Velika Britanija
- FEMIS, Pariz, Francuska

Pri izradi Programa uzete su u obzir sve relevantne primjedbe i sugestije kolega iz profesionalne filmske, televizijske i kazališne produkcije, kao i sugestije kolega iz Hrvatskoga narodnog kazališta, Hrvatske radio televizije, Jadran filma, Društva hrvatskih filmskih redatelja i Udruge hrvatskih filmskih djelatnika.

Temeljem zaključka Nacionalnog vijeća za visoku naobrazbu 73/2000 od 27. siječnja 2000. i priloženih recenzija pristupilo se usklađenju Programa dodiplomskog studija produkcije, koji je kao takav izložen u nastavku.

U tom su smislu posebice razrađeni kolegiji čija će se provedba odvijati u suradnji s još tri fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

U razradu navedenih kolegija bili su uključeni ovi prodekani za nastavu:

1. Pravni fakultet (prodekan za nastavu: doc. dr. sc. Siniša Petrović)
2. Fakultet ekonomskih znanosti (prodekan za nastavu: prof. dr. sc. Goroslav Keller)
3. Fakultet elektrotehnike i računarstva (prodekan za nastavu: doc. dr. sc. Mirta Baranović)

Temeljem zaključaka Sveučilišta u Zagrebu vezanih uz uspostavu jedinstvenog *Europskog sustava prijenosa bodova (ECTS)*, priloženi Prijedlog nastavnog plana i programa Studija produkcije postavljen je i bodovan prema navedenom sustavu.

Prilikom bodovanja kolegija vodilo se računa da se u opterećenje studenta uračuna cjelokupno vrijeme koje treba potrošiti za uspješno svladavanje gradiva, a ne samo vrijeme provedeno na predavanjima, seminarima i vježbama.

1. Uvod

1.1. Slobodno tržište kulture i producent

Sadašnjost i budućnost novoga kulturnog proizvoda, koliko god mi to ne bismo željeli priznati, već se definitivno nalazi na — slobodnom tržištu dionica. Koliko je pak slobodno tržište samo po sebi zainteresirano za otkup takvih dionica dovoljno govore nesnimljeni igrani filmovi i serije, neizvedena dramska djela, neobjavljene knjige...

U situaciji nagla i radikalna *gubitka vlasništva* nad kulturnim proizvodom najteže se i najsporije snalazi sam autor, vječni nezadovoljnik vlastitim statusom, no ipak naviknut na dosadašnji kakav-takav kontinuitet stvaralaštva, na nespretne državne natječaje koji su, međutim, osiguravali onu minimalnu potporu dostatnu za labavi kontinuitet pojedinih umjetničkih disciplina. Preko noći stari se vlasnik promijenio, novoga nema i autor jednostavno ne zna kome da se žali, jer njegove proizvode na slobodnom tržištu odjednom nitko ne potražuje.

Izgubivši čak i elementarne segmente državnoga financijskog patronata, ostavši sam sa svojim nerealiziranim djelima na nedovoljno širokom kulturnom tržištu, u podneblju u kojem bivši vlasnik, pritisnut brigama sa svih strana, ne iskazuje blagonaklonost čak ni prema poreznim zakonima koji ulaganje u kulturu nagrađuju beneficijama, izgubljenom autoru i djelu nužan je za opstanak netko tko će biti kadar pravilno procijeniti mogućnosti, poznavati okolnosti i valjane putove i metode te omogućiti zaživljavanje i plasman umjetničkog djela pod optimalnim uvjetima na novom slobodnom tržištu.

Autoru, djelu i novoj kulturi ovog je i budućeg trenutka više no ikada potreban — *producent*.

Ideja o inauguraciji producenta u domaće kinematografsko, no i šire kulturno podneblje nova je ili stara tek koju godinu. Potrebu za nužnošću postojanja zvanja koje objedinjuje poznavanje i kreativnih i materijalnih aspekata kulturnih proizvoda, uočile su čak i neke zakonodavne strukture pa se tako producent kao *novo domaće zvanje* dekretom nalazi i u svježim prijedlozima zakona i kriterija koji nastoje postaviti nova pravila igre u hrvatski kulturni prostor. No, ostao je i dalje otvoren niz pitanja, od kojih na ona osnovna: tko može biti producent i kako se regrutiraju producenti, nitko ne iznosi jasan odgovor.

Kako naznake novih zakona, kriterija i pravila domaćega kulturnog okruženja ne donose odgovore na osnovna pitanja, to je pojam *producent* podložan definicijama koje su, u nedostatku sustavna rješenja, obogaćene kontraproduktivnim improvizacijama.

Uzimajući u obzir realitete trenutka, možemo konstatirati kako na postavljena pitanja postoje dva osnovna odgovora: kratkoročni i sustavni. Kratkoročni nam ukazuje na mnoge greške dosadašnje kulturne prakse, koja jednostavno nije stvorila *producente*, nego su segmente njihovih funkcija i znanja preuzimali djelomično sami autori, djelomično kvalitativno limitiran kadar iz operativno organizacijskog sektora proizvodnje kulturnog djela ili, pak, ravnatelji poduzeća čija su znanja i interesi bili usmjereni prema uspješnosti ili neuspješnosti vođenja poduzeća, a nipošto prema uspješnosti rukovođenja kulturnim proizvodom.

Trenutačno smo prisiljeni na improvizaciju u kojoj će se *titule producenta* jednako pogrešno dodjeljivati *iskusnim autorima, iskusnim operativcima s terena* koji posjeduju znanja osnovnih računskih operacija, *iskusnim menedžerima* domaće estrade, točnije grupama koje posjeduju tek parcijalna znanja potrebna za kvalitetno i potpuno obnašanje odgovornog, riskantnog poziva producenta. Pritiješnjeni činjenicom nedostatka, bolje rečeno nepostojanja domaćih producenata, a dovedeni u vremenski tjesnac i nova pravila *slobodnoga kulturnog tržišta* tako ćemo se tek *snalaziti* neko vrijeme s rezultatima koji će biti logični izvodi zadanih premisa. Jer, snalaženje jest improvizacija, improvizacija postavlja *slučajnost* kao faktor uspješnosti, što ni za sadašnje i buduće autore, ni za njihova djela, ni za ozbiljnu kulturnu politiku nije obećavajuće i promišljeno rješenje.

Rješenje, naime, leži u sustavnom odgovoru na već postavljeno pitanje. Ako, naime, greškama prošlih vremena nismo stvorili kvalitetan producentski kadar, vrijeme je da ga započnemo stvarati već danas, jer svako odgađanje sustavnog rješenja produljuje vremenski proporcionalno *carstvo slučajnosti*.

Producenti se, poput svih ostalih struka, u relevantnom i ozbiljnom sustavu *proizvode i stvaraju* osmišljenim *školovanjem*. Tek kada se ustanovi primjereni sustav školovanja producenata, može se, kao i u nekim drugim sredinama, *dogoditi* da se u kulturnom podneblju *slučajno* nametne i neki kvalitetan needucirani egzemplar koji potvrđuje pravilo.

Moguće je, štoviše, i ustvrditi kako su školovani producenti ovoj sredini ovog i budućih trenutaka jednako potrebni, ako ne i potrebniji, od *školovanih autora* čija djela sama po sebi nisu u stanju naći put do *slobodnog tržišta kulturnih proizvoda*. Nadajmo se ne samo domaćeg nego i međunarodnog.

Uvjeravanje države o nužnosti otkupa svih dionica domaće kulture moguće je uspoređivati tek sa Sizifovim aktivnostima, dok je programatska sintagma o pojedinim umjetničkim disciplinama kao *djelatnostima od posebnog društvenog interesa* lišena osnovnog razumijevanja *novih pravila igre* i kao takva na razmeđi nemoći i cinizma. Osnovna pak zadaća države u novim okolnostima jest izobrazba sposobnih pojedinaca koji će biti kadri s vremenom preuzeti dobar dio njezinih dosadašnjih *prava i obveza*. Upravo onaj dio koji je razmjeran količini dionica odaslanih na slobodno tržište.

1.2. Tko je producent i gdje ga školovati?

Struktura nastavnih programa visokih umjetničkih škola, lociranih pretežno u sredinama u kojima država igra tek sekundarnu ili tercijarnu ulogu u zaživljavanju kulturnog djela, zasnovana je na umjetničkim odjelima, no i sustavnoj izobrazbi budućih producenata. Ta je praksa osobito izražena na visokim školama filmskih, televizijskih i kazališnih usmjerenja, dakle na školama koje obrazuju autorski kadar u umjetničkim disciplinama čija je relevantnost presudno vezana uz znatnu materijalnu potporu. Upravo su, naime, visoke umjetničke škole na stanovit način zadužene za preuzimanje kvalitetne izobrazbe čelnih ljudi iz lanca pojedine umjetničke discipline. Ukoliko, pak, na vrhu takve hijerarhije autoru nedostaje producent ili producentu autor, jedan od

njih svoja sadašnja teoretska i buduća praktična znanja mora nužno opteretiti zalihošću koja počesto autorsku energiju osjetno slabi trošenjem na posao produkcije, dok su obrnuti slučajevi u praksi rijetki.

Izobrazbom čelnih zvanja u pojedinoj umjetničkoj disciplini već se pri obrazovnom ciklusu smanjuju negativni utjecaji takozvanog *greenhouse* efekta, koji podrazumijeva *vrijeme koje protekne od završetka umjetničke izobrazbe do prvog profesionalnog rada*. Budući su autori već za vrijeme studija u prilici da prepoznaju svog budućeg producenta, kao i *vice versa*. Tako se u najranijoj fazi stvaraju povoljni uvjeti za osmišljavanje buduće profesionalne strategije, a razdoblje postdiplomskog lutanja i snalaženja u pravilima profesionalnog realiteta skraćuje na najmanju moguću mjeru. U takvoj sustavnoj strategiji umjetničke izobrazbe producent nije samo puka ispomoć već *conditio sine qua non*, razmišlja li se o ozbiljnu oživljavanju neke umjetničke discipline i nekog završenog studija.

Tko je producent?

Producent je osoba koja je na osnovi spoja znanja, intuicije, razumijevanja umjetničkog djela, kulturoloških fenomena i tržišta kadra prepoznati perspektivan umjetnički/medijski proizvod i kvalitetnom strategijom dovesti do njegova zaživljavanja. Producent je visokoobrazovni menedžer koji posluje delikatnim umjetničko/medijskim proizvodom. Na putu od prepoznavanja do zaživljavanja, a potom i dugoročna plasmana, producent surađuje s autorima djela i kreativnim timom, no u isto vrijeme optimalnim aranžmanima osigurava materijalnu potporu nužnu za što uspješniju finalizaciju i dugoročnu javnu budućnost djela. Producent je u svakoj pojedinoj fazi razvoja djela kadar sagledati kompleksnost njegove dvojakosti — njegove umjetničke i materijalne aspekte. *Producent anticipira prostorni i vremenski kontekst javnog života umjetničkog/medijskog proizvoda*.

U skladu s navedenim i svjetskom praksom u području visokoškolskog obrazovanja logično je zaključiti kako nastavni program školovanja producenata nalazi svoje mjesto u okviru visokih umjetničkih škola. Pojedini, mahom neuspjeli, pokušaji osmišljavanja studija na relaciji visoke škole *ekonomskih znanosti,* visoke *umjetničke škole i akademije*, pa čak i visoke škole za studije lijepih umjetnosti pokazali su se u praksi kao nezgrapan eksperiment koji je budućeg producenta udaljio od njegove prirodne kadrovske i tematske okoline. Skraćeni pak tečajevi i seminari produkcije namijenjeni su ponaprije obogaćivanju operativno organizacijskih znanja i pogodni su tek za suradnike u realizaciji umjetničkih i medijskih proizvoda poput *direktora filmskih ekipa (line producer)*, organizatora, sekretara i pomoćnika u produkciji, te sličnih zvanja.

Sustavno rješenje uspostave studija produkcije podrazumijeva višesemestralno školovanje u okviru visoke umjetničke škole.

Prevedemo li gornja zapažanja u domaće podneblje, nameće se zaključak kako je studij produkcije najlogičnije oformiti u okviru Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

2. Dodiplomski studij produkcije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu

2.1. Potreba za uspostavom studija

Potreba za školovanjem i stručnim osposobljavanjem filmskih, televizijskih i kazališnih profesionalaca profila producenta već se niz godina osjeća kako u praksi kinematografskog, kazališnog i medijskog života, tako i na samoj Akademiji.

Nedefiniran pojam i nepriznata uloga producenta u domaćoj su kulturnoj praksi onemogućili iskazivanje kreativnih komponenti producentskog zvanja, profesije čiji je osnovni preduvjet sposobnost utemeljena i samostalna promišljanja svih problema u proizvodnom lancu filmskog, televizijskog ili kazališnog projekta, a ona je nezamisliva bez podloge u sustavnom školovanju.

U obrazovnom lancu filmskih/televizijskih/kazališnih zvanja na samoj Akademiji nedostaje upravo onaj profil koji povezuje i objedinjuje sve ostale: pisac, dramaturg, glumac, redatelj, snimatelj i montažer lišeni su potpore i suradnje kolege producenta kako u pripremi, tako i za vrijeme realizacije svojih školskih projekata, a sama se Akademija sukobljava s brojnim organizacijskim poteškoćama u dosadašnjoj internoj proizvodnji.

Pozitivna posljedica školovanja producenata osjetit će se, međutim, ponajviše u profesionalnoj praksi, kad će završeni studenti ostalih odsjeka naići na svoje kolege producente s iste škole, kako bi s njima zajedno pokrenuli realizaciju umjetničkih i medijskih projekata i obogatili hrvatski kulturni i medijski prostor.

2.2. Temeljna struktura studija

Hoće li Studij produkcije školovati isključivo buduće filmske, kazališne i televizijske producente ili i visokoobrazovane menedžere u glazbenoj produkciji i književnom izdavaštvu, promotore hrvatske kulture, medijske magnate?

Uzimajući u obzir dva relevantna faktora; ograničen opseg hrvatskog kulturnog i medijskog tržišta i činjenicu kako Akademija dramske umjetnosti ovog trenutka objedinjuje svojim odsjecima školovanje filmskih, televizijskih i kazališnih profesija, oportuno je težište izobrazbe producenata usmjeriti prema navedena tri područja, no s otvorenom mogućnošću da izborom kolegija i strukturom nastavnog plana budući diplomant usvoji znanja potrebna za profesionalnu praksu u gotovo svim relevantnim medijima.

Ukratko, definicija naziva Studija glasila bi: *Studij produkcije s temeljnim usmjerenjem na film, televiziju, kazalište i sekundarnim na ostale medije*.

2.3. Nastavni program studija

Dodiplomski Studij produkcije ustrojava se kao poseban odsjek na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Studij se ustrojava kao jedinstven i nema usmjerenja.

Popis kolegija s temeljnim predmetnim jedinicama naveden u nastavku elaborata proizvod je usporednih metoda koncepcije studija produkcije na desetak europskih i američkih sveučilišta i visokih škola, korištenja dijelom postojećih ko-

legija na Akademiji dramske umjetnosti, te, naposljetku, realiteta, specifičnosti i potreba hrvatskoga kulturnog i medijskog prostora.

Studij je lociran na Akademiji dramske umjetnosti, dok će se pojedini predmeti i kolegiji realizirati u suradnji s fakultetima ekonomskih i pravnih znanosti, te s Fakultetom elektrotehnike i računarstva.

Polazište Programa studija temelji se na *funkcionalnom objedinjavanju kreativnih i komercijalno tržišnih aspekata umjetničkog i medijskog proizvoda*, na potrebi za razumijevanjem kako ideje projekta tako i višeslojnosti njegove provedbe i plasmana.

Prilikom izrade Nastavnog plana u obzir su uzete ove činjenice:

— Nepostojanje sličnog studija u Republici Hrvatskoj;

— Postojanje sličnih studija u gotovo svim razvijenijim sredinama — u Europi se takvi studiji pojavljuju pod tri različita naziva:
  a) *produkcija*
  b) *art management*
  c) *culture management*

U Sjedinjenim Državama, zbog izrazito tržišno orjentirana tretmana umjetničkih i kulturnih proizvoda, pojavljuje se pretežito naziv *studij produkcije*;

— Komisija za kulturu Vijeća Europe u prošlogodišnjem posjetu Hrvatskoj i obilasku Ministarstva kulture, kao i visokih škola iz područja kulture i umjetnosti, uočila je upravo nedostatak studija koji bi objedinjavao kreativne i komercijalno operativne aspekte kulturnog proizvoda, te izrazila punu potporu inicijativi za osnivanjem takva studija pri Akademiji dramske umjetnosti;

— Budući razvoj i internacionalizacija hrvatske kulture i medija nezamisliva je bez stručno školovanih kadrova osposobljenih i upućenih u specifičnosti produkcijskih i operativnih poslova;

— Profesionalna praksa kinematografskog, televizijskog, kazališnog i šireg medijskog okruženja bit će obogaćena za profil producenta koji je počesto presudna karika u iniciranju, provedbi i plasmanu kulturnog i medijskog projekta — inauguriranjem producenta u umjetničku i medijsku zbilju stvaraju se pretpostavke za sustavan razvoj i pravilnu promidžbu hrvatske kulture te njezin agresivniji nastup prema svijetu.

Tijekom Studija studenti se upoznavaju sa svim relevantnim znanjima iz područja produkcije i organizacije filma, televizije, videa, kazališta i ostalih medija.

Nastavni program oslanja se na ove glavne predmete:
  a) PRODUKCIJA I–IV
  b) ORGANIZACIJA FILMSKE, KAZALIŠNE I TV-PRODUKCIJE, I–IV
  c) PRODUKCIJSKE STRATEGIJE I POSLOVNA KOMUNIKACIJA, I–II

Nastava je organizirana tako da je svaki pojedini semestar posvećen određenom području produkcije, dok na četvrtoj godini (7. i 8. semestar), unatoč jedinstvenosti studija, svaki student izabire određeno područje i pripadajućeg mentora prema vlastitom afinitetu.

Nastava je prema semestrima organizirana ovako:

1. godina (1. i 2. semestar)
   TEMELJNA, OPĆA ZNANJA O PRODUKCIJI
2. godina
   FILM (3. semestar)
   TELEVIZIJA I VIDEO (4. semestar)
3. godina
   KAZALIŠTE (5. semestar)
   OSTALI MEDIJI — MULTIMEDIJA (6. semestar)
4. godina (7. i 8. semestar)
   PRAKTIČAN RAD I SPECIJALIZIRANA NASTAVA PREMA ODABRANOM PODRUČJU

2.4. Osnovni podaci o studiju

Stručni naziv koji se stječe završetkom studija jest: *diplomirani producent*.

Nositelj studija produkcije je Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

Trajanje studija: Studij produkcije traje osam semestara i jedinstven je.

Uvjeti za upis na studij: Završeno srednjoškolsko obrazovanje i položen prijamni ispit.

Nastava: Nastava se u školskoj godini ustrojava i izvodi u dva semestra; zimskom i ljetnom, tijekom trideset tjedana. Nastava je kvantificirana i usklađena sa zakonskim odlukama i napucima o nastavi.

Elementi nastave su: obvezatni predmeti, izborni predmeti, ispiti i praksa.

Predmeti-kolegiji izvode se u obliku mentorskog rada, predavanja, vježbi, konzultacija i prakse. *Praksa:* Studenti produkcije na svakoj godini studija imaju obvezatnu praksu u trajanju od petnaest do trideset dana. Praksa se sastoji u volunterskom radu u profesionalnom timu-ekipi u sektoru produkcije i organizacije. Studenti će praksu obavljati u ovim poduzećima i ustanovama:

JADRAN FILM
  ZAGREB FILM
  INTER FILM
  MAXIMA FILM
  HRVATSKA RADIO TELEVIZIJA
  OTVORENA TELEVIZIJA
  HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE
  DRAMSKO KAZALIŠTE GAVELLA
  ZAGREBAČKO KAZALIŠTE MLADIH
  TEATAR ITD
  EUROPAPRESS HOLDING
  CROATIA RECORDS

Redoslijed upisa, izvedbe i polaganja predmeta: Po obavljenoj nastavi studenti pojedinih godina Studija polažu pred-

mete kako je to propisano Statutom Akademije i Pravilnikom o dodiplomskom studiju.

Uvjeti za upis u višu godinu Studija jesu:

— pozitivno ocijenjen glavni stručni predmet-kolegij *produkcija*

— položeni ispiti kako je predviđeno Statutom Akademije i Pravilnikom o dodiplomskom studiju

Student je stekao zvanje *diplomirani producent* kada je po uvjetima koji su navedeni završio osmi semestar studija, te obranio diplomski ispit.

Diplomski ispit sastoji se od:

— produkcijskog rada na studentskom filmu/kazališnoj predstavi u suradnji s kolegama ostalih odsjeka na Akademiji dramske umjetnosti,

— pismenog rada u formi završne produkcijske studije (*feasibility*/*case study*) umjetničkog/medijskog projekta ili teoretskog pismenog rada

Način provjere znanja: Znanje studenata provjerava se teorijski i praktički. Teorijsko znanje studenata provjerava se pismeno i usmeno, kako je to regulirano Statutom Akademije i Pravilnikom o dodiplomskom studiju.

Ispitni rokovi: Ispitni rokovi utvrđeni su Zakonom o visokim učilištima, Statutom i Općim aktima Akademije.

Nastavnici i suradnici: Nastavu prema nastavnom programu izvode nastavnici u znanstveno-nastavnim zvanjima, nastavnim i suradničkim zvanjima prema Zakonu o visokim učilištima, Statutu Sveučilišta i Statutu Akademije.

Ustroj je nastavnika i suradnika za potrebe Studija ovakav:

- 1 redoviti nastavnik za područje produkcije — postojeći nastavnik s ADU
- 1 redoviti nastavnik za područje filmske produkcije
- 1 redoviti nastavnik za područje kazališne produkcije
- 1 redoviti nastavnik za područje televizijske i videoprodukcije
- 1 redoviti nastavnik za područje produkcije u ostalim medijima i multimedijalne produkcije
- 1 redoviti nastavnik za kolegij *Ideja i priča* — postojeći nastavnik s ADU
- 3 vanjska nastavnika — ekonomske znanosti
- 1 vanjski nastavnik — pravne znanosti
- 1 vanjski nastavnik — informatika
- 1 vanjski nastavnik za kolegij *Distribucija i plasman*
- 1 vanjski nastavnik za kolegij *Osnove nakladničke djelatnosti*

Postojeće predmete — kolegije na Akademiji koji će činiti sastavni dio Studija produkcije predavat će postojeći nastavnici.

REKAPITULACIJA:

Broj novih redovitih nastavnika za nove predmete	4
Broj postojećih redovitih nastavnika za nove predmete	2
Broj novih vanjskih nastavnika za nove predmete	7
Broj postojećih redovitih nastavnika za postojeće predmete	13

Raspored nastavnika glavnih predmeta zasniva se na ovoj strukturi:

1. godina — TEMELJNA, OPĆA ZNANJA O PRODUKCIJI
Nastavnik predmeta *Produkcijske strategije i poslovna komunikacija I* jest ujedno i mentor glavnog predmeta *Produkcija I*

2. godina — FILM/TELEVIZIJA I VIDEO
Nastavnici i mentori glavnog predmeta *Produkcija II* jesu nastavnik filmske produkcije u prvom, a nastavnik televizijske i videoprodukcije u drugom semestru

3. godina — KAZALIŠTE / OSTALI MEDIJI-MULTIMEDIJA
Nastavnici i mentori glavnog predmeta *Produkcija III* jesu nastavnik kazališne produkcije u prvom, a nastavnik produkcije u ostalim medijima i multimedijalne produkcije u drugom semestru

4. godina
Svaki student izabire nastavnika i mentora za glavni predmet *Produkcija IV*

Prostor i oprema: Prostorni nositelj sveukupne nastave jest Akademija dramske umjetnosti. Predmeti koje će studenti produkcije slušati odvijat će se u sadašnjim prostorima Akademije. Predmeti s predavačima drugih fakulteta također će se slušati na Akademiji, a dio na fakultetima s kojima će biti dogovorena stalna suradnja (Fakultet pravnih znanosti, Fakultet ekonomskih znanosti, FER).

Studij produkcije koristit će se postojećom opremom Akademije za filmsko, video i televizijsko snimanje, kao i prostore i rekvizitu Akademije za postav kazališnih predstava.

Studij produkcije također će se koristiti knjižnicom i videotekom Akademije, kao i računalima namijenjenim radu studenata. Za specifične potrebe Studija produkcije bit će s vremenom potrebno nadograđivati konfiguracije i programe postojećih računala.

Internacionalizacija studija: Predviđeno je da Studij produkcije svake školske godine organizira gostovanje reaspektabilnih europskih i američkih nastavnika i stručnjaka iz područja filmske, televizijske, kazališne i produkcije u medijima.

Radno gostovanje inozemnih predavača osiguralo bi se već postojećim kontaktima Akademije s inozemnim sveučilištima.

Troškove boravka i honorara predavača snosile bi većim dijelom međunarodne fundacije koje promiču i pomažu takav oblik visokoškolske međunarodne suradnje, a manjim dijelom troškove bi snosila sama Akademija.

U tom smislu već su ostvareni kontakti s nekoliko europskih i američkih sveučilišta, *Fulbrightovom* fundacijom i s *Europskom akademijom za kulturu i menedžment* u Salzburgu, koja djeluje pod pokroviteljstvom Vijeća Europe.

Prijamni ispit za upis u prvu godinu studija: Kriteriji prijamnog ispita za Studij produkcije u skladu su s općim kriterijima Akademije dramske umjetnosti prema kojima je *prijamni ispit na Akademiji čin prepoznavanja, vrednovanja i izbora kandidata za studij koji se nameću talentom i sposobnostima, kao i interesom i znanjem, a otvoreni su usmjeravanju individualnoga talenta u timskom radu.*

U tom smislu, a uzimajući u obzir specifičnosti Studija produkcije u odnosu na druge studije na Akademiji, kriteriji za vrednovanje kandidata zasnivali bi se na ovim sposobnostima, znanjima i karakteristikama:

Opći stupanj obrazovanja — provodi se usmenim i pismenim testom opće kulture

Organizacijske sposobnosti — provjeravaju se usmenim ispitom, a dokazuju i eventualnim aktivnostima prije studija

Sposobnost sagledavanja financijskih parametara i tržišnog poslovanja — provjerava se pismenim testom, a potvrđuje usmenim dijelom ispita

Osjećaj za priču — provjerava se pismenim testom, a potvrđuje usmenim dijelom ispita

Poznavanje engleskoga jezika — dokazuje se svjedodžbom škole stranih jezika i srednjoškolskim ocjenama

Osobnost, poduzetnost

Poznavanje filma, televizije, kazališta i medija — provjerava se usmenim ispitom

Kandidati prigodom prijave, uz nužnu dokumentaciju, prilažu i domaći rad u pismenoj formi *produkcijske studije medijskog/umjetničkog projekta* koji sadrži temeljne elemente strategije razvoja projekta od ideje do plasmana.

Broj redovito upisanih studenata u prvi semestar usklađivat će se s ostalim studijima Akademije, a predviđen je upis *od 5 do 8 studenata godišnje*.

Zvanja za koja će biti osposobljen diplomirani producent:

filmski producent
televizijski producent
kazališni producent
direktor filmske ekipe
urednik televizijskoga programa
urednik radijskog programa
ravnatelj/savjetnik filmskog studija
ravnatelj/savjetnik videostudija
ravnatelj/savjetnik televizijske postaje
ravnatelj/savjetnik radijske postaje
ravnatelj/savjetnik kazališta
ravnatelj/savjetnik ustanova/centara za kulturu
savjetnik za film/kazalište u Ministarstvu kulture kulturni ataše
ravnatelj/savjetnik izdavačke kuće
ravnatelj/savjetnik glazbene izdavačke kuće
ravnatelj/savjetnik novinske izdavačke kuće
ravnatelj/savjetnik multimedijalne izdavačke kuće
producent multimedijalnih programa
voditelj medijskih projekata
ravnatelj/savjetnik u poduzećima za prikazivanje filma
ravnatelj/savjetnik u poduzećima za distribuciju filma, videa i multimedijalnih programa
ravnatelj/savjetnik filmskih, kazališnih, glazbenih festivala
voditelj televizijskog odjela za nabavu programa

2.5. Popis predmeta — kolegija i pripadajućih predmetnih jedinica

1. kolegij PRODUKCIJA I — IV

Temeljni je i najvažniji kolegij Studija koji se proteže kroz svih osam semestara. Uz teoretska predavanja kolegij predviđa i praktičan rad na studentskim filmovima, televizijskim vježbama i kazališnim predstavama, no i specifičan praktičan rad na projektima samog Studija produkcije.

Predviđeno je da studenti tijekom svake školske godine pristupaju završnom ispitu s pismenim radom, produkcijskom studijom imaginarnog ili stvarnog medijskog projekta.

PREDMETNE JEDINICE

PRODUKCIJA I (osnove produkcije):
- PRODUCENT
- OSNOVE FILMSKE PRODUKCIJE
- OSNOVE TELEVIZIJSKE PRODUKCIJE
- OSNOVE KAZALIŠNE PRODUKCIJE
- KVALITATIVNI I KVANTITATIVNI ASPEKTI IDEJE PROJEKTA

PRODUKCIJA II (produkcija projekata na hrvatskom tržištu)
- EKONOMIKA HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE
- HRVATSKO TRŽIŠTE
- OD IDEJE DO PROJEKTA
- USKLAĐIVANJE UMJETNIČKIH I MATERIJALNIH ASPEKATA PROJEKTA
- ANALIZA TELEVIZIJSKIH PROGRAMA
- MEDIJSKO TRŽIŠTE U HRVATSKOJ
- POSLOVNI PLAN MEDIJSKOG PROJEKTA (business/feasibility study)
- FORMIRANJE BUDŽETA (budžetiranje)
- IZVORI FINANCIRANJA

PRODUKCIJA III (produkcija i tržište)
- IDEJA I FORMA PROJEKTA
- TRŽIŠTE I CILJNE SKUPINE
- ANALIZA FILMSKIH FORMI
- ANALIZA TELEVIZIJSKIH FORMI
- ANALIZA KAZALIŠNIH FORMI NEZAVISNA PRODUKCIJA
- POSLOVNI RIZIK
- PROJEKT I SPONZORI
- ZADRŽAVANJE KONTROLE NAD PROJEKTOM
- ULOG I POVRAT NOVCA

PRODUKCIJA IV (međunarodno tržište i novi mediji)
- TIJEK NOVCA (cashflow)
- MEĐUNARODNA SURADNJA
- IDENTIFIKACIJA PROJEKTA
- SVJETSKO TRŽIŠTE
- ODNOS AUTORA I PRODUCENTA
- MULTIMEDIJALNOST
- PRODUKCIJA U NOVIM MEDIJIMA I TEHNOLOGIJAMA

2. kolegij ORGANIZACIJA FILMSKE, TELEVIZIJSKE I KAZALIŠNE PRODUKCIJE (production management)

Kolegij se proteže kroz sve četiri godine Studija. Omogućuje ovladavanje teoretskim i praktičnim znanjima u svim ope-

rativnim i organizacijskim aspektima proizvodnje projekta. Uz teoretska predavanja predviđa i praktičan rad na studentskim filmovima, televizijskim vježbama i kazališnim predstavama, ali i obveznu volontersku praksu u profesionalnoj produkciji.

Upravo izbor volonterske prakse svojevrsna je tematska specijalizacija, unatoč jedinstvenosti Studija.

Studenti će, naime, u dogovoru s mentorom na trećoj i četvrtoj godini odabirati za praksu rad u onom mediju prema kojem osjećaju primarni afinitet. Time će se, ujedno, omogućiti da se studenti što neposrednije upoznaju s profesionalnom praksom u pojedinom području (film, televizija, kazalište, nakladništvo...), ostvare i prve relevantne kontakte, što će pridonijeti njihovu promptnu uključivanju u profesionalni život nakon završetka studija.

PREDMETNE JEDINICE

ORGANIZACIJA FILMSKE, TELEVIZIJSKE I KAZALIŠNE PRODUKCIJE (*production management*)
I (osnove organizacije produkcije)

OSNOVE ORGANIZACIJE FILMSKE PRODUKCIJE (*production management*)

OSNOVE ORGANIZACIJE TELEVIZIJSKE PRODUKCIJE

OSNOVE ORGANIZACIJE KAZALIŠNE PRODUKCIJE (*stage management*)

PRIPREMA PROJEKTA

PROIZVODNJA PROJEKTA

OBRADA PROJEKTA

ORGANIZACIJA FILMSKE, TELEVIZIJSKE I KAZALIŠNE PRODUKCIJE (*production management*)
II (organizacija filmske, televizijske i videoprodukcije)
III (organizacija kazališne, izdavačke i multimedijalne produkcije)

FORMIRANJE I RAD EKIPE U FILMSKOJ I TV-PRODUKCIJI

RAD U FILMSKOM I TV STUDIJU

TERENSKI RAD U PRODUKCIJI

OSNOVE SCENOGRAFIJE I KOSTIMOGRAFIJE

FILMSKA I TELEVIZIJSKA TEHNOLOGIJA

TEHNIČKI ASPEKTI FILMSKE, TV I KAZALIŠNE PRODUKCIJE

OPERATIVNI PLAN

FINANCIJSKI PLAN

KONTROLA PRODUKCIJE

STRUKTURA TV POSTAJE

VIDEO OBRADA

NOVE TEHNOLOGIJE

KLASIČNA I RAČUNALSKA ANIMACIJA

ORGANIZACIJA FILMSKE, TELEVIZIJSKE I KAZALIŠNE PRODUKCIJE (*production management*) IV

PRAKTIČAN RAD NA ZAVRŠNOM PROJEKTU S ODABRANIM MENTOROM

3. kolegij PRODUKCIJSKE STRATEGIJE I POSLOVNA KOMUNIKACIJA I i II

Kolegij traje dvije godine i predviđa teoretska predavanja i vježbe. Kolegij tematski usko korespondira s glavnim predmetom te je nužno uspostaviti operativnu koordinaciju s kolegijom produkcije.

PREDMETNE JEDINICE

POLITIKA PROIZVODA I USLUGA

KOMUNICIRANJE S TRŽIŠTEM

POSLOVNA LOGISTIKA

POSLOVNI PLAN

VJEŠTINA UVJERAVANJA (art of persuading)

ZASTOJ PROJEKTA

AGENDA PROJEKTA

AGENDA I DRAMATURGIJA POSLOVNOG SASTANKA

KRATKOROČNE I DUGOROČNE STRATEGIJE

UMIJEĆE PREGOVARANJA

POSLOVNA I RAZVOJNA POLITIKA

POSLOVNA ANALIZA

TEORIJA INFORMACIJA I KOMUNIKACIJA

SLUŽBENA KORESPONDENCIJA

JAVNA NADMETANJA

SASTAVLJANJE PONUDE

OSOBNI MENEDŽEMENT

4. kolegij TRŽIŠNO POSLOVANJE (marketing)

Kolegij traje jednu godinu i predviđa teoretska predavanja i vježbe, mentora kolegija i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta ekonomskih znanosti.

PREDMETNE JEDINICE

UVOD. Koncepcija marketinga. Potrošač kao središte zbivanja. Marketing u poduzeću. Proces strateškog marketinga. Misija i ciljevi poduzeća. Otkrivanje tržišnih prilika.

OKRUŽENJE MARKETINGA. Promjene u društvu. Čimbenici okružja: društveni, demografski, pravno-politički, kulturni, obrazovni, tehnološki, ekonomski.

PONAŠANJE POTROŠAČA NA TRŽIŠTU KRAJNJE POTROŠNJE. Proces odlučivanja o kupnji. Ponašanje potrošača na tržištu industrijske potrošnje. Priroda i veličina tržišta: industrija, posrednici, vlada. Proces odlučivanja o nabavi.

PRIKUPLJANJE I PRIMJENA TRŽIŠNIH INFORMACIJA. Uloga istraživanja. Faze procesa istraživanja. Analiza rezultata i prognoziranje. Segmentacija tržišta. Pozicioniranje proizvoda. Tržišno-proizvodna mreža.

PROIZVOD. Linija proizvoda i proizvodni asortiman. Klasifikacija proizvoda. Planiranje i razvoj novih proizvoda. Faze u razvoju novog proizvoda. Upravljanje proizvodom. Životni ciklus proizvoda. Upravljanje životnim ciklusom. Modificiranje proizvoda. Modificiranje tržišta. Repozicioniranje proizvoda.

CIJENE. Oblikovanje cijena. Ciljevi cijena. Ograničenja u oblikovanju cijena. Odnos između troškova i prihoda. Marginalna analiza. Točka pokrića. Metode za određivanje cijena. Metode na temelju potražnje, troškova, profita, konkurencije. Fleksibilna i jedinstvena politika cijena. Diskonti, bonifikacije, popusti.

KANALI MARKETINGA I VELETRGOVINA. Struktura i organizacija kanala. Kanali za proizvode krajnje i poslovne potrošnje. Višestruki kanali. Direktni kanali marketinga. Izbor kanala i upravljanje kanalom. Vertikalni sustavi integracije. Fizička distribucija i logistika. Trgovina na malo. Strategija trgovine na malo. Kotač trgovine na malo i životni ciklus.

PROMOCIJA. Unapređenje prodaje. Publicitet. Proces komuniciranja, kodiranje i dekodiranje. Promotivni splet. Osobna prodaja. Ekonomska propaganda. Vrste oglasa. Razvoj programa propagande. Propagandni proračun. Vrednovanje propagandnog programa. Proces strategije marketinga: planiranje, provođenje, kontrola. Organizacija marketinga.

MEĐUNARODNI MARKETING. Područje međunarodnog marketinga. Vrste međunarodnih operacija. Prilagođavanje programa marketinga pojedinoj zemlji.

MARKETING NA PODRUČJU USLUGA. Priroda marketinga usluga. Klasifikacija usluga. Kupovanje usluga. Upravljanje marketingom usluga.

5. Kolegij IDEJA I PRIČA I — III

Kolegij se proteže kroz prve tri godine studija i predviđa teoretska predavanja i vježbe. Kolegij je, na stanovit način, kompilacija dramaturških i scenarističkih znanja s relevantnim specifičnostima i modifikacijama u odnosu na Studij produkcije.

PREDMETNE JEDINICE

POJAM IDEJE
POJAM PRIČE
TEHNIKA PRIPOVIJEDANJA
IDEJA U KNJIŽEVNOSTI
FILMSKA NARACIJA
PRIČA I MEDIJI
LIKOVI U DRAMSKOM DJELU
VRIJEME U PRIČI
PRIČA I KONZUMENT
ANALIZA PRIČE
MODERNA PROZA
FILMSKI, TELEVIZIJSKI I KAZALIŠNI OBLICI NARACIJE

6. kolegij PRAVNI ASPEKTI PRODUKCIJE I i II

Kolegij traje dvije godine i predviđa teoretska predavanja i analize. Voditelj kolegija i predavači mahom su sa zagrebačkog Pravnog fakulteta. Kolegij se odvija u suradnji s prodekanom za nastavu Pravnog fakulteta u Zagrebu.

PREDMETNE JEDINICE

OSNOVE TRGOVAČKOG PRAVA I PRAVA DRUŠTAVA
— SKLAPANJE UGOVORA
— TEMELJNI PRAVNI OBLICI GOSPODARSKOG DJELOVANJA
— TRGOVAČKA DRUŠTVA
— OBLICI UGOVORNOG POVEZIVANJA
PRODUKCIJA I PROFESIONALNE UDRUGE
OSNOVNI POJMOVI INTELEKTUALNOG VLASNIŠTVA
— OSNOVE INDUSTRIJSKOG VLASNIŠTVA
— OSNOVE AUTORSKOG PRAVA
— SADRŽAJ AUTORSKOG PRAVA
— SADRŽAJ SRODNIH PRAVA
— AUTORSKOPRAVNI UGOVORI
PRAVNA I POSLOVNA KONSTRUKCIJA PRODUKCIJE
— UGOVORI O PRODUKCIJI
— OSIGURANJE OD RIZIKA
— OSIGURANJE SREDSTAVA ZA PRODUKCIJU
— OSIGURANJE POTRAŽIVANJA
— DISTRIBUCIJA I RASPOLAGANJE PRAVIMA
MEĐUNARODNOPRAVNI ASPEKTI PRODUKCIJE
— MJERODAVNO PRAVO
— RJEŠAVANJE SPOROVA

7. kolegij DISTRIBUCIJA I PLASMAN MEDIJSKOG PROJEKTA I i II

Kolegij traje dvije godine i predviđa teoretska predavanja i analize.

PREDMETNE JEDINICE

DISTRIBUCIJA FILMSKOG DJELA
KINOPRIKAZIVANJE
VIDEODISTRIBUCIJA
LICENCE ZA TELEVIZIJSKO PRIKAZIVANJE
MERCHANDISING
LICENCIRANJE
STRATEGIJA PLASMANA I PRODAJE
PROMIDŽBA MEDIJSKOGA PROJEKTA
TEORIJA I POLITIKA MEĐUNARODNE RAZMJENE
SPECIFIČNOSTI MEDIJSKIH TRŽIŠTA

8. kolegij UPRAVLJANJE FINANCIJAMA

Kolegij traje jednu godinu i predviđa teoretska predavanja i analize, mentora i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta ekonomskih znanosti.

PREDMETNE JEDINICE

UVOD U POSLOVNE FINANCIJE. Ciljevi i zadaci poslovnih funkcija.

FINANCIJSKI SUSTAV U EKONOMIJI. Ekonomski sustav. Financijski sustav. Financijska tržišta i financijski sustav. Funkcije financijskog sustava. Financijske transakcije. Financijske institucije. Financijski instrumenti.

VREMENSKA VRIJEDNOST (preferencija) NOVCA. Pojmovi pri vrednovanju. Buduća vrijednost. Sadašnja vrijednost. Tržišni rizici, prinosti i povrati.

FINANCIJSKE ODLUKE I OPTIMALIZACIJA ULAGANJA. Financijske odluke dugoročnog karaktera uključivo i metode ocjene financijske efikasnosti dugoročnih ulaganja: dugoročno financiranje poduzeća, promjenjiva financijska tržišta, emisija vrijednosnih papira, financiranje pomoću vrijednosnih papira s fiksnim prihodom, opcijsko financiranje: varanti, konvertabilni vrijednosni papi-

ri i kapital budžeting uključujući i tehniku budžetinga kapitala. Financijske odluke kratkoročnog karaktera: vrste financiranja (pojmovi), izbor optimalne kombinacije kratkoročnih financijskih plasmana. Srednjoročno kreditiranje. Financiranje pomoću najma. Optimalizacija dugoročnih i kratkoročnih ulaganja. Portfolio vrijednosnih papira.

TEORIJA STRUKTURE I KAPITALA I ODLUČIVANJE O STRUKTURI KAPITALA. Principi investiranja kapitala. Rizik i upravljačke opcije pri planiranju potrebnog kapitala. Koštanje kapitala. Struktura kapitala i poluga. Odlučivanje o strukturi kapitala. Politika dividendi.

UPRAVLJANJE LIKVIDNOŠĆU I LIKVIDNIM SREDSTVIMA. Likvidnost i solventnost. Mjere likvidnosti i solventnosti. Upravljanje obrtnim sredstvima. Upravljanje novcem i utrživim vrijednosnim paprima. Upravljanje potraživanjima i zalihama.

EKSPANIZIJA I RESTRUKTURIRANJE. Spajanje (vrste i značajke). Restrukturiranje (odvajanje): modeli restrukturiranja. Upravljanje međunarodnim financijama.

FINANCIJSKO PLANIRANJE; ANALIZA I KONTROLA. Financijska politika. Financijsko planiranje, uključivo i metodologija. Financijska analiza, uključivo i metodologija. Financijska kontrola, uključivo i metodologija. Instrumenti financijskog plana analize i kontrole.

SINTETIČKI POGLED NA FINANCIJSKO OKRUŽENJE PODUZEĆA I FINANCIJSKU FUNKCIJU PODUZEĆA. Mjesto financijske funkcije u poduzeću i njezino značenje u odnosu na druge funkcije. Vertikalna i horizontalna struktura financijskih sredstava poduzeća. Financijska okruženja poduzeća. Organizacijski aspekt financijske funkcije poduzeća.

9. kolegij PRIMJENA RAČUNALA I i II

Kolegij traje dvije godine i predviđa teoretska predavanja i praktične vježbe, mentora i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta elektrotehnike i računalstva.

PREDMETNE JEDINICE

Povijest razvoja elektroničkih računala. Računalna oprema: računalo, tipkovnica, monitor, jedinice za upravljanje značkom, pisači, skeneri. Operacijski sustavi. Grafička korisnička sučelja. Operacijski sustav *Windows*: početak i kraj rada, rad s prozorima, izvršenje programa, pomoć, pretraživanje, postavljanje parametara, rad s dokumentima i programima. Windows explorer. *Microsoft Word*: rad s dokumentima, izmjene i formatiranje dokumenta, alati, tablice, formule. *Microsoft Excel*: rad s tabličnim kalkulatorom, ćelije, operatori, formule, rad s dokumentima, izmjene i formatiranje dokumenta, alati, grafikoni. *Microsoft Power Point*: izrada i izvođenje prezentacije, vodeći slajd, podloga, animacija, ispis. *Painter:* slikanje točkicama, odabir kista i tehnike slikanja, mješanje boja, dorada slike, priprema za tisak. *CorelDRAW*: vektorska grafika, crtanje ravnih i zakrivljenih likova, ispuna zatvorenih oblika bojom, povećanje i smanjenjenje, prekalapanje objekata, pisanje teksta. *Microsoft Photo Editor*: unos, obrada i ispis slika, ugradnja efekata. Računalne mreže: globalne i lokalne, protokoli. *Internet:* domena, telnet, ftp, e-mail. *Multimedija:* zvuk, animirani gif, video. *Microsoft Internet Explorer*: rad s adresama računala i WWW stranica, korištenje pretraživača. CARNet poslužitelji: FTP, IRC, Proxy, fax, Zarchie, imenički servisi. *Microsoft Outlook:* elektronička pošta, novosti, kalendar, adresar, planiranje vremena, planiranje projekata, razna izvješća. Osnove ergonomije računalne opreme.

10. kolegij MENADŽMENT

Kolegij traje jednu godinu i predviđa teoretska predavanja i analize, mentora i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta ekonomskih znanosti.

PREDMETNE JEDINICE

POJAM I DEFINIRANJE MENEDŽMENTA. Definiranje menedžmenta. Priroda, ciljevi i zadaci menedžmenta. Mendžment kao proces. Menedžment: umjetnost, znanost ili vještina. Odnos menedžmenta i organizacije. Menedžment i njegova okolina. Globalni menedžment. Komparativni menedžment. Etička i socijalna dimenzija menedžementa.

TEORIJE MENEDŽMENTA. Odnos između teorija organizacije i teorija menedžmenta. Temelji modernog menedžmenta. Strukturalni, bihevioralni i integrativni pristupi. Novi, nekonvencionalni pristupi. Pristup organizacijske kulture. Zahtjevi za izvrsnošću. Globalni pristup menedžmentu. Poduzetnički, racionalni, razvojni i metafizički menedžment.

FUNKCIJE MENEDŽMENTA. Planiranje. Ciljevi i planiranje. Misija, strateški, taktički i operativni ciljevi. Upravljanje pomoću ciljeva. Uloga ciljeva u planiranju. Pojam, proces, elementi i važnost planiranja. Vrste i razine planova. Implementacija plana. Strateško planiranje. Organiziranje. Principi organiziranja. Organizacijska diferencijacija. Neformalna organizacija. Dileme u organizaciji. Vrste organizacijskih struktura. Dimenzije organizacijske strukture. Karakteristike efikasne organizacije. Raspon kontrole i organizacijska struktura.

Vođenje. Značenje vodstva. Uloga vođe. Teorije vodstva. Stilovi vođenja. Dinamika vodstva. Uspješnost vođenja. Transfomacijsko vodstvo. Interpersonalna dinamika. Grupe i upravljanje grupama. Upravljanje konfliktima. Komuniciranje.

Upravljanje ljudskim potencijalima. Proces upravljanja. Zadaci. Pribavljanje, izbor i raspored osoblja. Motiviranje. Procjena uspješnosti. Kompenzacije i benefiti. Obrazovanje i razvoj. Razvoj menedžmenta. Programi menedžerskog treninga. Karijera menedžera. Strategije razvoja karijere.

Kontroliranje. Značenje i funkcija kontrole. Sustav i proces kontrole. Vrste kontrole. Kritične točke i standardi. Preventivna i korektivna kontrola. Model korektivne kontrole. Tehnike i metode kontrole. Uspješnost kontrole.

STRATEŠKI MENEDŽEMENT. Priroda strateškog menedžmenta. Komponente strategije. Strateške razine. Strateške poslovne jedinice. Proces oblikovanja strategije. SWOT analiza. TOWS matrica. Modeli portfolio analize. Korporacijske, poslovne i funkcijske strategije. Glavne vrste strategija. Porterove generičke kompetitivne strategije.

MENEDŽERI I RAZINE MENEDŽEMENTA. Menedžerski posao. Menedžerske uloge. Menedžerske funkcije. Tipovi menedžera karakteristični za pojedine faze razvoja poduzeća. Razine menedžmenta. Znanja odnosno vještine menedžera. Gdje organizacije pronalaze uspješne menedžere. Kako mendžeri trebaju upravljati svojim vremenom. Uloga menedžera u novim uvjetima.

BUDUĆNOST MENEDŽMENTA. Suvremeni trendovi u menedžmentu. Promjene u položaju, zadacima, ulogama i stilu menedžmenta. Novi principi menedžmenta. Upravljanje kaosom. Poduzetnički menedžment. *Lean*-menedžment. Japanski menedžment. Budući trendovi.

11. kolegij PROMOCIJA

Kolegij traje jednu godinu i predviđa teoretska predavanja i analize, mentora i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta ekonomskih znanosti.

PREDMETNE JEDINICE

I. OSNOVA EKONOMSKOG OGLAŠAVANJA — Povijest oglašavanja; oglašavanje i marketing; oglašavanje i društvo; kontrola oglašavanja; ciljevi oglašavanja, teorija potrošačkog ponašanja, teorija potreba; psihologija u oglašavanju; oglašavanje i ponašanje potrošača *(consumer behaviour); opinion leaderi, trend setteri* i preskriptori; apeli oglašavanja; percepcija; gestalt; formiranje navika, stajališta i predodžbi; stvaranje imidža i marki; stavovi potrošača prema oglašavanju; konzumerizam; teorija informacija i komunikacija, s osnovama kibernetike; masovno komuniciranje i mas-mediji;

II. ORGANIZACIJA OGLAŠAVANJA — Oglasne agencije; organizacija oglasne agencije; službe za oglašavanje firmi;

III. RUKOVOĐENJE OGLAŠAVANJEM — Elementi organizacijskog ponašanja *(organisational behaviour)*; oglašavanje i planiranje u marketingu; praćenja troškova oglašavanja; istraživanja učinkovitosti oglašavanja; istraživanja za potrebe planiranja, kreiranja i realizacije oglašavanja; planiranje oglašavanja;

IV. MEDIJSKO OGLAŠAVANJE — (A) tisak — Dnevni listovi, prednosti i nedostaci; časopisi, naklada; tehnike tiska, ilustracije, kliše, prijelom, prim- jena elektronike u tisku; (B) radio — Lokalni radio, prednosti i nedostaci; nacionalni radio; pokrivenost emitiranja; tipovi poruka. (C) televizija — TV-mreža; prednosti i nedostaci TV-oglašavanja (transparentnost i nesegmentiranost); pokrivenost, stvarna gledanost, tipovi TV poruka. (D) vanjska oglašivačka sredstva. (E) propaganda u javnom prostoru — *(outdoor advertising)* — plakat; pano; neon; oglašavanje na mjestu prodaje. (F) direktno oglašavanje — direktno oglašavanje kao dio direktnog marketinga; učinkovitost direktnog oglašavanja i njezino mjerenje; agencija za direktno oglašavanje, prednosti i nedostavci. (G) kontakt sredstva — *premium & incentives* sredstva; oblici stimulacije suradnika i poslovnih partnera; utvrđivanje učinkovitosti kontakt sredstava; klasifikacija kontakt sredstava. (H) novi mediji oglašavanja — satelitska i kabelska televizija; videokasete; teletekst/internet/web.

V. KREIRANJE SREDSTAVA OGLAŠAVANJA — (uvjerljivost/persuasivnost); poslovna korespondencija; pisanje za masovne medije; lead; pravilo obrnute piramide; pravilo 5W; osnovna pravila pisanja teksta; prijelom oglasa; ilustracija; grafički dizajn; sinopsis, scenarij, knjiga snimanja TV-spota; radijski spot; oglasna reportaža; intervju; osnove tipografije; boja u oglašavanju; ambalaža; uporaba elektroničkog računala (PC) u oglašavanju.

VI. KREIRANJE KAMPANJE — Postavljanje ciljeva i strategije; marketinška evaluacija; oglasni budžet; medija plan; planiranje kreativnosti u oglašavanju; ocjena učinkovitosti kampanje; priprema projektnog zadatka *(briefinga)*.

VII. UNAPREĐENJE PRODAJE — sredstva unapređenja prodaje; degustacije; demonstracije; direktna prodaja *(door-to-door)*; akcijska prodaja.

VIII. OSOBNA PRODAJA — osnove osobne prodaje; organizacija i arhitektura prodajnog prostora; aranžiranje izloga; psihologija osobnog komuniciranja; faze prodajnog razgovora; odgovor na prigovor; reklamacije; zaključivanje prodajnog razgovora; prodavač kao preskriptor.

IX. POSEBNA PODRUČJA — Društvena pomocija; politička promidžba; promidžba društveno relevantnih sadržaja; promocija multinacionalnih korporacija; inozemno oglašavanje

12. kolegij RAČUNOVODSTVO

Kolegij traje jednu godinu i predviđa teoretska predavanja i analize, mentora i predavače, mahom sa zagrebačkog Fakulteta ekonomskih znanosti.

PREDMETNE JEDINICE

RAČUNOVODSTVO, POJAM, SADRŽAJ I KONCEPT. Uvod u računovodstvo i njegova koncepcija. Računovodstvo kao djelatnost ili funkcija. računovodstveni informacijski sustav. Općeprihvaćena računovodstvena načela. Pravni oblici poduzeća i jedinica koje vode računovodstvo. Računovodstvena profesija.

RAČUNOVODSTVENI PROCES. Evidentiranje poslovnih događaja-knjigovodstvo: Sustav dvojnog knjigovodstva. Knjigovodstvene isprave (dokumenti). Konto. Poslovne knjige; računovodstvene pogreške i njihovo ispravljanje.

Prilagođavanje konta i priprema financijskih izvještaja (zaključivanje konta itd.). Radne bilješke. Analitičke evidencije. Računovodstveni proces uz primjenu računala. Kontni plan.

RAČUNOVODSTVO IMOVINE. Računovodstvo dugotrajne imovine. Računovodstvo kratkotrajne (tekuće) imovine.

RAČUNOVODSTVO OBVEZA I GLAVNICE. Računovodstvo tekućih i dugoročnih obveza. Računovodstvo glavnice (tipovi poduzeća — posebni).

RAČUNOVODSTVO TROŠKOVA

RAČUNOVODSTVO PRIHODA

RAČUNOVODSTVO REZULTATA POSLOVANJA

FINANCIJSKI IZVJEŠTAJI I POKAZATELJI

UPRAVLJAČKO RAČUNOVODSTVO

RAČUNOVODSTVO U UVJETIMA INFLACIJE

Ostali stručni kolegiji

13. kolegij MEDIJI I NOVE TEHNOLOGIJE

Kolegij traje godinu dana i predviđa teoretska predavanja i demonstracije novih tehnologija u medijima.

14. kolegij OSNOVE NAKLADNIČKE DJELATNOSTI

Kolegij traje godinu dana i predviđa teoretska predavanja.

Izborni kolegiji:

— kolegij *POVIJESNI RAZVOJ MEDIJA*

— kolegij *NAPREDNA PRIMJENA RAČUNALA*

Primjena postojećih kolegija u nastavnom programu studija

Uz navedene stručne kolegije, Studij će se koristiti i dijelom postojećih kolegija na Akademiji dramske umjetnosti nužnim za popunu obrazovanja budućih producenata. Neki od tih kolegija djelomično će biti prilagođeni specifičnostima Studija produkcije. Riječ je o ovim kolegijima:

15. kolegij PRAKTIKUM FILMA I TELEVIZIJE

16. kolegij ORGANIZACIJA KAZALIŠNE PREDSTAVE

17. kolegij POVIJEST UMJETNOSTI

18. kolegij DRAMATURGIJA

19. kolegij PRAKTIČNA DRAMATURGIJA — SCENARIJ II

20. kolegij TEORIJA FILMA

21. kolegij POVIJEST FILMA

22. kolegij POVIJEST HRVATSKE KINEMATOGRAFIJE

23. kolegij POVIJEST DRAME I KAZALIŠTA

24. kolegij SCENOGRAFIJA I KOSTIMOGRAFIJA

25. kolegij ENGLESKI JEZIK

26. kolegij PSIHOLOGIJA

27. kolegij TJELESNA I ZDRAVSTVENA KULTURA

2.6. Popis stručne literature

U planu je izdavanje stručnog priručnika za potrebe Studija na hrvatskom jeziku, koji priprema doc. Vedran Mihletić pod naslovom PRODUKCIJA U MEDIJIMA.

Zbog nedostatka stručne literature na hrvatskom jeziku, za potrebe Studija primijenit će se i relevantan izbor inozemnih izdanja na engleskom jeziku.

- FILM AND VIDEO FINANCING
  Michael Wiese
  FOCAL PRESS, USA, 1991.
- INDEPENDENT FEATURE FILM PRODUCTION
  Gregory Goodell
  ST. MARTIN'S PRESS, USA, 1996.
- ART OF THE DEAL
  Dorothy Viljoen
  INDEPENDENT PROGRAMME PRUDUCERS ASSOCIATION, UK, 1991.
- FILMMAKERS AND FINANCING
  Louise Levison
  FOCAL PRESS, USA, 1994.
- PRODUCTION MANAGEMENT FOR FILM AND VIDEO
  Richard Gates
  BUTTERWORTH-HEINEMANN, UK, 1992.
- TELEVIZIJA — IGRAČKA NAŠEG STOLJEĆA
  Damir Matković
  AGM, HRVATSKA, 1995.
- THE NEXT STEP — DISTRIBUTING INDEPENDENT FILMS AND VIDEOS
  Morrie Warshawski
  AIVF, USA, 1995
- THIS BUSINESS OF TELEVISION
  Howard J. Blumenthal & Oliver R. Goodenough
  BILLBOARD BOOKS, USA, 1998
- MARKETING MANAGEMENT
  Philip Kotler
  PRENTICE-HALL, USA, 1988
- INTRODUCTION TO ADVERTISING & PROMOTION
  George E. Belch & Michael A. Belch
  RICHARD D. IRWIN INC., USA, 1995
- THE FILM MARKETING HANDBOOK
  Annika Pham & Neil Watson
  MEDIA BUSINESS SCHOOL PUBLICATION, UK, 1998 • PRODUCTION SAFETY IN FILM AND VIDEO
  Robin Small
  FOCAL PRESS, USA, 1999.
- CAREERS IN COMMUNICATION
  Ken Jurek
  FOCAL PRESS, USA, 1999.
- MEDIA LAW FOR PRODUCERS
  Philip Miller
  FOCAL PRESS, USA, 1999.
- THE ON PRODUCTION BUDGET BOOK
  Robert Koster
  FOCAL PRESS, USA 1998
- INTRODUCTION TO MEDIA PRODUCTION
  Gorham Kindem & Robert B. Musburger
  FOCAL PRESS, USA, 1998
- COPYRIGHTS AND TRADEMARKS FOR MEDIA PROFESSIONALS

Arnold P. Lutzker
FOCAL PRESS, USA, 1998.

• THE SHOWBIZ BOOK-KEEPER
AMERICAN THEATRE WORKS, USA, 1997.

• FISCAL SPONSORSHIP ARRANGEMENTS
LAWYERS ALLIANCE, USA, 1993

• THE COPYRIGHT HANDBOOK
Stephen Fishman
VLA, USA, 1995.

• THE VISUAL ARTIST'S BUSINESS AND LEGAL GUIDE
Gregory Victoroff
PRENTICE HALL, USA, 1995.

• CONTRACTS FOR THE FILM AND TELEVISION INDUSTRIES
Mark Litwak
SILMAN-JAMES PRESS, USA, 1996.

• DEALMAKING IN THE FILM AND TELEVISION INDUSTRY
Mark Litwak
SILMAN-JAMES PRESS, USA, 1996.

• MONEY FOR PERFORMING ARTISTS
AMERICAN COUNCIL FOR THE ARTS, USA, 1995.

• ELECTRONIC MEDIA MANAGEMENT
Peter K. Pringle, Michael F. Starr & William E. McCavitt
FOCAL PRESS, USA, 1996.

• VIDEO PRODUCTION HANDBOOK
Gerald Millerson
FOCAL PRESS, USA, 1998.

• MERCHANDISE LICENSING IN THE TELEVISION INDUSTRIES
Karen Raugust
FOCAL PRESS, USA, 1998.

• MANAGEMENT AND THE ARTS
William J. Byrnes
FOCAL PRESS, USA, 1997.

• WHAT IS THEATRE?
John Russell Brown
FOCAL PRESS, USA, 1996.

• CONCERT TOUR PRODUCTION MANAGEMENT
John Vasey
FOCAL PRESS, USA, 1996. • AUTORSKO PRAVO
Ivan Henneberg
Zagreb, 1997.

• AUTORSKO PRAVO — ZBIRKA PROPISA
u tisku

• PRIMIJENJENO RAČUNALSTVO
Darko Gundler, Diana Franulić Šarić
GRAPHIS, Zagreb, 1998

• POSLOVNO RAČUNARSTVO
Čerić, Varga, Budin, Ribarić, Kliček, Ružić, Glavinić, Đurek, Mihajlović, Baranović, ZNAK, Zagreb, 1998.

• SKRIPTA S PREDAVANJA *PRIMJENA RAČUNALA*
Marijan Đurek
FER, Zagreb, 2000.

Popis stručnih izdanja za kolegije ekonomskog usmjerenja

Temeljna djela

• Kotler, P.: *Upravljanje marketingom*, Informator, Zagreb, 1994.
• Dibb, S., Simkin L., Pride W. M., Ferrell O. C.: *Marketing*, MATE, Zagreb 1995.
• Rocco F.: *Marketinško upravljanje*, Informator, Zagreb, 1994.
• Veselica, V.: *Financijski sustav u ekonomiji*, Inženjerski biro d. d., Zagreb, 1995.
• Van Horne, J. C.: *Financijsko upravljanje i politika*, 9. izdanje, MATE, Zagreb, 1993.
• Koontz, H., Weihrich, H.: *Menedžment*, 10. izdanje, Zagreb, MATE, 1995.
• Bahtijarević-Šiber, F.: *Organizacijska teorija*, Zagreb, Informator, 1991, str 181-291.
• Bennelt, R.: *Management*, Zagreb, Informator & Protecom, 1994.
• Buble, M.: *Management*, Ekonomski fakultet, Split, 1994.
• Anthony, R. N.: *Osnove računovodstva*, prijevod HZRiFD, Zagreb, 1995.
• Deželjin, J., Mrša, J., Perišić, M., Džajić, Lj., Proklin, P., Spremić, I.: *Računovodstvo*, HZRiFD, Zagreb, 1993.
• *Međunarodni računovodstveni standardi*, prijevod HZRiFD, Zagreb, 1993.
• Belch, G. i Belch, M: *Advertising & Promotion*, Irwin, Boston, 1993.
• Bovee, C. i Arens, W: *Contemporary Advertising*, Irwin, Boston, 1992.
• Keller-Sudar: *Promocija*, Informator, Zagreb, 1991.

Dopunska

• Bovee, C. L., Houston, M. J., Thill, J. V.: *Marketing*, McGraw-Hill Book, New York, 1995,
• Berkowitz, E. N., Kerin, F. A., Rudelius, W.: *Marketing*, Irwin, Boston, 1989.
• Zikmund, W., Amico, M.: *Marketing* John Wiley & Sons, New York, 1989.
• Evans, J. R., Berman, B.: *Marketing*, Macmillan, New York, 1987.
• Orsag, s.: *Financiranje emisijom vrijednosnih papira*, Institut za javne financije, Zagreb, 1992.
• Foley, J. B.: *Tržište kapitala*, MATE, Zagreb, 1993.
• Hanžeković, M.: *Vrijednosni papiri i njihova tržišta*, Institut za javne financije, Zagreb 1989.
• Gitman, L. J.: *Principles of Managerial Finance*, 6. izdanje, USA, 1991.
• Adizes, J.: *Kako riješiti krizu upravljanja*, Zagreb, Globus, 1989.
• Crosby, P. B.: *Vječno uspješna organizacija — umijeće rukovođenja*, Privredni vjesnik, 1990.
• Drucker, P.: *Nova zbilja*, Zagreb, Novi liber, 1992.
• Faft, R. L.: *Management*, 2nd ed., Orlando, The Drydeb Oress, 1994.
• Donnelly, J. H., Gibson, J. L., Ivanchevich, J. M.: *Fundamentals of Management*, BPI/IRWIN, 1995.
• Drucker, P.: *Managing for the Future*, Buttermorth-Heineman Ltd., 1992.
• Peters, T.: *Liberation Management*, New York, Alfred A. Knopf, 1992.
• Peters, T., Waterman, R. H. jr.: *In Search of Excellance Harper & Row*, New York, 1982.
• Peters, T.: *Pursuit of Woh*, Vintage Book, New York, 1994

- Habek, M., Tadijančević, S., Tepšić, R.: *Računovodstvena teorija i metoda*, Progres, Zagreb, 1990.
- *Primjena međunarodnih računovodstvenih standarda*, HZRiFD, Zagreb, 1993.
- Pyle, L: *Fundamental Accounting Principles*, Irwin Homewood, 1988.
- Grupa autora: *Računovodstvo za neračunovođe*, HZRiFD, Zagreb, 1995.

Popis stručnih izdanja na CD-romu

- THE COMPLETE FILM PRODUCTION HANDBOOK
  Eve Light Honthanger
  FOCAL PRESS, USA 1998.
- FOCAL ENCYCLOPEDIA OF ELECTRONIC MEDIA
  Christopher H. Sterling
  FOCAL PRESS, USA 1998.

Popis stručnih računalskih programa

- MOVIE MAGIC SCHEDULING
  SCREENPLAY SYSTEMS Inc., USA, 1996.
- MOVIE MAGIC BUDGETING
  SCREENPLAY SYSTEMS Inc., USA, 1996.

Ispravci

U prošlome broju (27–28/2001) potkrale su se greške koje mogu poremetiti identifikaciju o kome i o čemu je riječ.

Tako je u tekstu Hanibala Dundovića o Rudolfu Sremcu (u 'Ogledima iz nostalgije'), redakturnom intervencijom, uz prezime Kovač dodano ime Mirko, iako se radi o *Slavku Kovaču*, dugogodišnjem uredniku časopisa *15 dana*. Ispričavamo se i autoru, Hanibalu Dundoviću, i Slavku Kovaču.

Također u 'Uvodniku' Hrvoja Turkovića, pri upućivanju na web stranice Hrvatskog filmskog saveza, krivo je imenovan časopis koji se uz *Hrvatski filmski ljetopis* može tamo naći — trebalo je pisati *Zapis*, a to je tromjesečni časopis Hrvatskog filmskog saveza na koji se može pretplatiti u Savezu (Zagreb, Dalmatinska 12), umjesto krivo navedenog *Zareza*, dvotjednika za kulturna i društvena zbivanja, Zagreb.

Ispričavamo se čitateljima.

Daniel Rafaelić

Kronika studeni 2001/siječanj 2002.

1. XI.

Na sastanku Društva hrvatskih filmskih redatelja iznesena je ideja o financiranju (točnije poboljšanju financiranja) hrvatske filmske proizvodnje. Naime, Nada Gaćešić-Livaković, članica Vijeća HRT-a, iznijela je prijedlog prema kojem bi TV-pretplata poskupjela (barem) za jednu kunu. Ta bi kuna bila namijenjena financiranju hrvatske filmske proizvodnje. Procjenjuje se da bi time HRT prikupila 12 milijuna kuna. Ostaje međutim pitanje načina raspodjele tog novca, a to povlači za sobom pitanje hrvatskih filmskih prioriteta, te pitanje povjerenstva koje će odlučivati o tom novcu... Kako bilo, taj prijedlog tek treba *proći* na Vijeću HRT-a, kao i Hrvatskom saboru/vladi. Na spomenutoj sjednici istaknuta je i potreba postojanja tzv. menedžera za film pri Ministarstvu kulture. Obnašatelj te funkcije *brinuo* bi se za film u svim fazama njegova nastanka.

2. XI.

Film Vinka Brešana *Maršal* prikazan je na Prvom europskom filmskom festivalu psihoanalize. Festival je posvećen odnosu filma i psihoanalize. Predsjednik festivala je Bernardo Bertolucci, a teme kojima se bavio ovogodišnji festival bile su: film i feminizam, psihoanaliza i europski horor-filmovi, snovi i zbilja kina, doprinos Samuela Becketta današnjem filmskom izričaju, povijesne traume u suvremenom filmu, odnos sinova i očeva u filmu...

6. XI.

U prometnoj nesreći poginuo je Božidar Knežević (49), autor dokumentarca *Oluja nad krajinom*. Božidar Knežević je kao novinar radio na TV Zagreb do 1991. godine, zatim godinu dana na Yutelu, nakon čega prelazi u slobodne novinare.

7. XI.

Na mostu preko Kupe, kod mjesta Mahično, počelo je snimanje filma *Potonulo groblje* Mladena Jurana. Scenarij je napisan prema knjizi Gorana Tribusona, koji je uz Jurana, Ivana Salaja i Jiřija Menzela i koscenarist filma. U filmu glume Sven Medvešek, Barbara Nola, Boris Svrtan, Asim Bukva, Ksenija Pajić, Nina Erak, Zvonko Torjanac, Božidar Smiljanić te Jiří Menzel. *Potonulo groblje* nastaje u produkciji Inter filma, Jadran filma te HTV-a, uz sufinanciranje Ministarstva kulture.

8. XI-14. XI.

Peta revija filmova Europske unije održana je u Zagrebu (u dvorani Kinoteke), dok je isti program prikazan u Splitu od 15. do 21. XI. Prikazani su filmovi: *Pornografska veza* Federica Fonteyenea, *Predosjećaj* Alexa Stockmana (Belgija); *Topsy Turvy* Mikea Leigha (Velika Britanija); *Ukus drugih* Agnese Jaoui (Francuska); *Na rubu arene* Markusa Heltschla (Austrija); *Majmunska posla* Essea Illije (Finska); *Na rubu velegrada* Constantinosa Giannakisa (Grčka); *Tobija u kavani* Gianfranca Mingozzia (Italija); *Amnezija* Martina Koolhovena (Nizozemska); *Vandina soba* Pedra Coste (Portugal); *Prijatelj/ljubavnik* Venture Ponsa (Španjolska); *O očekivanju tenora* Lise Ohlin (Švedska) i *U srpnju* Fatiha Akina (Njemačka). Uz dugometražne, prikazani su i kratkometražni filmovi iz navedenih zemalja.

9. XI.

U dvorani MM SC-a u Zagrebu održano je natjecanje kluba Autorskog studija — fotografija, film, video. Natjecanje je obuhvatilo filmove snimljene za Klub u razdoblju 1994-2001. Prikazani su: *Čovjek+računalo=kreativnost* Matije Ivekovića (58 sek, 1998); *Walk* Drage Dopplera (1 min, 1994); *Autoportret* Stjepana Vidakovića (1 min, 1995); *29. 05. 1998.* Zorana Tadića (1 min, 1998); *Osjećaj me prati da sam fiju* Renata Đošića (4 min, 2001); *Palačinke* Vladimira Supanca (1 min, 2001); *Poslije osam* Jasne Posarić (1 min, 1996); *Fata i Morgana metropole* Saše Tkaleca (13 min 30 sek, 1998); *Timemachine* Dalibora Tunguza (1 min 35 sek, 1996); *Sla-lom* Marte Kote (2 min 20 sek, 1999); *Miteropa* Velimira Ramljaka (8 min, 2001); *Nanakuviev san* Dušana Vugrinca (5 min, 1997); *Samozatajnost* Tomislava Topića (2 min 13 sek, 2001); *Ave* Vlade Zrnića (13 min, 1995); *Sonata za Ernesta G.* Milana Bukovca (8 min, 1997); *Planting a Tree* Hrvoja Horvata (5 min, 2001); *Mamin sin* Tajira Tahirovića (48 sek, 1998); *S druge strane* Milana Bunčića (1 min 1997); *Out case* Andreja Hanžeka (1 min 33 sek, 1996); *Umjetnost smetnji* Anastazije Debelli & Marijana Fruka (58 sek, 1998); *Mobitelomanija* Ksenije Kancijan (1 min, 2001); *Bouquet* Zdravka Mustača (15 min, 1996); *Preobrazba* Tomice Horvata (4 min 45 sek, 1994); *Curicculum vitae* Andree Bassi (2 min 30 sek, 1997); *Pred licem* Tomislave Vereš (1 min, 1997); *Filmom protiv autora* Damira Čučića (5 min, 1998) i *Eko Man* Marine Zlatarić (55 sek, 2001). Pobjednik prvenstva je, zasluženo, film *Autoportret* Sjepana Vidakovića. Zanimljivo je

istaknuti da je igrani film bio vrlo malo zastupljen — tu se jedino ističe *Miteropa* Velimira Ramljaka.

10. XI.

U zagrebačkom Muzeju Mimara prikazan je dokumentarni film Svebora Kranjca *Zanimanje izbjeglica*. Film prikazuje i prati probleme asimilacije hrvatskih, jugoslavenskih, bosanskih, tibetanskih, iranskih, somalijskih i kurdistanskih izbjeglica u Nizozemskoj.

11. XI-17. XI.

Na 15. festivalu Američkog filmskog instituta (1-11. XI), film *Nebo sateliti* Lukasa Nole nagrađen je za najbolju kameru, dok je na 50. međunarodnom filmskom festivalu u Mannheimu (8-17. XI) osvojio posebnu nagradu ocjenjivačkog suda.

12. XI.

S priličnim zakašnjenjem objavljena je vijest da je animirani film Dušana Vukotića *Igra* osvojio posebnu nagradu na Međunarodnom festivalu animiranih filmova za djecu u Bratislavi (16-21. X).

Na Međunarodnom festivalu animacije FAN 2001. u Norwichu (25-28. X), film Nicole Hewitt nagrađen je za najbolju eksperimentalnu animaciju.

14. XI.

Film *Kraljica noći* Branka Schmidta, nakon premijere na filmskom festivalu u Puli, premijerno je prikazan zagrebačkoj publici. Ovaj je film ujedno i hrvatski kandidat za nominaciju za Oscara.

22. XI-2. XII.

Film *Novo novo vrijeme* Rajka Grlića i Igora Mirkovića prikazan je na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma IDFA u Amsterdamu, u natjecateljskoj selekciji *Silver Wolf*, dok je film *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselič prikazan u selekciji *Jan Vrijman*.

23. XI-25. XI.

U Daruvaru je održana 33. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva. Ukupno je prikazano 105 filmova. Također je promovirana i monografija Vladimir Petek Đorđa Janjatovića. Nagrađeni filmovi su:

1. nagrada

DODIR, Jelena Nazor

2. nagrada

CUKI, Elvis Lenić

K 51 EKSPERIMENTALNI FILM, Matija Debeljuh

NEUROTIC DANCERS, Vedran Šamanović

3. nagrada

ANOMIJA, Vjekoslav Živković

ISKORAK, Željko Radivoj

LEOPOLD, Zoran Zekanović

MISSION, Ivan Marčec

OPSESIJA, Petra Vidović

POLJIČKA CESTA 25, Goran Čače

REW, Irena Matković

SLAP, Matko Dodig

ŠTO JE ŠKOCU MILO, Lana Marini

Posebna diploma

OD BLATA ZBITA, Mladen Burić

ŽETVA, Siniša Milašinović

TATTVA — INDIA BOLERO, Josip Matić

FKVK »Zaprešić« — godišnje priznanje UNICA-e.

24. XI.

U Osijeku je održana premijera mađarsko-hrvatskog filma *Chico*, u režiji Ibolye Fekete. Film je biografska priča o Bolivijcu Eduardu Roszeu Floresu, koji je, kao izvjestitelj za španjolske novine, stigao u Hrvatsku. No, ubrzo se i sam uključuje aktivno u rat na hrvatskoj strani. U filmu, uz samog Eduarda Roszeu Floresa, glume i Saša Antončić, Mladen Vulić i Đorđe Kukuljica. Film je koprodukcija Hunnia Filmstudija, ZDF-Arte, Maxima film-HRT i Roos filma.

27. XI.

Hrvatski snimatelj Vanja Černjul osvojio je nagradu za najbolju kameru na Međunarodnom filmskom festivalu u Stockholmu, za film *Rain* Katherine Linberg. Producent filma je Martin Scorsese.

29. XI.

Nacrt za portret naziv je dokumentarnog filma Eduarda Galića o Borisu Papandopulu. Film je prikazan u dvorani Hrvatskog društva skladatelja, u ciklusu *Dokumentarni filmovi o hrvatskim skladateljima*. Povod prikazivanju filma desetogodišnjica je skladateljeve smrti.

29. XI-30. XI.

U Rijeci je održana Kvarnerska revija amaterskog filma (KRAF). Ukupno je prikazan četrdeset jedan film, od čega njih trideset jedan iz Hrvatske.

6. XII.

U Galeriji SC-a otvorena je izložba radova Fritza Langa (skice za scenografije, plakati, fotografije iz filmova i sa snimanja...). Izložbu, u organizaciji Goethe-Instituta, prate i projekcije Langovih filmova u Filmskom centru u dvorani Kinoteke.

9. XII.

Nakon premijere na pulskom festivalu, te reviji Stella Artois, film Zorana Sudara *Posljednja volja*, s Goranom Višnjićem u glavnoj ulozi, premijerno je prikazan u Zagrebu.

16. XII.

Harry Potter i kamen mudraca Chrisa Columbusa stigao je u Hrvatsku. Ovaj, uz *Gospodara prstenova*, najočekivaniji film godine napokon je započeo svoj kinoživot u domaćim kinima. Tako je održana posebna dobrotvorna projekcija za djecu iz Doma u Nazorovoj ulici, za djecu iz Društva osoba s paraplegijom i amputacijom te djecu branitelja.

31. XII/1. I. 2002.

Među mnogim promotivnim aktivnostima koje poduzimaju Kinematografi svakako treba istaknuti doček Nove godine u kinu. Taj se događaj odvijao uz projekciju filma *Vanila Sky* Camerona Crowea, u zagrebačkom kinu Tuškanac, nakon kojega je slijedilo slavlje.

10. I.

Splitska kinoteka Zlatna vrata predstavila je svoj program za ovu godinu. Iz programa izdvajaju se ciklusi filmova Carlosa Saure, Vittorija de Sice, Jeana Renoira, Victora Sjöströma.

14. I.

Objavljeno je da će Zvonimir Jurić, poznat po dokumentarcu *Tvrđa*, zajedno s producentom Borisom T. Matićem, direktorom poduzeća Motovun film festivala, sredinom ožujka započeti snimanje igranoga filma *Medo, zeko, krtica i poni*. U filmu će glumiti Daria Lorenzi, Bojan Navojec i Nataša Dangubić.

16. I.

Autori uspješne predstave ITD-a, *Nesigurna priča*, Nataša Rajković i Bobo Jelčić najavili su da završavaju montažu filma koji je svojevrstan nastavak kazališne predstave, a koji financira Ministarstvo kulture.

18. I.

Branko Ivanda započeo je u Ribniku kod Karlovca sa snimanjem novoga filma *Konjanik*, u produkciji HRT-a, Telefilma i Ministarstva kulture. Scenarij prema knjizi Ivana Aralice napisali su autor knjige i režiser filma. U ovoj ljubavnoj priči iz 18. stoljeća, na razmeđi Mletačke Republike, Osmanskog Carstva i Habsburške Monarhije, glume Nikša Kušelj, Zrinka Cvitešić, Dragan Despot, Goran Grgić, Dejan Aćimović, Danko Ljuština, Božidar Orešković, Zijah Sokolović, Filip Nola, Vesna Tominac.

19. I.

U Zagrebu i okolici snima se film *Kao u lošem snu*, makedonskoga režisera Antonija Mitrikeskog. Film je nastao prema scenariju Dejana Dukovskog, poznatog po drami i scenariju za film *Bure baruta*. Glavnu ulogu u filmu glumi Miki Manojlović, dok je od stranih glumaca osobito zapažen Robert Englund, poznat i po ulozi Freddyja Krugera.

21. I.

U zagrebačkom hotelu Opera predstavljena su tri edukativna filma Stella filma. Filmovi *Istra iz zraka, Kulturna baština Istre* i *Crkve i dvorci Hrvatskog zagorja* nastali su u sklopu projekta *Hrvatska kulturna baština*. Režiser filmova je prof. dr. Radovan Ivančević, snimatelj Enes Midžić, a autor glazbe Arsen Dedić. Filmovi su nastali suradnjom Hrvatskog sabora, Hrvatske biskupske konferencije, Ministarstva kulture, Ministarstva unutarnjih poslova, UNESCO-a, ICOMOS-a i dr.

24. I.

Film *Sami* Lukasa Nole imao je premijeru u zagrebačkoj Kinoteci. U filmu glume Leon Lučev, Nina Violić i Nerma Kreso.

26. I.

Jakov Sedlar završio je montažu filma *Sjećanje na Georgiju*. Taj je film (koji je izazvao javne reakcije jer imena likova u filmu, homoseksualaca i pijanaca, jesu Jurica Pavičić, Ivan Starčević i Miljenko Jergović, filmski i književni publicisti). Sedlar je prošle godine film trebao prikazati na filmskom festivalu u Puli, no kako od Ministarstva kulture nije dobio novac za prebacivanje filma na 35 mm vrpcu, postprodukcija se oduljila. Izvršni je producent filma, koji je vlastitim novcem pomogao dovršenje filma, Miroslav Ćiro Blažević, poznati nogometni trener. Trenutno Sedlar snima u Parizu film *Jeruzalem*, u kojem uz Božidara Alića glume Charlotte Rampling, Martin Sheen, Maculay Culkin, Emilio Estevez, Oliver Stone.

31. I.

Ajmo žuti, film Dražena Žarkovića, nakon Pule, predstavio se zagrebačkoj publici. U toj komediji glavne uloge tumače Slavko Brankov i Žarko Potočnjak.

Bibliografija

Časopisi:

HOLLYWOOD / filmski magazin; god. VIII, br. 75, siječanj 2002 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Kruličić — Urednica: Marina Vuletić — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladojev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand Design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb; tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broja 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 100 DEM.

Sadržaj: Film 2001 (Kino-top 10; Najbolji redatelji, Najbolji hrvatski filmovi, Najbolji glumac, Najbolja glumica; Najbolja filmska glazba; Najoriginalnija filmska priča; Najatraktivniji naslovi; Najatraktivniji DVD naslovi; Najbolje video premijere) — Hot Line — Interview: Peter Jackson — USA box-office (piše: Ladislav Sever) — Američki grafiti (piše: Oleg Sladoljev-Jolić) — Cro film news i business (piše: Ladislav Sever) — Pretpremjera: *Spider-Man* (piše: Marijeta Milošević) — Fenomeni: Boom stripa (piše: Oleg Sladoljev-Jolić, Rajko Radovanović) — Preview: *The Road to Perdition* (piše: Marina Vuletić) — Portret: Alejandro Amenabar (piše: Nataša Bjelan) — Novo u kinima (osvrti) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Filmoscop — Jubilej: 55. godišnjica Actors' Studija (piše: Marijeta Milošević) — Put do slave: Cate Blanchett (piše: Nataša Bjelan) — Iz susjedstva: 17. Festival gejevskega in lezbičnega filma (piše: Dragan Rubeša) — Novo u videotekama — Portret: Reese Witherspoon (piše: Manja Šegrt) — Trendovi: Urbana kultura i rock & roll u srpskoj kinematografiji (piše: Elvis Lenić) — Osobni stav: Zašto u hrvatskoj kinematografiji nema tinejdžerskih filmova? (piše: Dean Šoša) — Cinemania — Bolja prošlost cro-filma (sjećanja Mate Relje, 12) — pretpremijera: *The Time Machine* (piše: Ivana Crnica) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Klasične scene.

HOLLYWOOD / filmski magazin; god. VIII, br. 76, veljača 2002 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Kruličić — Urednica: Marina Vuletić — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladojev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand Design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb; tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broja 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 100 DEM.

Sadržaj: Hrvatska filmska industrija: Nacionalna lista gledanosti; Topliste gledanosti po gradovima (pripremili: Lidija Duvnjak, Veljko Krulčić) — Hot Line — USA box-office (piše: Oleg Sladojev-Jolić) — USA preview: 2002. Godina remakeova, nastavka i prequela (piše: Marina Vuletić) — Interview: Ridley Scott (pripremile: Aida Mandich, Marina Vuletić) — 59. zlatni globus (piše: Aida Mandich) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Novo u kinima (osvrti) — Interview: Silvija Manestar — Pismo iz Beograda: Yu-kino repertoar 2001. godine (piše: Dragan Jeličić) — Cro film u kinima 2001: Porast gledanosti 80% (piše: Ladislav Sever) — Trendovi: Patritotske igre ili 'Uncle Sam' iza kamere (piše: Dragan Rubeša) — Novo u videotekama — Obljetnice: 30. godina FEST-a (piše: Rajko Radovanović) — DVD globus (piše: Ivan Kovačević) — Portret: Renny Harlin (piše: Dean Šoša) — Put do... Zlatnog globusa: Jennifer Connely (piše: Manja Šegrt) — Bolja prošlost cro filma: Krleža i film (piše: Petar Krelja); Smiraj jedne karijere (sjećanja Mate Relje 13) — Pretpremijera: *The Panic Room* (piše: Marijeta Milošević) — Pretpremijera: *Hart's War* (piše: Ivana Crnica) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Klasične scene.

HOLLYWOOD / filmski magazin; god. VIII, br. 77, ožujak 2002 (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Kruličić — Urednica: Marina Vuletić — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcije: Lidija Prskalo — Dopisnici: Jasmina Bukmir (New York), Aida Mandich (Los Angeles), Oleg Sladojev (Houston), Rada Šešić (Amsterdam) — Priprema za tisak: Hand Design — Tisak: Grafoplast, Zagreb — Adresa uredništva: Badalićeva 14, 10000 Zagreb; tel: 01/3640-868, 3698-774; fax: 01/3638-618; e-mail: hollywood@hollywood.cro.net — Cijena pojedinom broja 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 100 DEM.

Sadržaj: 74. Oscar (piše: Oleg Sladoljev-Jolić) — Hot line — USA box-office (piše: Miran Stihović) — Cro film news i business / Top liste (piše: Ladislav Sever) — Pretpremijera: *Star Wars Episode II: The Attack of the Clones* (piše: Marijeta Milošević) — Panoptikum: *Amelie* — Balon nostalgije na strelištu (piše: Rajko Radovanović) — Portret: Billy Bob Thornton (piše: Dean Šoša) — Novo u kinima (osvrti) — Interview: Ver Robić Škarica (razgovarala: Ana Vizler) — Portret: Nanni Moretti (piše: Dragan Rubeša) — Trendovi: Špijunske igre (piše: Dragan Rubeša) — Interview: Tony Scot (razgovarala: Aida Mandich) — Festivali: Berlin — U znaku nacizma i terorizma (piše: Marina Vuletić) — Fest 2002: Ljubav koja traje (piše: Rajko Radovanović) — Interview: Steven Soderbergh (pripremile: Aida Mandich, Nataša Bjelan) — Promocija: Severina (razgovarala: Kristina Dukić) — Novo u videotekama — DVD globus (pripremio: Ivan Kovačević) — Interview: Ziyi Zhang (Razgovarala: Aida Mandich) — Cinemania — Bolja prošlost filma: Neodoljivost glume (sjećanja Mate Relje 14) — Pretpremijera: *Blade II* (piše: Ivan Kovačević) — Preview: *E. T.* za četvrti naraštaj klinaca (piše: Nataša Trslić) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Klasične scene.

UDK: 791.43.091.4(497.5 Daruvar)"2001"
+061.7(497.5 Daruvar):791.43.077

Diana Nenadić

Intima i kreacija protiv tradicije i imitacije

33. revija hrvatskoga filmskog i video stvaralaštva, Daruvar, 23-25. studenoga 2001.

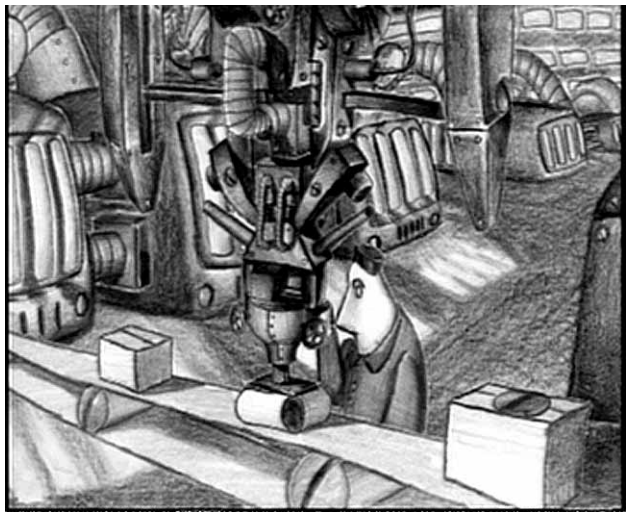
Pri samom kraju 33. revije, u atriju daruvarskog Pučkog učilišta, gdje je već vladala opuštena atmosfera uoči dodjele nagrada, prišao mi je postariji gospodin i prilično gnjevno izrekao svoje negodovanje odlukama žirija: »*Tako vi nama, a mi vas hranimo!*« Nekoliko trenutaka poslije nazočnom Zdravku Mustaću i meni sinulo je o čemu 'prosvjednik' govori. Gospodina smo povezali s etnografskim filmom *Žetva*, oko kojega se žiri potpuno razišao — jedan dio hvaleći ga, a drugi suzdržano ignorirajući. Njegovu aluziju o hranjenju protumačili smo kao aluziju na naše evidentno 'morsko' podrijetlo, zbog kojega navodno nismo imali sluha za 'kontinentalne' stvari. No, bio je to samo najglasnije izrečeni dojam o žiriju i programu 33. revije. Gledalište je u stankama žamorilo o 'sukobu' Sjevera i Juga za ocjenjivačkim stolom ili rivalstvu splitskih i 'kontinentalnih' autora.

Posrijedi je ipak bilo nešto drugo — sraz eksperimentalnog filma i dokumentarca, koje su članovi žirija, podijelivši se i pred publikom, uzeli u zaštitu. U svemu tome zapravo nema ničega neobična, jer su dvije najstarije struje u okviru neprofesijskoga filma upravo (etnografski) dokumentarac i 'eksperimentalni' film, a duga tradicija isplivala je na površinu upravo u Daruvaru. Problem je bio jedino u tome što smo nas dvoje bili mišljenja da se dokumentarac i eksperiment ne isključuju, jer su prvi (neprofesijski) etnografi bili itekako domišljati, inventivni, dok su eksperimentalci, s druge strane, često polazili od dokumentiranja 'zbilje', životnih činjenica. Možda je naš otpor prema *Žetvi* i još nekim naslovima bio upravo zbog mišljenja da etnografski dokumentarac, još i u nezavisnoj produkciji, ne bi trebao izgledati kao onaj iz prve polovice dvadesetoga stoljeća, kao ni da eksperimentalni film/video ne bi trebao biti cijepljen protiv života, ma što to značilo. U svakom slučaju, zbog tinjajućeg sukoba za ocjenjivačkim stolom i u gledalištu, propustilo se glasnije reći da se u sjeni tih dviju dominanirajućih vrsta nalazi još jedna s bogatom profesionalnom tradicijom — animacija. Njezin udio nije bio ni kvantitativno skroman, ni kvalitativno neznatan, dapače, čak je bio i usporediv s onim što ga je ponudila godišnja neprofesijska produkcija eksperimentalnog, dokumentarnog, igranog i jednominutnog filma.

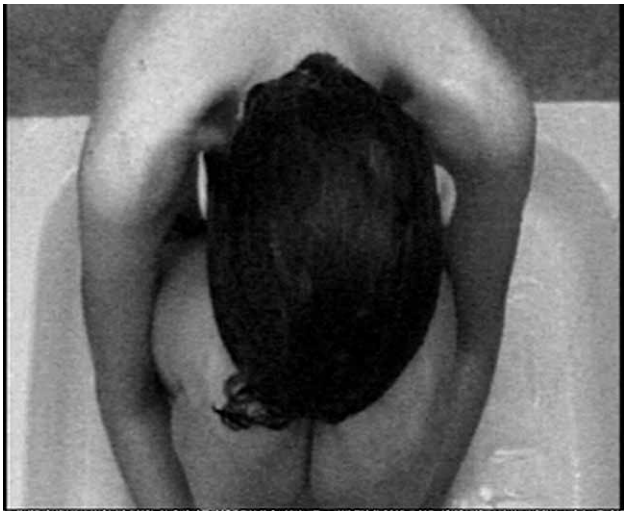
Animacija — Anomija, Opsesija, Misija...

Štoviše, riječ je o filmskim 'mališanima', celuloidnim maloljetnicima, što se iz prikazanih radova ni u kojem slučaju ne bi moglo odčitati. Karlovčanin Vjekoslav Živković, primjerice, tek je na pragu velike mature, no njegov animirani film *Anomija* zrači nevjerojatnom zrelošću: crtačkom, animacijskom, izvedbenom. *Anomija* se doima kao djelo autora koji se načitao Kafke i nagledao ekspresionističkoga kina, a uz to je i likovno nadaren. Ukratko, *Anomija* govori o automatizmu života u automatiziranu društvu, a pritom repetitivno, 'iz dana u dan', prati dnevni ritual radnika na vrpci: buđenje, odijevanje, hvatanje autobusa, rad u tvornici, povratak iz tvornice. Repetativni uzorci naizgled su identični, no u svakoj novoj etapi ponavljanja Živković ih u ponečem reducira, skraćuje, preskače neke podfaze, koje se u gledateljevoj percepciji, naviknutoj na ponavljanja istog, podrazumijevaju. Time autor akcelerira ubitačno jednoličan ritam urbanog, industrijskog života, prikazujući ga nepodnošljivim. Crnobijeli crtež pun sjena i *chiaro-scuro* konstrasta, variranje rakursa i točki promatranja (s iskošenim kutovima) prilagođeni su tom ekspresionističkom i kafkijanskom 'registru'. Ono što ipak odaje mladost autora odveć je eksplicitan svršetak crtića u kojemu njegov lik staje na željezničke tračnice da bi samoubilački skončao pod kotačima vlaka. Sve ostalo djelo je zrela mladića i nedvojbeno veoma nadarena animatora.

Otprilike iste, Živkovićeve dobi autorica je animiranoga filma *Opsesija*. Petra Vidović iz čakovačke Škole animiranoga filma ipak 'misli u boji'. Zasićene boje jednostavno pršte njezinim statičnim pozadinama — gradskim ulicama, kojima dominiraju granitni pločnici poslagani poput ekscentričnih krugova. Na toj pozadini rađa se opsesija mladića torzom



Anomija Vjekoslava Živkovića



Dodir Jelene Nazor

žene-spomenika, koja ga toliko očarava da joj njegova žudnja počinje dometati udove i polako ih oživljavati. No, događa se ironijski obrat. Sada već oživljenu ljepoticu osvaja i odvodi 'drugi'. Autorica je ne samo posve usredotočena na razradu motiva 'opsjednutosti' i 'žudnje', nego i dosljedna u njegovu sporu, gotovo 'snenu' razvijanju, u čemu joj dobro služi posve reducirana, gotovo plošna animacija i glasovirska pratnja. Crtež, još kruta, infantilna poteza, nježno se kolorirstički popunjava i animira prema 'potrebama' priče, u kojoj se oživljena skulptura ponaša kao samosvjesna lutka ili '-žena iz izloga', a film općenito ima sjetno-sneni ugođaj.

Sudeći po onome što su prikazali mladi Zaprešićani (FKVK 'Zaprešić'), čini se da je neprofesijski film dobio još jednu školu animiranoga filma. Ovdje je riječ o računalnoj animaciji, moglo bi se reći i pionirskoj u neprofesijskom krugu, koju voditelj kluba Miroslav Klarić njeguje već nekoliko godina. Pet kompjutorskih minijatura očigledno su odgovor mladih autora na precizno postavljen zadatak: izabrati jednu zgodu (priču) i izložiti je jezgrovito, u trajanju do jedne minute. Premda se većina autora odlučila za (crno) humorno poentirane dosjetke ili anegdote, domišljajući se efektnim, pa čak i ciničnim obratima (*Proljetne radosti, Zimske radosti* i *Misija,* primjerice, završavaju neočekivanim 'pakostima' prirode i čovjeka prema akterima radnje), bjelodano je da su važniji dio zadaće likovno osmišljavanje virtualnog ambijenta svake pojedine priče, narativna i izvedbena razrada anegdote. U tome su najuspješniji bili Ivan Marčec s *Misijom*, animacijom koja se svjesno referira na *Ratove zvijezda* i *space-opere*, ali duhovito poentira neuspjeh svemirske misije udarcem 'muhomlata' kućanice *ex machina*, te Davor Biruš, koji je pokušao ilustrirati, ali i 'dokinuti' mit o Sizifu, pretvarajući njegovu kamenu kuglu u kocku.

Tragovi animacijske usmjerenosti vidljivi su i u selekciji KVK 'Liburnija', premda je jasno da to nije glavno usmjerenje riječkoga kluba. Veteran Ervin Debeuc tako nudi karikaturalnu razradu uzrečice 'nema ribe do prasice' u jednominutnome *Ribiču*, a Branko Gržetić minimalistički — docrtanim i animiranim očima — antropomorfizira i oživljuje *Špinu* kao simboličnoga nositelja muškoga pogleda pred kojim su prošetale 'ženske noge'. Poenta bi u oba primjera bila jača da je efektnije prizorno-vizualno, zvučno i animacijski pripremljena, te da je, barem u prvom slučaju, glazbu zamijenio šum. Matko Dodig pokušao je pak kompjutorskom akromatskom grafikom ilustrirati poznatu pjesmu Dobriše Cesarića *Slap*, izlučujući, animacijski izdvajajući stih po stih pjesme iz 'slapa' slova što prekrivaju ekran. Jednominutni *Slap* grafički je efektna animacija, premda na granici konceptualnoga i primijenjenog, odnosno dizajnerskog mišljenja.

Eksperimentalni film — od složene intime do koncepta

Eksperimentiranja, ako ne i tzv. žanr-filma, na reviji je, prema uvjerenju autorice ovih redaka, ipak trebalo biti više, s obzirom da je riječ o tradicionalno izlučnoj smotri godišnje produkcije eksperimentalnog filma i videa. Pomalo razočarava i činjenica da su se tradicionalno žanrovski orijentirani klubovi, poput Kinokluba 'Zagreb' ili Autorskog studija, vjerojatno zbog smjene generacija, eksperimentalno pasivizirali i izbjegavaju složenije forme. Zato je dominacija studenata dizajna Umjetničke akademije u Splitu u Daruvaru i ove godine bila očigledna, a Jelena Nazor opet se nametnula vrlo složenim videoradom.

Ono što neprofesijski autori izbjegavaju, a sraslo je s video medijem, u fokusu je njezina *Dodira.* Riječ je o posve osobnim stvarima, o inhibiranoj intimi koja se 'ogoljuje' u verbaliziranom toku svijesti (autoričinu solilokviju) i asocijativnim nizovima prizora. Kontrapunkt slike i zvuka otkriva tjeskobno stanje, grč autorice zbog nečega proživljenog i potisnutog, istodobno i želju za oslobađanjem. Sugestivnim autoportretima (prizorima zgrčena tijela), klaustrofobičnim ambijentima i detaljima apostrofiranim prizornim šumovima, te nevezanim monologom, iz kojega se tek naslućuje potisnuti problem, autorica suprotstavlja glazbu i lepršavi baletni pokret kao čin (priželjkivana) oslobođenja od traume (incesta). Pritom se superiorno služi svim raspoloživim mogućnostima audio-vizualnog zapisa i njegova procesuiranja.

Matija Debeljuh, također poznat po prošlogodišnjoj *Trči, Lola, trči*-varijaciji *Deset do deset*, u novom se radu *K 51 eksperimentalni film* iskušava u novom registru 'videa stanja', sličnom onom *Dodira.* Debeljuh uvodi u neprobojan, 'zakopčan' unutarnji svijet, predočavajući ga stanjima tijela, izgloblјenim perspektivama, usporenim pokretom, distorzijama zvuka, te 'zbijanjem', stješnjavanjem prostora, u kojem kamera zatječe ženski lik u neobičnim, bolesnim položajima. Dugotrajnost kadrova opravdava kumulativni osjećaj mučnine što ga u prikazana lika izaziva hrvanje s fizisom. Mnogi su u Debeljuhovu radu, zbog slične strukture i senzibiliteta, osjetili tragove Mustaćevih semantički zamršenih videoradova iz devedesetih.

U Kinoklubu Zagreb istraživačka ustrajnost obilježava Vedrana Šamanovića. Njegov video fiksacije *Neurotic Dancers* zasniva se zapravo na neprirađenoj dokumentarnoj građi. Statična kamera uperena je u sliku s izložbe; ostalo prepušta razgledačima/promatračima, koji ulaze u kadar i iz njega izlaze, zadržavajući se neko vrijeme u izložbenom prostoru

pred slikom što ga zahvaća kamera. S jedne strane, taj se video može protumačiti kao studija ponašanja promatračâ pred slikom, njihove galerijske komunikacije s umjetničkim djelom, ali i kao svojevrsna *ad hoc* koreografija filmskih planova bez intervencije kamere/autora, u kojoj se usput fokusira nepredvidiva, doslovce neurotična geometrija kretanja u uokvirenom prostoru.

Samo mijena stalna jest skupine autora, potvrđuje već spomenutu 'digitalnu' orijentaciju zaprešićkoga kluba što se nadopunjuje s 'klasičnim' eksperimentalnim postupcima (pokret unatrag, varijacija istog motiva, repeticija) u priči o nestajanju (zelene) boje iz crno-bijele svakodnevice te zbunjenosti jedinog (digitalno) 'obojenog' kada se polako počne stapati (izjednačavati) s akromatskom sredinom. Ono što zbunjuje u ovom žanr-filmu jesu nedovoljno razrađeni elementi drugog motiva/priče o čovjeku drukčijem od svoje sredine. Mladi Zaprešićani svakako su na dobru putu, ali još uče.

Eksperimentatori se sve više prepoznaju u jednominutnom filmu/videu, pa brojniji ostatak 'žanrovske' produkcije čine upravo takvi radovi. Nakon fascinantne prošlogodišnje *ready-made* serije i dokumentarca *Tramvaj 406* neumorni Tomislav Gotovac gostuje na reviji s konceptualnim videom *Identity Number* u kojem, gledajući u kameru, izgovara broj svoje osobne iskaznice, a potom i odjavnu 'špicu'. Gotovac je i u središtu *Majskog jutra matorog fauna* što ga potpisuje G. R. Č., jednominutnog rada koji eliptično, brzim rezovima, sažima trenutke Gotovčeva opuštanja uz pivo na verandi vlastite kuće, samosvjesno, autoreferencijalno i humorno apostrofirajući 'akcijašku', 'konceptualnu' narav i te kućne, 'privatne' situacije.

Tomislav Šango i osječki autor Damir Tomić na tragu su pak Gotovčevih ranijih, strukturalno postavljenih radova, ali su nedovljno koncentrirani na metodu strukturiranja. Šangov efektno crno-bijeli *Epistrophy (Završna tema)*, složen od sukcesivnih vožnji noćnim ulicama i fokusiranja automobila u pokretu, pati zbog nedosljedne primjene interventnoga postupka — naglog zaustavljanja pokreta, te montažnih iskliznuća (pretapanja), koja mu remete ritam, unutarnji sustav i značenje. Damir Tomić utječe se pak vizualnom dojmljivim brišućim panoramama, kojima mijenja smjer, da bi potom opisao puni krug. *To the top* se ipak doima kao nedovršen rad ili kao skica za opsežniji projekt.

Vrijeme kao apstraktna kategorija pojavljuje se u dva jednominutna videa. Različiti modeli satova u radu Andree Gnjato i Tanje Cotić prikazuju i različito vrijeme, a ono se pak razlikuje i od *time-codea* iz ugla ekrana. Ako je nakana toga nesklada i bila podcrtati neuhvatljivost vremena ili bezvremenost, što sugerira naslov *Timeless I,* ona se utopila u nizanju (izboru) različitih ura bez uočljiva vizualnog ključa. Vladimira Kariolića i Darka Dudu, samostalne autore iz Rijeke, muči pak *Kako ubiti vrijeme*, pa se ludički utječu apsurdnom rješenju: batom mlate uru u dnu kadra, kojoj se kamera prethodno približava kao neprijateljskom predmetu. Dakako, vrijednost filma umanjuje epilog zasnovan na vulgarnoj dosjetki, ali je postignuta dobra horor-atmosfera. Isti autorski par vraća nas na kraju apstraktnom grafizmu, pokušavajući

Poljička cesta 25 Gorana Čače

minimalističkom animacijom, zgušnjavanjem i razrjeđivanjem točkica, ilustrirati dinamiku života kao takva.

Dokumentarac — između tradicije i odmaka

Eksperimentalni pomak ili iskorak nekoliko deklariranih 'dokumentaraca' popravio je eksperimentalni 'saldo' daruvarske Revije te potvrdio jaku tradicionalnu prisutnost 'žanr'-dokumentarca u nekim filmskim sredinama. *Poljička ulica 25* Gorana Čače, trećega UMAS-ova predstavnika, nastavlja tradiciju splitskoga filmskog kruga — dokumentarnom fakturom i naglašenom stilizacijom. Čače panoramski ulazi u jedan od mnogobrojnih otuđujućih novogradskih prostora, kako bi u njemu pratio razne linije zatečenog ili 'slučajnog' života — smeće nošeno vjetrom, prolaznike/stanare, zagonetno muvanje uličnih skupina. U njegovu vizualno moćnom dokumentarcu ipak ima i nečeg priređenog, inscenirano. 'Narativnim' iskliznućima, koja se poklapaju s ulaskom iz eksterijera u interijer (boksač iz drvarnice) i žanrovskim natruhama (krađa u samoposluzi), autor je očigledno htio doznačiti određenu dozu 'devijantnog' prikazu ambijenta, koji je već po svojoj urbanističkoj konfiguraciji 'devijantan'. No, time je donekle narušio strukturu iznimno vizualno ekspresivne *Poljičke ulice 25,* koju su upućeni proglasili prvim urbanim splitskim filmom.

Dokumentarni *Iskorak* Željka Radivoja djeluje pak poput opuštene noćne šetnje autora s kamerom na ramenu. Izašavši iz tramvaja uživalački 'hoda' noćnom ulicom da bi jednako 'neopušteno' ušla u prostor galerije u kojoj se nešto događa. Potom se, 'sišavši' s autorova ramena, usredotočuje na performans Tomislava Gotovca. Radivojev videozapis posjeduje iznimnu dokumentarističku živost u svim dionicama i metodološki plan snimanja. Šteta je što autor, montažno intervenirajući u snimljenu građu, nije bio metodološki/strukturalno preciziji: nekoliko rezova narušilo je kontinuitet *real-time* zapisa, a da pritom ti rezovi nisu i sadržajno/tematski/izvedbeno razgraničili etape njegove videošetnje.

Cuki Elvisa Lenića nametnuo se u skupini srodnih, nazovimo ih tako, 'zemljanih' filmova, upravo svojim nekonvencionalnim postupkom. I ne samo zbog posudbe glazbe Angela Badalamentija, koja prati odlazak u polje dvojice prijatelja i berbu tikava, Lenićev dokumentarac ima pomaknutu atmosferu opuštenijih Lynchovih filmova. Estetičnosti videodokumentarca, osim glazbe, pridonosi kompozicijska dominacija

Leopold Zorana Zekanovića

plodova zemlje 'vatrena' kolorita, barem u prvom i dojmljivijem dijelu filma.

Druga dva 'zemljana' dokumentarca, *Žetva* Siniše Milašinovića i *Od blata zbita* Mladena Burića, unatoč uredno položenim informacijama o žetvi, odnosno o zagorskim kletima, ostaju na razini konvencionalno strukturiranih ostvarenja. Prvi, s nanesenim tekstom na kajkavskom, nije dostatno iskoristio vizualni potencijal svojih plodova zemlje — suhoga žita, a drugi, premda mu je svrha edukativna, propustio je 'humorizirati' priču (seljaka) o načinu gradnje zagorskih kleti.

Veteran Kruno Heidler pronašao je za svoj dokumentarac hendikepiranu sugrađanku Ljilju, koja, intervjuirana pred kamerom, govori o svojemu životu. Šteta je što se sve odigrava samo za stolom, bez ikakve ilustracije onoga što Ljilja priča, iako je očigledna nakana dokumentarca da 'upozori' gledatelja kako je Ljilja posve normalna osoba koja se dobro nosi sa svojim tjelesnim nedostacima.

Ide potom serija opuštenih dokumentaraca autora iz školskih klupa. *Boljim boljitkom* skupina iz Zaprešića humorno portretira gornjogradsku gimnaziju: pomno selekcioniraju sugovornike iz zbornice i pomoćnih službi kako bi školskom kolažu priskrbili što otkvačenije elemente. Ponegdje interveniraju neobičnim kompozicijama kadra, ponavljanjem dijelova, rezanjem/prekidanjem kontinuirana govora i sličnim intervencijama ne bi li istaknuli karakter, temperament ili govorni stil sugovornika. Čejen Černić i Sven Špehar sličnom, anketnom metodom, ispituju ponašanje pred kamerom učenika iz svoje škole puštajući ih da govore o svojim planovima, ali i o svemu što im padne na pamet, sklapajući potom od tih isječaka dinamičan kolažni portret svoje generacije naslovljen *I to smo mi*.

Urednim i neobično pitkim pokazalo se još jedno reportažno ostvarenje — *Zumzo i Frula*. Skupina bjelovarskih srednjoškolaca zavirila je kamerom na snimanje igranoga filma Snježane Tribuson, prikazala glavne aktere i članove ekipe te vrlo jasno prikazala način rada s glumcima.

U selekciji se našao i šarmantan kućni video *Prvi uspon* Vladimira Suspanca, glazbom potkrijepljen zapis o prvom usponu stubama jednogodišnjega djetešca. Riječ je ipak o malom kućnom videu, bez velikih autorskih intervencija i s predvidljivim ishodom.

Široki tematski raspon dokumentaraca upotpunjuje i *Konstruktivizam u Hrvatskoj*, profesionalno ozbiljan dokumentarac Mladena Lučića, koji su svi sudionici revije tako i shvatili, poslušavši i odgledavši logično i stručno izloženu, te bogatstvom svjedočenja i umjetnina potrijepljenu, poduku o grupi Exat 51 i novim tendencijama.

Kao što je vidljivo iz ovoga pregleda, dobna struktura i interesi autora u okviru dokumentarne vrste bili su prilično šareni. No, prevladava dojam da su se teme i metode uglavnom izvlačile iz najbližih, najdohvatljivijih ladica.

Igranofilmske varijacije

Sudjelovanje studenata Akademije dramske umjetnosti otvorilo je zakulisne rasprave trebaju li studenti filma sudjelovati na reviji neprofesijskog stvaralaštva, s obzirom na to da svoje radove realiziraju pod mentorstvom profesora-profesionalaca. Stajališta su bila podijeljena, a konačni ishod nepovoljan za buduće profesionalce, pa sud o tim filmovima nije javno izrečen: tretirani su *de facto* kao neslužbeni i manje važan dio revije, premda su već svojim sudjelovanjem pokazali da im taj prikazivački kontekst i revijska pravila odgovaraju.

Pokazalo se i to da su neprofesijski autori u fabularnoj formi skloni imitativnim modelima: često brzopleto, katkad artikulirano i zafrkantski, reagiraju na aktualne kinohitove.

Željko Balog i Zvonimir Karakatić svoju nakanu otkrivaju već naslovom *Run Roby Run*. Požeški autori svakako su uložili mnogo izvedbenoga truda u recikliranje matrice Tykwerova hita *Trči, Lola, trči*, no film je ostao bez narativne jasnoće i izvedbene lakoće citirana originala, pa se fabularni kostur multiplicirane priče (tko, koga, kada i zašto) jedva razaznaje. Izostao je i ironijski odmak, koji obično prati svjesno preuzimanje tuđih modela. *Instrumentals* Matije Klukovića pak produkcijski je i stilizacijski dojmljivo ostvarenje, sa začudnim (plošnim) mizanscenama i pomaknutom atmosferom filmova Hala Hartleya, no nedostatno glumački artikuliran za priču o nekomunikativnim likovima koji se pronalaze u glazbi i knjigama, ali ne uspijevaju uspostaviti prisniju komunikaciju.

U varijacijama modela možda je najuspješniji zaprešićki *Što je škocu milo*, infantilan ali duhovit film o školskom razredu u kojem su odrasli i djeca zamijenili uloge. Fizičkim gegom, ubrzanim pokretom nijemih filmova i stiliziranim zvukovima film je prpošno izložio priču o dječaku-učitelju i nestašnim učenicima-odraslima.

Izvan toga kruga našao se nagrađeni *Leopold* Zorana Zekanovića, kraći igrani film o osamljenom zlataru, koji neuspješno pokušava naći djevojku preko oglasa, kako zbog predrasuda tako i zbog očigledne inhibiranosti i nesamostalnosti. Atmosfera koju Zekanović postiže minimaliziranim dijalogom, staloženim promatranjem i subjektivnim vizura-

ma/maštarijama lika, problem lika ostavlja neriješenim, a svršetak filma otvorenim, a to su mu i velike vrline.

Dojmljivu atmosferu, premda u kafkijansko-orvelovskom registru, postiže diplomant ADU-a Ljubo Lasić u filmu *Zauvijek moja*, prepunu dvosmislenih narativnih signala, koji zamršuju priču o opsesijama i utvarama sramežljiva (ili možda opasna) svjedoka navodnih ubojstava. Tomislav Šango pak u *Taxiju za prijatelje* posve se prepušta 'lijenom', 'ravnom' pripovijedanju o lijenoj dokolici skupine prijatelja, njihovu gotovo nijemom druženju i besadržajnoj komunikaciji.

Iz skupine jednominutnih igranih filmova istaknuli su se *Rew* Irene Marković, koja simulirajući premotavanje filma unatrag sažima 'povijest' jedne veze — od netrpeljivosti do prvih zanesenih kontakata. Milan Bunčić nastavlja svoju seriju meditacija o prolaznosti života, no ovaj put nešto nesabranije. *Train 622* ima asocijativnih (prizornih) viškova koji ometaju njegovu cjelovitost, a i tumačenje značenja. Nešto čitljiviji, ali i bitno jednostavniji *Čovjek koji je previše znao* Tomislava Topića, zasniva se na samo jednoj scenskoj dosjetki: ljenčarenje naslovnoga 'junaka' iznenada prekida 'negativac', slabašno poentirajući priču. *Izlaz* Davora Klarića s atribucijom 'igrani' ipak je bliži 'žanr'-filmu, zbog primjene postupka (rastezanje rubova slike) pomoću kojega 'lik' pokušava izaći iz zatvorene prostorije, pretvorivši se na kraju u oblačić dima, što se i nije pokazalo baš najsretnijim rješenjem.

Još jedan tihi spor pratio je 33. reviju: treba li videospot tretirati kao ostale filmske vrste. Prevagnula je tolerancija, a *Tattva — India Bolero* Josipa Matića ušao je u uži izbor kao najestetičniji primjerak te vrste, nešto dojmljiviji od Đošićeva *Osjećaj me prati da sam fiju* — dobro raskadrirane igrane 'gangsterijade'.

Zbrojimo li sve elemente šarena i bogata programa ovim prikazom 'raskadrirane' daruvarske Revije, možemo zaključiti i ovo: eksperimenta je sve manje, ali je kreativno svjež; dokumentarac pomalo tradicijski 'škripi' i ne pronalazi osobito zanimljive teme; igranom filmu trebaju dobri 'mentori', disciplina i svježe ideje; animaciju treba što više poticati, filmske i videoklubove probuditi i podupirati. I na kraju, Revija hrvatskog neprofesijskog stvaralaštva ne bi trebala ništa vrijedno isključivati: tolerancija, otvorenost i opuštenost njezin su zaštitni znak!

Filmografija

33. revije hrvatskoga filmskog i video stvaralaštva, Daruvar, 23-25. studenoga 2001.

Sastavila: Diana Nenadić

ANOMIJA* / Videodružina gimnazije Karlovac, Karlovac, 2001. — a., sc., t. i. an. Vjekoslav Živković. — m. Vjekoslav Živković i Dražen Horvatić. — 6 min, 10 sec, mini DV, animirani.

AUTOMOBILI / Dom mladih, Rijeka: 2001. — a. Milan Macut. — sc. Romina Puhalo. — k. Zoran Paulić. — m. Milan Macut. — 3 min. 2 sec, VHS, dokumentarni.

AUTORSKI RAD / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — 1 min, mini DV, igrani.

BAŠKA VODA — POLJUD — OSIJEK / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., k. Aleksandar Muharemović i Nataša Dorić. — m. Aleksandar Muharemović. — 15 min. 18 sec, S VHS, dokumentarni.

BENEDIKT KOTRULJEVIĆ / Srednja ekonomska škola Benedikta Kotruljevića, Zagreb: 2001. — a., sc. Ivan Vukovinski. — k. Dag Knepr i Dražen Korenika. — m., t.. Dag Knepr. — g. Luca Pinjuh i Martin Ciban. — 10 min, VHS, dokumentarni.

BILA SI KOD MUJE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a., sc., gl., g. Zlatan Hrle. — k. Andrej Hanžek. — m. Matija Iveković. — 3 min. 7 sec, DV cam, videospot.

BOLJI BOLJITAK* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Ivan Kristijan Majić. — k, m. Davor Klarić. — 9 min. 42 sec, mini DV, dokumentarni.

CIVILISATION / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., k. Aleksandar Muharemović. — 55 sec, mini DV, žanr.

CUKI* / Šikuti machine, Savičenta: 2001. — a. Elvis Lenić. — sc. Darko Pekica. — k., t. Elvis Lenić. — m. Mladen Lučić. — gl. Angelo Badalamenti. — g. Mauro Macan i Darko Pekica. — 10 min, BETACAM SP, dokumentarni.

ČOVJEK KOJI JE PREVIŠE ZNAO* / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2000. — a. Tomislav Topić. — 1 min, VHS, igrani.

... DI SU TICE? / Fotokino klub Drava, Đurđevac: 2001. — a., sc., k., t. Kruno Heidler. — m. Siniša Milašinović. — 1 min, VHS, žanr.

DODIR* / Umjetnička akademija, Split: 2001. — a. Jelena Nazor. — 15 min, mini DV, žanr.

EKOLOŠKE VIJESTI / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — grupa autora. — k. Andrej Hanžek. — m. Matija Iveković. — 9 min. 49 sec. — DV cam, igrani.

EKO MAN / Autorski studio — fotografija, film, video; Zagreb: 2000. — a., sc., k. Marina Zlatarić, m. Vladimir Suspanc i Matija Iveković. — g. Dražen Pleško. — 55 sec, VHS, igrani.

EPISTROPHY (ZAVRŠNA TEMA)* / O. R. D. R., Zagreb: 2001. — a., sc. Tomislav Slavko Šango. — k. Tanja Kljajić. — m. Veljko Segarić. — 1 min, VHS, igrani.

FILM / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — 54 sec, mini DV, igrani.

FREE — DOM 01. / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — 55 sec, mini DV, žanr.

FRKA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Zlatko Mraović. — 1 min, VHS, igrani.

GARBAGE MAFIA / GFR film — video, Požega: 2001. — a. Igor Ivanović, g. Ivan Petar Marjanović. — 1 min, S VHS, igrani.

GDJE IMA PLINA IMA I VATRE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — autori: Nada Kačar, Velimir Ramljak, Ivan Mutavdžić i Marina Zlatarić. — k. Marina Zlatarić. — m. Vladimir Suspanc — g. Nada Kačar, Velimir Ramljak, Ivana Mutavdžić. — 1 min, VHS, igrani.

IDENTITY NUMBER* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc. Tomislav Gotovac. — k. Vedran Šamanović. — 1 min, mini DV, žanr.

INSTRUMENTALS* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc. Matija Kluković. — k., m. Krsto Jaram. — t. Stjepan Mataušić i Matija Kluković. — g. Iva Tkalec, Jana Špoljar, Tomislav Hotko, Nela Katić, Vinka Radošević, Mario Hotko i Stjepan Mataušić.

ISKORAK* / Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a. Željko Radivoj. — 16 min. 30 sec, mini DV, dokumentarni.

NAPOMENA:Ovdje su navedeni svi radovi prijavljeni za Reviju, a apostrofom su obilježeni naslovi koji su izabrani za prikazivanje u konkurenciji.

LEGENDA: a. = autor; sc. = scenarij; k. = kamera; t. = ton; gl. = glazba; = glumci; m. = montaža; an. = animacija

ISTINE I LAŽI* / Video skupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar: 2001. — a. Robert Ahac, Zvonimir Krajina, Zoran Ferenčak i Ivica Širjan. — k. Zvonimir Krajina i Zoran Ferenčak. — m. Dražen Pleško i Dalibor Vukalović. — g. Vladimir Pločkinjić, Danijel Tomas, Dario Pavlović, Marko Božanović, Željko Javorina i Igor Preglej. — 1 min, S-VHS, igrani.

I TO SMO MI* / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc. Čejen Černić i Sven Špehar. — k., m., t. Čejen Černić. — 5 min, mini DV, dokumentarni.

IZLAZ* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Davor Klarić. — 1 min, mini DV, igrani.

K 51 EKSPERIMENTALNI FILM / Umjetnička akademija, Split: 2001. — a., sc., k., t., m. Matija Debeljuh. — g. Iva Debeljuh. — 15 min. 25 sec, VHS, žanr.

KAKO JE SNIMANA KARTA / Dom mladih, Rijeka: 2000. — a. Danijel Bolić. — sc. Milan Macut. — k. Jojo. — g. Karlo, Roki i Danijel. — 7 min. 13 sec, VHS, igrani.

KAKO UBITI VRIJEME* / samostalni autori, Rijeka: 2000. — a., sc. Darko Duda i Vladimir Kariolić. — k., t., m. Vladimir Kariolić. 45 sec, VHS, animirani — žanr.

KONSTRUKTIVIZAM U HRVATSKOJ 1950-1975.* / Art film, Zagreb: 2001. — a. Mladen Lučić. — sc. Mladen Lučić i Zeljka Himbele. — k.: Mladen Lučić, Pavle Vranjican i Dragan Marković. — m. Mladen Lučić. — gl. Davor Rocco. — 35 min. 15 sec, BETACAM SP. — dokumentarni.

KONTRA ŠUT / Videodružina Centar Dubrava, Zagreb: 2001. — a. Marko Jug. — sc. Stjepan Tvarog. — k. Marko Jug i Marko Varović. — m. Marko Jug. — gl. Stjepan Loina. — g. Stjepan Tvarog, Josip Belošević i Ivica Racetin. — 4 min. 32 sec, VHS, igrani.

KOZMIČKI ELEMENTI / Videoklub gimnazije Antuna Vrančića, Šibenik: 2000. — a. Iva Junaković i Antonija Anić. — sc. Jelena Računica. — k., m. Nikica Fakac. — g. Antonija Anić, Vinka Gončin, Maja Brajica i Iva Junaković. — 3 min, VHS, žanr

KRATAK SUSRET / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a. Dragutin Hušman. — 57 sec, BETACAM SP, žanr.

KRUH / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a. Luka Stamać. — sc. Goran Vrbanić. — k. Andrej Hanžek i Luka Stamać. — m. Matija Iveković. — g. Maja Razvalić, Irena Nemec i Siniša Fočić. — 1 min, DV cam, igrani

KRVAVI JOINT / Videodružina Centar Dubrava, Zagreb: 2001. — a. Marko Jug. — sc. Stjepan Tvarog. — k. Marko Jug. — m. Marko Jug i Marko Varović. — g. Josip Belošević, Stjepan Tvarog, Ivica Racetin i Mario Kar.

LEOPOLD* / samostalni autor, Zürich: 2001. — a., sc., k., m., g., t. Zoran Zekanović. — g. Fran Joza, Patricija Joza i Ana Sorić. — 9 min. 35 sec, VHS, igrani.

LOVE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a, sc. Stjepan Mataušić. — k. Matija Kluković. — m. Krsto Jaram. — g. Darko Ceglec i Petra Benko. — 1 min. 16 sec, VHS, igrani.

LUDE KRAVE VOLE ROCK / GRF film — video, Požega: 2001. — a. Igor Ivanović. — g. Krešimir Čenić. — 1 min, S VHS, igrani.

LJILJA* / Fotokino klub Drava, Đurđevac: 2000. — a. sc. Kruno Heidler. — k. Krešimir Jakupec. — m. Siniša Milašinović. — 12 min. 23 sec, VHS, dokumentarni.

MAJSKO JUTRO MATOROG FAUNA* / Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a. G.R.Č. — 53 sec, mini DV, žanr.

MASKENBAL / Videoskupina učeničkog doma Dora Pejačević, Zagreb: 2001. — a. Natalija Božičević i Mirela Mučalov. — 5 min, VHS, dokumentarni.

MASTER OF THE MOON / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc., k. Vedran Šamanović. — m. Krsto Jaram. — 1 min, DV cam, žanr.

MISSION* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Ivan Marčec. — 1 min, mini DV, igrani.

MITEROPA / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a. Velimir Ramljak. — sc. Marko Murat, Velimir Ramljak, Hrvoje Jezavić-Šako. — k. Andrej Hanžek. — t. Tomislav Topić. — m. Matija Iveković. — g. Joško Pavković, Marko Ramljak, Marija Homadžić, Marko Murat, Ivan Mutavdžić, Božica Noršić, Tomislav Zorić, Velimir Ramljak. — rasvjeta Stevo Mišković. — 8 min. 30 sec, DV cam, igrani.

MOB + RUŽA =?! / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., m. Katarina Anić, Goran Iljkov i Martina Rabar. — k. Martina Rabar. — g. Katarina Anić i Goran Iljkov. — 7 min. 18 sec, mini DV, igrani.

MOBITELOMANIJA / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a, sc. Ksenija Kancijan. — k. Andrej Hanžek. — t. Milan Bunčić. — m. Matija Iveković. — g. Marina Zlatarić i Ksenija Kancijan. — 1 min, DV cam, igrani.

MOTIV / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc. Ana Opačak. — k. Saša Duka. — m. Damir Tomić. — g. Senka Majić. — 1 min 25 sec, mini DV, žanr.

MRAK FILM / GFR film — video, Požega: 2001. — a., sc., k., m. Matko Šperanda i Marko Orešković. — g. Marko Orešković, Danijela Prpić, Dijana Bošnjak i Vjekoslav Šarić. — 52 sec, S VHS, igrani.

NEMIR / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Bože Čolak. — 56 sec, mini DV, animirani

NEUROTIC DANCERS* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc., k., t. Vedran Šamanović. — m. Krsto Jaram. — 4 min. 8 sec, mini DV, žanr.

NIGHT VISION / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a, sc., k., t., m. Neven Dužanec. — g. Krešimir Srpak. — 4 min. 12 sec, VHS, igrani.

NIJE LAKO BITI TARZAN / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc. Mladen Burić. — k. Siniša Burić — Dugi. — m. Ema Carić. — t. Zoran Lhotka. — g. Kristijan Jakopanec, Štefanija Zvonarek, Tomica Zvonarek i Ervin Stubić. — 1 min. 40 sec, VHS, igrani.

OD 7 DO 22 / Videoskupina učeničkog doma Dora Pejačević, Zagreb: 2001. — a. Natalija Božičević, Mirela Mučalov, Blagica Barešić i Kristina Ribič. — 8 min, VHS, dokumentarni.

OD BLATA ZBITA* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc., k. Mladen Burić. — gl. Teta Elza & Cinkuši, *Vuprem oči*. — m. Ema Carić. — g. Štefanija Zvonarek i Ivica Zvonarek. — 8 min. 10 sec, VHS, dokumentarni.

OPSESIJA* / ŠAF Čakovec: 2001. — a. Petra Vidović. — an. — Petra Vidović, Helena Doering, Tanja Šinko, Ljudmila Burmistrova, Ana Bogdan i Željka Drenški. — gl. Helena Doering. — 4 min. 25 sec, mini DV, animirani.

OSJEĆAJ ME PRATI DA SAM FIJU*
/ Autorski studio — fotografija, film, video; Zagreb: 2001. — a., sc. Renato Đošić — Renn. — gl., g. grupa Korto i Renn. — k. Andrej Hanžek. — m. Matija Iveković. — 5 min, DV cam, videospot.

PALAČINKE / Autorski studio — fotografija, film, video; Zagreb: 2001. — a. Vladimir Suspanc. — 1 min, BETACAM SP, dokumentarni.

PASIVNO STANJE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb; 2001. — a., sc., gl., g. Neven Škrgatić. — k., m. Viktor Škrgatić. — 2 min. 45 sec, DV cam, videospot.

PLENTING A TREE / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb; FAGEP Enthusia planck, Samobor: 2001. — a., sc., k. Hrvoje Horvat. — m. Zdenko Bužek. — 5 min, VHS, žanr.

POLJIČKA CESTA 25* / Umjetnička akademija, Split: 2001. — a. Goran Čače. — 10 min, VHS, dokumentarni.

PRESIDENTS FUNERAL / samostalni autor, Zagreb: 1999. — a. Dejan Kljajić. — 58 sec, S VHS.

PROLJETNE RADOSTI* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Ivan Škoc. — 53 sec, mini DV, animirani.

PROVALA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Mile Zrnić i Koraljka Kirinčić. — 1 min, VHS, igrani.

PRVI USPON* / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a. Vladimir Suspanc. — 2 min, VHS, dokumentarni.

PUTUJ SUZANA* / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a., sc. Branko Ištvančić. — k. Ven Jemeršić i Milan Bukovac. — m. Milan Bukovac i Branko Ištvančić. — gl. Krešimir Blažević. — g. Katarina Bistrović-Darvaš, Hrvoje Handl i Boris Festini. — 4 min, BETACAM SP, videospot.

RAKU / Fotokino klub Drava, Đurđevac: 1999. — a., sc. Kruno Heidler. — k. Željko Šiptar. — m. S. M. — 1 min. 56 sec, VHS, dokumentarni.

REEFRIDGERRATOR / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Zoran Bešlić. — 55 sec, mini DV, dokumentarni.

REW* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a., sc., t., k., m. Irena Marković. — g. Antonija Stanišić i Jozsef Mikuška. — 1 min, mini DV, igrani.

RIBIČ* / KVK Liburnija — film, Rijeka: 2001. — a., sc., an. Ervin Debeuc. — m. Zoran Vuletin. — 1 min, VHS, animirani.

RUN BOBBY RUN* / GFR film — video, Požega: 2001. — a., sc. Željko Balog i Zvonimir Karakatić. — k. Željko Balog. — m., t. Zvonimir Karakatić i Željko Balog. — g. Dario Hak, Ivan Petar Marjanović, Sanja Mraović, Dejan Lehner, Sanja Andrijević i Branislav Stojaković. — 8 min, mini DV, igrani.

SAMO MIJENA STALNA JEST* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Mario Dukić, Ivan Radoš i Darko Fratrić. — k. Mario Dukić i Ivan Radoš. — m. Živko Kaić. — 2 min. 54 sec, mini DV, žanr.

SAMO SAN / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., k., m. Damir Tomić. — g. Ana Voloder, Iva Voloder, Bernard Jukić i Nikola Kamenko. — 3 min. 50 sec, mini DV, igrani.

SAMOZATAJNOST / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a., sc., k., m. Tomislav Topić. — gl., t. grupa MOM. — 2 min. 13 sec, betacam SP, videospot.

SIZIF* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Davor Biruš. — 1 min, mini DV, animirani.

SLAP 2001.* / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — Matko Dodig. — 55 sec, mini DV, animirani.

SNATCH / GFR film — video, Požega: 2001. — a., sc., k. Matko Šperanda. — Marko Orešković. — g. Ivan Bajt i Ivan Petar Marjanović. — 1 min, S VHS, igrani.

SOBA BEZ POGLEDA / GFR film — video, Požega: 2001. — a. Željko Balog i Zvonimir Karakatić. — sc., k. Željko Balog. — t. Zvonimir Karakatić. — m. Marko Orešković. — g. Sanja Mraović i Tomislav Pandžić — Toca. 12 min, 30 sec, mini DV, žanr.

SOMNAMBUL SERENADE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2001. — a. Dragutin Hušman. — 56 sec, betacam SP, žanr.

SORRY / Autorski studio — fotografija, film, video; Zagreb: 2001. — a., sc., gl., g. Renato Đošić — Renn. — m. Matija Iveković. — 4 min. 38 sec, DV cam, videospot.

STO NA SAT / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Mihela Rikert. — 1 min. 35 sec, mini DV.

ŠPINA* / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Branko Gržetić. — k. Ervin Debeuc. — 45 sec, VHS, animirani.

ŠTO JE ŠKOCU MILO* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 1998. — grupa autora i Lana Marini. — sc. Lana Marini. — k., m. Ivan Škoc i Tomislav Josipović. — g. Mirko Škoc, Mladen Kuhar i drugi. — 6 min. 7 sec, VHS, igrani.

TAXI ZA PRIJATELJE* / ADU, Zagreb: 1999-2001. — r. i sc. Tomislav Slavko Šango. — k. Hrvoje Jambrek. — m. Veljko Segarić. — gl. Hrvoje Staničin i Tomislav Slavko Šango. — t. Stjepan Francetić. — g. Srđana Šimunović, Veljko Segarić, Filip Šovagović, Tvrtko Jurić, Robert Vugrina, Robert Bušić. — 25 min, 16 mm, igrani.

TATTVA — INDIa BOLERO* / GFR film — video, Požega: 2001. — a. Josip Matić. — 4 min, S VHS, dokumentarni.

TEARS / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc. Adrijana Rukavina i Maja Štargl. — k. Maja Štargl. — m. Damir Tomić. — g. Adrijana Rukavina. — 1 min, mini DV, igrani.

TESLA OVER THE HILL / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Saša Duka. — 54 sec, mini DV.

TIME CODE TRAKOŠĆAN / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Zoran Bešlić. — 2 min. 34 sec, mini DV, videospot.

TIMELESS I.* / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Andrea Gnjato i Tanja Cotić. — 1 min, VHS, žanr.

TIMELESS II. / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Adrea Gnjato i Tanja Cotić. — 1 min, VHS, žanr.

TIŠINA / Dom mladih, Rijeka: 2001. — a. Milan Macut. — 1 min. 54 sec, VHS, žanr.

TITANIC / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., k. Aleksandar Muharemović, Damir Tomić, Saša Duka i Damir Jakopiček. — m. Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — g. Vigor band. — 3 min. 50 sec, mini DV, videospot.

TO BI BILO COOL / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 1999. — grupa autora. — k. Lucija Maleković, Tajana Tolić, Maja Murvić. — m. Neven Milinčić i Goran Ružić. — g. Neven Milinčić i Tajana Tolić. — an. Ivana Bagarić, Lucija Maleković, Dragana Lovrić, Marijana Mamić i Tajana Tolić. — 1 min. 48 sec, VHS, animirani.

TO THE TOP* / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc., m. Damir Tomić. — k. Damir Tomić i Aleksandar Muharemović. — 50 sec, mini DV, žanr.

TRAIN 622* / Autorski studio — fotografija, film, video, Zagreb: 2001. — a., sc. Milan Bunčić. — m. Milan Bukovac. — k. Andrej Hanžek i Milan Bunčić. — g. Stjepan Vidaković i Andrej Hanžek. — 1 min, DV cam, igrani.

U JEDNU MINUTU / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Andreja Gnjato i Tanja Cotić. — 48 sec, VHS.

UZALUDNO ČEKANJE / Videoklub, Mursa: 2001. — a., sc., m. Davor Eling. — m. Damir Tomić i Saša Duka. — 52 sec, mini DV, žanr.

VALUNSKA TAJNA* / Dom mladih, Rijeka: 2001. — a. Antonija Šarlija. — sc. Hrvoje Davidović, Mario Obrovac i Marino Rakovac. — k. Hrvoje Davidović i Mario Obrovac. — m. Antonija Šarlija. — 5 min. 15 sec, VHS, dokumentarni.

VJERAN PAS / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2001. — a. Mile Zrnić i Koraljka Kirinčić. — 1 min, VHS, igrani.

VLAKOVI SU OTIŠLI / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a. Damir Tomić i Aleksandar Muharemović. — 3 min. 6 sec, mini DV, igrani.

***ZAUVIJEK MOJA** / ADU, Zagreb: 2000. — r., sc. Ljubo Lasić. — k. Mario-Marko Krce. — t. Dubravko Božić i Stjepan Francetić. — m. Goran Guberović. — g. Zdravko Bokulić, Bojana Greburić, Branko Meničanin, Jadranka Matković i Kruno Šarić. — 30 min, 16 mm/betacam SP, igrani.

ZIMSKE RADOSTI* / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2001. — a. Tomislav Josipović. — 43 sec, mini DV, animirani.

***ZUMZO I FRULA** / Video skupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar: 2001. — a. Zvonimir Krajina, Robert Ahac, Zoran Ferenčak, Ivica Širjan i Tomislav Kolar. — k. Zvonimir Krajina i Robart Ahac. — m. Dražen Pleško i Dalibor Vukalović. — 12 min. 40 sec, VHS, dokumentarni.

ŽETVA* / Fotokino klub Drava, Đurđevac: 2001. — a. Siniša Milašinović. — sc. Siniša Milašinović i Slavko Čamba. — k., t., m. Siniša Milašinović. — gl. Andrija Maronić — Podravski ambijenti. — 10 min, VHS, dokumentarni.

ŽIVOT* / samostalni autori, Rijeka: 2000. — a. Darko Duda i Vladimir Kariolić. — sc., t., m. Darko Duda. — k. Vladimir Kariolić. — 55 sec, VHS, animirani.

ŽIVOT JE SAN / Videoklub Mursa, Osijek: 2001. — a., sc. Ana Vlajčić i Mirela Buljubašić. — k. Ana Vlajčić. — m. Damir Tomić. — g. Mireala Buljubašić. — 5 min. 40 sec, VHS, igrani.

Nagrade 33. revije

Ocjenjivački sud: Dobrila Bačić, Petar Krelja, Zdravko Mustać, Diana Nenadić (predsjednica) i Zoran Tadić.

1. nagrada

DODIR, Jelena Nazor

2. nagrade

CUKI, Elvis Lenić
K 51 EKSPERIMENTALNI FILM, Matija Debeljuh
NEUROTIC DANCERS, Vedran Šamanović

3. nagrade

ANOMIJA, Vjekoslav Živković
ISKORAK, Željko Radivoj
LEOPOLD, Zoran Zekanović
MISSION, Ivan Marčec
OPSESIJA, Petra Vidović
POLJIČKA CESTA 25, Goran Čače
REW, Irena Marković
SLAP, Matko Dodig
ŠTO JE ŠKOCU MILO, Lana Marini

Posebne diplome

OD BLATA ZBITA, Mladen Burić
ŽETVA, Siniša Milašinović
TATTVA — INDIa BOLERO, Josip Matić
FKVK »Zaprešić« iz Zaprešića dodjeljuje se *Godišnje priznanje UNICA-e* (plaketa), koja se po odluci Izvršnog odbora Hrvatskog filmskog saveza svake godine dodjeljuje najaktivnijoj udruzi, za promicanje i organizaciju autorskog stvaralaštva.

UDK: 791.43.091.4(492 Amsterdam)"2001"
061.7(492 Amsterdam):791.43-92"2001"

Rada Šešić

Amsterdamski festival dokumentarnog filma

(International Documentary Filmfestival Amsterdam, 22. studenog — 2. prosinca 2001)

U poplavi filmskih festivala kojih ima oko tisuću u cijelom svijetu, moglo bi se satima raspravljati koji je festival dokumentarnog filma danas najrelevantniji. Stari, već dobro poznati festivali kao onaj u Oberhausenu u Njemačkoj, koji postoji više od četrdeset godina, promijenili su koncepcije. Njemački festival sada se više bavi alternativnim pristupom filmskom izrazu, a manje klasičnim dokumentarcem, više je sklon videu i CD-ROM-prezentaciji, dok su festivali u Krakowu i Leipzigu, najjači svojevremeno u istočnom dijelu Europe, malo zastarjeli u formi. No, tu su novi festivali koji se bave isključivo dokumentarnim filmom — Sheffield u Velikoj Britaniji, Nyon du Reel u Švicarskoj, *Docs for sale* — Marseille u Francuskoj no mnogi kažu kako je nedvojbeno da je upravo IDFA (International Documentary Filmfestival Amsterdam) u Nizozemskoj trenutno najvažniji u svijetu.

Festival postoji 14 godina i počeo je kao izraz entuzijazma grupice mladih djevojaka koje su završile fakultet i htjele nešto novo i drukčije u svijetu filma u Nizozemskoj. Krenule su vrlo skromno i sramežljivo s prikazivanjem filmova uglavnom domaće proizvodnje uz poneko gostovanje, raspravu, poseban program. Ekipa je i danas skoro posve neizmijenjena (uglavnom ženska) no za festival ne možemo više reći da je skroman — naprotiv — raskošan je, bogat, čak glamurozan koliko to dokumentaristi uopće dopuštaju. Svake godine, festival ima sve više gledatelja (oko šezdeset tisuća), ali i značajnih gostiju; autora, TV urednika, kritičara, producenata. U Amsterdamu tokom 10 dana može se vidjeti dvjestotinjak zanimljivih, bitnih dokumentaraca, može se uvidjeti kakav je trend u svjetskom dokumentarnom stvaralaštvu, a mogu se ugovoriti čak i vrlo konkretni poslovi te sresti klasici poput Aleberta Mayslesa, koji je, da posjetim, režirao čuveni *Gimmi Shelter* (film je nedavno distribuiran u Nizozemskoj i prikazuje se upravo ovih siječanjskih dana), ili Pennebakera koji je svojevremeno radio poznati dokumentarac o Bobu Dylanu, a uz sve to, u Amsterdamu na festivalu se unatoč žurbi i obimnom programu još osjećate ugodno i nekako 'udomaćeno'. Atmosfera je pitoma unatoč obimnom programu, koktelima koji se odvijaju u isto vrijeme kada i projekcije, raspravama, radionicama koje vode majstori dokumentarnog filma. Iako teži brzom širenju, festival još nije preglomazan, hladan i odbojan poput mnogih koji su se pretvorili u komercijalno središte filmske industrije, gdje se razgovara isključivo o koprodukcijama, predračunima, nagradama te gdje se 'važni' i 'nevažni' gosti otvoreno podvajaju. Unatoč činjenici da se filmovi prikazuju od jutra do mraka u 12 kinodvorana, te da se u redu za ulaznice mora čekati čak i za film iz Butana ili Moldavije (za film iz Hrvatske sama je autorica jedva dobila ulaznicu), ipak se može napraviti zanimljiv plan što i kada gledati. Svaki se film ponavlja tri puta, i to u različitim vremenima, tako da svakog autora zapadnu loši jutarnji i izvrsni kasni večernji termini. Ipak, publike bude i rano ujutro i kasno u noć, i to one željne filma i razgovora nakon filma. Rasprave katkada traju do jedan sat poslije ponoći, što u kinodvorani a što u susjednom kulturnom centru De Balie, gdje je zapravo sjedište samog festivala.

Pitching Forum

Pitching Forum još je jedan od segmenata IDFA festivala. I to vrlo važan. Samo zbog njega dolaze u Amsterdam brojni autori, producenti, televizijski urednici. Forum je mjesto koje okuplja autore i producente oko projekata od eventualnoga zajedničkog interesa. Za one koji po prvi puta dolaze na ovakav način prezentacije scenarija iskustvo *pitchinga* može biti šokantno. Naime, atmosfera je vrlo ozbiljna, čak pomalo mistična. IDFA organizira Forum u golemoj dvorani Paradisa, mjesta gdje se održavaju rock- i pop-koncerti, a za vrijeme *pitchinga* atmosfera u ovom kružno dizajniranom prostoru podsjeća nekako na ratnu sobu Pentagona. U zamračenoj dvorani u krugu sjede urednici televizijskih kuća, voditelj najavljuje projekte, na platnu se gledaju inserti iz filma kandidata čijih pet minuta tek dolazi. On sjeda i počinje. Da li će imati sreću? Hoće li se zabuniti u govorenju na nematerinskom engleskom jeziku, govori li prebrzo ili pretiho? Sluša li ga itko, zašto ostali žamore dok on priča, zar je već prošlo pet minuta? Voditeljev udarac o zvonce znači da je vrijeme isteklo. Organizacijska procedura je slijedeća: s jedne strane izabere se tridesetak najboljih projekata, po mišljenju IDFA predstavnika i pozove ih se da (ako uplate određenu svotu) imaju priliku prezentirati svoj projekt pred dvadesetak ili čak i više predstavnika najvećih TV-kompanija u Europi te nekolicinom predstavnika filmskih fondacija koje sudjeluju u koprodukcijama. Kandidat (autor ili producent) ima oko 5 minuta vremena za izlaganje sadržaja filma, autorskog tretmana te motivacije za stvaranje baš tog i takva filma, a uz to — ako ima vremena, pokaže se i kratak videoinsert ili iz rada na tom filmu (priprema ili početak snimanja) ili iz svoga prethodnog filma.

Nakon izlaganja, kada svi kandidati osjećaju da su mogli bolje i uspješnije poput studenata na ispitu, čekaju se reakcije

— ikakav odjek znaci ipak nešto, nade ima. Nikakva reakcija znači — drugi puta.

Reakcije televizijskih urednika najčešće su pozivi za individualni sastanak na kojima se može raspravljati o eventualnoj koprodukciji. TV kuće u Europi danas doista rijetko produciraju bilo čiji film (osim onih koje oni sami smisle i daju već oprobanim autorima iz njihove zemlje da ih realiziraju), najčešće koproduciraju, žele biti uključeni u proces stvaranja, žele kontrolirati razvoj projekta. Kada je recimo autorica iz Sarajeva Vesna Ljubić sudjelovala na Pitching Forumu sa svojim filmom *Adio Kerida* i pokazala dio snimljena materijala, mnoge Europske TV kuće su pokazale živi interes. No, kada je završen film autorica ponudila zainteresiranima, većina nije čak ni odgovorila na njen upit. Možemo samo spekulirati o razlozima zbog kojih TV kuće žele uložiti u koprodukciju, a ne u kupnju filma, no činjenica je takva — TV kuće se najčešće udružuju i njih troje-četvoro iz raznih zemalja će proizvoditi jedan film. Autori su mi se tužili da je najveći problem neslaganje urednika s raznih televizija i njihovo viđenje koncepta filma. No, uglavnom Pitching Forum je mjesto da bar sretnete sve te 'misteriozne' urednike, ljude s BBC-a, Channel 4, ZDF-a ili ARTE-a te da bar kao promatrač vidite što se i kako traži u svijetu 'velikog' *businessa* u dokumentarnoj proizvodnji.

Popratna ograničenja festivala

Preambiciozno je očekivati da ćete, ako vam film dospije do programa IDFA, film zasigurno nekom prodati. Najvjerojatnije je da zapravo nećete. No, najvažniji je susret, poznanstvo za 'sutra' s urednikom s neke televizije i velika preporuka — film je bio prikazan na IDFA festivalu.

Ono što može iživcirati autore činjenica je da festivalski selektori uvijek nekako 'padnu' na temu, na trenutak kada je film snimljen, na okolnosti (zemlja u ratu, silovanje, terorizam...) a manje na filmski stil i jezik. No, autori iz Indije ili Afrike reći će vam upravo suprotno. Oni naime već godinama zapažaju kako europski festivali okreću glavu od njihovih gorućih tema i traže tehnički nivo i stil koji oni ne mogu pružiti. Njihovi su filmovi, kažu autori, obično prikazani u sporednim, tematskim programima, a rijetko u konkurenciji. No, istina je vjerojatno negdje između. Festivalski selektori ne vole ponavljati teme o kojima se mnogo pričalo na nekim drugim festivalima ili na televiziji (rat u bivšoj YU, siromaštvo u Indiji), žele biti novi, prvi u predstavljanju nečega dobrog, ali isto tako paze da je film i zanimljivo filmski obrađen. Sama tema neće baš pronaći put do konkurencije na većim festivalima, treba je nužno pratiti i inventivan, autorski snažan filmski izričaj.

No, istodobno, ako je izvrstan film obradio temu o kojoj se već govorilo na recimo tematskoj večeri ARTE kanala ili na ZDF-u ili na nekoj nizozemskoj televiziji, film će vrlo teško ući u konkurenciju jer će selektorima djelovati kao *déjà-vu*. Dakako, s točke autora to je posve neprihvatljiv i *unfer* pristup, no festivali pa čak i oni jako dobri, kao IDFA, koji bi si mogli priuštiti malo više smjelosti i ustrajavanja u neobičnom, autorskom jeziku u obradi čak i znane teme, ipak žele biti novi, svježi ili bar tako djelovati.

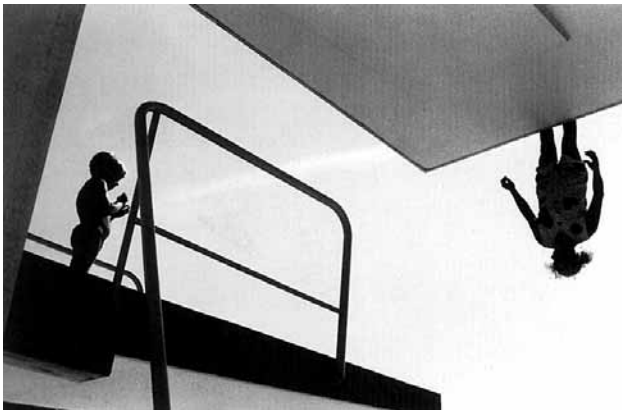
Tako tko danas ima film o Afganistanu, Islamskom fundamentalismu, terorizmu u svijetu — pogodio je 'u sridu'. Čini se zapravo kako je svjetska produkcija dokumentarnog filma u vlasti grupe autora i TV urednika koji kroje i planiraju što će se emitirati, kada, u kojoj dužini u ovoj godini, u narednoj ili u onoj tamo za dvije sezone. Tko pogodi temu i pristup, zasigurno će uspjeti prodati film BBC-u, Channel 4 TV ili ARTE-u. Posljednji spomenuti prikazivač planira prilično unaprijed tematske večeri te ako znate da će se, recimo, raditi večer od četiri sata o temi — prostitucija u Istočnoj Europi, čak i film koji nije vrhunsko dokumentarističko ostvarenje bit će prikazan i gledat će ga milijun gledatelja u Njemačkoj i Francuskoj, gdje je sjedište te televizije. No, ako se za šest mjeseci nakon te tematske večeri pojavite s izvrsnim filmom o istoj temi — jednostavno ste zakasnili. I to je gotovo. Možete ga eventualno prikazati na svojoj nacionalnoj televiziji ili još na nekom filmskom festivalu i ... spremiti u arhiv.

Programi i filmovi

Četrnaesti internacionalni festival dokumentarnog filma u Amsterdamu održan od 22. studenog do 2. prosinca 2001. imao je 13 različitih programskih skupina. Najvažnija je svakako konkurencija. Do sada su bili odvojeni natjecateljski programi za film i video, no od ovoga festivala IDFA spaja ove selekcije i predstavlja ih zajedno. Razlika se uvela jedino po dužini trajanja. Tako ugledna nagrada *Joris Ivens* koja se ranije dodjeljivala najboljem ostvarenju snimljenu na filmskoj vrpci pripada sada najboljem dugometražnom dokumentarcu bez obzira da li je riječ o videoprodukciji ili filmu. Ovu nagradu sponzorira Nizozemska VPRO televizija i dodjeljuje iznos od 12 500 eura. Nagrada *Srebrni vuk*, koju sponzorira televizija NPS, također iz Nizozemske, dodjeljuje iznos od 10 000 eura najboljem dokumentarcu u trajanju do jednog sata. Selekcijska komisija, koju čine programeri IDFA-e, pregledala je oko 1500 filmova i izabrala samo 20 ostvarenja za svaku selekciju.

Nešto više filmova bilo je u programu *Odzrcaljene slike* u kojem se prikazuje 'najbolje od najboljeg', dakle ili već nagrađeni dokumentarci na drugim festivalima, filmovi o kojima se puno pričalo i pisalo u protekloj sezoni (*Deca-Femijet-Kosovo 2000*, film Ferenca Moldovanyia iz Mađarske,

Novo novo vrijeme Rajka Grlića i Igora Mirkovića



Ronilac Pekke Lehtinena

Super 8 stories, Emira Kusturice, Italija/Njemačka) filmovi koji donose uznemirujuće teme (*Nasilje u kući*, film Fredericka Wisemana, USA) dokumentarci koji otvaraju 'goruća' pitanja stanovnika našeg planeta (*Zemlja*, finskog autora Veikko Aaltonen) o propadanju sela i malih farmi.

U programu *Prvo pojavljivanje* predstavljaju se mladi, novi autori koji mnogo obećavaju, tu je recimo bio prikazan film *Tito*, slovenske autorice Janje Glogovac.

Fundacija Jan Vrijman, koja je dio festivala IDFA i koja dva puta godišnje dodjeljuje novac (do 12 000 eura) za pomoć u proizvodnji, postprodukciji i distribuciji filmova autora iz zemalja Trećeg svijeta (od 90-ih i mi smo tu), selekcionira i prikazuje samo ono najbolje iz svojeg programa. Ove su godine tu bila čak dva hrvatska filma; *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić Veselič i *Free Space* Damira Čučića. Bio je tu i film Vesne Ljubić iz Sarajeva *Adio Kerida*.

Četranesta IDFA bila je izuzetno plodonosna za autore iz Hrvatske; uz dva spomenuta film bio je prikazan i treći — *Novo, novo vrijeme* koji je ovdje imao engleski naslov (u prijevodu: *Tko želi biti predsjednik*) autora Grlić-Mirković i bio selekcioniran za konkurenciju u selekciji filmova do 60 minuta. Tri filma iz jedne države doista je veliki uspjeh, osobito kada je zemlja mala, a filmska proizvodnja u njoj još manja.

Uz specijalne programe filmova iz Kine te tematske cjeline *Djeca i film*, obavezan je i program *Najveći dometi Nizozemske*, u kojem se predstavlja najbolje iz prošle domaće sezone.

Filmovi u konkurenciji

Ipak, ono što se najviše pamti ipak je program u konkurenciji te ćemo ukratko predstaviti najbolje iz selekcije *Joris Ivens* i *Srebrni vuk*.

Festival je otvoren s gotovo igrano strukturiranim američkim dokumentarcem *Startup.com* autorica Chris Hegedus i Jehane Noujaim, a u produkciji već spomenutoga klasika D. A. Pennebakera. Film prati uspon i pad dvojice prijatelja, poduzetnika koji su otvorili *web site* kao servis gradskim autoritetima. Dva mlada čovjeka, bliska prijatelja, dijele dobro i loše pred kamerom, uzlete i poraze, intimne i poslovne. Nakon prikazivanja u Amsterdamu, na domjenku se moglo čuti kako svatko od gledatelja brani svoga 'omiljenog' junaka iz dokumentarca i spori se oko toga koliko je koji od njih doista bio iskren pred kamerom. Ovaj *live-soup* rađen brzom, pokretnom DV kamerom, često s mnogo neoštrina, napravljen na tragu fikcije gledan je širom Amerike, a ovdje u Europi bit će distribuiran po art-kinima. Prema listama nekih filmskih časopisa dokumentarac je već proglašen kao jedan od deset najboljih filmova u prošloj godini. Samo takva vrsta dugometražnog dokumentarca u kojoj se veliko (npr. poduzetništvo i milijunski dolarski ulozi) isprepleće s malim i osobnim (ugroženo prijateljstvo, odluka za posao, a ne prijateljstvo) a pritom dramaturški oscilira između akcije i melodrame, ima šansu držati pozornost gledatelja puna dva sata. Ipak, film se gleda kao velik broj američkih igranih ostvarenja, lako i s interesom no nakon toga — prespava i zaboravi.

Posve je drukčije s pobjednikom IDFA festivala, Danskim filmom *Obitelj*, u kojem sam autor, tek diplomirani redatelj s filmske akademije, odlučuje napokon, nakon prepreka u obitelji (bratova samoubojstva) i intimnih višegodišnjih dvojbi, potražiti oca koji je napustio obitelj i vratio se u zavičaj — u Egipat. Autorski par — Sami Saif i njegova djevojka Phie Ambo, otkrivaju u filmu vlastite strahove i međusobnu napetost kao i rasplet događaja oko potrage za ocem. Kombinirajući stare porodične snimke sa super 8-ce i ove današnje, rađene DV kamerom, autori stvaraju priču o potrazi mladog polu-Danca-polu-Arapa, odrasla na sjeveru Europe, za osobnim identitetom, za korijenima i razlozima zašto je otac nekada davno napustio majku i dvoje djece. Bez bojazni, autori se odlučuju za desetominutne kadrove telefoniranja u kojima nema nikakvih filmskih pokreta ni izmjena objektiva, mijenja se jedino raspoloženje protagonista. Mi mu vjerujemo i živimo svaku promjenu s njim. Netko se poslije zapitao da li je to sve inscenirano kako bi se dobio dobar film. Tko zna? No, u svakom slučaju autori su znali stvoriti napet i poetičan, uvjerljiv i za svakog relevantan dokumentarac o odluci mladih ljudi da nešto promijene u svom životu. Sjajne sekvence praćenja oblaka za putovanja dodatna su potvrda da autori imaju vrlo istančan odnos prema vizualnom izričaju te da znaju kako se lijepi kadrovi trebaju umontirati da se ne doimlju sladunjavo i patetično.

Klasični dokumentarista, temeljit u pristupu i izvrstan u jednostavnosti filmskog jezika, jest Francuz Raymond Depardon koji se ove godine predstavio sa filmom *Portret seljaka: pristup*. Na videu rađen cjelovečernji dokumentarac približava nam život običnih malih farmera na francuskom selu, ljudi u poodmaklim godinama koji uglavnom ili žive sami ili sa svojim neudatim i neoženjenim rođacima pokušavaju održati svoja mala seoska domaćinstva — vitalnim. Redatelj koji i sam živi u istom selu ili bar često tamo boravi poznaje osobno junake svog filma te je uspio ostvariti impresivnu otvorenost i jednostavnost ljudi pred kamerom. Snimano najčešće na stativu, u kuhinji ili sobi gdje junaci filma doručkuju i spremaju se za svoj dnevni rad, film odiše mirnoćom i dostojanstvom. Iako se u pričama odražava teškoća rada i osamljenost života na selu, film na neki tihi način slavi sam

život. A završava samom smrću — naime, kraj je pogreb jednog od junaka filma. U odjavi stoji — nastavlja se...

Britanska dokumentaristica Kim Longinoto bila je specijalni gost festivala. Imala je čast izabrati svojih *top ten* dokumentarnih filmova svih vremena te pokazati svoje najbolje radove. No, i u konkurenciji *Joris Ivens* imala je najnoviji film napravljen u suradnji s iranskom autoricom Zibom Mir-Hosseini. Njih dvije već su se proslavile s prethodnom suradnjom — filmom *Razvod na iranski način*. Sada su ponovo usredotočene na Iranke; ušle su u prihvatilište za odbjegle djevojke i napravile film *Bijeg*. Sudionice su filma žene koje su pobjegle od kuće, od roditelja ili muža, od onih koji ih zlostavljaju. Kako centar funkcionira, što se događa štićenicama koje se danas u Iranu usude suprotstaviti autoritetu-muškarcu, sve nam to vrlo živopisno predočava gotovo jednoipolsatni dokumentarac. Najdramatičniji su dijelovi zasigurno sekvence susreta s obitelji koje dolaze po odbjegle djevojke i zaklinju se pred voditeljicom centra da im garantiraju sigurnost i veću slobodu. Poslije smo od samih autorica čuli da je stvarnost bila drukčija. *Bijeg* je film koji plijeni neobičnošću mjesta snimanja, dramatičnošću porodičnih sukoba za koje se gledatelj pita — kako su obitelji dopustile da se to zabilježi kamerom, te nevjerojatnom otvorenošću štićenica.

Poput dobra psihoterapeuta, objektiv kamere u još jednom iranskom filmu zadobio je povjerenje mladih djevojaka. U filmu *SOS Teheran,* koji je napravljen uz potporu Fundacije Jan Vrijman, autorica Sou Abadi nam predočava rad u centru za pomoć, gdje kao i u prethodnom filmu, odbjegle djevojke nalaze utočište. Muškarci i žene tu međusobno razgovaraju o seksu. Neobično za naše poimanje iranskog društva. Ipak, činjenica da je film napravljen znači da se ipak nešto događa, da su promjene u društvu burne i intenzivne.

Ista je zaklada pomogla još jedan vrlo hrabar i zanimljiv film — *Putovanje u unutrašnjost*. Izraelski redatelj Ra'nan Alexandrovic je, naime, pratio autobusnu turneju Palestinaca koji su prvi put u životu prešli preko tzv. 'žute linije' i ušli u Izrael. Uplatiti ovaj put preko Izraelske turističke agencije jedini je način za neobične putnike da uđu u Izrael. Mnogi od njih nekada su živjeli s druge strane i bili prisiljeni da 1948. nađu utočište kao izbjeglice svega nekoliko desetina kilometara od svojih ranijih kuća. Starci obilaze grobove svojih bližnjih, mladići po prvi puta šeću 'rame uz rame' uz Židove i čude se kako se osjećaju sasvim 'normalno', neki koriste priliku da se preko žice vide s obitelji koja je u Siriji... *touring* traje od petka do nedjelje te se Palestinci poput pravih turista fotografiraju, izlaze uvečer i provode se, kako bi opet za koji sat nastavili prijašnji život i ušli u ulogu 'neprijatelja'. Snimljen na videu, vrlo jednostavan u pristupu, dokumentarac nam najvećim dijelom otkriva atmosferu među ljudima u autobusu, njihova razmišljanja, njihove tuge i boli. I, nadasve, njihov usud koji ih je odredio za cijeli život. Scenarij filma bio je predstavljen na Pitching Forumu u Amsterdamu na IDFA-festivalu 1999.

Skandinavski autori često rješavaju probleme financiranja uz pomoć nacionalnih filmskih instituta. Jedan od najljepših filmova cijelog festivala finski je *Ronilac*, autora Pekka Lehtinena. Ta vizualna poema, ostvarena u crno-bijeloj tehnici,

Startup.com Chris Hegedus i Jehane Moujaim

govori o ljubavi starog olimpijskog šampiona u plivanju. Danas je ovaj čuveni sportaš starac, no još roni i skače virtuozno u vodu. Izračunao je da bi njegovo veličanstveno salto skakanje u vodu, odnosno boravak u zraku tokom pada, u zbroju svih skokova tijekom života, iznosio ukupno dvjestotinjak dana. Predanost šampiona uzbuđenju i ljepoti ronjenja dana je na vizualno vrlo zanimljiv, neobičan način — usporenim crno-bijelim, gotovo izbijeljenim slikama. Film odiše nostalgijom, slike ozrcaljene vode i odraza ljudi u njoj savršeno su uklopljeni u biografske pasaže o starom sportašu. Film je prikazan u konkurenciji *Srebrni vuk*.

U istoj konkurenciji, prikazan je i naš *Novo, novo vrijeme* Igora Mirkovića i Rajka Grlića. Film je dobro primljen, no mnogi su zapazili da je previše lokalan da bi bio šire prihvaćen. U svakom slučaju uspjeh je već biti izabran za natjecateljski program ovoga velikog festivala.

Najkraći film bio je 8 minutni *Gosta i Lennart*, švedske proizvodnje, autora Babaka Najafija. Film govori o prijateljstvu čovjeka i psa. Duhovit, šarmantan u komentaru a ozbiljan i vrlo dubok u značenju, film je oduševio publiku na svakom prikazivanju. Uz izvrsne pasaže, laboratorijski koloritno obrađene, u kojima čovjek i pas uživaju u idiličnu zajedništvu i odlaze na kupanje i sunčanje, film zapravo vrlo ozbiljno govori o osamljenosti ljudi u sjevernoj Europi. Čovjek od pedeset godina, homoseksualac, ima sve manje i manje prijatelja. Pas mu je sada nadomjestio ljude i postao glavna radost. Još jedan vrlo ozbiljan i duhovito urađen film izazvao je smijeh u publici i veliku naklonost.

Iranski film *Žene Haja Abbasa*, autora Mohsen Abdolvahaba, prikazan je također kao i prethodno spomenuti u konkurenciji *Srebrni vuk*. Ovaj nam film prezentira suživot i drugovanje dviju žena jednoga muškarca Haja Abbasa, koji je umro i ostavio ih same bez djece u istoj kući. One se i vole i ne vole, podnose i ne podnose, brinu se jedna za drugu i kritiziraju se međusobno. U filmu pratimo kako dvije starice kojima su ostale samo uspomene, ali i ljubomora, provode zajedničke dane, kako se brinu kada jedna oboli i ode u bolnicu, kako zajedno jedu... Bez velikih pokreta kamerom ili intervencija u slici, autor nam predočava običan život, i to s mjerom i u ritmu koji točno odražava rezonancu života usamljenih junakinja. I upravo zato film i jest uspješan.

Obitelj Samija Saifa i Phie Ambo

Film koji je publika najviše voljela jesu *Potomci* Kanadskog autora Barryja Stevensa. Film je zapravo potraga autora za polubraćom i polusestrama, kojih on, što je tek nedavno otkrio, ima dvije stotine. Naime, autor je jedan od prvih iz generacije djece začete umjetnom oplodnjom. Film je strukturiran poput detektivske priče u kojoj on s pomoću DNA traga za svojim najbližima, kao i za donatorom sjemena — svojim ocem. Tu nailazi na mnogobrojne prepreke jer ne želi svatko otkriti svoj identitet. Jedna žena čak ne želi dati DNA na analizu kako sama ne bi slučajno otkrila da nije ono što cijeloga života misli da jest. Film je napravljen s mnogo šarma, duhovito i simpatično, i zasigurno će imati uspjeha i u kinodvoranama iako traje samo 55 minuta, a ne uobičajenih 75, potrebnih za kinodistribuciju.

Ostali programi

Mnogo je pozornosti izazvao program *Odzrcaljene slike* u kojem se našao velik broj politički bitnih i vrlo hrabro napravljenih filmova. Nekoliko je filmova govorilo o sukobu Izraela i Palestine; o ženama Hazbollaha, o Židovima iz ortodoksnih porodica koji ne smiju nositi oružje, a opet se odazivaju na mobilizaciju. Jedan od filmova 'žešćih' za diskusiju bio je američki *Drhteći pred Bogom* autora Sandija Simche DuBowskog. Film govori o ortodoksnim Židovima — homoseksualcima i lezbijkama — koji ipak žele prakticirati svoja vjerska osjećanja kako su to naučili i kako najdublje osjećaju da treba. Je li ta tvrdnja već sama po sebi *contradictio in adjecto*, kao što to kaže Tora? Glavni junak filma je rabin Steve Greenberg (bio je gost na IDFA) koji je napisao knjigu *Hrvanje s Bogom i s ljudima*. U njoj on obrazlaže zašto smatra da su kompatibilne ove dvije slobode — biti ortodoksni Židov i imati drukčije seksualno uvjerenje. Taj cjelovečernji dokumentarac već je osvojio brojne nagrade na festivalima u Sjedinjenim Državama i lani u Berlinu.

Braća Maysles, Albert i David, poznati američki dokumentaristi predstavljeni su s filmovima o proslavljenim ličnostima. Jedan od braće — Albert, bio je i osobno prisutan na festivalu. Upravo je čudno vidjeti 75-godišnjeg dobroćudna i stalno vesela starčića koji je svojevremeno osvajao srca publike svojim strasnim dokumentarcima o Rolling Stonesima, o Beatlesima, Marlon Bradu, Orsonu Wellsu ili Mel Brooksu. No, nisu oni stvarali samo 70-ih godina nego i 90-ih. Bili su tu i filmovi novijega datuma, tako da je pažljiv gledatelj mogao preko njihova opusa pratiti i razvoj dokumentarca kao vrste u svjetskim okvirima.

Svake godine IDFA organizira radionicu za mlade autore, debitante. Njihove scenarije, ako budu prihvaćeni, razmatraju studenti radionice nekoliko tjedana uz vodstvo nekog iskusnog i poznatog dokumenarista, uglavnom nenagrađena na IDFA-i. Kandidati rade dalje svako na svojem scenariju, pišu konačnu verziju koju na kraju, prije samog početka festivala, ocjenjuje posebna komisija. Najbolji scenarij proglašava se na otvaranju IDFA-e, a autor dobiva oko 120 000 eura što se prosječno smatra punim budžetom za dokumentarni film. Nagrađeni filmovi ne dobivaju samo novac nego obvezno budu i otkupljeni za jednu Nizozemsku televiziju (prema ugovoru), no uglavnom filmove kupe i mnoge druge Europske TV kuće. Najsretnijima filmovi budu distribuirani po art kinima Nizozemske kao što se već u siječnju dogodilo s filmovima *Gimmy Shelter* i *Startup. com*.

Filmove koje je pomogla Fundacija Jan Vrijman IDFA nastoji prodati sama u Nizozemskoj i Belgiji te tako vratiti bar dio uloženog novca i opet ga uložiti u nove projekte. Bez obzira tko ubire novac od prve prodaje, činjenica je da ako ste jednom film prodali nekoj TV kuci — šanse za drugu prodaju su već na pola puta.

Za kraj

Festivali kao IDFA u svakom slučaju vraćaju vjeru gledatelja u dokumentarni film. A dok ima posjetitelja u kinima, distributeri će biti 'lakše ruke' prilikom kupovanja dokumentaraca. Rezultati ovakve prakse već se pokazuju u Nizozemskoj, gdje se neka art-kina opredjeljuju da bar jednom mjesečno imaju na repertoaru po jedan dokumentarni film. U Amsterdamu pak — već je otvoreno kino koje prikazuje isključivo dokumentarni, za sada samo cjelovečernji, film. A Čajna kuća, amsterdamsko kino otvoreno isključivo za prikazivanje nizozemskog filma, prikazuje sve češće dokumentarce, nerijetko uz rasprave s autorom.

Dokumentarni film ima izgleda ponovo šansu, jer i sve veći broj velikih svjetskih festivala koji su se do sada bavili najčešće igranim filmom, otvara programe zanimljivim dokumentarcima. Tako će ove godine roterdamski i berlinski festival napraviti presedan i prikazati čak isti film — trosatni *Rat i mir* film autora iz Indije Ananda Patwardhana. Pogađate? Riječ je o filmu koji tretira Indo-Pakistanski sukob i borbu za prednost u atomskom naoružavanju.

Uspjeh našeg filma *Novo, novo vrijeme* možda nagovješćuje vrijeme dolaska dokumentarnoga filma na velike ekrane i kod nas.

Filmski repertoar*

Uredio: Igor Tomljanović

A. I. — UMJETNA INTELIGENCIJA / A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE

SAD, 2001. — pr. Warner Bros., DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, Stanley Kubrick Productions, Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Bonnie Curtis, izv. pr. Jan Harlan, Walter F. Parkes. — sc. Steven Spielberg prema kratkoj priči »Supertoys Last All Summer Long« Briana Aldissa, r. Steven Spielberg, d. f. Janusz Kaminski, mt. Michael Kahn. — gl. John Williams, sgf. Rick Carter, kgf. Bob Ringwood. — ul. Haley Joel Osment, Frances OConnor, Sam Robards, Jake Thomas, Jude Law, William Hurt, Ken Leung, Clark Gregg. — 145 minuta. — distr. InterCom Issa.

Premda produkcijski spektakularan, fabulativno neizvjestan, emocionalno intrigantan i idejno provokativan, *A. I.* je film u kojem su se razišla polazišta dvaju njegovih autora. Naime, riječ je o ostvarenju koje je desetljećima nastojao pokrenuti ugledni Stanley Kubrick da bi ga nakon njegove smrti realizirao njegov prijatelj i kolega Steven Spiel-

Umjetna inteligencija

* POPIS KRATICA: pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc. — scenarist; r. — redatelj; df. — director fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kostim. — kostimografija; ul. — uloge; igr — igrani film; dok — dokumentarni film; ani — animirani film; c / b — crno / bijeli film; col — film u boji; distr. — distributer.

Pregledom repertoara obuhvaćeno je ukupno 39 filmova. Od toga 26 iz SAD, 2 iz Jugoslavije, 1 iz BiH, 1 iz Njemačke. Koprodukcije SAD i drugih zemalja bile su ove: 2 koprodukcije SAD i Velike Britanije, 2 koprodukcije SAD i Francuske i po 1 koprodukcija SAD i Irske, Njemačke, Japana i Novog Zelanda (ukupno 4). Jedna je višenacionalna europska koprodukcija — Slovenija, Belgija, BiH, Francuska, Italija, Velika Britanija. Od ukupnoga broja filmova prikazanih u razdoblju prosinac 2001–veljača 2002. u Hrvatskoj, SAD su producirale ili koproducirale 77 posto filmova.

Filmove su distribuirali: Blitz (7); Continental film (12); Discovery (3); InterCom Issa (5); Kinematografi (6); UCD (4); Film Impex Film (2).

berg. Premda glasoviti filmaš tvrdi kako je film radio praktički po Kubrickovim instrukcijama, budući da je mjesece proveo u dopisivanju s njim, teško se oteti dojmu kako bi *A. I.* bio bitno drukčijim filmom da ga je potpisao Kubrick. Tvrdnja se pogotovu odnosi na završnicu prožetu emocijama, kakvu Kubrick nedvojbeno ne bi dopustio.

Stavimo li u perspektivu filmografiju obaju autora, vidljivo je kako se one baš i ne podudaraju. Naime, Kubrick je mahom snimao klinički hladne, tehnološki savršene filmove, cinički secirajući ljudsku narav, te podcrtavajući suspregnutu emocionalnost. Nasuprot tome, Spielbergu su osjećaji uvijek bili u prvom planu, te je svijet oko sebe rado sagledavao djetinjom naivnošću i naglašenim optimizmom. *A. I.* je stoga film koji se neprestano dvoumi između ta dva autorska svjetonazora. Dualizam stavlja pod veliki znak pitanja koherentnost cjeline, premda se mora priznati kako je riječ o elegantno režiranu filmu, koji bi djelovao mnogo čvršće da je završio tridesetak minuta prije, odnosno u trenutku kada potonuli Ferris Wheel s Coney Islanda zarobi glavnog junaka. Takva bi završnica stilski i duhovno odgovarala Kubricku.

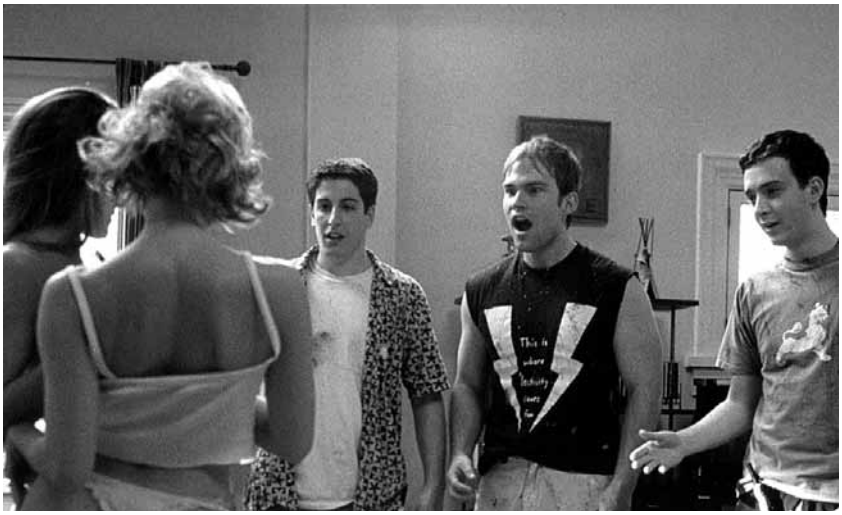
Ipak, *A. I.* nudi niz intrigantnih momenata, impresionira produkcijskom kakvoćom i nuka gledatelja na dublje promišljanje svojim posrednim propitivanjem ishodišnih pitanja ljudske egzistencije.

Mario Sablić

AMERIČKA PITA 2 / AMERICAN PIE 2

SAD, 2001. — pr. Universal Pictures, Liveplanet, Zide-Perry Productions, Chris Moore, Craig Perry, Warren Zide, izv. pr. Adam Herz, Chris Weitz, Paul Weitz, kpr. Jane Bartelme, Chris Bender. — sc. Adam Herz, r. J. B. Rogers, d. f. Mark Irwin, mt. Larry Madaras, Stuart H. Pappé. — gl. David Lawrence, sgf. Richard Toyon, kgf. Alexandra Welker. — ul. Jason Biggs, Shannon Elizabeth, Alyson Hannigan, Chris Klein, Thomas Ian Nicholas, Natasha Lyonne, Mena Suvari, Tara Reid. — 104 minute. — distr. Kinematografi.

U poplavi najrazličitijih tinejdžerskih komedija i parodija kojima je izloženo današnje gledateljstvo, postalo je uzaludno očekivati ikakve naznake kvalitetnijeg ostvarenja. Tome pridonose i mnogi filmovi koji se nakon uspjeha prvenca na brzinu sklepaju samo kako bi stigli iskoristiti popularnost prvoga dijela. Za razliku od njih, nastavak *Američke pite* pripremao se nešto dulje, pa je u kina stigao pune dvije godine nakon originalnog filma.



Američka pita

Scenarij ponovno potpisuje Adam Herz, a zanimljivo je da je zaobišao mogućnost smještanja priče na koledž, često mjesto radnje tog tipa filmova. Tako film počinje završetkom prve studijske godine junaka prvog dijela; Jim, Kevin, Oz, Stifler i Finch vraćaju se u svoj gradić provesti ljetne praznike. Odlučuju unajmiti kuću na plaži i vjeruju kako će svaki dan biti pun zabave i seksa, a vrhunac će biti u velikom nezaboravnom partyju potkraj ljeta. Dakako, svatko od njih ima i svoje probleme. Jimu će na zabavu doći Nadia, pa smatra da mora poraditi na svom seksualnom umijeću, u čemu mu pomaže Michelle. Kevin teško prebolijeva činjenicu da više nije s Vicky, Oz održava telefonsku vezu s Heather, dok Finch mašta o Stiflerovoj majci. Stifler pak želi samo zabavu i seks.

Sve je to podatno ozračje za brojne komične situacije, gotovo redovito vezane uz seks, no u trenutnoj inflaciji sličnih ostvarenja koja se natječu u prikazivanju što odvratnijih prizora *Američka pita* ne prati taj trend. Dečki su u filmu i dalje mnogo zbunjeniji od cura, koje točno znaju što hoće i kako da to dobiju. No, svi su likovi vrlo simpatični i tinejdžeri se vjerojatno vrlo lako mogu identificirati s njima i njihovim neprilikama. Redatelj J. B. Rogers (*Say It Isn't so*) snimio je vrlo zabavan i duhovit film, koji će zajedno s originalom i dalje biti uzorom filmova koji pokušavaju pratiti trenutnu uspješnost žanra.

Sanjin Petrović

ANĐEOSKE OČI / ANGEL EYES

SAD, 2001. — pr. Morgan Creek Productions, Angel Eyes Productions, Franchise Pictures, The Canton Company, Bruce Berman, Mark Canton, Bernie Goldmann, Elie Samaha, izv. pr. Neil Canton, Don Carmody, Andrew Stevens, kpr. James A. Holt, Dawn Miller. — sc. Gerald Di Pego, r. Luis Mandoki, d. f. Piotr Sobocinski, mt. Jerry Greenberg. — gl. Marco Beltrami, sgf. Dean Tavoularis, kgf. Marie-Sylvie Deveau. — ul. Jennifer Lopez, James Caviezel, Terrence Dashon Howard, Jeremy Sisto, Sonia Braga, Victor Argo, Monet Mazur, Shirley Knight. — 102 minute. — distr. UCD.

Traganja Jennifer Lopez za projektom koji će je promovirati u relevantnu glumicu nastavljaju se i nakon filma Louisa Mandokia, *Anđeoske oči*. Riječ je o romantičnu trileru koji je, poput svih filmova u kojima je zanosna Jennifer do sada nastupala, više okrenut snimanju zvijezdinih krupnjaka, negoli što je utemeljen u žanru kojem pripada.

Ruku na srce, Mandokijev rezime mahom je sastavljen od teško probavljivih,

Anđeoske oči

nerijetko srcedrapateljnih uradaka, kao što su *Poruka u boci* i *Kad muškarac voli ženu*. Istim je stazama kročio i u *Anđeoskim očima*, nastojeći ponukati senzibilije gledatelje/ice na posezanje za papirnatim rupčićima. No, kako se on u prethodnim djelcima pokazao vještim u suradnji s popularnim glumačkim veličinama, ne iznenađuje njegov dolazak na čelo još jednoga pokušaja glumačke verifikacije Jennifer Lopez. Kako ne bi bilo nikakve dvojbe, ona je jedina prava zvijezda u filmu, dok darovitom Johnu Caviezelu (*Prava frekvencija*) konkretnije dokazivanje tek predstoji.

Okrenut svojoj glavnoj zvijezdi, Mandoki je očito zaboravio pogledati na sat, što je iznjedrilo razvučen film lišen ikakve napetosti, koji je, da stvar bude još i gora, pun besmislenih dijaloga/monologa. Premda je foršpan sugerirao natprirodan ugođaj, te je potencijalnog gledatelja nukao na zaključak kako je riječ o djelu nalik *Šestom čulu*, u samom filmu o tome nema ni govora. Štoviše, Mandoki nastoji stvoriti napetost odvodeći publiku stranputicom, ali će i završno razrješenje teško nekoga zadovoljiti.

Ukratko, *Anđeoske oči* jedan je od filmova koje valja pogledati na videu, poglavito stoga što istodobno možete rješavati križaljku, ili poreznu prijavu, a da ne propustite ni jedan bitan momenat. Od takvih je trenutaka Mandokijev uradak cijepljen.

Mario Sablić

ATLANTIDA: IZGUBLJENO CARSTVO / ATLANTIS: THE LOST EMPIRE

SAD, 2001. — pr. Walt Disney Pictures, Don Hahn. — sc. Tab Murphy, r. Gary Trousdale, Kirk Wise, mt. Ellen Keneshea. — gl. James Newton Howard, Diane Warren, sgf. Jim Martin. — glas. Michael J. Fox, Corey Burton, Claudia Christian, James Garner, John Mahoney, Phil Morris, Leonard Nimoy, Don Novello. — 95 minuta. — distr. Kinematografi.

Gary Trousdale i Kirk Wise zajedno su već za Disneyjev studio redateljski potpisali dva uspjeha, *Ljepoticu i zvijer* i *Zvonara crkve Notre Dame*. Oba puta za svoj su film imali predložak u znanim pričama, koje su već i prije toga nekoliko puta ekranizirane. Sada su se pak prihvatili originalne priče, ali opet o često obrađivanoj temi, o mitskoj Atlantidi.

Simpatični, ali nespretni mladić, Milo James Tatch, lingvist je i stručnjak za zaboravljene jezike, a san mu je pronaći Atlantidu, što je pokušavao i njegov djed, poznati istraživač. Institut na kojem radi uporno je odbijao njegove zahtjeve i kad se već sve činilo uzaludnim, javlja mu se stari djedov prijatelj Fenton Q. Harcourt i daje mu *Pastirov dnevnik*, u kojem je zapisan put do Atlantide. Zbog nekadašnje oklade Fenton organizira ekspediciju koja se sastoji od najrazličitijih likova, odreda stručnjaka u svom polju djelovanja. Ta ekspedicija ubrzo nailazi na čuvara Atlantide i biva desetkovana, a samo mali broj spasi se i nastavlja putovanje.

Ono što je iznenađujuće i nekarakteristično za Disneyja relativno je velika količina nasilja i broj mrtvih u završnom okršaju. Vjerojatno je riječ o procjeni studija da bi se trebali prilagoditi današnjem vremenu i zahtjevima gledatelja. Ako je cilj bio više zainteresirati one starije od četrnaest godina, to im takvim potezom posve sigurno nije uspjelo. S druge strane, mlađi gledatelji teže će shvatiti objašnjenje o izvoru energije u Atlantidi. No, treba priznati da su se uistinu potrudili u kreiranju atlantidske kulture u svim oblicima, te se tu može naći i najviše zadovoljstva prilikom gledanja filma. Zanimljiva je i galerija glavnih likova, od kojih neki po svom liku odudaraju od standarda diznijevske škole i prije pripadaju francusko-belgijskom stripovskom izrazu ili američkoj novinskoj karikaturi. Premda se time pokazala različitost likova, istovremeno je unesen i određeni nepoželjni nesklad u cjelinu animacije.

Ipak, riječ je o korektnom animiranom filmu, ali daleko je od one nekadašnje Disneyjeve reputacije koju je u posljednje vrijeme dosegnuo jedino *Mulan*, te Pixarovi računalno animirani filmovi (*Priča o igračkama*, *Život buba*).

Sanjin Petrović

Atlantida: izgubljeno carstvo

Bijeli prah

komercijalni radovi očigledno nisu po volji. Premda je sada popularna Penelope Cruz navedena kao jedna od glavnih glumica, u filmu je zapravo ima vrlo malo, a mnogo bolji dojam ostavlja Franka Potente kao Jungova prva ljubav. Ističu se još Jordi Molla kao njegov kolumbijski partner te izvrsni Ray Liotta kao dobroćudni otac.

Ozbiljnim pristupom temi i čvrstom režijom Ted Demme je nakon nekoliko osrednjih ostvarenja snimio dobar film, prvi iz kojeg su se naslućivale njegove stvarne redateljske mogućnosti, no nažalost i posljednji u životu. Tužno je što je i u njegovoj nedavnoj smrti udjela čini se imao upravo bijeli prah.

Sanjin Petrović

BIJELI PRAH / BLOW

SAD, 2001. — pr. New Line Cinema, Apostle Pictures, Avery Pix, Spanky Pictures, Ted Demme, Denis Leary, Joel Stillerman, izv. pr. Michael De Luca, Georgia Kacandes. — sc. David McKenna, Nick Cassavetes, r. Ted Demme, d. f. Ellen Kuras, mt. Kevin Tent. — gl. Graeme Revell, sgf. Michael Z. Hanan, kgf. Mark Bridges. — ul. Johnny Depp, Penélope Cruz, Franka Potente, Rachel Griffiths, Paul Reubens, Jordi Mollà, Cliff Curtis, Miguel Sandoval. — 124 minute. — distr. Continental film.

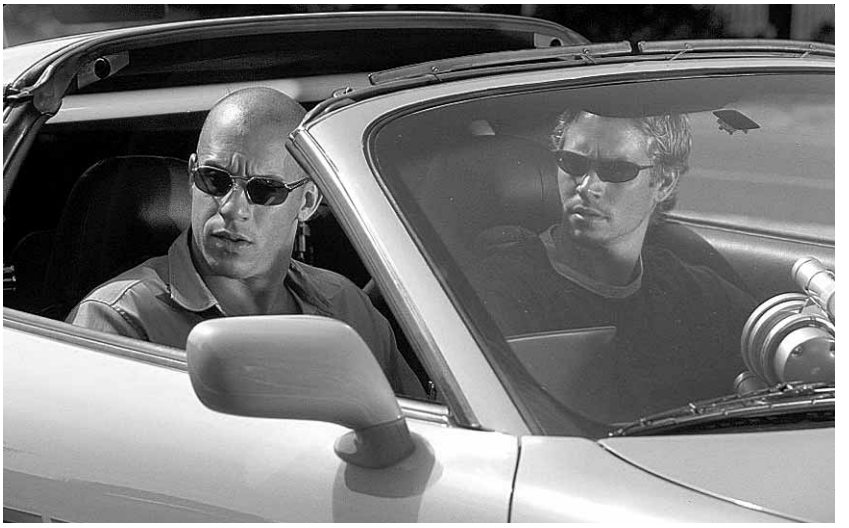
Redatelj Ted Demme u filmu *Bijeli prah* prihvatio se ekranizacije životne priče Georgea Junga, jednog od najvećih krijumčara kokaina u povijesti Amerike. Držeći se stvarnih događaja opisanih u knjizi Brucea Portera, Demme nije imao mnogo prostora za improvizaciju, no snimio je uspjelo i čvrsto djelo o sudbini ozloglašenog dilera. Film prati Junga od dječačkih dana i pokušava naći začetke njegove budućnosti u obiteljskoj situaciji u kojoj je otac neprestano radio za sitne novce, a majka je uvijek željela više. Već tada je shvatio da ne želi biti siromašan. Otišavši s prijateljem Tunom (Ethan Suplee) na istočnu obalu, ubrzo shvaća da je do novca najlakše doći preprodavanjem marihuane. Jung širi posao i počinje sam dobavljati drogu iz Meksika, ali uskoro završava u zatvoru. A kako sam kaže, ta ustanova zapravo je bila škola kriminala, u kojoj je doznao sve što treba o trgovini kokainom, što je postalo njegov osnovni posao nakon izlaska. Koliko je u tome bio uspješan, najbolje pokazuje priznanje da je sedamdesetih godina 85 posto kokaina u Ameriku dolazilo njegovim kanalima ili pak scena u kojoj više nema kamo s novcem jer je stan pun kutija s novčanicama. No film prikazuje i crnu stranu njegova života pa Junga na kraju izdaju nekadašnji prijatelji, ostavlja ga žena i konačno završava u zatvoru.

Ted Demme pokušava kroz priču dati i kroniku američkog društva tog vremena kada je u bogataškim krugovima kokain bio uobičajena stvar. Tmurnim bojama koje gospodare filmom redatelj vrlo uspješno oslikava ozračje Jungova svijeta. Johnny Depp i dalje nastavlja s biranjem uloga u intrigantnim i provokativnim filmovima i u takvim ulogama najbolje funkcionira, dok mu čisto

BRZI I ŽESTOKI / THE FAST AND THE FURIOUS

SAD, 2001. — pr. Mediastream Films, Neal H. Moritz Productions, Original Film, Neal H. Moritz, izv. pr. Doug Claybourne, John Pogue. — sc. Gary Scott Thompson, Erik Bergguist, David Ayer, r. Rob Cohen, d. f. Ericson Core, mt. Peter Honess. — gl. arhivska i Brian Tyler, sgf. Waldemar Kalinowski, kgf. Sanja Milkovic Hays. — ul. Paul Walker, Vin Diesel, Michelle Rodriguez, Jordana Brewster, Rick Yune, Chad Lindberg, Johnny Strong, Ted Levine. — 106 minuta. — distr. Kinematografi.

Veliko prošloljetno iznenađenje na američkim kinoblagajnama, film *Brzi i žestoki* redatelja Roba Cohena, ima baš



Brzi i žestoki

sve ono što se navodi u naslovu, ali ne i mnogo više od toga. Dakle, glavni sastojci ovog akcijskog filma fantastično su brzi automobili, frizirani u malim automehaničarskim radionicama neshvaćenih genija, mnogo jurnjave po gradskim ulicama, pokoja lemačina, potoci piva (u ovom slučaju žestoki momci piju samo meksičko) i fina galerijica golišavih komada. Sve u svemu, prilično staromodan koncept, koji, međutim, i danas u doba visoke tehnologije može oduševiti svakoga ljubitelja limenih zvijeri.

Priča novog filma Roba Cohena (*Zmajevo srce*, *Svjetlost dana*, *Tajno društvo*) počinje kad se mladi policajac na tajnom zadatku, Brian (Paul Walker), ubacuje u bandu Dominica Toretta (Vin Diesel), koja noću na gradskim ulicama organizira utrke automobila. Međutim, Briana Dominic zanima stoga što policija sumnja da on stoji iza pljački kamiona koji prevoze vrijednu tehničku robu. U kolopletu jurnjave i tučnjave Brian se zaljubi u Dominicovu sestru Miju...

Ono što je zanimljivo u *Brzima i žestokima* jest činjenica da je redatelj Cohen prilično vješto spojio retrotemu, koju poznamo iz stereotipnih niskobudžetnih ostvarenja pedesetih godina isključivo namijenjenih tinejdžerima, s modernim vizualnim i zvučnim atrakcijama. Usput, soundtrack filma je grozan, ali komercijalno vrlo prihvatljiv, budući da na njemu sve vrvi od one vrste glazbe koja bi trebala biti suprotnost pjesmuljcima Britney Spears i Christine Aguiliere, ali što se kvalitete tiče, na istoj su razini. Formula za uspjeh ovog filma vrlo je jednostavna. Naime, svima je poznato da u američkoj i u europskoj kulturi postoji priličan broj čudaka, koji jednostavno polude na brundanje automobila (što više konjskih snaga, to bolje), a film koji se obraća ciljanoj publici i zadovoljava njihove prohtjeve uvijek dobro prolazi.

Goran Jovetić

DUHOVI MARSA / GHOSTS OF MARS

SAD, 2001. — pr. Storm King Productions, Screen Gems, Sandy King. — sc. John Carpenter, Larry Sulkis, r. John Carpenter, d. f. Gary B. Kibbe, mt. Paul Warschilka. — gl. John Carpenter, Anthrax, sgf. William A. Elliott, kgf. Robin Michel Bush. — ul. Natasha Henstridge, Ice Cube, Jason Statham, Clea DuVall, Pam Grier, Joanna Cassidy, Richard Cetrone, Rosemary Forsyth. — 98 minuta. — distr. Continental film.

Duhovi Marsa

Čovjek je oduvijek bio fasciniran Marsom, crvenim planetom, a u posljednjih nekoliko godina, od kada se govori o pojačanom istraživanju, pa čak i o mogućnostima da ga ljudski rod naseli, tema Marsa redovito puni novinske stupce. Dakako, riječ je o odličnoj temi za film koji je, vjeran svom redateljskom stilu, snimio kultni John Carpenter. Istina je, Carpenterovi *Duhovi Marsa* doživjeli su pravi fijasko u kinima — budžet filma iznosio je 28 milijuna, a zarada tričavih osam milijuna dolara. Film je kritika, uglavnom američka, pokopala, ali čini se da je ipak riječ o ostvarenju koje je primjerenije europskom ukusu. Tim više što je Carpenter s tim filmom pozvan na Venecijanski festival.

Dakle, u slučaju *Duhova Marsa* riječ je o izravnu nastavku opusa autora koji se nadovezuje na svoje uspješnice iz sedamdesetih i osamdesetih godina (poput *Napada na policijsku stanicu*, *Stvora* i *Magle*) i reciklira ih. Uz to ima tu i primjesa novijih Carpenterovih ostvarenja, poput *Bijega iz New Yorka* i *Vampira*. Sve u svemu, riječ je o dosta staromodnu znanstveno-fantastičnom hororu.

Film primjenjuje konvencije vesterna, policijskog i borilačkog filma, a čitava je radnja iznesena u *flashbacku*. Radnja je smještena u 22. stoljeće, vrijeme kada je već koloniziran planet, a sređivanje atmosfere za ljudske potrebe je pri kraju. Policijska časnica Melanie Ballard (Natasha Henstrindge) predvodi odred u udaljeno rudarsko naselje kako bi privela uhvaćenog ubojicu Desolationa Williamsa (Ice Cube). Međutim, odred zatječe gradić potpuno pust, a ubrzo počinju otkrivati mrtva tijela. Situaciju im objasni preživjela Whitlock (Joanna Cassidy) — rudari su pronašli ulaz u duboki tunel koji vodi do vrata kroz koja su se oslobodili razjareni duhovi planeta...

Razumljivo je da su se neki gledatelji osjetili prevarenima zbog učestalih i vrlo dosljednih citata iz ranijih Carpenterovih filmova, ali ostaje činjenica da su svi oni vrlo dobro i efektno uklopljeni u cjelinu. Kada se u jednom trenutku policajci nađu opkoljeni u policijskoj stanici, svi će obožavatelji Carpentera prepoznati citiranje situacije iz *Napada na policijsku stanicu*. S druge strane, opsjednuti rudari kreću se i posrću slično kao i likovi iz *Noći živih mrtvaca*. I da zaokružimo, napeta atmosfera filma fino je izgrađena agresivnom, ali i tjeskobnom glazbom koju je kao i u mnogim svojim ranijim filmovima Carpenter i skladao, ovaj put uz pomoć poznate *heavy-metal*-grupe Antrax.

Goran Jovetić

Final Fantasy

FINAL FANTASY / FINAL FANTASY: THE SPIRITS WITHIN

SAD, Japan, 2001. — pr. Square Co., Chris Lee Productions, Jun Aida, Chris Lee, Akio Sakai, izv. pr. Hironobu Sakaguchi. — sc. Al Reinert, Jeff Vintar, r. Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara, d. f. Motonori Sakakibara, mt. Christopher S. Capp. — gl. Elliot Goldenthal, LArc-en-Ciel, Hyde, sgf. Mauro Borelli. — glas. Ming-Na, Alec Baldwin, Ving Rhames, Steve Buscemi, Peri Gilpin, Donald Sutherland, James Woods, Jean Simmons. — 106 minuta. — distr. Continental film.

Što je *Final Fantasy*? Ako to pitanje postavite nekoj mlađahnijoj osobi, ona će vam bez problema odgovoriti da je riječ o jako *cool* videoigri s igraće konzole Play Station. Pred nama je, međutim, ekranizacija ove proslavljene japanske igre, ujedno i prvi pravi dugometražni uradak koji na do sada samo teoretski izvodiv način približava stvarne ljude likovima žanra računalne animacije. Film je time dobio neupitnu vizualnu fascinantnost, no kako to obično biva, za dobar film potrebno je nešto više.

U ne tako dalekoj budućnosti Zemlju su zaposjeli izvanzemaljci. Veliki su gradovi napušteni, a stanovništvo prorijeđeno. Ljudi koji su opstali u manjini su, ali pokušavaju preživjeti invaziju i izboriti ponovno uspostavljanje civiliziranog poretka. Dvoje od njih, Aki Ross (glas Ming-Na) i njezin mentor, Dr. Sid (glas Donalda Sutherlanda), odlučni su u nastojanjima da razviju organsko rješenje za problem za koji mnogi vjeruju da ga jedino vojska može riješiti.

Dok ste začuđeni izgledom samog djela, s druge strane pokušavate zbrajati duhove, predvidjeti negativce i pohvatati konce povijesti u kojoj je ljudska rasa pred istrebljenjem zbog opasne i mračne sile koju nitko ne razumije. Da se futurističke animirane sage mogu napraviti s narativnim savršenstvom koje će zadiviti i publiku i stručnjake, autorima *Final Fantasyja* najbolje je pokazao sjajni Hayao Miyazaki, koji filmovima poput *Princeze Mononoke* ili *Sen* zarađuje novac i sakuplja zlatne kipiće, poput ovogodišnjeg *Zlatnog medvjeda* u Berlinu.

Ovoj put spoj starog medija i nove tehnologije nije uspio, što ne znači da drugi put neće. No do tada trebat će mnogo strpljenja, jer su ovakvi promašaji ipak preskupi.

Martin Milinković

GOSPODAR PRSTENOVA: PRSTENOVA DRUŽINA / THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING

SAD, Novi Zeland, 2001. — pr. New Line Cinema, The Saul Zaentz Company, WingNut Films, Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Tim Sanders, izv. pr. Michael Lynne, Mark Ordesky, Robert Shaye, Bob Weinstein, Harvey Weinstein, kpr. Rick Porras, Jamie Selkirk, Frances Walsh. — sc. Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson prema romanu »The Fellowship of the Ring« J. R. R. Tolkiena, r. Peter Jackson, d. f. Andrew Lesnie, mt. John Gilbert. — gl. Howard Shore, Enya, sgf. Grant Major, kgf. Ngila Dickson, Richard Taylor. — ul. Elijah Wood, Ian McKellen, Billy Boyd, Dominic Monaghan, Viggo Mortensen, Sean Astin, Liv Tyler, Ian Holm, Orlando Bloom, Christopher Lee, Cate Blanchett, Sean Bean, John Rhys-Davies. — 178 minuta. — distr. InterCom Issa.

U doba nijemih filmova prilično su popularni bili filmovi u nastavcima, koji su odgovarali današnjem određenju TV-serije. Radnja se uvijek nastavljala u nekoliko filmova, koji su se u kinima prikazivali u sličnim vremenskim razmacima kao i današnje televizijske

epizode. S vremenom je taj trend nestao iz kina i nastavio život na televiziji. U kinima su se pojavili filmski serijali, ali oni nisu odgovarali filmovima u nastavcima, jer je svaki od filmova iz serijala bio zaokružena cjelina, a snimanje novoga nastavka uglavnom nije bilo unaprijed planirano i ovisilo je o novčanom uspjehu prethodnog filma. Danas se situacija mijenja i planiranje dugovječnih filmskih franšiza postaje pravilo. Najtipičniji primjer jest megalomanski ciklus o *Harryju Potteru*, koji će obuhvatiti sedam filmova u sljedećih sedam godina. Ipak, *Harry Potter* još se prilično razlikuje od filmova u nastavcima, ponajprije zbog toga što će svih sedam planiranih filmova o malom čarobnjaku biti zaokružene cjeline i prikazivat će se u dužim vremenskim razmacima.

X-men, planirani dugovječni serijal, već je malo drukčija priča. Iako prvi nastavak ima zaokružen završetak u obliku akcijskog vrhunca, osjeća se da mu nedostaje razrađenost i da su likovi i njihovi odnosi postavljeni samo kao uvod njihovu razvoju u sljedećim nastavcima. *Ratovi zvijezda*, doduše, plod su vizije Georga Lucasa stare dvadesetak godina, ali i *Fantomsku prijetnju* možemo odrediti kao dio novog trenda, možda čak i kao njegova utemeljitelja. I u tom filmu osjeća se nezavršenost i pripadnost većoj cjelini.

Najdosljedniji primjer spomenutoga trenda jest filmska trilogija *Gospodar prstenova*. Njezin prvi dio, *Prstenova družina*, kao i književni predložak, završava točno u trenutku kad se osjeća da se radnja počinje približavati raspletu, a gomila pitanja vezanih za priču i likove, posebice napetost vezana za sudbinu Međuzemlja i ljudskog roda, ostaje nerazjašnjena. Iako ne završava u potpunosti kao tipični film u nastavcima, napetom scenom bez razrješenja koje se očekuje u nastavku (tzv. *cliffhanger*), možemo reći da je zastarjela filmska vrsta filma u nastavcima uskrsnula, i to u obliku skupoga holivudskog spektakla! Jedina, i to prilično perverzna, razlika jest u tome da nastavak *Prstenove družine* moramo čekati cijelu godinu, a ne tjedan dana. Ako odemo korak dalje, perverznost se još povećava. Naime, s obzirom da je Jackson snimao sva tri dijela istodobno, mogli bismo pretpostaviti da ih je smislio kao dio velike cjeline i, umjesto o trilogiji ili o filmu u nastavcima, govoriti o jednom velikom devetosatnom filmu, koji se, okrutnošću producenata, prikazuje u tri dijela.

Do izricanja konačnoga suda, dakako, treba pričekati sve dok ne pogledamo cijelu trilogiju, a u tome je i problem pisanja filmske kritike *Prstenove družine*. Neke se stvari u ovom prvom dijelu, ipak, mogu uočiti. *Prstenova družina* doista je tehnički i vizualno impresivno ostvarenje, slično kao i prvi dio *Harryja Pottera*. No, kao i *Kamen mudraca*, pati od boljke svih filmova koji žele vjerno pratiti grandiozni književni predložak pokušavajući u ograničeno trajanje filma utrpati što više likova i situacija razrađenih u romanu. Zanimljiva stvar jest da *Prstenova družina*, valjda kao i cijela trilogija, samo naizgled fantastičnošću i mračnošću odgovara Jacksonovu senzibilitetu. Naime, Jackson je autor zaigranih, parodičnih, ekstremnih filmova s karikiranim likovima i podrugljivim odnosom prema temi, čak i kad je ona toliko mračna kao u *Nebeskim stvorenjima*. *Prstenova družina* je, pak, uzvišen, epičan film, usporen i pun dostojanstvenih likova većih od života. S ovakvim sižejom Jackson se uglavnom uspješno hrva, ali povremeno izbija na vidjelo njegovo neiskustvo u području uzvišenog. Neke situacije i likovi (npr. lik plavokosog vilenjaka Legolasa) neuvjerljivi su i više se približavaju *pop-corn* mistici negoli dostojanstvenosti i uzvišenosti.

Zanimljiva je i uporaba velikog broja krupnih planova, postupka koji je prije Jacksona u spektaklu najdosljednije uporabio Wyler u filmu *Ben Hur*. Krupni planovi funkcionalni su dio spektakularne cjeline Jacksonova ostvarenja, jer ne odvlače film u sfere intimnog i psihološkog, nego likovima daju značaj i mitsku veličinu. Vrlo krupni planovi upotrebljavaju se onda kad se želi pokazati moć ili znanje nekog lika. Ipak, sve što smo rekli prilično je uopćeno i relativno, pa opet ponovimo da konačni sud o filmu (ili seriji) *Gospodar prstenova* možemo dati tek kad ga (je) vidimo u cijelosti.

Juraj Kukoč

Gospodar prstenova: prstenova družina

HANNIBAL

SAD, Velika Britanija, 2001. — pr. Universal Pictures, Dino De Laurentiis Productions, Metro-Goldwyn-Mayer, Scott Free Productions, Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis, Ridley Scott, izv. pr. Branko Lustig. — sc. David Mamet, Steven Zaillian prema romanu »Hannibal« Thomasa Harrisa, r. Ridley Scott, d. f. John Mathieson, mt. Pietro Scalia. — gl. Hans Zimmer, James Michael Dooley, sgf. Norris Spencer, kgf. Janty Yates. — ul. Anthony Hopkins, Julianne Moore, Gary Oldman, Ray Liotta, Frankie Faison, Giancarlo Giannini, Francesca Neri, Zeljko Ivanek. — 131 minuta. — distr. BLITZ.

Posljednjih nekoliko godina Ridley Scott prelazi iz filma u film, doslovce dokazujući kako može efektno i atraktivno uprizoriti i scenarije koji su sve

Hannibal

prije negoli intrigantni. *Hanibalov* predložak ipak je daleko zanimljiviji od formulaičnoga *Gladijatorova* polazišta, ali je pred redatelja postavio dvije nezahvalne zadaće. Prva je bila kako zamijeniti Jodie Foster, koja je briljirala u prvom filmu, dok se druga odnosila na neporecivu kakvoću Demmeova uratka, kult-ostvarenja čiji je povlašteni status potvrđen i pregrštom Oscara. Štoviše, populističnost filma *Kad jaganci utihnu* pretvorila je Hannibala Lectera u karizmatična negativca, mračnu popikonu iz galerije kojom dominiraju likovi poput Michaela Myersa (*Noć vještica*), Jasona Vorheesa (*Petak 13*), Freddyja Krugera (*Noćna mora u ulici Brijestova*) i Leatherfacea (*Teksaški masakr motornom pilom*).

Nezahvalnoj zadaći iskusni je filmaš pristupio prilično pravocrtno. On gradi film na tjeskobnoj ugođajnosti i snažnom ritmu priče. U tom smislu zanemaruje glavne likove, te im ne dopušta konkeretniji odnos, što je upravo činilo Demmeov film toliko posebnim. Usredotočujući se više na Hanibala Scott mu oduzima tajnovitost i lišava ga prijetećeg sazvučja. Izvukavši ga iz sjene redatelj je napravio medvjeđu uslugu cijelom filmu, kojem sada nedostaje upravo zastrašujuće atmosferičnosti. S druge strane, Scott je ponudio nekoliko zanimljivih sporednih likova, što se ponajviše odnosi na izvrsnog Giancarla Gianninija u ulozi policijskog inspektora.

Inače, *Hanibal* se prilično čvrsto drži pisana predloška. Točnije, izbačeno je nekoliko, za glavni fabulativni tijek relativno nezanimljivih podzapleta, a intervenirano je i u samoj završnici. Rasplet je tako podosta ublažen, očito s namjerom izbjegavanja nepovoljnog predikata, čime bi *Hanibalu* bio dobrano prigušen blagajnički odjek.

Mario Sablić

HARRY POTTER I KAMEN MUDRACA / HARRY POTTER AND THE SORCERERS STONE

SAD, 2001. — pr. Warner Bros., Heyday Films, 1492 Pictures, David Heyman, izv. pr. Michael Barnathan, Chris Columbus, Duncan Henderson, Mark Radcliffe, kpr. Tanya Seghatchian. — sc. Steve Kloves prema istoimenom romanu J. K. Rowling, r. Chris Columbus, d. f. John Seale, mt. Richard Francis-Bruce. — gl. John Williams, sgf. Stuart Craig, kgf. Judianna Makovsky. — ul. Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Robbie Coltrane, Richard Harris, Alan Rickman, Maggie Smith, John Hurt, Richard Griffiths, Ian Hart, Zoe Wanamaker, John Cleese, Fiona Shaw, Julie Walters. — 152 minute. — distr. InterCom Issa.

Je li u slučaju filmova rađenih na osnovi literarnog predloška bolje prvo pročitati knjigu? Ako prije posjeta kinu uzmemo knjigu u ruke, znat ćemo kakav bi film trebao biti pa bismo se lako mogli razočarati, a ako pak na projekciju dođemo kao *tabula rasa*, kako možemo biti sigurni da je na vrpcu preneseno ono što je pjesnik htio reći? No, u slučaju planetarno slavnog dječaka koji ljeti životari ispod stuba bešćutnog strica, a inače se priprema za slavnu čarobnjačku karijeru, stvari bi trebale biti jednostavne. Harry Potter pisan je kao omladinsko *fantasy*-štivo, što znači da bi trebao samo zabaviti i zagolicati maštu čitatelja/gledatelja, i ništa više. Ljubitelji pisane riječi ne mogu se požaliti na iznevjerena očekivanja, no to ne vrijedi za ljubitelje pokretnih slika. Ovaj blockbuster za juniore naizgled je savršeno vjerno prekopirao roman pa je na prvi pogled teško uočiti gdje se promašilo. Siže je maštovit, likovi živopisni, zgode i nezgode čarobnih mališana napete i smiješne, casting glumačke ekipe upravo zapanjujuće dobro pogođen, vizualni stil savršeno skida knjigu... a sve skupa jedva da je gledljivo. Radnja je toliko nepregledno izložena da ju je teško pratiti čak i ako ste ušli u kino s predznanjem, scene iz romana koje su izostavljene u celuloidnoj verziji kao da su birane metodom nasumičnog otvaranja knjige, dok tempo filma jasno ukazuje na autorsku privrženost metodi monotonije. No, misterij velikih očekivanja i sićušnih rezultata brzo se razjasni kad se pogleda na odjavnu špicu i uoči ime redatelja. Chris Columbus potpisnik je cijelog niza napada na dobar ukus gledatelja koje se tek uz žmirenje na oba oka i mnogo dobre volje može nazvati filmskim djelima. Sve je počelo sa *Sam u kući*, koji je tretiranjem nasilja u maniri *Looney Toones* crtanih filmova budio nade u svijetlu karijeru još jednog populistički nastrojena đaka Velikog Meštra Spielberga.

Harry Potter i kamen mudraca

Nažalost, uslijedio je niz komedija poput *Mrs. Doubtfire* ili *Devet mjeseci*, koje su sve odreda savršena podloga za izbacivanje viška negativnih emocija filmskih kritičara. Istina je doduše da Columbusovi radovi uglavnom donesu zamamnu financijsku dobit zbog koje je redatelju idući projekt s poznatim glumačkim imenima osiguran unaprijed, no istina je i da među tim filmovima nema ni jednoga koji se pamti dulje od pola sata nakon izlaska iz kinodvorane. *Harry Potter* nažalost u ovom nije iznimka. U pitanju je doduše film namijenjen ponajprije gledateljima s mliječnim zubima, no to nije razlog da se zanemari njihove roditelje, koji će se tijekom projekcije morati nositi s nekontroliranim napadima zijevanja.

Staša Čelan

IZA NEPRIJATELJSKIH LINIJA / BEHIND ENEMY LINES

SAD, 2001. — pr. Davis Entertainment, John Davis, izv. pr. Stephanie Austin, Wyck Godfrey, kpr. Alex Blum. — sc. David Veloz, Zak Penn, r. John Moore, d. f. Brendan Galvin, mt. Paul Martin Smith. — gl. Don Davis, sgf. Ivo Husnjak, Neno Pecur, kgf. George L. Little. — ul. Owen Wilson, Gene Hackman, Gabriel Macht, Vladimir Mashkov, Charles Malik Whitfield, David Keith, Olek Krupa, Joaquim de Almeida. — 105 minuta. — distr. Continental film.

Očekivanu nisku filmova natopljenih američkim domoljubljem i novopečenom sklonošću vojnim intervencijama predvodi filmić *Iza neprijateljskih linija*. Premijera tog akcijskog filma trebala je biti koji mjesec kasnije, ali je pomaknuta jer se djelce nevelikih pretenzija odjednom pretvorilo u moguću bankabilnu atrakciju.

Uradak s potpisom Johna Moorea formulaična je adrenalinska trka, svima poznata raspleta, koja ne nudi baš ništa više od očekivanog. To je upravo i najveći problem, jer riječ je o Mooreovu nastupnom filmu, u kojem on pokazuje vještinu jedino u atraktivnom rješavanju akcijskih prizora i dinamičnom pripovijedanju u slikama. Filmaš koji dolazi iz reklamnog miljea oslonio se na rukopis kakav poznaje, pa je rezultat stilizirano, dopadljivo režirano djelo. No, valja kazati kako atrakcija počiva isključivo na vizualnom planu, dok je sama priča sve prije negoli slojevita.

Iza neprijateljskih linija

Nepostojanje većih ambicija možda je upravo i najveća vrijednost *Iza neprijateljskih linija*, jer bi gledatelji na izvanameričkim tržištima doista teško probavili serviranje tako jeftine, ničim prikrivene propagande.

Više od polovice filma zauzimaju prizori potjere. Dok zli momci ganjaju Owena Wilsona, njegovi kamaradi smišljaju način kako da ga izvuku. Pri tome glavni junak, često na najnevjerojatnije načine, izvlači živu glavu, što je zapravo najveći problem Mooreova filma. Naime, filmaš se nikako nije mogao odlučiti teži li realističnom, gotovo dokumentarističkom, premda likovno glamurozno zapakiranom prosedeu, kakva nalazimo u Scottovu *Padu crnog jastreba*, ili je naklonjen holivudskom poimanju akcije po kojemu je glavni junak gotovo nedodirljiv. Redateljevo kolebanje čini *Iza neprijateljskih linija* nezahtjevnom razbibrigom, kod koje je za povoljan dojam nužno zaboraviti povijesno-političku pozadinu u kojoj se film odvija.

Mario Sablić

KROJAČ PANAME / THE TAILOR OF PANAMA

SAD, Irska, 2001. — pr. Columbia Pictures, Merlin Films, John Boorman, Mauri Freed, izv. pr. John Le Carré, kpr. Kevan Barker. — sc. John Le Carré, Andrew Davis, John Boorman prema romanu Johna Le Carréa, r. John Boorman, d. f. Philippe Rousselot, mt. Ron Davis. — gl. Shaun Davey, sgf. Derek Wallace, kgf. Maeve Paterson. — ul. Pierce Brosnan, Geoffrey Rush, Jamie Lee Curtis, Leonor Varela, Brendan Gleeson, Harold Pinter, Catherine McCormack, Daniel Radcliffe. — 109 minuta. — distr. Continental film.

Da li je u najnovijem filmu britanskog redatelja Johna Boormana *Krojač Paname*, nastalom prema istoimenoj knjizi poznatoga pisca špijunskih romana Johna Le Carrea, riječ jednostavno o krojaču koji živi u Panami ili o toliko utjecajnu pojedincu da svojim postupcima može krojiti politiku spomenute srednjoameričke države? I jedno i drugo je točno, pa se i po tome može zaključiti da je riječ o parodiji. Nakon poveće serije špijunskih romana Le Carre je 1996. napisao djelo u kojem se želio našaliti s tim žanrom koji je nakon hladnog rata izgubio na zanimljivosti i aktualnosti.

Beskrupulozni i zavodljivi britanski špijun Andy Osnard (Pierce Brosnan) po kazni dolazi u Panamu, te ubrzo postaje jasno da će on zbog čistog profita izmisliti kakvu špijunsku aferu. Tajno mu je oružje Harry Pendel (Geoffrey Rush), bivši engleski robijaš koji u Panami drži luksuzni krojački salon. On odijeva listom političke moćnike, pa je samim time za Osnarda odličan izvor informacija. Budući da pikantnih informacija nema, Harry će, kako bi spasio živu glavu, izmisliti da je od predsjednika čuo kako se Panamski kanal prodaje Kinezima. Osnarda uopće ne zanima koliko je to istinito, već samo činjenica da je riječ o krupnoj stvari na kojoj može zgrnuti nekoliko milijunčića.

»Panama je mjesto gdje je dobro djelo grijeh koji ne ostaje nekažnjen«, replika je našeg protagonista i tek jedan od

Krojač Paname

sočnih cinizama kojima vrvi ovaj film koji se može opisati kao spoj crne komedije i političkog trilera. Radnja filma smještena je u razdoblje kontroverznih političkih događanja nakon prelaska Panamskog kanala iz ruku Amerikanaca vlasti Paname, potkraj 1999. Zbog snimanja na originalnim lokacijama, ali i kamere veterana Phillipea Rousselota, ostvarenje djeluje vizualno svježe i atraktivno.

Neki od dijaloga u *Krojaču Paname* toliko su duhoviti da ih valja spomenuti. Kada se Andy i Harry prvi put susreću, Harry kaže: »Dobrodošli u Panamu, Casablancu bez heroja.« A kada smo već kod Casablance, završetak *Krojača Paname* neskrivena je parodija *Casablance*. Nakon što je pokupio kovčeg pun love, Andy se pakira u avion koji mu je zbog ucjene morao osigurati britanski ambasador. Andy kaže ambasadoru: »Mislim da bi ovo mogao biti početak jednog lijepog prijateljstva«, a ambasador rezignirano odgovara da čisto sumnja u tu mogućnost. Nastupi Geoffreyja Rusha i Piercea Brosnana zaslužuju svaku pohvalu, tim više što je Brosnan ovdje ponudio jedno drugo, mračno lice Jamesa Bonda.

Goran Jovetić

LEGENDA O VITEZU / A KNIGHT'S TALE

SAD, 2001. — pr. Columbia Pictures, Escape Artists, Finestkind, Black and Blu Entertainment, Todd Black, Brian Helgeland, Tim Van Rellim. — sc. i r. Brian Helgeland, d. f. Richard Greatrex, mt. Kevin Stitt. — gl. Carter Burwell, sgf. Tony Burrough, kgf. Caroline Harris. — ul. Heath Ledger, Rufus Sewell, Shannyn Sossamon, Paul Bettany, Laura Fraser, Mark Addy, Alan Tudyk, Bérénice Bejo. — 132 minute. — distr. Continental film.

Nažalost ne u potpunosti uspio eksperiment oskarovca Briana Helgelanda

Legenda o vitezu

(scenarij za briljantni višeslojni *L. A. Povjerljivo*), koji je u pokušaju ukrštavanja očiglednih anakronizama, kao što je nakalemljivanje moderne rock-glazbe na pseudopovijesno autentičnu priču o nadobudnom vitezu iz 14. stoljeća (kao što je to već činio genijalac Baz Luhrmann u *Romeu i Juliji* te recentnom *Moulin Rougeu*) napravio uistinu riskantan korak.

Naime, film nije dovoljno drzak ni provokativan da bi pronio neke nove ideje, ali ni umjeren u granicama tradicionalne pristojnosti da zadovolji većinski ukus; jer ne funkcionira ni kao glazbena (*r'n'r*) fantazija, a ni kao herojska priča. *Legenda o vitezu* postaje zbrka koja zasigurno zadovoljava ljubitelje starih stvari i ekstremnih sportova (eventualno tinejdžere), ali ne i ostale.

U početku sve funkcionira relativno dobro, da bi u drugom dijelu scene borbe u turnirima postale prerazvučene, preučestale i preslične (kao da su u nekoliko varijanata puštali samo jednu, ponešto različito montiranu sekvencu), a izniknulo je i mnoštvo načetih, a nedovršenih likova (junakova dva pomagača), odnosno neiskorištenih i nerazrađenih odnosa među istima (vitez i kovačica). Sve to nema mnogo veze sa samim srednjim vijekom, čija se autentičnost nastoji sugerirati prljavošću likova, nadmoćnim odnosom prema ženama te nadasve uvođenjem kao lika autora jedne od *Canterburyjskih priča*, po kojoj je film i snimljen — ekstravagantnog i elokventnog Geoffreya Chaucera, u izvedbi darovitoga Paula Bettanyja.

I ljubavni podzaplet ima nekoliko problema — počevši od Helegelandove očigledne nedarovitosti, ali i nezainteresiranosti za romantične materijale (koji kao da postoje samo zbog privlačenja i ženske publike na inače po svemu *muški* film), preko drvenastih izvedbi dvoje zaljubljenika (Heatha Ledgera, te vrlo lijepe, ali nekarizmatične debitantice Shannyn Sossamon). Tako, iako je riječ o zaigranom, nedvojbeno maštovitom i simpatičnom ostvarenju, manje bi pažnje trebalo posvetiti anakronizmu *rock* vs. srednji vijek (iako ih ima još — znak Nikea urezan u junakov štit, Ledgerov svjetonazor vjere u samog sebe i kontrolu nad sudbinom, toliko stran medijevalnom čovjeku, isprepadanu dogmama i onostranim), jer to je uklopljeno gotovo pa odlično — koliko svemu ostalom.

Katarina Marić

LJUBAV BEZ IZLAZA / THE DEEP END

SAD, 2001. — pr. i5 Films, Scott McGehee, David Siegel, izv. pr. Robert H. Nathan, kpr. Laura Greenlee. — sc. David Siegel prema romanu The Blank Wall Elisabeth Sanxay Holding, r. David Siegel, d. f. Giles Nuttgens, mt. Lauren Zuckerman. — gl. Peter Nashel, sgf. Kelly McGehee, Christopher Tandon, kgf. Sabrina Rosen. — ul. Tilda Swinton, Goran Višnjić, Jonathan Tucker, Peter Donat, Raymond J. Barry, Josh Lucas, Tamara Hope, Jordon Dorrance. — 100 minuta. — distr. Continental film.

Ljubav bez izlaza solidan je mali triler koji je trebao biti prvim konkretnijim glumačkim zadatkom Gorana Višnjića, sada već relevantne televizijske glumačke vedete (*Hitna služba*). Umjesto toga, dobiven je film kojim dominira glumačka osobnost Tilde Swinton, potiskujući sve ostale u daleki drugi plan. Štoviše, predviđanja mnogih recenzenata bila su oskarovska nominacija za glavnu glumicu, što se naposljetku ipak nije dogodilo.

Polazište *Ljubavi bez izlaza* stari je roman Elisabeth Sanxay Holding pod naslovom *The Blank Wall*. Isti je predložak bio polazištem *noir*-trilera *The Reckless Moment*, redatelja Maxa Ophulsa, snimljena potkraj četrdesetih godina. Ono što je osvježavajuće u osuvremenjenoj inačici je način na koji Scott McGehee i David Siegel prilagođavaju *noir*-predložak vremenu u kojem se radnja zbiva. Oni to čine nenametljivo, vješto zaobilazeći uvriježena rješenja trilera, a na pamet im ne pada ni vizualno imitiranje noir-stila. Intenzitet cjeline grade na karakterima, ponajviše briljantno odglumljenoj glavnoj junakinji. Upravo zato *Ljubav bez izlaza* počiva na glumačkim dosezima Tilde Swinton, koja besprijekorno otkriva motive svoje junakinje, čineći preglednim njezino unutrašnje proživljavanje.

McGehe i Siegel potporu ne traže u efektnim, no često i besmisleno zlorabljenim scenarističkim doskočicama, ili raskošno vizualiziranim akcijskim segmentima. Oni ne varaju gledatelja, nego puštaju da drama proizađe iz sli-

Ljubimica Amerike

kovitih protagonista, što uključuje i lik koji tumači Goran Višnjić, premda će on još pričekati do prigode za pravo glumačko dokazivanje. Priča *Ljubavi bez izlaza* polako se odmotava, neopazice pletući mrežu oko gledatelja, a da se ni u jednom trenu cjelina ne doima dosadnom ili zamornom.

Mario Sablić

LJUBIMICA AMERIKE / AMERICA'S SWEETHEARTS

SAD, 2001. — pr. Face Productions, Revolution Studios, Roth-Arnold Productions, Shoelace Productions, Susan Arnold, Donna Roth, Billy Crystal, izv. pr. Charles Newirth, Peter Tolan, kpr. Bruce A. Block, Allegra Clegg. — sc. Billy Crystal, Peter Tolan, r. Joe Roth, d. f. Phedon Papamichael, mt. Stephen A. Rotter. — gl. James Newton Howard, sgf. Garreth Stover, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Julia Roberts, Billy Crystal, Catherine Zeta-Jones, John Cusack, Hank Azaria, Stanley Tucci, Christopher Walken, Alan Arkin. — 102 minute. — distr. Continental film.

Romantična komedija sa zapletom nalik onima iz starih melodrama (samoživa filmska diva manipulira sestrom i mužem, no oni se zbliže jer je sestra od stokilašice u međuvremenu pretvorena u labuda, te to ujedno čini i emotivnu okosnicu u radnji), no čak i za njih pretjerano neuvjerljivim. Ipak, riječ je o takvu tipu filma koji je posve solidno zabavan (iako će ga poneki *outsider* možda naći odveć internim, dok će ga upućeni vjerojatno smatrati nedostatno vjerodostojnim); ne pretjerano inventivan, ali ni pretenciozan, zapravo jedan od mnogih — te uistinu začuđuju iznimno agresivne loše kritike i niske ocjene njemu upućene. Jer to je po svemu tipičan, a povremeno i prilično duhovit *filmić* (s nizom vrlo zabavnih epizoda — Cusackove scene s guruom, odličan lik Cristophera Walkena i Billyja Crystala). Iako lažan kao i *business* koji portretira, ipak znači eskapističku dvosatnu razonodu s relativno svježom premisom — kojom se doduše, no na posve drugačijoj razini, bavio i sarkastičan Altmanov *Igrač* — svijetom golemih ega filmskih zvijezda, beskrupuloznim varanjima press-agenata; ali i narcisoidnih čudaka — genija, sitnih ljubomornika, pohlepnih novinara; čak i *slapstick*-borbi i raznoraznih izgubljenih karaktera (senzibilni Eddie Johna Cusacka, mazohistkinja Kiki Julije Roberts, manipulativna Gwen Catherine Zeta-Jones).

Katarina Marić

MALI ŠPIJUNI / SPY KIDS

SAD, 2001. — pr. Dimension Films, Troublemaker Studios, Robert Rodriguez, Elizabeth Avellan, izv. pr. Cary Granat, Harvey Weinstein, Bob Weinstein, kpr. Tamara Smith-Zimmerman. — sc. i r. Robert Rodriguez, d. f. Guillermo Navarro, mt. Robert Rodriguez. — gl. Danny Elfman, Robert Rodriguez, John Debney, Gavin Greenaway, Harry Gregson-Williams, Heitor Pereira, sgf. Cary White, kgf. Deborah Everton. — ul. Antonio Banderas, Carla Gugino, Alan Cumming, Alexa Vega, Daryl Sabara, Tony Shalhoub, Teri Hatcher, Cheech Marin, Robert Patrick. — 88 minuta. — distr. UCD.

Dječja akcijska fantazija u najrevnijoj maniri bondovske pustolovine — lunapark s robotskim čudovištima i automobilima koji se pretvaraju u podmornice, smješten u slikovite katalonske krajolike. Prateći dvoje djece pri spašavanju roditelja — vrhunskih špijuna, u pohodu na *high-tech*-dvorac prepun virtualnih soba ekscentričnog Fegana Floopa (Alan Cummings — koji ima rijedak glumački dar za nevino i demonsko, ushićeno i mušičavo — istodobno) i njegovih živih lutaka nalik raznobojnom ušećerenom marcipanu ili koloritnim balonima žvakačih guma, redatelj Robert Rodriguez ostvario je iznimno inteligentan (a u presijecanju međugeneracijske komunikacije i bridak) film, s ponekim izvrsnim glumačkim ostvarenjima (Cummings, Banderas u ulozi oca, te Alexa Vega i Daryl Sabara kao djeca).

Film je to po senzibilitetu najbliži redateljevu kratkom uratku — jednoj od priča iz kolažne *Četiri sobe*, dok ostatak njegove filmografije čine uglavnom nasilna (*El Mariachi*), još nasilnija (*Desperado*) ili degutantno nasilna (*Od sumraka do zore*) djela. No riječ je o filmašu izrazito maštovita, energična stila i vizualnoga talenta, koji s pravom mjerom u ovaj idejama i humorom bogat stripovski *show* inkorporira odlične efekte kompjutorke grafike koje je dizajnirao godinama, pružajući nam pravu eksplozivnu kutiju igračaka prepunu iznenađenja — uvodeći novi tip dječjeg filma, s tragom u akcijcu, no s neposrednom spektakularnošću videoigre.

Katarina Marić

Mali špijuni

MANDOLINA KAPETANA CORELLIJA / CAPTAIN CORELLIS MANDOLIN

SAD, Velika Britanija, Francuska, 2001. — pr. Universal Pictures, Miramax Films, Working Title Films, Free Range Films, Le Studio Canal+, Studio Canal, Tim Bevan, Eric Fellner, Mark Huffam, Kevin Loader, kpr. Liza Chasin, Jane Frazer, Debra Hayward. — sc. Shawn Slovo prema romanu Louisa de Berniéresa, r. John Madden, d. f. John Toll, mt. Mick Audsley. — gl. Stephen Warbeck, sgf. Jim Clay, kgf. Alexandra Byrne. — ul. Nicolas Cage, Penélope Cruz, John Hurt, Christian Bale, David Morrissey, Irene Papas, Gerasimos Skiadaressis, Aspasia Kralli. — 131 minuta. — distr. Blitz.

Roman *Mandolina kapetana Corellija* četvrto je djelo Louisa de Berniéresa, koji je do uspjeha ove knjige za život zarađivao kao učitelj, a podaci iz njegova životopisa govore kako i sam navodno svira mandolinu te izrađuje taj instrument. Taj nebitan podatak navodim iz jednostavna razloga što mi je nevjerojatno kako su biografije zapadnjačkih pisaca uvijek prepune takvih gotovo bizarnih činjenica. U nas je nekako uvriježeno pravilo da pisci dolaze uglavnom iz novinarstva, dok su vani pisci do uspjeha svojih romana obično imali mnogo zanimljivije sudbine. Ne znam da li zasluge idu već klišeiziranom sustavu, ali Berneiresov roman ubrzo je nakon objavljivanja postao zapaženim hitom u Velikoj Britaniji, a dospio je i na popis najprodavanijih knjiga u SAD, te je preveden na 22 jezika.

Mandolina kapetana Corellija

Priča filma prati razdoblje od nekoliko godina, tijekom kojeg pratimo živote stanovnika grčkog otoka Cephallonia u nesigurnim godinama Drugoga svjetskog rata. Nakon poraza grčke vojske na otok dolaze okupatorske talijanske snage, među kojima je i kapetan Corelli. Corelli je ljubitelj glazbe i svirač mandoline, a njegova jedinica sačinjena je od opernih pjevača, zbog čega su oni ujedno organizirani i u zbor nazvan La Scala. Dalje se sve odvija po dobro poznatu receptu more, sunce, koke pa se Corelli, opijen vinom i očaran mediteranskim svijetom, zaljubljuje u prekrasnu domaću djevojku Pelagiju, čiji je zaručnik u partizanima. Kako godine okupacije otoka prolaze, tako se i njihova veza produbljuje, ali pitanje je trenutka kada će tragični događaji prekinuti idilu otoka i tako utjecati na njihovu vezu. Dakle, ovdje ima svega u rasponu od ratnih stradanja, partizana, pjesme, vina i ljubavi, a sve to u jednako šarenu aranžmanu engleskog redatelja, holivudsko-španjolskog glumačkog para i mediteranske atmosfere.

Riječ je o prilično ambicioznoj ekranizaciji popularnog romana što najbolje potvrđuje i izbor redatelja Johna Maddena, najpoznatijega po nedavnom uspjehu *Oscarima* nagrađena *Zaljubljenog Shakespeara*. Madden je prije snimio nekoliko nezapaženih filmova te je poznat po brojnim radiodramama, kazališnim predstavama i televizijskim serijama. No, ovaj film nije postigao uspjeh kakav su autori očekivali. Ipak, i ovakav kakav jest film mi je mnogo simpatičniji i zanimljiviji od napuhana i precijenjena *Shakespearea*. Istina, slabosti ima na pretek, scenarij je površan, ali nedvojbeno pitak i gledljiv. Međutim, ono što najviše smeta neuspjelo je izgrađena mediteranska atmosfera pa je gledatelju jasno kako je riječ o ušminkanoj

holivudskoj produkciji. Ne pomažu tu ni europski redatelj i glumci; film svejedno izgleda kao tipičan američki film, koji eto igrom slučaja prati sudbine neameričkih junaka. Madden je film snimio na prekrasnom grčkom otočiću, ubacio je i malo grčkoga melosa pa je valjda očekivao da će to biti sasvim dovoljno i uvjerljivo, ali se takav pristup pokazao pogrešnim. Sasvim je sigurno kako bi ovaj film bio mnogo kvalitetniji da ga je primjerice radio neki od redatelja koji i sam pripada mediteranskom podneblju (Gabriele Salvatores, Giuseppe Tornatore, Vinko Brešan) te ga samim time bolje i razumije. Zbog već spomenuta udruživanja raznovrsne filmske ekipe sve je ostalo tek u okvirima solidnog i uvjerljivog isključivo publici koja sredozemno ozračje poznaje tek s turističkih razglednica.

Denis Vukoja

MLIJEČNI PUT

Bosna i Hercegovina, 2000. — pr. Mebius film, Suhreta Duda Sokolović. — sc. Almir Imširević, Faruk Sokolović prema priči Edine Kamenice, r. Faruk Sokolović, d. f. Stipo Svetinović, mt. Bojan Filipović. — gl. Zlatan Fazlić-Fazla, sgf. Edino Dino Sadžak, kgf. Ana Kunovac. — ul. Žan Marolt, Gordana Boban, Davor Janjić, Dragan Bjelogrlić, Selma Alispahić, Nada Đurevska, Ivo Gregurević. — distr. Film impex film.

Film koji nema ništa zajedničko s istoimenom Buñuelovom oštroumnom parodijom katoličanstva iz 1969. godine, osim možda koloritne galerije likova. No dok u Španjolca paraboličnom cestom paradiraju sveci, savjetoljubiv Đavo, fetišistički opsjednute redovnice pa čak i sama Bogorodica, Faruk Sokolović podastire nam lepezu karaktera sraslih s folklornom muslimanskom kulturom orijentalna kolorita, načrčkanom ikonografskom tradicijom i praznovjerjem, kao podlogom za radnju smještenu u suvremeno Sarajevo. Smjestivši u središte priče dva mlada para — muslimanski i katolički, koji su prisiljeni zamijeniti partnere kako bi u etnički miješanim brakovima konačno dobili mogućnost iseljenja u bolji život — na Novi Zeland, ujedno narativni slijed garnira nizom digresija o malim, jednostavnim ljudima i toplim autohtonim bošnjačkim humorom na prvu loptu. Doba je to depresije poraća, ali prepuno dobrohotne energije kojom — iako snimljen sa skromnim budžetom i u više no skromnim uvjetima, u sklopu redateljeve privatne producentske kuće Mebius (uz očite nedostatke, nezgrapnosti, raspršenost pa i logičke rupe) — pršti i sam film.

Simpatičan i životan, baš poput njegovih junaka (sjajan, topao Žan Marolt kao sanjar Mujo i uvijek spontani Davor Janjić te čudak Ante Vican), film predstavlja internacionalnu glumačku ekipu — srpski *uvoz* Dragana Bjelogrlića te hrvatski — Ivu Gregurevića, a u *cameu* se pojavljuje i sam redatelj.

Uspjevši ponuditi eskapistički, nepretenciozan, ali i populistički proizvod (koji u svakom slučaju treba promatrati kao uspjeh u kontekstu zamrle kinematografije BiH), Sokolović ostvaruje neposredan kontakt s najširom publikom, istodobno svojoj zemlji utirući neke nove (mliječne?) staze.

Katarina Marić

MUNJE

Jugoslavija, 2001. — pr. Yodi Movie Craftsman, Zoran Cvijanović, Milko Josifov. — sc. Srđa Anđelić, r. Radivoje Andrić, d. f. Dušan Joksimović, mt. Marko Glušac. — sgf. Goran Joksimović, kgf. Ljiljana Petrović. — ul. Boris Milivojević, Sergej Trifunović, Nikola Đuričko, Milica Vujović, Maja Mandžuka, Zoran Cvijanović, Nebojša Glogovac, Dušan Savić. — 90 minuta. — distr. UCD.

Pop i Mare, dva Beograđanina, dvadesetpetogodišnjaka, odluče potpunu ispraznost vlastitog života ispuniti osnivanjem prve srpske *drum'n'bass* grupe. Potajno prodaju vrijedne stvari svojih najbližih da bi platili izradu demosnimke bivšem, ne baš obljubljenom školskom kolegi Gojku, koji je sada vlasnik noćnoga kluba simboličnog imena *Dno*. Ali on ih prevari da bi im se osvetio za maltretiranja u školi. Tijekom noćnog lutanja ulicama odlaskom na tulum i u spomenuti klub u kojem nastoje riješiti probleme s tom snimkom i nestalom lovom, ali i djevojkama, pridružuju im se Gojkova djevojka, koja s njim raskida, lopov koji krade prerušen u Djeda Mraza, policajac kojemu je dosta njegova posla i konačno pjevačica jednog drugog benda. Tako nastaje svojevrstan urbani *road-movie*, kojem su nedostaci (tanka priča te siromašna, gotovo amaterska produkcija, pa čak povremeno i gluma, što je vjerojatno dobrim dijelom posljedica nestašice novca) tek djelomično nadoknađeni povremenim duhovitim doskočicama i ponekim inventivnim redateljskim rješenjem. I možda o tom filmu i ne bi trebalo trošiti previše riječi da nije dviju zapanjujućih činjenica.

Ponajprije, nije malen broj onih koji u nas stavljaju taj film za uzor vlastitoj kinematografiji, što bi se moglo prihvatiti jedino u pogledu teme iz suvremenog života mladih, a to hrvatskom filmu zasigurno nedostaje, ali ne i što se tiče konačnog dometa ovoga skromnog djela.

Još više, međutim, može začuditi činjenica da je u SR Jugoslaviji, s više od pola milijuna prodanih ulaznica, taj film superiorno (i u odnosu na inozemne hitove) osvojio prvo mjesto u gledanosti prošle godine. Ne iznenađuje to toliko zbog skromnih filmskih vrijednosti (jer one nisu uvijek presudne za popularnost nekog filma), nego zbog činjenice da toliki broj (vjerojatno ponajviše mlade) publike korespondira s vrstom glazbe, humora, pa i mentaliteta za koje bi se očekivalo da su bliski tek relativno uskom segmentu mladeži u velikim gradovima. No, čini se da su i ostali pronašli njima privlačnu zabavu u podsmijehu osjećaju beznadnosti i besperspektivnosti, što je glavni ton *Munja*.

Tomislav Kurelec

NATAŠA

Jugoslavija, 2001. — pr. Cinema Design Belgrade, Ljubiša Samardžić, izv. pr. Dragan Samardžić. — sc. Srđan Koljević, Đorđe Milosavljević, r. Ljubiša Samardžić, d. f. Radoslav Vladić, mt. Marko Glušac. — gl. Zoran Erić, sgf. Vladislav Lasić, kgf. Jasmina Sanader. — ul. Tijana Kondić, Nikola Đuričko, Dragan Bjelogrlić, Davor Janjić, Zoran Cvijanović, Anica Dobra, Neda Arnerić, Boris Milivojević. — 92 minute. — distr. FIM Impex Film.

Zbog lakoće preskakanja iz žanra kukanja nad vlastitom sudbinom pod NATO-bombama, viđena u *Nebeskoj udici*, među nepokolebljive kritičare Miloševićeve desetljetke i, dakako, postizborne pobjednike, mnogima bi novi film Ljubiše Samardžića mogao biti do-

sta iritantan, no za većinu je *Nataša* dovoljno šarmantan film da se takvo prebiranje po idejama i uvjerenjima iz prošlosti pretvori u nepotrebno grintanje.

Nataša je sedamnaestogodišnja djevojčica čiji je otac policajac hladnokrvno ustrijeljen pred njezinim očima, a ona se ni godinu poslije ne može pomiriti s činjenicom da policija nije pronašla krivce. Jureći biciklom ulicama Beograda počinje šašavu, ali i opasnu igru prijeteći SMS-porukama policajcima i mafijašima čije brojeve pronalazi u očevu rokovniku. Emocionalno frustrirana zbog očeve smrti i majčina zanemarivanja utjehu pronalazi tek kod školske psihologice, no igrom slučaja zaljubljuje se u njezina muža, zapuštena knjižara koji je pokušava zaštiti.

Smješten u dane uoči srpskih izbora i, kako znamo, konačnog Miloševićeva pada, Samardžićev film vrlo uvjerljivo dočarava atmosferu ludila i kaosa na beogradskim ulicama potkraj 2000, te svjedoči o moralnom i duhovnom raspadu društva. Jasno je da je naslovna junakinja, i sama pomalo *pomaknuta*, suprotstavljena etabliranom državnom ludilu: ona je mlada, neobuzdana, prkosna i bez ikakva straha od autoriteta. Ona bi trebala biti simbolom nove Srbije, no da se film ipak ne može svesti na ovako banalan programatski koncept svjedoči pesimistički intoniran završetak.

Sve do patetičnoga finala, Samardžićev je film smjesa drame, krimića i urnebesne crne komedije ispunjene duhovitim dijalozima i efektnim likovima, snimljen s mnogo osjećaja za glumce i filmski ritam. Očito je Samardžić i kao redatelj dosta napredovao u odnosu na debitantski film, pa nas na njegovu redateljsku mladost podsjećaju tek narativna šepanja u posljednjoj trećini filma. Tek kad pogledate film, shvatit ćete kako Ljubišina tvrdnja o Tijani Kondić kao budućoj velikoj zvijezdi nije nimalo pretjerana. Tijana drži film na okupu takvom glumačkom energijom kakva već dugo nije viđena na ovim prostorima, a ima sreću i da ju okružuju doista prvoklasni glumački sekundanti, poput Anice Dobra, Nikole Đurička i Davora Janjića.[1]

Igor Tomljanović

Ne reci ni riječ

NE RECI NI RIJEČ / DONT SAY A WORD

SAD, 2001. — pr. Village Roadshow Productions, Regency Entertainment, Regency Enterprises, New Regency Pictures, NPV Entertainment, Kopelson Entertainment, Furthur Films, Anne Kopelson, Arnold Kopelson, Arnon Milchan, izv. pr. Bruce Berman, Jeffrey Downer, kpr. Nana Greenwald, Andrew Klavan. — sc. Anthony Peckham, Patrick Smith Kelly prema romanu Andrewa Klavana, r. Gary Fleder, d. f. Amir M. Mokri, mt. Armen Minasian, William Steinkamp. — gl. Mark Isham, sgf. Nelson Coates, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Michael Douglas, Sean Bean, Brittany Murphy, Famke Janssen, Skye McCole Bartusiak, Jennifer Esposito, Oliver Platt, Victor Argo. — 113 minuta. — distr. Continental film.

N*e reci ni riječ* još je jedan triler koji će malo koga zaintrigirati, a preporučiti ga valja tek filmofilima voljnim pogledati baš svaki film koji pripada spomenutoj filmskoj vrsti. Ostvarenje Garyja Fledera (*Kolekcionar*) pripada redu celuloidnih uradaka kojih se teško prisjetiti već sat nakon gledanja. Poražavajući je to zaključak za projekt koji je okupio niz istaknutih glumačkih imena (Michael Douglas, Sean Bean, Brittany Murphy, Famke Janssen), a potpisan od filmaša koji je svojedobno slovio za redateljsku nadu. I Fleder i njegovi glumci jednostavno su se utopili u bezličnosti scenarija te nisu pokazali nikakvu namjeru da vlastitim angažmanom podignu cjelinu na višu kvalitativnu razinu. Istini za volju, svi oni solidno i profesionalno odrađuju svoj posao, ali *Ne reci ni riječ* neće biti film važan za buduću karijeru niti jednom od njih.

Bedasti, nekoherentni scenarij odsjekao je odstupnicu Garyju Flederu. Njemu se učinilo kako nema dovoljno materijala za kreiranje intrigantnog psihološkog trilera, pa publiku povremeno nastoji razbuditi spektakularnim akcijskim sekvencama koje teško pronalaze razloga u samoj priči. Fledera realizacija tih scena zabavlja, pa im posvećuje daleko više pozornosti negoli profiliranju karaktera ili uspostavljanju primjerene atmosfere. Valja kazati kako taj filmaš olako poseže za jeftinim senzacijama, nikako ne uspijevajući uspostaviti tjeskobnu napetost, prijeko potreban čimbenik za realizaciju psihološkog trilera.

Zbog svega je *Ne reci ni riječ* samo shematizirani triler-nacrt kojem je trebalo još mnogo dorade, pogotovu u fazi pisanja scenarija pa će teško zadovoljiti i najmanje zahtjevne poklonike ovog žanra.

Mario Sablić

NEBO BOJE VANILIJE / VANILLA SKY

SAD, 2001. — pr. Cruise-Wagner Productions, Vinyl Films, Cameron Crowe, Tom Cruise, Paula Wagner, izv. pr. Bill Block, Fernando Bovaria, Danny Bramson, Jonathan Sanger, Patrick Wachsberger, kpr. Donald J. Lee Jr. — sc. Cameron Crowe prema filmu »Abre Los Ojos« Alejandra Amenábara, r. Ca-

1 Ovo je skraćen tekst kritike izašle u *Globusu* po premijernom prikazivanju filma.

meron Crowe, d. f. John Toll, mt. Joe Hutshing, Mark Livolsi. — gl. Nancy Wilson, sgf. Catherine Hardwicke, kgf. Betsy Heimann. — ul. Tom Cruise, Penélope Cruz, Cameron Diaz, Kurt Russell, Jason Lee, Noah Taylor, Timothy Spall, Tilda Swinton. — 135 minuta. — distr. Kinematografi.

Tom Cruise je David Amis, privlačni *playboy* koji živi u obilju, no koji nakon nesreće koju izazove ljubomorna i strastvena Julie Gianni (Cameron Diaz), djevojka koja nakon strastvene noći odbija biti degradirana na platonski status, ostaje unakažena lica. Deformiran i na rubu demencije, shvaća da mu je sad nemoguće ostvariti planiranu vezu s djevojkom u koju se uistinu zaljubio — lijepom, seksi i zaigranom Sofie Serrano (Penelope Cruz). Pod maskom, kao moderni Fantom opere, on tako postaje tragička figura stalno balansirajući između stvarnosti i sna.

Redatelj Cameron Crowe ne propušta priliku, uz svoju suncem okupanu fotografiju široka zamaha, uklopiti i opsesiju pop-kulturom i mračnom stranom slave (odlično obrađivane već u *Samcima, Jerryju McGuireu, Koraku do slave*). Naime, od svih modernih redatelja on je najugođeniji na takvu vrstu vibracija, te se njegov izbor *remakea* ovog u izvorniku iznimno mračna i teška trilera novog *enfant-terriblea* svijeta filma — Alejandra Amenabara iz 1997. godine — *Abre Los Ojos* (*Otvori oči*), ujedno čini i kontradiktoran i neobičan, ali i pogođen. Ipak, Crowe se nije uspio nositi sa svježinom i hladnom jezom prethodnika, kao ni s njegovom visoko intelektualnom art-komponentom, već je film u njegovim rukama postao prepričana simplificirana, gledateljima do u tančine objašnjena verzija, bez imalo prostora za eventualno iščitavanje kompleksne nadrealistične dramaturgije.

On tako postaje kvaziumjetnička mješavina otrcana naklapanja o odgovornosti i drugoj prilici te o onom što se nalazi iza ove naše realnosti — djelomično bivajući fantazija o Ljepoti, djelomično *new-age* istraživanje o onostranom, vukući nas u pseudofantastične more vs. stvarnost — film o gravitaciji ka lijepom, snovima, željama i strahu od smrti.

Katarina Marić

Nebo boje vanilije

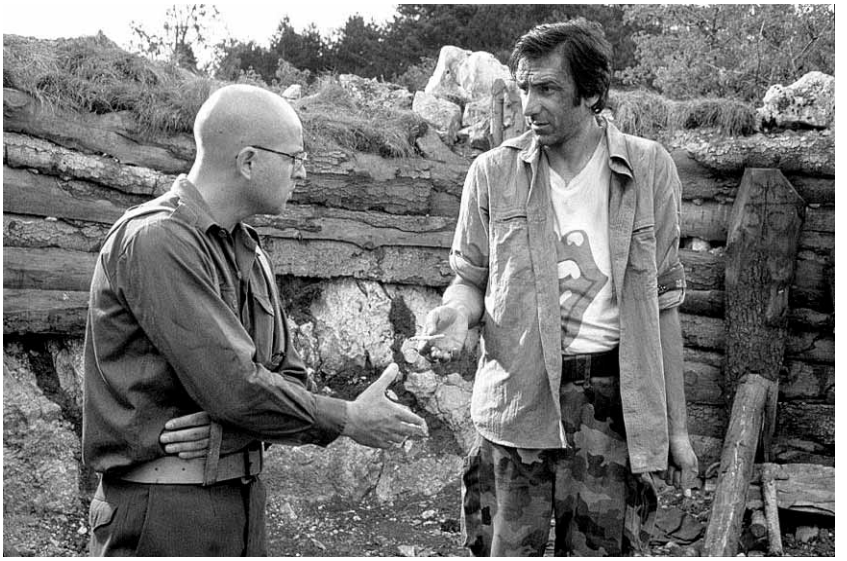
NIČIJA ZEMLJA / NO MAN'S LAND

Slovenija, Belgija, Bosna i Hercegovina, Francuska, Italija, Velika Britanija, 2001. — pr. Counihan Villiers Productions, Fabrica, Mans Films, Noé Productions, Studio Maj/Casasablanca, Čedomir Kolar, Marc Baschet, Frédérique Dumas, Marion Hänsel, izv. pr. Dunja Klemenc, Igor Pedicek, kpr. Cat Villiers. — sc. i r. Danis Tanović, d. f. Walther Vanden Ende, mt. Francesca Calvelli. — sgf. Duško Milavec, kgf. Zvonka Makuc. — ul. Branko Đurić, Rene Bitorajac, Filip Šovagović, Simon Callow, Katrin Cartlidge, Alain Eloy, Sacha Kremer, Mustafa Nadarević. — 98 minuta. — distr. Discovery.

Nakon međunarodnih uspjeha nekolicine srpskih redatelja, Makedonca Mančevskog, Hrvata Brešana i, nedavno, Slovenca Cvitkoviča, i Bosanci su dobili svojega međunarodno priznatog autora. *Ničija zemlja* redatelja Danisa Tanovića dobitnik je *Zlatne palme* za scenarij, *Zlatnog globusa* za strani film a nominiran je i za *Oscara*. Priča se odigrava u rovu na ničijoj zemlji u kojem se sukobljavaju i međusobno zarobljavaju muslimanski vojnik Čiki (Branko Đurić) i srpski vojnik Nino (Rene Bitorajac), a gungulu upotpunjavaju Čikijev ranjeni kolega Ćera (Filip Šovagović), koji leži na mini, te mirovne postrojbe UN-a i pridošli novinari.

Tanović je uspio napraviti ono što mnogi redatelji s balkanskih prostora nisu uspjeli, a Iranci to uspješno čine već desetak godina — uzeti životno i filmski privlačnu temu iz vlastite sredine i efektno prikazati sve njezine idiosinkrazije i paradokse. Doduše, za sve poznavatelje posljednjih deset godina povijesti bivših jugoslavenskih republika tema, motivi i poruka Tanovićeva filma otkrivanje su tople vode i mnogo su veće otkriće neukoj stranoj publici. Idejna neoriginalnost jedan je od najvažnijih razloga zbog kojeg se film nije svidio dijelu hrvatske filmske kritike. Međutim, način na koji je Tanović prikazao tu znanu temu i poruku prilično je dojmljiv i mudar.

Bez velikog broja snažnih obrata u radnji, retoričkih izražajnih sredstava i simbola, film jednostavno dopušta priči da se dogodi, onako kako se uglavnom i događala, strpljivo gradeći složenu mrežu značenja. Iako tako ne izgleda na prvi pogled, svi likovi pokušavaju na određeni način pridonijeti mirnu rješavanju sukoba. Nažalost, na kraju shvatimo da nitko od njih nema dovoljno snage, moći ili želje da takvo rješenje i ostvari. Čiki i Nino prolaze razne faze — od početne mržnje preko uzaludna pokušaja mirenja i stvaranja trpeljiva odnosa do konačna, neizbježna zakrvavljivanja cijele stvari. Lokalni zapovjednik plavih kaciga želi se othrvati inertnosti i licemjerju nadređenih i pokušava razriješiti sukob na svoju ruku, ali njegova utopijska želja na kraju ostaje bez pokrića. Strana novinarka (Katrin Cartlidge) u početku žudi za



Ničija zemlja

iznošenjem istine i želi pomoći da se sukob riješi, ali na kraju završava kao i svi ostali medijski licemjeri, u potrazi za efektnim izvješćem koje će joj osigurati karijerističke bodove.

Iako Tanović uobličava već viđenu priču iz ratne Bosne i režira je bez većih stilskih naglasaka, ona nikad ne postaje suhoparna. Naizgled prosječan i neinventivan siže zapravo je pun značenjski slojevite groteske, koja doseže vrhunac u završnom dijelu filma, posebice u sceni u kojoj Čiki i Nino izlaze iz rova, 'spašeni' od plavih kaciga, a mnogobrojne ih televizijske kamere snimaju. Dramaturški i vizualno nimalo izazovna, ova scena dobiva začudno značenje u kontekstu cjeline. Naime, dok UN-ove snage i mediji u liku dva vojnika, koji izlaze iz rova dok ih cijeli svijet gleda preko satelitskog prijenosa, vide još jednu pobjedu koju su izvojevali u ime mira, spašavanja života i razvoja tolerancije, Nino, Čiki i pronicavi gledatelji *Ničije zemlje* već tada znaju koliko je uzaludno pokušati spriječiti mržnju i destrukciju šminkerskim i površno korekcijskim pokušajima. Taj tjeskobni osjećaj potvrdit će se u finalnom krvavom sukobu Čikija i Nina. Dok Čiki maše pištoljem ispred kamera i na našem jeziku šalje sve te strane 'lešinare' u p..... m....., mirovnjaci i novinari gledaju ga šokirani i zgađeni, a pokroviteljska doza njihove sućuti neće im mnogo pomoći, jer oni zapravo ništa ne razumiju niti mogu razumjeti. Jedino što novinari mogu jest zadovoljiti se dobivanjem efektne snimke, a mirovnjaci potruditi se da naprave nešto kako bi mogli spavati mirne savjesti.

Nakon krvava raspleta, gotovo do razine karikature ocrnjen lik filma, glavni zapovjednik UN-ovih mirovnih snaga (Simon Callow), licemjerno kaže lokalnom zapovjedniku da se ovaj nema zašto živcirati, jer ionako nisu mogli ništa napraviti. Majstorski je paradoks da se gledatelj, dotučen takvim krajem, nalazi prikliješten i prisiljen prihvatiti posljednju izjavu glavnoga negativca kao najtočniji zaključak cijele priče. Ta antiholivudska poenta ne progovara samo o stanju u Bosni i Hercegovini 90-ih nego nudi prilično pesimističnu viziju bosanske i svjetske povijesti, sadašnjosti i budućnosti.

Juraj Kukoč

O MAČKAMA I PSIMA / CATS & DOGS

SAD, 2001. — pr. Warner Bros., Village Roadshow Productions, Mad Chance, NPV Entertainment, Zide-Perry Productions, Christopher DeFaria, Andrew Lazar, Craig Perry, Warren Zide, izv. pr. Chris Bender, Bruce Berman, J. C. Spink, kpr. Glenn Ficarra, John Requa. — sc. Glenn Ficarra, John Requa, r. Lawrence Guterman, d. f. Julio Macat, mt. Rick Finney, Michael A. Stevenson. — gl. John Debney, sgf. James D. Bissell, kgf. Tish Monaghan. — ul. Jeff Goldblum, Elizabeth Perkins, Alexander Pollock, Miriam Margolyes, Myron Natwick, Doris Chillcott, Kirsten Robek, Frank C. Turner. — 87 minuta. — distr. Continental film.

U animiranim filmovima u kojima su protagonisti životinje, gotovo redovito riječ je o likovima s ljudskim osobinama i jednakom inteligencijom. No to ne mijenja njihov položaj u prirodnom poretku ili ih dovodi u mogućnost da ga mijenjaju. Film *O mačkama i psima* u tom pogledu ide dalje, pa su ovdje psi i mačke ravnopravni, gotovo i nadmoćni ljudima. Ljudski rod naizgled ima kontrolu, a zapravo se još od staroga Egipta vodi tajni rat između pasa i mačaka. U to davno vrijeme mačke su vladale ljudima, sve dok se psi nisu pobunili i zbacili ih s vlasti, postavljajući ljude na mjesto gdje su i sada. Mačke od tada pokušavaju ponovno zavladati, a psi, kao najbolji čovjekovi prijatelji, to pokušavaju spriječiti. I tako se zapravo svuda oko nas odvija pravi životinjski 'hladni rat', u kojem se koriste sve znane špijunske tehnike, od najnovije informatičke tehnologije do uvijek pouzdanih tajnih agenata. Mačke se pokušavaju dokopati novopronađenog lijeka za alergiju protiv pasa kako bi preokrenule njegovo djelovanje. Tada psi više ne bi mogli biti u blizini ljudi i mačke bi ubrzo zavladale svijetom. Jedina nada čovječanstvu je skupina lokalnih psećih tajnih agenata potpomognuta štenetom koje je greškom došlo u znanstvenikovu obitelj.

Odlučivši se za igrani umjesto animiranog filma, tvorci su posegnuli za svom silom specijalnih efekata, kao što je animatronika proslavljena u *Praščiću Babeu*, raznorazni digitalni efekti te tvorevine iz studija pokojnoga Jima Hansona. Premda je u nekim slučajevima uporaba efekata jasno vidljiva, to nimalo ne šteti filmu koji ipak u sebi

O mačkama i psima

nosi ozračje uobičajeno u animiranom filmu. Čak je negdje i poželjna jer bi mnogi inače pomislili da su životinje izlagane priličnom maltretiranju. Premisa filma o nepoznatom svijetu pasa i mačaka zanimljiva je i vrlo dobro prenesena na film. A tu ima uistinu svega, od psećih tehničkih lumena i akademije tajnih agenata do mačjih *ninja*-plaćenika i ruskih ubojica, čime se uspješno parodiraju klišei iz špijunskih filmova. Uz specijalne efekte, veliki prinos filmu dali su i posuđivači glasova, među kojima nalazimo i tako zvučna imena kao što su Susan Sarandon, Alec Badwin, Charlton Heston i Tobey Maguire.

Redateljski debi Lawrencea Guttermana nije ujednačeno ostvarenje visoke kvalitete, ali ipak pruža solidnu zabavu.

Sanjin Petrović

ODJEDNOM PRINCEZA / THE PRINCESS DIARIES

SAD, 2001. — pr. Walt Disney Pictures, BrownHouse Productions, Bottom of the Ninth Productions, Debra Martin Chase, Whitney Houston, Mario Iscovich, kpr. Ellen H. Schwartz. — sc. Gina Wendkos prema romanu Meg Cabot, r. Garry Marshall, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Bruce Green. — gl. John Debney, sgf. Maybe Berke, kgf. Gary Jones. — ul. Julie Andrews, Anne Hathaway, Hector Elizondo, Heather Matarazzo, Mandy Moore, Caroline Goodall, Robert Schwartzman, Erik von Detten. — 114 minuta. — distr. BLITZ.

OPERACIJA SWORDFISH / SWORDFISH

SAD, 2001. — pr. Warner Bros., Village Roadshow Productions, NPV Entertainment, Silver Pictures, Jonathan Krane Group, Joel Silver, Jonathan D. Krane, Paul Winze, izv. pr. Bruce Berman, Kristen Branan, Jim Van Wyck, kpr. Dan Cracchiolo, Skip Woods. — sc. Skip Woods, r. Dominic Sena, d. f. Paul Cameron, mt. Stephen E. Rivkin. — gl. Paul Oakenfold, Christopher Young, sgf. Jeff Mann, kgf. Ha Nguyen. — ul. John Travolta, Hugh Jackman, Halle Berry, Don Cheadle, Sam Shepard, Vinnie Jones, Drea de Matteo, Rudolf Martin. — 99 minuta. — distr. InterCom Issa.

Operacija Swordfish

U akcijskom *high-tech*-trileru *Operacija Swordfish* Dominica Sene (*Kalifornija*, *Nestali u 60 sekundi*) nema ni trunke logike, ali zabave, pa čak s autoironijskim referencama, ima napretek. Filmom bi u prvom redu mogli biti oduševljeni poklonici različitih teorija zavjere i kompjuterski *freakovi*. Zanimljivo je kako je *Swordfish* scenarijem tipičan B-film, ali je izbor glumaca takav slab i nategnut scenarij uspio nekako ugurati u prvu *blockbustersku* ligu.

Gabriel Sher (Travolta) opasni je kriminalac i špijun koji želi financirati vlastitu viziju patriotizma. Da bi to ispunio, mora se dočepati devet i pol milijardi dolara u ilegalnim vladinim fondovima, koji su izvanredno zaštićeni. Za to angažira jednog od najboljih *hackera* na svijetu, Stanleyja Jobsona (Jackman). Gabrijel i njegova partnerica Ginger (Berry) namame tako Stanleyja u tu operaciju obećavši da će mu zauzvrat pružiti novi život s kćerkom koju ne smije viđati zbog ranijih prekršaja.

Uvodna scena filma ludo je smiješna. John Travlota s kulerskim izrazom na faci, nehajno srčući kavicu i pušeći cigaru, objašnjava kako je cijela filmska industrija otišla kvragu, jer film više nema gotovo nikakvih dodirnih točaka sa stvarnim životom. Potom minuciozno secira *Pasje poslijepodne* Sidneyja Lumeta (u tom se trenutku gledatelj odmah sjeti Travoltine uloge u odličnom filmu *Uhvatite maloga*). Slijedi rez, počinje vratolomna akcija, eksplozije, pucnjava, a mrtvi se broje u stotinama. Ups!, pa desilo se upravo ono protiv čega je trenutak ranije rogoborio Travolta. Nema veze, glavno da je zabavno.

U filmu slijede još dvije zanimljive scene koje će se dugo pamtiti. Nakon spomenutog Travoltina monologa o filmskoj industriji slijedi eksplozija, ali ne obična eksplozija. Maestralni prikaz eksplozije bombe prikazan je tako da kamera opisuje puni krug oko mjesta događaja. Ta je scena zahtijevala čak tri mjeseca priprema, a snimljena je s nevjerojatnih 135 kamera. Hvalevrijedno je to što je 85 posto prizora snimljeno fizički, dok samo 15 posto odlazi na kompjuterski generiranu sliku.

Druga od scena koju treba izdvojiti također je karakteristična za uvid u ovaj film. Travolta je kao genijalni kriminalac odlučio iskušati jednog od najboljih svjetskih *hackera*, tražeći od njega da u roku od šezdeset sekundi razbije šifru za ulazak u bazu podataka Ministarstva obrane. Teško je to, gotovo nemoguće, ali stvari dodatno otežava pištolj koji je uperen u sljepoočnicu *hackera*, a kao šećer na kraju, atraktivna mu plavuša izvodi *felatio*. *Operacija Swordfish* prekrcana je ovakvim i sličnim scenama, te je uz agresivnu montažu akcijskih scena prilično teško pohvatati sve konce fabule.

Svi su likovi u filmu smješteni u nekakvoj sivoj zoni, pa se ne može točno odrediti tko je pozitivac, a tko negativac. Senina režija i scenarij Skipa Wooda imaju mana, pa nije teško zaključiti da su u *Operaciji Sworfish* detalji mnogo zanimljiviji od cjeline.

Goran Jovetić

PLANET MAJMUNA / PLANET OF THE APES

SAD, 2001. — pr. 20th Century Fox, The Zanuck Company, Richard D. Zanuck, izv. pr. Ralph Winter. — sc. William Broyles Jr., Lawrence Konner, Mark D. Rosenthal prema romanu Pierrea Boullea, r. Tim Burton, d. f. Philippe Rousselot, mt. Chris Lebenzon. — gl. Danny Elfman, sgf. Rick Heinrichs, kgf. Colleen Atwood. — ul. Mark Wahlberg, Tim Roth, Helena Bonham Carter, Michael Clarke Duncan, Paul Giamatti, Estella Warren, Cary-Hiroyuki Tagawa, David Warner. — 119 minuta. — distr. Continental film.

Planet majmuna

PLAVUŠA S HARVARDA / LEGALLY BLONDE

SAD, 2001. — pr. Metro-Goldwyn-Mayer, Marc Platt Productions, Roger Jones, Ric Kidney, Marc E. Platt, kpr. Christian McLaughlin, David Nicksay. — sc. Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith prema romanu Amande Brown, r. Robert Luketic, d. f. Anthony B. Richmond, mt. Anita Brandt-Burgoyne. — gl. Rolfe Kent, sgf. Missy Stewart, kgf. Sophie Carbonell. — ul. Reese Witherspoon, Luke Wilson, Selma Blair, Matthew Davis, Victor Garber, Jennifer Coolidge, Ali Larter, Holland Taylor. — 96 minuta. — distr. Continental film.

Debi Australca Roberta Luketica o *Cosmopolitan*-stilom i savjetima opsjednutoj djevojci dobra srca koja se, ne bi li vratila dečka koji je smatra samo glupom plavušom u ružičastom, upisuje na Harvard, i usput otkriva da se ispod lijepe površine krije mnogo više od toga.

Plavuša s Harvarda

Pritom se nedvojbeni adut filma — Reese Witherspoon, baš poput svojih slavnih prethodnica — recentne Alicie Silverstone u *Djevojkama s Beverly Hillsa* odnosno starih diva Marilyn Monroe, Jean Harlow ili Judy Holliday — komičarki koje su često glumile glupe plavuše, ne libi pomiješati talent, odvažnost i glamur te ih okrenuti u svoju korist, pretvarajući frivolnost filma u vlastiti argument.

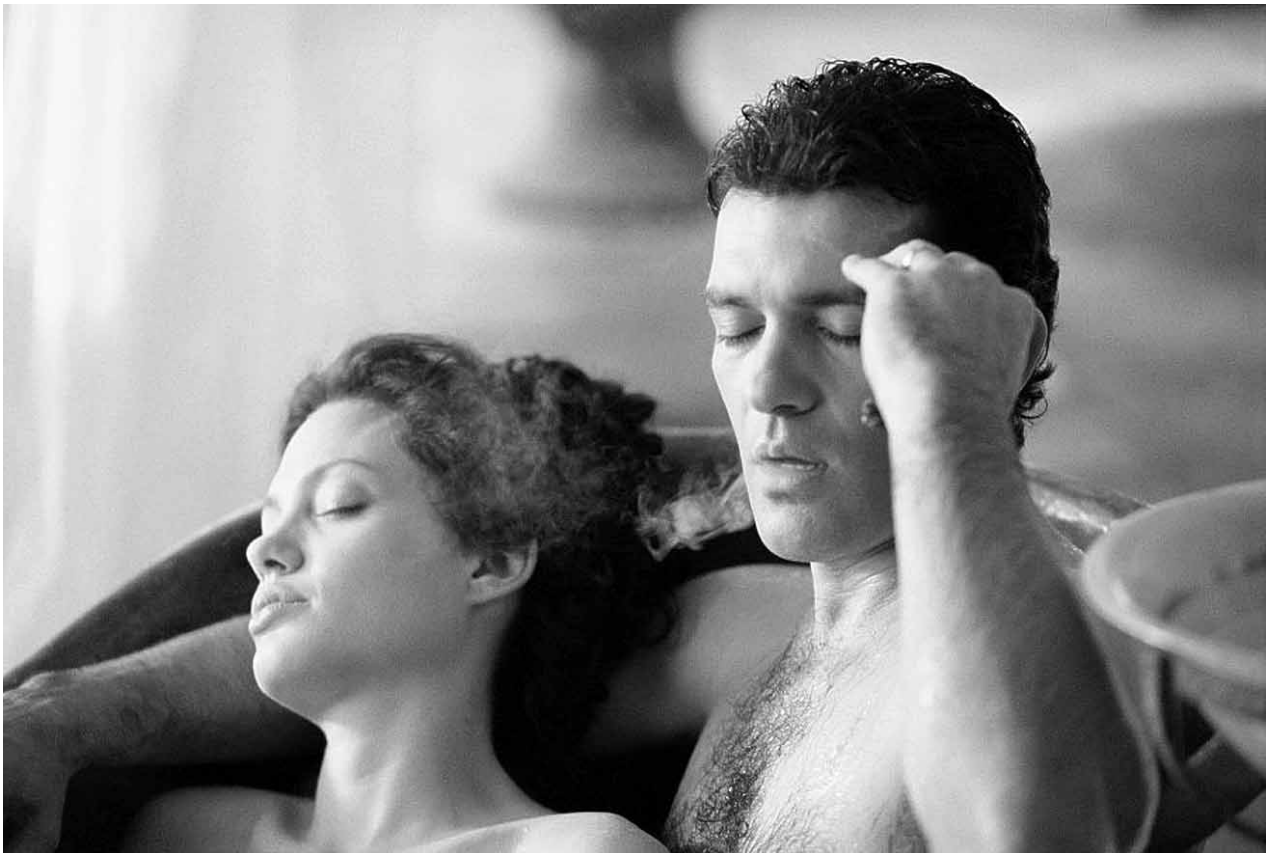
Jer bez njezine iskričave nazočnosti, *Plavuša s Harvarda* bila bi ipak, unatoč poprilično duhovitom, mjestimice inteligentnom scenariju i redateljevoj lakoj i pitkoj režiji, još samo jedna stopostotno formulaična komedija s otrcanim likovima i promocijom *girl-power* Spice Girls sintagme. Naime, Witherspoon je glumica prirodnoga komičarskog instinkta i sofisticirana šarma, kao i tjelesnih predispozicija koje se savršeno uklapaju u prosječnu sliku Plavuše — u ovom slučaju i pronositeljice Pradine dizajnerske sheme, koordinirane sa šećernim bojama, čivavom, ali i energijom (primjerice scena u kojoj se njezin lik pojavljuje u *playboy*-kostimu na inače nekostimiranoj zabavi, koja doduše kao da je preuzeta iz *Dnevnika Bridget Jones*); no i s poprilično popisom filmografskih promašaja (*Okrutne namjere, Vražji Nicky*). Ali njezina pamtljiva Plavuša (nominirana i u nekoliko kategorija za ovogodišnji *Zlatni globus*) zasigurno će joj pomoći da joj karijera krene uzlaznom putanjom.

Katarina Marić

PRINCEZA I RATNIK / DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Njemačka, 2000. — pr. Westdeutscher Rundfunk, X-Filme Creative Pool, Stefan Arndt, Katja De Bock, Gebhard Henke, Maria Köpf, izv. pr. Stefaan Schieder. — sc. i r. Tom Tykwer, d. f. Frank Griebe, mt. Mathilde Bonnefoy. — gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek, Tom Tykwer, sgf. Uli Hanisch, kgf. Monika Jacobs. — ul. Franka Potente, Benno Fürmann, Joachim Król, Lars Rudolph, Melchior Beslon, Ludger Pistor, Christa Fast, Susanne Bredehöft. — 135 minuta. — distr. Discovery.

Na prvi pogled *Princeza i ratnik* ima tek površne sličnosti s prethodnim filmom Toma Tykwera, velikim hitom *Run Lola Run*. Namjesto dinamične utrke s vremenom, Tykwerov film nudi čudnu mješavinu žanrova zasnovanu na dva lika, mladoj medicinskoj sestri Sissi koja radi u umobolnici i bivšem vojniku Bodu; oni se susretnu tako što on izazove prometnu nesreću u kojoj ona strada, te je prisiljen izvesti traheotomiju kako bi joj spasio život. Ta bravurozna sekvenca jedini je, i to neizravan, *hommage* jurnjavama iz *Lole*: Tykwer se na raniji rad izrazitije naslanja putem tematskog razlaganja odnosa nakana i slučajnosti, koji je u *Loli* bio visoko stiliziran unutar repetitivnosti jedne te iste, žanrovski dosljedne situacije, dok će ovdje prolaziti brojne žanrovske permutacije. Tykwer — iznova scenarist, redatelj i skladatelj — primijenit će tu svoju primarnu tematsku fascinaciju na veći broj situacija. Dojmljive gotovo koliko i traheotomija jesu sekvence pljačke banke i izbjegavanje potjere kroz veliku građevinu, opća žanrovska mjesta koja Tykwer uspijeva uprizoriti neočekivano svježe. Točno, njegova se dramaturgija zasniva na traženju visokoga stupnja empatije



Prvi grijeh

od gledatelja ne bi li se izbjegla neuvjerljivost, ali on je istodobno režijski sposoban održati potrebnu razinu emotivnosti bez posezanja za melodramatskim rješenjima. Posebno je dojmljiv način na koji on uzima dvoje zatvorenih, frustriranih i nedovoljno komunikativnih mladih ljudi (također opće mjesto europskog filma) i od njih čini akcijske junake koji uspijevaju iznijeti film ne zapadajući u apsurd. Takva sklonost razvijanju složenih likova kroz dinamičan siže kvalitativan je pomak u odnosu i na *Lolu* i na Tykwerov prethodni film, *Zimske spavače*, pokušaj dosezanja istog emotivnog visokog C kroz slabije razrađenu narativnu potku. Kao najbolje ispripovijedan Tykwerov film do sada (najnoviji, *Heaven*, zasnovan na scenariju Kiesłowskog i Piesiewicza, nisam imao prilike vidjeti), *Princeza i ratnik* svejedno je visoko stiliziran rad, njemački pandan suvremenim radovima Boylea i Jeuneta, koji se — poput *Amelie* — trudi u svoj suvremeni prosede ugraditi i elemente klasičnog ekspresonizma iz nijemih dana, što je osobito vidljivo u posezanju za motivom *Doppelgängera* pri razrješavanju emotivne kulminacije radnje.

Vladimir Cvetković Sever

PRVI GRIJEH / ORIGNAL SIN

SAD, Francuska, 2001. — pr. Metro-Goldwyn-Mayer, DiNovi Pictures, Epsilon Motion Pictures, Hyde Park Entertainment, Intermedia Films, UGC International, Via Rosa Productions, Denise Di Novi, Kate Guinzburg, Carol Lees, izv. pr. Sheldon Abend, Ashok Amritraj, David Hoberman, kpr. Edward McDonnell. — sc. Michael Cristofer prema romanu Waltz Into Darkness Cornella Woolricha, r. Michael Cristofer, d. f. Rodrigo Prieto, mt. Eric A. Sears. — gl. Terence Blanchard, sgf. David J. Bomba, kgf. Donna Zakowska. — ul. Antonio Banderas, Angelina Jolie, Thomas Jane, Jack Thompson, Gregory Itzin, Allison Mackie, Joan Pringle, Cordelia Richards. — 116 minuta. — distr. BLITZ.

Zamisao ovog filma nije nimalo blesava: uzeti dvoje možda najpoželjnijih glumaca, ubaciti ih u intrigantnu priču začinjenu s nešto seksa i ubojstvom, a sve to smjestiti na egzotične kubanske lokacije. A redatelj Michael Christopher uvijek voli barem malo provocirati u filmovima. Tako u svojem prvom filmu *Gia*, također s Angelinom Jolie, priča o životu istoimenoga supermodela biseksualnih navika. Njegov drugi film, *Svi su ludi za seksom* (*Body Shots*), govori o mladim uspješnim ljudima i njihovim seksualnim avanturama. Sada se prihvatio romana *Waltz into Darkness* Cornella Woolricha, koji je često ekraniziran, a između ostalog autor je priče *It Had to be Murder*, koja je Alfredu Hitchcocku poslužila kao predložak za *Prozor u dvorište*. Prije Cristophera, isti roman već je na film prebacio Francois Truffaut u filmu *Sirena s Mississippija* s Catherine Deneuve i Jean-Paulom Belmondom.

Bogati Kubanac Luis Vargas (Banderas) preko pisama je dogovorio brak s mladom Amerikankom Juliom Russell (Jolie). No, kada stigne, ona je mnogo ljepša nego na slikama, što objašnjava

time da je poslala lažnu sliku kako bi bila sigurna da je ne želi samo zbog izgleda. Zauzvrat on priznaje da je zatajio svoje bogatstvo. Naravno, ni jednom ne smeta ta promjena. Nakon brzog vjenčanja, slijedi prava ljubavna idila i naizgled je sve savršeno. Tada međutim stiže i Julijina sestra, koja tvrdi da ta pisma nije napisala Julie. Vrativši se kući, Vargas ne nalazi Julie, ali ni svoj novac. Ne može je zaboraviti pa kreće u potragu...

Vargasov lik od sama je početka vidljivo dobar i sve što radi čini iz ljubavi prema Juliji. S druge strane, lik Julie je taj koji se mijenja tijekom filma, pa od dobre supruge postaje prevarantica i mogući ubojica. Jasno je da je to potrebno zbog preokreta i razvoja radnje, ali ni na kraju filma nismo sigurni koja je njezina prava motivacija. Te stalne promjene u njezinu liku, kao i odgađanje svršetka, izazivaju zamor i dosadu. Banderas i Jolie u filmu su više u funkciji pokazivanja fizičkih atributa nego u prilici da glume. Oni kojima je dovoljno da su glumci zgodni, a izvedba priče manje važna, bit će zadovoljni.

Sanjin Petrović

Što muškarci žele

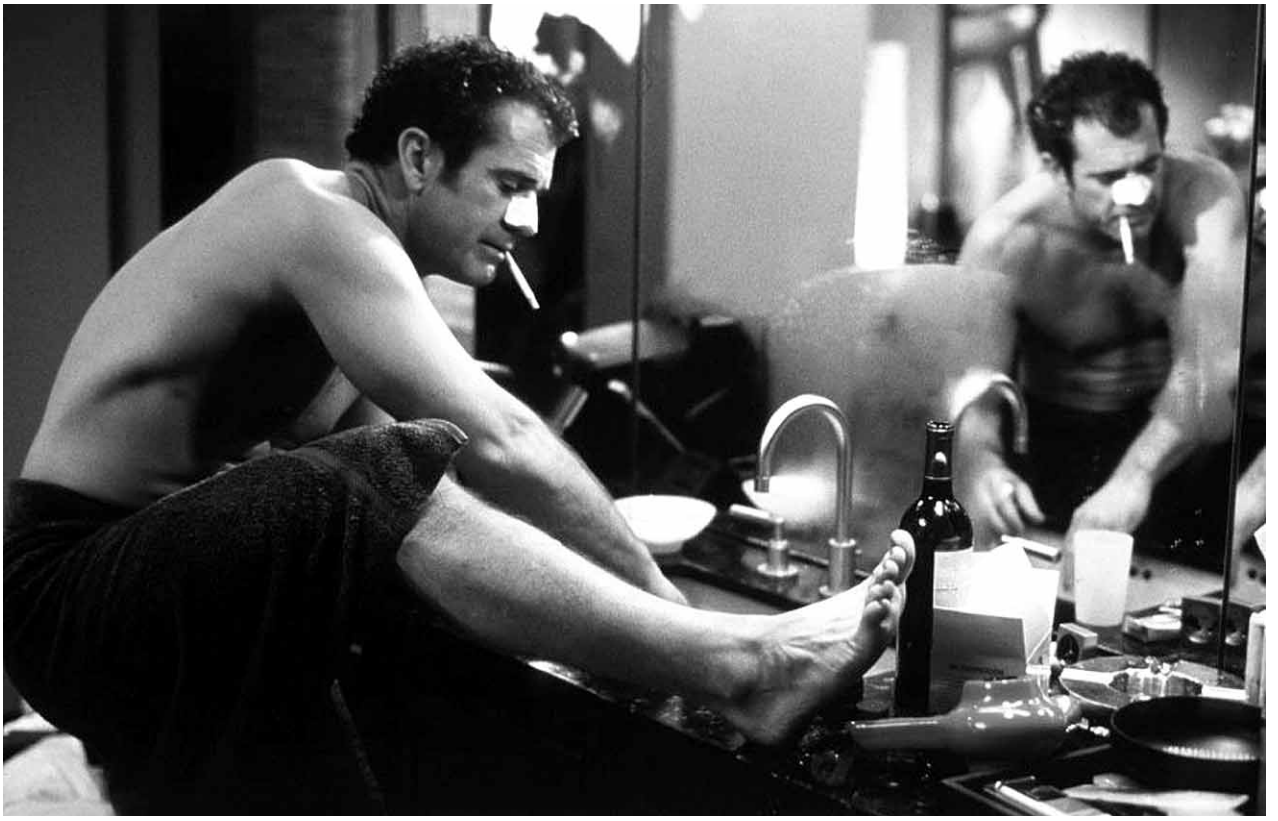
ŠTO MUŠKARCI ŽELE / ONE NIGHT AT McCOOLS

SAD, 2001. — pr. October Films, Further Films, Michael Douglas, Allison Lyon Segan, izv. pr. Whitney Green. — sc. Stan Seidel, r. Harald Zwart, d. f. Karl Walter Lindenlaub, mt. Bruce Cannon. — gl. Marc Shaiman, sgf. Jon Gary Steele, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Liv Tyler, Matt Dillon, Paul Reiser, John Goodman, Michael Douglas, Reba McEntire, Andrew Dice Clay, Richard Jenkins. — 92 minute. — distr. Discovery.

ŠTO ŽENE VOLE / WHAT WOMEN WANT

SAD, 2000. — pr. Paramount Pictures, Icon Entertainment, Wind Dancer Productions, Centropolis Entertainment, Susan Cartsonis, Bruce Davey, Gina Matthews, Nancy Meyers, Matt Williams, izv. pr. Carmen Finestra, Stephen McEveety, David McFadzean, kpr. Bruce A. Block. — sc. Josh Goldsmith, Cathy Yuspa, r. Nancy Meyers, d. f. Dean Cundey, mt. Thomas J. Nordberg, Stephen A. Rotter. — gl. Alan Silvestri, sgf. Jon Hutman, kgf. Ellen Mirojnick. — ul. Mel Gibson, Helen Hunt, Marisa Tomei, Alan Alda, Ashley Johnson, Mark Feuerstein, Lauren Holly, Delta Burke. — 126 minuta. — distr. BLITZ.

Nick (Mel Gibson) izrazita je muškarčina s mnogo šarma, koji postaje uzor drugim muškarcima i osvaja mnoge žene. Uspješan je u poslu (marketing) i očekuje imenovanje na šefovsko mjesto u svojoj agenciji, koja je jedna od najvećih na svijetu. No, kompaniji ide nešto slabije, a uzrok je čini se u tome da su žene postale najveći kupci, dok je Nick stručnjak za ono što se sviđa muškarcima. Zato na mjesto koje je očekivao dolazi ambiciozna i uspješna žena — Darcy (Helen Hunt), koja odmah svim zaposlenima u odjelu naručuje ideje za reklamiranje nekoliko tipično ženskih proizvoda. Kako bi dokazao da je i u tome jednako sposoban, Nick isprobava šminku, hulahopke i depilaciju na sebi (što stvara dosta komičnih situacija), ali nesretnim slučajem i ne-



Što žene vole

spretnošću u tim pokušajima doživljava strujni udar, koji će za posljedicu imati njegovu novu sposobnost da čuje ženske misli. Na početku ga to izluđuje, posebice kada shvati da ga većina žena za koje misli da ih je očarao smatraju kretenom, ali zatim pronalazi način kako da tu moć okrene u svoju korist, naročito kradući Darcyne zamisli za reklamnu kampanju koja će kompaniji donijeti veliku dobit, a njega afirmirati kao najvećeg i nepravedno zapostavljena stručnjaka. No, ulazeći u svijet ženskih misli Nick se mijenja, počinje razumijevati žene i zaljubljuje se u Darcy.

Iako scenarij Josha Goldsmitha i Cathy Yuspa polazi od prilično originalne zamisli, njegova glavna dramaturška nit, oslonjena na ljubavnu priču, ide prilično predvidljivim putem, pa je *Što žene vole* uglavnom ocijenjen kao relativno uspješan zabavni proizvod bez većih vrijednosti, u kojem ni redateljica nije pokazala ništa više od zanatske vještine. Čini mi se da je ta ocjena preoštra, pogotovo kada se zna da je dobru komediju vrlo teško napraviti i da uspješnih djela te vrste ne samo na filmu nego ni u književnosti ili kazalištu nema mnogo. Zato niz i scenaristički i redateljski uspješno riješenih komičnih sekvenci uz vrlo dobre glumačke interpretacije, naročito dvoje protagonista, treba cijeniti kao uspješnu i zabavnu komediju.

Tomislav Kurelec

TKO JE KOME SMJESTIO / THE SCORE

SAD, 2001. — pr. Paramount Pictures, Mandalay Pictures, Lee Rich Productions, Eagle Point Production, Horseshoe Bay Productions, Gary Foster, Lee Rich, izv. pr. Adam Platnick, Bernie Williams. — sc. Kario Salem, Lem Dobbs, Scott Marshall Smith, r. Frank Oz, d. f. Rob Hahn, mt. Richard Pearson. — gl. Howard Shore, sgf. Jackson De Govia, kgf. Aude Bronson-Howard. — ul. Robert De Niro, Edward Norton, Marlon Brando, Angela Bassett, Gary Farmer, Jamie Harrold, Paul Soles, Serge Houde. — 123 minute. — distr. Kinematografi.

The Score ili, kako je to u nas prilično nespretno prevedeno, *Tko je kome smjestio* za današnje je standarde neobičan, gotovo staromodni kriminalistički film. Iznimna glumačka ekipa tri različite generacije okupljena je u filmu s nekoliko provjerenih i naizgled potrošenih zapleta, no ponovno se pokazalo da u pravim rukama to i ne mora biti na štetu filma.

Glavni likovi filma vrhunski su provalnik sefova, koji odlučuje obaviti samo još jedan posao prije nego što se povuče i mladi, inteligentni i nadobudni kriminalac, koji misli da zna sve potrebno te da od starijeg profesionalca ne može ništa korisno naučiti. Nakon konačnog dogovora o pljački antiknoga kraljevskog žezla iz montrealskog carinskog ureda, nastupa pomno planiranje i razrada svih detalja, a tijekom vremena ostvarenje njihova cilja sve se više komplicira. Kulminacija je, naravno, u konačnoj provedbi pljačke, koja se odlikuje napetošću i s nekoliko dobro izvedenih preokreta.

Redatelj filma Frank Oz, drugi čovjek legendarnog *Muppet Showa*, darovatelj glasa Fozzieju the Bearu i Miss Piggy, a poslije i Yodiju iz *Ratova zvijezda*, nije

Tko je kome smjestio

novo redateljsko ime, ali je do sada reputaciju uspješno gradio ponajprije s komedijama (*Bowfinger*, *Prljavi pokvareni prevaranti*). Sa *Scoreom* se upustio u prilično drukčije vode, no pokazao se kao vrlo siguran i kompetentan redatelj. Tek na trenutke filmu prijeti pad u mrtvi hod, ali Oz se iz tih trenutaka vrlo brzo i spretno izvlači. Glumački trojac obavio je odličan posao. No, dok De Niru i Brandu potvrda više i ne treba, Norton se uz njih dokazuje kao jedna od najvećih glumačkih snaga današnjice. Vrlo dobrim izborom uloga (*Primal Fear*, *American History X*, *Klub borca*) on pokazuje velik raspon svojih mogućnosti, često i u jednom ostvarenju.

S dobrom pričom, funkcionalnom režijom, mnogo napetosti i izvrsnim glumačkim interpetacijama, *The Score* pokazuje kako se gledatelju može pružiti odlična filmska zabava.

Sanjin Petrović

VJENČANJE IZ VEDRA NEBA / THE WEDDING PLANNER

SAD, Njemačka, 2001. — pr. Columbia Pictures, Dee Gee Entertainment, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. Produktions KG, Intermedia Films, Prufrock Pictures, Tapestry Films, Peter Abrams, Deborah Del Prete, Jennifer Gibgot, Robert L. Levy, Gigi Pritzker, izv. pr. Moritz Borman, Guy East, Meg Ryan, Nina R. Sadowsky, Chris Sievernich, Nigel Sinclair, kpr. Mark Morgan, Carrie Morrow. — sc. Pamela Falk, Michael Ellis, r. Adam Shankman, d. f. Julio Macat, mt. Lisa Zeno Churgin. — gl. Mervyn Warren, sgf. Bob Ziembicki, kgf. Pamela Withers. — ul. Jennifer Lopez, Matthew McConaughey, Bridgette Wilson, Justin Chambers, Judy Greer, Alex Rocco, Joanna Gleason, Charles Kimbrough. — 103 minute. — distr. BLITZ.

Romantična komedija jedan je od zahtjevnijih filmskih podžanrova, filmska vrsta u kojoj su svojedobno briljantni filmaši poput Howarda Hawksa ili Billyja Wildera snimili remek djela. No, dok su ponajbolje romantične komedije nekoć bile izvrsnom podlogom za lucidno sagledavanje odnosa među spolovima, te su stoga bile nepogrešivo utemeljene u vremenu kada su nastajale, danas se situacija iz korijena izmijenila. Većina suvremenih predstavnika tog žanra svedena je na producentsko kalkuliranje glede izbora bankabilnih glumačkih zvijezda, sve u nadi da će se tijekom snimanja situacija zakuhati, pa će eventualna ljubavna afera dobrano pripomoći tržišnom odjeku samog filma. Tako su u *Vjenčanju iz vedra neba* filmsko vrijeme podijelili Jennifer Lopez, pjevačica čiji je jedini zapaženiji filmski izlet bio Sodeberghov film *Out of Sight*, i Matthew McConaughey, nadolazeća muška zvijezda koja se baš i ne snalazi najbolje u ovakvim ulogama. Srećom, njihov je duet skladan, čak i zanimljiv, pa cjelina još koliko-toliko funkcionira na romantičnoj razini, što se baš i ne može kazati glede kreiranja humorističnih situacija.

Slabašan dojam *Vjenčanja iz vedra neba* zasigurno je rezultat redateljskog neiskustva koreografa Adama Shankmana, kojem je ovo bio cjelovečernji prvijenac, nakon kojeg je, vjerovali ili ne, sjeo u redateljski stolac još dva projekta. Uostalom, romantične su komedije u producentskim očima odavna prestale biti prestižnima, pa se redateljski posao nerijetko povjerava neiskusnim filmašima, odnosno onima koji nemaju većih ambicija povrh zanatski korektna filmovanja zadana prijedloška.

Razlog što je *Vjenčanje iz vedra neba* nesmiješna komedija dijelom izvire iz slabašna scenarija, koji bi teško prošao

Vjenčanje iz vedra neba

i na natječaju za kakvu neambicioznu televizijsku sapunicu. Srećom, Shankman je na vrijeme spoznao svoje ograničenosti u kreiranju komičnih prizora, pa se više-manje bavi potenciranjem šarma glavne glumice. Premda u tome uspijeva, njezinim obožavateljima preporučuje se gledanje Jennifer u glazbenim videospotovima, jer, barem zasad, njezin glas i stas ne idu ukorak s glumačkim sposobnostima.

Mario Sablić

Zakletva

ZAKLETVA / THE PLEDGE

SAD, 2001. — pr. Warner Bros., Morgan Creek Productions, Pledge Productions, Clyde Is Hungry Productions, Franchise Pictures, Sean Penn, Elie Samaha, Michael Fitzgerald, izv. pr. Andrew Stevens. — sc. Jerzy Kromolowski, Mary Olson-Kromolowski prema knjizi Friedricha Dürrenmatta, r. Sean Penn, d. f. Chris Menges, mt. Jay Cassidy. — gl. Hans Zimmer, sgf. Bill Groom, kgf. Jill Ohanneson. — ul. Jack Nicholson, Patricia Clarkson, Robin Wright, Aaron Eckhart, Dale Dickey, Costas Mandylor, Helen Mirren, Tom Noonan. — 124 minute. — distr. UCD.

»Trenutačno možete pogledati nekoliko stotina detektivskih filmova i televizijskih serija, ali mislim da nećete naći ni jedan poput ovoga», izjavio je Jack Nicholson u povodu promocije *Zakletve*. Naravno, glavni glumci, producenti i drugi članovi ekipe uvijek su u stanju lupetati kojekakve pohvale na račun svog najnovijeg ostvarenja, ali s Nicholsonom se u ovom slučaju nije teško složiti.

Naizgled standardni detektivski film o potrazi za serijskim ubojicom svakoga časa pomalo iskrivljuje poznati obrazac na kojemu je izgrađen, da bismo tek u samoj završnici imali prigodu uočiti koliko je od njega skrenuo i kako nas je neprimjetnim, ali sigurnim zahvatima doveo u područje u koje nas detektivski film vrlo rijetko vodi.

Već pri početku može nam biti jasno da redatelj Sean Penn (uz, scenariste, dakako) misli ozbiljno: da mu nije cilj snimiti površnu zabavu, nego film čija će vrijednost trajati desetljećima. Očituje se to u sporosti tempa, izboru neobičnih kadrova, neobičnih filmskih slika (Čemu toliki kadrovi vrana u letu? pitamo se) i tome slično. Uglavnom, očevidno je da od gledatelja traži više pozornosti i sudjelovanja nego što je uobičajeno u suvremenom američkom filmu o potrazi za serijskim ubojicom. Dakako, sljedeći je korak uvjeriti gledatelja da film doista jest takav, tj. potrebno je spomenute vizualne »upute« opravdati i sadržajno.

Glavni je junak policijski detektiv Jerry Black koji u mirovinu odlazi danas (ne za dva, ni pet, ni deset, ni mjesec dana kao što je uobičajeno), te na oproštajnoj zabavi načuje za slučaj okrutna ubojstva i silovanja devetogodišnje djevojčice. Na kraju svoga posljednjeg radnog dana on svojevoljno odlazi sa zabave i posjećuje mjesto zločina, a okolnosti ga dovedu do toga da se majci umorene curice zakune da će pronaći ubojicu. Slaboumni Indijanac zatečen na mjestu zločina brzo je uhićen. Njegov profil odgovara mogućem ubojici (iza njega je već zatvorska kazna za silovanje djevojčice), on prizna zločin i počini samoubojstvo. Službeno, ubojica je pronađen, slučaj je zatvoren, pravda je zadovoljena, svi su zadovoljni. Osim Jerryja Blacka, kojemu iskustvo i nos govore da samoubojica nije čovjek kojega traže. Stoga se posveti vlastitoj istrazi. Kad rezultate i indicije ponovno donese starim kolegama policajcima, te zahtijeva nastavak službene istrage, oni ga uvjeravaju da je to plod njegove mašte i preporučuju mu posjet psihijatru, smatrajući da je Jerry u psihičkoj krizi zbog odlaska u mirovinu.

I nema tu ničega sadržajno novog, osim svojeglava i atipična redateljskog postupka, ponajprije očitovana u izboru prizora koji su usredotočeni na tzv. svakodnevne sitnice i životnu uvjerljivost, te na osobu Jerryja Blacka. Uz velik doprinos Nicholsona (vrhunska uloga, bez maniističkog paradiranja) najvažniji dijelovi onoga što gledamo postaju Jerryjev pomak ruke u trenutku u kojem pokaže kako ne vjeruje da je uhićeni Indijanac ubojica, njegovo nesigurno hodanje i pristojno pozdravljanje znanaca u trenutku kada odlazi sa zabave ili način na koji se kao pušač osjeća neugodno u svom bivšem uredu, koji je sada zauzeo nepušač.

Slijede događaji koji bez osobite trilerske napetosti opisuju kako se Jerry, strastveni ribič, skućio u malom mjestu pored jezera, započeo živjeti običnim malomještanskim životom, upoznao mladu i privlačnu samohranu majku, te je s njezinom devetogodišnjom kćerkom primio pod svoj krov. Razvila se i ljubav. Penn nas je zavarao, lišio putokaza i onemogućio da pogađamo što će dalje biti, odnosno kamo ostatak filma uopće vodi. Malo-pomalo, shvaćamo da je novi način života dio Jerryjeva mutnoga plana o potrazi za ubojicom i odluke da ispuni obećanje koje je dao na početku filma. Benzinska postaja u kojoj se nastanio nalazi se u središtu područja u kojemu su počinjena uboj-

Zmajev poljubac

stva, a činjenica da je postao zamjenski tata plavokosoj devetogodišnjakinji, omiljenu plijenu nepoznatog manijaka, nije potpuno slučajna. Prema Jerryjevim nadanjima, malena mu priopći da je ugovorila tajni sastanak u šumi s nepoznatim čovjekom koji joj je poklonio igračku dikobraza i Jerry, uvjeren da će konačno uhititi svog, pravog ubojicu, angažira policijske kolege da iz zasjede prate taj susret. Priča se vratila u kolosijek. Pomalo neobičan, priznajemo, ali još je to 'samo film o potrazi detektiva za ubojicom'. Penn ipak nije zadovoljio ambicije, niti ispunio najavljena očekivanja.

No, tada, na samom završetku, kad se ubojica ne pojavi, a specijalci jednostavno odustanu od zasjede te Jerryjevoj družici/majci djevojčice kažu gdje su bili i što su radili, nakon čega ga ona razočarano ostavi, dolazi do 'završnog udarca'. Jerry je sve vrijeme bio u pravu, no ubojica se nije pojavio jer je na putu do mjesta zločina poginuo u automobilskoj nesreći (a to nije saznao nitko osim gledatelja). Kako su Jerryju neprestano sugerirali da je poludio i izgubio vezu s realnošću, on je nakon neuspjeha doista poludio, jer je povjerovao nizu malih sugestija o vlastitom ludilu.

I koliko god nevjerojatno zvučale mogućnosti iskupljenja filma u posljednjim kadrovima ili minutama, Penn je sa *Zakletvom* učinio upravo to — posljednjim je kockicama cjelini dao konačni smisao i pokazao da nije napravio film o potrazi za ubojicom, nego priču o jednom čovjeku, priču o životu i priču o sudbini. Ponudio nam je obilje građe za razmišljanje o svijetu koji nas okružuje, ali i o svijetu filmske proizvodnje, te opravdao ambiciozne 'najave' s početka. Različita od velike većine suvremenih američko-holivudskih filmova, *Zakletva* će i za nekoliko desetljeća biti jednako vrijedno i zanimljivo ostvarenje.

Janko Heidl

ZANESENA MLADOST / CRAZY & BEAUTIFUL

SAD, 2001. — pr. Walt Disney Pictures, Touchstone Pictures, At 17 Films, Rachel Pfeffer, Harry J. Ufland, Mary Jane Ufland, izv. pr. Guy Riedel, kpr. Rick Dallago. — sc. Phil Hay, Matt Manfredi, r. John Stockwell, d. f. Shane Hurlbut, mt. Melissa Kent. — gl. Paul Haslinger, sgf. Maia Javan, kgf. Susan Matheson. — ul. Kirsten Dunst, Jay Hernandez, Bruce Davison, Herman Osorio, Tommy De La Cruz, Rolando Molina, Soledad St. Hilaire. — 95 minuta. — distr. Kinematografi.

ZMAJEV POLJUBAC / KISS OF THE DRAGON

SAD, Francuska, 2001. — pr. Le Studio Canal+, Current Entertainment, Europa Corp., Immortal Entertainment, Leeloo Productions, Qian Yian International, Quality Growth International, Seaside Productions, Luc Besson, Steve Chasman, Jet Li, Happy Walters, kpr. Bernard Grenet. — sc. Luc Besson, Robert Mark Kamen, r. Chris Nahon, d. f. Thierry Arbogast, mt. Marco Cavé. — gl. Craig Armstrong, sgf. Jacques Bufnoir, kgf. Pierre Bechir, Annie Thiellement. — ul. Jet Li, Bridget Fonda, Tchéky Karyo, Ric Young, Burt Kwouk, Laurence Ashley, Cyril Raffaelli, Didier Azoulay. — 98 minuta. — distr. BLITZ.

Jet Li trenutno je jedina azijska akcijska zvijezda koja se popularnošću može koliko-toliko nositi s Jackiejem Chanom. No, dok Chan uporno snima akcijske komedije u kojima nastoji ne zamarati gledatelja i očuvati svoj pozitivan *image*, Li je krenuo drugim putem. On bira uloge u kojima istovremeno može pokazati neporecive borilačke vještine, ali i afirmirati se kao ozbiljan akcijski junak. Njegova je nesreća što ne posjeduje Chanov komičarski dar, ali ni karizmu drugog azijskog glumca koji osvaja američko tržište, Chow Yun Fata. Ipak, nakon što je u Americi zapažen četvrtim nastavkom *Smrtonosnog oružja*, Li je promašio sa slabo zapaženim filmom *Romeo mora umrijeti*: *Zmajev poljubac* ipak je nešto bolji, ponajviše zato jer je Li konačno pronašao pouzdana scenarističkog partnera u Lucu Bessonu. Njih su dvojica osmislili film, dok je u redateljski stolac sjeo Bessonov štićenik, Chris Nahoun. Njemu je pak jedina želja što maštovitije uprizoriti akciju, što mu i polazi za rukom, no to danas više nije neka posebno cijenjena redateljska odlika.

Usprkos Bessonovom sudjelovanju, *Zmajev poljubac* ne nudi ništa više od bezbrojnih sličnih akcijskih uradaka. Priča nije osobito intrigantna, likovi su plošni, a eventualna zanimljivost ovog djelca proizlazi iz Lijevih sposobnosti i francuskog šarma, premda se potonjim autori slabo koriste snimivši film na engleskom jeziku. Dojam donekle spašava izvrsni Tcheky Karyo, koji bez prevelika truda, praktički šmirajući, otima film iz Lijevih ruku.

Zmajev poljubac nepretencizno je akcijsko djelce koje će ipak malo učvrstiti akcijsku poziciju svoje glavne zvijezde, premda istodobno neće baš oduševiti poklonike ovovrsnih ostvarenja.

Mario Sablić

ZOOLANDER

SAD, 2001. — pr. Paramount Pictures, Village Roadshow Productions, Scott Rudin Productions, VH1 Television, NPV Entertainment, Red Hour Productions, Tenth Planet Productions, Ben Stiller, Scott Rudin, Stuart Cornfeld, izv. pr. Joel Gallen, Adam Schroeder, Lauren Zalaznick, kpr. Celia D. Costas. — sc. Ben Stiller, Drake Sather, John Hamburg, r. Ben Stiller, d. f. Barry Peterson, mt. Greg Hayden. — gl. David Arnold, sgf. Robin Standefer, kgf. Robinson David C. — ul. Ben Stiller, Owen Wilson, Will Ferrell, Christine Taylor, Jerry Stiller, Milla Jovovich, David Duchovny, Jon Voight. — 89 minuta. — distr. Kinematografi.

Zoolander

Parodija na svijet mode — modne industrije, i osobito manekena, koja je rezultirala vrlo uspjelom farsom.

Derek Zoolander (glumi ga ujedno i redatelj i scenarist filma — Ben Stiller, koji je u taj *projektić*, u najboljoj nepotističkoj maniri, *uvalio* i brojne članove obitelji — majku i sestru samo u *cameima*, oca Jerryja Stillera u ulozi menedžera, te suprugu — beskrvnu i bljutavu Christine Taylor kao inteligentnu novinarku-istražiteljicu) iznimno je plitak, egocentričan, infantilan supermodel, *pin-up boy fashion*-svijeta. Pritom Stiller zadivljujućom spretnošću uspijeva oživotvoriti toliko jednodimenzionalan lik te ga dosljedno uklopiti u milje narcisoidnih individua i nesmiljenih promjena interesa. Svemu pridonosi i odlični Owen Wilson u ulozi Hansela, ljupkoga plavokosog konkurenta Zoolanderu, jednako praznoglava, ali sa zensurferskim stajalištem (*Hansel is so hot right now,* opetovano ponavlja groteskni rokoko-dizajner Mugalu u izvedbi Willa Ferrella).

Pritom i Wilson i Stiller svoje likove čine vrlo zabavnima u njihovoj bezgraničnoj tuposti, budući da oba glumca dijele sposobnost zadržavanja posvemašnje ozbiljnosti pri njihovu portretiranju.

Tako dobivamo krepku, živopisnu komediju — satiričnu inačicu Altmanova *Pret-a-Portera*, koji mora da je nadmašila u broju *camea* (David Bowie, Jon Voight, Vince Vaughan, Winona Ryder, Natalie Portman, Cuba Gooding Jr., Billy Zane...). Film je to iznimno duhovite detaljističke vizualnosti (čekinjasta kosa obitelji Zoolander, minijaturni Derekov mobitel, ulazna scena pojavljivanja Hansela u javnosti) te nekoliko uspjelih samoparodiranja (David Duchovny glumi čovjeka koji zna istinu iza svih političkih atentata u posljednjih dvjesto godina; američka zvijezda Fabio od Udruge modela dobiva nagradu za najboljeg glumca-manekena), koji kombinirajući *trash* i artističko panaširanje s dozom agresivne gotjeovske odjevne filozofije, čak i ponekim zadiranjem na farelijevski teritorij, tupost tretira s iskrenom komičarskom dubinom.

Katarina Marić

Videopremijere

Uredio: Igor Tomljanović

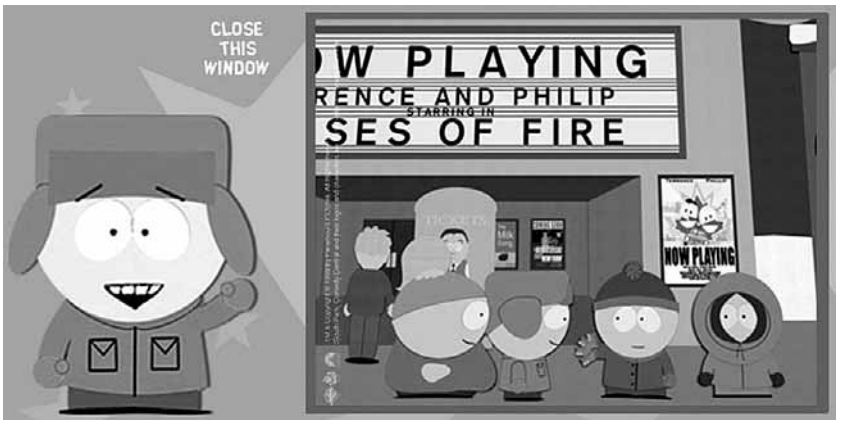
JEDNOSTAVAN PLAN / A SIMPLE PLAN

SAD, Francuska, Njemačka, Velika Britanija, Japan, 1998. — pr. Paramount Pictures, Mutual Film Company, Savoy Pictures, BBC, Toho, Towa Video, Union Générale Cinématographique, James Jacks, Adam Schroeder, izv. pr. Mark Gordon, Gary Levinsohn, kpr. Michael Polaire. — sc. Scott B. Smith prema vlastitom romanu, r. Sam Raimi, d. f. Alar Kivilo, mt. Eric L. Beason, Arthur Coburn. — gl. Danny Elfman, sgf. Patrizia Von Brandenstein, kgf. Julie Weiss. — ul. Bill Paxton, Bridget Fonda, Billy Bob Thornton, Brent Briscoe, Jack Walsh, Chelcie Ross, Becky Ann Baker, Gary Cole. — 121 minuta. — distr. BLITZ.

Jedna od kroničnih mana hrvatskoga kino i videorepertoara jest neaktualnost. To se može činiti preteškom ocjenom, no nešto što je donedavno bilo normalno sada postaje anakronim. Svijet je zaista postao globalno selo i ništa više nije tajna pa se o reputacijama filmova sve saznaje vrlo brzo, u svijest nam se urezuju filmovi koji dobivaju brojne hvalospjeve, a naša očekivanja rastu. Međutim, kao 'žrtve' sjajne reputacije, ti filmovi uglavno ne ispune tako nagomilana očekivanja. Primjer za to upravo je film *Jednostavan plan*, koji je na hrvatsku videopremijeru čekao više od tri godine.

Na novogodišnju noć računovođa Hank, njegov brat gubitnik Jacob i prijatelj Lou pronađu 4.4 milijuna dolara u ostacima aviona koji se srušio u parku prirode na američkom Srednjem zapadu. Moraju reagirati brzo i smišljaju plan kako novac pohraniti na sigurnom, dok zrakoplov ne bude pronađen i cijeli slučaj malo zastari. Zanimljiva premisa, koja se poslije pretvara u festival ljudske pokvarenosti i prevrtljivosti, bila je podloga jednog od najhvaljenijih filmova 1998, koji kvalitetu duguje suvisloj režiji Sama Raimija i odličnim ulogama Billa Paxtona i Billya Boba Thorntona. Film, međutim, bez obzira na brojne šokantne dramaturške zahvate, nije osobito originalan pa je i u ovom slučaju reputacija nadrasla sam film.

Martin Milinković



South Park

SOUTH PARK: FILM / SOUTH PARK: BIGGER LONGER & UNCUT

SAD, 1999. — pr. Comedy Central, Comedy Partners, Trey Parker, Matt Stone, izv. pr. Scott Rudin, Adam Schroeder, kpr. Anne Garefino, Deborah Liebling. — sc. Trey Parker, Matt Stone, Pam Brady, r. Trey Parker, mt. John Venzon. — gl. Trey Parker, Marc Shaiman. — glas. Trey Parker, Matt Stone, Mary Kay Bergman, Isaac Hayes, Jesse Howell, Anthony Cross-Thomas, Franchesca Clifford, Bruce Howell. — 81 minutu. — distr. Issa.

Nakon tri sezone na televiziji autori planetarno popularnoga *South Parka* — Trey Parker i Matt Stone — prihvatili su ponudu Paramounta i 1999. na temelju serije snimili dugometražni film. Sumnje koje često prate takve pothvate — hoće li se autori snaći u dužoj formi, imaju li likovi i svijet South Parka 'daha' za dugi metar, da li će film biti samo za fanove ili će fanovima biti dosadan — Parker i Stone raspršili su do posljednjeg atoma; za obožavatelje film je konačna potvrda, a za neupućene otkriće da je riječ o dvojcu iznimna spisateljsko-redateljsko-izvođačkog umijeća i nevjerojatna, besramna nadahnuća. U filmu je u punom sjaju zasjao i njihov glazbeni talent; suludi svijet *South Parka* prikazali su kroz mjuzikl, i to tako spretno, kao da su se mjuziklima do sada jedino i bavili.

Iako su red i preciznost pojmovi koji neće prvi pasti na pamet kad se spomenu Parker i Stone, upravo su oni ključni za uspjeh filma. Izokrenutost, sumanutost i prostaštvo, po kojima su naj-

poznatiji i koji im služe da raskrinkaju zapravo izokrenuto i sumanuto američko društvo, počivaju na čvrstoj i urednoj konstrukciji, u kojoj nema ni jednoga suvišnog motiva, u kojoj je sve povezano i uvjetovano.

Priču filma čine dva toka; nakon što su pogledali kanadski film Terrancea i Phillipa *Vatrene guzice*, Stan, Kyle, Cartman i Kenny, a onda i ostala djeca u South Parku, počinju gadno psovati. Roditelji prosvjeduju protiv filma i Kanade, a Terrance i Phillip na prijevaru su uhićeni i osuđeni na smrt. Kanadsko zrakoplovstvo bombardira rezidenciju braće Baldwin, nakon čega Amerika objavljuje rat Kanadi.

Drugi tok priče vodi nas ravno u pakao, u koji Kenny dospijeva nakon što je poginuo oponašajući scenu iz filma. U paklu Kenny saznaje da je smrt Terrancea i Phillipa posljednji uvjet koji treba ispuniti da bi zemljom zavladao Sotona. Te okolnosti pokušat će iskoristiti Sotonin ljubavnik, preminuli Sadam Hussein, kako bi sam zavladao zemljom.

Sve što se dalje dogodi, uz spomenute dvije sulude pretpostavke, vrlo je logično, motivirano i beskrajno zabavno.

Teško je film rastaviti na dijelove i odrediti što je bolje — priča, režija, animacija, gluma, likovi, usputne šale (osobni favorit: pauza prije pljuske što je Terrance opali Brooke Shields), nemilosrdno izrugivanje američkog društva u kojem je Sadam gori od Sotone samog, a klitoris predstavlja božansku objavu ili songovi od kojih je svaki malo remek-djelo. Među njima paklenim prostaštvom na prvu loptu osvajaju *Uncle Fucka*, u kojem stepanje zamjenjuje prđenje, *It's Easy, Mmmkay* te *Kyle's Mom's a Bitch*. No, ponovnim gledanjem glazbeni favorit može postati bilo koji od četrnaest songova: budnica *What would Brian Boitano do?* kojom Stan, Kyle i Cartman najavljuju akciju, izvanredno kičasti *Up there* — parodija diznijevskih songova u izvedbi osjećajnog Sotone, velebni *La Reistance*, vrhunac suprotstavljenih radnji prije konačnog sudara...

Iako je *South Park* film čiju radnju pokreće psovka, kojemu je psovka gradivni element i u kojem ta ista psovka donosi razrješenje, kad se uzmu u obzir ciljevi te psovačko-prostačke paljbe, ostaje dojam da iza nje stoje dva, zapravo, ćudoredna tipa.

Jelena Paljan

SVI LIJEPI KONJI / ALL THE PRETTY HORSES

SAD, 2000. — pr. Columbia Pictures, Miramax Films, Billy Bob Thornton, Robert Salerno, izv. pr. Jonathan Gordon, Sally Menke, kpr. Bruce Heller, Mary Ann Madden. — sc. Ted Tally prema romanu Cormaca McCarthyja, r. Billy Bob Thornton, d. f. Barry Markowitz, mt. Sally Menke. — gl. Larry Paxton, Marty Stuart, Kristin Wilkinson, sgf. Clark Hunter, kgf. Doug Hall. — ul. Matt Damon, Henry Thomas, Penélope Cruz, Lucas Black, Rubén Blades, Miriam Colon, Bruce Dern, Robert Patrick, Sam Shepard. — 116 minuta. — distr. Continental film.

Možda će zvučati čudno da je jedini problem drugoga redateljskog ostvarenja glumca Billyja Boba Thorntona *Svi lijepi konji* što je film prekratak. To se osjeti u filmu, ali nije to redateljeva, nego producentska greška. Naime, producenti su iz komercijalnih razloga Thorntona prisilili da film praktički prereže na pola. Uz to šteta je što su u nas *Svi lijepi konji* objavljeni kao videopremijera, jer na malom ekranu slabo do izražaja dolazi fascinantna kamera Barryja Markowitza kojom se opisuju prelijepi pejzaži južnih dijelova Sjedinjenih Država i Meksika. Zapravo, vizualno, a u većoj mjeri i radnjom, ovaj film prava je posveta starom američ-

Svi lijepi konji

kom duhu i krajolicima, dakle onome što svakoga dana izumire zbog industrijalizacije i uništavanja prirode.

Žanrovski bi se *Svi lijepi konji* mogli odrediti kao neovestern jer to ostvarenje s nostalgijom gleda na dane kada su kauboji kao časni ljudi vladali prerijom. Radnja je smještena u 1949. godinu. Kauboji John Grady Cole (Matt Damon) i njegov odani prijatelj Lacey Rawlins (Harry Thomas) napuštaju veliki ranč u Teksasu jer će on uskoro biti prodan naftašima. Jašu preko Teksasa do Meksika te tragaju za ostacima nekad slavnog Divljeg zapada, kaubojskim poslom i pustolovinama. Putem im se pridruži mladić Jimmy Belvins (Lucas Black) te sva trojica završe na meksičkoj hacijendi, gdje ljubav prema prelijepoj rančerovoj kćeri Alejandri (Penelope Cruz) Johna dovede u nevolju...

Koncept je filma jednostavan, u središtu je pustolovina i romansa. Međutim, *Svi lijepi konji* pripada onoj vrsti filmova koji na gledatelja djeluju smirujuće i terapeutski. Tome svakako pridonosi i odlična glazba Larryja Paxtona, Martyja Stuarta i Kristin Wilkinson.

Goran Jovetić

ZAVJERA / CONSPIRACY

SAD, Velika Britanija, 2001. — pr. BBC, HBO, Nick Gillott, izv. pr. Frank Doelger, Frank Pierson, David M. Thompson, Peter Zinner. — sc. Loring Mandel, r. Frank Pierson, d. f. Stephen Goldblatt, mt. Peter Zinner. — sgf. Peter Mullins, kgf. Rosalind Ebbutt. — ul. Stanley Tucci, Kenneth Branagh, Colin Firth, Barnaby Kay, Ben Daniels, David Threlfall, Jonathan Coy, Brendan Coyle. — 96 minuta. — distr. BLITZ.

Redatelj Frank Pierson pripada starijoj generaciji filmskih redatelja, karijera mu traje već nekoliko desetljeća, ali se uglavnom svodi na realizaciju televizijskih projekata lišenih veće autorske osobnosti. No, Pierson je prilično cijenjeni scenarist, koji je u posljednjih nekoliko desetljeća potpisao nekoliko izvrsnih filmova. Iako nikada nije postigao zapaženiji filmski uspjeh, Piersonu se mora priznati da se dosta dobro snalazi u okvirima televizijske produkcije. Ono što iznenađuje redateljeva je ambicioznost, očita u svakom njegovu filmu, po čemu njegova djela kvalitetom ipak nadmašuju prosjek televizijskih filmova. Pierson se tako u svojim televizijskim projektima bavio različitim kontroverznim temama i dijelovima novije američke povijesti, a pritom je pokušao u svaki svoj film ugraditi barem mrvicu osobnog svjetonazora (onoliko koliko to skučeni televizijski okviri dopuštaju). U sjajnoj zatvorskoj drami *Somebody Has to Shoot the Picture* (u nas prevedenoj *Pogled u smrt*) bavi se novinarskim senzacionalizmom, voajerstvom te krutim zakonskim sustavom. U odličnoj biografiji *Građanin Cohn* obradio je lik i djelo čovjeka koji je zaslužan za sramotan dio američke povijesti poznat kao *lov na vještice*, tužitelja Roya Cohna. Između ostaloga, Pierson je odlično uprizorio biografiju američkog predsjednika Trumana, te je snimio film po istinitim događajima o pobuni indijanskog plemena Lakota sedamdesetih godina. Dakle, već iz izbora tema koje obrađuje u filmovima, te načina na koji to čini, jasno je da je Pierson iskusan profesionalac svjestan da je filmu potrebno nešto više od pukog uprizorenja različitih događaja.

Najnoviji film samo je logičan nastavak njegova opusa, jer je ponovno riječ o filmu zasnovanu na istinitim događajima u nacističkoj Njemačkoj. *Zavjera* prati tajni sastanak petnaestorice visoko rangiranih vođa nacističke Njemačke, na kojemu je dogovoreno *konačno rješenje* židovskog problema. Sastanak je bio 1942. godine, u Wannseu, predgrađu Berlina, a na njemu je u svega devedesetak minuta odlučeno o sudbinama milijuna ljudi.

Ovaj Piersonov film u produkciji televizijske kompanije HBO (s kojom Pierson često surađuje, gotovo kao njihov kućni redatelj) bio je prilično zapažen protekle godine, a može se pohvaliti i s dva osvojena *Emmyja*, za najboljeg glumca (Kenneth Branagh) te za najbolji scenarij (Loring Mandel), na posljednjoj dodjeli televizijskog *Oscara*. I, doista, riječ je o prilično dobru i uzbudljivu filmu u kojemu najbitniji elementi jesu upravo oni nagrađeni *Emmyjem*. Naime, odlično napisan scenarij izbjegao je zamku u koju upadaju brojni scenaristi filmova zasnovanih na istinitim događajima. Autore je ovaj put više zanimalo tko su i kakvi su bili ljudi koji su donijeli te strašne odluke, dok su povijesne činjenice, te sam mehanizam donošenja odluke, ostali u drugom planu. Pierson se ponajprije usredotočio na građenje uvjerljivih karaktera pretvarajući Eichmanna, Heydricha te brojne druge naciste u likove od krvi i mesa. Redatelj se pritom uvelike mogao osloniti na razrađeni scenarij i pogotovo na odličnu glumačku ekipu koja mu je bila na raspolaganju, a uz spomenutog Branagha u filmu su sjajni Stanley Tucci i Colin Firth. K tome je brojnim atraktivnim redateljskim rješenjima dobio na dinamici filma, što je u konačnici rezultiralo dojmljivim i zanimljivim djelom. Iako traje čak tridesetak minuta više od sastanka o kojemu govori, film se ne doima razvučenim i stoga se gleda s pažnjom i užitkom.

Denis Vukoja

UDK: 791.44.071.1 Tarr, B.

Diana Nenadić

Tarrova prokletstva

Film ne samo da prikazuje slike, on ih okružuje svijetom.
Gilles Deleuze, *Slika-vrijeme*

Mađarski redatelj Béla Tarr čak i u probranom filmskom *art-houseu,* koji se tijekom devedesetih popunio cijenjenim autorima sa svih strana svijeta, uživa status rijetke redateljske zvjerke. Stekao ga je ponajprije monumentalnim gabaritima sedmoipolsatnog *Sotonskog tanga* (*Sátántangó,* 1994). Film koji ga je tako visoko pozicionirao, a zbog duljine nikada nije bio u redovitoj kinodistribuciji, prikazuje se uglavnom u muzejima i kinotekama u posebnim prigodama, a ispraća s ushićenjem kao ingeniozan filmski pothvat, koji je svojom mračnom metaforom (post)komunizma, dijaboličnom narativnom konstrukcijom i strukturom glazbene fuge dohvatio dekadentni duh vremena. Slični atributi prate i njegov posljednji film, *Werckmeisterove harmonije* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), koji je na slavi *Tanga,* a ujedno i kao njegov stilski *dajdžest,* zavrijedio mjesto na kanskom festivalu i u svjetskoj kinomreži, te *Prokletstvo* (*Kárhozat*, 1987/1988), sa svojedobnom nominacijom za europskog *Felixa.* Ostali Tarrovi filmovi gotovo su nepoznati, čak i među specijalistima. Otkrivaju se retrospektvino, ali i s logičnom znatiželjom. Je li Tarr redatelj tek jednoga velebnog filma, provokativni blefer ili kompletan, premda neobjašnjivo nepoznat autor, koji zaslužuje umjetničku slavu i usporedbe s velikim europskim modernistima poput Fassbindera, Tarkovskog, Antonionija i drugih?

Oni koji su imali prilike upoznati Tarra u njegovu *krunskom* djelu, *ekscesnom* prema svim kinematografskim standardima, upoznavajući se retrospektivno s ostatkom filmografije na prvi će pogled steći drukčiju sliku o redatelju, a možda i posumnjati da je *Tango* proračunato ekscesan. Jer cjelovečernji opus autora s *ontološkim*, *metafizičkim* predikatom, započinje scenom u posve drukčijem, realističkom registru.

Kamera sjedi za obiteljskim stolom i nervoznim pokretima prelazi s lica na lice u žučnoj raspravi. U fokusu je sredovječni muškarac, očigledno *glava obitelji*, koji pred ostale istresa navodno prljavo rublje svoje snahe, nazivajući je najpogrdnijim imenima. Mlada žena opire se na svoj način, pokazujući nezadovoljstvo zbog toga kako s njom postupaju i zbog boravka s malim djetetom u stiješnjenu prostoru proširene obiteljske zajednice dok joj je muž na odsluženju vojnog roka. Ono što vidimo doimlje se poput prizora istrgnuta iz kakva dokumentarca, koji se zatekao u životu radništva; ono što vidimo i čujemo upućuje na poznate nam socijalne probleme socijalizma, poduprte patrijarhalnim odnosima u obitelji.

Sekvenca pripada filmu *Obiteljsko gnijezdo* (*Családi tüzfészek*, 1977), snimana je kamerom iz ruke, u stilu *filma istine* ili *direktnog filma* i poprilično traje.

Povlašteni gledatelji Tarrove retrospektive na šestom Festivalu novog filma u Splitu, iako snažno prikovani uz lica običnih ljudi što ih izbliza lovi *prijateljski* objektiv, ipak su bili iznenađeni takvom prizemnošću i konkretnošću, dokumentarističkom zadubljenošću u svakodnevicu u autora, koji je, postavljajući na listu filmskih protagonista *prostor*, a ponajprije *vrijeme* u svim njegovim inačicama, priču o kolektivnom očaju pretvorio u groteskni panonski *danse macabre.* Istodobno su mogli svoje dojmove usporediti s *nalazima* svjetskih filmoznalaca. Sukcesivno prateći retrospektive diljem svijeta, kritika je jednoglasno podvukla crtu između prva tri Mađareva djela — *Obiteljsko gnijezdo, Autsajder* i *Barakaši*, obilježena tzv. socijalnim realizmom, i kasnijeg opusa čijoj je umjetničkoj glorifikaciji ponajviše kumovala Susan Sontag — uvrstivši *Tango* u svoj *top-ten* devedesetih, a time automatski i u svoje društvo filmskih stilista radikalne volje.

Usporedimo li početak *Obiteljskog gnijezda* s jednako dugom ekspozicijom *Tanga*, u kojem se umjesto lica iz obiteljske drame ukazuju zabludjele krave i blatne panonske lokve, a *direktna* kamera ustupa mjesto lateralno puzećem objektivu što zlokobnim hodom iscrtava geometriju biološkog i društvenog kaosa, bit će jasnije da se u Tarrovu načinu opservacije nešto bitno promijenilo. Dakako, razlike između ta dva dijela Tarrove karijere postoje na više razina. U spomenutoj trilogiji realistička motivacija, psihologizacija i socijalna referentnost dominiraju nad konstrukcijom i artističkom artikulacijom posljednjih filmova. Više ga zanimaju zbijeni interijeri i potkožni krajolik ljudskog lica, nego rastegnuti panonski pejzaži i fatum kolektiva. Tarrovi protagonisti još se nisu pretvorili u likove-modele, u funkcije apstrahiranja i univerzaliziranja. Još se ne čuju apokaliptična zvona i zlokobni šum vječne kiše, kojim je arhetipski ozvučena koreografija kolektivističkog raskola. Tarrova geometrija prostora još se nije ucijepila u horizontalu panonskoga beskraja, a arhitektura vremena u cikličku strukturu i delezovski model *slike-vremena*, koja od *Prokletstva* do *Werckmeisterovih harmonija* orkestrira njegovom sotonizacijom svijeta.

Prokletstvo

To će uočiti letimičan, horizontalan pogled. No postoji onaj drugi vertikalan. Unatoč razlikama, koje su i stilske naravi, taj će pogled zapaziti da se Tarr od kraja sedamdesetih i *Obiteljskog gnijezda mentalno* i *formalno* pripremao za nešto poput *Tanga*, na način na koji se slikar, ispočetka sklon figuraciji, priprema za novu, zrelu fazu apstrakcije, reducirajući i modificirajući formalne elemente, ne odričući se pritom starih motiva i vlastite filozofije. Ovo posljednje iznimno je bitno, ne samo zato što je Tarr, prema vlastitim navodima, htio postati filozof prije no što se ipak odlučio za filmski poziv, nego ponajprije stoga što se cijelim njegovim djelom provlači isto shvaćanje svijeta. Njegov autorski razvoj usporediv je po nečemu s evolucijom drugog istočnoeuropskog redatelja — Krzysztofa Kieślowskog. Poput iznimnog Poljaka, Tarr se polako odmicao od društveno-političkih motiva, transcendirajući lokalne odrednice u korist univerzalnih, filozofski utemeljenih tema. No, za razliku od Kieślowskog koji svoj opus gradi moralnom vertikalom Deset Božjih zapovijedi, *ljubavi, vjere i nade*, Tarr je tek distancirani promatrač s moćnim opservacijskim aparatom, katkad i ciničnо-dijaboličnim. Pred sobom vidimo okorjela nihilista čije su ničeansko ignoriranje vrline, izrijekom i religije, rasap svih vrijednosti, moralni kaos i posvemašnja izgubljenost, te ideja *vječnog vraćanja* ili *kruženja* u monumentalnom *Tangu* samo pronašli svoj najprimjereniji oblik. Drugim riječima, *Sotonski tango* možda jest film *ekscesa*, no u opusu Béle Tarra, on je tek kreativni vrhunac i ekstrakt naročite redateljeve filozofije.

U spomenutoj sceni iz *Obiteljskog gnijezda*, čiji su mizanscenski blizanci razasuti po prvom dijelu Tarrove filmografije, napipavaju se prve klice dijabolike i poetike kaosa. Ona jest, ali i nije odraz društvene sredine. Mlada žena, čiju očajničku potragu za životnim prostorom između obitelji i činovničkih ureda Tarr prati tijekom filma, nije izložena samo pritiscima patrijarha i nerazumijevanju birokratskog sustava, nego i manipulantskim objedama, koje dijaboličkim porivom unose *zlu krv* u ionako disharmonične odnose likova zguranih u neprimjerenu kvadraturu. S druge strane, koliko god se *prijateljski*, gotovo angažirano, usredotočio na akciju protagonistice da se osamostali i dokopa stana, Tarr istodobno ostavlja nerazriješenim pitanje jesu li to tek objede ili pak činjenice, koje ona ne osporava, i nije li ona samo najugroženiji odvjetak iste obiteljske tvornice niskih udaraca. Dokazivanje individualne *nevinosti* i *krivnje* Tarra ne zanima već tada, a još manje u kasnijim filmovima.

Štoviše, Tarr uopće nije sklon moraliziranju, a još manje tumačenju svojih filmova kao političkih alegorija. Čak ih ne želi dovoditi u vezu ni s komunizmom, premda se oni tako uglavnom i čitaju sve do posljednjih *Werckmeisterovih har-*

monija i premda je socijalistička mađarska stvarnost zorna kulisa ili ikonografska podloga ranijih naslova. Umjesto toga voli govoriti o promatranju ljudi, onakvih kakvi jesu, njihovih odnosa, koje ne može popraviti nikakav društveni sustav, a sebe nazivati 'lovcem'. Čini se da redatelj veoma dobro poznaje ljudski uzorak i ambijent kojim se učestalo bavi.

Nastavak njegove filmografije donekle to i potvrđuje. Korupcija, združena s manipulacijama i prijevarama, hladnim ili proračunatim preljubima, zakulisnim intrigama i bešćutnim porivima, onaj je modus postojanja koji će zaigrati, manje ili više naglašeno, u cijelom Tarrovu opusu. Nalazimo ga i u *Autsajderu* (*Szabadgyalog*, 1979-80), filmu o prigradskom muzikantu, čija je lumpenproleterska inercija tek crvena nit fizičke i moralne prljavštine panonske krčme pune pijanaca, mešetara i probisvijeta, ali ponajprije u filmovima koji, napuštajući predurbanu, proletersku sredinu i naturalistički stil *filma-istine,* najavljuju fazu izrazite stilizacije.

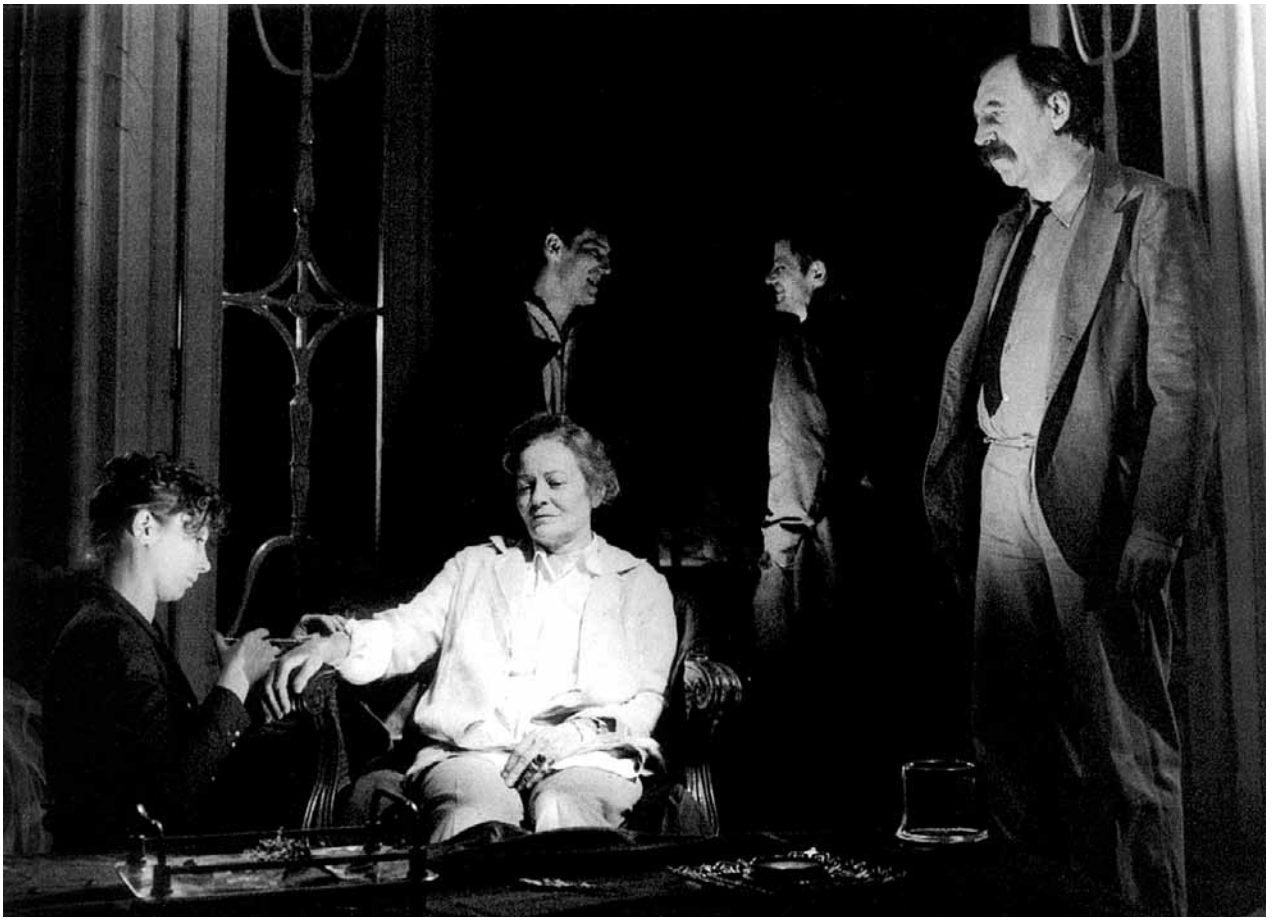
U tom je smislu zanimljiv podatak da je Tarr po završetku posljednjeg filma iz tzv. socijalne trilogije — *Barakaši* (*Panelkapcsolat*, 1982), snimio i televizijsku adaptaciju Shakespeareova *Macbetha*, sastavljenu od samo dva kadra. Izbor upravo tog Shakespeareova komada, sazdana od manipulacija, sraza ambicija, zločina i jezovite atmosfere, u redatelja do tada izrazito sklona režijskim improvizacijama, autentičnim ambijentima, banalnim situacijama i glumačkim amaterima, možda najbolje govori o potisnutim Tarrovim preokupacijama. One će doći na vidjelo u komornom, gotovo teatraliziranom prostoru *Almanaha jeseni* (*Öszi almanah*, 1984). Riječ je o svojevrsnoj stilskoj prekretnici, ali i iznimci u Tarrovu opusu, kako zbog promjene ambijenta (građanska sredina), stilizacijske funkcije boje (samo jedan film iz trilogije snimljen je u koloru — *Autsajder*), rada s uglavnom profesionalnim glumcima (u trilogiji mahom nastupaju naturščici), ali i nagle promjene redateljske sheme — intencionalne estetizacije teatralnog mizanscena. S ozračjem strindbergovskih drama i Bergmanovih filmova, potpuno zatvoren u interijer, *Almanah jeseni* sporo i sugestivno demonstrira ljudsku patologiju, izmamljujući dugim monolozima potkožne silnice, koje od intimne komunikacije likova čine lažan, krivotvoren odnos. Premda se u filmu naslućuje pozadinski društveni problem — nedostatak stambenog prostora, intrigu u križaljci sastavljenoj od pet likova ipak pokreće opća hipokrizija. Tarr na takav način postavlja dramu da pozicije pet alegorijsko-simboličkih likova (majka, sin, bolničarka i njezin ljubavnik te lokalni učitelj) unutar spletke ostaju nerazjašnjene. Također ostaje otvoreno pitanje je li središnja protagonistica žrtva višestrukih urota i spletki, ili je pak sama njihov dijabolični pokretač, manipulatorica, odnosno, nježnija inačica Lady Macbeth. Scenografija je svedena na nužnu mjeru, a Tarr iz sekvence u sekvencu modulacijama boja, pomno odabranim rakursima i polaganim kruženjem kamere oko likova eksternalizira podsvijest likova. Ovdje se više nego do tada osjećaju artistički, *velsovski* redateljevi zahvati, a ključan je primjer, među ostalima, ekstremni donji rakurs u presudnom trenutku drame, snimljen kroz stakleni pod.

Suradnja s mađarskim piscem Lászlóm Krasznahorkaijem, započeta u sljedećem filmu *Prokletstvo*, nije značila bitnu promjenu Tarrova pogleda na svijet, ali ga je preuokvirila. Redatelj je samo pronašao svojega pisca, istomišljenika od pera. Osim demonološke građe ovaj mu je ponudio i novi strukturalni model. Ovdje smo u ljubavničkoj tenziji, ali ponajprije u svijetu bez etičkih orijentira i ikakvih čvrstih uporišta, u *Titanicu* nasukanu u sumornoj predindustrijskoj Panoniji. Na neki način to je i Tarrov nihilistički manifest, u kojem metaforičko stjecište vektora radnje i kretanja panonskih prokletnika — prigradska gostionica — nosi i doslovce ime *Titanica*.

No, likovi iz *Prokletstva* tek su skice, obrisi paradigmatskih beznadnika *Sotonskog tanga*, u kojem metafora doseže globalne razmjere poduprte, kako to je zgodno rekao američki kritičar Jonathan Rosenbaum, *sotonskom teologijom*. Poročnim smrtnicima, koji po svojim simboličnim društvenim ulogama (liječnik, učitelj, krčmar, pjesnik, itd.) predstavljaju organizirani mikrosvijet, pridružuju se lažni proroci i samozvani mesije (Irimiás, Petrina). Nastupa demagogija s halucinatornim moćima. Kolektivistička utopija u Tarra, međutim, već je u začetku osuđena na ruralnu distopiju, zbog onoga što Gilles Deleuze, pozivajući se na Nietzscheovu *volju za moć*, naziva *moć lažnoga*. Likovi iz *Tanga* toliko su upleteni u mrežu uzajamnih podvala, prijevara i izdaja, a svi zajedno u veliku fikciju o bijegu i prosperitetu, da se međusobno prožimlju i izjednačuju. Protagonist filma postaje Pokvarenost u najčistijem smislu. Briše se granica između prevaranta i prevarenog, nevinosti i krivnje, a tog relativizma nitko nije pošteđen. U vjerojatno najpoznatijoj, *skandaloznoj sekvenci* Tarrova opusa, u kojoj zanemarena seoska djevojčica, svjesna svoje tjelesne nadmoći maltretira i truje mačku, a onda i sebe, Tarr najrječitije demonstrira monstruoznost *volje za moć*. Ona se uvukla u sve pore Tarrova sotonskog univerzuma.

Adaptirajući Krasznahorkaijev roman *Melankolija otpora*, redatelj u *Werckmeisterovim harmonijama* ponešto korigira taj model. Umjesto demagogije, na pozornicu stupa benigna utopistička kozmologija. Predstavlja je Janos Valushka (Lars Rudolf), prvi Tarrov lik sa savješću. No, ona je jednako besmislena, tragična i obojena apsurdom, a ishod je, baš zato što je apsurdna, ili nema plodna tla u koji bi se ukorijenila, uvijek isti. Ples u kojem krčmarski polusvijet izazvan Valushkinim govorom simulira kretanje Sunčeva sustava, tek je kristalna slika groteske i beznađa, koje kulminira u revoluciji i fizičkoj destrukciji, a Valushki donosi ludilo. Zaokupljenost grotesknom bijedom i kolektivnim neredom u *sotonskoj* trilogiji dobiva i metaforični *lajtmotiv*: neuredna i pijana svjetina monotono pleše uz glazbu Mihályja Viga bez ikakve *dramaturgije*.

Izgubljenost, manipulacija i (auto)destrukcija, kao što se možda vidi iz površna pregleda motiva Tarrove igrane filmografije, vezivno je tkivo njegova cjelovečernjeg opusa unatoč stilskim mijenama zbog kojih se taj opus često cijepa na dva dijela. No, i za to udvajanje Tarra kao autora postoje bitni razlozi, koje nude sami njegovi filmovi. Slavu u krugovima akademske kritike Tarru u svakom slučaju ne bi priskrbili samo prevladavajući motivi, ma koliko oni bili sastavnica čvrstog filozofskog sustava, jer međunarodni film ima cijelu



Almanah jeseni

riznicu okorjelih pesimista. Ključ Tarrove idiosinkratičnosti treba tražiti u materijalnim, estetskim i strukturalnim katalizatorima poetike kaosa, koji su u posljednjim filmovima, a posebno u *Sotonskom tangu*, došli do punog izražaja.

Prvi takav katalizator jest *prostor*. Dok je socijalna trilogija, premda autentično ambijentirana u mađarsko predgrađe i uglavnom prostorno stiješnjena, zbog čega posjeduje i određenu dramsko-intimističku notu, a dramaturgija *Almanaha jeseni* kammerspielski ucijepljena u interijer i kazališni mizanscen, *sotonska* trilogija proširuje Tarrovu vizuru, a ambijentu pridaje posebnu zadaću. Fizički prostor toliko dominira da gotovo postaje nijemi protagonist filma ili fizička ekstenzija likova. *Prokletstvo* je ambijentirano na granici urbanog i ruralnog, ali je već čvrsto položeno u sumornu panonsku ravnicu. Totali eksterijera sa psima lutalicama, osamljenim ljudskim figurama, ruševnim zgradama i dekadentnim gostionicama, te naizmjeničnom kišnom i maglovitom kulisom u ekspresivnoj crno-bijeloj fotografiji, podcrtavaju fizičku i duhovnu iscrpljenost. Gotovo bi se moglo reći da je *genius loci,* poput prokletstva, ovladao protagonistima — ohladio, zamaglio, zablatio, de-erotizirao odnose u tematiziranom ljubavnom trokutu. Indikativan je u tom pogledu način na koji Tarr, inače nesklon erotici, režira i opservira intiman odnos ljubavnika: u istom dugom kadru laganim švenkom kamere povezani su krajolik (viđen kroz prozor) što izaziva potištenost i hladno, gotovo invalidno vođenje ljubavi. Široki potezi kamere u dugim kadrovima, kojima se taj ambijent opetovano razotkriva u svoj svojoj tjeskobi, više su u funkciji opisa duhovnog ozračja, nego golog fizičkog ambijenta. Slično je i u *Sotonskom tangu*, gdje ruralna Panonija figurira kao ukleti metafizički pejzaž bez granica. Jedina razdjelna linija jest ona što dijeli zemlju i nebo na horizontu, uhvaćena dugim lateralnim vožnjama. No, čak i ta granica najčešće je zamagljena, pa time i izbrisana, poput one između ljudi i ambijenta.

Ekstenzija prostora i ambijentalna geometrija u službi su Tarrove arhitekture vremena i narativne koncepcije, koje se prožimaju u većem dijelu *Sotonskog tanga*, podijeljena na dvanaest podnaslovljenih dionica. Specifičan *koreografski* model filma naznačen je u naslovu, no on je mnogo složeniji nego što to sugerira plesna shema tanga — šest koraka naprijed, šest natrag. Ključna je sastavnica vrijeme, odnosno različita vremena, od kojih je projekcijsko vrijeme najmanje bitno. Krasznahorkai i Tarr makabrično isprepleću kronološko vrijeme *radnje*, sinkronost kompozicijskih/fabularnih *stavaka*, prizorno stvarno vrijeme shvaćeno kao *trajanje*, na

kraju i apstraktno — metafizičko vrijeme kao zbroj svih tih različitih vremena. Važno je pritom da *Tango,* za razliku od ostalih pravocrtnih Tarrovih filmova, ima potencijal kriptokrimića. On doduše ne počiva na jakim žanrovskim oprekama, koliko na seriji urota, podmetanja i uzajamnih varanja seljaka, te njihovom stalno prisutnu strahu od onih koji dolaze iz mrtvih da bi ih izveli iz bijede i mraka. Ta žanrovska cjelina hotimično je labava jer je upregnuta u temporalni pokus: u zadržavanje razvoja radnje i subverziju nade o odlasku i spasenju, kao posljedicu. Svaka sljedeća od dvanaest filmskih dionica uključuje u sebe ono što se već zbilo u prethodnoj, sada viđeno iz druge, polusubjektivne vizure fokusiranog lika. Umjesto kronološkog vremena dobivamo cikličku strukturu vremena (i naracije) po modelu bergsonovskog vremena kao sadašnjosti koja prolazi (traje) i u njoj sačuvanoj *prošlosti,* te Deleuzeovoj ideji o supostojanju stvarne i njezine zrcalne, virtualne slike, koje se u krugovima stalno vraćaju jedna drugoj.

Tarr i njegov pisac čak i izrijekom, kroz replike likova, tematiziraju svoj temporalni eksperiment. U drugom koraku *Tanga* samozvani izbavitelji Irimiás i Petrina sjede u hodniku policijskog ureda i primjećuju kako ni jedan od dva zidna sata ne pokazuje pravo vrijeme. S druge pak strane, sami su, kako bi to kazao Tarkovski, pritisnuti preslikanim *realnim vremenom* prizora, poput ostalih likova, koje njima potpuno gospodari. Zanimljivo je u Tarrovu slučaju da se razne koncepcije vremena i njihova narušavanja uzajamno ne isključuju, nego bešavno nadopunjuju kao jedinstven iskaz tromosti i bezizlaznosti.

Sve navedene katalizatore *Tango* povezuje u čvrst sustav: deskribirani prostor bez krajnjih točaka, kojim beskrajno lutaju protagonisti, stvarno i nekronološko vrijeme, koje ih zarobljava i vrti u krug, rezultiraju posvemašnjom dezorijentiranošću u vremenu i u prostoru — povijesti, fikcionalne filmske stvarnosti i (vlastite) fikcije.

Tarrovu poziciju u tom poetskom sustavu lako je dešifrirati, podsjećajući na jedan lik *Sotonskog tanga*. Seoski liječnik, ogrezao u piću, isključuje se iz iluzije sela o izbavljenju kao distancirani promatrač, kroničar zbivanja iza jednog od bezbrojnih prozora kroz koje Tarrova kamera *uhodi* prostor i vrijeme. Prozor se na samom završetku zatvara daskama, a film se vraća na početak. Čujemo naneseni glas s početka, koji kaže: *Jednoga jesenskog jutra Futakija su probudila crkvena zvona...* Crkvena zvona u selu, kaže se potom, ne postoje. Crkva je srušena. U *Sotonskom tangu*, okupanom arhetipskom kišom, čuju se zvona Apokalipse. Nadaje se pitanje: tko ih je aktivirao — redatelj Tarr ili pisac Krasznahorkai?

Dakako, učinili su to zajednički, jer je *Sotonski tango,* prema riječima upućenih, prilično vjerna adaptacija istoimena romana. Tarru u tom tandemu ipak nije moguće pripisati ulogu parazita. Jer kao što je ovdje pokušano skicirati, nihilistička crta, koja ga je pretvorila u prvog filmog *sotonista*, u njega je oduvijek prisutna.

Sotonski tango

Tarr se, osim toga, već na samom početku dokazuje kao vješt redatelj koji, radeći s naturščicima, gotovo briše granicu fikcije i fakcije. Potom kao vrhunski artist — pronicav graditelj mizanscena (osobito dubinskog kadra), promatrač hipereste-tična oka, slikar slojevitih (akromatskih) metafizičkih pejzža, fotograf ljudskih lica i domišljat kolorist intime, na kraju i kao sugestivni kipar vremena — ili *prokletstva* vremenâ raznih.

Filmografija Béle Tarra

Obiteljsko gnijezdo (*Családi tüzfészek*, 1977)
Hotel Magnezit (1978)
Autsajder (*Szabadgyalog,* 1979/80)
Barakaši (*Panelkapcsolat,* 1982)
Almanah jeseni (Öszi *almanach,* 1984)
Prokletstvo (Kárhozat, 1988)
Posljednji brod (*Az utolsó hajó,* epizoda serije *Gradski život,* 1989)
Sotonski tango (Sátántangó, 1994)
Utazás az Alfödön, 1995.
Werckmeisterove harmonije (*Werckmeister harmóniák,* 2000)

UDK: 791.43(497.5)(049.3)
: 791.44.071.1 Nola, L.

Tomislav Brlek

Film, kritika, kontekst: *Sami*

Pokazati nešto onako kako to svatko vidi znači ne postići apsolutno ništa.

Vsevolod Pudovkin

U filmovima zapleta svi osjećaji i humor uglavnom počivaju na tekstu i isključuju udio slikâ; [...] emocija je verbalna, zahtijeva objašnjenje i potporu u riječima jer se situacije, slike, postupci vrte oko jasnoga smisla.

Antonin Artaud

Predodžba nije slika, ali neka slika može njoj odgovarati.

Ludwig Wittgenstein

Čini se da se hrvatska filmska kritika u najnepovoljnijoj situaciji nalazi kad se treba pozabaviti nekim novim hrvatskim filmom. Kad se, naime, žurnalističke kartice ne mogu ispuniti impresivnim budžetima, tehničko-produkcijskim parafernalijama, zvjezdanim glumačkim tračevima, biografskim efemeralijama i sličnim zanimljivostima skinutim s Interneta i priručno prevedenim iz reklamnoga materijala, a sam film nije tako elementarno nepismen da bi opravdavao zgražanje nad razbacivanjem proračunskim novcem (što se, istina, ne događa odveć često), valja se osloniti na gledanje konkretnoga filmskog djela, što se može pokazati složenim zadatkom, premda se, kako kaže medvjed Jogi, mnogo toga može vidjeti gledajući. Također, mnogo se toga može uvidjeti prateći kritičku recepciju nekog filma. Uvjetovana reakcija novinske kritike na posljednji film Lukasa Nole, *Sami*, u tom se smislu, čini nam se, može uzeti kao indikativna za trenutačno kritičko stanje stvari. Od osporavanja vrijednosnih sudova i gledateljskih dojmova pritom je mnogo zanimljivije, ako ne i važnije, pozabaviti se referencijalnim okvirom koji ih omogućuje. Upravo se zbog specifičnosti dnevnokritičkoga žanra u tim tekstovima, naime, lako mogu uočiti neke temeljne epistemološke i estetske pretpostavke koje, po svemu sudeći, uvjetuju dominantne tendencije razumijevanja filma u nas.

U povodu izostanka adekvatne kritičko-analitičke recepcije filma *Sami* u dnevnom se tisku moglo pročitati kako za analizu toga filma u Hrvatskoj nedostaje kontekst. »*Za takvu finu raščlambu filma poput* Samih *u Hrvatskoj, međutim, ne postoji kontekst*. Sami *su za naše filmske horizonte do te mjere apartan i ekscentričan film da ga je nemoguće mjeriti s bilo čime*« (Pavičić, 2002). Ovo nas, nedvojbeno kompetentno mišljenje, možda i protivno svojoj namjeri, nužno upućuje na promišljanje uvjetā mogućnosti takva stanja. Budući da bi tvrdnja da za tumačenje bilo kojega, ma kako apartnog i ekscentričnog, filma ne postoji kontekst općenito, jednostavno bila besmislena, jer nije moguće da bilo čemu može nedostajati kontekst kao takav, potrebno je razmotriti na što se, zapravo, ta tvrdnja točno odnosi, to jest, o kojem bi to konkretnom odsutnom kontekstu bila riječ. To će se svakako pokazati složenijim od odgovora na pitanje je li takvih filmova bilo i prije, budući da bi takvo tumačenje samo kronološki premjestilo točku na kojoj treba objasniti kako nastaje kontekst recepcije nekog filma. Osim toga, kako je Noli ovo već drugi takav film, pitanje je i koliko filmskih lastavica tvori kontekstualno proljeće. A da takvih filmova u hrvatskoj kinematografiji nije bilo i prije Nole, zacijelo neće tvrditi nitko tko je gledao, na primjer, filmove *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ću te* (1967) Vatroslava Mimice. (Razmatranje recepcijske sudbine tih filmova — ali ne na razini samorazumljivih konstatacija tipa »*Mimicu su kamenovali u Areni, na Pulskom festivalu, nakon prikazivanja filma* Kaja, ubit ću te« (Turković, 1985: 27) — već, dakako, može anticipirati neke aspekte na koje ćemo pokušati ukazati.)

No, čak i ukoliko se ta važna i općepoznata činjenica zanemari, teško bi bilo dokazati da kontekst nekog filma tvori samo kinematografija kojoj taj film pripada — što i potvrđuje rečenica koja slijedi nakon citirane tvrdnje o nepostojanju konteksta, u kojoj se Nolin film odredbeno uspoređuje s filmovima Šarunasa Bartasa i Tsai Ming Lianga. Naime, kontekst u kojem nastaje neki film sasvim sigurno tvore barem filmovi dostupni — u našem slučaju — po hrvatskim kinodvoranama i videotekama, ako već ne i oni koji se mogu vidjeti na raznim domaćim ili stranim festivalima, ovisno o financijskoj i filmofilskoj pokretljivosti autora. Međutim, kontekst tumačenja bilo kojega filma zapravo tvore svi ostali filmovi s kojima ga onaj tko ga tumači može dovesti u neku interpretativnu vezu i on ni u kom slučaju nije, kako se u navedenom članku, po svemu sudeći, sugerira, ograničen na lokalni sinkronijski presjek. Taj će se kontekst, dakako, dalje nužno nezaustavljivo širiti i mijenjati nastajanjem novih filmova i novih čitanjā ranijih filmova. Iz rečenoga je jasno da Nolinu filmu konteksta ne nedostaje jer ga jednostavno ne može nedostajati. Kontekst nikada nije zatvoren i zadan, on neprestano nastaje međudjelovanjem svih elemenata koji ga tvore, što uključuje kako same filmove, tako i kritička čitanjā.[1]

Ono, pak, što nedvojbeno nedostaje filmu *Sami* jest kritičko-analitička recepcija koja bi pokušala pokazati, ne, naravno,

što taj film znači, nego kako se u njemu tvori značenje — dakle, opisati filmsku logiku, način na koji se u njemu rabi jezik filma. Time smo se približili određenju, pa možda i razumijevanju, odsutnog konteksta. Shvatimo li kontekst koji nedostaje Nolinu filmu kao kontekst adekvatne kritičke refleksije, odnosno odsutnost referencijalnih okvirā u kojima bi se njegovu filmu mogao pridati interpretativni smisao (ili čak više njih), možemo pitanje preformulirati tako da potvrdi tvrdnju od koje smo krenuli: Nolinu filmu nedostaje adekvatna kritička recepcija. Što nas pak dovodi do pravog pitanja, koje je nedostajalo u onoj početnoj konstataciji — zašto je tome tako? Ukoliko, kako tvrdi Nelson Goodman, »*gotovo bilo koja slika može prikazivati gotovo bilo što; to jest, imamo li sliku i predmet, obično postoji i sustav prikazivanja, plan suodnosā, prema kojemu ta slika prikazuje taj predmet*«, postavlja se pitanje zašto se kritičko promišljanje filma ne bavi ustanovljavanjem — u oba smisla — toga sustava. Štoviše, Goodman u važnoj fusnoti dodaje kako »*zapravo, obično postoji mnogo takvih sustava*« (Goodman, 1976: 38). Nedostatak bi u tom slučaju bio uzrokovan inherentnim ograničenjima raspoloživih referencijalnih okvirā i nespremnošću na iznalaženje novih. Razmišljanje u tom smjeru moglo bi, čini nam se, sugerirati ponešto o kontekstu koji Nolinu filmu svakako ne nedostaje, kontekstu nedostatka kritičke analize njegova filma, što ga određuju nedostaci važećih kritičkih uvjerenja. Ukoliko je, naime, obrazac mišljenja o filmu koji rabi Nolin film doista »*obrazac koji je u nas istrijebljen barbarski pedantno*« (Pavičić, 2002), nema nikakva razloga da se on civilizirano pedantno ne obnovi. Već je i nastojanje u tom smjeru vrlina Nolina filma.

Imajući to na umu, pogledajmo kako se u kritičkim tekstovima pokušalo odrediti film *Sami*. U tim određenjima nalazimo, bez obzira na konačni vrijednosni sud — u rasponu od odbacivanja do umjerene pohvale, što nas, međutim, ovdje kako rekosmo ne zanima — više-manje slične sintagme: »*postapokaliptična art drama*« (Polimac, 2002), »*elitni i hermetični art*« (Pavičić, 2002), »*komoran i nekomercijalan*« film koji ima »*umjetničke aspiracije*« (Petrović, 2002), »*turobna drama [...] na stazi art filma*« (Marić, 2002), »*enigmatski hard-core art*« (Tomljanović, 2002), »*komorna erotska art egzibicija*« (Radić, 2001: 169). Kako vidimo, prevladava očito udomaćen pojam *art*, uz kvalifikacije koje dodatno sugeriraju nerazumljivost i pretencioznost. Nolin film, nadalje, određuju »*umjetničarenje, pozerstvo, [...] umiranje u vizualnoj ljepoti, bizarnost*« (Radić, 2001: 169); to je »*kriptogramsk[a] slagalic[a] [...] nakrcana kadrovima eksplicitna simbolizma*« (Marić, 2002); »*vrlo hermetičn[o] djel[o] nakrcan[o] teško prohodnom simbolikom*« (Tomljanović, 2002); film *Sami* se »*nadovezuje na istočnoeuropsku art tradiciju*«, koju odlikuju filmovi koji su »*vizualno [...] iznimno elaborirani, namijenjeni eliti, nipošto puku*« (Polimac, 2002); a »*najveća slabost*« mu je Nolina sklonost da »*filmove zatrpava plakatnim i literalnim simbolima*« (Pavičić, 2002) odnosno da »*u visokom estetskom ključu paradira znakovima semantički ispražnjenima/potrošenima/okamenjenima*« (Antolić, 2002). I ovdje, ponovno bez obzira na vrijednosni predznak, uočavamo sličnost opisa.

Zanimljivo je kako su prigovori — a uglavnom je o tome riječ, bilo izravno ili neizravno — za hermetizam i prenaglašeni simbolizam, zapravo međusobno proturječni, jer ukoliko se film služi hermetičkim simbolima, onda oni po definiciji ne mogu biti prenaglašeni, jer bi tada bili (kao što po ovakvim tumačenju i jesu) svima očiti, te stoga ne bi nikako mogli biti hermetični, odnosno dostupni samo posvećenima. K tome, nije sasvim jasno na koje se to konkretne hermetične simbole misli, jer ribe, mlijeko ili raspelo, neki od simbola iz Nolina filma, teško da pripadaju takvima. No, čak i bez obzira na spomenuto proturječje, sa semiotičkog stajališta, kako je nebrojeno puta pokazao, na primjer, Umberto Eco, nema i ne može biti poruka ili iskaza koji se ne mogu nekako protumačiti, jer upravo prividna odsutnost interpretativnih konvencija nužno postulira njihovo postojanje:

> *Suočen s nekodiranim okolnostima i kompleksnim kontekstima, tumač je prisiljen uvidjeti da se poruka ne oslanja na ranije kodove, a da ipak mora biti razumljiva; ukoliko to jest, moraju postojati ne-eksplicitne konvencije; ukoliko one još ne postoje, moraju postojati (ili biti postulirane*).
>
> (Eco, 1976: 129)

Pogrešno razumijevanje također je razumijevanje. Iskaz koji bi bio sasvim nerazumljiv uopće ne bi bio iskaz jer ne bi mogao biti prepoznat kao iskaz, pa ni kao nerazumljiv iskaz. Razumljivost iskaza funkcija je raspoloživih interpretativnih kontekstā. U slikovnom predočavanju,

> *Realizam nije stvar nikakva postojana ili apsolutnog odnosa između slike i njezina predmeta, nego odnosa između sustava predstavljanja koji slika rabi i standardnoga sustava. Uglavnom se, dakako, tradicionalni sustav smatra standardnim; a doslovan ili realistički ili naturalistički sustav naprosto je onaj uobičajeni*.
>
> (Goodman, 1976: 38)

Realizam je, dakle, stvar navike a kriterij realizma ne leži u količini informacija, nego u tome koliko su lako one dostupne. A to ovisi o tome koliko je modus predstavljanja stereotipiziran, koliko su oznake i njihova uporaba postale općeprihvaćenima. (Goodman, 1976: 36). Navike se, dakako, mogu mijenjati, a ukoliko opetovano predočavanje već mnogo puta predočenih predmeta uopće nečemu može služiti, onda bi to bilo upravo mijenjanje ustaljenih perceptivnih, pa i kognitivnih navika.

Za razliku od svakodnevne — razumljive — komunikacijske situacije, u filmu, kao i u bilo kojem fikcionalnom — da ne kažemo umjetničkom — djelu stoga jednostavno nije moguće izbjeći nejasno značenje, značenje koje nadilazi puku denotaciju. Dapače, prema Christianu Metzu, »*kinematografska je konotacija uvijek po svojoj prirodi simbolična: označeno motivira označitelj, ali ga nadilazi. Pojam motiviranog presezanja može se upotrijebiti kao određenje gotovo svih filmskih konotacija*.« Konotativno značenje djelomično je motivirano denotativnim značenjem, ono »*nadilazi denotativno značenje, ali mu ne proturječi niti ga* ignorira. *Otuda djelomična proizvoljnost; otuda odsutnost potpune proi-*

Sami Lukasa Nole

zvoljnosti« (Metz, 1971: 112, 113). Kao i svaki drugi, i novi filmski iskaz, naime, nikada ne ponavlja u potpunosti postojeće iskaze, premda je o njima, dakako, ovisan da bi bio razumljiv, nego je u odnosu na njih odmaknut, poseban. (U načelu je, dakako, dovoljno isti iskaz ponoviti u drugom kontekstu pa da on postane drugim iskazom, kako je to u svom maestralnom, iako nedovršenu djelu pokazao Pierre Menard.) Štoviše, budući da filmski iskaz nema elementarne dijelove koji bi odgovarali riječima, te se — osim u posebnim, strogo ograničenim uvjetima — ne može sastaviti nikakav rječnik filmskih slikā, značenje je filmskog iskaza presudno ovisno o njegovoj formi: *»forma neke slike (ili niza slika)* izražava *vizuelnu misao«* percept, perceptivni sud te semantički sadržaj filmske slike ne može biti *»neka posebna stvar ili poseban koncept«* (Peters, 1987: 27). Kada, dakle, bilo koji značenjski element uđe u film, odakle god dolazio i kakva mu god bila izvorna funkcija, on postaje dijelom filmskoga iskaza, postaje određen filmskim kôdom (Eco, 1968: 149-160). Važno je dodatno naglasiti da taj kôd nije zadan i nepromjenjiv, nego se on naprotiv u svakom pojedinom filmskom djelu iznova rekonfigurira, redefinira i reartikulira, budući da kodovi općenito nisu dani jednom za svagda, nego se uvijek iznova uspostavljaju prilikom svakog novog iskaza, proizvodeći značenje povratnim međudjelovanjem postojećeg repertoara i nove artikulacije. Ukupnost pak takvih mehanizama tvorbe značenjā čini individualni kôd, idiolekt pojedinoga filmskog djela. Upravo trajna napetost između novostvorenog idiolekta i postojećih kodova koji su u nekoj mjeri prekršeni pruža mogućnost tvorbe stalno novih značenja:

> *Svaki se označitelj puni novim označenima, više ili manje preciznim, ne više u svjetlu osnovnog kôda (koji se krši) nego u svjetlu idiolekta, koji organizira kontekst i u svjetlu drugih označitelja, koji djeluju jedni na druge tražeći oslonac koji prekršeni kôd više ne pruža. Djelo tako neprestano transformira vlastite denotacije u konotacije i vlastite označene u označitelje drugih označenih.*
>
> (Eco, 1968: 69)

Ukoliko ovaj opis vrijedi za svako djelo, onda nije moguće da neki komunikacijski kodovi općenito budu razumljiviji od drugih, nego samo relativno, odnosno isključivo s obzirom na dani kontekst. Temeljno je pritom, naravno, polazište da nema *nikakva* razumijevanja bez poznavanja kodova.

Uvjerenje kako su neki komunikacijski kodovi svima razumljivi, a neki ne, kakvo se nalazi u podlozi podjele filmova na hermetične i pristupačne, jednostavno je semiotički naivno. Prepoznatljivi su kodovi pritom, naravno, famozni žanrovi, koji se, tvrde upućeni, mogu prepoznati bez posebnih teškoća: *Žanrove lako prepoznaje svaki redovni kinoposjetilac, jedne žanrove voli više a druge manje i često se opredjeljuje za određen film na temelju obavijesti kojem žanru film pripada* (Turković, 1985: 138). Unutar takve koncepcije gledatelji filmova, očigledno, gledaju filmove kako bi u njima vidjeli ono što unaprijed znaju da će vidjeti. Naime, *»ikonografski motivi računaju na žanrovsku upućenost gledatelja, a*

Sami Lukasa Nole

ako je gledatelj doista žanrovski upućen, onda će ga stereotipizirana pojava nekog pojedinog motiva uputiti da je riječ baš o tom i tom žanru« (Turković, 2002). Kad pak redovni kinoposjetilac ne prepozna lako žanr nekoga filma ili o njemu nije obaviješten, onda je takav film hermetičan jer zahtijeva poznavanje nekog posebnoga kôda. Očigledno je, međutim, kako je upravo žanr eklatantan primjer nužnosti poznavanja kôda, da pretpostavlja žanrovsku upućenost, kao uvjet razumijevanja filma.

U navedenoj perspektivi, neki filmovi, dakle, pripovijedaju priču jezikom koji je svima razumljiv, dok drugi filmovi to čine na nepotrebno zamršem način. U tim se posljednjim filmovima koristi raznim sredstvima *da bi se scenama ili pojedinim situacijama pridala* [sic!] *naglašeno simbolično značenje, tako da je gledalac* [...] *prisiljen da stalno zaključuje o široj simboličnosti pojedinih fabularnih trenutaka, simboličnosti neovisnoj od narativnog toka*. (Turković, 1985: 26). U tu skupinu spadaju filmovi, poput Nolina, koji se opiru borgesovskoj klasifikaciji filmskih žanrova koja obuhvaća tako nesumjerljivo definirane kategorije kao što su špageti-vestern, psihološka drama, triler, *slapstick*-komedija, horor ili politički film, da navedemo samo neke, pa završavaju u žanrovskoj rubrici ostalo, koja se inače u kritici i teoriji zove umjetnički film. Prema autoritativnoj enciklopedijskoj definiciji, to je »*krajnje specifična teorijska i kritička kvalifikacija za film izuzetnih estetskih svojstava, koji je teško opisati i svrstati prema obrascima poznatih žanrova«* (An[te] Pet[erlić]: Umjetnički film — 4, *Filmska enciklopedija 2: L-Ž*). Prevedeno pak na jezik vrijednosnog suda, to može značiti ili pretencioznost ili autentičnost, ovisno o ideološkom raspoloženju procjenjivača. U svakom slučaju, važno je istaknuti kako prvu skupinu tvore filmovi u kojima tumačenje privilegira verbalno uobličenu fabulu, dok u drugoj nalazimo filmove pune filmskih slika koje znače svašta ili ništa.

> *Jer, jedan od najočiglednijih razgraničavača* [sic!] *umjetničke i populističke tradicije jest upravo odnos prema fabuli. Populistički film sav je usredotočen na uobličenje fabule, i u njemu su svi tematski i prizorotvorni postupci podvrgnuti tom uobličenju. Umjetnički pak film razara fabulu, uzimajući je tek kao predmet za narušavanje, odnosno kao podlogu za stilizacijske postupke*.
>
> (Turković, 1985: 115)[2]

U našu prvu skupinu mogu, doduše, u praksi pripadati i filmovi se koji koriste čitavim rasponom više ili manje neuobičajenih filmskih postupaka sve dok je tumač kadar za njih pronaći neku izvanjsku motivaciju, od psihološke ili estetičke ekscentričnosti autora do političkih prilika u kojima film nastaje. Važno je samo da je značenje pod strogim nadzorom jasno definiranih kodova.

Temeljno uvjerenje kako se svako djelo služi unaprijed određenim sklopom kodova unutar kojih su moguće tek minimalne preinake i pomaci u uskoj je vezi s neispitanim uvje-

renjem kako je temeljna svrha filma da priča priču o svijetu u kojem živimo, da to čini na što jednostavniji i uvjerljiviji način i da ta priča ima kristalno jasno značenje, da se zna o čemu je tu riječ.

> *Ponuda koju očekujemo od bilo kojeg priopćenja — i po kojoj procjenjujemo njegovu uspješnost — podrazumijeva uvijek takvo zaokruženje (closure, kako bi rekli američki poststrukturalisti) koje se sastoji u svladavanju ključnih neobrađenosti, disparatnosti što su modelirane u izlaganju. Ukoliko nema takvog zaokruženja, uspješnog tematskog usvajanja fokalnih elemenata, priopćenje se drži neuspješnim, uočavamo tematsku grešku ili pak posvemašnji prekid u komunikaciji. Ustvari, narušava se temeljna maksima komunikacije, temeljno načelo: načelo smislenosti, odnosno načelo kooperativnosti po kojemu priopćenje treba osiguravati epistemološku uspješnost komunikacije između sudionika.*
>
> (Turković, 1994: 247)

Postupci oblikovanja i kriteriji procjenjivanja i odabira prema kojima se to čini, po svemu sudeći, jednostavno su dani. Prema Hrvoju Turkoviću, svaki je film »*pripovjedni, filmski model svijeta*«, on je nužno selektivan, ali je implicitno svejedno riječ o modeliranju cjelovitoga svijeta: »*[s]vijet koji je naznačen, modeliran u filmu jest sveobuhvatan svijet*«. Taj se svijet onda, prema Turkoviću, omjerava o nešto što je svim gledateljima zajedničko, a to je svijet u kojem živimo, interventni svijet, koji je »*prototipski, paradigmatski, mjerodavan svijet — on je temelj za procjenu je li nešto prirodno ili nije*«. Svi se filmovi, drugim riječima, odnose na isti svijet, svi su filmovi o tom istom svijetu jer svijet je, dakako, samo jedan. »*Naime, u životu, u većini standardnih prilika, svijet je već dan, izbori su već ključno reducirani*« (Turković, 1994: 193, 195, 196 i 222). Međutim, kako gledanje filma ni u kom slučaju nije i ne može biti standardna prilika, tako ni u filmu ništa nije i ne može biti kao u životu. Osim toga, kako smo već naveli, pitanje prirodnosti nije pitanje odnosa vizualnog predočavanja i svijeta, nego pitanje standardiziranih sustava percepcije i tumačenja. Na primjer, ranije prizvani angloamerički poststrukturalisti (a i poneki francuski filozof dekonstrukcije) bavili su se upravo trajnom napetošću između konstitutivne nemogućnosti postizanja zaokruženja u gotovo bilo kojem diskursu bez uporabe nekog oblika reduktivnog interpretativnog nasilja i istodobne ovisnosti o potrebi za njim. Pluralna koncepcija komunikacije koja nije podvrgnuta strogom institucionaliziranom režimu nadziranja perceptivnih i kognitivnih procesa i diseminacije značenja omogućuje tako relativnu interpretativnu i komunikacijsku slobodu, koju pristajanje uz pseudobiheviorističku koncepciju komunikacije kao niza uvjetovanih refleksa drastično reducira.

Ovo je epistemološko meandriranje bilo nužno jer nismo našli drugog razloga zašto bi Nolinu filmu nedostajao kontekst — on, naime, izrazito strogim i asketski funkcionalnim vizualnim sredstvima sižejno uobličuje (pripovijeda) vrlo jednostavnu fabulu: posljedice (ne)suočavanja individue s potiskivanim traumatičnim događajem. Na tematskoj je razini dakle riječ o sadržaju kojem u našem kontekstu ne nedostaje aktualnosti. Vratimo se sada daljem žurnalističkom raščlanjivanju Nolinog filma. Prema tim tekstovima, film *Sami* sastoji se od niza lijepih slika kojima, po svemu sudeći, također nedostaje kontekst. Nolin je film »*vizualno zadivljujuć*« (Pavičić, 2002); »*fino ušminkan u postprodukciji (prvenstveno se to odnosi na obradu slike i zvuka)*« (Polimac, 2002); »*u njemu je najbolji upravo vizualni dio*« (Petrović, 2002); »*Nola je vjerojatno danas najkompetentniji i vizualno najtalentiraniji domaći režiser, što je vidljivo u kompletnom dizajnu filma*«, a posebno se ističe »*prekrasna fotografija*« (Tomljanović, 2002); po nekima čak »*kamera predstavlja jedini dorečeni kinematografski element filma*« (Antolić, 2002); *Sami* je film »*besprijekorne vizualnosti*« (Marić, 2002); ukratko, »*vizualno film izgleda krasno*« (Radić, 2001: 169). Pitanje je, dakle, samo može li se analitički pokazati da su slike od kojih se film sastoji strukturirane na takav način da tvore umjetnički konzistentan sklop, da u pojedinom filmu sve mora biti baš tako i nikako drukčije, da prikaz funkcionira — a to je upravo pitanje na koje se dosad u vezi s Nolinim filmom gotovo nije niti pokušalo odgovoriti. To je, naime, kontekst koji nedostaje. Zašto je tome tako, može se naslutiti iz onoga što je navedeno o klasifikaciji filmova po žanrovima. Naime, takav pristup oslobađa tumača kako od svakog daljeg misaonog napora, tako i od interpretativne odgovornosti — nakon što se pojedini film pospremi u pripadajuću mu kategoriju, o kojoj se zna sve što je potrebno znati, o pojedinom filmu ne treba ništa dodati. Problem Nolina filma je što, unutar hrvatske kinematografije, još nije za nj smišljena odgovarajuća žanrovska ladica, premda nije nemoguće da se uskoro pojavi kategorija Nolinih filmova, pa će i oni naći svoje mjesto.

U svjetlu prethodno navedenoga, naše pitanje, međutim, upućuje i na drugi problem, na problem odnosa vizualnog i verbalnog u filmu. Pohvale vizualnoj strani filma *Sami* popraćene su napomenama koje se svode na to kako je nejasno na što se ona odnosi, što nam to te lijepe slike prikazuju. Nedostaje smještanje »*priče u bilo kakav kontekst socio-političkih zbivanja, komentiranjem i potkrepljivanjem prikazanoga u likovima ili priči*« (Marić, 2002); *Sami* »*nisu određeni ni vremenski ni prostorno*« o mjestu radnje »*možemo samo nagađati*«, ali »*ono nije nigdje jasno naznačeno*« (Petrović, 2002); film se bavi »*likovima zombijima iz neodređena vremena i prostora*« (Pavičić, 2002); »*[r]ecepciju filma otežava činjenica da je priča filma prostorno i vremenski izmještena,*« slijedom »*[d]ekontekstualizacije temeljne narativne linije [...] gledatelj mnogo više pažnje troši na pronicanje u neobičnu ikonografiju i običaje nepoznatog svijeta*« (Tomljanović, 2002); »*[f]ilm se, naime, odigrava u neodredljivo doba, pa gledatelj i previše napora troši na odgonetavanje vremenskih i prostornih odrednica priče*« (Polimac, 2002); ukratko, Nola »*zaljubljen u ljepotu montažnih atrakcija u isplahnutom koloritu zaboravlja na priču*«, pa mu je film ispunjen »*ljudima, djelima i predmetima bez konteksta, razloga i smisla*« (Antolić, 2002) Zašto je tako važno prostorno-vremensko određenje?

> *Odgovor se sam od sebe nameće [...]*: prototipski svijet *je aktualan socijalan svijet iz čije se perspektive izrađuje film, i iz kojeg se gleda. Ili, točnije rečeno, aktualan život-*

ni svijet daje prototip *prema kojemu odmjeravamo svjetovnost modeliranih svjetova*.

(Turković, 1994: 199)

Može se, dakako, snimati filmove o nekim alternativnim svjetovima, ali to onda mora biti precizno naznačeno, gledatelja valja uputiti, objasniti mu o kojem je žanru riječ. Ako bismo, međutim, »*neprestance bili nesigurni o kakvu je svijetu riječ*«, ako bismo pri gledanju filma stalno »*morali preinačavati cijelu predodžbu svijeta*«, »*posvemašnja nesigurnost u pogledu identiteta prizvana svijeta učinila bi razabiranje izlaganja gotovo nemogućim ili toliko otežalim da bi komunikacijska svrha (volja za praćenjem filma) došla u pitanje*« (Turković, 1994: 255). A to je upravo ono na što bi se mogli svesti prigovori kritike: nismo obaviješteni o tome što gledamo, nego to tijekom gledanja filma moramo ustanoviti sami. Taj je problem blisko povezan s načinom gledanja filmskih slika, naime svi navedeni prigovori počivaju na pretpostavci da naš promatrački interes artikulira »fabulistički obrazac, *obrazac po kojem prepoznajemo da imamo posla s pričom*«, jer nam taj obrazac daje »*interpretativno sažet sadržaj prizora*« (Turković, 1994: 99).

Problem Nolina filma ukazuje se, ukratko, kao problem primarno vizualnog pripovijedanja. U njegovu filmu, naime, prizori nisu ilustracija neke idejne ili ideološke ili žanrovske formule koja se gledatelju nudi spremna u verbalnom kodu filma. A pristup za koji je film vizualno lijep, ali nema interpretativni kontekst, nema prepoznatljiv fabulistički obrazac, upravo to traži. Ni u jednom se filmu, međutim, samo u replikama i fabuli ne može naći nešto što bi odgovaralo interpretativnom sažetku filma, osim ako se film ne shvati kao puka vizualizacija scenarija — što bi onda značilo da nema razlike između dviju ekranizacija istoga romana ili drame ili dviju verzija istoga filma, ponekad čak i istoga redatelja. Da bi se doista došlo do razine interpretativne apstrakcije koja omogućuje razmatranje sadržaja filma, potrebno je naprotiv uložiti određen trud u gledanje filma (što zapravo i ne bi trebalo biti tako neobično), treba vizualnu komponentu uzeti u obzir ne kao dodatnu, nego kao presudnu. U filmovima koji prividno — ali, ponovimo još jednom, riječ je samo o prividu koji proizvodi zanemarivanje vlastite kontekstualne pozicije — ne predstavljaju ovakve probleme, vizualna se komponenta, naprotiv, iz različitih razloga, shvaća tek kao ornamentacija priče, za koju se pak pretpostavlja da prethodi vizualizaciji te da je određuje, a ne da je iz nje tek treba induktivno apstrahirati. Ali svaka slika, za razliku od riječi, takoreći sadrži svoj referent: »*u slikovnom iskazu referent se predstavlja neposredno, na ikonički način, u tom iskazu*« (Peters, 1987: 35). Zato Wim Wenders, na primjer, može tvrditi da u »*filmovima slike ne vode nužno nečemu drugome; stoje same za sebe. Mislim da slika spremnije stoji sama za sebe, dok riječ treba kontekst priče. Za mene slike ne postaju automatski dijelom priče*« (Wenders, 2001: 212). Dakako, jer već je slika priča. A igrani je film slika slikine slike, odnosno, film je kamerom oslikana vizualizacija, »*pomoću glumaca, dekora i rekvizita*«, neke priče, koja pak može biti vizualizacija neke stvarnosti (Peters, 1987: 14). Specifičnost Nolina filma u kontekstu hrvatskog filma leži u izravnu prikazivanju tih činjenica, u izravnu razotkrivanju načina funkcioniranja filmskog pripovijedanja.

U filmu *Sami* to je posebno jasno uočljivo, jer je upravo komunikacijsko razrješenje traumatičnoga doživljaja sadržaj filma. Gotovo potpuna odsutnost verbalnoga (film sadrži tek dvadesetak vrlo kratkih replika) pritom je sasvim izravno racionalno motivirano, jer predstavlja odbijanje protagonista da verbalizira svoju krivnju, i ni u kom slučaju nije pomodni stilski postupak za privlačenje gledateljske pažnje na autorovu umjetnost. Naime, protagonist filma ne uspijeva zabilježiti svoju priču ili ispovijed na magnetofonsku traku, jer to u trenutku kada to odluči učiniti više nije u stanju. A upravo ga je nemogućnost da se verbalno suoči s vlastitim činom dovela do toga da se s njim mora suočiti na za sebe poguban način. Pritom je način na koji je ubijen — prerezan mu je grkljan — u izravnoj vezi s ovom činjenicom, odnosno njome je motiviran, što je lijep primjer da vizualno atraktivni (lijepi) prizori u filmu nisu birani nasumce. Kao što taj lik ne može verbalizirati svoju traumu, tako ni film ne može prikazati njegovo psihološko stanje, ali može prikazati izvanjske manifestacije te nemogućnosti, pa to i čini, i to je sadržaj filma. Koji se sasvim jasno vidi. Kao što se jasno vidi na početku filma da će u njemu biti riječi o rasvjetljavanju: netko osvjetljava put u mračnom prolazu (riječ je o istoj figuri kao i u vizualno atraktivnim prizorima upada specijalaca u mračan stan u filmu *Seven* (1996) Davida Finchera, u kojem je mrak figuracija neznanja), i to rasvjetljavanju nekog podsvjesnog problema: stan je čini se u podrumu. Izbor vizualizacije traumatičnog događaja također nije slučajan: smrt djeteta prouzročena je nepažnjom za volanom, dakle, gubitkom kontrole nad samim sobom (ta je figura vrlo česta, spomenimo na primjer filmove *Taxi Driver* /1976/ i *Bringing Out the Dead* /1998/ Martina Scorsesea ili *Lost Highway* /1997/ Davida Lyncha). Prividno nemotivirano okretanje automobila nakon nesreće u toj perspektivi također dobiva jasno značenje, osim što, naravno, služi i tome, kako ćemo vidjeti u jednoj kasnijoj analepsi, da protagonist prođe pored automobila djetetove majke.

Ista logika stoji i iza izbora prikaza seksa kao figuracije ostvarene komunikacije: ta komunikacija jest intimna, a nije verbalna. Zasigurno je najžalosniji aspekt kritičkih čitanja filma *Sami* jeftino senzacionalističko izdvajanje prizorā spolnog odnosa kao privilegiranog mjesta, budući da se oni ni po čemu ne razlikuju od ostalih prizora u filmu, te sasvim sigurno nije riječ o »*eksploatacijskim dosjetkama*« (Polimac, 2002). Eksploatacijska je dosjetka vrlo niske razine, naprotiv, pisati u kritici filma o medijskoj pozornosti koju, navodno, film privukao takvim scenama — naravno, bez razloga, jer središnja erotska scena, navodno, »*nije ni po čemu revolucionarna, kontroverzna ili uspjela*« (Petrović, 2002), osim što relativno dugo traje. Čini se, međutim, da su upravo filmske kritike ključni propagator takve vrste medijske pozornosti, koju, navodno, prokazuju.

U svim se tim slučajevima Nola, kao i svaki redatelj, služi bilježenjem na filmskoj traci materijala koji objektivno postoji, ali nije zabilježen u specifičnom kontekstu u koji ga on smješta. To vrijedi kako za znakove preuzete (svjesno ili ne-

svjesno) iz drugih filmova (na primjer, mlijeko u kadi iz filma *Eraserhead* /1977/ Davida Lyncha), tako i za znakove preuzete iz izvanfilmske stvarnosti (na primjer, nedovršena zagrebačka sveučilišna bolnica). Nolin film s Lynchevim očito veže motiv umorstva djeteta, ali se on u njihovim filmovima (vizualno, pa zato i značenjski) različito artikulira i ima bitno različite dramaturške funkcije; u skladu s tim i mlijeko ima drukčije značenjske potencijale, pogotovo što se u Nole ono javlja i u drugim situacijama koje bi mogle sugerirati vezu s uporabom istog motiva u filmu *Žrtva* (1986) Andreja Tarkovskog (u kojem dijete također igra važnu ulogu i također je povezano s budućnošću). S tim pak filmom Nolin film veže tema iskupljenja, duhovnog izlječenja, koja se opet može dovesti u vezu s građevinom koja je postala ruševinom prije nego što je bila zgradom, a u kojoj protagonisti, čini se, žive — sasvim neovisno o tome znamo li ili ne da je riječ o nikad do kraja izgrađenoj bolnici, taj se motiv izravno veže s motivom smrti djeteta, kao analogne metafore unaprijed onemogućena razvoja. Nije nam ovdje cilj dalje razvijati tumačenje Nolina filma, nego samo ukazati da za takvo nešto i te kako postoji kontekst.

Na temelju ovako grubo naznačenih neiskorištenih mogućnosti interpretativnih konstrukcija dopustit ćemo si da zaključimo kako je ono što ometa recepciju Nolina filma upravo ono specifično filmsko u njemu, bilo da je riječ o intertekstualnim vezama s drugim filmovima ili o filmskoj obradi sadržaja. Za tzv. širu ili običnu publiku, koju pokroviteljski pristup populističkih teorija ionako drži kognitivno inertnom i intelektualno pasivnom, takvo objašnjenje je, kao uostalom i bilo koje drugo, dovoljno; filmska kritika i teorija koje ga promoviraju, međutim, na taj se način odriču svoje osnovne zadaće, isključujući se iz zajedničkog interpretativnog procesa radi razglašavanja unaprijed zadanih marketinških slogana, te nam ne preostaje nego da se u gledanju filmova snalazimo u okviru vlastitih kognitivnih mogućnosti. Sami.

Bibliografija

Filmska enciklopedija 2: L-Ž. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990.

Sandra Antolić, 2002, Sama samcata u kinu, *Zarez* IV/74 (14. 2. 2002), 39.

Umberto Eco, 1968, *La struttura assente,* Milano: Bompiani

Umberto Eco, 1976, *A Theory of Semiotics,* Bloomington: Indiana University Press

Nelson Goodman, 1976. (2nd edition), *Languages of Art: an Approach to the Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett

Katarina Marić, 2002, Tjeskoba i fantastika, *Vijenac* 207 (7. 2. 2002), 29.

Christian Metz, 1971, *Essais sur la signification au cinéma, tome I*. Paris: Éditions Klincksieck

Jurica Pavičić, 2002, Postapokalipsa koja je poetikom, a ne golotinjom skandal za Hrvatsku, *Jutarnji list*, 26. 1. 2002.

Jan M. Peters, 1987 [1981], *Slikovni znaci i jezik filma*, preveo Borivoj Kaćura, Beograd: Institut za film

Sanjin Petrović, 2002, Samoća žrtvovana za pet minuta seksa, *Jutarnji list*, 1. 2. 2002.

Nenad Polimac, 2002, Lukas Nola popunio je prazninu koja je u hrvatskom filmu ostala nakon egzila Lordana Zafranovića!, *Nacional*, 29. 1. 2002, 75-76.

Damir Radić, 2001, Pulski dnevnik (Pula 2001), *Hrvatski filmski ljetopis* 27-28 (2001), 161-174.

Igor Tomljanović, 2002, Enigmatski hard-core art, *Globus*, 2002.

Hrvoje Turković, 1985, *Filmska opredjeljenja,* Zagreb: Cekade

Hrvoje Turković, 1988, *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Hrvoje Turković, 1994, *Teorija filma,* Zagreb: Meandar

Hrvoje Turković, 2002, Je li *Gospodar prstenova* ikonografski nezanimljiv? *Vijenac* 207 (7. 2. 2002), 28.

Wim Wenders, 2001 (1982) Impossible Stories: talk given at a colloquium on narrative technique, *On Film*, 210-218, translated by Michael Hoffman, London: Faber and Faber

Bilješke

1 Neodrživost navedene tvrdnje Jurice Pavičića o nepostojanju konteksta pokazuje, dakako, on sam u istom tekstu, koji jedini od autora navedenih u ovom tekstu pokušava ozbiljnije analizirati Nolin film izvan svrstavanja u žanrovske pretince. Zanemarujući njegovu analizu, ovaj je tekst očigledno nepravedan, no naš središnji interes čine one kritičke pretpostavke koje su, čini nam se, obilježje opće orijentacije hrvatske filmske kritike, a ne procjena ili osporavanje pojedinih kritičkih stavova. Pavičićeva paradoksalna pozicija, u kojoj on uočava značaj Nolinog filma, ali svejedno zdvaja nad stanjem koje i sâm tvori, u tom nam se smislu također čini indikativnom.

2 Usp. za slične formulacije također Turković, *Razumijevanje filma*, 233-234, i Hrvoje Turković, *Teorija filma*, 19.

UDK: 791.43:176.8(049.2)
791.44.072.3 Vukajlović, Ž.

Damir Radić

Pornofilska seksualnost na udaru feminističke kritike

U povodu teksta 'Pornografski umovi i reakcije na film *Rasturi me*', HFLJ 27-28/2001.

Već dugo nije se mogao pročitati tako iskren i strastven tekst poput uratka Željke Vukajlović, objavljena u prošlom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Dominantno lucidnu analizu filma *Rasturi me* autorica, međutim, smješta u širi interpretacijski kontekst i tom prigodom izriče neke dvojbene pa i sasvim netočne tvrdnje koje zaslužuju osvrt.

Temeljni problem autoričine interpretacijske kontekstualizacije leži u činjenici da inzistira na posebnoj ženskoj seksualnosti, odnosno posebnom ženskom pristupu prezentaciji seksualnosti, nasilja i ženskih reakcija na njih; no dok reprezentativan primjer onoga što naziva *ženskim pristupom prezentaciji seksa* nalazi u filmu *Rasturi me* (te ga opisuje i objašnjava), nije našla za potrebno izdvojeno, jasno i transparentno opisati i odrediti navodnu žensku seksualnost, koju eksplicitno smatra bitno različitom od muške. Posebnu žensku seksualnost podrazumijeva i postavlja apriorno kao i posebne ženske načine spoznavanja i specifičnost ženskih umjetničkih praksi, tretirajući ih kao općeprihvaćene činjenice. Međutim, one takvima nisu, štoviše pobornici stajališta o emocionalnoj, intelektualnoj i duhovnoj bespolnosti (odnosno o nepostojanju *bitne* emocionalne, intelektualne i duhovne razlike s obzirom na spol, tj. biološko-fiziološki aspekt bića) pokazali su da su ponuđeni feministički argumenti u korist umjetničke posebnosti koja bi bila posljedica spolne pripadnosti neuvjerljivi (nije mi poznato je li netko pokušao dokazati da postoji specifičan ženski znanstveni i filozofski pristup pa prema tome 'žensko pismo' u znanosti i filozofiji). Stoga je Željki Vukajlović — s obzirom da se odlučila na relativno široku kontekstualizaciju analize filma i s obzirom da je tekst objavila u časopisu na čijim stranicama, ako me sjećanje ne vara, nikad prije nije objelodanjen ikakav, a kamoli šire kontekstualiziran feministički kritički tekst — bilo nužno iznijeti argumente u korist specifične ženske seksualnosti; no ona se umjesto toga odlučila na obranu radikalnoga feminističkog pristupa pornografiji.

Dominacija muškaraca?

Priklanjajući se Andrei Dworkin kao jednoj od istaknutih feminističkih osporavateljica postojeće pornografske prakse, u prvom redu pornografskoga filma i videa (zajednički ih se može nazvati *slikopisom*), Željka Vukajlović zdravorazumsku kritiku radikalnofeminističkog stajališta o pornografiji, kritiku koja to stajalište vidi kao uskraćivanje prava ženama na individualan odabir načina iskazivanja vlastite seksualnosti, naziva veoma površnom. Pritom preuzima ključnu tezu feminističkih osporavatelja pornografije, a ta je da je pornografija 'dominacija muškog govora nad ženskim, pobjeda muškog subjektiviteta nad ženskim'. No kad se upusti u argumentaciju te teze, autorica sama počinje demonstrirati površnost.

Po Željki Vukajlović pornografija nudi samo jednu varijantu ženske seksualnosti (obogaćenu, doduše, nizom podvarijanti), a ta 'osnovna varijanta podrazumijeva podčinjenost ženske seksualnosti muškoj — glavni je junak uvijek i samo muškarac, a njegova seksualnost glavni je motiv svakog pornića'; i dalje: 'žene u pornićima prikazuju svoj užitak veoma stereotipno, pri čemu nemaju nikakav utjecaj na seksualno zbivanje, a muškarac uvijek zna što žena želi'. Ne znam je li ovakav opis pornografske prakse isključivo posljedica povjerenja u autoritet feminističkih kritičara pornografije, ili proizlazi i iz vlastita recepcijskog iskustva, no u oba slučaja ne odgovara činjeničnom stanju. Ako se radi samo o povjerenju u riječ feminističkih autoriteta, autoricu moram upozoriti da oni pornografiju opisuju pristrano i često lažno, a ukoliko se oslanjala i na vlastito recepcijsko iskustvo, mora biti svjesna da je ono, očigledno, nereprezentativno. U suvremenoj pornografskoj filmskoj i videopraksi, naime, izrazita je ženska dominacija. Posve je netočna tvrdnja kako je glavni junak 'uvijek i svagda samo muškarac' te kako je njegova seksualnost 'glavni motiv svakog pornića'. Reprezentativan uvid u suvremenu heteroseksualnu produkciju (tzv. klasično razdoblje filmske pornografije ovom prilikom ostavljam po strani jer se govoreći o njegovim izdancima mogu služiti samo sjećanjem) vrlo jasno pokazuje da su žene u većini slučajeva nositeljice glavnih uloga, da su ženske zvijezde brojnije od muških te da su, povrh svega, bolje plaćene (slično kao u modnom biznisu). Važnije od svega, u samim seksualnim prizorima žene su gotovo uvijek dominantne, bez obzira je li muškarac taj koji 'tehnički' ima dominantan položaj. Muškarci ih uzimaju odostraga, no one su te koje zapovjedničkom strašću viču *fuck me*, ili u drugim prilikama *eat me* odnosno *lick me*. Kad vrše *felatio*, one uglavnom ne demonstriraju svoju podčinjenost, upravo suprotno, posve kontroliraju muškarce očigledno ih tretirajući kao sredstvo vlastita užit-

ka, uključujući naravno i onu vrst užitka koju osjećaju kao posljedicu vrhunske felacijske vještine kojom u muškaraca nepogrešivom superiornošću izazivaju nasladu. Danas nije lako pronaći standardan pornografski uradak (dakle proizveden u okvirima pornografskoga *mainstreama*) po ukusu onih muškaraca i žena koji traže nedvojbenu mušku dominaciju. To stanje vjerojatno ima veze s naprijed spomenutom činjenicom o većim ženskim nego muškim zvijezdama, većim ženskim honorarima, ali i time što su žene sve aktivnije i kao redateljice, scenaristice i producentice. Uostalom sinonim za pornobiznis nije nijedan muškarac nego Theresa Orlowsky, žena dakako.

Pornofilstvo u temelju pornografije

Jasno je prema tome da glavni motiv 'svakog pornića' nije muška seksualnost. Svrha 'svakog pornića' jest demonstriranje određene vrste seksualnosti koja nije ni muška ni ženska, nego je jednostavno prakticiraju pojedinci, brojčano respektabilni, bez obzira na spol. S obzirom da je toj seksualnosti glavni medij promocije pornografija, umjesno ju je zvati pornofilskom. U prezentaciji takve vrste seksualnosti nisu samo žene te koje 'prikazuju svoj užitak veoma stereotipno', nego i muškarci; također, kao što 'muškarac uvijek zna što žena želi', tako i žena uvijek zna što muškarac želi, premda to *uvijek*, i kad su u pitanju žene i kad su u pitanju muškarci, nije obavezno i bezuvjetno. Prema tome, vraćam se na početak pasusa, glavni motiv 'svakog pornića', sukladno njegovoj svrsi, jest pornofilska seksualnost. A pornografiji pripadaju zasluge što je tu seksualnost tijekom stoljeća, pod progonima, afirmirala, napose što je pomogla emancipaciji žena takve seksualne orijentacije. Umjesto da joj odaju priznanje, antipornografske feministice napadaju je sofističkim konstrukcijama kojima se priklonila i Željka Vukajlović. Evo njezina iskaza: »*Aktivne žene i domine u pornićima 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 primiče pornografskoj prezentaciji i iščekivanjima stvorenima na temelju pornografije*«. Autorica dakle ne samo da niječe emancipacijsku stranu pornografije, nego čak osporava postojanje žena izvornih pornofilskih sklonosti. Ne uviđa pritom koliko je jalov dobro znani feministički argument o ženskoj seksualnosti koja se primiče pornografskoj prezentaciji i očekivanjima. Naime, samo ono što u sebi ima potencijale srodne onom čemu se primiče, istom se istinski može (i želi) približiti. U ovom slučaju, žene privučene pornografskim tretmanom seksa nose u sebi pornofilski seksualni senzibilitet, a pornografija im samo pomaže da ga osvijeste i oslobode.

Pitanje 'ženske seksualnosti'

Problem je dakle Željke Vukajlović što pornografiju poistovjećuje s muškom dominacijom. U tom smislu ona je spremna priznati da »*pornografija može biti poticajna i stanovitom broju žena*«, ali dodaje da je ta, pasivna i ovisna seksualnost, kako je ona opisuje, »*samo jedan od mogućih modusa ženske seksualnosti*«. Ponovno se nameće pitanje posebne ženske seksualnosti, kako je vidi autorica. Ponovno smo pred problemom opisa i objašnjenja te seksualnosti. Autorica se naime, rečeno je na početku ovog osvrta, ne trudi izdvojeno i podrobno elaborirati navodnu specifičnu žensku seksualnost — to je nešto što se podrazumijeva, aksiom koji nije potrebno dokazivati. Prolazeći kroz tekst ipak se može saznati što ženska seksualnost nije, točnije što nije reprezentativno za nju. Kao što smo vidjeli, to nije seksualnost koju žene prezentiraju u pornografskim ostvarenjima (osim u nekom marginalnom obliku), a poslije saznajemo da, po svemu sudeći, ni stereotipno povezivanje seksa i ljubavi ili zaljubljenosti, »*eterični seks*«, kako kaže autorica, nije baš najreprezentativniji oblik (prezentiranja) ženske seksualnosti. Što onda jest? Čini se da cjelinu navodne posebne ženske seksualnosti nije moguće samo tako sagledati, ali po svemu sudeći seks prezentiran u filmu *Rasturi me* i način njegova prikazivanja (prezentacije) zaslužuju atribut reprezentativne ženskoseksualne emanacije.

Većina onog što je Željka Vukajlović napisala o samom filmu, njezina analitička perspektiva i provedba, na visokoj je razini. Međutim, vođena krivim informacijama o pornografskoj produkciji, (eventualnim) nereprezentativnim uvidom u nju te (feminističkim) predrasudama, zaključila je kako je prezentacija seksa u filmu *Rasturi me* oprečna prezentaciji seksa u standardnim pornografskim produkcijama. Oprečan je međutim slikopisni kontekst, što je autorica odlično istaknula, te on *Rasturi me*, kao što sam sâm napisao u recenziji filma u istom broju *Ljetopisa*, ne čini d(i)jelom pornografske nego alternativna ogranka tzv. službene kinematografije, shvaćene u najširem smislu. Zbog bitno različita konteksta u odnosu na onaj pornografski, prezentacija seksualnih prizora, premda eksplicitna (i u tom smislu pornografska, pri čemu naravno to nije vrijednosno nego opisno određenje), u bitno je drugom registru od one standardno pornografske, što međutim nije novost: načelno isti postupak primijenjen je i u *Carstvu čula* te *Romansi*. No sama seksualnost filmskih junakinja, 'sadržajnost', a ne 'oblikovnost' (a i sadržaj je naravno dio prezentacije), posve je pornofilska, tj. istovjetna onoj protagonistica standardnih pornouradaka. Paradoksalno, ono što Željka Vukajlović smatra iskazom specifične ženske seksualnosti, 'sadržajno' odgovara onom što prokazuje kao dominaciju muške seksualnosti. 'Oblikovna' pak prezentacija nije posljedica neke specifične ženske seksualnosti, takav film mogao je režirati i muškarac, istina možda posebnijega kova, ali i Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi nisu 'reprezentativne' žene današnjice, nego izdvojene pripadnice spola, koje zasigurno uživaju osudu velikog dijela svojih rodnih srodnica.

Zanimljivo je da autorica i sama zapaža da se »*eroticizam ženskoga prijateljstva ne razlikuje po svojoj naravi mnogo od muškog eroticizma u porniću koji uvijek zapravo priča o penisu, muškoj solidarnosti, muškoj pobjedi i užitku*«.[3] Junakinje filma *Rasturi me*, dobro zaključuje autorica, tretiraju muškarce samo kao sredstvo svog užitka, dakle čine ono što muškarci nerijetko rade u heteroseksualnim pornićima. Ali to isto u pornićima rade i žene, ne samo u odnosu na muškarce: u lezbijskim prizorima hetero- i biseksualnih filmova one međusobno, naizmjence, jedna drugu (ili više njih ako je

u pitanju skupni seks) tretiraju samo kao sredstvo užitka, uglavnom na isti način i u istim postocima kao što ih tretiraju i muškarci. S tim u vezi dobro je svrnuti pogled i na žensku i mušku homoseksualnu produkciju. U lezbijskim slikopisima 'koje snimaju žene za žene' tretman seksa uglavnom je isti kao u lezbijskim prizorima hetero- i biseksualnih slikopisa koji su navodno namijenjeni ekskluzivno muškarcima; u pederastijskim radovima muškarci uglavnom ne pokazuju drukčiji odnos prema pripadnicima vlastita spola od onoga kako uglavnom tretiraju žene u hetero- i biseksualnim produkcijama.

Ideološki konteksti i tumačenje filma *Rasturi me*

Sve to odličan je prilog stajalištu da ne postoji posebna muška i posebna ženska seksualnost, nego da su seksualne sklonosti, kao uostalom i sve druge, dubinski određene individualnim senzibilitetom (dakako da postoji bitan društveni utjecaj na formiranje individualnih sklonosti; upravo zahvaljući njemu ženski je spol obilježen navodnom posebnom seksualnošću, ne kao posljedicom nekog pirodnog, dubinskog spolnosenzibilnog razlikovanja, nego kao rezultatom nametnutih kulturalnih stereotipova). U svim ovim slučajevima, uključujući dakako film *Rasturi me*, riječ je o seksualnosti koju sam prigodno nazvao pornofilskom, a koja je, kao što je ranije istaknuto, stoljećima bila cenzurirana, pri čemu je na posebnom udaru bila upravo ženska populacija. Posljednja četvrtina, a posebno posljednje desetljeće prošlog stoljeća i njegova videorevolucija donijeli su na Zapadu znatnu emancipaciju osoba takvih seksualnih sklonosti, na tragu tradicije liberalnih emancipacijskih napora koji su tijekom stoljećâ osvajali sve veći prostor za slobodu pojedinca. U predzadnjem pasusu svog teksta Željka Vukajlović pita se bi li se »*moglo reći kako je ženski seksualni užitak moguć jedino kada se napusti cijeli kontekst judeokršćanskog morala*«, dodajući pritom da je taj moral obremenjen tekovinama demokratske tradicije zapada. Autorica ne odgovara na svoj upit, no nedvojbeno je da se seksualni užitak valjda svakoga pojedinca zapadnog svijeta događa mimo judeokršćanskog morala, s obzirom da taj moral seksualni užitak načelno osuđuje. No kad se kritički govori o demokratskim tradicijama zapada, tj. liberalnom društvenom načelu,[4] onda ne bi trebalo smetnuti s uma da su upravo te tradicije i feminističkim idejama omogućile afirmaciju te kako one, sudeći po dosadašnjem tijeku povijesti, neće biti brana nesputanom ženskom seksualnom uživanju. Štoviše, izrazitom sklonošću ideologizaciji razni feministički pravci mogu postati prijetnja ženskim osobama koje ne pristaju biti svrstane u kolektivistički shvaćen pojam Drugog. I Željka Vukajlović demonstrira, barem na onom najopćenitijem planu, prianjanje uz kolektivističko Drugo, kojem su u određenim situacijama skloni i marksisti i nacionalisti.[5]

U završnom dijelu teksta Vukajlović tako, govoreći o junakinjama filma, s tipičnim ljevičarskim patosom kaže: »*Izložene silovanjima, prostituciji, incestu i zlostavljanju te žene zasigurno nemaju iluzija, kakve povlaštene žene (...) mogu imati, o vrijednosti, kvaliteti ili uvjerljivosti liberalnih i demokratskih floskula o jednakosti*.« Ovo je jedini put da autorica gubi nivo u intrigantnom analitičkom pristupu filmu, dopuštajući da je zavede šira politička kontekstualizacija. Po njoj nikakav problem, nikakvo dubinsko urođeno ograničenje ne leži u junakinjama, Manu i Nadine, sva krivica isključivo je na društvu.[6] Evidentna dementnost junakinja se previđa, previđa se da je brutalni izvanjski događaj (silovanje Manu) te osjećaj društvene represivnosti koje imaju obje tek okidač koji na najradikalniji način oslobađa oduvijek prisutnu, brutalno nasilnu i emocionalno reduciranu psihičku dominantu junakinja. One su oslobođene za slobodu ispražnjenu (gotovo) od svega osim pornofilske seksualne prakse i nasilja (Vukajlović bi zasigurno dodala i međusobnog prijateljstva, no kakav je njegov sadržaj i raspon?), slobodu koja krši najelementarniju slobodu drugih (tj. pravo na život), oslobođene su za slobodu da udjeljuju smrt. Manu i Nadine utjelovljenje su principa destrukcije, uništenja, smrti. Opravdavati takve likove/osobe nedvojbenom i dubokom društvenom nepravdom i amoralom tipičan je ljevičarsko-liberalni (katkad čak i radikalno desničarski, kao što je demonstrirano nakon prošlogodišnjeg napada na New York) mazohizam po kojem je žrtva kriva za vlastito stradanje te je zapravo i zaslužila što ju je snašlo, a uza sve još mora i pokazati razumijevanje za nasilnika, možda moliti i oproštaj od njega.[7]

Na kraju, možda nije suvišno dodati da je oduševljenje interpretacijskim potencijalima filma autoricu vjerojatno ipak ponešto zavelo. Naime čini se da prilikom afirmativnih i doista lucidnih zapažanja važnih segmenata i detalja filma ona ispušta iz vida da je riječ o razlikovno superiornim sastojcima (i to ne uvijek, kao što je ranije obrazloženo) u odnosu na standardne pornografske proizvode, ali da u kontekstu tzv. službene kinematografije, kojoj film pripada koliko god se referirao na pornografsku produkciju, on ipak ima bitna ograničenja. Ako se složimo da prosudba kvalitativne razine djela u bitnom ima univerzalne kriterije, onda je teško ne zapaziti nedovoljnu profiliranost protagonistica i njihova odnosa (koliko god je ona znatnija nego što bi se reklo na prvi pogled, što je Željka Vukajlović uvjerljivo dokazala), mehanički razvoj radnje, mjestimično diletantsku glumu, emocionalno-značenjski patetične fragmente (ponajprije završna sekvenca u kojoj se tužna Nadine prisjeća Manu).

Željka Vukajlović je u pravu, *Rasturi me* svakako jest filmkoncept i kao takav zahtijeva specifičan pristup koji 'tradicionalnije' kritičke kriterije može i marginalizirati, ali ne uvijek s jednakim uspjehom. Film Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi to čini s polovičnim uspjehom, a njegove su glavne vrline vrlo 'tradicionalne': tematska provokativnost, energično-dinamična režija i autentičan ugođaj.

Bilješke

1 Povijest slikopisne pornografije obično se dijeli na filmske sedamdesete i prvu polovicu osamdesetih koje obilježava kinorecepcija, te na devedesete kojima izrazito dominira elektronski zapis i video-televizijska recepcija (druga polovica osamdesetih prijelazno je razdoblje). Prvo razdoblje obilježavali su filmovi čiji su se autori trudili spojiti elementarne sastojke standardnoga narativnog filma i seksualne senzacije, što je bilo u tijesnoj vezi s kinorecepcijom tih filmova (čisto narativni sastojci dinamizirali su recepciju omogućavajući gledateljima da 'bezbolnije' izdrže dugometražno trajanje filma koje ih je u javnom prostoru kina ili stavljalo u seksualna iskušenja, ili im uzrokovalo dosadu zbog 'zamora materijala'). Bila su to ostvarenja koja su nužno razvijala nekakvu priču i profilirala nekakve likove, dajući im i kakvutakvu izvanseksualnu kontekstualizaciju, a to je omogućavalo najboljim pornoizvođačima toga vremena da se i glumački dokažu te steknu izvanredan ('kultni', 'karizmatični') status. Najveće zvijezde slikopisne pornografije izrazito dominantno potječu iz toga vremena, vremena koje je omogućavalo likove-subjekte, i muške i ženske. Video-revolucija je međutim omogućila pornografski užitak u privatnom recepcijskom prostoru, a to je nametnulo drukčiju poetiku. Čisto narativni dijelovi počeli su se doživljavati kao višak, osim ako ne bi bili prilika za humorne pasaže, parodiranje ili persiflažu (često filmskih hitova tzv. službene kinematografije). Stoga se pojavila intencija da se svedu na najmanju mjeru, osobito kad je riječ o specijaliziranoj homoseksualnoj (muškoj i ženskoj) produkciji, kojom izrazito dominiraju spotovski filmovi, tj. posve neobavezno nizanje nepovezanih seksualnih fragmenata. Današnju pornografsku produkciju obilježavaju slikopisi izrazitije nego ikad usredotočeni na čisto seksualni aspekt cjeline, gdje malo prostora opstaje za likove-subjekte. Preferiraju se likovi-objekti koje je moguće nazvati radikalnim funkcijama jedne radikalno minimalističke dramaturgije, koliko se o dramaturgiji u uobičajenom smislu uopće može govoriti. Prethodnom iskazu može se prigovoriti da je jednostran i konzervativan te da su navodni objekti unutar novoga konteksta zapravo subjekti, samo na jednoj, nazovimo je tako, mikrorazini. Također, valja se suprotstaviti licemjerju i priznati da slikopisi 'nove generacije' svojim odbacivanjem narativnih viškova i čestim inzistiranjem na tzv. estetiziranom stilu, a svakako na vizualno atraktivnim izvođačima i izvođačicama, izravnije i bolje pogađaju potrebe znatnoga dijela konzumenata pornografske produkcije nego što su to činili stari radovi. No, na stranu ova digresija: poenta je u tome da su i u suvremenim videodjelima, jednako kao i u nekadašnjim filmskim, muški i ženski akteri ravnopravni, bez obzira doživljavamo li ih kao subjekte ili objekte. Posljedice dekontekstualiziranosti i svođenja na mali segment njihovih (stvarnih ili glumljenih) bića pogađaju ih jednako, neovisno o spolu. To je ono što veći dio feminističkih osporavatelja pornografije ne može ili ne želi shvatiti.

2 U pogledu felacija kao izraza ženske dominacije dobro je konzultirati tekst *Povijest pušenja* Polly Vernon, prijevodno objavljen u magazinu *Godine nove*, br. 10/11 (2000/2001).

3 Nije lako osporiti ovu tvrdnju na partikularnoj razini, no pogrešno ju je apsolutizirati, pogotovo u svjetlu evidentne ženske emancipacije u pornografskoj produkciji i ženske emancipacije putem nje, o čemu je ranije govoreno. Međutim, kritičari slikopisne pornografije kao izraza muške dominacije ne vide ili ne uvažavaju činjenicu da penis u strukturi prosječna heteroseksualnog pornića ima, generalno govoreći, istaknutiji tretman od vagine iz jednostavna razloga što je slikopisno atraktivniji; njegova 'grafička' vizualnost, 'plastičnost', podatnija je za slikopisni medij (i čisto tehnički, penis je lakše dohvatljiv objektivu kamere) te ga s te strane čini zahvalnijim motivom od vagine. Uostalom i u lezbijskim filmovima 'rađenima za žene' česta je uporaba umjetnih penisa i vibratora, upravo zato što su izrazito zahvalni za slikopisni medij. Također treba imati na umu činjenicu muške diskriminacije u *softcore* produkciji, a pogotovo u regularnim filmskim i tiskovnim proizvodima, gdje je penis, za razliku od vagine, redovito ili gotovo redovito cenzuriran, tako da se (gotovo) ne može vidjeti čak ni u neerektiranom stanju; kako *hardcore* pornoprodukcija ostaje gotovo jedina gdje je moguće vidjeti bilo kakav penis, a jedina koja prikazuje penis u erekciji, i s te strane je logično da ga ona toliko eksploatira. No tu je i dramaturška te 'gramatička' funkcija penisa, točnije izvanvaginalnog ejakuliranja, u poetici pornografskog slikopisa: izvanvaginalno ejakuliranje funkcionira kao dramaturška kulminacija, a odmah potom i kao točka na kraju većine kompozicijskih epizoda hetero- i biseksualnih te muških homoseksualnih pornoslikopisa; unutarvaginalno muško svršavanje nema takav naboj i funkcionalnost, stoga je vrlo rijetko, a iz istog razloga u hetero- i biseksualnim pornićima isključivo lezbijski prizori znatno su rjeđi od heteroseksualnih. Dakako, uz veću autorsko-redateljsku kreativnost, kojoj treba pridodati i zahtjev za boljom usklađenošću redatelja s glumicama koje izvode lezbijske prizore (redatelji i redateljice često ne znaju prepoznati kulminacijsku točku ženskog snošaja, ili ne shvaćaju da se ona uglavnom treba podudarati s kulminacijskom točkom lezbijskog fragmenta cjeline djela) i lezbijski bi prizori uspješnije mikrodramaturški i 'gramatički' funkcionirali.

4 Ne smije se zaboraviti ni zanemariti da je liberalizam, shvaćen u širem i užem smislu, svjetonazor, politički princip i praksa koji je uspio dokinuti tisućljetni monopol kršćanskih crkava i denominacija na određivanje i tumačenje morala te mjesta čovjeka u svijetu i svemiru. Liberalne ideje (od kojih je temeljna ona libertinska o slobodi pojedinca koja može biti ograničena samo istom takvom slobodom drugih pojedinaca) i praksa najizravnije su zaslužne za činjenicu da je, generalno govoreći dakako, zapadna civilizacija posljednjih barem dvjestotinjak godina avangarda čovječanstva; to je danas nepopularno reći pa se ponekad licemjerno, ponekad i iz stvarnog uvjerenja, odbacuje.

5 Ništa čudno, ideologije su to koje povezuje poimanje čovjeka kao presudno društvenog bića, dakle takva bića kojem društvena pripadnost dominantno određuje individualnost. Dražen Budiša, npr., zastupao je 1971. tezu po kojoj je nacionalno oslobođenje preduvjet individualnog oslobođenja (pri čemu se hrvatska nacija, uvjetno rečeno i govoreći iz današnjeg rakursa i današnjim diskursom, shvaćala kao Drugo), a bitna je feministička ideja kako je spolno odnosno rodno (dakle kolektivno) oslobođenje preduvjet individualne slobode žena; ta ideja bitnu načelnu inspiraciju ima u marksizmu, s tim da se, u radikalnijim slučajevima, marksizam transparentno može i odbaciti, no zapravo je posrijedi samo mehanička zamjena pa se na mjesto klase stavlja spol (rod); u sofisticiranijim varijantama kombinira se ideja o klasnom oslobođenju kao općeljudskom s idejom o potrebi 'dodatnog', posebnog oslobođenja žena, a u novije vrijeme u taj splet ulaze i tekovine postkolonijalne kritike.

6 Ovdje možda nije naodmet podsjetiti na spor od prije pedesetak godina, polemiku Zore Dirnbach i Vicka Raspora o Hustonovoj *Džungli na asfaltu*. Dirnbach je smatrala da film afirmira kriminalce i stoga ne pruža dobar primjer 'našoj omladini', a Raspor ju je energično napao (motiviran i time što je pokrenuta inicijativa da se film skine s repertoara hrvatskih kina, nadahnuta kritičkim stajalištima Slavka Goldsteina i same Zore Dirnbach) tvrdeći da je film društvenokritičan te marksistički tumačeći kako Huston raskrinkava suvremeno kapitalističko društvo. U staloženom i dobro argumentiranom odgovoru Dirnbach je zastupala tezu po kojoj ni jedno društvo, pa ni kapitalističko, ne može snositi odgovornost za kriminalna djela pojedinaca, zastupajući zapravo izvorno liberalno stajalište, koje je međutim smiješala s ljevičarsko-desničarskim angažmanom smatrajući da individualno djelo (film) može negativno utjecati na jedan (bitan, a nedorastao) segment društva.

7 U dostupnim mi feminističkim kritikama filma *Dečki nikad ne plaču*, favorita feminističke publike, nisam naišao na žaljenje ili poziv na oprost brutalnim ubojicama nevine transseksualne djevojke. Ali kad u *Rasturi me* cure uzimaju revolvere u ruke i ubijaju sve što im se nađe na putu (pa i žene), plasiraju se feministička-ljevičarske teze o eksploatiranim i ugnjetenim mladim ženama čiji revolt treba shvatiti, a po mogućnosti i opravdati. Bilo bi zanimljivo doznati kakvo je u tom pitanju stajalište reprezentativnih feminističkih kritičarki liberalnog usmjerenja.

UDK: 791.43-312.9

Bruno Kragić

O kupusu i kraljevima...

Razmišljanja uz film *Gospodar prstenova: Prstenova družinau*

Film je iluzija koja životu nameće svoje zakone

J. V. Staljin

P*rstenova družina*, prvi dio trilogije *Gospodar prstenova* u režiji Petera Jacksona, prema istoimenom romanu J. R. R. Tolkiena, iz barem dva razloga ne funkcionira kao samostalna estetska činjenica. Prvi od tih razloga proistječe iz same naravi djela — *Prstenova družina* samo je segment cjelovitoga ostvarenja čiju ćemo konačnu ocjenu moći donijeti tek za dvije godine, kada se pojavi i posljednji dio trilogije. Ipak, film se prikazuje samostalno, iako je trilogija već snimljena u cijelosti, a razloge za to, očigledno komercijalne i recepcijske naravi,[1] ovdje nećemo razmatrati. Drugi razlog za tvrdnju o estetskoj nesamostalnosti filma odnosi se na njegovu ovisnost o knjizi prema kojoj je snimljen. Naime, ako je zaključiti iz njegova velikoga i pozitivnog odjeka među čitateljima i obožavateljima Tolkienova romana, ovaj film gotovo savršeno preslikava književni svijet tekstualnoga predloška na veliko platno. Adaptacijski dakle potpuno vjeran, osim u nekoliko sitnijih iznimaka, film je savršeno pogodio obzor očekivanja svojih idealnih gledatelja, ljubitelja Tolkiena.[2] Stoga svako tumačenje filma mora početi od romana.

Objavljen tijekom 1954. i 1955. godine, taj je roman možda najuspjeliji pokušaj obnove u 20. stoljeću onoga načina kazivanja koji književni teoretičar Northrop Frye naziva romansom, kao jednom od četiri generičke radnje književnosti.[3] Bitan element zapleta u romansi je pustolovina, što znači da je romansa po naravi sekvencijski i procesualan oblik, kaže Frye, pa nastavlja: »*U najnaivnijem obličju to je beskonačan oblik u kojemu središnji lik, koji se nikad ne razvija i ne stari, ide iz jedne pustolovine u drugu sve dok sam autor ne posustane. Kada takav beskonačni oblik bude ipak prekinut zatvaranjem žanra iz novinskog ili filmskog serijala u knjigu ili film, romansa postaje sklona ograničiti se na slijed manjih pustolovina koje vode prema glavnoj ili vrhunskoj pustolovini, obično najavljivanoj od samog početka, čije okončanje zaokružuje priču. Tu glavnu pustolovinu, element koji pustolovini daje književni oblik, možemo nazvati* potragom. *Potpuni oblik romanse očito je uspješna potraga, a takav dovršen oblik ima tri glavne etape: etapu pogibeljnog putovanja i uvodnih manjih pustolovina, odsudnu borbu i uzvišenje junaka*« (usp. Frye, 2000: 212-213). Već iz ovoga okvirnoga prepričavanja temeljnih poetičkih načela romanse možemo uvidjeti u kojoj mjeri *Gospodar prstenova* kao roman, a slijedom toga i film, odgovara spomenutome književnome obliku. Jedina je razlika što glavna pustolovina ovdje nije potraga, već uništenje demonskog prstena, koje zahtijeva putovanje na mjesto njegova nastanka, a što je u smislu narativne strukture jednako potrazi. Može se također zapaziti da *Prstenova družina* kao prvi dio trilogije u potpunome odgovara prvoj etapi, onoj pogibeljnoga putovanja i uvodnih manjih pustolovina, koja će se nastaviti i u sljedećem dijelu s obzirom da je trilogija unekoliko asimetrična spram trodijelne strukture nadređenog joj oblika koju ipak odražava.[4] Središnji je oblik romanse dijalektički: sve je usredotočeno na sukob junaka i njegova neprijatelja, junak je analogan mitskom Mesiji ili izbavitelju, a neprijatelj demonskim silama. Frodo kao junak prikazan je mladim (u knjizi ima doduše pedeset godina, ali budući da je po biološkoj vrsti *hobit*, znači da je praktički još mladić), a i neobično izdržljivim. Sauron kao ultimativni neprijatelj jest, u odsutnosti prstena, malaksao, a Saruman kao njegov vizualizirani predstavnik star je i stoluje u mračnim prostorima. Gandalf je stari mudrac, hobiti (izuzev Froda) usporedivi su s likovima lakrdijaša, s tim da je Sam tipični vjerni pratilac.

Koliko međutim Tolkienov *Gospodar prstenova* majstorski i značenjski poticajno varira i transformira obilježja romanse, vidi se po obilježjima vezanima uz magičnost broja (pri čemu nije naodmet istaknuti da je broj izvornih družbenika Prstenove družbe — devet — kvadratna varijabla, dakle varijanta broja tri). A još je vidljivije iz rubnih struktura, poput dupliciranja junaka likom Aragorna, na kojega se referira naslov posljednjega dijela romana — *Povratak kralja*, i koji je zapravo *pravi* junak (što je istaknuto njegovim kraljevskim rodom, viteškim vrlinama i činjenicom da ga prsten uopće ne zanima), ali i neodlučni junak (u odnosu spram svog podrijetla i dužnosti koje ono nosi, a i zbog činjenice da on nije taj koji može vratiti prsten). Majstorstvo se, potom, vidi i u postupku raslojavanja Froda kao junaka (često trpi, što ga približava tragičnome, a na kraju cijeloga romana ostaje izvan zajednice hobita, nepriznat kao poseban, te odlazi s vilenjacima na more), te u, narativno marginalnijem, ali zanimljivom koncipiranju nekoliko 'preklapajućih' ženskih likova, koji svi dijele značajke proročkog lika gospe. Pritom nije naodmet pripomenuti da su pojave obiju junakinja u ovom filmu možda stilski najrafiniraniji trenuci filma.[5] Naposljetku, tu je i nazivanje cjelokupnoga djela prema glavnome negativcu, što pak aluzivno upućuje na krhkost junakova iden-

titeta jer je u stalnoj opasnosti da od povlaštenog nositelja prstena postane njegov gospodar i skrene u demonsko.[6]

Prihvatimo li, nakon gore navedenih opažanja, postavku o *Gospodaru prstenova* kao romansi za točnu i vjerodostojnu,[7] otići ćemo korak dalje i na trenutak ustvrditi da je roman ujedno uzoran primjerak antimodernizma, u pozadini kojeg leži konzervativna skepsa prema žudnji za moći i ljudskom karakteru uopće. Obilježen izvanredno ustrajnom nostalgijom oprimjerenom u traganju za svojevrsnom maštanom zlatnom erom u vremenu i prostoru čije je predstavljanje učinjeno osobito zornim autorovim detaljnim kronološkim, genealoškim i geografskim uslojavanjima fabularnog toka romana (što povećava stupanj kritičnosti ranije zamjerke o filmskom neprenošenju tih segmenata teksta), *Gospodar* se *prstenova* neizbježno čita i tumači kao alegorija, iako se sam Tolkien tomu protivio. Kako ipak pouzdano znamo da autor o svome djelu ne zna ništa više od čitatelja, makar taj autor bio i ugledni oksfordski profesor, ustvrdit ćemo da u je svojoj opreci ruralne idile kojoj prispodobljujemo sve pozitivne vrednote, a samim tim i sve pozitivne likove, i njoj antitetičnog svijeta zla koji genetičkom manipulacijom proizvodi vlastita čudovišta, a koji se ultimativno projicira u obliku junakove vizije totalitarne budućnosti u slučaju neuspjeha pothvata Prstenove družbe, *Gospodar prstenova* alegorijska kritika negativnosti moderniteta, posebice modernitetu inherentne (i u njemu vrlo aktualne) zlouporabe moći (oprimjerene nacionalsocijalizmom i komunizmom kao tipičnim produktima modernog doba), u ovome slučaju simbolizirane prstenom.[8] Kao što prilično vjerno prenosi temeljni fabularni tok romana, ekranizacija jednako vjerno na filmsku vrpcu prenosi i njegov idejni antimodernizam; dovoljno je usporediti zelene brežuljke i vizualnu ugodu koju proizvodi način prikaza zemlje hobita s mračnim interijerima sjedišta negativaca.

Kao što roman idejni antimodernizam skladno prožima s oblikom romanse i njezinim narativnim postupcima, tako i film na isti način narativno slijedi klasičnu tradiciju igranofilmskog pripovjedanja, onu koju je oblikovao i proklamirao Hollywood do kraja 1960-ih te, nakon kratkotrajnog razdoblja stilskog pluralizma, obnovio kao dominantu u još tvrdokornijem modelu od kraja 1970-ih. Pojedini očiti režijski postupci poput vožnji kamere u prikazu interijera kule negativaca, kratkih kadrova u prikazu borbi i uporabe *slow-motiona* stoga zapravo odudaraju od duha i poetike filma i njegova predloška.[9] I dok nas vizualno raskošni panoramski kadrovi krajobraza ostavljaju zadivljenima, svjedočeći ujedno o prirodnim ljepotama Novog Zelanda, daju nam također vremena, da u se u tim trenutcima odmora, zamislimo nad nemogućnošću filma (barem u ovom konkretnom slučaju) da vizualno predstavi Tolkienove slojevite jezične inovacije i izmišljaje kakvo bi predstavljanje tražilo znatno veći stupanj inovativnosti i nekonformizma spram prevladavajuće hollywoodske poetike.[10]

Gospodar prstenova

Bez obzira na spomenuta meandriranja, *Prstenova družina* još uvijek u dovoljnoj mjeri predstavlja i/ili naslućuje kompleksnost svojeg predloška čiji su mnogi motivi potaknuli razvoj i romanesknog i filmskog podžanra tzv. fantazijske fikcije, pružajući dovoljno uživanja u predstavljanju modela romanse kao oblika najbližeg snu o ispunjenju želje. Taj san ovaj film ispunjava barem onima kojima ga je ispunio i istoimeni prvi dio romaneskne trilogije s kojim je odsada neraskidivo i trajno vezan što potvrđuje našu tezu s početka o njegovoj estetskoj nesamostalnosti, ali je ujedno čini i izlišnom.

Bibliografija

Curry, Patrick, 1998, *Defending Middle-Earth, Tolkien: Myth and Modernity*, London: Harpen Collins

Frye, Northrop, 2000, *Anatomija kritike*, Zagreb: Golden marketing

Frye, Northrop, 1976, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass: Harvard University Press

Menand, Louis, 2002, Goblin Market, *The New York Review of Books*, 44 (2002) 1 (17. 1.), str. 8-9.

Shippey, Tom, 2001, *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*, London: Harpen Collins

Bilješke

1 *Prstenova družina* traje gotovo tri sata, iz čega možemo zaključiti da *Gospodar prstenova* traje oko devet sati što bi ga činilo vrlo nepraktičnim za kinoprikazivanje kao jedinstvene cjeline.

2 Tvrdnja o adaptacijskoj vjernosti odnosi se ponajprije na vjerno preslikavanje temeljne fabularne linije, ikonografske matrice i dojma atmosfere romana, ali ne i na njegove semantizacije pripovjednih postupaka. Izbacivanje epizode s Tomom Bombadilom stoga, premda narativnu strukturu čini prohodnijom, snižava semantičku slojevitost filma jer je Bombadil jedini karakter na kojega prsten nema nikakva djelovanja, a i ritualna scena vijećanja u Rivendellu koja rezultira osnivanjem Prstenove družbe (ključna u romanu *Prstenova družina*) znatno je slabije istaknuta u filmu i, osim u naznakama, ne pokazuje nikakvu razrađenu organizaciju kretanja i odnosa likova u prostoru u vremenskom kontinuitetu unutar dužih kadrova, a što bi, ako sudimo po filmovima takva majstora rituala kakav je John Ford, bio mogući filmski ekvivalent jezičnog oblikovanja ritualnog. Naposljetku, izuzev nekoliko replika likova o povijesti Međuzemlja, većina je Tolkienovih historiografskih komentara izostavljena, ne samo u smislu pokušaja vizualnog uobličenja nego i dijaloškom referencom, a slična je sudba zadesila i pjesme koje u romanu likovi pjevaju. Naravno da to film čini dramaturški koherentnijim, ali mu, u odnosu na predložak, oduzima strukturu neograničene protežnosti usko vezanu uz ranije spomenutu ritualnost.

3 O romansi više vidi u studijama N. Fryea *Anatomija kritike* (str. 212-234) i *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. T. Shippey u knjizi *J. R. R. Tolkien: Author of the Century* načelno prihvaća takvo određenje Tolkienova djela iako Fryeove kategorije primjenjuje samo prema Fryevoj klasifikaciji fikcionalnih djela prema junakovoj moći djelovanja, što ga ograničava u zaključcima.

4 Ovdje moramo napomenuti kako je sam roman *Gospodar prstenova* objavljen u tri sveska na zahtjev izdavača (zbog cijene tiska), a zapravao se sastoji od šest knjiga (dvije po svakom svesku).

5 Osim njihovih efektnih prvih pojavljivanja, pri čemu se Arwen (Liv Tyler) prvo javlja glasom, a tek potom likom, one su predstavljene ikonografski u skladu s vizualnim predočavanjem vila i junakinja romanse iz engleskog slikarstva 19. stoljeća: naglašena bjelina odjeće, odnosno sjaj nalik onome aure oko lika s jasnom distinkcijom u boji kose (inače, Arwen, romantično vezana za Aragorna, dakle pripadnika ljudskog roda i sklona da se zbog ljubavi odrekne besmrtnosti tamnokosa je, čime asocira na gospu užitka iz romanse, a Galadriel, vilenjačka kraljica koja se uspijeva othrvati demonskoj moći prstena i Frodu prenosi proročke vizije plavokosa je, poput gospe dužnosti). Obje se, posebice Galadriel (Cate Blanchett), izdvajaju dikcijom koja naglašavanjem posljednjih slogova i fonetski neuobičajenim cezurama nastoji ostvariti dojam natprirodnosti, odnosno umjetnosti pa i neprirodnosti, a samim tim i iznimnosti.

6 Film uspjelo vizualno (i zvučno) predočava strukture demonskoga, primjerice u prizorima nagle Bilbove transformacije prilikom susreta s Frodom u Rivendellu, Frodovih priviđenja i posebice u sceni Frodova razgovora s Galadriel, kada se ona dojmljivo transformira iz, temeljno pozitivnog, ali nastupom enigmatskog i ambiguitetnog karaktera u potencijalno tiranski ne samo pojavom nego i glasom.

7 U skladu s tim izlišna je moguća zamjerka upućena nedostatku suptilnosti, kompleksnosti ili originalnosti jer navedene osobine u romansi nisu odveć na cijeni.

8 Roman je razmatran i kao kršćanska alegorija, posebice u tematizaciji koncepta zla, ali i u svjetlu motiva iskupljenja i žrtve. Takvo se tumačenje podupire i vremenskom kronologijom priče čija se glavna radnja, vrijeme od odlaska družbe iz Rivendella do Sauronova pada, odvija od 25. prosinca, dakle Božića, do 25. ožujka, dana koji je u staroj engleskoj tradiciji označavao Veliki petak, dakle dan Kristova raspeća. O kršćanskim implikacijama romana opširnije piše Shippey.

9 Premda su takvi postupci danas potpuno integrirani u model klasične naracije u cilju isticanja spektakularnosti iskaza, oni primarno svjedoče o nametanju trivijalne inačice klasične naracije kao dominante u razdoblju od 1970-ih naovamo — narativna je struktura svedena primarno na akciju, a prispodobivost *Prstenove družine* toj dominanti razvidna je iz, već spomenutog, izostanka ili minimaliziranja predočavanja esejističkih (kronoloških, geneoloških i sličnih) a time i dramaturški manje funkcionalnih segmenata (važnih u remek-djelima klasičnog Hollywooda) u korist čiste akcije.

10 Traženje i vizualnog, a ne samo zvučnog ekvivalenta vilenjačkog jezika dovelo bi nas do mogućeg rješenja u radikalizaciji tendencija bilo nagomilavanja bilo prorjeđivanja elemenata kadra. Pritom bi ova potonja, u smislu praznoga jednobojnog ekrana bila varijacija potpunog oneobičavanja vizualnog, odnosno snimljenog materijalnog svijeta u stupnju jednaka vilenjačkom jeziku (koji je Tolkien oblikovao kombiniranjem elemenata velškog, staroengleskog i staroislandskog) kao oneobičavajućoj auditivnoj funkciji.

UDK: 791.44.071.1 Fassbinder, R. W.
791.43(430)"1969/82)

Marijan Krivak

Ono malo duše ili stotinjak kilometara od Bad Wörishofena do Münchena

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), uz izbor filmova u dvorani Kinoteke i izložbu u HDLU-u — veljača 2002.

Jedna od kultnih figura svijeta filma, s iznimnim sljedbeništvom u umjetničkim krugovima kao i u neformalnim kružocima nekonformnih poklonika najrazličitijih provinijencija, tijekom sedamdesetih i početkom osamdesetih, svakako je bio Rainer Werner Fassbinder. I takvim je ostao sve do danas, kada ga upoznaju nove generacije mlađih poklonika filma — uvijek iznova zadivljene njegovom odmaknutošću od propisanih konvencionalnih normi u stvaralaštvu, isprepletenošću njegove umjetničke i životne egzistencije, tragizmom i nepatvorenošću u njegovoj nesumjerljivo plodnoj — i ne samo u kvantitativnom pogledu — karijeri filmskog redatelja.

U samo trideset i sedam godina života ovaj je autor ostvario otprilike četrdesetak filmova, nekoliko TV-serija, postavivši desetak kazališnih produkcija, bivajući gotovo omniprezentnim u medijskom i kulturnom životu svojega vremena i okružja. Opus je to koji zastrašuje. Osim toga, intenzitet življenja i djelovanja ovog homoseksulaca, narkomana, alkoholičara, ali nadasve *workoholica*, teško je prispodobiv bilo kojoj istaknutijoj umjetničkoj osobnosti druge polovice 20. stoljeća.

*

R.W. F. dijete je poslijeratne Njemačke. Države blagostanja i društva obilja. No ta je Njemačka istodobno — u iskustvu R. W. Fassbindera — i zemlja mnogih traumatskih iskustava, ksenofobije, rasnih predrasuda, učmale konzervativnosti i opsesivne nemogućnosti ostvarenja temeljnih osjećaja razumijevanja, pripadanja, ljubavi... Fassbinder bilježi tri izgubljene generacije neprilagođenih tome njemačkom društvu obilja. Neprilagođeni su zapravo 'teroristi', kako sam kaže, kao inherentan proizvod kapitala — industrije i policije. Govoreći u povodu svoga filma *Treća generacija* iz 1979. — godina je to u kojoj se znakovito pojavljuje Lyotardovo *Postmoderno stanje* — R.W.F. objašnjava genezu tih triju generacija terorista.

Prva je generacija idealista-utopista šezdesetosmaša, druga se prepoznaje u nasilju i ilegalnoj oružanoj borbi Baader-Meinhof grupe, dok je treća generacija obilježena gubitkom ideologije i političkih stajališta i dopušta se, poput stada ovaca, voditi od drugih s kojima ne dijeli nikakve pretpostavljene ciljeve i ideje. Dezideologizacija je to koja će se očitovati u pukom akcionizmu i iracionalnom otporu unutar društva spektakla — kakvim ga definiraju Guy Debord i situacionisti.

R.W.F. ne provodi nikakav nasilni *passage à l'acte*; on silnu energiju i neslaganje s Njemačkom u kojoj živi pretače i sublimira u lirske i dramske postave svojih filmova.

Kritika koju iznosi ovaj poklonik filma i dramske umjetnosti, ponajprije, jest njegova unutarnja pobuna protiv svih oblika konvencija. Konvencija što sputavaju pojedinca i stavljaju ga u poziciju izopćenika i osamljenika. Osamljenika koji toliko *samo želi da bude voljen*. Da bude priznat kao krhka, povredljiva, *druga, drukčija* osoba. U tu je svrhu voljan odigrati *Kineski rulet*, igru istine u kojoj će na kraju sam izgorjeti.

*

Kao što reče Hrvoje Hribar na otvaranju izložbe *R.W.F. — pjesnik i majstor filma*, a u povodu dvadesete obljetnice smrti — Fassbinder je genij. Stoga je preuzetno i drsko smjelo pokušavati objasniti njegovo djelo. Takvom će tonusu procjene pridonijeti i tom prigodom prikazani polusatni dokumentarni film *Fassbinder 77*. No ipak, u svijetu u kojemu živimo tek sada vidimo koliko je R.W.F. izmijenio njemački film i našu sliku o njemu. Iako nije bio izravni sudionik glasovita Klugeova *Oberhausenskog manifesta*, ostavio je dublji trag od svih njegovih potpisnika. Usudio bih se reći, i od preostalih najvrlijih stjegonoša novoga njemačkog filma — Herzoga, Schlöndorffa i Wendersa.

*

Zapravo, Fassbinder je bio najuvjerljiviji kada ništa nije želio objašnjavati. Stojeći po strani tijekom žestokih rasprava o njegovim filmovima, najviše je provocirao svojim posve 'skuliranim' držanjem u neizbježnoj kratkoj crnoj kožnoj jakni, pripijenim, izlizanim trapericama i visokim vojničkim čizmama. (Usput, danas bi bio pravi maneken Benettonovih postmodernih reklamnih *patchworka*!)

Koliko su taj način provokacije mrzili oni zdesna, tako je svojim nedvosmislenim obožavanjem melodrame R.W.F. bio prokazan i od onih lijevih, zbog eksplicitno nikada deklarirana klasnog stajališta.

Istodobno, njegovi su filmovi ostali kristalno jasne priče i studije o ljudima iz niže srednje klase, koja zapravo čini kritičnu masu tadašnjega njemačkog društva. Homoseksualci,

Rainer Werner Fassbinder u filmu *Lilli Marlen*

makroi, sitni gangsteri, *Ausländeri*... jednostavno, *outsideri* društva obilja.

Već u prvome dugometražnom filmu *Ljubav je hladnija od smrti* (1969), pod izrazitim utjecajem poetike J.-L. Godarda, Fassbinder uvodi motive što će poslije obilježiti njegove filmske opsesije i opservacije o svijetu koji ga okružuje.

Čežnja, pohota, prijateljstvo... lik svete kurve, žene bez koje se ne može, a koja vodi u propast... izdaja, novac, zabluda... pročišćujuća rezignacija kojom se konačno prihvaćaju ljudske slabosti i poslije preokreću u vlastito zadovoljstvo... pomirenje s neznatnim i svakodnevnim... s poezijom ulice i malih apartmana prigušenog svjetla.

*

Ciklus filmova R. W. Fassbindera, što smo ga mogli pratiti tijekom veljače u dvorani Kinoteke — a izložbu s fotografijama sa snimanja i iz njegovih filmova, te navodima iz brojnih intervjua mogli smo vidjeti u HDLU-u — još je jednom odigrao propedeutičku ulogu u upoznavanju s likom i djelom osobe koja je u filmskome svijetu ostala kulturološkim fenomenom *par excellence*. Izbor od dvanaest filmova mali je presjek njegove karijere sa, uglavnom, najreprezentativnijim uzorcima za iščitavanje značenja ovoga autora u filmskoj historiografiji. No svojom je nepotpunošću ostala potpaljiteljem želje najnovije generacije potencijalnih filmofila da jednom upotpune svoju zbirku odgledanih i doživljenih Fassbinderovih ostvarenja.

Aureola mističnosti i mračne privlačnosti grijeha, otkačenosti, buntovništva, kao i izokrenutih paradigmi vrijednosnih normi, koja je autora pratila tijekom njegova kratka života, pa sve do danas — pokazala se dostatnim mamcem filmu naklonjenoj populaciji (uglavnom vrlo mladoj) da redovito hodočasti na ove projekcije.

U prevladavajućem sintetiziranom okružju svakovrsnih senzacija vezanih uz digitalnu eru koju obitavamo, filmovi R.W.F. unijeli su — pomalo melankolično i patetično, no posve snažno i svježe — dašak nekih drugih, danas se čini, toliko dragocjenih vremenâ nade, želje, čežnje i neostvarive žudnje za osjećajem pripadanja i ljubavi.

*

Najranija faza stvaralaštva R. W. Fassbindera vrlo je usko povezana s kazališnom trupom münchenskog Aktion-theatra, uz koju će zapravo ostati vezanim sve do kraja svog umjetničkog i životnog puta. Glumeći, inscenirajući i obrađujući kazališne komade, postupno postaje *spiritus movens* kasnije osnovana 'antiteatra', a skupina glumaca iz tog novopokrenutog kazališnog projekta bit će stalnim filmskim suputnicima daljeg Fassbinderova razvoja i stalnim suradnicima u produkcijskim i kreativnim pothvatima toga nestašnog djeteta, ali i manijakalnog radoholičara njemačke kinematografije.

Utjelovljenja Fassbinderovih filmskih likova bit će uvijek raspodijeljena dobro poznatome društvu, gdje će u pojedinim projektima protagonisti biti jedni, a sporedni oni drugi, i obratno. To su prije svega kompozitor Peer Raben, snimatelj Dietrich Lohmann te čitava galerija glumaca: Hanna Schygulla, Irm Hermann, Brigitte Mira, Lilith Ungerer, Margit Carstensen, Lilo Pempeit (kasnije Barbara Sukowa)... Kurt Raab, Hans Hirschmüller, Harry Baer, Volker Spengler, Günther Lamprecht, Hark Böhm...

Na taj je način uvijek cijela postava u svakome projektu aktivno sudjelovala u oživotvorenju osebujna Fassbinderova autorskog svijeta, pa su ti filmovi, stječe se dojam, *autorskiji* od uobičajenih autorskih filmova. Varirajući neke stalne opsesije, dramaturški složenije razvijane što je Fassbinder više sazrijevao kao autor i opservator ljudskih slabosti, tjeskobe i samoće — *taj je svojevrsni projekt imao koherentnost i dosljednu akribičnost u iscrtavanju ljudskih karaktera pomaknutog autorskoga kaleidoskopa*. Na najosnovnijoj razini uvjerljivosti likova i situacija to djeluje upravo zapanjujuće hiperrealistično i gotovo organski uraslo u tkivo, ipak, konstruiranoga filmskog svijeta.

*

Fassbinder je oduvijek fasciniran podzemljem, onim silama koje ispod površine pružaju kontrapunkt vladajućem *establishmentu*. Onim duševno hendikepiranim, često seksualno pomaknutim, autsajderima koji uporno podlokavaju predodžbu o idealno strukturiranoj Njemačkoj kao paradigmi zapadne demokracije, tolerancije i ekonomskog blagostanja.

I u filmovima koji se svrstavaju u melodrame iz svijeta dobrostojećih malograđana ili glamurozno predeterminiranih ženskih likova (*Zašto je poludio gospodin R.?* ili *Gorke suze Petre von Kant*) osjeća se neka ispodpovršinska prljavština koja opterećuje karaktere.

U Fassbinderovim ranim filmovima prevladava mikrokozmos svodnika, prostitutki, sitnih kriminalaca... Čest je i motiv ksenofobije, koja će se i poslije nametati kao jedna od osnovnih tematskih preokupacija redateljevih djela. Fantom animoziteta i netolerancije prema strancima jedno je od opsjedajućih općih mjesta u opusu ovoga nekonvencionalnog autora. On je prisutan već u ekranizaciji Fassbinderova prvog kazališnog komada *Katzelmacher* (Stranac), a isprepleće se u mnogim filmovima iz sedamdesetih godina. Potpuno je

eksplicitan u filmu *Svi drugi se zovu Ali* ili, doslovno, *Strah izjeda dušu* (1974).

Taj je film dojmljiva priča o osamljenosti i naizgled nemogućoj ljubavi između šezdesetogodišnje čistačice i dvadesetak godina mlađeg marokanskog radnika.

Motiv kus-kusa, tradicionalnog arapskog jela, kao pokretač unutarnjeg otuđenja između dvoje protagonista upravo je malo remek-djelo ocrtavanja detalja, u čemu je Fassbinder nenadmašni majstor. Taj motiv opisuje egzistencijalnu tjeskobu, kao i taj mračni predmet žudnje, sadržan u najsitnijim detaljima svakodnevice, a na trenutak se pojavljuje kao naizgled nepremostiva prepreka u neobičnoj ljubavnoj vezi.

*

Sveprisutno otuđenje u naoko normalnu građanskom životu, bezlične egzistencije u dosadnoj jednoličnosti, sljedeći su motivi koje lucidnom minucioznošću Fassbinder iznosi pred gledatelje. Postupno razaranje psihe junaka Fassbinderova svijeta, koje se eksteriorizira u ispade naizgled neobjašnjiva i nemotivirana nasilja (ponovno je najbolji primjer film *Zašto je poludio gospodin R?*) izvedeno je preciznim seciranjem otuđene građanske svijesti i bespoštednom, no autorski nenametljivom kritikom Fassbindera, koji vlastitim snagama proizvedeni mikrokozmos ogoljuje do srži njegova raspadanja.

*

Upravo je prijelomni trenutak Fassbinderova filmskog razvoja okretanje prema melodrami kao narativnom predlošku u kojemu će najbolje iskazati svoje analize naivnih, krhkih i počesto bespomoćnih karaktera.

R.W.F. majstor je i u oslikavanju ženskih psihologija. (Možda upravo stoga što je sam homoseksualac!) Od već spomenutog remek-djela, *Gorke suze Petre von Kant*, preko suptilne, gotovo *bressonovske* inscenacije, *Fontane Effi Briest*, i *brehtovski* intoniranoga *Majka Küsters putuje u nebo*, kao i intenzivno *sirkovski* lucidno postavljena *Braka Marije Braun* — do spektakularnih razrada intime naslovnih junakinja u *Lili Marleen* i *Loli*, i možda najs(p)retnije provedenoj analizi melankolije i neuralgije u *Čežnji Veronike Voss* — Fassbinder je stvorio galeriju ženskih likova teško prispodobivu filmskome svijetu bilo kojega drugog autora. Njegove su žene samo naoko jake i dobro se snalaze u svijetu muškaraca; zapravo upravo je beznadan nedostatak ljubavi i razumijevanja ono što ih predodređuje.

*

U sljedeću skupinu mogu se svrstati fimovi u kojima su likovi preopterećeni pretjeranom roditeljskom, odnosno 'majčinskom ljubavi', i koji se ne mogu izvući iz usuda nametnute obveze određenoga poziva i osmišljavanja radne i obiteljske sredine. Primjeri su *Piljar*, *Ja samo želim da me volite*, *Kineski rulet*... Melankolija, kao glavna osobina melodramatski postavljenih situacija, prevladavajući je moment što boji atmosferu u kojoj se kreću neshvaćeni i razočarani likovi.

Svi drugi se zovu Ali

Umijeće pričanja jednostavnih priča, koje toliko mnogo govore o složenosti međuljudskih odnosa, stavlja Fassbindera u skupinu pripovjedača 20. stoljeća koji stvaraju svojevrsnu alternativnu povijest sredine koju obitavaju. Stoga je i kritičar Wolfram Schütte umnogome bio u pravu kada je prigodom Fassbinderove smrti izrekao: 'Naš Balzac je mrtav.' Doista, može se reći da je Fassbinder stvarao osebujnu, podzemnu mikrohistoriografiju SR Njemačke, u kojoj je sedimentirao sve ključne društvene slojeve u jedan začudni mozaik. Ovakva socijalno-psihološka strukturiranost karaktera dotada je bila nepoznata u okvirima filmske naracije u Njemačkoj, a rijetkom je bila i u beletrističkoj i esejističkoj prozi, pa tako i u najboljim ostvarenjima nacionalnoga teatra druge polovice ovoga stoljeća.

*

No ipak je jedan autor, odnosno jedan roman, presudno utjecao na umjetničku životvornost Rainera Wernera Fassbindera. Riječ je, naravno, o Alfredu Döblinu i njegovu *Berlin Alexanderplatzu*. Roman koji je u svom narativnom postupku slijedio neke zakonitosti filmskog kadriranja i kolažnog strukturiranja, s prebacivanjem planova pripovijedanja inače svojstvenih filmu, najveći je njemački roman o velegradu — prispodobiv u svojem postavu jedino ranije nastalu ruskom romanu *Petrograd* Andreja Bjelog. Roman u svojoj ekspresiji dosljedno primjenjuje tehnike snimanja, blende, efekte osvjetljavanja, kao i metode montaže ekspresionističkoga nijemog filma kao sredstvo umjetnosti riječi, te se njima koristi u prikazivanju fabule u kojoj se pojedinac 'sučeljava s nemani grada' (K. H. Kramberg).

*

Franz Biberkopf paradigmatski je Fassbinderov lik koji najbolje utjelovljuje instinkt, naivnost i konačnu neprilagodljivost maloga čovjeka u kovitlacu nemilosrdnoga ritma velegrada, što melje svaku individualnost prisilivši je na puko preživljavanje u odnosima gologa interesa i borbe za profit. Stoga je najintimniji i nedvojbeno najautobiografskiji Fassbinderov film *Nasilje slobode* (1974), gdje sam redatelj tumači glavni lik koji se zove Franz Biberkopf. Nakon što gubi

Čežnja Veronike Voss

posao kao sajamska atrakcija — Fox, glava koja govori — protagonist proleterskog statusa, ulazi u kružok bonvivana-homoseksualaca, zaljubi se u sina jednog poduzetnika i, nakon što je dobio na lutriji, stubokom mijenja svoj način života. No pokazuje se da on tek upada u nemilosrdan mehanizam izrabljivanja i, konačno, nakon uporabe, biva odbačen.

Sugestivno iskazujući naivnost glavnog lika, izazivajući simpatije vezane uz njegovu prostodušnost, Fassbinder nam nudi melodramatsku senzibilnost, te time na neki način odstupa od ironijskog i autoironijskog diskursa što ga rabi Döblin. U njega nema duhovitosti u onoj mjeri u kojoj bi to možda zahtijevao prikaz sudbine zapravo jednoga priglupog junaka. Stoga je i stupanj empatije bitno smanjen. No uz obilje redateljski i scenaristički zanimljivo uobličenih situacija film tragičnom smrću protagonista, od prevelike doze valija (sic!) neodoljivo podsjeća na smrt samoga redatelja nekoliko godina poslije. (Naime, u pitanju je najvjerojatnije bio *overdose*.)

*

Fassbinder će se Biberkopfu i *Berlin Alexanderplatzu* vratiti poslije i 1979. snimiti eponimnu TV-seriju s trinaest nastavaka, zapravo trinaest jednosatnih filmova, i epilogom.

Može se reći da je to njegov *tour de force*, u kojemu konstruira osebujni magični realizam, intervenirajući u dokumentarnost fakture sredstvima bliskim inscenaciji njemačkog umjetničkog ekspresionizma. Stvorivši vizualno i duševno klaustrofobičnu atmosferu, Fassbinder je ostvario osebujno djelo vlastite specifične osjećajnosti, bez Döblinove ironije, ali s lucidnošću autentičnog i samosvojnog umjetnika.

*

Sve osobine Fassbinderova redateljskog stila — a taj čine posve reducirana scenografija i kostimografija, *grubi kazališni postav likova u kadru* (likovi se kreću najčešće praznim ulicama pa poprimaju karakter svojevrsnoga gestaltističkog lika na pozadini), *posvemašnja ogoljenost i očišćenost od sporednih tijekova radnje i simultanizma, kao i statičnost i odstupanje od svake ekstravagantnosti u kadriranju* — prisutne su i u posljednjem redateljevu ostvarenju *Querelle* (1982), po pripovijetki *Querelle de Brest* Jeana Geneta.

Priča o mornaru nestvarne ljepote, koji zapravo voli jedino samoga sebe, iznimno se dobro uklopila u autorski kaleidoskop (ili bestijarij!) Reinera Wernera Fassbindera. Na pozadini velebno konstruirane kulise odvija se onirički intonirana priča o ljubavi i smrti, *erosu i thanatosu*, koja svojim opijatskim, razbludnim i pomjerenim horizontom užasa ocrtava bliskost Fassbindera s Genetovom prozom konačne oslobođenosti od svih stega i konvencija. Taj je film imao funkciju daljega produbljivanja Fassbinderove karizme, potpomognute i činjenicom njegove smrti koja je uslijedila tek koji mjesec poslije.

*

Neobična osobnost, emfatičke karizmatičnosti i kultnog statusa među sljedbeništvom, Fassbinder ostaje uvijek iznova otvorenim novim propitivanjima egzistencijalne tjeskobe svakodnevne jednoličnosti bivanja, osamljenosti i želje da se bude voljenim. Stoga on mnogo toga govori i pripadnicima generacija *neocool* svjetonazora, *i ne samo svojom 'kultnošću'*.

Rainer Werner Fassbinder doživio je preobrazbu na relativno kratkoj relaciji od stotinjak kilometara — od idiličnog Bad Wörishofena u kojemu je rođen, do konačne smrti u Münchenu. No tko je ikada vidio Bad Wörishofen u proljetnom cvatu i kišni München u kasnu jesen, znade kolika je stvarna udaljenost između ova dva toponima. S jedne strane bavarska konzervativnost u svojoj najsublimnijoj formi banjskoga lječilišta, a s druge podzemne struje kaotičnoga metropolisa u kojemu se obiteljski *Heimat* gubi u svijetu sitnogangsterskog podzemlja, prostitucije, homoseksualizma i kokainske ovisnosti.

*

Fassbinder je, ne želeći žrtvovati filmove — »*snimiti film za mene je nešto najnapetije, najintenzivnije i najljepše što postoji*« — žrtvovao sebe. Potpuno i dokraja. Nakon njega ništa nije ostalo istim. Kako u njemačkom filmu tako ni u njemačkom društvu.

Prošavši u svojih trideset i sedam godina put od raja do pakla, Fassbinder nam se i danas, dvadeset godina nakon smrti, ruga svojim grotesknim smijehom ispod tamnih naočala, neurednih brčića i kratke brade. S obveznom bocom piva i neizbježnom cigaretom u čijem se dimu rasplinula njegova zemaljska egzistencija, no u čijoj su *laterna magica* preživjeli njegovi čudesni filmovi u kojima je svatko tko ih je vidio zasigurno pronašao djelić snova i 'ono malo duše'.

Rainer Maria Fassbinder: redateljsko-autorska filmografija

1995.

1. *Der Stadstreicher* (*Gradski lutalica,* kratki, glumi)

1966.

2. *Das Kleine Chaos* (*Mali kaos,* kratki, glumi)

1969.

3. *Liebe ist kälter als der Tod* (*Ljubav je hladnija od smrti*)
4. *Katzelmacher* (glumi)
5. *Götter der Pest* (*Bogovi kuge*, glumi)

1970.

6. *Warum läuft Herr R. Amok?* (*Zašto je poludio gospodin R?*)
7. *Der Amerikanische Soldat* (*Američki vojnik*, glumi)
8. *Die Niklashauser Fahrt* (*Niklashauserova vožnja,* TV, glumi)

1971.

9. *Rio das Mortes* (TV, glumi)
10. *Pioniere in Ingoldstadt* (*Regruti u Ingoldstadtu,* TV)
11. *Das Kaffehaus* (*Kavana,* TV)
12. *Whity* (*Bijelac*, glumi)
13. *Warnung vor einer heiligen Nutte* (*Sveta bludnica*, glumi)

1972.

14. *Der Händler der vier Jahreszeiten* (*Piljar*, glumi)
15. *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (*Gorke suze Petre von Kant*)
16. *Wildwchsel* (*Neorganizirana otmica*, TV)
17. *Acht Stunden sind kein Tag* (*Osam sati ne čini dan,* TV-miniserija, 8 epizoda)

1973.

18. *Martha* (TV)
19. *Nora Helmer* (TV)

1974.

20. *Angst essen Seele auf* (*Svi drugi se zovu Ali*)
21. *Fontane Effi Briest*
22. *Welt am Draht* (*Svijet na žici,* TV)

1975.

23. *Faustrecht der Freiheit* (*Nasilje slobode*, glumi)
24. *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (*Majka Küsters putuje na nebo*)
25. *Angst vor der Angst* (*Strah od straha,* TV)
26. *Wie ein Vogel auf dem Draht* (*Kao ptica na žici,* TV)

1976.

27. *Satansbraten* (*Sotonina pečenka*)
28. *Chinesisches Roulette* (*Kineski rulet*)
29. *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (*Hoću samo ono što mi se sviđa,* TV)

1977.

30. *Bolwieser* (TV)
31. *Frauen in New York* (*Žene u New Yorku,* TV)

1978.

32. *Despair — Eine Reise ins Licht* (*Beznadežnost*)
33. *Deutschland im Herbst* (*Njemačka u jesen*)
34. *In einem Jahr mit 13 Monden* (*U godini s 13 mjeseci*)

1979.

35. *Die Ehe der Maria Braun* (*Brak Marije Braun*)
36. *Die Dritte Generation* (*Treća generacija*)

1980.

37. *Berlin Alexanderplatz* (TV-miniserija, 13 nastavaka)

1981.

38. *Lili Marleen* (glumi)
39. *Lola*
40. *Theater in Trance* (*Kazalište u transu*)

1982.

41. *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*Čežnja Veronike Voss*)
42. *Querelle — Ein Pakt mit dem Teufel* (*Querelle — pakt s vragom*)

UDK: 791.44.071.1 Anger, K.

Elvis Lenić

Filmovi Kennetha Angera

Filmski redatelj, glumac i publicist Kenneth Anger rođen je u Santa Monici (Južna Kalifornija, SAD) 1930. Odrastao je u Hollywoodu i već u djetinjstvu počeo je upoznavati zakulisni svijet filmske industrije. Rano je otkrio da mnoge stvari koje se širokoj publici predstavljaju kao blistave i glamurozne u zbilji izgledaju potpuno drukčije. To će iskustvo poslije znatno utjecati na njegovo stvaralaštvo. Prvu filmsku ulogu odigrao je 1935, tumačeći dječjega kraljevića u holivudskoj komediji *A Midsummer Night's Dream*, a bio je i plesni partner Shirley Temple. Iznimno rano počinje snimati kratke filmove, prvi nijemi film (*Who's Been Rocking My Dreamboat*) snimio je s jedanaest godina (1941). Nakon toga snimio je još pet-šest filmova, otprilike jedan na godinu, ali svi su ti izgubljeni ili nepovratno uništeni. No, upornost mu se isplatila, najzad ipak uspijeva dovršiti film koji će ga proslaviti.

Homoseksualna pirotehnika

Fireworks (1947) Anger je snimio u svom domu, tijekom dugoga vikenda kad su mu roditelji bili odsutni. Njegov prijatelj Chester Kessler preuzeo je ulogu snimatelja, a Gordon Gray i Bill Seltzer ostvarili su uloge mornara. Na početku filma vidimo čovjeka (igra ga sam Anger) koji spava u sobi. Nemirna je sna, ubrzo se diže iz kreveta i odijeva. Na podu su fotografije Angera kojeg u rukama nosi mornar, tu smo sliku vidjeli u njegovu erotskom snu, Anger ih skuplja i baca na ognjište. Zatim kroz vrata na kojima piše *Gents* (gospoda) izlazi iz sobe, luta u noći i sreće mornara od kojega traži vatre. Mornar ga grubo odgurne. Odjednom iz tame izranja grupa mornara koji ga počinju progoniti, naoružani su lancima, zlostavljaju ga i muče. Zatim se pojavi mornar kojega smo već vidjeli na onim fotografijama, rastvori hlače i zapali raketu. Nastaje vatromet, užarene iskre prskaju oko mornara. Anger se vraća u sobu s božićnim drvcem na glavi i svijećom pali fotografije na ognjištu. U posljednjim kadrovima ponovno vidimo Angera koji leži u krevetu, ali ovoga puta nije sam. Iako već sažetak djeluje iznimno nestvarno, teško je zapravo opisati taj čudnovati petnaestominutni film snimljen u crno-bijeloj fotografiji. Očito je da zrači mučninom, ali ne samo zbog izravna prikaza paklenog nasilja i bizarnih erotskih konotacija. Pravi dojam mučnine uzrokuju izlagački stil i narativna struktura filma, isprepletenost svjesnog i nesvjesnog, osjećaj da smo zatočeni u zamci iz koje nema izlaza. Gubimo se u labirintu zajedno s glavnim likom i teško možemo povući granice između pojedinih stanja. Inteligentnom primjenom izražajnih sredstava, najčešće zatamnjenja s eliptičnom funkcijom, Anger rješava prijelaze između pojedinih prostora, kao i prijelaze između stanja sna i stanja svjesnog iskustva. Pritom u mnogim trenucima dopušta samo naslućivanje i nagađanje, a mnogi prizori pripadaju području čiste apstrakcije. Jedan je od najimpresivnijih kad mornari muče Angera i tada jedan od njih krhotinom boce prelazi preko njegovih prsiju. Slijedi kadar u kojem ruke razgrću tjelesno tkivo i ukazuje se sat čija kazaljka skakuće u ritmu otkucaja srca. Osim izrazitih težnji prizorima nasilja i homoseksualnim motivima, očito je i subverzivno djelovanje prema vojsci, a to neposredno nakon rata, u vremenu kad je vojska u svijesti američkoga građanina zauzimala itekako važno mjesto, nije bilo odveć poželjno. Anger je jednom pomalo ironično izjavio da je u *Fireworksu* sažeto ono što je sa sedamnaest godina htio reći o američkoj mornarici, slavljenju Božića i Dana nezavisnosti, ali očito je da taj film znači mnogo više. Njegovo djelo nije samo plakat za mladenačke ideološke nazore, nego složena i tajnovita filmska priča. Stalno privlače pažnju autori koji su stvorili sjajne dugometražne prvence prije navršene tridesete, ali Anger je snimio djelo iznimne narativne i značenjske složenosti još kao tinejdžer. Uostalom, i njegov slavni uzor Jean Cocteau pohvalio je taj film rekavši da dodiruje dubinu duše načinom koji je u ovoj umjetnosti iznimno rijedak. Angerov pravi debi, ne računajući izgubljene filmove koje je snimao još od desete godine, vjerojatno je među najimpresivnijima u povijesti filma.

Glamur, erotika i dekadencija

Puce Moment (1949) prikazuje objekte Angerovih skrivenih želja, a istodobno je odraz njegove opsesije starim Hollywoodom. U tom filmu pojavljuje se filmska zvijezda dvadesetih prošlog stoljeća. U dugom uvodnom kadru filma *Puce Moment* vidimo raskošne svjetlucave haljine, koje se u neprekidnom slijedu pomiču prema kameri i poskakuju u ritmu izvrsne glazbe Jonathana Halpera. To traje neko vrijeme i zatim ugledamo filmsku zvijezdu (Yvonne Marquis), čija pojava objašnjava svrhu kadra s haljinama. Zvijezda se polagano odijeva, šminka i dotjeruje za izlazak u raskošnim interijerima svoje holivudske vile. Zatim se premješta na terasu s koje se pruža pogled na grad. Prizori obiluju neskrivenim erotskim konotacijama. Zahvaljujući prekrasnoj fotografiji snažnih boja, izboru kostima i scenografije, stvara se dojmljivo ozračje holivudske egzotike u doba nijemoga filma. Najimpresivniji su posljednji kadrovi u kojima se zvijezda spušta

niz stubište bijele vile, a vuku je četiri velika psa. Vizualna snaga prizora odiše mirisom moći i dekadencije. Na ugođajnom tragu glamura je i kasniji film *Kustom Kar Kommandos* (1965), čiji uvodni kadrovi prikazuju snažan blistavi automobil. Dugački sjajni dijelovi karoserije, luksuzna sjedala i unutrašnjost kabine, kromirani dijelovi snažnog motora. Uskoro u kadar ulazi mladić koji uzima četku i usjajuje dijelove automobila. Prelazi limom nježno kao da je riječ o djevojačkoj koži, njegove radnje prati skladba *Dream Lover*. Najzad se glazba stišava i prelazi u zvuk motora, posljednji kadrovi prikazuju snažan motor u radu. Kadrovi ovog filma zrače erotikom poput onih u *Puce Moment*. *Kustom Kar Kommandos* traje samo tri minute, a *Puce Moment* šest minuta, ali zanimljivo je da su oba djelca prvobitno zamišljena kao dijelovi mnogo duljih cjelina. Nedostatak novca najzad je primorao Angera da ih dovrši u tom obliku. *Kustom Kar Kommandos* trebao je izrasti u polusatnu oniričku viziju koja opisuje fenomen opsjednutosti američkih tinejdžera šezdesetih snažnim automobilima. Pritom osobito treba istaknuti izražajnost koju posjeduje *Puce Moment*. Iako po duljini ne nadmašuje malo dulji videospot, film je skladna i poticajna narativna cjelina koja iznimno dojmljivo portretira raskoš lažnih mitova.

Kostimirani svjetovi

Početkom pedesetih Anger se priklanja pomalo bajkovitim kostimiranim svjetovima koji su snimljeni u monokromatskoj, gotovo crno-bijeloj fotografiji. Početkom 1950. pokušava počiniti samoubojstvo u Parizu, gdje je u to vrijeme živio, a iskustvo koje mu taj incident donosi u poetiziranom obliku djelomično nastoji prenijeti u film *Rabbit's Moon* (1950). Riječ je o filmskoj bajci koja objedinjuje elemente talijanske populističke komedije s motivima japanskih mitova. U uvodnim kadrovima Pierrot (Andre Soubeyran) hoda šumom obasjanom svjetlošću, pantomimom izražava opčinjenost mjesecom, a zatim se gotovo niotkud pojavljuje Harlequin (Claude Revenant), oličenje lukavosti i zločestoće. Pierrot dodiruje magičnu svjetiljku (*lanterna magica*) i odjednom se usred šume stvori prekrasna vila Columbine (Nadine Valence). Scenografski i kostimografski neumjeren, *Rabbit's Moon* na prvi je pogled romantična bajkovita vizija, ali se u pozadini naziru tonovi klaustrofobične psihodrame. Film se može protumačiti i kao odraz redateljeve opsjednutosti. Možda se u liku Pierrota krije sam Anger, a Pierrotova opsjednutost svjetlom i novom magičnom igračkom analogna je Angerovoj opsjednutosti filmskom umjetnošću. Na sličnoj je stilskoj razini, iako ne i tematskoj, njegov sljedeći film *Eaux d'artifice* (1953). Žena u baroknom kostimu skrivena lica kreće se među rimskim vodoskocima uz pratnju Vivaldijeve skladbe *Četiri godišnja doba*. Zanimljivost se nastoji postići izmjenom kadrova s čudesnim oblicima koje stvaraju vodoskoci i kretanjem kostimirane figure. Iako je likovna dojmljivost pokretnih oblika na zavidnoj razini, to ipak nije dovoljno da opravda trinaestominutnu filmsku cjelinu. Budući da nedostaje čvršća narativna nit, kao i težnja za ubacivanjem novih zanimljivih motiva, film se nakon nekog vremena počinje iscrpljivati u ponavljanju gotovo istih stilskih oblika. *Eaux d'artifice* ostavlja dojam da njegova kreativna premisa ne opravdava konačnu duljinu.

Lucifer Rising Kennetha Angera

Sjajna posveta motoristima

Početkom šezdesetih Anger počinje razmišljati o vizualizaciji svoje opsjednutosti motorima i njihovim jahačima koje u romantičarskom duhu smatra posljednjim američkim čudacima, nalik nekadašnjim kaubojima. Počinje snimati skupinu motorista s Brooklyna i tako nastaje njegovo najpopularnije djelo *Scorpio Rising* (1964). I taj polusatni film toliko je osebujne izvedbe, da ga je iznimno teško opisati. Započinje uvodnim kadrovima motorista koji u garaži popravljaju i dotjeruju svoje moćne strojeve, zatim pratimo ritual pripremanja za vožnju i navlačenja statusnih komada odjeće, nastavlja se prizorima s divlje zabave i najzad slijede sulude vožnje motorima. Naravno, Anger ne bi bio redatelj iznimne imaginacije da navedene prizore nije obogatio mnoštvom citata iz suvremene povijesti i popularne kulture te uspio sklopiti stilski izrazito poticajnu cjelinu. Među motoriste ubacuje kadrove s ikonama popularne kulture kao što su Elvis Presley, James Dean ili Marlon Brando, koji se pojavljuje u filmu *The Wild One*. Angerovi kadrovi naznačuju opsjednutost drogama, nadnaravnim, nacističkim simbolima i likom Adolfa Hitlera, upravo medijski najučestalije rabljenim simbolima zla. Ubacivanjem i paralelnom montažom simbola destrukcije i ikona suvremene kulture ostvaruje se filmski poticajno prožimanje erosa i tanatosa. Osobito je zanimljivo kako koristi isječke iz filma *The King of Kings* (1927) redatelja Cecila B. DeMillea. Kadrove iz njegova filma Anger montira zajedno s kadrovima motorista koje je osobno snimao, pripreme za vožnju paralelno s kadrovima u kojima Isus i učenici pješače preko polja, zbivanja na razuzdanoj motorističkoj zabavi montirana su paralelno s kadrovima u kojima ljubazni domaćin prima Isusovu družinu u svoj dom, a obijesne vožnje motorima montirane su s kadrovima Isusa koji jaše magarca dok mu skandira okupljena svjetina. Takvim načinom izlaga-

Scorpio Rising Kennetha Angera

nja, čak prilično provokativnim, dovode se u neobičnu povezanost klasičan simbol dobrote (Isus) i uvriježeni simboli kaosa i zla (motorističke bande). Anger izlaže stvari koje ga zaokupljaju bez ograničavanja, dovodi u međuodnos raznolike težnje, ali nije mu bitno izazvati zgražanje i moralne reakcije, koliko sklopiti što osebujniju filmsku cjelinu. Njegovo izlaganje iznimno je dinamično, ponajprije zahvaljujući inventivnoj montaži, a glazbenu podlogu čini rock-glazba tada popularnih izvođača (The Angels, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles, Kris Jensen, The Surfaris...), koju u pojedinim dijelovima nadjača urlanje snažnih motora. *Scorpio Rising* i danas je tematski i izvedbeno iznimno dojmljivo djelo, vjerojatno jedan od najoriginalnijih filmova koji su snimljeni o temi američke opsjednutosti motoristima.

Mitologija, satanizam, okultizam

Nakon faze u kojoj se bavi ekranizacijom kostimiranih svjetova Anger počinje raditi ambiciozan film s mitološkim temama. U to je doba već prilično pod utjecajem slavnog okultista Aleistera Crowleya. *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954) nastoji prenijeti iskustvo Crowleyjevih dramatičnih rituala tijekom kojih pripadnici sljedbe preuzimaju identitet božanstava. Angera zanima kako u filmski medij najučinkovitije prenijeti vječni sukob dobra i zla. To mu je prvo dulje filmsko iskustvo (40 min), s ambicioznom namjerom tretiranja gotovo epske tematike, pa u skladu s tim obiluje kostimiranim likovima i raskošnom scenografijom. Stilskom izvedbom ostavlja hipnotički i halucinogeni dojam. Među tumačima mitoloških bića nalaze se i slavna francuska književnica Anaïs Nin i avangardni američki filmaš Curtis Harrington. Mnogo kraće, ali ipak učinkovitije, djelo koje se bavi sličnom tematikom Anger uspijeva realizirati petnaest godina poslije. *Invocation of My Demon Brother* (1969) kratki je eksperimentalni film u kojem nalazimo prizore nabijene homoerotskim i satanističkim ozračjem. Kadrovima dominira Lucifer u izvedbi Bobbyja Beausoleila, koji je savršen izbor utjelovljenja iskonskog zla. Beausoleil je u stvarnom životu pripadao bandi zloglasnoga Charlesa Mansona, a potkraj šezdesetih osuđen je na zatvorsku kaznu zbog ubojstva. Angerovim kadrovima promiču nacistički simboli, satanistički rituali, članovi motorističkih bandi, američki vojnici u desantu, svećenici i konzumenti opijata. Iako opsjednut satanističkim i okultnim temama i opterećen težnjom da u kratki vremenski interval smjesti sve što bi po njemu trebalo biti važno o spomenutim preokupacijama, Anger je uspio sklopiti iznimno atraktivnu cjelinu s osebujnim filmskim izrazom. Ne odstupajući od glavne teme, on uspijeva razvijati filmsko predočavanje primjenjujući agresivne i učinkovite vizualne metafore, stroboskopske efekte, dinamičnu montažu i koreografirane pokrete kamere. Filmski izraz još je radikalniji nego u *Scorpio Rising*. Pritom odličnu pratnju slikama pruža zvuk koji na sintesajzeru izvodi Mick Jagger. Njegova gotovo monotono zavijajuća struktura uvjerljivo pridonosi osjećaju mučnine tijekom gledanja ovog jedanaestominutnog filma.

Već duboko zaokupljen Crowleyjem i njegovim učenjem, Anger s velikim ambicijama pristupa snimanju svoga posljednjeg filma *Lucifer Rising*. Prvi dio dovršen je 1973. (25 minuta), a drugi u trajanju od 45 minuta 1980. godine. *Lucifer Rising* smatra se njegovim najpretencioznijim filmskim djelom, koje ne uspijeva dosegnuti izvedbenu razinu prethodnog filma *Invocation of My Demon Brother*. U gotovo teatralnom izlagačkom stilu Lucifera, koji je u kršćanskoj teologiji oličenje zla, Anger nastoji prikazati kao sjajno božanstvo poganske religije. Pritom se Lucifer i njegova mitološka stvorenja dovode u vezu s magičnim mjestima poput Aveburyja ili Stonehengea, kao i s eksplozivnim i snažnim prirodnim procesima poput oluja, požara i vulkanskih eupcija. Glazbu za film potpisuje Bobby Beausoleil, a sudjelovao je i gitarist Led Zeppelina Jimmy Page. Valja napomenuti da je izbor glumačke ekipe i u ovom slučaju specifičan, a opet je prisutna zanimljiva podudarnost sa zbiljom. Osim Angera, Marianne Faithfull i drugih glumaca, u ulozi Ozirisa (boga smrti i uništenja) pojavio se kultni britanski filmaš Donald Cammell (*Performance*), koji je sredinom prošlog desetljeća počinio samoubojstvo.

Angerove preokupacije i filmski opus

Angerovi osebujni filmovi dobar su temelj na osnovi kojega možemo ne samo izvući najbitnije odlike njegova stvaralaštva nego i detaljnije odrediti njegov životni svjetonazor. Važno je napomenuti da je tijekom prve polovice četrdesetih prošloga stoljeća u Americi započeo avangardni filmski pokret koji su predvodili autori poput Maye Deren i Alexandera Hammida (*Meshes of the Afternoon*, 1943), Jamesa Broughtona (*The Potted Psalm*, *Mother's Day*) i Curtisa Har-

ringtona (*Fragment of Seeking*, *Picnic*). Među njima najmlađi je bio Kenneth Anger sa svojim *Fireworksom*. Spomenuti autori snimaju posebne filmove, koji nemaju šanse za prikazivanje u klasičnim kinodvoranama. Stoga iznajmljuju prostore u New Yorku i Kaliforniji, koji postaju kultnim mjestima okupljanja poklonika drukčijeg, neholivudskog i pjesničkom izrazu orijentiranog filma. Uspjeh koji su imali njihovi filmovi izvan profesionalne holivudske struje zasigurno je pružio dodatno ohrabrenje mladom Angeru. Njegove najranije tematske preokupacije homoseksualizmom i ljudskom sklonošću nasilju uočavaju se u *Fireworksu*, a poslije u *Scorpio Rising* i *Invocation of My Demon Brother*. Pritom spomenuti motivi nisu dominantni dijelovi filma, nego se vješto izmjenjuju s drugim Angerovim opsesijama.

Hollywood ga također ne ostavlja ravnodušnim, ali zanimljivo je da prema njemu nema jednostrano negativno stajalište. Izjavljivao je da mrzi Hollywood i njegovu filozofiju proizvodnje filmova, priklonio se struji avangardnog filma. Znatan dio života proveo je u Italiji, Velikoj Britaniji i Francuskoj, tamo je i snimio neke svoje filmove (*Rabbit's Moon*, *Eaux d'artifice*), a godinama je surađivao s Henrijem Langloisom u Francuskoj kinoteci. Ipak, prema ranom Hollywoodu u doba nijemog filma zastupa podijeljena stajališta. To se zapaža u filmu *Puce Moment*, kao i u knjigama *Hollywood Babylon* i *Hollywood Babylon II,* koje se bave detaljnim opisima zakulisnih svjetova holivudskih zvijezda. Uostalom, u *Scorpio Rising* također ubacuje kadrove iz holivudskog filma. Anger je opčinjen mitovima o starim filmskim zvijezdama, ali istodobno zauzima odbojno stajalište prema njihovim dekadentnim životima. Angera zaokupljaju i moćni strojevi kao sastavni dijelovi američke popularne kulture (*Scorpio Rising*, *Kustom Kar Kommandos*), a u njegovim celuloidnim vizijama jahači tih strojeva jedini su preživjeli moderni čudaci. Najzad, treba spomenuti i Angerovu opsjednutost mističnim i okultnim, koja je možda najizrazitije utjecala na njegov opus. Već u ranoj mladosti postaje poklonikom slavna sotonista i okultista Aleistera Crowleyja, a sklonost njegovu učenju zaokuplja ga tijekom cijelog života. Pod utjecajem Crowleyja režirao je filmove *Inauguration of the Pleasure Dome*, *Invocation of My Demon Brother* i *Lucifer Rising*, a njegovi tragovi djelomično se naslućuju i u *Scorpio Rising*. Osim izborom tematike, Anger je prepoznatljiv po tehničkim detaljima izrade filmova, kao i po osebujnom stilu. Još od *Fireworksa*, pa do posljednjega filma *Lucifer Rising*, njegov pristup izradi filmova s tehničke strane ostao je gotovo nepromijenjen. Anger je kompletan autor svih filmova (koncept, režija, montaža), a u nekima je bio i snimatelj. Njegovi filmovi snimljeni su na 16-milimetarskoj filmskoj vrpci. U njegovim djelima likovi nikad ne govore, zvučnu pozadinu stvara koristeći se glazbom i ambijentalnim zvukovima, a kao glavni razlog navodi nedostatak novca za skupu opremu koja bi omogućavala snimanje dijaloških dijelova. Ipak, ta ograničenost rezultira i nekim prednostima. Nedostatak govora daje veću važnost vizualnim sastavnicama i izboru glazbe, pa se tako autor trudi biti inventivniji u iznalaženju narativnih metoda. Treba napomenuti da je Anger — za razliku od avangardnih redatelja poput Stana Brakhagea koji su težili apstrakciji, dekompoziciji kadra, pa čak i mehaničkoj intervenciji na filmskoj vrpci — sklon narativnom filmu. Dakako, njegova naracija naginje nadrealističkom stilu i prilično je osebujna. Svoje tematske opsesije Anger je upakirao u potpuno nekonvencionalne stilske omote. Koristeći se inventivnom montažnom tehnikom, odvažno miješajući glazbu i ambijentalne zvukove, njemu je polazilo za rukom stvoriti iznimno dojmljivo i gotovo poetski ugođajno celuloidno gradivo. Njegovi filmovi nisu samo odraz pomaknutih tematskih preokupacija i egzotičnog svjetonazora. To su djela koja pulsiraju fascinantnim, hipnotičkim, nadrealnim i oniričkim ugođajima. Angerovi filmovi ne mogu se shvatiti, a ni iscrpsti samo jednim gledanjem. Oni zadivljuju posebnošću i izvedbenom vještinom, još i danas djeluju svježe i poticajno za višekratno gledanje, a ne začuđuje što su znatno utjecali i na generacije brojnih mlađih filmaša.

Bibliografija

Camper, Fred, 1998, *Material and Immaterial Light: Brakhage and Anger*, New York: Anthology Film Archives

Mellencamp, Patricia, 1990, *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, & Feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

Sitney, P. Adams, 1979, *Visionary Film — The American Avant-Garde*, New York: Oxford University Press

Fonoroff, Nina & Curry, Melanie, 1988, *Canyon Cinema — Catalogue 6*, Ann Arbor, Michigan: McNaughton and Gunn

Filmografija Kenetha Angera

Redatelj:

1941.
Who's Been Rocking My Dreamboat (1941, 7 min) *

1942.
Tinsel Tree (1942, 3 min) *
Prisoner of Mars (1942, 11 min) *

1943.
The Nest (1943, 20 min) *

1944.
Escape Episode (1944, 35 min) *

1945.
Drastic Demise (1945, 5 min) *

1946.
Escape Episode — remake (1946, 27 min) *

1947.
Fireworks (*Vatromet*, 1947, 15 min)

1949.
Puce Moment (1949, 6 min)
The Love That Whirls (1949) *

1950.
Rabbit's Moon (*Zečji mjesec*, 1950, 7 min)

1951.
Le Jeune Homme et la Mort (1951) *

1952.
Les Chants de Maldoror (1952) *

1953.
Eaux d'artifice (1953, 13 min)

1954.
Inauguration of the Pleasure Dome (*Ustoličenje hrama zadovoljstva*, 1954, 40 min)

1955.
Thelema Abbey (1955) *

1961.
Story of O (1961) *

1964.
Scorpio Rising (*Uzdizanje škorpiona*, 1964, 30 min)

1965.
Kustom Kar Kommandos (1965, 3 min)

1969.
Invocation of My Demon Brother (*Prizivanje brata demona*, 1969, 11 min)

1973.
Lucifer Rising — Part One (*Uzdizanje Lucifera — prvi dio*, 1973, 25 min)

1980.
Lucifer Rising — Part Two (*Uzdizanje Lucifera — drugi dio*, 1980, 45 min)

Glumac u:

1935.
A Midsummer Night's Dream (W. Dieterle i M. Reinhardt, 1935) — dječji kraljević

1947.
Fireworks (K. Anger, 1947) — glavni lik

1960.
The Dead (Stan Brakhage, 1960) — glumi sebe

1969.
Invocation of My Demon Brother (K. Anger, 1969) — nepotpisan

1973.
Lucifer Rising (K. Anger, 1973) — Magus

1994.
Jonas in the Desert (Peter Sempel, dokum., 1994) — glumi sebe

1997.
The Art of Influence (D. Dickson i R. Guerra, dokum., 1997) — glumi sebe

1998.
Busby Berkeley: Going Through the Roof (D. Thompson, dokum., 1998) — glumi sebe

1998.
Donald Cammell: The Ultimate Performance (K. Macdonald i C. Rodley, dokum., 1998) — glumi sebe

* Izgubljeni ili uništeni filmovi

UDK: 791.43(520)"199/200"

Dragan Rubeša

2002: Odiseja u japanskom filmu

Ozu više ne stanuje ovdje

»*Nije li život razočaranje*«, reče jedna žena nakon sprovoda. »*Jest*«, odgovori joj druga s osmijehom na licu. Ovaj se 'dijalog' iz Ozuove *Tokijske priče* prožet tipičnom zenovskom rezignacijom doima poput klasičnog modela na kojem počiva hermetični rukopis japanskog autorskog filma danas. Dakako, Japance možemo opisati kao majstore esencijalnog, koji su poetiku minimalizma doveli do krajnjih granica. Japanska praznina naprosto uznemiruje. No, umjetnost 'minimalnog' traži maksimalnu disciplinu. Ona je prisutna u svim formama, od arhitekture, haiku-poezije, uređenja vrtova i pripremanja hrane do borilačkih sportova, mode dizajna i filma, ne računajući animirane. Prisutna je čak i u onim žanrovima u kojima se takva disciplina ne očekuje, poput japanske *pulp*-škole, koja pronalazi uzore u pop-kulturi i sirovoj poetici holivudskog B-filma. Jer, koliko god je Kitanova priča o umornu murjaku koji posuđuje novac od yakuze kako bi pomogao paraliziranu partneru i koji se mora suočiti s teškom bolešću vlastite žene prokleto okrutna u forsiranju najbestijalnijeg nasilja (šifra: Hana-bi), autor joj pridodaje novu dimenziju, uguravši u svoje kadrove vlastita platna na kojima će transformirati mačje oči u kalu, pokrivalo za glavu časnih sestara u ljiljan, a lavlju glavu u suncokret. Ta platna orkestrirana su kao poetski kontrapunkt autorovu sirovom rukopisu u kojem su dijalozi svedeni na minimum. Cvijeće i smrt. Vatromet nasilja i ljepota umjetničkog djela u kičastoj, ali iskrenoj naivnosti. Sve se to u Takeshija Kitana združuje u autohtono stilsko jedinstvo.

Postapokaliptične teme

No, dobar dio sineasta u ozračju novoga japanskog filma koji uporno prizivaju Ozuov duh lančanim recikliranjem njegovih stilskih metoda očigledno nisu shvatili da se studijski sustav u kojem je pod ugovorom djelovao njihov celuloidni guru ugasio ubrzo nakon njegove smrti. A ni uvjeti u kojima živi suvremena japanska obitelj više nisu kao u Ozuovo doba. Dakle, japanski autorski film u osvit trećega milenija možemo razvrstati u tri škole. Prvu čine Ozuovi imitatori (Masahiro Kobayashi). Drugu čine filmski modernisti koji su postali svjesni da je 'izgubljena dekada' devedesetih sa svojim recesijama i eksplozijom mladenačke delikvencije izmijenila strukturu tradicionalne obitelji i proizvela neke nove alternativne obitelji (Shinji Aoyama, Hirokazu Koreeda, Eiji Okuda, Ryosuke Hashiguchi). A treću grupu čine japanski katastrofičari (Nobuhiro Suwa, Kiyoshi Kurosawa) koji vole secirati milenijske fobije i frustracije, svjesni da ne može proći ni godina dana, a da u njihovu susjedstvu ne iscuri poneki nuklearni reaktor. Ako pak reaktori miruju, odlazak na posao zagorčat će im pripadnik neke postapokaliptične sekte, ubacivši u tokijsku podzemnu željeznicu malo sarina.

Nakon što je u završnom prizoru filma *Kanzo Sensei* staroga lisca Shoheija Imamure glavni junak ugledao u daljini neobični oblak koji se doimao poput goleme nabrekle jetre, postalo je očigledno da se japanska kinematografija neće nikad osloboditi svojih postnuklearnih noćnih mora. Utkana u japansku kolektivnu svijest, tragedija Hirošime funkcionira kao najveća opsesija njezinih katastrofičara. Ona ih proganja još od davnih pedesetih godina. Uostalom, sjetimo se izvorne Hondine verzije *Godzille* u kojoj je posve nebitno da je redateljeva jeziva kreatura bio čovjek koji se znojio u svom gumenom kostimu i doimao se poput dječaka koji gazi po igračkama i ruši kartonske nebodere. Jer, *Godzilla* je bila i ostala mnogo više od nepretenciozne zabave. U njezinoj su se zastrašujućoj pojavi zrcalile fobije poratnog Japana. A producent se nije morao odveć truditi oko izbora redatelja koji će mu pokazati kako izgleda smak svijeta, jer ga je Honda već ionako doživio. Bio je svjedok bombardiranja Tokija. Proživljavao je najgore užase kao japanski ratni zarobljenik u Kini. Hodao je opustjelim ulicama Hiroshime udišući radioaktivne plinove. Riječ je, dakle, o čovjeku koji je nuklearni holokaust iskusio na vlastitoj koži.

Dakako, ni novi japanski film nije mogao ostati ravnodušan na Hondine poruke, bilo da ga u svom rukopisu secira izravno ili metaforički. Kultni Shinjya Tsukamoto u filmu *Soseiji* napušta futurističku cyberpunk ikonografiju *Tetsua* i koketira s poetikom Grimmovih bajki, elementima kabuki-teatra i kronenbergovskim motivima u priči o dvojici blizanaca koje su razdvojili nakon rođenja. Jedan od njih biva odbačen i pronalazi ga prosjak. On se pojavljuje u bratovoj kući i spreman je na osvetu. Baca ga u bunar i preuzima njegov identitet. Dakle, Tsukamotov film ambijentiran u Tokiju početkom dvadesetog stoljeća naizgled funkcionira kao stereotipna priča o sukobu dobra i zla. A ni motiv zamjene identiteta nije nikakva novost. Ipak, njegova opsesija postnuklearnim noćnim morama vječna je: jedan je od braće liječnik koji ne želi njegovati žrtve misteriozne epidemije u tokijskim slumovima čiji se žitelji ponašaju poput pomahnitalih zombija, dok će ta ista epidemija uzrokovati u njegovog brata blizanca zastrašujuće tjelesne mutacije. Aluzija na posljedice nukle-

arne katastrofe i užase Minamate i više su no očigledne. Jer, koliko god Hondin, Imamurin i Tsukamotov rukopis naizgled funkcioniraju kao proizvod različitih senzibiliteta, njihovo je traganje za japanskim identitetom neupitno. U prethodnom Tsukamotovom filmu *Bullet Ballet* njegov junak pokušava konstruirati dovoljno snažan pištolj kako bi se suočio s virusom nasilja, promatrajući na malom ekranu iste ratne užase s japanske fronte koje su proživjeli Ishiro Honda i jedan od suradnika doktora Akagija (šifra: *Kanzo Sensei*). Ono što nakon eksplozije atomske bombe nije isprala Imamurina *Crna kiša* isprat će mnogo godina poslije tehnološka eksplozija, ugradivši živote Tsukamotovih junaka u bezličnu metalnu masu i pretvorivši ih u kibernetički stroj za ubijanje.

Postapokaliptični trend bio je prisutan i u većine pripadnika japanske autorske reprezentacije koja je preplavila prošlogodišnji Cannes. Respektabilni Hirokazu Kore-eda u najnovijem filmu *Distance* prati svoje protagoniste na hodočašću prema zabitnom planinskom jezeru na čijim je obalama u masovnom pokolju nastradalo stotinjak sljedbenika apokaliptičnog kulta *Arka istine*, kako bi odali počast svojima najbližima. Naravno, već u prvim kadrovima, u kojima Kore-eda prati svoje junake kamerom na ramenu dok besciljno lutaju šumom i dolaze do napuštene kuće u kojoj su policajci nakon uviđaja nabacali na hrpu posteljinu žrtava, postaje evidentno da redatelja ne zanimaju žanrovski motivi 'kampiranja na osamljenom jezeru' ni 'paklenog vikenda' karakteristični za holivudske horore o okultnim sektama. On isključivo promatra načine na koje se njegovi junaci suočavaju s gubitkom voljene osobe i ne nudi definitivne odgovore. Njihovo tumaranje prekidaju brojni flešbekovi u čijim intuitivnim kadrovima pokušavamo proniknuti u psihu žrtava, suočiti se s njihovom intimnom prošlošću i razotkriti što ih je natjeralo da pristupe kultu. Slične meditacije o gubitku, osamljenosti i utjehi sjećanja zrcale se u metafizičkom rukopisu njegova prethodnog filma *Afterlife*, premda ni ovog puta nismo kadri razotkriti crpi li njegova metafizika nadahnuće u budističkoj, taoističkoj ili šintoističkoj religiji. No, poetika oba Kore-edina filma idealno korespondira s uvodnom rečenicom iz Bazinova eseja *Ontologija fotografske slike*: kad bi se plastične umjetnosti podvrgnule psihoanalizi, praksa balzamiranja mrtvaca postala bi fundamentalni faktor u njihovu stvaranju. Dakle, Kore-edin artistički impuls funkcionira poput mumije, dok u svojoj primitivnoj čežnji pokušava 'balzamirati' (čitaj: sačuvati) život kroz njegove uspomene, bilo da je riječ o uspomenama na izgubljenu voljenu osobu (*Distance*) ili izboru najljepšeg životnog trenutka i pripadajućeg mu osjećaja koji ostaje zabilježen na videu, a koji će autorovi protagonisti povesti sa sobom u vječnost, u rasponu od jednoga nezaboravnog sna do posjeta Disneylandu (*After-*

Eiji Okuda, *Shojo*

life). No, esencijalna dijalektika filma ne svodi se toliko na filozofiranje o životu i smrti, nego o odnosu dokumentarnog i fiktivnog. Uostalom, možemo zamisliti što bi od ovakve teme učinio američki film, da se iza kamere našla, recimo, Nora Ephron kao autorica njegova holivudskog *remakea* i u *castingu* odabrala Johna Travoltu i Meg Ryan. Kao što možemo pretpostaviti što bi se tek dogodilo da se Kore-edin *Distance* pojavio u obliku moralizatorskog *remakea* na američkim TV ekranima kao senzacionalistička *real life* obiteljska drama.

Alternativne obitelji

Kad je pak riječ o *remakeu*, Nobuhiro Suwa u svom se intrigantnom filmu *H Story* odlučio na posve atipičan pristup. Autor u njemu portretira filmaša koji odlučuje postmodernistički rekonstruirati Resnaisovo remek-djelo *Hirošima, ljubavi moja* u kojem bi Beatrice Dalle trebala tumačiti lik koji je u njegovoj originalnoj verziji portretirala Emanuelle Riva. No, Dalleova ne može upamtiti scenarij i prigovara redatelju da će projekt ispasti poput karbonske kopije. Ali, glumica se vara. Jer, Suwina poetika obrnuto je proporcionalna Van Santovu *Psychu*. On ne fotokopira Resnaisa, nego samo slijedi njegove tragove i priziva ga poput jeke serijom sporih, ali hipnotizirajućih gesti. Dalleova besciljno tumara Hirošimom u društvu scenarista, da bi u završnom prizoru simbolično okončala pred kupolom spomenika žrtvama A-bombe. No, dok Nobuhiro Suwa u svojim postnuklearnim fobijama evocira japansku prošlost, prizivajući duh melankoličnoga Resnaisa, čudesni Kiyoshi Kurosawa alegorijski se pozabavio japanskim *hi-tech*-noćnim morama, prizivajući duhove B-horora i ranu fazu Atoma Egoyana. U njegovu najnovijem filmu *Kairo* začudne vizualne poetike, virusi ne napadaju samo računala, nego u maniri *Invazije tjelokradica* opsjedaju i njihove korisnike. Tada nam odmah postaje jasno da nakon svih mogućih strahova od atomskih bombi, apokaliptičnih sekti, ekoloških katastrofa i virusa kojima nas plaše celuloidni katastrofičari japanska obitelj u novom mileniju više nipošto ne može biti onakva kakvu portretira Ozu.

Shinji Aoyama kreira u *Eureki* alternativnu obitelj koju povezuje traumatsko iskustvo iz prošlosti, dok u idućem filmu *Desert Moon* pokušava odbaciti alternativno, spojivši članove razdvojene tradicionalne obitelji. U filmu *Hush!* Ryosuke-a Hashiguchija rađanju alternativne obitelji 21. stoljeća prethodi neobični ljubavni trokut (glavni junak zaljubljen je u momka koji je zaljubljen u djevojku, a na kraju svo troje shvaćaju kako ne mogu živjeti razdvojeno i počinju razmišljati o djetetu iz epruvete). A u erotiziranoj melodrami Eija Okude *Shojo*, koja funkcionira kao fascinantni spoj Buñuelove *Djevojke* i nekolicine liberalnih celuloidnih pamfleta koji više nisu *in* jer ih je progutala politična korektnost, alternativna se obitelj rađa simboličnim spajanjem dvije polovice tetoviranog feniksa koji krasi leđa njezinih članova. On je osamljeni sredovječni murjak. Ona je petnaestogodišnja cura koja obožava školske uniforme krojene po diktatima anime heroina. Feniksov prodorni krik slobode razara konvencionalna društvena pravila koja su ih sputavala. Simbolika je erotskog i duhovnog sklada postignuta i Okudini ljubavnici mogu konačno 'odletjeti' zajedno. Tetovaža koja nas

Ryosuke Hashiguchi, *Hush!*

kao definitivna umjetnička forma u japanskim pokretnim slikama često plaši i uznemiruje (šifra: Takeshi Kitano & yakuza), ovdje se promatra u njezinu napadno metaforičkom, ali nipošto narcisoidnom kontekstu.

Dakako, to još ne znači da se novi japanski film umorio od sustavna prelistavanja po Ozuovu obiteljskom albumu. Hirokazu Kore-eda (šifra: *Maborosi*) u svom asketskom stilu ozuovski ponavlja jedne te iste kadrove, planove i položaje u priči o lijepoj udovici koja se ne može pomiriti s neobjašnjivim muževim samoubojstvom i povlači se u zabitno ribarsko selo (autor reciklira Ozua i u poetski intoniranim završnim kadrovima koji retrospektivno otkrivaju njezinu intimnu dramu). A glavni junak kontemplativnog filma *Čovjek koji je hodao po snijegu* Masahira Kobayashija, koji se našao u gotovo identičnoj situaciji kao i Kore-edina junakinja, povlači se nakon ženine smrti u udaljeni gradić okovan vječnim ledom u kojem je nekoć živio kao vlasnik obiteljskog pogona za proizvodnju sakea. Ponekad navrati do lokalnog uzgajališta lososa gdje upoznaje djevojku u koju se zaljubljuje. Priča će kulminirati spajanjem njegove obitelji, uz neizbježne svađe i obiteljske razmirice iz kojih će na kraju svi izaći tužniji, ali pametniji, premda je Kobayashijev film u odnosu na Ozuove obiteljske priče dramaturški tanak, dok su njegovi junaci emotivno hladni poput ledenih krajolika koje obitavaju.

Za razliku od Ozuovih imitatora koji su upali u zamku vlastite pretencioznosti, mnogo su se uspješnije snašli oni sineasti koji su u devedesetima pokušali oživiti samurajski film. Dok nam je Kurosawa pričao kako bi bio najsretniji da umre iza kamere, njegov dugogodišnji asistent Takashi Koizumi u debitantskom je filmu *Ame agaru* ispisao najiskreniju posvetu svom sanseiju, koristeći njegov originalni scenarij. Dakako, uvodni prizori filma ne mogu egzistirati bez kiše i blata

(»*You like rain, Mr Kurosawa*«, lakonski je rekao John Ford slavnom redatelju). Koizumijev ronin pojavljuje se na imanju feudalca kako bi zaradio novac u samurajskom turniru i počastio seljake koji žive na njegovu posjedu. No, feudalac biva očaran roninovim borilačkim vještinama i želi ga primiti u službu kao samuraja, čime će navući bijes takmaca. Dakako, scenarij je prožet neizbježnim fordovskim elementima, premda njegovu glavnom junaku nedostaje Mifuneova karizma. Ostaje pitanje kako bi na njegov romantični *happy-end* reagirao neuništivi Nagisa Oshima, koji je u najnovijem projektu *Tabu* definitivno srušio posljednji tabu, promatrajući samurajski univerzum kao homoerotsko carstvo čula.

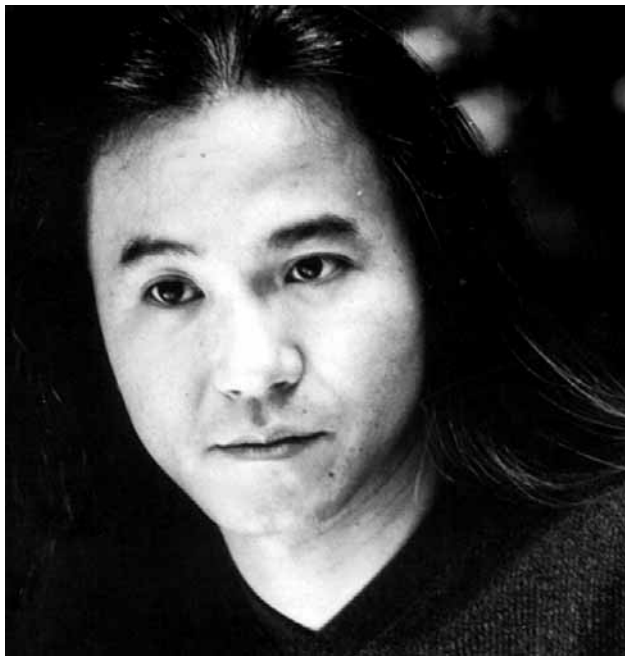
U poetski intoniranoj sekvenci Oshimina filma o *gay* samurajima njegov glavni junak sasječe trešnjino stablo u cvatu. Ta gesta simbolizira kraj jedne mitske epohe, kao uostalom i onaj kaktusov cvijet u *Libertyju Valanceu* koji se nije mogao oduprijeti grubom pustinjskom ozračju. I eto nam opet dobroga starog Forda. Nažalost, novi japanski film u cvatu je u nas, u našim kinima, odavno sasječen.

UDK: 791.44.071.1 Aoyama, S.
791.43(520)"199/200"

Dragan Rubeša

Shinji Aoyama: Japanac koji voli Johna Forda

U japanskom autorskom timu koji je obilježio izgubljeno desetljeće devedesetih jedno od najistaknutijih mjesta zauzima čudesni Shinji Aoyama. Upitan na kanskoj konferenciji za novinare koja je bila održana nakon maratonske projekcije njegova remek-djela *Eureka* kada se posljednji puta ošišao, odgovorio je: »*Prije no što sam počeo snimati Bespomoćne*«, pojasnivši nam da jednostavno nema vremena pozabaviti se vlastitim izgledom. Dok sam promatrao slapove njegove crne kose koja mu je dosezala do kukova, počeo sam iz puke znatiželje mahnito prelistavati festivalski katalog i u autorovoj filmografiji razotkrio da su *Bespomoćni* snimljeni 1995. Rođen 1964. na najjužnijem japanskom otoku Kyushu, čiji će krajolik i narječje postati esencijalni zaštitni znakovi njegovih filmova, Aoyama započinje umjetničku karijeru kao filmski kritičar u japanskom izdanju *Cahiersa*, a potom i kao suradnik islandskoga kultnog filmaša Fridrika Thora Fridrikssona na njegovu projektu *Cold Fever*. No, Aoyamin niskobudžetni drugi naslov (*Bespomoćni*) u kojem se kroz egzistencijalne krize glavnog junaka provlači motiv nasilja kao moći, ne reciklira vizualnu poetiku autorova islandskog gurua kao što bi se to moglo naslutiti, nego se redatelj koristi tipičnim predlošcima žanrovskoga filma. A slične ga teme opsjedaju i u 'policieru' *Opsesija*.



Shinji Aoyama

Premda je Aoyamin najimpresivniji film *Eureka* nadahnut simbolikom stihova istoimene pjesme Jima O'Rourkea, ali i albumom *Daydream Nation* grupe Sonic Youth, mogli bismo ga opisati kao neobičan spoj Fordovih *Tragača* i Kurosawine elegije *Živjeti*, samo što je autorov modernistički rukopis nervozniji i ispunjen je milenijskim osjećajem nesigurnosti. Film započinje otmicom autobusa u kojem psihopat ubija petoro putnika bez ikakva vidljiva razloga, osim što je njome pokušao kanalizirati vlastiti bijes i očaj. Ono što će nakon toga uslijediti svodi se na zenovsko iščitavanje klasičnog filma ceste u kojem sudjeluju preživjeli vozač autobusa Makoto i dvoje preživjelih putnika, mala Kozue i njezin brat Naoki. Nakon dvije godine Makoto se vraća u rodni gradić, gdje saznaje da ga je napustila žena. Kozue i Naoki su poput Makota također prepušteni sami sebi, jer im je nakon očeve tragične smrti u automobilskoj nesreći majka pobjegla s ljubavnikom. No, kao što je uvodni prizor otmice jezgrovit (krupni plan amputirane ruke koja leži na pločniku), tako autor neće potrošiti više od nekoliko minuta da nam pojasni što se zbivalo s njegovim protagonistima nakon tragedije. Uvodne sekvence funkcioniraju poput vremenskih krhotina, premda će utjecati na buduća zbivanja, kad njihovi akteri krenu u svoju melankoličnu odiseju. Makoto se seli Kozui i Naokiju, koji žive u staroj obiteljskoj kući, pomažući se novcem od očeva osiguranja i ponašaju se kao da su se zavjetovali na vječnu šutnju. Shvativši da moraju raskrstiti s traumatičnom prošlošću, oni kupuju stari autobus i njihovo unutarnje putovanje, tijekom kojeg im se pridružuje i njihov mladi rođak, konačno može započeti. Putovanje se doimlje poput onoga najljepšeg sna koji se događa neposredno prije buđenja, kad nam postane žao što smo se morali probuditi.

Dakako, Aoyaminu izjavu da je *Eureka* zapravo vestern treba prihvatiti s rezervom. Jer, njegova velika ljubav prema Johnu Fordu zrcali se isključivo u autorovim pokušajima da emocije svojih 'tragača' iskaže akcijom, a ne riječima, ali i u načinu na koji tretira unutarnji krajolik. Za razliku od, recimo, Ozua, koji je usredotočen na neonske vedute staroga Tokija, dalekovode s telefonskim žicama i tvorničke dimnjake, Aoyama napušta urbani milje, izabire monumentalni sinemaskop u tonovima sepije i odlazi u netaknutu prirodu, očaran širokim opustjelim prostranstvima (kanjoni, visoravni, vulkani). Takav fordovski krajolik preuzima ulogu vodećega filmskog protagonista i nije ništa manje osjetljiv na udarce i patnje od autorovih junaka od krvi i mesa (promatrajmo svježe otkinutu stabljiku koja umjesto suza ispušta biljni sok).

Shinji Aoyama, *Eureka*

Ono što nas nadasve fascinira u *Eureki* svodi se na optimističke tonove kojima je Aoyama obojio svoje kadrove oslobođene lažnoga sentimentalizma, tjerajući nas da povjerujemo kako intimni odnosi među ljudima nipošto nisu izgubljeni. Makoto je portretiran poput sveca i evocira očinsku figuru. Dok pokušava razriješiti pitanje koje ga je opsjedalo nakon otmice, obuzet osjećajem krivnje (*»Zašto su me poštedjeli?«*), stoje mu na raspolaganju dvije mogućnosti: ili će pokušati olakšati tuđe patnje ili će pak drugome nametnuti ono što su drugi nametnuli njemu. Dileme su usko povezane. Igrajući na prvu varijantu, Makato se pokušava obraniti od one druge spomenute. Ali Aoyama istodobno navodi u materijalu za novinare kako 'četvorka' igra u *Eureki* znakovitu ulogu. Imamo, dakle, četiri glavna junaka i četiri groba u vrtu ispred Kozuove kuće. Istodobno, riječ je o broju koji pokreće kotač sudbine i koji se u japanskom jeziku izgovara *shi*, što može značiti i 'smrt'. Drugim riječima, Aoyama će zakopati tradicionalnu obitelj i dati prednost alternativnoj, koja se formira tijekom procesa zarastanja unutarnjih rana. Obitelj će u smanjenu sastavu okončati na morskoj obali kao kvintesencijalnom odredištu japanskih filmova ceste, a kraj je začinjen dostatnom dozom ambigviteta.

No, Aoyamina postgodarovska refleksija o *novoj ekonomiji* (*Desert Moon*) koja je zbog autorove nepodnošljive arogancije i pretencioznosti daleko inferiornija u odnosu na *Eureku*, dokazuje nam da redatelj ipak preferira tradicionalne obiteljske vrijednosti. Kao da je onaj kataklizmični plimni val koji u *Eureki* spominje mala Kozue doista zauvijek otplahnuo njegovu alternativnu obitelj. No, za razliku od inventivnoga Godarda (šifra: *nouvelle vague*), Aoyamina simbolika kojom pokušava raskrinkati uniformirani svijet Nasdaqua i Napstera posve je plošna i klišeizirana (robotizirani dijalozi, sveprisutnost mobitela). Aoyama se nanovo vraća u svoj omiljeni opustjeli krajolik u kojem vlati trave lelujaju na vjetru. Tamo će žena i kći glavnog junaka razotkriti svoje najsigurnije utočište u bijegu od urbanog kaosa. *»Ako se moj junak vozi u kolima, želim da se osjećate kao njegov suvozač«*, rekao je Aoyama. Dakako, nemamo ništa protiv ni ako je vožnja ponekad neudobna. Problem nastaje u trenutku kad ona postane monotona. U *Eureki* smo mislili da će ugodna vožnja trajati vječno, premda se već tijekom 'iduće' vožnje Aoyama zabio u odbojnik vlastite arogancije. No, to još ne umanjuje njegovu autorsku osobnost.

Shinji Aoyama, *Desert Moon*

Shinji Aoyama — filmografija:

1995. *Kyokasho ni nai* (*Toga nema u priručniku*)
1995. *Helpless* (*Bespomoćni*)
1996. *Chimpira* (*Dva mala huligana*)
1997. *Wild Life* (*Divlji život*)
1997. *Tsumetai Chi* (*Opsesija*)
1999. *Shady Grove* (*Sjenoviti lug*)
2000. *Eureka*
2001. *Desert Moon* (*Pustinjski mjesec*)

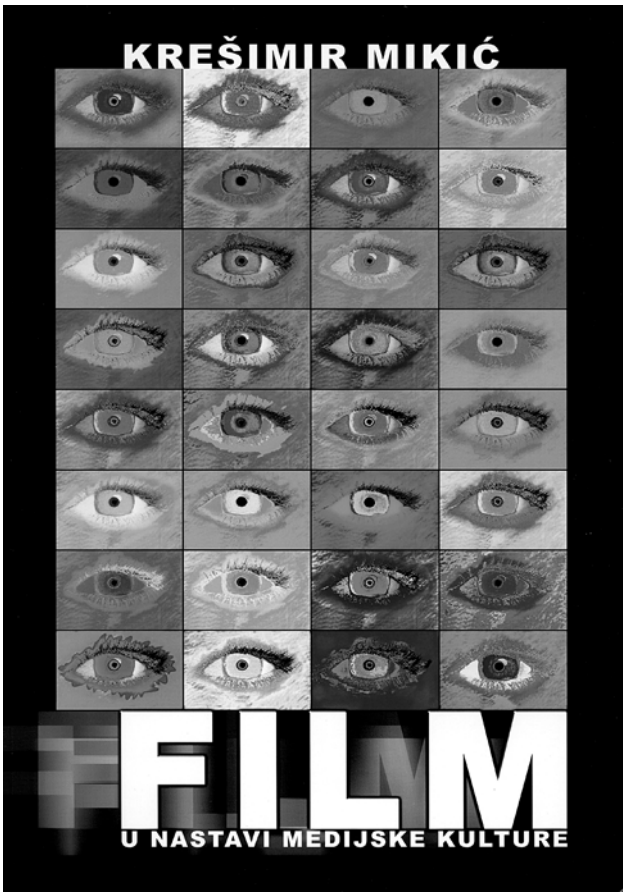
UDK: 791.43(075)(048)

Bruno Kragić

Krešimir Mikić: *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb, 2001, 321 str.

U Proslovu svoje knjige Krešimir Mikić pregledno i jezgrovito opisuje njezinu strukturu i sadržaj što zaslužuje cjelovit citat. Dakle:

> *Knjiga je podijeljena na sljedeće odjeljke:* Kako nastaje filmska slika, *gdje objašnjavamo tehničke preduvjete za nastanak filma,* Što je film, *gdje se raspravlja o složenosti fenomena filma (film kao dio tržišne razmjene, umjetnost, tehnika, zabava, politika, medij priopćavanja...)*, Film i druge umjetnosti, *pokušaj smještanja filma među tradicionalne umjetnosti*, Filmska izražajna sredstva, *razmatranje o specifičnim filmskim postupcima*, Filmska priča, *o općenitostima i posebnostima filmske priče*, Filmski rodovi i vrste, *o grupiranju filmova*, Film — svijet zbilje i posebnih učinaka, *o filmu kao dokumentu i filmu izmišljenih svjetova*, Filmska ekipa ili film u nastajanju, *objašnjava nastanak filmskog djela*, Povijest filma, *sažeti pregled razvoja filmske umjetnosti u svijetu i Hrvatskoj*, Dječje razumijevanje filma, *o dječjoj recepciji filma*, Film u razredu, *mali metodički savjeti o obradi filma*, Pristup recenziji filmova u nastavi medijske kulture, *o značenju ilmske kritike u radu medijskih pedagoga*, Filmske izvannastavne aktivnosti učenika, *o organizaciji kinoklubova i videodružina*, Mladi i mediji, *gdje se govori o odnosu mladih i medija i* Zašto su filmovi skupi, *o industrijskom ustroju kinematografije. Svako poglavlje gdje je to nužno je popraćeno didaktičko-metodičkim naputcima i sažetkom. Na kraju knjige slijedi* Dodatak — popis odabrane rabljene literature, popisi najznačajnijih filmova (*raznoliki odabiri*), mali filmski pojmovnik, raščlamba igranog filma u razredu (...) *i* filmski abecedarij...



Osim što mi je ovaj opsežni citat olakšao posao, odnosno učinio nepotrebnim prepričavanje knjige, on zaista jasno pokazuje da je *Film u nastavi medijske kulture*, kako implicira i sam naslov, spoj udžbenika iz osnova teorije, pregleda povijesti filma te priručnika iz metodike filma (sam autor uostalom kaže kako je knjiga namijenjena poglavito studentima Učiteljske akademije). Osobno mi se najpoticajnijom učinila rečenica o mogućnosti neovisnog čitanja pojedinih poglavlja (»*Čitatelj, međutim, može isto tako započeti svoje čitanje poglavljem o povijesti filma*...«), a kako se ona slučajno poklopila s glavnim područjem mojih filmskih interesa odlučio sam podrobnije »pročešljati« navedeni dio knjige. Uz neizbježnu (i prirodnu) napomenu kako je taj pregled tek skica, odnosno naputak za sadržaje koje treba potražiti u relevantnoj literaturi, autor poglavlje dijeli na veći broj manjih odlomaka u kojima skicira pojedine teme (npr. nijema komedija, njemački ekspresionizam, francuski poetski realizam), što dakako olakšava čitanje.

Međutim, premda sam svjestan iznimna, a često i podcijenjena napora koji se mora uložiti kada se na ograničenu prostoru od, primjerice, nekoliko redaka, mora razumljivo opisati nečije djelo, odnosno istaknuti posebnosti nečijeg stila ili opusa, čini se da je upravo težnja za komunikativnošću knjige proizvela ipak preveliku količinu stilski pojednostavnjenih iskaza poput »*riječ je o avangardnim uradcima, nečemu potpuno novom i drugačijem*« glede avangarde 1920-ih, ili »*posebice njeguje realizam koji često prelazi u jednu vrst opsjednutosti, mogli bismo reći naturalizam*«, u segmentu o

Erichu von Stroheimu, i »*lirsko prelazi u naturalistično i obratno*« kada se opisuje francuski poetski realizam, što je ipak ispod razine visokoškolskog udžbenika.

Autor također ponavlja pojedina opća mjesta, premda su ona često problematična. Primjer je tvrdnja da su ostali studiji ostali zatečeni pojavom zvuka na filmu, odnosno premijerom Warnerova *Pjevača jazza* (1927) iako je ta tvrtka eksperimente sa zvučnim filmom započela još 1925, a i druge su tvrtke (Fox, RCA) razvijale vlastite sustave zabilježbe zvuka na filmu, dok su svi vodeći studiji tijekom 1927. ulagali u jednu od tih tehnika pokušavajući doći na što bolje startne pozicije. Pojava zvučnoga filma stoga nije bila nikakva novost, nego posljedica dugotrajnijega procesa, a još od kraja 1970-ih znamo da Warner nije baš bio na rubu bankrota iz kojega ga je onda spasio dolazak zvuka, nego da se, naprotiv, tvrtka zadužila u za industriju normalnim razmjerima radi širenja poslova.

Također, ne bismo mogli jednoznačno tvrditi da fantastični film uvijek dominira u lošim društvenim razdobljima, tim više što nije baš ni jasno što je to 'loše društveno razdoblje', niti reći da je *Građanin Kane* rađen u stilu kriminalističkog filma već samo da rabi metodu detekcije, niti se može reći da su anarhistički radovi braće Marx bliži životnim problemima od eskapističkih komedija (misli se na *screwball*-komedije, napomena B. K.). Prispodobljivanje pak pojma katarze filmovima prve faze Hitchcockova stvaralaštva (nije specificirano do kada to traje) ostavlja čitatelja željnim razrade te informacije, a prilično je upitna tvrdnja o Werneru Herzogu kao redatelju koji svoj društvenokritički angažman iskazuje u formi komercijalnoga filma. Također eksplikacija pojma supervestern kao vesterna koji se ne temelji samo na prizorima potjere nije baš najsretnije (ni najispravnije) rješenje, dok je neoprostivo (a nadam se tek previd) nespominjanje Hawksova *Rio Brava* među najistaknutijim vesternima 1950-ih.

Premda bi se zamjerki, posebice na opisne sintagme i definicije slične navedenima, našlo još, njihovo dalje navođenje suvišno je jer i ono što je ovdje navedeno ima kao jedini cilj ukazati na, čini mi se, lako ispravljive probleme (a u tu kategoriju spadaju i faktografske netočnosti poput nekoliko krivih godina rođenja npr. Sennetta, Fellinija i Jarmana, potom krivo napisana imena i očito slučajne pogreške kakva je ona o glavnoj nagradi na festivalu u Veneciji — nije *palma* nego *lav*).

Nešto je manji problem knjige u količinski znatno prisutnijem udjelu sadržajnog opisa naspram formalnog u prikazu pojedinih epoha, formacija ili autora, kao i nerazrađenost pojedinih tvrdnji (rabi se termin *postmodernizam*, iako se nigdje ne definira). Mnogo je veći problem u općem tonu svojevrsne »*metodičko-didaktičke jednostavnosti i komunikacijske pristupačnosti*« reprezentiran prije navedenim iskazima, a zbog opasna klizanja prema stilskoj, a potom i značenjskoj banalnosti. Premda karakterističan za cijelu knjigu, ipak je u pojedinim poglavljima (npr. o filmskim izražajnim sredstvima) dosta prigušeniji, a katkad i potpuno nestaje što paradoksalno proizvodi neujednačenost pa je teško pomiriti reprodukciju i vrlo dobar komentar Metzove sintagmatske klasifikacije s rečenicama poput »*riječ je o umjetniku specifičnog svjetonazora i intelekta koji je svojim djelima pokušao pomiriti Isusa Krista, Marxa i Freuda i koji je stoga imao brojne obožavatelj, ali i protivnike*« (riječ je naravno o Pasoliniju).

I dok ova knjiga u cjelini vrvi brojnim zanimljivim i korisnim podacima i informacijama, najveća joj je slabost nedostatak onoga što bi joj, s obzirom na njezinu priručničko-metodičku namjenu, trebala biti jača strana — usustavljenosti i zaokruženosti. Stoga se nije smjelo dogoditi da se uz neke redatelje navode godine rođenja i smrti, a uz neke ne (npr. Rosselliniju se, u poglavlju o talijanskom neorealizmu, navode godine rođenja i smrti, a Viscontiju i De Sici ne), da *Sunset Boulevard* Billyja Wildera bude jednom preveden kao *Aleja sumraka*, a drugi put kao *Bulevar sumraka* (kako se i prikazivao u našim kinima) ili Griffithov *Intolerance* kao *Nesnošljivost* i *Netrpeljivost*, da se za *Zrcalo* Tarkovskog kao godina proizvodnje (odnosno prikazivanja, razlika se ne specificira) jednom navodi 1974, a drugi put 1975, da se za neke filmove donose naslovi prijevoda iz distribucije (*Alien* kao *Osmi putnik*), a za neke ne (*The Quiet Man* se navodi kao *Tihi*, a ne *Miran čovjek*), da se za neke filmove uopće ne daje prijevod naslova, tako za Ericeov *El espiritu de la colmena* (prijevod bi glasio *Duh košnice*), a za neke se daje samo hrvatski prijevod bez izvornika, primjerice *Predstava* N. Roega, koja je čak i poznatija pod izvornim naslovom *Performance*, a dogodio se i najveći propust među takvima, onaj krivoga prijevoda (doduše samo jedan) — Stevensov *Shane*, naime, ipak nije *Sjaj*.

Za kraj jedna 'metodička' primjedba vezana uz teze iznesene u poglavlju *Pristup recenziji filmova u nastavi medijske kulture*. Nikako ne shvaćam zašto bi optimalni cilj nastavnika trebao biti uspostava suglasja između »*subjektivnog (emotivnog)*« i »*objektivnog (analitičkog)*« pristupa filmskom djelu, odnosno zašto bi sud »*film je dobar*« iza kojeg slijedi obrazloženje te primjedba »*no meni se takvi filmovi ne sviđaju*« i obratni (film je loš, ali meni se sviđa) manje poželjan od suda »*film je dobar (objasniti) i meni se dopada, odnosno film je loš (objasniti) i meni se ne sviđa*«. Poimanje kritike kao objektivizacije vlastitih doživljaja legitimno je, ali upravo je pronalaženje estetičkih vrijednosti u nečemu što nam se emotivno ne sviđa ili čemu nismo skloni izazov za razvoj duha i širenja želje za spoznajom. Tu želju ova knjiga ispunjava na razini broja informacija koje nudi (u velikoj mjeri točnih, premda, kao što smo vidjeli, ima i netočnih) te upućivanjem na izvore i popisom literature na kraju, ali nažalost propušta priliku ispuniti je u cjelini svojih iskaza, odnosno u proklamiranoj namjeni temeljnog udžbenika da pruži osnovna znanja koja bi potom mogla biti proširena drugim izvorima, čime postaje korisna ponajprije kao podsjetnik i dodatak nečijoj filmskoj literaturi.

UDK: 791.43.01
791.44.072.3 Vojkovic, S.

Nikica Gilić

Kritička naratologija na djelu

U povodu knjige Sashe Vojkovic *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, ASCA press, Amsterdam, 2001.

Filmologinja Saša Vojković (Sasha Vojkovic), rođena i studirala u Zagrebu, pokušava u svojoj knjizi[1] integrirati dosege naratologije, discipline formirane u strukturalističkom okrilju, s tezama i postavkama ostalih doprinosa teoriji pripovijedanja te drugih teorijskih škola.[2] U tom smislu može se reći kako se Vojković bavi jednim tipom kulturalne analize, koristeći se naratološkim metodološkim okvirom i polazištem. Dakako, filmski korpus na kojem se razvijaju njezine glavne teze mnogima stručnjacima na prvi pogled baš i neće privući pozornost niti izazvati simpatije: Spielbergov *ET-vanzemaljac*, Zemeckisov *Povratak u budućnost*, *Indiana Jones* (Spielberg), *Ratovi zvijezda*, *Unutrašnji svemir* (*Innerspace*, režija Joe Dante), *Junior* Ivana Reitmana (to je ona komedija u kojoj Schwarzenegger rađa dijete), *Smrt joj dobro pristaje* (opet Zemeckis), filmovi o *Alienu*, *Schindlerova lista* (opet Spielberg).

Većina tih djela u najboljem je slučaju solidna, a ima na ovom popisu i prilično mediokritetskih filmova. Spielberg i Zemeckis doista nisu najpoticajniji redatelji čak ni u kontekstu najskuplje komercijalne produkcije, no Vojković je toga, čini se, svjesna. Moguće je da stoga pokušava svoj izbor barem dijelom kodirati i kao kontrast predrasudama mnogih 'filmskih', ali osobito 'nefilmskih' intelektualaca prema komercijalnoj produkciji. Apriorna je antipatija prema Hollywodu doista jedna od stabilnijih i raširenijih (često štetnih) nuspojava nekih tipova marksističkoga govora o umjetnosti i o narativnim formama,[3] no u komercijalno vrhunskoj produkciji ipak se može naći mnogo zanimljivijih i vrednijih filmova no što su to Spielbergovi i Zemeckisovi.

Ipak, ako se pokušavaju analizirati općevažeće kulturalne prakse (kojima se kodiraju i odnosi među spolovima i neke druge važne sastavnice onoga što proučava suvremena teorija), noviji holivudski filmovi nisu tako loš povod ni polazište za teorijski uzlet. Osim toga, autorica nije odrastala u Amsterdamu i promatrala kako Nizozemska kulturna samobitnost (ili pravo na manjinske ili/i autohtone govore) pati pred pritiskom moćnijega (američkog) kapitalizma... Na samome početku knjige Vojković objašnjava kako je živjela u socijalističkoj zemlji u kojoj su i najkomercijalnije američke gluposti imale određenu emancipatorsko — libertinsku dimenziju.

S obzirom na 'subjektivističku' dimenziju i ambiciju njezine knjige, ne bi bilo nezanimljivo kada bi baš ta zagrebačka recepcijska značajka našla važnije mjesto u autoričinoj argumentaciji,[4] kad ju je već spomenula na tako retorički važnu mjestu (dakle, na samome početku). No, metodološki uvod knjige *Subjektivnost u Novoholivudskom filmu: očevi, sinovi i drugi duhovi* (Vojković, 2001: 8-41), koliko god bio zasnovan na opsežnoj i raznorodnoj bibliografiji, ipak nije postavio baš toliko široke okvire.

Teorijski okvir

Širina okvira i ambicija, međutim, nisu nešto čega ovoj knjizi nedostaje. Nakon neujednačeno sustavnih kraćih razmatranja o konceptima teorije pripovijedanja i naratologije, Saša Vojković obrazlaže zašto se odlučila baš za teorijski model Mieke Bal kao polaznu točku (str. 18). Naime, teorija pripovijedanja u novijim radovima ugledne nizozemske teoretičarke razara granice pretpostavljene strukturalističkim polazištem te apsorbira kasnije pravce u teoriji pripovijedanja i onoj čudnoj i beskrajno složenoj disciplini što je običavamo zvati teorijom.[5]

U predgovoru drugoga (znatno prerađena) izdanja svoje teorije pripovijedanja (Bal, 1999: xii-xv) ta ugledna teoretičarka napominje kako je s vremenom postajala sve nezadovoljnija strukturalističkom krutošću i samouvjerenošću prvog (više puta ponavljanog) izdanja, s kategorijama i terminima koji se teško mogu onako jednoznačno odrediti i klasificirati kako je to sama učinila nekoliko godina ranije.

Pogovor te knjige vrlo je znakovit po vatrenu (premda na momente zapravo reziginirano-umornu) argumentiranju samoga prava na postojanje tako zastarjelo-strukturalističke discipline kao što je naratologija (Bal, 1999: 220-4). Zanimljivo je, međutim, dodati kako je već i u predgovoru prvom izdanju (Bal, 1999: x) ugledna teoretičarka osjećala potrebu obraniti se od očekivanih kritika. Samo tako, naime, valja shvatiti napomenu kako svoje 'strukturalističke' naratološke kategorije bez poteškoća primjenjuje u feminističkoj kritici.[6] U kolikoj je mjeri ta potreba za opravdavanjem naratologije teorijski (i etičko-politički) utemeljena, a u kojoj je mjeri tek banalan simptom podlijeganja vrsne teoretičarke pritiscima na međunarodnom tržištu akademskog znanja? To zanimljivo pitanje, nažalost, ovdje nemamo prostora razrađivati.

Doktorica znanosti Saša Vojković na tragu je razmišljanja svoje mentorice Bal, te se zalaže za kritičku naratologiju, koja će se koristiti dosezima drugih (dodali bismo: novijih, 'kritičkijih', suvremenijih) disciplina. Stoga se u ovoj knjizi

E.T. Stevena Spielberga

sijeku analitičke silnice ('pojmovi' i termini) proizašli iz uvida i postavki naratologije, psihoanalize, dekonstrukcije, marksizma,[7] feminizma i drugih pravaca, pristupa, paradigmi i škola.

Drugim riječima, u uvodu i tijekom rasprave, Vojković se oslanja na radove Bal, Derride, Baudryja, Lacana, Silverman, Butler, Žižeka, Benvenistea, Deleuza i Gattarija, Freuda, Althussera... (vidi osobito u Vojković, 2001: 28-34).

Ovakav zamah i širina potiče na raspravu o prednostima, opasnostima (a možda i nužnosti) eklekticizma, te bi svakako valjalo analitički obraditi i međusobne odnose pojedinih sastojaka ove smjese — odnos psihoanalize i marksizma u Vojkovićkinu modelu, ili, primjerice, odnos kulturalnih studija i feminizma, a vrijedilo bi, primjerice, analizirati sustavno naglašavanje (i, čini nam se, moguće 'logocentriranje') pojedinih 'pojmova' iz dekonstrukcijske analitičke tradicije...[8] Vojković je, međutim (čini nam se) mnogo jača kada analizira kulturne fenomene nego kada analizira filmske priče. Stoga bi nepošteno bilo prešutjeti kako ova knjiga već i na početnoj, te temeljnoj teorijskoj razini zadiranja u filmsko tkivo (riječ je, dakle, o naratologiji) otvara neke zanimljive teme.

Subjekti i razine

Analize Spielbergova *E.T.-ja* već su i prije načele temu mogućnosti identifikacije simpatičnog izvanzemaljca i njegova maloljetnog prijatelja Elliota, odnosno upitnost njihove individualnosti, njihova (analitičkog) razgraničavanja (Marković, 1994). Vojković ide korak dalje u tom pravcu, te jako mnogo važnosti pridaje tezi kako je E.T. zapravo samo djelomično stvaran lik. Ona u više navrata ističe kako je popularni izvanzemaljac istodobno i stvaran i imaginaran[9] (plod Elliotove mašte), i to čak i prije no što svoju tezu pokuša obrazložiti (Vojković, 2001: 49). Nama se pak čini kako je autorica u tim razmatranjima malko pomiješala karakterizaciju lika i status pojedinih likova u fikcionalnom svijetu, no tek kada tezu pokuša obrazložiti pomoću fokalizacije i narativnih razina Vojković stvara prostor za pravu polemiku. Ta se polemika, doduše, može shvatiti potpuno nebitnom ako napomenemo kako kao zaključak multidisciplinarne teorijske analize isplivava nešto s čime bi analizu *E.T.-ja-vanzemaljca* možda trebalo započeti, jer je prilično očito. Riječ je dakako o nedostatku oca u Eliottovoj obitelji, odnosno o važnosti oca, očevih tragova i očeve odsutnosti kao jednoj od najvažnijih tema ovoga filma. No, krenimo ipak od teorijskog okvira.

Nije možda naodmet pripomenuti kako se u Vojkovićinoj 'Bibliografiji' (str. 361) nalaze navedene i knjige Seymoura Chatmana, no doprinos ovog teoretičara raspravi oko termina fokalizacije (kao ni njegova ili neka druga relevantna sinteza govora o narativnim razinama) nije učinkovito iskorišten ni u konkretnim analizama ni u uvodnom poglavlju knjige, u kojem se ukratko obrazlažu temeljne teze Bal i Edwarda Branigana (jednog od ključnih teoretičara filmskog pripovjedanja). Model što ga zastupaju Bal i Vojković, jasno, u podjednako je izravnu neskladu i s Chatmanovim, a ne samo Braniganovim modelom.

Bal, dakako, koristi termin fokalizacije ne samo za izlaganja povezana s viđenjem nekog lika, nego za svaki subjektivitet izlučiv iz narativnih postupaka.[10] No, Vojković u tom shvaćanju fokalizacije ide malo dalje, cijepi subjektivnost na psihoanalizu, a ne objašnjava najbolje ima li njezina psihoanaliza predmet, te u kakvu je odnosu uvid o subjektivnosti s psihoanalitičkom metodom (je li psihoanaliza zaslužna za uvid o subjektivnosti ili subjektivnost legitimira uporabu lakanovske metode ili pak, što je zapravo najvjerojatnije, istodobno vrijede obje opcije ponuđene u ovoj zagradi). Vojković k tome takorekuć izjednačava naratološki termin *fokalizacije* s terminom *šava* (*suture*) preuzetim iz sasvim druge teorijske tradicije: »*Sustav šivanja u širem smislu odgovara konceptu fokalizacije kakav predlaže Bal. Pripovijesti ovise o prethodno priređenoj /montažnoj/ perspektivi, a, sukladno tome, strukturiranje diskursa ovisno je o perspektivi, svjetonazoru, ideologiji izraženoj u narativnome tekstu.*«[11] Nama se pak čini da su na sličan način i ekonomske strukture svijeta neizbježno pretpostojeće ekonomskim strukturama u pričama, a viđenje ekonomskih struktura ovisi o pretpostojećoj ideologiji i perspektivi; strukture moći i distribucije kulturnog i diskurzivnog kapitala u romanima i filmovima također ovise o adekvatnim strukturama u zbilji, baš kao i odnos među spolovima u fikcionalnim svjetovima, a viđenja svih tih odnosa formirana su pretpostojećim ideološkim i inim predlošcima viđenja... O obiteljskim odnosima i ulogama unutar fikcionalnih svjetova ili o samim ideološkim silnicama da i ne govorimo! Dakle, čini nam se kako bi fokaliziranje u širem smislu moglo podjednako odgovarati još mnogim terminima.

Autoričin hrabar sintetički diskurs kao da ohrabruje upravo takva metodološka razmatranja o eklekticizmu. Vrijedi napomenuti kako i Mieke Bal u Bibliografiji također spominje Chatmanove knjige, ali i članke (1999: 234-5), no napominje kako je Chatmanov pristup različit, pošteno sugerirajući i u čemu bi ležala jedna od glavnih razlika (str. 173). Chatman je, naime, također kritičan prema nejasnoći i nepreciznosti termina fokalizacije, primjenjivana i na izlaganje vezano uz perspektivu nekoga lika i na izlaganje vezano uz perspektivu više instancije pripovjedanja, i na izlaganje tematski usredotočeno na neki lik (Chatman, 1990: 139-154).

Vojković pak zapaža kako su teorije filmskoga pripovijedanja u kojima je usvojen Genetteov koncept fokalizacije previdjele razliku između unutarnje fokalizacije pripovijedanja vezane uz lik (*character-bound*) te vanjske fokalizacije, u kojoj je pripovjedanje također 'vezano uz lik', ali se, ako smo autoricu dobro shvatili, ne koristi subjektivni kadar, nego se svi likovi vide u prikazanom prizoru, a fokalizacija pripada višoj narativnoj instanci (Vojković, 2001: 57). Temeljna distinkcija unutarnje i vanjske fokalizacije pripovijedanja preuzeta je od Mieke Bal (1999: 148), ali primjena tih termina u vizualnoj naratologiji malko zapinje. Ovdje bi, dakako, vjerojatno bilo korisno da je Vojković obrazložila što Chatmanu znači termin *filter*, što termin *nagnuće* (*slant*), te na što on misli pod koncepcijom lika kao nefokalizirajućeg središta interesa pripovijedanja (Chatman, 1990: 143-159), ali tu napomenu treba shvatiti više kao digresiju nego kao zamjerku.

No, neočekivanom posljedicom vrijednih temeljnih postavki Mieke Bal možemo smatrati analizu Vojkovićeve u kojoj se bez obrazlaganja izjednačava razlika među tipovima fokalizacije s razlikom među narativnim razinama (Vojković, 2001: 59)! Na što Vojković misli kada govori o narativnim razinama doduše nije baš najjasnije, no ono što je jasno, čini nam se, nije toliko izravno izvedeno iz citirane knjige Mieke Bal, a da ne bi zasluživalo dodatna obrazloženja... Izneseno je k tome bez makar usputna polemiziranja s drugim naratolozima (nekima navedenim u bibliografiji) važnim za razmatranje te problematike.

Subjektivnost kadra

Bez daljeg cjepidlačenja oko teorijskih pitanja ovdje vrijedi napomenuti kako stvar zapravo i nije odveć zamršena. Pripovijedanje može biti fokalizirano kroz svijest, viđenje, ideologiju (itd.) nekoga lika i kada se u filmu ne rabi subjektivni kadar, nego lik-fokalizator vidimo unutar fokaliziranoga prizora, što je dosta jasno i iz teorijskih polazišta Mieke Bal. Subjektivni kadar stoga u načelu nije na drugoj narativnoj razini od takva fokaliziranog kadra, jer lik koji vidi neki prizor (lik kojem je subjektivni kadar pripovjednim tekstom pripisan) nije istodobno i lik koji izlaže (pripovijeda) to što vidi. I filmske razine pripovjedanja vrlo su zanimljiva tema, no dobar je primjer fokaliziranog *character-bound* pripovijedanja bez subjektivnoga kadra čuvena scena iz *Potjere za zlatom* (*The Gold Rush*, 1925, Charlie Chaplin) u kojoj se Skitinica pretvara u kokoš te bježi pred gladnim prijateljem. Junak se naime, nije doista pretvorio u kokoš, ali ga prijatelj, lud od gladi, vidi kao hranu. Naše viđenje scene (subjektivnom kadru Chaplin i inače nije bio sklon), pod snažnim je utjecajem pomaknuta psihičkog stanja lika-fokalizatora, *prikazana* u istome prizoru u kojemu je prikazan i Charlie-kokoš.

Razlika između uporabe subjektivnog kadra u kojem ne vidimo gledača i ovakve fokalizacije očita je, no, kao prvo, Vojković pravi važnu pogrešku kada uzima subjektivni kadar kao kriterij pounutrenja perspektive, iz koje se pak može štošta izvesti (ispsihoanalizirati). No, brojni su primjeri takozvanih polusubjektivnih kadrova te, dakako, kadrova za koje nije jasno u kojoj su mjeri subjektivni. Stoga bi se možda moglo reći kako je subjektivni kadar tek jedan aspektualni naziv za onakve filmske prikaze (tematizacije) gledanja u kojima se sadržaj i formalne odrednice kadra točkom gledišta i ostalim narativnim konvencijama izravno vezuju uz gledalačko iskustvo nekog lika. U kojoj je mjeri i na koji način takav subjektivni kadar pod utjecajem lika fokalizatora posebno je pitanje.

Kao drugo, i bez subjektivnih kadrova fokalizacija može biti vrlo snažna. Primjerice, pod utjecajem ukusa, ideologije (dakle, i pod utjecajem selekcije/konstrukcije zapaženih događaja) naslovne junakinje filma *Muriel se udaje* (*Muriel's Wedding*, 1994, P. J. Hogan) mnoge scene doimlju se kao da su izašle iz nekakva čudnog ABBA-mjuzikla, a ne treba zaboraviti ni stari dobri hrvatski klasik *Tko pjeva zlo ne misli* (1970, Krešo Golik). U tom je filmu, dakako, utjecaj Peričine 'perspektive' na filmsko izlaganje priče vrlo važan, no vizualno šarenilo i glazbena slatkoća djela ipak su, čini se, fokalizirani kroz majčinu malograđansku svijest.

Svakom je senzibilnijem gledatelju filmova jasno kako se 'interno fokalizirani' kadrovi u tom smislu međusobno razlikuju na isti način na koji se razlikuju i 'eksterno fokalizirani' kadrovi; neki se filmskom/narativnom retorikom postavljaju kao da su potpuno prilagođeni perspektivi lika (udvostručavanje ceste pred pijanim junakom), a neke bi, bez, recimo, kadra najave, bilo nemoguće razlikovati od nefokaliziranih kadrova kakve Peterlić naziva *objektivnima* (Peterlić, 2000: 60-1)... Kao i u književnosti, i u filmu fokaliziranost može

biti složena, s više likova fokalizatora i obiljem analitički nerazaznatljivih spojeva raznih gledišta u najširem smislu tog termina (*Tko pjeva zlo ne misli*). Opasno je, uostalom, smetnuti s uma kako film ne prenosi nečije gledanje, već zapravo *uvjerava* gledatelja o nečijem gledanju: »*U to ga on uvjerava ne nekom reprodukcijom čina gledanja-viđenja jer je to apsolutno nemoguće, nego svojim filmskim* prikazom. *Film* prikazuje *gledanje-viđenje, on o njemu svojim specifičnim izražajnim sredstvima kazuje*« (Peterlić, 1995: 102). Zanimljivo je što i sama Saša Vojković spominje prizore u kojima se ova problematika jasno ocrtava (pa tako i činjenicu da se većini likova odraslih ljudi u filmu *E.T.-vanzemaljac* lice ne vidi), no iz njih izvlači pomalo nekorisne zaključke.

Imaginarno i trivijalno

Jasno, uz navedene probleme, ozbiljno se može postaviti i pitanje pod kojim uvjetima vrijedi termin *fokalizacija* rabiti i za ono što Vojković naziva *unutarnjom* i za ono što naziva *vanjskom fokalizacijom* (kod Bal je situacija transparentnija), no to je pitanje zasebna tema, nevezana izravno uz spomenuto izblendavanje razlika tako različitih disciplina kao što su naratologija i psihoanaliza. *Ošavljivanje* ili *šivanje* fokalizacije, dakako, legitiman je teorijski problem, no Vojković, čini nam se, baš i nije obrazložila korist 'izjednačavanja' termina koji označavaju prilično različite stvari u različitim diskurzivim tradicijama.

Priča *izrečena* u verbalnom mediju, dakako, nije isto što i priča ispripovijedana pokretnim slikama. Naime, mimetička snaga filmske slike tolika je da su mnogi gledatelji skloni prikaz uzeti zdravo za gotovo, te ne uočiti one specifične medijske odlike po kojima se viđenje filma razlikuje od viđenja i gledanja izvan situacije prikazivanja filma.[12] Tu negdje leži važan problem knjige, no drugi su problemi možda još veći. Ono što Vojković zaključuje o subjektivnosti nakon ovako klimava uvoda stoga nema mnogo smisla, premda nisu potpuno promašeni ni uvid o 'imaginarnosti' E.T.-ja ni uvid o obiteljskoj strukturi kao podlozi strukture imaginarnosti i subjektivnosti u toj priči.

No, simpatični izvanzemaljac nije toliko nestvaran po svom ontološkom statusu. Njegova imaginarnost zapravo je vezana uz ideološko kodiranje idealne plišane igračke, koja će zamijeniti nedostatnu roditeljsku ljubav. E.T. je, zapravo, više trivijalan nego imaginaran (baš kao i junak te njegovi mehanički prijatelji u Spielbergovu filmu *AI — Umjetna inteligencija*). Subjektivističke silnice i mehanizmi identificiranja u tom se smislu po svoj prilici najizrazitije i najsnažnije stavljaju u pogon negdje na trasi između Elliota i onog djetinjastog u (implicitnom) gledatelju, na sličan način na koji se odgovarajuće silnice i mehanizmi stavljaju u pogon između junaka pornića i onog seksualnog (zapravo pornografskog) u gledatelju. Ako se stvari tako postave, čini nam se kako je osobito tada i psihoanalizi i dekonstrukciji i marksizmu (itd.) put za analizu široko otvoren.

Načitanost i teorijska utemeljenost Saše Vojković, vrijedi napomenuti, nisu upitne, no filmovi od kojih se u analizu polazi i razne teorijske metode kojima se autorica služi nalaze se u stalnu međusobnom sukobu, nesvodivu na klizanje označitelja, polilogičnost ili diskurzivni pluralizam. Otud su moguće vrlo ozbiljno izložene teze o tome kako *Povratak u budućnost* uključuje teme suvremene epistemologije na koje su utjecali feminizam i postmodernizam (Vojković, 2001: 101), kako je gledanje otprilike isto što i fokaliziranje (str. 151. i drugdje), ili, recimo, kako se Ripley nateže s *Alienima* u prostoru gdje patrijarhalni zakon ne vrijedi (str. 261)...

Stoga, premda priznajemo vrijednost autoričinim napomenama o odnosu povijesti i pripovijesti, o krizi muškog subjektiviteta i zakona te pokušajima suvremenih holivudskih hitova da rekonstruiraju i poprave patrijarhalnu logiku svoga svijeta, pohvale ostavljamo za neku drugu prigodu te završavamo naše razmatranje u kritičkom tonu. Doista, koliko god nam se točnom činila polazna postavka o korisnosti naratologije za kulturalnu analizu, u ovom bi slučaju autorica vjerojatno više profitirala da se ograničila na dekonstrukciju, feminizam, psihoanalizu i marksizam.

Bibliografija:

Bal, Mieke, 1999, *Narratology, Introduction to the Theory of Narrative, 2nd edition* (prvi put tiskano 1997; prvo izdanje 1985), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press

Bordwell, David, 1986, *Narration in the Fiction film*, (prvo izdanje 1985), London: Methuen

Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press

Culler, Jonathan, 2000. (prvo izdanje 1997), *Literary Theory, A Very Short Introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press (prijevod: J. Culler, 2001, *Književna teorija, vrlo kratak uvod*, Zagreb: AGM)

Kovačević, Sanja, 2000, 'Patrijarhalnost u filmovima Zvonimira Berkovića', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 22/2001, VI, str. 133-146.

Marković, Dario, 1994, 'E.T. Sin i Otac', *Kinoteka*, br. 45, str. 25-7.

Peterlić, Ante, 1995, 'Subjektivni kadar I', *Hrvatski filmski ljetopis*, 3-4/1995, I, str. 98-102.

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Vojkovic, Sasha (Saša Vojković), 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema: Fathers, Sons and Other Ghosts*, Amsterdam: ASCA press

Bilješke

1 Riječ je o objavljenoj doktorskoj disertaciji, obranjenoj na Sveučilištu u Amsterdamu, uz potporu stipendije Amsterdamske škole za kulturalnu analizu (ASCA), pod mentorskim vodstvom Mieke G. Bal. Članovi komisije: prof. dr. E. van Alphen, prof. dr. C. van Boheemen-Saaf, dr. C. Lord, Dr. P. Pisters, prof. dr. G. Verstraete. Sadržaj knjige: Introduction; Chapter 1 — Processing Banality, Structuring the Sublime; *ET-The Extraterrestrial*; Chapter 2 — *Back to the Future*: Time Travel and Difference; Chapter 3 — *Indiana Jones* and the Work of Archeology; Chapter 4 — The Father the Sun and the Haunted Look; Chapter 5 — Eat Me, Drink Me, Territorialize Me: Women as the Negative Emblem of *Différance*; Chapter 6 — What Can She Know, Where Can She Go: Extraterritoriality and the Symbolic Universe; Chapter 7 — When Origin Speaks by Itself: *Schindler's List* and the Facing of History; Conclusion; Bibliography; Filmography; Nederlandse Samenvatting; Acknowledgements; Index of Concepts; Index of Names and Film Titles.

2 Dok se, primjerice, kognitivistička teorija kakvu nalazimo u Bordwellovim radovima (1986) doista može nazvati teorijom filmskoga pripovijedanja, predmet što ga svojom metodologijom izabire (konstituira), primjerice, psihoanaliza prilično bi neprecizno bilo imenovati na isti način (premda se psihoanalitička čitanja često bave narativnim tekstovima).

3 Umjetnost i narativne forme diskurzivna su područja s djelomičnim preklapanjem (postoje nenarativni izražajni modusi unutar društvenoga sustava umjetnosti i izrazito neumjetničke narativne forme), a različite su inačice marksizma primjenjivane na cijeli spektar mogućih značenja u oba ta područja. No, dok je marksistička (pod)svijest u europskih intelektualaca vrlo budno razobličavala američke filmove kao plod logike i ideologije kapitalizma, u slučaju podjednako industrijaliziranih japanskih (Kurosawa, Ozu), a u novije vrijeme i hongkonških filmova (Tsui Hark, John Woo) ta je budnost zakazala.

4 Odnosno, kada bi ta recepcijska specifičnost bila dijelom i tema njezine knjige.

5 Za uvod u razumijevanje termina 'teorija' vrlo je korisna knjiga Jonathana Cullera *Književna teorija — Vrlo kratak uvod*, osobito uvodno poglavlje (Culler, 2000: 1-16; Culler, 2001: 9-26).

6 U tom se smislu Sanja Kovačević poslužila nekim terminima iz naratologije za analizu patrijarhalnosti u filmovima Zvonimira Berkovića (Kovačević, 2000).

7 Vojković je sasvim u skladu sa suvremenim tendencijama u teoriji, s obiljem analitičkih tradicija u različitoj mjeri zasnovanih na Marxovu radu. Sam Marx u toj tradiciji često funkcionira kao neka vrst kolektivnoga nesvjesnog suvremene teorije, pa se i u ovoj knjizi prilično rijetko spominje.

8 Diferancija tu ima, čini se, prednost pred drugim 'pojmovima', no kao da je Vojković koristi s dijelom one metafizičke dimenzije jezika kakvu je Derrida pokušao (konta)minirati izmišljanjem te riječi. Ukratko, dok bi u dekonstrukcijskoj tradiciji diferancija potkopavala metafiziku prisutnosti i upućivala na značenja koja (ostavljajući tragove) stalno bježe (fa)logocentričnoj krutoći naših jezika, kod Vojković (i nekih drugih pretvarača dekonstrukcijskih 'pojmova' u termine) diferancija se koristi kao jezično oruđe metodološki prilično tradicionalne semantičke analize pripovjednog teksta. U tome se tekstu, da stvar bude još čvršće definirana ('logocentrirana'), čini se odražavaju i šire kulturne tendencije.

9 Čini nam se kako, za razliku od shvaćanja imaginarnosti u lakanovskoj psihoanalitičkoj tradiciji, u Vojković 'stvarnost' i 'imaginarnost' nekoga lika funkcioniraju poput binarne opreke koja miriše na kruti strukturalizam. Osim toga, u autoričinoj vizuri likovi iz filmova stalno produciraju viđenja, utječu na više narativne instancije i rade mnoge druge stvari koje prema ontološkom statusu i ozbiljnosti razrade vlastite subjektivnosti ne bi smjele moći čak ni u tradicionalnim (falogocentričnim) metodologijama fundiranim na metafizici prisutnosti (te legitimiranim pomoću nje).

10 Pri čemu je, čini se, fokalizacija takorekuć istoznačna subjektivnosti, odnosno, može se shvatiti kao njezina materijalizacija i provedba u mediju narativnog teksta.

11 *The system of suture, in a broader sense, corresponds to the concept of focalization proposed by Bal. Narratives are dependent on a prefabricated perspective, and the structuring of the discourse is accordingly dependent on the perspective, world-view, ideology expressed in the narrative text.*

12 Vidi kod Peterlića o čimbenicima sličnosti i razlike (Peterlić, 2000: 15-25).

Veliki meštar sviju hulja

UDK: 791.44.071.2:792.071.2

Nataša Govedić

Igra bez objekta: gluma u različitim medijima i glumačka intermedijalnost

Ponavljam, nikada nismo imali društvo koje toliko glumi i u tolikoj mjeri promatra druge kako glume.

Raymond Williams[1]

Antonionijev film *Blow up* (1966) sadrži scenu u kojoj glavni lik prolazi pokraj teniskog igrališta gdje dvoje igrača u elegantnim bijelim dresovima, opskrbljeni reketima, 'igraju meč', s tim da teniska loptica ni jednom od sudionika (kao ni gledateljima filma) nije vidljiva. Uskoro je naš protagonist pozvan igračima dodati 'lopticu' koja je, sudeći prema pokretima i pogledima teniskog para, doletjela u njegovu blizinu. Anotonionijev lik, nakon kratka oklijevanja, *prihvaća igru* i vraća igračima *zamišljenu* lopticu. Taj postupak Slavoj Žižek (2000: 143) naziva 'igra bez objekta', a meni se čini da ga možemo protumačiti i kao ministudiju *glumačkog procesa*. Riječima Johna Bartona (1984: 117), učitelja 'šekspirijanske' glume: »*Gluma je težak posao, ali vjerujem da nije slučajno što njezin jezični sinonim glasi 'igra'*.« Glumačka igra pojavljuje se, nadalje, u nizu medija, od političkih do estetskih. Kao i 'nevidljiva loptica', dakle ono što dodajemo jedni drugima, kao da je napravljena od naročitih mješavina ideologije, osobnosti, tehnike, emocija, predrasuda, očekivanja, fantazme.

II.

Koliko se glumački proces konkretno razlikuje u različitim medijskim kontekstima? Suvremeni priručnici glume namijenjeni su podjednako i filmskim i kazališnim glumcima,[2] slično izvedbenim akademijama,[3] koje histrionstvo podučavaju kao transmedijsku vještinu. Edukacijski dakle uglavnom *nije* napravljena jasna razlika između filmske i kazališne glume. Jedan od rijetkih glumaca koji je napisao knjigu i snimio videomaterijal o tehničkim aspektima 'glume pred kamerama', Michael Caine (1990), u prvom redu nastoji osvijestiti glumački odnos prema kameri, odnosno potrebu precizna senzornog odgovaranja izvođača na upute filmskog ili televizijskog redatelja glede kretanja, držanja, dopuštene spontanosti, strpljenja oko brojnih ponavljanja fragmentiranih narativnih dionica filma te glede dominantne konvencije minimaliziranja tjelesne i facijalne gestike. Caineov je pristup polučio specifičnu medijsku kritiku, ispisanu sredstvima same filmske struke: Kevin Kataoka snima komediju *Acting in Porno with Michael Caine* (1998), citirajući, demistificirajući i parodirajući utilitarne savjete starijeg kolege oko 'vođenja ljubavi s kamerom' ili 'nalaženja odgovarajućeg ugla za pristup suigraču'. Moj je dojam da se Kataoko zapravo nastoji rugati tehnicističkom pristupu glumi; bilo na filmu ili u kazalištu. Pogotovo ako uzmemo u obzir *obilje postojećih filmskih žanrova*, od kojih svaki zahtijeva *zaseban* stil glume, naspram *obilja kazališnih metodologija*, koje su samo tijekom dvadesetog stoljeća također razvile niz odjelitih glumačkih tehnika (nabrojimo samo neke od velikih metodičara glume: Stanislavski, Mejerhold, Copeau, Michael Čehov, Brecht, Joan Littlewood, Strasberg, Chaikin, Brook, Suzuki, Grotowski, Barba, Schechner, Staniewski, Fo, Lecoq itd.). Popis namjerno ne obuhvaća iznimno zanimljive plesne tehnike proteklog stoljeća, primarno fokusirane na komunikaciju glumačkog tijela i pokreta, a izostavljene su kako mimske, tako i isključivo vokalne metodologije glumačkog usavršavanja, kao i složena epistemologija performansa (u kojem umjetnik funkcionira kao samo umjetničko djelo, donekle ukidajući i samu instancu 'glumljenja' u korist bitno neutralnijeg 'procesa izvedbe'; Hrvatin, 1993).

Teško je, dakle, argumentirano govoriti o 'filmskoj' i/ili 'kazališnoj' glumi *općenito*. S druge strane, u neformalnoj je komunikaciji njihova razlika 'neupitna', kao što i u kazališnim kritikama susrećemo fenomen nazivanja reducirane geste 'filmskom glumom' ili pak ekspresivne glume na filmu 'kazališnom glumom'. Neke predrasude o medijskim razlikama glumačke igre stalno se provlače postojećom literaturom. Jedna od najjačih glasi kako je 'mnogo teže' glumiti u kazalištu nego na filmu. John Gielgud (1991: 69):

> *Filmovi su podosta drugačiji* [od kazališta]*, zato jer su rijetko kada snimani u kontinuitetu, a ne morate ih ni igrati zaredom osam puta tjedno. Na filmu se scena ponavlja sve dok nisu zadovoljni i glumac i redatelj. Mislim da je u tome razlog zašto je Edith Evans pred kraj karijere preferirala film pred kazalištem. U to vrijeme više nije imala disciplinu kreiranja predstave iz trenutka u trenutak, premda je u kazalištu radila čitavog svog života.*

Sasvim izvan Guilgudove klasifikacije 'olakotnih okolnosti' filmske glume primjerice stoji opus američkog glumca i redatelja Johna Cassavetesa (Margulies 1998: 275-306), jednog od najcjenjenijih antiholivudskih umjetnika filma druge polovice 20. stoljeća, poznata po dosljednu zahtijevanju improvizacijske, *moment-to-moment* glume pred kamerom (k tome kamerom koja snima 'iz ruke') te nastojanju ukidanja granice igranja/bivanja. I Ingmara Bergmana i redatelje suvremenoga danskog pokreta DOGMA 95 karakterizira sloboda koju ostavljaju glumačkoj improvizaciji pred kamera-

Lica Johna Cassavetesa

ma, s time da je naglasak, kao i u Cassavetesa, na uspostavljanju stila filmskog dokumentarizma. Filmska se gluma dodatno komplicira dotaknemo li se antiglumačkoga pokreta sovjetskoga revolucionarnog filma, talijanskoga neorealizma ili francuskoga novog vala, gdje je imperativno zahtijevana glumačka improvizacija ili sudjelovanje glumačkih amatera (*naturščika*). Film se, naročito u svojim počecima, ali ništa manje nakon prve stogodišnjice postojanja, želio i želi predstaviti glumački 'realističnijim' od kazališta. Moje je mišljenje kako zahtjev za 'realizmom' u bilo kojoj umjetnosti (čak ni u dokumentarnom filmu; usp. Winston, 1995) apriorno nije ostvariv: umjetnička je izvedba *always already* selekcija, medijacija i interpretacija. Primjerice, filmska nijema komedija, kao vrhunac *narativne stilizacije*, uključivala je 'realističnost' kroz *glumačke amatere*, upravo zato da mlada umjetnost filma povuče jasnu granicu prema kazališnom vodvilju i uopće starijoj kazališnoj semantici, ali amateri su u isti mah igrali 'u maniri' prepoznatljivih žanrova komike; dakle nerealistično. Koliko daleko ide golema, koliko i neostvariva potreba umjetnika da uhvate lakanovsko 'realno' (drugim riječima: traumu) te koliko je ista gesta po sebi totalitarna kada za sebe počne tvrditi da je i *dosegnula* realnost, opisala sam u tekstu *What a Wonderful Fascism: Claiming the Real in Lars fon Trier and DOGMA 95* (Govedić, 2001a).

Ono što ovdje želim naglasiti tiče se povijesne činjenice kako je svaki pokušaj udaljavanja filma od srodnih medija dosad obično završavao njihovim *ponovnim približavanjem*. Svejedno, odaberemo li kao paradigmatski opus utemeljitelja filmske umjetnosti D. W. Griffitha, Renoirovo *Pravilo igre* ili opus suvremenog nam Woodyja Allena, citiranje kazališnog događaja unutar filma ili rad prema dramskom predlošku trajno je glumce dovodio i dovodi u poziciju poželjna poznavanja *oba* izvedbena medija. Štoviše, pojam glume možda bi valjalo napustiti u korist politički rizičnijeg, inkluzivnijeg i otvorenijeg pojma 'izvedbe', po Richardu Schechneru (1994: 50-51) primjenjiva na tako raznorodne situacije kao što su ne samo kazalište i film nego i cirkus. Glumac je, naime, *zaštićen* ulogom i izoliranom kazališnom situacijom na način na koji je izvođaču, primjerice izvođaču Boalovih ili performans Gomeza Peñine, baš kao i Cassavetesovu filmskom izvođaču, neprihvatljiv.

III.

Filmska teorija vrlo je rano prepoznala fenomen 'nezaobilaznosti' kazališnog u vlastitom mediju. No, dok počeci teorije filma govore o kazalištu kao o umjetnosti od koje se film svakako mora distancirati, noviji teoretičari počinju priznavati produktivnost diseminacije među medijima. Riccotto Canudo još 1911. izdaje *Manifest sedam umjetnosti,* gdje se film tumači kao sinteza svih dotadašnjih umjetnosti (u koje je dakako uključeno i kazalište), s tim da je tipično filmska karakteristika vezana uz nadilaženje kazališta 'fotogeničnošću' glumačkog *lica*. Prve snimljene predstave, u sklopu pravca *film d'art* (najpoznatije djelo te škole je *Kraljica Elizabeta* iz 1912. u režiji Louisa Mercantona i distribuciji Adolpha Zukora sa Sarah Bernhardt u glavnoj ulozi), obilovale su, međutim, masovnim scenama i hiperdekorativnošću. Hugo Münsterberg, začetnik tzv. formativnih teorija filma, također ustrajava na samostalnosti filma od kazališta, ali uočava i njihova zajednička obilježja komunikacijom *priče* te logičkom povezanošću 'mentalnih slika' i izvedbenih slika. Krupni plan u početku se nastoji pripisati isključivo filmskoj umjetnosti, kao temeljnom razlikovnom sredstvu od kazališne izvedbe. Istovremeno se naglašava i potencijal spektakularnosti novog medija. I *spektakularnost* i *krupni plan*, međutim, medijski su preuzeti od kazališta: krupnom planu odgovara gluma *ad spectatores* (u kojoj glumac izlazi na rampu i obraća nam se povjerljivo, 'licem u lice'); masivna kićenost scenografije funkcionirala je kao spektakularni mamac još i za kazališnu publiku 19. stoljeća. Svijest o ambivalenciji *medijskih izvedbi* nastavlja pratiti povijest filmske teorije: dvadesetih godina dvadesetog stoljeća Louis Delluc i Elie Faure film opisuju kao *medij za mase*, povlačeći usporedbu upravo s *masovnošću grčke tragedije*, gdje je glumac (Faure ga naziva *kinomimičarem*) posrednik između autora i mnogobrojne publike. Rudolf Arnheim u djelu *Film kao umjetnost* (1932) sve umjetnosti uspoređuje u ključu 'parcijalne iluzije', dok Bela Balász, pod utjecajem sovjetske montažne škole, ponovno uvodi jaku razliku filma i teatra s obzirom na

promjenjive točke snimanja na filmu, na specifično filmsku montažu i ponovnu primjenu krupnog plana. Ejzenštejn će na film uvesti glumački 'tipaž', kao i korištenje glumca kao *složenog vizualnog hijeroglifa*; kamenčića monumentalne filmske scenografije. Čuveni Kulješovljev eksperiment 'glumačkog lica pred kamerom', hotimice istog i *bezizražajnog* lica koje su gledatelji *različito* razumjeli s obzirom na montažu i kontekst scenografije, a ne s obzirom na glumu, definitivno je skrenuo pozornost filmaša s moći izvedbe prema moći montaže. Znakovito je da ni jedan od spomenutih teoretičara ili/i redatelja u glumcu nije vidio više od redateljskog 'materijala', nerijetko posve tipiziranog, zbog čega glumcu i dalje nije posvećena posebna analitička pozornost. Ako se gluma uzgredno i spomene, prevladavaju generalizacije. Andre Malraux (prema Stojanović, ur., 1978: 256):

> *Kazališni glumac je mala glava u velikoj dvorani, filmski glumac je velika glava u maloj dvorani.*

Svraćanje pozornosti na uspješno filmsko svladavanje kazališne umjetnosti i samim time smanjivanje neprijateljski natjecateljskog odnosa među medijma donosi generacija filmskih ontologa: André Bazin, Gilbert Cohen-Séat, Alexandre Astruc, Amedée Ayfre. U antologijskoj zbirci eseja *Que-est-ce que le Cinéma* (1967 [1958]) Bazin piše *U obranu miješanih medija,* tekst koji će duboko obilježiti kasniju teoriju filma. Citiram (Bazin, 1967: 113):

> *Nema bolje reklame za stvarno kazalište od dobro režirane snimke kazališta.*

Ali ni Bazinova pohvala filmske kooptacije kazališta ni Bazinovi sljedbenici ne govore o glumi. Teorija filma sve do šezdesetih godina razrađuje tematiku tehničkih mogućnosti vlastitog medija, zbog čega joj glumac (kao još jedan *materijal* 'nasljedovan' iz teatra) nije naročito zanimljiv. Preciznije o glumi pred kamerama progovara tek Siegfried Kracauer 1960. godine u djelu *Teorije filma*. Odatle (Kracauer, 1997: 94) citiram:

> *Budući da regularna upotreba krupnog plana poziva gledatelja da prati minuciozne promjene protagonistove fizionomije i držanja, glumac je obvezniji odreći se 'neprirodnog' viška pokreta i stilizacije, koji mu pak trebaju ukoliko se želi izraziti na pozornici.*
> *'Svako i najmanje pojačavanje geste ili načina izražavanja', veli Rene Clair, 'zabilježeno je nemilosrdnim mehanizmom kamere i uvećano tijekom filmske projekcije. Ono što glumac želi utjeloviti, fizička egzistencija lika, dominantno je prisutna na ekranu. (...) Mogli bismo je, zajedno s Hitchcockom, nazvati i 'negativnom glumom': umijećem da se izrazimo pri tom ne čineći ništa'.*

Kracauer (1997: 95) nudi još korisnih zapažanja: od glumca na filmu zahtijeva se psihoanalitička vještina izražavanja onog što se nalazi *onkraj* ili *izvan* jezika, dakle slika izvođača funkcionira kao svojevrstan simptom ponuđen kolektivnom čitanju (identičnu tezu mnogo kasnije razvija Slavoj Žižek, u djelu *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out,* 2001 [1992]). Za razliku od kazališnog glumca, koji bez obzira na svoj fizički izgled može glumiti ulogu koju je odabrao ili odabrala (budući da kazališna publika i Zapada i Istoka tradicionalno pristaje na jake stilizacije i transfere stilskih konvencija — sve dotle da krupni muškarac glumi sitnu ženu ili da sitna žena glumi razbijača), filmski glumac i tip uloge koje dobiva jako ovise o njezinu ili njegovu izgledu; fizionomiji koja najčešće ne prolazi kroz procese jačeg stiliziranja. Kracauer navodi niz redatelja, kako dokumentarista tako i redatelja fikcionalne kinematografije, koji su svoje izvođače birali isključivo prema fizičkim karakteristikama. Takav pristup, ističe Kracauer, vodi objektifikaciji filmskog glumca, koji/koja je ionako u objektivu kamere tretiran kao neživi predmet među drugim neživim predmetima. Govoreći o holivudskim glumačkim zvijezdama, Kracauer ih predstavlja kao vizualne reklame za određeni način života, kao *političke izvedbe*, a ne kao umjetnike psihofizičke metamorfoze. Zanimljivo je da ni jedan kasniji teoretičar filma nije preuzeo, ni razvio, Kracauerove teze. Pojedini su filmski žanrovi, međutim, već i u Kracauerovo vrijeme nudili hiperstiliziranog filmskog glumca — mislim na njemački ekspresionizam, žanr vesterna i film strave. Štoviše, svaki se od brojnih pravaca žanrovskog filma može opisati i kao specifična glumačka redukcija; pomak od individualiziranog lica prema ponovljivoj, serijski prepoznatljivoj maski.

Gluma je sasvim izostavljena iz pozamašne koliko i ugledne *Estetike i psihologije filma* (1965) Jeana Mitryja, jer tog teoretičara zanima filozofija i psihologija *montaže* te fenomenologija filmske slike kao Ideje, a ne glumačko posredovanje Ideje. Udubljivanje u glumačke procese preskaču i filmski semiotičari, na čelu s Christianom Metzom, zatim i naratolozi iz škole Seymoura Chatmana, zainteresirani za priču, a ne njezine izvođače. Prvo ime filmske teorije na mijeni 20/21. stoljeća, David Bordwell, hermeneutički lociran između naratologijskih i kognitivnih teorija, daleko je više zaokupljen *gledateljima* i *načinom pričanja priče* negoli glumom.

Zaseban uvid u sličnosti i razlike između kazališne i filmske glume pruža Gilles Deleuze (1997: 190-204). I Deleuze izbjegava govoriti o glumcu, ustrajava na *redateljskom* teatru i filmu, ali skreće interpretativnu pozornost na scensku i filmsku uporabu izvođačkog *tijela* kao produkcijske i recep-

Premijera Johna Cassavetesa

Četiri sestre u režiji Ivice Boban

cijske *maske*. Ponajprije uvodi razliku između 'ceremonijalnog' i 'svakodnevnog' tijela, čija se napetost najradikalnije istražuje u eksperimentalnom filmu i u kazalištu, a zatim demistificira kazališnu kategoriju tjelesne/glumačke *prisutnosti* ili 'stvarnog vremena'. Naime, u Warholovim eksperimentalnim filmovima *Sleep* i *Eat* (oba iz 1963. godine) nepomična kamera snima šest i pol sati stvarno zaspalog izvođača, a zatim još i četrdeset pet minuta njegova hranjenja. Taj se događaj po svojoj ideologiji 'stvarnog procesa' i 'stvarne prisutnosti izvođača' upušta u polemiku s granicama i filmskog i teatralnog, budući da je fokus u tolikoj mjeri na tijelu, da su iz percepcijskog procesa potisnuti i priča i gluma i čak medijski specifikum. Zanimljivo je da trideset godina poslije *identičan* eksperiment, ali sada naslovljen 'performans' *Maybe* (1996), izvodi i Tilda Swinton u režiji Cornelie Parker, kako bi demonstrirala *potpuno mirovanje* (spavanje Swintonove u staklenoj kutiji) kao kazališnu figuru 'stvarne prisutnosti/odsutnosti' izvođača na sceni, no pritom ne povlačeći aluzije ni na Deleuzea ni na Warhola, već izbjegavajući osvijestiti historičnost vlastitog koncepta izvedbe. Rekla bih da je slabo međusobno poznavanje srodnih medija bolna točka kako kazališta i filma, tako i ostalih izvedbenih umjetnosti.

Deleuze navodi još jedan primjer uznemiravanja razlike film/kazalište preko gestike tijela: redateljski opus Johna Cassavetesa, kojeg smo i sami već prije uveli u hermeneutičku igru ovog teksta. Po Deleuzeu, eksperimentalno kazalište i filmska djela Cassavetesa karakterizira izvođač koji komunicira *tjelesnim simptomima*, a ne tekstom. Sa svoje bih strane dodala da studiju glumačke profesije, i to kroz figuru *glumice* u izvedbi Genae Rowlands, Cassavetes provodi filmom *Premijera* (*Opening Night*; 1977). Kazališna prvakinja Myrtle Gordon ondje je prikazana kao dugogodišnja alkoholičarka te osoba sastavljana od krhke senzitivnosti, strahovite tjeskobe i straha od izvedbe, koja na probama uopće ne uspijeva zadržati koncentraciju, ali film i jest studija *krize* oko koje potencijalno nastaje svaka umjetnička kreacija. Myrtle se u filmu ipak pojavljuje na vlastitoj kazališnoj premijeri, gdje prolazi kroz mučan proces trežnjenja i detoksikacije, no uspijeva odigrati ulogu. Filmski gledatelj nikada ne vidi cjelovitu snimku kazališnoga komada, nego isključivo momente unutarnje nesigurnosti ili izgubljenosti glumice: tjelesne maske verbalne izvedbe. Cassavetesa dakle doista ne zanima postignuta glumačka disciplina, već *mukotrpna simptomatologija tijela/uma u situaciji komunikacijskog kolapsa kao komunikacijskog izazova*. Sada bih se vratila na Deleuzea, koji ističe povezanost filmskoteatralnih studija gestike s Brechtovim *gestusom,* u smislu prepoznatljiva socijalnog modusa (mogli bismo također reći: maske) tjelesnosti. Teatralnost kazališnog i filmskog *gestusa*, tvrdi Deleuze (1997: 194-202), različita je onoliko koliko se razlikuje stupanj fragmentacije među medijima, jer u filmu 'pleše' kamera oko izvođačkog tijela, dok u kazalištu pleše samo izvedbeno tijelo. U oba slučaja, ples (kretanje, narativna manipulacija vremenom) stvara posebnu iluziju 'prisutnosti'; ništa stvarniju u filmu negoli u kazalištu. Ako pak samostalno zavirimo u bitno starije Brechtove tekstove o glumi, vidjet ćemo da je jedan od najutjecajnijih kazalištaraca 20. stoljeća svjesno primjenjivao filmsku tehniku, smatrajući je, upravo na polju gestusa ili glume, medijski ekvivalentnom ili bar komplementarnom kazalištu. Brecht (1979: 120):

> *Vrlo je zanimljiv eksperiment kratki film koji smo snimili prije predstave, gdje smo s prekidima snimili glavna čvorišta radnje tako da se u velikom skraćenju ispoljava ono gestično. Film začudo točno potvrđuje kako je tačno Lorre baš u tim dugim govornim dionicama pogodio mimični svih tih (u filmu nečujnih) rečenica.*

Gluma kao igra bez objekta stoga se pokazuje kao igra stalno promjenjivim ili nestabilnim konvencijama korporalne komunikacije. Zbog toga nije čudno što je proučavanje glume kao filozofije tijela odvelo i Brechta i Artauda i Barbu i Schechnera prema fascinaciji istočnjačkim vještinama tjelesne, ali i spiritualne samokontrole i/ili ekstaze. U suvremenom udžbeniku glume *Movement Training for Stage and Screen* (London: A&A Black, 1995), uvelike utemeljenu na Grotowskom i Barbi, Jean Sabatine ustrajava na izvedbenom zagrijavanju, opuštanju i treniranju glumca na isti način na koji bismo pratili dnevno treniranje jogina; često i s identičnim vježbama disanja. Tijelo koje ne vlada svojim napetostima i refleksom opuštanja, tijelo koje ne razumije vlastitu 'mehaniku' ni snagu, tijelo koje nije u stanju kontrolirati pokret i glas, po mišljenju Sabatineove apsolutno nije sposob-

no da bude u kontaktu bilo sa sobom, bilo s drugim izvođačima, bilo s publikom. Kontrola vlastitog tijela također otvara mogućnost transformacije energije potrebne za izvedbu. Daljnji je paradoks pisanja o glumi vezan uz već spomenut nedostatak vidljivog ili stabilnog objekta glumačke igre: svaka je izvedba *posebna* i svaki je kvalitetan glumac sinkretički spoj brojnih poetika tijela, koje k tome susrećemo jedino u specifičnom i promjenjivom kontekstu izvedbe.

Najmanje sam o glumi naučila čitajući biografije velikih glumačkih umjetnika, krcate podacima o njihovim osobnim ukusima i biografskim izborima, ali do kraja lišene promišljanja izvedbene tehnike. Najviše sam o glumi naučila radeći na sceni s Vilijem Matulom, glumačkim majstorom. Ona srednja kategorija, teatrološke i filmološke studije o glumi, tekstovi koji ne prezentiraju 'posvećenu' *metodu* izvedbe već su u stanju i kritički se od nje distancirati, odveć su malobrojni. Iznimku čini studija Lea Braudyja *The World in a Frame: What We See in Films* (1976), čijih je finalnih stotinu stranica posvećeno glumi na kazalištu, filmu i televiziji. Braudy je kvalitetatan poznavatelj sva tri medija, zbog čega ukazuje koji se glumački postupci 'sele' iz vodvilja u televizijsku glumu, iz kazališne tragedije u filmsku dramu, iz filmske komedije natrag u kazališni stil glume. Isti autor ukazuje i na raširenu predrasudu koja od filmskog i amaterskog glumca očekuje da 'glumi sebe', dok od kazališnog očekuje visok stupanj samopreobrazbe. Time ulazimo bliže problemima glume: koliko izvođačeva *jastva* ostaje unutar ili izvan uloge? *Možemo li reći kako je gluma umjetnost alternativnih samodefiniranja: umjetnost u kojoj se strašnom hipokrizijom smatra jedino tvrdnja kako smo se probili do 'autentičnog', 'konačnog' ili 'korijenskog' identiteta?* Znači li to da gluma donosi složene, koliko i provokativno nedovršene odgovore na psihološko, sociološko i filozofsko destabiliziranje identiteta? Braudy (1976: 220-222) uvodi pojmove 'zatvorenog' i 'otvorenog'[4] izvedbenog djela, pri čemu *otvoreno izvedbeno djelo* obavezno zadržava karakter teatralne samorefleksije, glumačke inkluzivnosti te estetike moguće političke promjene (primjer: Renoir i njegovi glumci), dok *zatvoreno djelo* ustrajava na 'glumcima kao stoci' (što je Hitchcockov citat, jer je u Braudyja Hitchcock dan kao primjer idealnog redatelja zatvorenog izvedbenog djela), kao što ista poetika zatvorenosti inzistira i na društvu koje ima paranoidno-monolitnu strukturu te fatalističke interpretacije roda, klase i karaktera. Renoirov i Hitchcockov glumac doista su dva ekstrema izvedbenih umjetnosti: jedan reflektira, parodira i mijenja pravila igre; drugi inscenira njihovu svevažeću zagušljivost. Drugim riječima, jedan redatelj njeguje partnerski odnos s glumcem, drugi ga uspijeva precizno kontrolirati. U hrvatskom se kazalištu slična razlika u redateljskom radu s glumcima manifestira u predstavama strogokontrolirajućeg scenskog dirigenta Branka Brezovca, naspram inkluzivnijih i glumačkoj improvizaciji otvorenijih Renea Medvešeka ili Bobe Jelčića. Ma koliko nastojala zaobići instancu redatelja, čini se da ona izravno utječe na glumačku metodu tijekom rada na pojedinoj predstavi.

Zadržimo li se na najtežim strategijama glumačko-redateljske suradnje, ponovno nas zatječe *paralela* između kazališta i filma: povezanost Brechta i Godarda, kao umjetnika koji od glumca zahtijevaju maksimalan stupanj političke, umjetničke i zanatske refleksije. Smatram da teorijski diskurs filma i kazališta još nije pronašao temu *glume kao pluridisciplinarne refleksije* (premda je, preko filozofkinje Judith Butler, pronašao temu perfomativne izvedbe roda) možda na isti način na koji još nije pronašao ni *etiku činjenja* kao etiku umjetničke izvedbe. Pokušat ću stoga govoriti o konkretnim izvedbama (pozicija konkretnog primjera ionako mi se čini etičnijom od stalnog apstrahiranja) intermedijalnih glumačkih susreta na kazalištu i na filmu.

IV.

U predstavama domaćeg redatelja Branka Brezovca izvođač je predstavljen kroz izravnu interakciju s filmskim medijem, bilo tako što je na sceni prisutan zajedno s projekcijom filmova koji s njim/njom ulaze u simultanu izvedbu (kao u predstavama *Shakespeare the Sadist* ili *Maraton*) ili tako da filmska snimka komentira glumačku ulogu na koju se izvođač ne obazire (u predstavi *Emma, pokušaji*) ili opet tako da filmska snimka i glumac ulaze u svojevrstan medijski dijalog u Brezovčevoj predstavi *Veliki meštar sviju hulja*. Brezovčevo korištenje medijem poziva na posve heterogeno razumijevanje glumačke izvedbe, u kojem i izvođač na neki način postaje *novi medij* — lakmus i političkog i dramskog nesvjesnog. Usporena tehnika kretanja Vilija Matule kao hamletskog protagonista Ljube Kraljevića u Brezovčevoj predstavi *Veliki meštar sviju hulja* čitavu izvedbu, organiziranu kao multimedijalni spektakl, *usporava u samom njezinu središtu*. Umjesto da glavni glumac 'trči' za filmskim projekcijama, zatim za stalnim projekcijama Krležina dramatiziranoga proznog teksta, za glumačkim korom u neprestanoj dekompoziciji scenskih slika, za glazbenom podlogom koja dodatno pomiče izvedbu prema pluralnosti medijski istodobno prezentiranih 'glasova', Matulin kontinuirano usporeni pokret uspostavlja protutežu kaosu: pomičnu točku kontemplacije i kontrole. Svejedno da li tog protagonista pročitamo kao heroja opsjednutog manjkom odgovornosti ili kao hulju koja se ni sama nije u stanju izboriti za odgovorno ponašanje te obračun sa scenskim Klaudijem, glumačka izvedba u svakom slučaju savršeno *prikazuje tijelo lišeno gravitacije* (Matula se, stiješnjen u kutiji scenske sobe, uspinje po njezinim okomitim zidovima) ili pak pokretom *koncentrirano tijelo* u stalnom putovanju pomahnitalim prostorom. Igra bez objekta ovdje se može shvatiti i kao igra bez pravoga Kraljevićeva antagonista, jer ni ovaj Hamlet ne zna da li se spori s državom, mafijom, očinskom figurom, duhovima, Ofelijom, običnom sitnom zlobom susjeda ili samim sobom. Novina glumačke igre sadržana je — kao i uvijek — u glumčevoj uporabi tijela kao maske, medijski *umnožene* na početku i kraju predstave, ali i tijela medijski *umrežena* tijekom ostatka uprizorenja. Matulina crvenokosa perika i ženstvena fizura kose do ramena upućuju i na androginost glumačke medijacije: u zagrljaju koji izmjenjuje s Velikim Meštrom, Kraljević kao da postaje feminina figura. Zanimljiv izvedbeni eksperiment Matula postiže i 'cijepanjem' vlastitoga glasa na zvuk koji je publici naizmjence posredovan uz pomoć ili bez mikrofona. Mikrofon je rezerviran za introspektivnije dionice teksta, glas je korišten u scenama dijaloga. Do kojega se

stupnja Matulin Kraljević 'rastjelovljuje' temeljno je pitanje glumačke profesije*: maksimalno ekspresivno tijelo transcendira tjelesnost izvedbe,* na isti način na koji gluma 19. stoljeća 'iz grla' (danas bismo rekli: radijsko izgovaranje teksta) svu pozornost publike svraća na grč tjelesnosti iz koje dopire zarobljeni glas. Čitavu bismo predstavu *Velikog meštra* mogli promatrati i kao hamletovski esej o glumi,[5] u kojem 'igra bez objekta', igra bez mogućnosti imenovanja Kraljevićeva/Hamletova antagonista, prelazi u hajdegerijansku tjeskobu bez jasna uzroka; u *Unheimlichkeit* ili obezdomljenost; tjeskobnu izmještenost iz svega poznatog. Čak i u tradicionalnoj ontologiji kazališta, u kojoj je glumac posrednik ili *medij* između autora i publike, ova pozicija ukazuje na njezinu/njegovu transgresivnost; na *histrionski potencijal reflektiranja i samim time razbijanja poretka postojećih uloga.* Matulina izvedba Ljube Kraljevića kao i Shakespeareov lik Hamleta tijekom predstave promatraju ili sudjeluju u nekoliko predstava ili banketa unutar predstava, time *još dalje pomičući granicu tjeskobne, koliko i produktivne intramedijske refleksije*. Na isti je način vjerodostojno definirati i glumu: boravak u kreativnom prostoru komunikacijske obezdomljenosti. Osim glume Vilija Matule, isto scensko djelo nudi i niz uloga napravljenih po Braudyjevu receptu zatvorene izvedbe; uloga koje ne prelaze u partnerstvo s redateljem, nego ostaju na razini mehaničke reprodukcije dodijeljene im maske. Napominjem da ista predstava može nuditi nekoliko dispartnih glumačkih sustava, čija nespojivost također uspostavlja jedan od značenjskih okvira djela.

Moguće su i drukčije primjene izvedbene intermedijalnosti u teatru. Redatelj Georgij Paro, s odmakom od dvadeset i osam godina, 2001. u predstavi *Kolumbo* Michela de Ghelderodea pušta snimku vlastite predstave Krležina *Kolumba* koju je radio 1973, uprizorivši tako autoreferencijalni medijski spektakl susreta onodobnih glumaca s istim izvođačima u današnjici, starijih i mlađih 'sjena', koje su pozvane ogledati se s novim tekstom i novim kontekstom. Paradoks Parove kazališne predstave tiče se neusporedivo veće snage filmske snimke starije kazališne predstave (antologijske po svojoj kritičkoj snazi), pored koje su današnji izvođači izgledali nemotivirano i mlako. Pored slike filmski razapeta Božidara Bobana, glumca koji vapi na križu jarbola, scenska izvedba pogrbljena, premda uspravna i tiha Božidara Bobana u ulozi vlastitog dvojnika iz suvremenosti izgleda kao maska odustajanja. No to nije *glumčev,* nego *redateljev* izbor, u kojem *snimka* unutar predstave ima daleko jači utjecaj od *žive izvedbe*, upravo zato jer se današnji Georgij Paro ne želi upustiti u kritiku drugih niti izložiti osobnoj samokritici. Na toj je barikadi redateljeve samokastracije zaustavljena i glumačka komunikacija.

Novu dimenziju interakcije kazališta i filma u kazalištu pruža prikazivanje dokumentarnih isječaka ili vijesti, tijekom kojih obično nije scenski osviještena glumačka dimenzija političke izvedbe. Tako redateljica Ivica Boban kazališnu predstavu *Četvrta sestra* (2001) također nadopisuje dokumentarnim snimkama političkih događaja koji su obilježili nastanak i raspad Jugoslavije, ali primjenjuje ih samo kao tehniku ubr-

Veliki meštar sviju hulja u režiji Branka Brezovca

zavanja povijesne retrospekcije. U istoj predstavi kao parakazališni je jezik iskorištena modna revija u značenju multimedijskog događaja, istovremeno izvođena na sceni i projicirana na velikim TV-monitorima oko scene. Razlika između glumačke izvedbe 'manekenstva' i glume 'unutar komada' dodatno je ironizirana ulogom Pepeljuge/Kolje; krivo prepoznavana u svim kontekstima medijskih manipulacija vizualnim kodovima. Glumački debitant Borko Perić igra tijelo maskirano u žensku prostitutku te odjeveno u farsu protagonistova javnog ispovijedanja 'autentične' ruske maloljetne uličarke, *specijalno dizajnirane* za prodaju redatelju zapadnjačkih dokumentarnih filmova. No u ovoj predstavi izvedba ne izlazi toliko iz glumca, koliko iz *filmske* te redateljske manipulacije Perićevim vizualnim karakteristikama. Za razliku od Branka Brezovca, u kojega je Vili Matula angažiran za proces glumačkog rastjelovljenja svim dostupnim izvedbenim sredstvima komunikacijske dekompozicije, redateljica Ivica Boban *de facto* postupa kao filmski umjetnik koji publici nudi plošnu slikovnost glumačke fizionomije. Za teoriju intermedijalne glume dodatno je intrigantno što je *filmski* učinak postignut u *kazališnom* mediju.

Ovogodišnji Eurokaz zagrebačkoj je publici predstavio i nizozemsku predstavu *Terenski vodič za zamišljeno ponašanje* s temom ravnopravna kreiranja scenskog događaja filmskim projekcijama i živom izvedbom. Scenografija iste 'dnevne sobe' na platnu i u trodimenzionalnoj kazališnoj scenografiji napravljena je kao intermedijalni dijalog filma i kazališta, ali tako da jedan medij lako postaje 'potisnuti sadržaj' onoga što nije izraženo ili onoga što je potisnuto u drugom mediju. Primjenom filmske i kazališne montaže (čime je ujedno naglašena i sličnost tih procesa fragmentiranja), redatelj Julian Maynard kreira niz trikova percepcije: isti glumac radnju započetu u filmskom kadru nastavlja obavljati na trodimenzionalnoj podlozi pozornice, zatim rekvizit ili tijelo koje izleti sa scene i dalje vidimo i pratimo na filmskoj traci. Poljubac dvoje izvođača na sceni komentiran je poljupcem drugog para izvođača na filmu, ali tako da film ilustrira podsvjesnu želju jednoga od izvođača (npr. želju za preljubom). Kako predstava napreduje, filmski prizori konotiraju sve žešće prizorište podsvjesnog nasilja: kamera bilježi želje pojedinih izvođača da svoje bližnje zapale, uguraju u male ladice, svuku do gola, zatuku, nasilno ušutkaju i zavežu za stolac. Ono što u prvi mah izgleda kao 'obična' ili sasvim svakodnevna situacija postepeno prerasta u konflikt paralelnih stvarnosti. Gluma je, međutim, nediferencirana s obzirom na tehničke mogućnosti medija: izvođači se ponašaju ili u skladu sa svakodnevnom gestikom ili pak oniričkom ravnodušnoću uprizoruju nasilje. Postoji još jedna razlika: samo na filmskoj snimci izvođači na kraju predstave ostaju trajno zajedno kao grupa u istom kadru; pomalo prisilno nasmiješeni i zagrljeni dok se oko njih pozornica neprestance 'destabilizira' ili 'gubi'. Virtualna tijela kao da nadživljuju (vrlo često i humorno potiru) maske kazališne izvedbe, ali samo zato jer se gluma na filmu *nastavlja* (ili vraća na početak vrpce), dok je u kazalištu predstava definitivno završena. U ovoj se predstavi medijski razlikuju jedino *vremena* glume; prostor i način izvedbe i na kazalištu i na filmu sasvim su identični. Važno je napomenuti da je učinak eksperimentalne glume postignut kroz novu mrežu kognicije dvaju izvedbenih medija.

Baby of Mâcon Petar Greenawaya

V.

Preostaje mi još samo da komentiram filmsko citiranje kazališne glume. U Lubitschevu filmu *To Be or Not to Be* (1942) grupa kazališnih glumaca pokušava nadmudriti nacističke okupatore Poljske tako što u zatvorenom kazalištu izrađuju repliku nacističkog ureda, a zatim glavnoga glumca Josepha Tauru (u izvedbi Jacka Bennyja) izravno iz svojih redova i uloge Hamleta prebacuju u ulogu *stvarnog njemačkog oficira*, kako bi s prisvajanjem oficirske uloge ujedno dobili i moć izricanja odluke s pozicije njemačke vlasti te spriječili pogubljenja članova pokreta otpora. I ovdje se ponavlja ranije analitičko iskustvo: 'loša' gluma, kako na snimljenim kazališnim daskama tako i u snimljenim filmskim ulogama, vezana je uz manjak motivacije, manjak refleksije, puku taštinu izvođača te naglašenu statičnost geste i glasa glumačke zvijezde kao glumačkog spomenika. Dotok 'životno važne' vjere u ono što se izvodi (u filmu glumcima u najmanju ruku prijeti hapšenje ako se otkrije njihova 'predstava') donosi i porast *dobre* glume, do te mjere da postaje teško istupiti iz uloga. Formulom preuzimanja *zbiljski važnih uloga* Lubitschevi glumci uspijevaju obmanuti i kazališnu i filmsku publiku. Nenadmašiv komičarski pečat filmu daje i redateljeva odluka da ulogu Hitlera dodijeli vječno sporednom glumcu, koji međutim briljira u ulozi tirana. Drugi komični prizori filma također nastaju na raskrižjima glumstvenog: ili u trenutku kada popusti fizička simulacija društvene uloge (glumac izgubi brkove ili ne zna što čini njegov lik u sličnoj situaciji) ili kada prestaju vjerovati u uspjeh svoje igre, zato jer primjerice susretnu vlastitog dvojnika. No i u situacijama pobrkanosti 'pravih' i 'kazališnih' uloga, Lubitsch iskazuje

duboku odanost igri bez objekta: ne postoji tako ozbiljna uloga iz koje se ne bismo mogli izvući humornim obratom. Nevidljiva loptica uvijek se može dodati nevidljivom suigraču.

U djelu *Baby of Mâcon* (1993) Petera Greenawaya po mom je mišljenju najdrastičnije i najdosljednije prikazana, ali i kritizirana, gluma koja *izvođača* izjednačuje sa *stvarnom osobom*, i to ne samo u renesansnoj sakralnoj drami (premda je radnja 'filmske snimke' kazališnog događaja smještena u 1600. godinu), nego i u današnjoj fenomenologiji performansa. Ako umjetnici poput Franca B. ili Stelarca koketiraju sa smrtnošću i povredivošću vlastitog tijela tijekom izvedbe (pod koketerijom sa smrću podrazumijevam da spomenuti performeri ni uza sve prolijevanje krvi za sad nisu doista nastradali tijekom vlastitih predstava), ništa slično ne možemo reći za *snuff* umjetnike, koji *doista umiru* u ulozi zabilježenoj na video-zapisu; sasvim na tragu gladijatora ili zabilježenih smrti izvođača renesansne drame. Greenaway također inscenira situaciju stvarne glumačke smrti u renesansnom glumištu. Posljedice odabira glumaca (i njihova pristanka na uloge) predstavljaju snažnu podtemu filma. Greenaway se *de facto* obračunava s *pasivnim glumcem*; s onim što savršeno indikativno formulira i hrvatska glumica Ivka Dabetić: »*Glumci, a naročito glumice, nikad ne biraju uloge — uvijek su izabrani*.«[6] I doista, Greenawayeva junakinja u izvedbi Julije Ormond izabrana je (zbog svoje ljepote) za ulogu Kćeri i Djevice Marije u sakralnom komadu o svetom Djetetu. U trenutku pristanka, ona čak hlepi za ulogom, ali ne zna da će scenarij izvedbe voditi prema njezinoj stravično nasilnoj smrti, niti poslije zna kako *istupiti* iz uloge. *Umjesto da sudjeluje u igri bez objekta, ona postaje objekt političke igre.* Onog časa kada je pristala na ulogu, sustav socijalnih, sakralnih i političkih uloga vodi nju, a ne ona ulogu. Sljedeća je tema filma oportunistička *trgovina ulogama*. Glavna junakinja odlučuje glumiti Djevicu Mariju jer je njezina stara i bolesna majka rodila dijete u dobi kada to nije nimalo uobičajno, zbog čega mještani Mâcona dijete u početku filma smatraju monstruoznim. No Kćer zaključuje kako će stvar izgledati sasvim drukčije ako ona preuzme ulogu djetetove majke te još dodatno u nju investira i biblijsku priču o bezgrešnom začeću Krista u trbuhu djevice. Zarada na 'svetom djetetu' otvorit će joj vrata svega o čemu sanja. Polazi joj za rukom uvjeriti i svećenstvo i mještane kako dijete svima donosi blagoslov i plodnost, sve do trenutka kada poželi spavati sa biskupovim sinom. Preko pjevanoga glasa kazališnog redatelja u offu, 'dijete' je upozorava kako ne smije izgubiti nevinost ako kani zadržati ulogu u svetoj drami njegove majke Marije. Budući da je glas djeteta ne uspijeva zaustaviti, publika promatra kako djetetova ruka vodi bijesnog bika koji probada nago tijelo 'Marijina' ljubavnika (u sceni zavođenja ona mu čak nudi '*ulogu* Josipa'). Kada 'Marija' odluči smrtno se osvetiti biku, Dijete ponovno progovara glasom iz offa, ustrajavajući na tome da je životinja bila samo *njegov instrument,* zbog čega ne zaslužuje smrt. Ako ubije životinju, na sebe će navući prokletstvo. 'Marija', međutim, ubija bika i tog časa gubi ulogu miljenice mještana. U trećem činu 'Marija' odlučuje kazniti Dijete zato što je izmaklo dogovorenoj ulozi: provaljuje u njegovu sobu i guši ga jastukom. No mještani je, prema zakonu, ne smiju osuditi na smrt zato što je još djevica. Cosimo Medici nalazi 'rješenje': naređuje biskupu da blagoslovi svakog vojnika koji je poželi silovati. 'Marija' umire kod tristotog vojnika koji je siluje uz pompu, blagoslov i svečanu gozbu Crkve. Kada mrtvo tijelo 'Marije' sklizne s krvavog kreveta na pod, jedan od vojnika komentira: »*Zbilja je bila dobra glumica*.« Slijedi posljednji čin: komadanje odjeće i tijela Svetog Djeteta. Sanktifikacija i fetišizacija uloge. U posljednjem prizoru filma publici se izlazi pokloniti kompletna glumačka ekipa snimljene 'kazališne predstave', s time da prvo iznose *leševe* uprizorenja: zaklano tijelo bika, mrtvo tijelo biskupova sina, 'Marijin' leš, leševe njezine majke i oca (ona se objesila, on si je prerezao vrat tijekom 'Marijina' silovanja). Predstava nam podastire glumu kao tjelesnu žrtvu okolnih mehanizama ideologije, odnosno mehanizama *prisilnog* maskiranja te nasilnog utiskivanja maske u lice izvođača.

Izvedbeno, čitav je Greenawayev film napravljen u kazališnoj tradiciji renesanse: od ulaska i smještaja publike, kostimografije i scenografije, citiranja Dürerovih slika, do favoriziranja posebno krvava 'teatra anatomije' ili izrazito stilizirane glumačke geste s brojnim ponavljanjima jedne replike, nalik crkvenom pjevanju (a često i uz pratnju sakralne muzike). Ništa ne razdvaja filmsku glumu od kazališne, kao što ništa ne razdvaja fikcionalni od stvarnog života izvođača. Duge vožnje kamerom posjeduju kazališnu kvalitetu postizanja kontinuirane gledateljske pozornosti nad čitavim scenskim prostorom, kao što i prevladavajući totali udaljavaju film estetike 'krupnog plana' ili bilo kakve izvedbene intimnosti. Gluma je definirana kao ulazak u *proces uloge* tijekom kojega izvođač može i smrtno stradati.[7] Renesansna političnost Greenawayeva filma upravo je u načinu na koji je društvene uloge bogataša, na primjer ulogu licemjernog sadista Cosima Medicija, učinio fiksnijima od uloga siromaha, koji mahom umiru kada pokušaju odigrati viši ili ugledniji stalež. I ovdje je u središtu pozornosti maska izvođača, ali uloga zahtijeva ni više ni manje nego posredništvo realno investirana i traumatizirana tijela. Tijelo i maska stoje u nepremostivoj zavadi. Prema ulozi, tijelo svetice ne smije pokazivati žudnju; ne smije ispadati iz očekivanja publike.[8] Tijelo glumice, pak, maski Marije uznemirujuće dopisuje čulni kontekst. Ni tijelo Djeteta iz Greenawayeva filma ne uspijeva preživjeti samo kao *sveti izložak*; unaprijed je osuđeno na mortifikaciju, koja doduše izlazi iz same uloge božjeg glasnika. Greenaway doslovce pita: što ako publika, oduševljena vašom izvedbenom karizmom, poželi obogotvoriti, a onda pojesti vaše *posvećene* prste? Što ako toliko uspijete u *igri svetog* da vam publika zabrani povratak u profanu egzistenciju? Kako refleksiju zadržati na mogućnosti istupanja iz uloga ili izbora novih maski? Nakon što je tijelo Greenawayeva glumca 'žrtvovano' i institucionalno konzumirano, izloženo kao relikvija izvedbe u oltarnom prostoru ove ili one crkve, ponovno smo u točki *igre bez objekta*, u kojoj prizivamo novog Glumca da za nas obnovi i utjelovi procesiju sakralnosti. Peter Greenaway upravo tako i završava film: pozivom na novu predstavu; na novo 'iskupljenje' velikom predstavom. Ne treba zaboraviti da i Antonionijevu redateljsku 'igru bez objekta' također pokreće snimka jednog leša, čijim

se uvećanjem bavi protagonist filma *Blow Up*. Možda je izvedbeni poziv zamisliv samo kao transakcija *fantastičnim* sadržajem podsvijesti publike i podsvijesti samih izvođača, u čijoj pozadini neprestance tinjaju siluete velikog pogreba žrtvovanih medijatora igre (glumac i svetac po Grotowskom ionako dijele zajednički opis pojma). Ili je možda gluma intermedijalna glosa o slobodi našeg unutarnjeg igranja? Sigurno je tek da *igra* — nečista, opasna, uzbudljiva i nesavršena — ostaje stvarnija od svih zamislivih uloga. U tom smislu nije moguće govoriti o 'velikim glumcima'. Točnije je govoriti o izvođačima koji uspijevaju ostati radikalno otvoreni igri bez objekta.

Bibliografija

Barton, John, 1984, *Playing Shakespeare*, London: Methuen

Bazin, André, 1967, *What is Cinema?,* vol. I, Berkeley: U. of California Press

Bernard, Jan, 1997, *Film and Television Acting: From Stage to Screen,* *

Brecht, Bertolt, 1979 [1963/64], *Dijalektika u teatru,* Beograd: Nolit

Braudy, Leo, 1976, *The World in a Frame: What We See in Films,* Chicago: U. of Chicago Press

Caine, Michael, 1990, *Acting on Film: An Actor's Take on Movie Making,* London: Applause Theatre & Cinema Book Publishing

Deleuze, Gilles, 1997 [1989], *The Time Image,* Minneapolis: U. of Minnesota Press

Gielgud, John, 1991, *Acting Shakespeare,* London: PAN Books

Girard, Dale Anthony, 1997, *Actors on Guard: A Practical Guide for the Use of the Rapier and Dagger for Stage and Screen,**

Goodman, Lizbeth i Jane de Gay, 2000, *The Routledge Reader in Politics and Performance,* London: Routledge

Govedić, Nataša, 2001a, 'What a Wonderful Fascism: Claiming the Real in Lars von Trier and DOGMA 95', u Gržinić, ur., 2001.

Govedić, Nataša, 2001b, 'Kraljević Hamlet 2001. u Zagrebu', *Zarez*, 11.10.2001, Zagreb

Gržinić, Marina, ur., 2001, *The Real, the Desperate, the Absolute,* 2001, Celje: Galerija sodobne umetnosti

Hobbs, William, 1995, *Fight Directions for Stage and Screen,* *

Hrvatin, Emil, 1993, *Ponavljanje, norost, disciplina,* Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana i Zveza kulturnih organizacij Slovenije

Kracauer, Siegfried, 1997 [1960], *Theories of Film,* Princeton: Princeton U. P.

Marguliesm, Ivane, 1998, 'John Cassavetes: Amaetur Director', u Jon Lewis, ur., 1998, *The New American Cinema,* *

Morrison, Hugh, 1998, *Acting Skills,* *

Sabatine, Jean, 1995, *Movement Training for Stage and Screen*, *

Schechner, Richard, 1994. (1977), *Performance Theory,* London: Routledge

Stojanović, Dušan, 1978, *Teorija filma,* Beograd: Nolit

Winston, Brian, 1995, *Claiming the Real: Documentary Film Revisited,* London: British Film Institute

Žižek, Slavoj, 2000 [1992], *Looking Awry,* Cambridge MA: The MIT Press

Bilješke

1 Iz Goodman i de Gay, 2000: 55

2 Usp. Dale, 1997; Sabatine, 1995; Morrison; 1998; Bernard, 1997; Hobbs, 1995. itd.

3 Primjerice, zagrebačka ADU ne distingvira glumačke predmete i nastavni program s obzirom na filmsku ili kazališnu *glumu*, nego s obzirom na filmsku i kazališnu *režiju*.

4 Braudyjeva se terminologija samo nazivljem podudara s Ecovim konceptom zatvorenog i otvorenog umjetničkog djela (kao procesa nedovršive uspostave multipnih i ambivalentnih značenja), premda je zapravo bliža Popperovoj terminologiji društva kao politički 'otvorenog djela'.

5 Argumentaciju *Velikog meštra* kao redateljsko-glumačke parafraze Shakespeareova *Hamleta* objavila sam u tekstu 'Kraljević Hamlet 2001. u Zagrebu', časopis *Zarez* od 11. 10. 2001.

6 Ivka Dabetić, glumica, u TV emisiji *Knjižnica*, 24. svibnja 2001

7 U EXIT-ovoj predstavi *Eva Braun* dramatičara Stefana Kolditza i redatelja Edvina Liverića, glavna junakinja sanja o stjecanju slave velike holivudske glumice, ali uspijeva se izboriti da je prepoznaju kao Hitlerovu ljubavnicu i potencijalnu junakinju budućih filmova o Füreru tek izvedbom samoubojstva. Dakle *uloga* je ponovno 'plaćena' *smrtnom kaznom*.

8 Ista trauma radikalne zamjene lika za lice i lica za očekivanja publike pogodit će i glavnu junakinju Marinkovićeve drame *Glorija*.

Dodir zla

UDK: 791.44.022:77.02

Domagoj Lozina

Polazište snimatelja: svjetlo

Kao generacija snimatelja, mi predstavljamo sve snimatelje prije nas. Mi smo u ovom trenutku zbog sveg posla obavljenog do sada. Bez njih ne bismo mogli biti gdje jesmo. O tome nema dvojbe. Ali čak i prije toga imamo čitavu povijest slikarstva. Od prvih grafita na zidovima pećina, preko prvih egipatskih crteža, do Piera della Franceske, imali smo načine za izražavanje emotivnih priča i slika u različitim stilovima. Nema sumnje da kada dizajniraš, fotografiraš ili snimaš film, odražavaš 2000 godina povijesti, bio toga svjestan ili ne. Moje je mišljenje da trebamo biti svjesni svega što je bilo prije. Mislim da bi bilo pogrešno tražiti od slikara da slika kao netko prije njega. Bilo bi pogrešno tražiti od snimatelja da snimi film kao neki drugi do tada jer to ne može nikada uspjeti. Razlog tome je što isti elementi i ista povijest ne postoje u istom obliku kao nekada. Ali možemo imati reference na dosadašnji rad zato da bismo bili jasniji u tome kamo želimo ići i što želimo postići.

(Vittorio Storaro)

1. Uvod

Cilj mi je u ovom radu prikazati svjetlo kao najvažniji element u određivanju vizualnog identiteta filma. Svjetlo u svojim bezbrojnim oblicima i sa svim svojim tajnama najveća je opsesija snimatelja.

Također želim odrediti snimateljev položaj i odgovornost u stvaranju filma.

Kratki povijesni pregled pokazuje kako su se osnovna estetska načela snimanja mijenjala od samih početaka filma. Za razliku od ostalih umjetnosti, u filmu je taj razvoj povezan s razvojem filmske tehnike. Tehničke novotarije poslužile su kao inspiracija u širenju estetske perspektive.

U svojoj kratkoj povijesti filmska se umjetnost ni za trenutak nije postidjela velikog utjecaja ostalih vizualnih umjetnosti na svoj razvoj. Upravo je umjetničko nasljeđe, osim inspiracije, olakšalo komunikaciju među sudionicima procesa stvaranja filmskog djela.

Cjelovitije viđenje građe omogućili su mi intervjui i izjave najvažnijih snimatelja sadašnjice. U njihovu radu odražava se cjelokupno filmsko iskustvo. Velike razlike u osnovnim estetskim principima odražavaju mogućnosti umjetnosti. Razlike su prisutne od različitih kriterija prilikom izbora filmova do samog načina realizacije. Sva ta raznolikost i razlike imaju isti cilj — dobar film.

2. Stilski pristupi osvjetljavanju

Snimateljev je posao vizualno pojačavanje scenarija.

(Billy Williams)

2.1. Naturalistički pristup ili ultrarealizam

U naturalističkom pristupu snima se samo s onim svjetlom koje postoji u samom objektu. Ako je to fluorescentna rasvjeta, rabi se samo ona. Ako je to vatra, tada je ona izvor svjetla i upotrebljava se za osvjetljavanje prostora i likova. Takvo estetsko stajalište postalo je moguće tek pojavom osjetljivijih emulzija i svjetlosno jakih objektiva. U njegovoj realizaciji vrlo je važan i laboratorij jer se filmu često povećava osjetljivost. Stil je inaugurirao francuski *novi val*. Danas njegovu radikalizaciju nalazimo u danskoj kinematografiji, među autorima koji djeluju pod imenom *Dogma 95*.

Mnogi autori koriste se takvim pristupom u samo nekim scenama filma ili u samo nekim filmovima zbog postizanja *potpune* realnosti, ističući pri tome karakteristike prirodnog svjetla.

Počinjem od realizma. Moj je način osvjetljavanja i viđenja realističan. Ne upotrebljavam imaginaciju, upotrebljavam proučavanje. U osnovi, pokazujem stvari kakve uistinu jesu, bez distorzije. U noćnim scenama moje svjetlo dolazi od lampi ili bilo kojeg izvora svjetla koji vidite u kadru.

(Nestor Almendros)

Za vrijeme snimanja filma Network (Mreža; *Sidney Lumet, 1976) u jednoj fazi snimao sam samo s onim svjetlom koje stvarno postoji u samom objektu — ako je to fluorescentno, radim s njim — bilo kakvo da jest.*

(Owen Roizman)

2.2. Realizam

Pri realističkom pristupu, snimatelj se koristi prirodnom rasvjetom, ali po potrebi intervenira dodatnom rasvjetom. Ako korištenje postojećim svjetlom nije moguće, rekonstruira ga pomoću rasvjete, čineći pri tome svoju verziju realnosti.

Na studijskom setu pretpostavljam da je sunce izvan kuće i potom gledam kako bi svjetlo ulazilo kroz prozore i to rekonstruiram. Izvor svjetla treba uvijek biti opravdan.

(Nestor Almendros)

Owen Roizman je početkom 70-ih bio među prvima u Hollywoodu koji se koristio stvarnim lokacijama i postojećim svjetlom. Njegov stil snimanja pri niskim razinama svjetla utjecao je na mnoge nadolazeće i neke starije snimatelje.

> *Ako mogu samo promijeniti žarulje u sobi i ništa više, učinit ću to. Za vrijeme snimanja* The French Connection (Francuska veza; *William Friedkin, 1971) nismo raspolagali svjetlosno jakim objektivima pa nisam mogao tek tako snimati pri postojećem svjetlu; morao sam podići razinu svjetla do intenziteta na kojem smo mogli snimati. Ponekad, kao što sam rekao, to možete postići jednostavnom zamjenom žarulja. Ako scena pri postojećem svjetlu izgleda dobro, ostavit ću je upravo takvu. Ali ako ne, tada ću je promijeniti na način da bude bolja. Ili barem do trenutka kada se meni to čini. To je moj pristup.*
>
> (Owen Roizman)

Za Vilmosza Zsigmonda može se reći da je od najsvestranijih suvremenih snimatelja. Njegov način rada ovisi o filmu koji snima, tako da s lakoćom prilagođuje svoj stil priči. S obzirom na tip filmova koje je snimio do sada, možemo ga ubrojiti u skupinu »unapređivača realnosti«. Uobičajeni način postizanja takva izgleda filma dodavanje je izvora svjetla u sam kadar. Pomoću njih opravdavaju se smjerovi svjetla, što slici daje realističan izgled.

> *Ako želite nešto učiniti da izgleda stvarno, zapravo morate rekonstruirati izgled iz stvarnog života. Najbolja je rasvjeta kada publika osjeća da je prava. Kada je usporediš sa stvarnošću, ponekad je i bolja od nje. Na taj način često mijenjam realnost.*
>
> (Vilmosz Zsigmond)

2.3. Stiliziranje

Pri stilizaciji, pomoću vizualnih sredstava izražavanja stvara se *nova realnost*. Snimatelj određuje i stvara raspoloženje.

Prva pojava rasvjete na filmu pridonosi razvoju ekspresionističkog stila u filmskoj fotografiji, čija je glavna odlika stilizirana rasvjeta. Pomoću svjetla prizoru se pokušava udahnuti dramatika i određeno značenje. Periodi *njemačkog ekspresionizma*, *film-noirea* i francuskog filma 50-ih najistaknutiji su upravo po takvoj fotografiji. Tonski studiji na čije je mračne setove dolazio snimatelj i od potpunog mraka gradio buduću atmosferu simbol su takva pristupa.

> *Ne smatram da filmovi moraju postizati bilo kakav oblik realizma; mislim da bi filmovi trebali biti fantazija, da bi trebali iznositi priče, odvesti te od realističnog pristupa životu, prenijeti te na drugu razinu.*
>
> (Bill Fraker)

3. Tvrdo i meko svjetlo

> *Filmovi su svjetlo.*
>
> (Federico Fellini)

Prilikom određivanja vizualnog stila filma važna je odluka hoće li se koristiti usmjerenim ili difuznim svjetlom. Ili, u slučaju kombiniranja, koji će od ova dva tipa svojim karakterom odgovarati određenoj sceni. Svaka od tih odluka u velikoj će mjeri utjecati na izgled filma.

Iako je kinematografija počela s difuznim svjetlom, u sljedećih pedeset godina prevladavalo je usmjereno svjetlo. Difuzno svjetlo daje niži intenzitet svjetla od usmjerenog svjetla iste snage i brže mu opada intenzitet s udaljavanjem od izvora. Slabo osjetljive emulzije zahtijevale su *tvrdo* svjetlo. Takav stil karakterizirale su oštre sjene i čvrsto definirana područja svjetla. To je rezultiralo dramatičnim, stiliziranim kvalitetama. Od 60-ih trend prema realističnijem tretmanu priče vodio je prema upotrebi difuznog svjetla. Javljaju se visokoosjetljivi filmovi i svjetlosno jaki objektivi koji su zahtijevali manje intenzitete svjetla. To je napokon otvorilo mogućnost šire primjene difuznog i reflektirajućeg svjetla. U isto vrijeme postaje moguće korištenje postojećim svjetlom.

Ranija ograničenost difuznog svjetla na isključivu funkciju prednjeg svjetla širi se na uporabu takvog svjetla kao glavnog modelirajućeg svjetla. Neki od vodećih snimatelja razvijaju stil koji naglašava difuzno svjetlo kao glavno u većini scena. Ostali ostaju vjerni usmjerenom svjetlu i njegovim karakteristikama. Negdje između nalaze se oni koji se koriste uglavnom difuznim svjetlom, dok im usmjereno služi za naglašavanje.

Sven Nykvist, na primjer, voli uspostaviti opću razinu ekspozicije s velikim izvorom difuznog svjetla sa strane. U tu svrhu većinom upotrebljava velike bijele površine od kojih reflektira svjetlo. U dnevnim interijerima takvo bočno difuzno svjetlo bit će prozor koji tada postaje glavno svjetlo.

Tehnika korištenja difuznim svjetlom sastoji se zapravo u osvjetljavanju cijeloga područja snimanja što stvara prirodniji izgled filma. Nedostatak mu je što se teško kontrolira. Kako je izvor takva svjetla velik, svjetlo se raspršuje u svim smjerovima. Potrebni su *negeri* da bi se takvo svjetlo *odrezalo* od određenih područja.

> *Moje je mišljenje da je difuzno svjetlo ograničavajuće. Postoje scene i neke lokacije koje zahtijevaju takav pristup osvjetljavanju, ili određeni ugođaji i atmosfere. Difuzno svjetlo trebalo je postići na filmu sliku koja bi više odgovarala načinu na koji ljudsko oko vidi. Rijetko smo u životu u situaciji u kojoj vidimo jako stražnje svjetlo.*
>
> (Caleb Deschanel)

> *Biti sposoban dobro osvijetliti pomoću* tvrdog *svjetla čini rad s* mekim *svjetlom dječjom igrom, jer ono mnogo više oprašta. Nekontrolirano* meko *svjetlo je još uvijek prihvatljivo. Teško je* mekom *svjetlu izgledati loše, ali nije teško* tvrdom *svjetlu izgledati loše.*
>
> (Haskell Wexler)

Praktično gledano, karakter svjetla trebalo bi određivati doba dana. Dnevni su interijeri uglavnom osvijetljeni suncem kroz prozore. Za sunce većina snimatelja smatra da je usmjereno, što znači da je po sebi dobro definirano. Izvori svjetla vidljivi u kadru drugi su primjer određivanja karaktera svjetla.

Francuska veza

Za veći dio vremena u kojem se prati neka priča ili je dan ili noć, što zahtijeva poseban izgled. Postoje različiti dijelovi dana i različiti interijeri, što može odrediti poseban izgled.

(Richard Kline)

U bijeloj sobi bolje izgleda difuzno svjetlo. Usmjereno svjetlo će samo reflektirati bijelo natrag prema tebi.

(John Alonzo)

Estetski gledano difuzno je svjetlo omiljeno u autora čiji je pristup izražavanju oslonjen na realizam. U takvu svjetlu oni nalaze način da prikažu stvarnost bez distorzije.

Tvrdo svjetlo postoji jedino u teatralnom svijetu; ako snimaš kazališnu predstavu ili noćni klub, to je opravdano. Ali u normalnoj situaciji, jako rijetko ljudi drže spot-svjetla u svojim kućama.

(Nestor Almendros)

Granice između ta dva pristupa, uporabe difuznog i usmjerenog svjetla, sve su neodređenije. Prednosti i nedostaci oba tipa rasvjete prihvaćene su kao mogućnosti za bogatije izražavanje.

Koliko god volim reflektirajuće svjetlo koje koristim godinama, toliko mrzim jednoličnu fotografiju.

(Sven Nykvist)

Pokušat ćemo snimiti Scarface / Lice s ožiljkom *s difuznim svjetlom jer to Brian De Palma želi. To je drama, melodrama. Film je nasilan i jako dramatičan, ali ga on ne želi osvijetliti kao takva. Želi ga osvijetliti* meko *i lijepo. Kao što mi je rekao, ne želim telegrafirati da ću napraviti nešto puno nasilja. Želim kadar da izgleda lijepo, i želim da i ljudi izgledaju lijepo. A onda razaberemo da su to zapravo nasilni ljudi.*

(John Alonzo)

Ako se pretjera s mekom *slikom, to na kraju postaje dosadno. Teško je u isto vrijeme koristiti se difuznim svjetlom i stvoriti kontrast. To je teško.* Meko *svjetlo može biti više ili manje usmjereno ovisno o ugođaju scene i scenografije.*

(Vilmosz Zsigmond)

Čak i danas imamo snimatelje kojima je jedan od ta dva tipa osvjetljavanja glavni estetski princip.

Najčešće ne upotrebljavam difuzno svjetlo jer ne mislim da filmovi trebaju postići bilo koji oblik realizma.

(Bill Fraker)

Nalazim da je reflektirajuće svjetlo najljepše, djelotvorno i prirodno. Pri tome ne otkrivam ništa novo jer su na taj način naši djedovi snimali fotografiju. Nisu imali mnogo opreme i dobivali su tek zraku svjetla kroz prozor. Fotografirali su s tom mekoćom, *puno snažnog modeliranja ali bez sjena. Reflektirano svjetlo daje takvu* mekoću. *Reflektirajuće svjetlo je* meko. *Daje potpuno drugačiji osjećaj od konvencionalnog načina osvjetljavanja. Izgleda kao da nije osvjetljivano, djeluje kao da se snima pod postojećim svjetlom i to je najveće postignuće.*

(Mario Tosi)

Budući da je usmjereno svjetlo po svojoj prirodi precizno, snimatelji su do kraja 50-ih znali osvjetljavati s tolikom minucioznošću da su se glumci jedva mogli micati kako ne bi izašli iz područja svjetla. Takav pristup rezultirao je prilično neprirodnom glumom i statičnom mizanscenom. Difuzno svjetlo pružilo je više sloboda glumcima i otvorilo prostor za veću improvizaciju.

4. Svjetlo — sjena

Nije važno ono što osvijetliš, već ono što ostaviš u mraku.

(Jordan Cronenweth)

Gornja tvrdnja nije Cronenwethova izmišljotina, već je shvaćanje koje se razvija od samih početaka pripovjedačkog filma. Od njemačkog *ekspresionizma* do danas princip kontrasta između svjetla i sjene jedno je od najvažnijih izražajnih sredstava filmskih autora. Taj princip vidljiv je u većine najistaknutijih snimatelja.

Sjena se stvara upravo pri projekciji svjetlosti. Ostavljanjem priličnog i važnog dijela scene u mraku pobuđujemo gledateljevu maštu.

Dobar primjer za to je *Apocalypse Now* / *Apokalipsa sada* (Francis Ford Copolla, 1979). Na kraju filma Storaro ostavlja Branda u *mitskom mraku* čime sugerira da je lik koji on predstavlja negdje duboko u nama samima. Sastavljajući mozaik upravo igrom svjetla i sjene, pokazuje najprije njegovu ruku ili oko, čime ga čini tajanstvenijim, *nadčovječnim*.

Prema tome, ono što ne vidimo može biti jednako važno kao i ono što vidimo. Pomoću svjetla i sjene možemo upravljati gledateljevom pozornošću. Mrak u kontrastu prema vidlji-

400 udaraca

Lovac na jelene

vom uvijek budi sumnju da će se nešto dogoditi, uglavnom nešto ne baš lijepo.

U *The Conformist* (*Konformist*; Bernardo Bertolucci, 1971) Storaro se koristi kontrastom svijetla i sjene da bi dočarao klaustrofobiju. Učinio je to tako da u određenim scenama nije puštao svjetlo da postigne duboke sjene.

Legendarni prizor koji izražajnost gradi na tim principima jest scena sa samog početka *The Godfather* (*Kum*; Francis Ford Copolla, 1972). Brando i njegovi sinovi u slabo osvijetljenoj sobi stavljeni su u kontrast s osunčanim prizorom svatova u dvorištu. Gordon Willis čini do tada gotovo nezamislivu stvar ostavljajući filmsku zvijezdu Marlona Branda u gotovo potpunom mraku. Do tada neoprostivo neosvjetljavanje očiju glavnih glumaca pridonijelo je njegovoj boljoj karakterizaciji.

5. Reference ili uporišta (uzori)

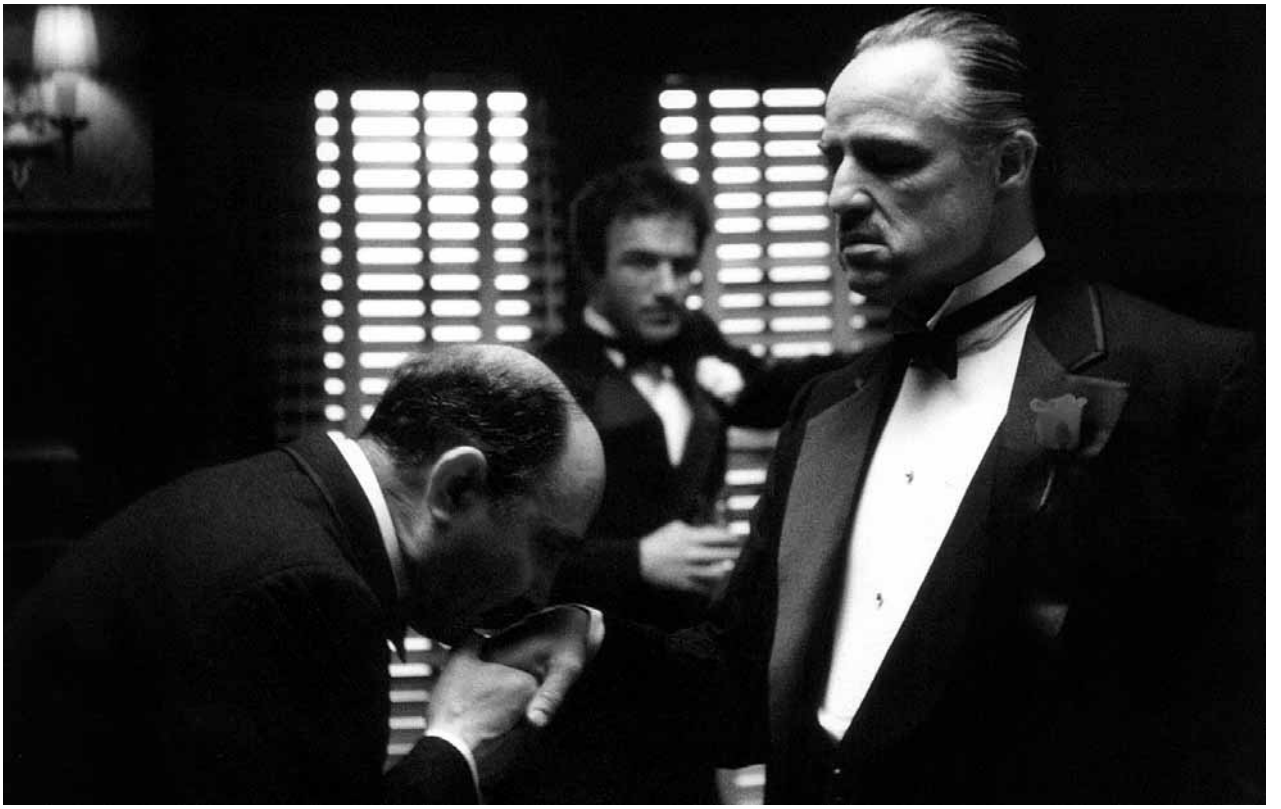
Dobri ljudi osvijetljeni su iz Raja, a loši iz Pakla.

Film uvijek počinje od scenarija. Dok piše ili čita scenarij, redatelj vizualizira prizore. U tom trenutku počinje se stvarati vizualni stil filma. Nakon redatelja scenarij čita i snimatelj. U njega se događa ista stvar. Snimatelj čitane scene vizualizira. Počinje se definirati kompozicija, pokreti kamere i svjetlo. Prije filma vrlo je važno da redatelj i snimatelj usklade te dvije vizualizacije. U protivnom postoji opasnost da za vrijeme produkcije snimaju različite filmove što će na kraju sasvim sigurno rezultirati neujednačenošću i prosječnim rezultatom. Da bi uskladili vizije, trebaju nešto više od jezika. Jezik je sam po sebi problematičan u preciznom izražavanju estetskih dilema. Stoga će većina autora posegnuti za raznim referencijama. Da li će to biti neka slika, fotografija ili neki drugi film, manje je važno. Cilj je dakle jasno uskladiti estetske stavove. Primjera u filmskoj povijesti za ovakav pristup ima mnogo.

> Modemoiselle Fifi (Gospođica Fifi; *Robert Wise, 1944), film čija je radnja smještena u prošlosti inspiriran je karikaturama Daumiera. Osim na kameru, utjecaj je prenesen i na kostime i scenografiju.*
>
> (Harry Wild)

Upotrebljavanje slika po meni je vrlo važno zato što predstavlja uporište za redatelja, scenografa, kostimografa, itd. U The Marquis of O (Markizi od O; *Eric Rohmer, 1976) koristili smo se njemačkim romantičkim slikarstvom. Ponekad se koristimo filmskim referencijama. Za* The Wild Child (Divlji dječak; *Francoise Truffaut, 1969) inspiraciju smo našli u Griffitha i njegovih starih crno-bijelih filmova. Uvijek je korisno imati referenciju da bismo odredili stil filma, u protivnom postoji opasnost da film ode u mnogo smjerova.*

Za Kramer vs. Kramer (Kramer protiv Kramera; *Robert Benton, 1979) inspiracija je bio Piero della Francesca i David Hockey. Za* Days Of Heaven (Božanstvene dane; *Terrence Malick, 1978) bili smo inspirirani fotografijama iz tog perioda. Za* Claire's Knee (Koljeno male Claire;



Kum I.

Eric Rohmer, 1971) inspiracija je bio Gauguin. (Nestor Almendros)
U filmu The Duellist (Dvoboj; *Ridley Scott, 1977) sve je osvijetljeno kao Vermeer.*

(Michael Chapman)

Neupitan je veliki utjecaj Rembrandta na razvoj stila *low key* fotografije. A portretna fotografija s prijelaza stoljeća utjecat će na upotrebu reflektirajućeg svjetla.

6. Scenografija, kostimografija i izvori svjetla unutar kadra

Kadar je sposoban preobraziti snimljeni predmet i dodati mu svojstva koja on u realnom svijetu ne posjeduje.

(Leonard Maltin)

U međunaslovu nabrojani elementi vrlo su važni u stvaranju vizualnog identiteta filma. Scenografi, kostimografi i umjetnički direktor na raspolaganju su redatelju i snimatelju i uz pravo vodstvo i jasno određivanje cilja mogu u mnogome pridonijeti boljem rezultatu. Scenografija osim što određuje mizanscenu i pozicije kamere također uz pravi izbor boja pruža snimatelju odgovarajuću paletu boja. Boja je najvažnija i pri kreiranju kostima.

Stvar je u biranju boja koje ćeš snimati; to je na prvom mjestu. Zatim dolazi ekspozicija, objektivi itd. Ali je najvažnije odabrati paletu boja. Paleta mora biti u redu.

(Owen Roizman)

Boja je, uz tonalnu separaciju, važna za dočaravanje treće dimenzije. U oba elementa snimatelji ulažu mnogo truda.

Prilikom osvjetljavanja uvijek razmišljam u crno-bijelim tonovima i rasponu sivih između te dvije krajnosti prije negoli o boji. Kada osvjetljavam, uvijek pokušavam dobiti separaciju, svijetli subjekt ispred tamnog ili tamni ispred svijetlog. Radije se oslanjam na tonalnu separaciju nego samo na separaciju bojom. Ako uskladiš pravu upotrebu boje s tonalnom separacijom, dobit ćeš bolju perspektivu čineći sliku gotovo trodimenzionalnom. Postizanjem separacije pruža ti se mogućnost da naglasiš što želiš da publika gleda. Mnogo se toga događa na filmu s tim da je nešto važnije od nečeg drugog.

(Billy Williams)

Pozadina u slici kao dio scenografije također pridonosi osjećaju treće dimenzije. Nekim snimateljima osvjetljavanje pozadine jednako je važno, ako ne i važnije od prednjeg plana. Među takvima su i Ted McCord i Conrad Hall, koji većinu vremena troše na osvjetljavanje pozadine. Posvećivanje pažnje pozadini pruža slici više planova i izraženiji osjećaj dubine.

Snimatelji kao što su Sven Nykvist ulažu mnogo truda u superviziju elemenata vidljivih u kadru. Prilikom snimanja Bergmanovih filmova pružena mu je prilika da osim snimanja testova utječe na izgled seta i kostima u suradnji s umjetničkim direktorom. S umjetničkim direktorom također određuje raspored izvora svjetla unutar kadra. Osim što vi-

zualno obogaćuju scenu, takvi izvori služe za opravdavanje smjerova svjetla studijske rasvjete i pridonose općoj razini osvijetljenosti seta. Dakle, takvi izvori svjetla pružaju snimatelju razlog za njegove izvore, uglavnom prilikom snimanja noćnih interijera.

Uvijek opravdavam izvore svjetla.

(Conrad Hall)

Vjerujem da se svjetlo može postaviti tako da izgleda kao da dolazi iz realnog izvora.

(Vilmosz Zsigmond)

Premda se scenografija povezuje uglavnom uz interijer, postoje primjeri kada se i eksterijeru prilazi na isti način. Za vrijeme snimanja *The Deer Hunter* (*Lovac na jelene*; Michael Chimino, 1978) u svrhu stvaranja jesenjeg ugođaja morala se izbaciti zelena boja iz krajolika. Uz kemijsku torturu trave i čupanje lišća s drveća neprestano su se polijevale ulice.

7. Kontinuitet

Teško je kontrolirati nebeskog majstora rasvjete.

(Laszlo Kovacs)

Slikovni kontinuitet vjerojatno je najvažniji za snimatelja. Održati kontinuitet u cijelom filmu znači da su svi elementi ujednačeni i usklađeni. Svaku grešku gledatelj će podsvjesno zabilježiti, što će štetiti konačnom dojmu filma.

Održavanje kontinuiteta pretpostavlja veliko snimateljevo iskustvo. Ne postoji formula kojom bi se riješio problem održavanja kontinuiteta slike kroz prizore i scene. Neki će snimatelj izbjeći *skakanje* kroz kadrove upotrebom sličnog otvora blende, drugi će znati postići protočnost kroz prizore vještom upotrebom filtara. Ili će postojati neki estetski princip kao što su *low-key* ili *high-key* fotografija. Većina istaknutih snimatelja ima vlastitu tehniku koja mu osigurava kontinuitet u slici.

Vittorio Storaro, npr., društveni položaj likova naglašava, kad su u statičnim pozicijama, centralnom perspektivom. Nasuprot tome svako njihovo djelovanje oslobađa kameru i ona se slobodno kreće.

Za vrijeme snimanja filma *The Deer Hunter* / *Lovac na jelene* Vilmosz Zsigmond je u eksterijerima želio dobiti *meku*, realističnu sliku. To je postignuto snimanjem po oblačnu vremenu. Kako nisu mogli imati neprestano oblačno nebo, da bi održali istu atmosferu snimali su u rana jutra prije izlaska Sunca ili neposredno po njegovu zalasku, tzv. *magic hour*.

Jedan od najboljih filmskih timova, Sven Nykvist i Ingmar Bergman bili su jedinstveni s obzirom na ozbiljnost pristupa određivanju vizualnog stila. Pripremajući se za snimanje *Winter Light* (*Zimsko svjetlo*; 1962) proveli su čitav dan promatrajući promjene svjetla u crkvi na sjeveru Švedske da bi poslije u studiju mogli reproducirati takvo zimsko svjetlo.

Dobar je primjer za važnost održavanja kontinuiteta snimanje eksterijera za sunčanih dana. Sunce čitav dan prelazi nebom mijenjajući pri tome karakter svjetla. Vedar dan ubrzo se može pretvoriti u oblačan, a tada će samo iskustvo pomoći snimatelju u simuliranju karakteristika sunčanog dana. Problem s kojim se suočava jest — kako održati kontinuitet filmskoga prizora, koji će u gotovom filmu trajati samo nekoliko minuta, u odnosu na promjenjivost svjetlosnih karakteristika pri samome snimanju tog prizora u eksterijeru.

I to je ono za čime težiš, kontinuitet. Neprestano pokušavaš nešto uskladiti. Po meni su najbolji snimatelji oni kojima polazi za rukom održavanje vizualnog kontinuiteta tako da film ne skače *nakon što su ga odredili. Primjer za to je* Julia (Julia; *Fred Zinnemann, 1977). Nakon što je Douglas Slocombe jednom odredio izgled filma, održavao ga je do kraja filma.* Three Days Of The Condor (Tri dana kondora; *Sidney Pollack, 1975) Owena Roizmana drugi je primjer.* Day of the Locust (Dan skakavaca; *John Schlesinger, 1975) Conrada Halla još je jedan koji mi pada na pamet.*

(Bill Fraker)

Jedan od najcjenjenijih snimatelja današnjice, Gordon Willis, u ostalih snimatelja izaziva poštovanje upravo zbog svoje sposobnosti oblikovanja vizualnog jedinstva u svojim filmovima. Njegov rad na trilogiji *The Godfather* / *Kum* snimateljski je standard. Sva tri dijela trilogije veže vizualno jedinstvo. Način na koji je to postigao bio je primjena iste strukture boja. Udaljena razdoblja razlikuje drukčiji pristup tehnici osvjetljavanja, ali su povezani zlatnožutim tonom u slici. Svjetlo je *meko* i dolazi iznad glava. S poda je primijenjena rasvjeta samo za akcente na licima ili očima. Temperatura svjetla je s 3200K spuštena na oko 2900K.

Reminiscencije u priči snimane su pod punim otvorom blende. I interijeri i eksterijeri snimani su pri otvoru blende f2,8. Uz to je primijenjen stupanj difuzne filtracije i odgovarajuća tehnika osvjetljavanja. Na taj način vizualno su odvojena razdoblja u priči.

Scene na Siciliji snimane su obasjane mediteranskim suncem. Nasuprot njima scene su iz New Yorka koje su snimane *ravnije*, koristeći se oblačnim nebom i reflektiranim svjetlom.

8. Alati

Imam potrebu za kadrom. Potrebne su mi njegove granice. (Nestor Almendros)

Osim svjetla kao glavnog elementa u određivanju vizualnog identiteta filma snimatelju su na raspolaganju još neka sredstva.

8.1. Objektivi

Raznim objektivima mijenja se perspektiva gledanja. Svaki će objektiv na svoj karakterističan način zabilježiti stvarnost. O njegovim karakteristikama ovisit će reprodukcija pokreta u kadru i prostora. Širokokutnici će naglasiti trodimenzionalnost prizora. S druge strane, uskokutnici će izdvojiti samo određenu stvar. Normalni će objektiv svojim kutom, koji najviše odgovara ljudskom načinu gledanja, objektivizirati sadržaj kadra. Čak je moguće po tipu objektiva odrediti neke karakteristike slike kao što su oštrina ili mekoća.

Izbor objektiva naročito je važan. Njime možemo promijeniti realnost, perspektivu, pa čak i međusoban odnos ljudi. Izbor objektiva treba ovisiti u prvom redu o filmskom sadržaju.

(Laszlo Kovacs)

8.2. Ekspozicija

Ekspozicija je alat koji se može iskoristiti na mnogo načina. Bez obzira na količinu svjetla kojim smo osvijetlili neki prizor, tek izborom ekspozicije određujemo karakter slike. Hoćemo li eksponirati po normi ili ćemo s podekspozicijom promijeniti karakter slike, izbor je koji snimatelju pruža bogatiji način izražavanja. Poznajući emulziju na kojoj snima, snimatelj može pomoću ekspozicije točno odrediti koji će dio slike ostaviti u dubokoj sjeni, koji će dijelovi prizora otkrivati detalje u sjeni, a koji će biti osvijetljeni.

Moraš znati kako će stupanj podekspozicije izgledati na platnu ili kako će izgledati stupanj nadekspozicije. Moraš razumjeti sve to. Ekspozicija je alat; način eksponiranja sredstvo je izražavanja.

(Gordon Willis)

8.3. Pokret kamere

Koliko je god svjetlo i način eksponiranja stvar snimateljeve autonomije, toliko su pokreti kamere stvar zajedničke odluke redatelja i snimatelja. Jedan od elemenata koji u mnogome određuje vizualni karakter filma u većini slučajeva ovisi o redateljevu načinu pripovijedanja. Naravno, postoje snimatelji koji su se posebnim osjećajem za pokret kamere nametnuli redateljima koji će taj senzibilitet iskoristiti u predočavanju filmske stvarnosti.

8.4. Kompozicija

Izrezom kadra izdvajamo ono što će se prikazati od onog što će ostati izvan kadra. Kompozicijom organiziramo sadržaj kadra i njegove elemente stavljamo u određeni odnos. Kompozicijom možemo, kao i pomoću kontrasta svjetlo-sjena, upravljati pažnjom gledatelja, naglasiti trodimenzionalnost prostora ili njegovu plošnost. Iako uglavnom odražava umjetnikov senzibilitet i intuiciju, razvoj filmske kompozicije pod velikim je utjecajem ostalih vizualnih umjetnosti.

Svi ovi elementi zajedno sa svjetlom i svim ostali izražajnim sredstvima neraskidivo su povezani. Tek usklađeni u filmskoj cjelini dobivaju svoje značenje. Bezbrojnim oblicima pružaju filmskim umjetnicima neograničene mogućnosti izražavanja.

9. Zaključak

Rad na filmu pun je ograničenja i moraš to prihvatiti. Kada shvatiš ta ograničenja, imat ćeš mnogo više slobode.

(Gordon Willis)

Moglo bi se reći da je film u samo sto godina postojanja već zatvorio jedan estetski ciklus. Pri tome mislim na vizualne principe. Počelo je sa studijima prekrivenim materijalom koji je propuštalo sunčevo svjetlo. To svjetlo bilo je difuzno, bez sjena. Nakon toga, 20-ih godina, pojavit će se prvi reflektori i usmjereno svjetlo. Slijedi razdoblje od gotovo 50 godina dominacije stilizirane fotografije u ambicioznim djelima. *Tvrdim* svjetlom i stiliziranim osvjetljavanjem naglašavala se dramatičnost sadržaja. Kanoni osvjetljavanja često su sputavali glumce u kretnjama. Snimatelji su imali moć da prilagođuju priču svojim zahtjevima. Sedamdesetih godina to će u Americi promijeniti nova generacija umjetnika. Redatelji kao što su Spielberg, Coppola i Scorsese pod utjecajem francuskog *novog vala* pokušavaju izgraditi svoje vizije. Za to će im biti potrebni snimatelji koje neće sputavati okviri starih snimateljskih kanona. Vilmos Zsigmond, Laszlo Kovacs, Gordon Willis, Nestor Almendros i drugi pridonose nastajanju originalnih filmova koji će ubrzo promijeniti američki film.

Film je umjetnost na koju više od ostalih djeluje tehnički razvoj. Tek pojavom osjetljivijih emulzija i visokoosjetljivih objektiva stvorit će se pretpostavka za pojavu francuskog *novog vala*. S lakšim kamerama i manjim ekipama mladi autori izbjegavaju produkciju velikih studija i snimaju filmove *na ulici*. Difuzno svjetlo kao reakcija na dugogodišnju dominaciju *tvrdog* svjetla postaje njihov vizualni identitet. Nakon nekoliko godina mode difuznog svjetla snimatelji shvaćaju da su tek iz jedne krajnosti prešli u drugu. Prihvaćaju prednosti i mane dva osnovna principa osvjetljavanja. Bez estetskih ograničenja snimatelj je dobio široku paletu izražajnih mogućnosti. U tom trenutku film je završio jedan vizualni ciklus. Od difuznog preko *tvrdog* svjetla natrag na difuzno. Iako najmanje izražen do sada antagonizam između škola *tvrdog* i *mekog* još srećemo kod nekih filmskih stvaratelja. Pozornost koju je na sebe privukla *Dogma 95* može između ostalog zahvaliti ekstremnom pristupu osvjetljavanju koji zabranjuje primjenu umjetne rasvjete.

Današnji su najbolji snimatelji oni koji mogu svoj stil prilagoditi svakoj formi koju treba snimiti. Robby Müller, Andrzej Sekula, Barry Sonnenfeld, Roger Deakins, Janusz Kaminski i ostali moderni snimatelji svojim radom odražavaju sve bogatstvo filmskog jezika.

Tendencija je misliti da je filozofija tvrdo *i* meko *svjetlo, dok je u stvarnosti filozofija koji film upravo snimam. U biti bih trebao imati na raspolaganju čitav raspon stilova osvjetljavanja.*

(Caleb Deschanel)

To stajalište je karakteristično za iskusne snimatelje. Oni vide *tvrdo* i *meko* svjetlo tek kao dva ekstrema u rasponu svjetlosnih karakteristika, oba korisna u određenim pristupima. Strategije osvjetljavanja trebaju služiti samo jednoj stvari: priči.

Osobina dobra snimatelja jest da ne stvara lijepu sliku zbog sebe, nego da njegova vizija pridonese iznošenju priče na najefektniji način.

(Vilmos Zsigmond)

Često se navodi slikovita usporedba filmske ekipe s velikim orkestrom. Redatelj je dirigent, a snimatelj je prva violina. Iskustvom i odgovornošću snimatelj može u mnogome pridonijeti stvaranju dobra filma. Pri tome ne smije staviti fotografiju ispred priče, nego je treba učiniti njezinim dijelom.

Bibliografija

Alton, J., 1995, *Painting With Light*. Berkeley: University of California Press

Cinemania 97. 1997, Microsoft

Clarke, C. G., 1989, *Highlights and Shadows*. London: Mary Clarke Flaming

Malkiewicz, K. 1986, *Film Lighting*. New York: Simon & Schuster

Profesija snimatelj, 1983-1984, poseban broj *Sineasta*. 60-61-62(1983-1984)

Schaefer, D.; Salvato, L. 1984, *Masters of Light*. Berkeley: University of California Press

Dodaci: filmografije snimatelja (izbor)

U snimatelja kao što je Robby Müller važno je napomenuti da se njihova filmografija veže uz jednog ili više redatelja. U njegovu slučaju to su Wim Wenders i Jim Jarmusch. Tako je Nestor Almendros snimio gotovo sve filmove Erica Rohmera. Po meni su takve simbioze između redatelja i snimatelja važne i znakovite. A sada izvodi iz filmografija...

Vittorio Storaro

Snimatelj čiji se najveći uspjesi vežu uz rad s Bernardom Bertoluccijem i Franisom Fordom Coppolom.

1971. *The Conformist* / *Konformist* (Bernardo Bertolucci)

1973. *Last Tango in Paris* / *Posljednji tango u Parizu* (Bernardo-Bertolucci)

1977. *1900* / *Dvadeseto stoljeće* (Bernardo Bertolucci)

1979. *Apocalypse Now* / *Apokalipsa sada* (Francis Ford Coppola) — *Oscar*

1981. *Reds* / *Crveni* (Warren Beatty) — *Oscar*

1982. *One From the Heart* / *Jedan iz srca* (Francis Ford Coppola)

1987. *The Last Emperor* / *Posljednji kineski Car* (Bernardo Bertolucci) — *Oscar*

1990. *Dick Tracy* / *Dick Tracy* (Warren Beatty)

Henri Decae

Snimio debitanske filmove Claudeu Chabrolu (1958. *Le Beau Serge* / *Lijepi Serge*) i Françoisu Truffautu (1959. *Les Quatre cents coups* / *400 udaraca*)

1957. *A Scenseur pour l'echafaud* / *Lift za gubilište* (Louis Malle)

Billy Williams

1973. *The Exorcist* / *Egzorcist* (William Friedkin — susnimatelj s Owenom Roizmanom)

1982. *Gandhi* / *Gandi* (Richard Attenborough)

Nestor Almendros

Snimio većinu filmova Erica Rohmera i osam filmova Françoisa Truffauta.

1978. *Days of Heaven* / *Božanstveni dani* (Terrence Malick) — *Oscar*

1979. *Kramer vs. Kramer* / *Kramer protiv Kramera* (Robert Benton)

1982. *Sophie's Choice* / *Sofijin izbor* (Alan J. Pakula)

Owen Roizman

1971. *The French Connection* / *Francuska veza* (William Friedkin)

1973. *The Exorcist* / *Egzorcist* (William Friedkin)

1975. *Three Days of Condor* / *Tri kondorova dana* (Sidney Pollack)

1976. *Network* / *Mreža* (Sidney Lumet)

1982. *Tootsie* / *Tootsie* (Sidney Pollack)

1991. *The Addams Family* / *Obitelj Addams* (Barry Sonnenfeld)

1994. *Wyatt Earp* / *Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan)

Vilmosz Zsigmond

1971. *McCabe and Mrs. Miller* / *Kockar i bludnica* (Robert Altman)

1972. *Deliverance* / *Oslobađanje* (John Boorman)

1977. *Close Encounters of the Third Kind* / *Bliski susreti treće vrste* (Steven Spielberg) — *Oscar*

1978. *The Deer Hunter* / *Lovac na jelene* (Michael Cimino)

1980. *Heaven's Gate* / *Nebeska vrata* (Michael Cimino)

1981. *Blow Out* / *Pucanj nije brisan* (Brian De Palma)

1984. *The River* / *Rijeka* (Mark Rydell)

1987. *The Wiches of Eastwick* / *Vještice iz Eastwicka* (George Miller)

Laszlo Kovacs

1969. *Easy Rider* / *Goli u sedlu* (Dennis Hopper)

1970. *Five Easy Pieces* / *Pet lakih komada* (Bob Rafaelson)

Russell Metty

1960. *Spartacus* / *Spartak* (Stanley Kubrick) — *Oscar*

1961. *The Misfits* / *Neprilagođeni* (John Huston)

Bill (William) Fraker

1968. *Rosemary's Baby* / *Rosemaryna beba* (Roman Polanski)

1975. *One Flew over the Cuckoo's Nest* / *Let preko kukavičjeg gnijezda* (Milos Forman — susnimatelj s Haskellom Wexlerom)

1977. *Looking for Mr. Goodbar* / *Tražeći gospodina Goodbara* (Richard Brooks)

1978. *Heaven Can Wait* / *Nebo može čekati* (Warren Beatty)

1979. *1941* / *1941* (Steven Spielberg)

1983. *War Games* / *Ratne igre* (John Badham)

1985. *Murphy's Romance* / *Murphyjeva romansa* (Martin Ritt)

Caleb Deschanel

1983. *The Right Stuff* / *Put u svemir* (Philip Kaufman)

1984. *The Natural* / *Potpuno prirodno/Prirodni talent* (Barry Levinson)

Haskell Wexler

1966. *Who's Afraid of Virginia Woolf?* / *Tko se boji Virginie Woolf?* (Mike Nichols) — *Oscar*

1975. *One Flew over the Cuckoo's Nest* / *Let preko kukavičjeg gnijezda* (Milos Forman — susnimatelj s Williamom Frakerom)

1976. *Bound for Glory* / *Rat za slavu* (Hal Ashby) — *Oscar*

1987. *Matewan* (John Sayles)

1989. *Blaze* (Ron Shelton)

Richard Kline

1967. *Camelot* (Joshua Logan)

1976. *King Kong* / *King Kong* (John Guillermin)

1983. *Breathless* / *Do posljednjeg daha* (Jim McBride)

John Alonzo

1974. *Chinatown* / *Kineska četvrt* (Roman Polanski)

1983. *Scarface* / *Lice s ožiljkom* (Brian De Palma)

Jordan Cronenweth

1980. *Altered States* / *Izmijenjena stanja* (Ken Russell)

1982. *Blade Runner* / *Istrebljivač* (Ridley Scott)

1986. *Peggy Sue Got Married* / *Peggy Sue se udala* (Francis Ford Coppola)

1990. *State of Grace* / *Stanje milosti* (Phil Joanou)

Michael Chapman

1971. *Klute* / *Detektiv Klute* (Alan J. Pakula)

1976. *Taxi Driver* / *Taksist* (Martin Scorsese)

1980. *Raging Bull* / *Razjareni bik* (Martin Scorsese)

1993. *The Fugitive* / *Bjegunac* (Andrew Davis)

Conrad Hall

1969. *Butch Cassidy and the Sundance Kid* / *Butch Cassidy i Sundance Kid* (George Roy Hill) — *Oscar* 1975. *The Day of the Locust* / *Dan skakavaca* (John Schlesinger)

Andrzej Sekula

1992. *Reservoir Dogs* / *Psi iz rezervoara* (Quentin Tarantino)

1994. *Pulp Fiction* / *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino)

2000. *American Psycho* / *Američki psiho* (Marry Harron)

Roger Deakins

Nakon što Barry Sonnenfeld prelazi u režisere zamjenjuje ga kao snimatelj kod braće Coen.

1991. *Barton Fink* / *Barton Fink* (Ethan i Joel Coen)

1994. *The Hudsucker Proxy* (Ethan i Joel Coen)

1994. *The Shawshank Redemtion* / *Iskušenje u Shawshanku* (Frank Darabont)

1995. *Rob Roy* / *Rob Roy* (Michael Caton-Jones)

1996. *Fargo* / *Fargo* (Ethan i Joel Coen)

1998. *The Big Lebowski* / *Veliki Lebowski* (Ethan i Joel Coen)

Janusz Kaminski

1993. *Schindler's List* / *Schindlerova lista* (Steven Spielberg)

1996. *Jerry Maguire* / *Jerry Maguire* (Cameron Crowe)

1998. Saving Private Ryan / Spašavanje vojnika Ryana (Steven Spielberg)

Sven Nykvist

Za Nykvista je dovoljno reći da je Bergmanov snimatelj. Vjerojatno najbolji snimatelj među velikima. Snimio je, među ostalim:

1963. *The Silence* / *Tišina (Ingmar Bergman)*

1966. *Persona* / *Persona* (Ingmar Bergman)

1972. *Cries and Whispers* / *Krici i šaputanja* (Ingmar Bergman) — *Oscar*

1978. *Pretty Baby* / *Slatka mala* (Louis Malle)

1981. *The Postman Always Rings Twice* / *Poštar uvijek zvoni dva puta* (Bob Rafaelson)

1982. *Fanny och Alexander* / *Fanny i Alexander* (Ingmar Bergman) — *Oscar*

1986. *Offret-Sacrificatio* / *Žrtvovanje* (Andrei Tarkovsky)

Robby Müller

Snimio gotovo sve Wendersove i Jarmuscheve filmove, primjerice:

1977. *Der Amerikanische Freund* / *Prijatelj iz Amerike* (Wim Wenders)

1984. *Paris, Texas* / *Paris, Texas* (Wim Wenders)

1985. *To Live and to Die in L. A.* / *Živjeti i umrijeti u Los Angelesu* (William Friedkin)

1986. *Dawn by Law* / *Pod udarom zakona* (Jim Jarmusch)

1989. *Mistery Train* / *Tajanstveni vlak* (Jim Jarmusch)

UDK: 791.44.071.1 Belan, B.

Vladimir Gojun

Elipse i njihova retoričnost u filmu *Koncert* Branka Belana

ELIPSA, izostavljanje iz vidnog polja dijela onog zbivanja koje je u središtu pažnje; o izostavljenom dijelu obično se može zaključiti iz viđenih, neizostavljenih dijelova. (...)

Filmska enciklopedija 1, 1986, str. 360

Odredbe elipse

Vrlo se često se dovodilo u pitanje samo poimanje značenja nekih filmskih figura, koje su se praktično primjenjivale u filmskom stvaralaštvu još od samih početaka, a u teorijskim su raspravama imale različita tumačenja, prema često u ponečemu podudarna. Čak ni veliki teoretičari ponekad nisu bili načisto s određenim pojmom, ali se uvijek našao netko tko je prednjačio u argumentima, tako da se njegovo izlaganje, s potpunim pravom, nametnulo kao pravilo.

Takav tretman doživjela je, među ostalima, i elipsa, ta »*najvažnija figura filmske stilistike*« (kako je naziva Belan, 1979). Elipsa je od samih početaka, odnosno kad se počelo o njoj globalno teoretizirati i raspravljati, doživjela različite interpretacije.

Marcel Martin, tako, govori kako je elipsa nužna u stvaranju ma kojeg umjetničkog djela jer, kako on tvrdi, svaki stvaralački postupak podrazumijeva postojanje izbora. Dakle, potrebno je da umjetnik sam odabere važne elemente i po njima oblikuje svoje umjetničko djelo. Isto se odnosi i na re-

Koncert

datelja. Potrebno je da on stečenim instinktom sam izabire mjesto i vrijeme radnje koje je nužno prikazati za praćenje priče, kao i ona mjesta gdje smatra da će gledatelj svojim osobnim spoznajnim sposobnostima sam razumjeti i, nadasve, shvatiti tijek radnje iako je djelić izostavljen i nije mu prikazan.

Prema Jerzyju Plazewskom, elipsa ima ulogu kondenzatora naracije. Prema njemu, elipsa je izostavljanje onih elemenata fabule kojih se gledatelj sam mora dosjetiti. Jednostavnije rečeno, vještu gledatelju na osnovi vlastitih iskustava neće biti teško povezati pokazane dijelove zbivanja i iz njih shvatiti potpuno značenje zbivanja, nego nam nisu prikazani svi dijelovi zbivanja, već su ispušteni dijelovi samo naznačeni određenim indikatorima. Dakle, elipsom će se sažeti naracija, stvoriti stanovit šok, istodobno pružiti stanovita satisfakcija i usmjeriti gledateljeva pažnja. Odnosno, prikazani sadržaj trebao bi potaknuti gledatelja da sam popunjava rupe koje su ovom prilikom nastale. Ovim osnovnim primjenama elipse, po Plazewskom, već su se počele eliminirati razne druge neprecizne definicije, koje su također tražile svoje mjesto u teorijama filma.

I dok se neki, poput Noëla Burcha (1972), bave isključivo tehnikom montaže te elipse karakteriziraju kao *hijatus između dva kadra*, s čestim distinkcijama između prostorne i vremenske elipse te njihovim međusobnim važnostima, ali i prevladavanjima, dotle drugi, poput Eugena Valea, nalazi općenitiju (scenarijsku) funkciju elipsa te spominje kako filmom možemo iskoristiti ljudsku sposobnost zaključivanja,

Koncert

tako da nas se ne gnjavi pokazivanjem svakoga detalja, jer to utječe i na sam ritam filma. Ipak, naglašava kako sve te vremenske prijelaze zajedno mora držati jedinstvena namjera da bi se shvatili i prihvatili.

Većinom ovih razmatranja, stajališta, kao i definicija bavio se i Branko Belan, poglavito u svojoj knjizi iz teorije montaže pod naslovom *Stilistika i poetika filma* (Belan, 1979). On, u biti, nabraja sve gorespomenute slučajeve te ih potkrepljuje nekim novijim i osobnim zaključcima. Također, Belan pokušava klasificirati elipse, jer je evidentno da je provedba elipse u filmovima slojevita, da ima slojevit stilski smisao. A to je pak određeno vremenskim odnosom koji ona uspostavlja i težinom onoga što je izostavljeno, tj. bitnošću funkcije u razvoju fabule. Pa tako Belan, služeći se, što Burchovom, što Turkovićevom (1995) terminologijom, stvara okvirnu sliku i kvalificira tu jedinstvenu stilsku figuru.

U poglavlju o stilskim figurama, gdje razmatranje elipse zauzima najistaknutije mjesto, Belan započinje svoj elaborat klasificiranjem i definicijom *rutinske elipse*. Ona je najučestalija i služi da se njome sažme vrijeme u filmu, tj. izostave oni dijelovi koji ne utječu na razumijevanje bitne radnje. Ali ako se elipsom iscjepka struktura radnje, tada takva struktura može postati poetskim izrazom, pa je Belan u takvu slučaju naziva *stilističkom*, odnosno *retoričkom elipsom*. Treba napomenuti kako takva elipsa može biti i rutinska ako je iskorištena stereotipno, šablonski. Na osnovi tih izlaganja, primjerice, Hrvoje Turković sugerira podjelu na *nenaglašene elipse* (kojoj pripada i rutinska) i *naglašene elipse* (kojoj pripada retorična), s tim da su naglašene elipse u odnosu na one nenaglašenog tipa ipak ekspresivnije u bilo kojoj upotrebi.

Noël Burch (1972) se, međutim, bavio nekim drugim aspektima u primjeni elipsi. On, naime, elipse dijeli na *izmjerene*, tj. one kod kojih je veoma lako odrediti, pa čak i izmjeriti koliko je ispušteno vrijeme. Njezina prisutnost morala bi obilježiti manje-više *očigledni prekid potencijalne neprekinutosti*. *Neodređene elipse* su one gdje se vremenski odnos među kadrovima ne može mjerno odrediti. Ispuštena radnja može iznositi jedan sat, dan, ili godinu, a da bi gledatelj mogao to ustanoviti, redatelj se mora koristiti nekim izričitim naznakama da bi ih obilježio. Međutim, moguće je i da sam gledatelj, unutar neodređenih elipsi, uz pomoć vlastitih općih spoznaja o društvu i svijetu, shvati o koliko velikom vremenskom odnosu je riječ. Takvi slučajevi ipak imaju neku težinu, za razliku od gorespomenutih pripomoćnih načina. U Burchovim daljnjim izlaganjima spominju se i uvrštavaju među elipse i *flashback* i *overlapping,* ali smatram da je nepotrebno o tome raspravljati s obzirom da se ionako, u kontekstu suvremene montaže, te figure ne tretiraju kao elipse.

Elipse u Belanovu Koncertu

A sad, krenimo s glavnom temom našeg interesa. Branko Belan je, po svemu sudeći, čak i prije nego što je uplovio u filmske vode kao redatelj, bio usko vezan uz film kao vrstan poznavatelj te umjetnosti i kao uvaženi kritičar. Navedene predispozicije su ga ponukale da se sam počne baviti filmom. Njegov proboj na hrvatsku filmsku scenu započeo je filmom *Koncert*, koji će u povijesti hrvatske kinematografije

Koncert

ostati zapamćen kao djelo o čijim se vrijednostima i kvalitetama raspravljalo dugi niz godina. Naime, kad je ugledao svjetlo dana, film je bio oštro napadan i podcjenjivan, iako je Belanovo redateljsko umijeće bilo hvaljeno. Pokušalo ga se smjestiti u različite žanrove, pa je i tu dolazilo do svakojakih razilaženja. Prigovaralo mu se to što likovi u odnosu na vremenski raspon koji obuhvaća film gube na važnosti i težini. Moglo bi se reći da su takvu dojmu, u prikazu tako velikog vremenskog razdoblja, pridonijele upravo elipse koje je Belan sustavno upotrebljavao u svom prvencu i time gradio glavnu okosnicu filma.

Uz mnoštvo rutinskih elipsi, u filmu se pojavljuju i one neodređenog karaktera, iako naznake o proteklom vremenu postoje posredovanjem glasa pripovjedača. I upravo se tu nalazi jedna od bitnih, ako ne i najbitnija, karakteristika ovog filma. O čemu je, zapravo, riječ.

Film *Koncert* prati sudbinu nekolicine ljudi, pretežito žene imenom Ema, tijekom razdoblja u kojemu su se događale velike političke i društveno-strukturalne promjene. Svim se likovima, unutar tih zbivanja, mijenjao i socijalno-psihološki status usporedno s promjenama u društvu. Ono što Belan pokušava učiniti, i to mu uvelike uspijeva, jest da nam pokaže i dočara razmjere tih psiholoških i statusnih promjena likova čiji su uzročnik upravo velike promjene u društvu. Ti jaki vremenski skokovi služe naglašavanju sveobuhvatnih promjena i njihovih finalnih posljedica, koje neizravnno utječu i na sudbine samih likova. Sve to dolazi sasvim neočekivano, nepripremljeno i djeluje sasvim slučajno, dakle, onako kako to naše iskustvo i poznaje. Drugim riječima, promjene dolaze same od sebe, neočekivano, nepripremljeno i nitko ne ostaje netaknut njihovim tijekom. I to u ovom filmu izaziva u gledatelju možda trenutni šok. A zar teoretičari u početku i nisu težili definirati elipsu kao stanovit šok koji bi trebao usmjeriti pažnju gledatelju?

Belan je vjerojatno i krenuo tim putem. Naglim skokom nakon svake epizode, potpuno nemotiviranim, prebacio bi nas u sasvim drugo vrijeme, usmjerujući našu pažnju na ono što upravo slijedi. U toj vremenskoj rupi leži retoričnost elipse, a to znači da redatelj na tim mjestima traži našu angažiranost, tjera nas da sami shvatimo, pretpostavimo uzrok trenutnoga stanja likova, što se to u međuvremenu promijenilo da su došli do točke gdje se nalaze. Svaki od likova osjetiti će posljedice i većina će njih moralno, psihološki, a i statusno propasti unutar društvenih stanja nadolazećih struktura. Postoje sugestije da je upravo to golemo razdoblje, to povijesno vrijeme, uzelo danak i bilo ključnim faktorom u krojenju njihovih sudbina. U ovom slučaju, likovi su samo bespomoćne žrtve koje svoje stanje produbljuju pasivnošću. *Koncert* ima samo jedan aktivan lik, a to je Vrijeme. Ono djeluje, mijenja i uspostavlja odnose. Ema, kao potencijalni glavni lik, samo je povezna nit svih zbivanja, pasivni sudionik na kojem se najviše očituju nuspojave, posljedice druš-

Koncert

tvenih promjena. Ostali likovi na kraju (p)ostaju samo poluživa pozadina čija je funkcija bila i ostala puko bivanje u vremenu i spletu okolnosti.

Da bi se navedene pretpostavke lakše utvrdile, potrebno je krenuti u mnogo podrobniju analizu elipsi, primijenjenih u filmu *Koncert*. Pošto je i sama struktura filma razdijeljena na više segmenata, odnosno na više epizoda, najprikladnije je tako tretirati i ovu analizu, osvrćući se na najkarakterističnije primjere u kojima se koristi elipsom.

Prva epizoda

Prva, uvodna epizoda opisuje razdoblje nakon netom završena Drugog svjetskog rata. Protagonisti su omladinci koji prenose stari klavir u prostorije budućega omladinskoga doma kulture. Ovdje se javlja nekoliko strukturno bitnih primjena elipse. Mada su sve, u biti, rutinske prirode, na dva mjesta one ipak možda dobivaju veće značenje.

Naime, u trenutku dok omladinci unose klavir u zgradu koja je nekoć bila rezidencija ustaškog časnika Glojznera, jednog od poslije bitnijih likova u filmu, i koji je, ne zaboravimo, neizravno utjecao i na sudbinu naše glavne junakinje, nama je prvi put, vrlo diskretno, upravo elipsom, predstavljena Ema, osoba kojoj su ujedno, što ćemo poslije i vidjeti, isti taj klavir i upravo bivši general Glojzner vječno ostavili biljeg sudbine. Naime, kadar koji prethodi njezinu uvođenju u film prikazuje skidanje klavira s teretnog vozila, da bi sljedeći kadar započeo s ulaskom nosača klavira u zgradu, čime je preskočen njihov put od kamiona do ulaza. Ta je elipsa izričito naznačena optički — pretapanjem. Iako se doima sasvim rutinskom, jer nam takav tip elipse služi da se izostavi dio predvidivih radnji nebitnih za sam sadržaj priče, ova elipsa baš svoje značenje može tražiti u činjenici da na tom prijelazu prvi put zapažamo glavnu junakinju, budućeg nositelja radnje.

Možda na ovome mjestu eliptično praćenje zbivanja i nema nekog samostalnog značenja, ali gledano povratno, sa stajališta cjeline filma, poslije će i taj mali fragment sudbine činiti jednu kariku u općoj mreži zbivanja. Takva igra sudbine — kao niz slučajnosti — u ovom se filmu sustavno njeguje i upravo takvim montažno-režijskim potezima Belan uspijeva manipulirati i općim kontekstom.

Druga naglašena uporaba elipse javlja se na međuscenskom prijelazu: omladinci se spuštaju u podrum ne bi li otkrili gdje je učiteljica klavira. Likovi se nalaze u maloj dvorani i raspravljaju o tome tko će svirati klavir na večerašnjoj priredbi. Doznaju da u podrumu živi bivša profesorica klavira te je krenu potražiti. Rez. U podrumu dolaze pred njezina vrata i traže je u razgovoru s gazdaricom. Tu je jasno izostavljen cijeli njihov silazak stubama do podruma, stubama koje smo zapazili u prethodnoj sceni dok se nosio klavir. To ispuštanje praćenja njihova silaska ne osjećamo kao uskraćivanje informacija, nego štednju u praćenju podrazumijevane radnje.

Međutim, taj nagli prijelaz, savršeno tempiran, ima funkciju da nas naglašeno pripremi na glavni lik i njegovu dramaturšku aktivaciju, tj. na njegovu važnost za kasnije filmsko izlaganje.

Druga epizoda

Sličan primjer elipse javlja se i u drugoj epizodi. Tu će, pak, unutarscenska elipsa poslužiti kao rutinsko izostavljanje ponovljenih radnji. Riječ je o zbivanju u prodavaonici klavira. Mladi prodavač (Relja Bašić), koji je netom stigao u radnju i pripremio je za otvaranje, krene otvoriti vrata svome gazdi nakon što ga je vidio da dolazi. Nastupa rez, a u sljedećem kadru zatječemo mladića kako već otvara ulazna vrata. Ispušteno je njegovo prilaženje vratima. No, to nam nimalo ne smeta jer znamo namjeru i znamo prostor koji treba prijeći do vrata, jer smo prodavača prije nekoliko minuta vidjeli i samog kako dolazi kroz ta vrata i prelazi preko sobe. I ovdje elipsa nema samo kratilačku nego i naglašavajuće najavnu funkciju: podcrtava uvođenje novoga lika.

Još je jedan unutarscenski slijed elipsa u toj epizodi. U novinskoj redakciji javljeno je o atentatu na princa Ferdinanda u Sarajevu, i novinari užurbano pišu izvješća. Mala Ema koja luta redakcijskim prostorijama i prati cijelu zbrku djeluje kao gledateljev vodič kroz prostor i vrijeme u kojem se nižu podaci o netom javljenoj tragediji. To nam se lutanje predočava s nekoliko kratkih eliptičnih zahvata uz pomoć kojih se apostrofira bitnost događaja, propast jedne ere, čiji je kraj uzrokovao još veće posljedice.

Takvim globalno političko-društvenim događajima Belan itekako pridaje važnosti u ovom filmu, ali posredno, kroz uzbuđenje ljudi i kroz ovakav montažni zahvat.

Treća epizoda

Dok je u drugoj epizodi sva težina vremena pomalo maskirana naglašavanjem Emine subjektivnosti, treća epizoda napokon dobiva vrlo čvrste objektivističke okvire. Tako, među ionako malobrojnim elipsama, u trećoj epizodi onih bitnih i nema.

Iznimka je uobičajena međuepizodna elipsa koja se, u odnosu na prošlu takvu, sastoji od mnogo više indikatora kojima se utvrđuje koji je vremenski skok posrijedi, i koje su se promjene dogodile u ispuštenome razdoblju. Naravno, ne možemo izbjeći ni uvijek prisutan glas naratora koji uveliko potpomaže danoj situaciji. Uz njegovu pomoć lakše ćemo shvatiti da smo se prebacili u situaciju osam godina nakon prethodne epizode, te da je došlo do velikih tehničkih promjena (automobili su zamijenili kočije, a sve je to potvrđeno zvučnom kulisom ulice s koje dopire gradska vreva i buka automobilskih sirena).

Elipse su ovdje vezane uz kulminacijski dio epizode u kojem Ema treba sići na ulicu kako bi se srela s Berislavom. Emin silazak niza stube na ulicu protkan je elipsama u kojima se postupno otkriva njezin gubitak samopouzdanja i nesigurnost koja se stvara izlaskom na ulicu. Naime, ovom silasku prethodi kadar Eme koja (sada odrasla) stoji i gleda se pred zrcalom. Polazi, i nakon reza nalazimo je kako se spušta stubama škole. Dolazi pred još jedno zrcalo, u kojem se vide ulazna vrata zgrade. U jednom trenutku zakorači, a onda skačemo na kadar u kojem se ona već nalazi na vratima iste škole i izlazi na ulicu. U prvoj elipsi ne poznajemo prostor, nego nam je elipsa naznačena Eminim kretanjem u prostoru. Jedan trenutak je u hodniku, a u drugom se trenutku spušta stubama. U drugoj elipsi prostor u koji će poslije ući upoznajemo kroz odraz u zrcalu i sasvim nam je jasno da se uputila na ulicu, što se i potvrdi rezom na sljedeći kadar, u kojem se pojavljuje na ulici. Praćenje zbivanja opet nije narušeno ovim elipsama, elipsa ponovno služi za skraćenje u vremenu, ali i naglašavanje toka njezinih misli, nastup njezina psihološkog problema — šepavosti i osjećaja manje vrijednosti — koji prati njezin lik, vidjet ćemo, tijekom cijelog filma. U ovom eliptičnom slijedu kadrova nastupa dramaturški preokret. Fabula kreće pesimističnim tonom, Emin lik, a i ostali likovi postupno doživljavaju statusnu, psihološku i moralnu propast, sve se relativizira, a vrijeme kao jedina konstanta i jedini faktor koji ima utjecaja dobiva globalno značenje za film.

Četvrta epizoda

Pri prijelazu s treće na četvrtu epizodu ne može se sa sigurnošću odrediti o koliko je velikom vremenskom skoku riječ. U početku nam nije jednostavno odrediti vremensku rupu. U posljednjem kadru prethodne epizode jedan od likova spušta zastor na prozoru, a s njim se javlja i naglo zatamnjenje kojim završava treća epizoda, da bi četvrta otpočela naglim odtamnjenjem prikazujući kišovitu noć i nepoznate osobe pred kućom u jednoj zagrebačkoj ulici.

Međutim, i ovaj nedostatak orijentacije (koja se ipak ubrzo zalječuje) čini se da odgovara Belanu. Svojim postupkom, međuepizodskim i međuscenskim elipsama u kojima je orijentacija svedena na najnižu moguću razinu te smo bačeni u situacije u kojima se u početku ne snalazimo, samo nam pojačava o općoj naravi povijesnih i društvenih zbivanja koja zatječu likove.

Na spomenutom početku četvrte epizode pojavljuju se dvije uzastopne unutarscenske elipse. Dok se još nama nepoznati likovi kreću ulicom, koristi se elipsom pretapanjem na drugi kadar u kojem opet pratimo likove u njihovoj šetnji nepoznatim smjerom. U tom kadru počne još jedna elipsa pretapanjem na kadar u kojem sad već razabirljivi likovi stižu do cilja, pred veliku kapiju privatne rezidencije. Zapažamo da je riječ o elipsama jer se u svakom kadru nalaze u različitom okolišu, a i nadalje hodaju. Tim montažnim intervencijama, praćenjem kretanja grupe kratkim nanizanim elipsama, dobiva se na retoričnosti, i to upravo isticanjem i grupe i njihova kretanja kao nečega nejasna, ali dovoljno snažna da nas zaokupi. Time se ujedno i priprema kraj te epizode, jer se grupa istim putem vraća i ponovno odlazi u nepoznato.

Peta epizoda

Malo je toga nebitnog u sadržaju pete i posljednje retrospektivne epizode. U njoj je dramaturški vrhunac *Koncerta* i u njoj se stječu sudbine koje je redatelj pratio u prethodnom retrospektivnom dijelu filma. Redatelj tu paralelno prati brojne likove i skupine likova kao i skrivene napete odnose,

pa i ono malo elipsa što ih ima ili su maskirane (npr. zadržavanjem na kadru koji je napustio lik, pa skokom, tek nakon nekog vremena, na lik u drugome prostoru), ili su posve rutinske.

Završna epizoda

Važnije će biti elipse u završnom dijelu filma. Međuepizodni prijelaz osobito je važan, jer se eliptično vraćamo u sadašnjost, odnosno u 1945. godinu, i u onaj isti podrum odakle je i započela cijela priča.

Dakle, opet smo na početku, ostarjela Ema sjedi u tami podrumske sobice i upravo je ponovno proživjela svoj život kroz sjećanje. Elipsa koja slijedi sve je samo ne rutinska. Pretapanjem prelazimo na kadar u kojem se Ema laganim koracima uspinje stubama. U tom slučaju, Belan se utekao izostavljanju trenutka donošenja odluke da krene gore, njezina dizanja i dijela prostora kojim je morala proći da bi se našla na stubama da bi gledatelja zatekao odlukom Eme (o kojoj povratno zaključujemo) i kako bi naglašenije postavio pitanje kamo će je odvesti taj put. Nadolazeći kadar ponovno biva uvod u elipsu. Na stubama je sad uz Emu djevojka koja je poziva da dođe s njom u dvoranu, a u sljedećem kadru vidimo Emu kako ulazi u dvoranu. Opet je izostavljeno penjanje stubama. Njezina odluka, spremnost da se suoči s klavirom i mladim ljudima retorički naglašenije isplivava na površinu upravo upotrebom elipsa koje služe kao dramaturški epilog, režijska intervencija kojom se skida sloj po sloj, odmotava klupko. Gledatelj postaje svjedokom, pasivnim faktorom koji ne može utjecati na slijed zbivanja, nego čeka što će ga zateći. A Ema, prvi put odlučna i aktivna, zapravo donosi odluku koja je dovodi do psihičkog samouništenja. Takvom trenutnom zamjenom uloga Belan je uspio prenijeti iskustvo na gledatelja i sada gledatelj dolazi pod utjecaj vremena: prisiljen je rezimirati događaje i donositi zaključke o značenju ishoda cijele priče, njezinoj težini, o Eminoj sudbini, sudbini drugih likova te o činjenici da je jedini pobjednik u svemu — Vrijeme.

Literatura

Noël Burch, 1972, *Praksa filma*, Beograd: Institut za film

Branko Belan, 1979, *Sintaksa i poetika filma*, Zagreb: Filmoteka

Martin, Marcel (Marten, Marsel), 1966, *Flimski jezik*, Beograd: Institut za film

Plazewski Jerzy (Plaževski, Ježi), 1971, 1972, *Jezik filma I, II*, Institut za film, Beograd

Eugene Vale, 1972, *The Technique of Screenplay Writing*, London: Souvenir Press Ltd.

Hrvoje Turković, 1995, Vrednovateljski obrat: recepcija *Koncerta* nekoć i danas, *Hrvatski filmski ljetopis*, 1/1995, Zagreb: Filmoteka 16

Filmografija

KONCERT, SR Hrvatska — SFRJ Jugoslavija, 1954.
Proizvodnja: Jadran film, Zagreb

Scenarij: Vladan Desnica

Režija: Branko Belan

Snimanje: Oktavijan Miletić

Glazba: Silvio Bombardelli

Scenografija: Želimir Zagotta

Montaža: Radojka Ivančević (sada: Tanhofer)

Uloge: Nada Škrinjar (Ema)
Viktor Bek (Leopold, Edmundov otac)
Branko Špoljar (Edmund, Gretin otac)
Marija Piro (Greta Glojzner)
Mirna Stopić (mala Ema)
Neda Pataki (mala Greta)
Miroslav Petrović (Berislav)
Sonja Šegovac (Beata, Gretina majka)
Rudolf Kukić (Maks Gasparotti)
Zvonimir Rogoz (Pjaskowski)
Nela Eržišnik (Barbara, Emina majka)
Relja Bašić (Bartol)
Ivo Pajić (Viktor)
Antun Nalis (NDH natporučnik)
Ana Hercigonja (Estera)
Jurica Dijaković (novinar)
Asja Kisić
Borivoj Šembera
Boris Buzančić,
Slavko Mihalić
Antun Šoljan i dr.

2.613 m; 35 mm; c/b

Hrvoje Turković

Ostavština Vjekoslava Majcena

Uvodna napomena

Vjekoslav Majcen bio je čovjek dugoročnih i fundamentalnih projekata. Njegovo sustavno proučavanje povijesti hrvatskog filma odvijalo se u dva vezana rukavca.

Jedan je bio u sustavnoj i detaljnoj monografskoj obradi specifičnih povijesnih pojava (npr. Škole narodnog zdravlja, filmskih časopisa, obrazovnog filma, dječjeg i amaterskog stvaralaštva), a u tom su ga sklopu u posljednjim godinama osobito zanimali portretni pristupi književnicima i dramatičarima zainteresiranima za film (Tito Strozzi, Tin Ujević, Ivo Vojnović, Ljubomir Maraković). Njegov je konačni cilj bio napisati sintetsku povijest hrvatskoga filma temeljenu na tim monografskim istraživanjima i svemu što je pri tome spoznavao.

Drugi je rukavac njegova rada bio u pribiranju dokumentacije za te monografske, ali i ostale studije hrvatskog filma, tj. sastavljanje filmografija i bibliografija. Najveći projekt na kojemu je radio u tome sklopu, i gotovo ga uspio i dovršiti, jest izrada ukupne filmografije hrvatskoga filma. Dio tog rada već je pristupačan u separatu ***Hrvatskog filmskog ljetopisa 26/2000 — Hrvatska filmografija 1990-2000****, a u Majcenovoj se zaostavštini nalazi obrađeno rano razdoblje (do 1945), ali i ono od 1945-1990, samo se za taj dio filmografije još ne zna u kojem je obrađivačkome obliku.*

U ovom broju objavljujemo prvo njegovu studiju iz povijesti hrvatskog amaterskog filma. Taj je tekst već objavljen, ali u katalogu uz 70. obljetnicu hrvatskog filmskog amaterizma, te je tako njegova dostupnost bila vrlo ograničena. Taj izniman rad sada dajemo na uvid i našim čitateljima, a time ga činimo pristupačnijim široj uporabi. Također, iz Majcenove zaostavštine objavljujemo dva jedinstvena dokumentalistička rada: ukupnu (iako nažalost nepotpuno obrađenu) filmografiju filmova našeg čuvenog glumca Zvonimira Rogoza, a ta filmografija daje dosad nepristupačne podatke o češkim filmovima u kojima je glumio i po kojima se proslavio, te bibliografiju tekstova Ljubomira Maraković, tog povijesno iznimno važnog teoretičara i recenzenta filma, a za čije se bavljenje filmom nije znalo niti među najupućenijima, ili se znalo samo po rijetkome spominjanju. Sve su to materijali dragocjeni svakom proučavatelju hrvatskog filma.

U sljedećem ćemo broju objaviti i Majcenovu filmografiju prvoga pedesetljeća hrvatskog filma (do 1945).

Posebno zahvaljujemo na pomoći i suradnji Majcenovoj obitelji, a osobito njegovu sinu Dinku, koji je pripremio filmografiju i bibliografiju za objavljivanje.

UDK: 791.43.077(497.5)(091)

Vjekoslav Majcen

Hrvatski neprofesijski film

70 godina kinoamaterizma u Hrvatskoj (1928-1998)*

Uvod

Amaterska kinematografija, u suvremenom smislu riječi, javila se u Europi kao kinoamaterski pokret 20-ih godina ovoga stoljeća, u razdoblju uspostave snažne filmske industrije i ekspanzije filma koji u poratnim uvjetima postaje dominantan medij čija popularnost stalno raste i gotovo da je neusporediva s povijesnim položajem bilo kojeg drugog medija.

Uz razgranatu filmsku industriju koja se služi složenom i skupom tehnikom i ima složenu organizaciju proizvodnje, distribucije i prikazivanja filmova, sve je više pojedinaca koji se — koristeći se jednostavnijom tehnikom — bave snimanjem filmova i udružuju u kinoklubove radi lakšeg ostvarivanja svojih interesa i organiziranja prikazivanja svojih filmova.

Industrija im osigurava filmsku tehniku, koja je svojim dimenzijama i cijenom prilagođena potrebama filmskih neprofesionalaca i namijenjena amaterskom snimanju i komornim, obiteljskim filmskim projekcijama. Eastman Kodak 1923. godine počinje proizvodnjom 16 mm filma, a firma Pathè Frérès konstruira Pathè baby kameru s 9.5 mm filmom. Standardizira se filmska vrpca uskog filma (supstandardni format, kojemu se 1932. godine uspješno pridružuje i 8 mm film).[1]

Sve to utječe na porast interesa za kinoamaterizam i omogućuje krugu entuzijasta, kojima to ekonomske mogućnosti dopuštaju, sustavno bavljenje filmskim snimanjem. Od sredine dvadesetih godina kinoamateri se okupljaju u već postojećim — u javnosti i u kulturnom životu — afirmiranim fotoklubovima, a početkom tridesetih osnivaju se i samostalni kinoamaterski klubovi koji se povezuju u nacionalne i međunarodni kinosavez. U Engleskoj djeluje Institute of Amateur Cinematographers koji se brine o unapređenju kinoamaterizma. U Parizu je 1929. utemeljena udruga kinoklubova, s predsjednicom Germaine Dulac. U Belgiji je 1931. osnovan L'Union Belge des Cinéastes Amateurs (UBCA), koji iste godine priređuje prvi međunarodni natječaj amaterskih filmova.[2] Nakon prvog takvog natječaja održanog 1931. godine u Palais des Beaux-arts de Bruxelles, održavaju se redovite godišnje smotre u Amsterdamu 1932, Parizu 1933, Barceloni 1935, Berlinu 1936, Parizu 1937, Beču 1938 i Zürichu 1939. godine,[3] postajući mjestima redovite razmjene iskustava i okupljanja kinoamatera iz Europe, Amerike i Japana. Uz natječaje se održavaju i kongresi kinoamatera, a 1935. dolazi i do formalnog stvaranja međunarodne organizacije, UNICA-e, koja i danas djeluje kao svjetska organizacija filmskih i videoamatera u okviru UNESCO-a.

Hrvatska toga doba nimalo ne zaostaje za Europom u primjeni suvremenih medija. Gotovo svako veće mjesto ima stalni kinematograf, u Zagrebu djeluje nekoliko domaćih filmskih poduzeća, a tu je i središte distribucije filmova, pa svi istaknutiji svjetski filmski producenti u Zagrebu imaju predstavništva u kojima zapošljavaju domaće filmske stručnjake, prevodioce i propagandiste. No, važno je da u Hrvatskoj postoji vrlo duga i plodna tradicija amaterskog bavljenja fotografijom, koja se uspješno razvija u *Zagrebačkom klubu amatera fotografa* (poslije *Fotoklub Zagreb*), osnovanu još u doba plodne djelatnosti Ise Kršnjavija 1892. godine. Pojedini članovi kluba pokazuju živo zanimanje za pokretne slike, za kinematografsko fotografiranje pa se sredinom dvadesetih godina, u klubu s dugogodišnjom tradicijom njegovanja umjetničke fotografije, javlja i skupina članova kluba koji počinju snimati filmskom kamerom.

Osnutak kinosekcije Fotokluba Zagreb

Među članovima Kluba koji se okreću novom mediju ističe se dr. Maksimilijan Paspa (1896-1961), zagrebački stomatolog i višegodišnji predsjednik Fotokluba Zagreb, koji je svoju prvu filmsku kameru (9. 5 mm Pathè baby) nabavio 1925. godine.[4] Godine 1926. snimanjem se počinje baviti i Oktavijan Miletić (1902-1987), a svatko od njih oko sebe okuplja i grupu entuzijasta koji i sami žele stvarati pokretne slike.

Potaknut tim interesom i pokazanim prvim rezultatima filmskog snimanja, Maksimilijan je Paspa 1928. u Fotoklubu Zagreb osnovao kinosekciju kao zasebnu sekciju kluba. Prema vremenu osnutka, ta je kinosekcija bila prva (zadugo i jedi-

* Ovaj tekst napisan je u povodu proslave sedamdesetogodišnjice organiziranog djelovanja hrvatskog neprofesijskog filmskog i video stvaralaštva (kinoamaterizma) i objavljen je u katalogu *30. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva* (Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1998, str. 52-77). Međutim, na njemu je Majcen nastavio raditi, iako nije zaključio doradu, pa objavljujemo ovaj rukopis na kojem je nastavio raditi, ali ga nije uspio dovršiti. Zadržali smo i natuknice koje je imao za doradu. Na temelju ovoga teksta Majcen je sastavio i kronologiju: *Hrvatski neprofesijski film: kronologija 1928-1998.* — rad objavljen u *Bulletinu*, Hrvatski filmski savez, br. 24, zima 1998. Op. ur.

na) organizacija kinoamatera u nas i jedna od prvih takvih udruga u svijetu, te se datum njezina osnutka smatra početkom kinoamaterizma u Hrvatskoj.

O prvim godina rada kinosekcije ima vrlo malo podataka koji se temelje na sačuvanim sjećanjima članova ili pisanim podacima o sudjelovanju na međunarodnim filmskim natječajima. Pouzdaniji podaci datiraju od 1932. godine, kada u Zagrebu počinje izlaziti časopis *Foto revija*, a u Ljubljani *Foto amater*, koji povremeno donose informacije o radu zagrebačkih kinoamatera. Osim tih pisanih izvora, kinoamateri su 1933. godine snimili i dokumentarni film pod naslovom *Upisujte se u Fotoklub Zagreb* u kojem je više podataka o aktivnostima Kluba, pa tako između ostalog i potvrda da u Fotoklubu djeluju fotosekcija, kinosekcija i Leica-sekcija.[5] Iz navedenih izvora može se zaključiti da su među prvim članovima kinosekcije bili Maksimilijan i Leon Paspa, Oktavijan Miletić, Zlatko Lippa, Aurel Gorjan, Tošo Dabac, Ljudevit Griesbach, M. Marković, Ljudevit Vidas (potpredsjednik Fotokluba), a poslije su važniju ulogu u njezinim aktivnostima imali i Oto Almašy, dr Alfred Leitner, Viktor Czerny, dr. Žiga Spitzer, Franjo Schwarzwald, Ivan Paspa, Vladimir Cizelj, Đuro Vojvodić, Karlo Peharec (novinar i urednik *Morgenblatta*, koji je najviše pisao o aktivnosti zagrebačkih kinoamatera u zagrebačkom i inozemnom tisku), Ignjat Habermüller, Ljudevit Griesbach i drugi.

Afirmacija filmskog amaterizma

Osnutkom kinosekcije amateri dobivaju niz pogodnosti u nabavi potrebnog materijala i stvaranju tehničkih uvjeta za rad u klupskom laboratoriju. Filmsko snimanje prelazi iz privatne u društvenu sferu, barem po tome što je podložno ocjeni klupskih drugova i što filmovi snimljeni u klubu dobivaju na neki način obilježje javnosti postajući i dijelom aktivnosti organizacije u kojoj su nastali. Posredno se to vidi i iz sačuvanosti filmskog fonda. Dok je iz razdoblja prije osnutka kinosekcije sačuvano tek nekoliko filmskih pokušaja Oktavijana Miletića, dotle je od 1928. godine ostao sačuvan gotovo cjelokupan opus Miletića, te znatan broj filmova Maksimilijana Paspe i (poslije 1938. godine) Franje Schwarzwalda, dok o ostalima postoje pisani tragovi, kojih također do tada nije bilo.

U to doba Maksimilijan Paspa snima sportske filmove (*Udičarenje*, *Lov u Dobovi,* 1928), dokumentarni film *Zagreb i njegovi građani* (1928), obiteljski film *Roditelji* (1929), a Oktavijan Miletić putopisni zapis (*Put u Zürich*, 1928) i prve igrane burleske (*Maharadja od Dajmimira*, *Mister Crockefeller*, *Kralj Tohu Wabohu*), *Oktavijan journal* te prvi zreliji igrani film *Ah, nažalost samo san*, za koji je 1932. dobio nagradu na filmskom amaterskom natječaju u Berlinu.[6]

Iz kasnijih podataka može se zaključiti da su se sastanci kinosekcije održavali svakih petnaest dana uz projekcije amaterskih filmova. Redovito su održavana stručna predavanja iz područja kinotehnike, tehnike snimanja i pripreme filmskog snimanja. U razdoblju do 1934. godine kao predavači na sastancima kinosekcije zabilježeni su: Maksimilijan i Ivan Paspa, Oktavijan Miletić, Zlatko Lippa, Aurel Gorjan, Tošo Dabac, Ljudevit Griesbach, M. Marković. Naslovi predavanja govore o zanimanju kinoamatera za sve što se zbivalo na filmskom polju: predavanja su bila posvećena pitanjima snimanja u boji, zvučnog filma, montaži, izradi natpisa na uskom filmu, snimanju kod umjetne rasvjete, postupcima razvijanja filmova i dr.[7]

Naslovi predavanja govore i o amaterskim filmovima koji su tada snimljeni: Zlatko Lippa drži predavanje o tome kako je »filmski snimio lakoatletičare u Londonu« (*Foto revija,* br. 5/1932), Ivan Paspa o putu broda *Kraljica Marija* istočnim Sredozemljem (*Foto revija,* br. 10/1934), M. Marković o amaterskoj kinematografiji zimi (*Foto revija*, br. 1/1934), a Ljudevit Griesbach drži predavanje s dijaprojekcijama i filmom o Durmitoru i Mosoru (*Foto revija*, br. 10/1934. i 4/1935).

Članovi kinosekcije praktično su okušavali mnoge novine: Oktavijan Miletić je eksperimentirao animacijom, Maksimilijan Paspa bojom, a zanimljivo je da već 1932. godine na sastancima kinosekcije članovi priređuju projekcije filmova uz tonsku sinkronizaciju (*Foto revija*, br. 1/1932. i 12/1933).

Osim klupskih projekcija, od 1932. godine kinosekcija povremeno organizira javne projekcije amaterskih filmova namijenjene građanstvu. Projekcije se održavaju u Jeronimskoj dvorani na Trgu kralja Tomislava, koja ima 500 sjedišta, i to je prva dvorana sa specijaliziranim — danas bismo rekli alternativnim — filmskim programom u gradu Zagrebu.

Godine 1932. počinje u Zagrebu izlaziti mjesečnik *Foto revija*, namijenjen članovima Fotokluba (*Foto revija* izlazila je u Zagrebu od 1932. do 1940. godine, kao mjesečnik. Vlasnik i nakladnik bio je Konzorcij Fotorevija, Zagreb, Dalmatinska 6, a urednik Franjo Ernst.) *Foto revija* do 1937. godine povremeno je donosila članke i vijesti o amaterskoj kinematografiji, a od 1937. kinoamateri dobivaju više prostora i vlastiti prilog u sklopu časopisa pod naslovom *Kino smotra* (urednik Vladimir Cizelj). Časopis donosi vijesti i o radu kinosekcije, a pojedini njezini članovi povremeno pišu i opširnije tekstove o kinoamaterizmu i tehnici snimanja filmova (Paspa, Miletić).

Kinoamaterizam potiče ugledna zagrebačka trgovina fotografskim i kinopotrepštinama *Griesbach i Knauss*, vlasništvo Ljudevita Griesbacha, člana zagrebačkog fotokluba, koji kinoamaterima daje popust pri kupnji, a kao poslovni partner berlinskog *Photokino-Verlag G. M. b. H.* Griesbach je bio posrednik i u slanju Miletićeva filma na berlinsko natjecanje.

Također je određen poticaj kinoamaterima bilo gostovanje u Zagrebu njemačkog i austrijskog *Werkbunda*, koji je na Zagrebačkom zboru 1930. godine priredio izložbu pod naslovom *Film und Foto* s djelima vrhunskih svjetskih fotografa od Westona do *reyograma* Mana Raya.[8]

No, članovi kinosekcije Fotokluba Zagreb nisu bili i jedini tadašnji kinoamateri. U većim hrvatskim gradovima također ima filmskih amatera. Od 1928. 9.5 mm kamerom snima Trsaćanin Ivan Tićak *(Vlak u pijesku)*, a u Rijeci (koja je pod talijanskom okupacijom) Boris Pajkurić i Milan Dilny s 25 mm kamerom u čijem se drvenom oklopu nalazio ručni mehanizam za pokretanje filma.[9] Istodobno u Splitu amaterskim se filmskim snimanjem bave Dinko Mrkonjić (*Procesi-*

ja sv. Duje, 1926, *Dolazak kraljice Marije*, 1928, *Otkriće spomenika Grguru Ninskom*, 1929), Vinko Marojević (*Splitski karneval*, 1929), a nešto kasnije i Ante Benzon s cijelim nizom kratkih igranih prizora i dokumentarnih filmskih zapisa.

Filmsko snimanje potiču i razne udruge građana. Najpoznatija od tih inicijativa bilo je višegodišnje djelovanje kinosekcije Planinarskog društva Sljeme. Članovi te sekcije bili su i pojedini članovi zagrebačkog fotokluba (primjerice Ljudevit Griesbach). Društvo je neko vrijeme u filmskim godišnjacima bilježeno kao povremeni producent turističkih filmova, no najveći uspjeh postiglo je kad su njegovi članovi prirodoslovac i liječnik Branimir Gušić sa svojom suprugom etnologinjom Marijanom Gušić-Heneberg u srpnju 1931. snimili zadivljujući planinarski i etnografski film *Durmitor*. Na svom planinarskom pothvatu snimili su čitav put od Zagreba do vrha Durmitora. Tako je nastao 70-minutni film (2 600 m) o putu kroz tada još neistražene vrleti i prašume ove planine, a uz to su na filmskoj vrpci zabilježene izvorne snimke planinskih crnogorskih sela i života ljudi u njima. Doduše, za kamerom toga filma bio je profesionalni austrijski snimatelj Karlo Koranek, no to ne umanjuje hrabrost pothvata dvoje znanstvenika i planinara. Film je bio ozvučen gramofonskim pločama, dobio je cenzurnu dozvolu za javno prikazivanje i kao planinarski zvučni film prikazivao se u kinematografima. Izazvao je veliku pozornost javnosti, što se može zaključiti i iz toga što je osim u Zagrebu prikazivan u Ljubljani, Cetinju, Beogradu, Beču, Münchenu, Pragu, Bratislavi i Zürichu.

Sudjelovanje u međunarodnom kinoamaterskom pokretu

Aktivnost kinoamatera omogućila je da Fotoklub svoju međunarodnu suradnju proširi i na filmsko polje. Fotoklub je postao članom *Institute of Amateur Cinematographers* (*IAC*) u Londonu, organizacije kojoj je cilj zaštita i unapređenje interesa cjelokupne amaterske kinematografije,[10] sudjeluje na svim europskim godišnjim natječajima amaterskih filmova od 1931. i postaje članom-osnivačem Međunarodne unije kinoamatera (UNICA, Barcelona 1935), u čijem je radu Hrvatska aktivna i danas.

Godine 1931. Oktavijan Miletić sudjelovao je na međunarodnom filmskom natječaju nakladničkog poduzeća Photokino-Verlag u Berlinu, gdje dobiva (treću) nagradu za film *Ah, nažalost samo san*. Godine 1932. na 2. međunarodnom natječaju za najbolji amaterski film uskog formata (2. međunarodni festival amaterskog filma — Amsterdam 1932), Maksimilijan Paspa osvaja treću nagradu za film *Plitvička jezera*.[11] Na 3. međunarodnom festivalu 1933. u Parizu delegati Fotokluba bili su Maksimilijan Paspa i Đuro Vojvodić,[12] a u konkurenciji su prikazani filmovi *Poslovi konzula Dorgena* Oktavijana Miletića i Paspin film *Udičarskim štapom po rijekama*. Žiri kojemu je predsjedao Louis Lumière dodijelio je Miletićevu filmu 2. nagradu u kategoriji igranih filmova. (Diploma je danas u zbirci Kinoteke Hrvatske.) Iste godne Maksimilijan Paspa sudjelovao je s filmom *Priroda u naravnim bojama*, na međunarodnom filmskom natječaju u Londonu, koji je organizirao Institut of Amateur Cinematographers. Bio je to naš prvi film u bojama za koji je Paspa dobio sveopće pohvale i osvojio prvu nagradu.[13] Paspa je film ručno obojio, tako da je naizmjence svaku sličicu bojio crvenom, odnosno zelenom bojom. Kad se tako obojen film projicirao dvostrukom brzinom od uobičajene, odvojene boje su se spajale i postizala se iluzija filma u boji. Taj neobičan eksperiment bojom, oduševio je poslije i gledatelje u Zagrebu i Barceloni, a Paspa je — usprkos mukotrpnosti i sporosti postupka ručnog bojenja nekoliko tisuća minijaturnih filmskih kvadratića — na isti način sljedećih godina kolorirao filmove *Svesokolski slet u Zagrebu* (1934) i svoj jedini igrani (lutkarski) film *Majčina priča* (1935).

Najveći skupni uspjeh postigli su zagrebački amateri na 4. međunarodnom festivalu amaterskog filma 1935. u Barceloni. Na natječaju su sudjelovali Oktavijan Miletić (igrani film *Faust,* 2. nagrada, i dokumentarni film *Idila na Jadranu*), Karlo Peharec (*Avionom preko Jadrana*), Maksimilijan Paspa (*Revija boja*) i Ljudevit Vidas (*Tunolovci na Jadranu*).[14]

Natječaj za najbolji amaterski film

Nakon potvrde kvalitete rada u međunarodnoj konkurenciji, kinosekcija je 1934. organizirala u Zagrebu natječaj za najbolji amaterski film. Priredba je uvrštena u službeni raspored foto- i kinoamaterskih domaćih i međunarodnih priredbi i javno oglašena u *Foto reviji*. Prema propozicijama na natječaju su mogli sudjelovati autori iz cijele Jugoslavije s filmovima snimljenim na 16, 9.5 i 8 mm filmskoj vrpci (što samo po sebi govori o rasprostranjenosti kinoamaterizma), a održana je 17. i 28. travnja 1934. u Jeronimskoj dvorani.[15] Zagrebački tisak vrlo je iscrpno pratio tu filmsku priredbu, pa iz novinskih izvještaja možemo rekonstruirati da je na natječaju sudjelovalo sedam filmova: *Zoološki vrt u Maksimiru* (autor vjerojatno Mariborčanin, novinar, Vladimir Cizelj), *Kroz Bosnu na Jadran* (Leo Paspa), *Ivanjski krijes* (autor nepoznat), *Poslovi konzula Dorgena* (Oktavijan Miletić), *Tunolov na Jadranu* (Ljudevit Vidas), *Zagreb u svjetlu velegrada* (Oktavijan Miletić) i *Priroda u naravnim bojama* (Maksimilijan Paspa).[16] Opći je dojam na temelju novinskih izvješća da je priredba izvanredno uspjela i da je privukla veliku pozornost građanstva. U tisku je posebno istican film Maksimilijana Paspe *Priroda u naravnim bojama*, a publika je najbolje primila film *Zagreb u svjetlu velegrada,* koji je dobio prvu nagradu i potom (prerađen u Pan filmu na 35 mm vrpcu) prikazivan u redovitoj kinematografskoj mreži. Druga nagrada pripala je filmu *Kroz Bosnu na Jadran* Lea Paspe, a treća *Tunolovu na Jadranu* Ljudevita Vidasa.[17]

Sveslavenski amaterski filmski natječaj

Za jesen 1935. Fotoklub Zagreb pripremao je veliku sveslavensku izložbu umjetničke fotografije. Vjerojatno je to potaknulo kinoamatere da paralelno s izložbom klub organizira i prvu međunarodnu filmsku smotru: Prvi sveslavenski filmski natječaj.

Na natječaj su pozvani kinoamateri iz Jugoslavije, Čehoslovačke, Poljske, a mogli su sudjelovati i kinoamateri slavenskoga podrijetla nastanjeni u bilo kojoj zemlji svijeta (računalo se na odziv Bugara, koji još nisu imali svoje kinoama-

terske organizacije, ali i na brojne slavenske iseljenike u mnogim zemljama svijeta).

Natječaj je bio raspisan u ovim kategorijama:

a) slavenski folklor,

b) putopisni i kulturni filmovi iz slavenskih krajeva, c) scenski (igrani) filmovi,

d) filmovi u boji sa slobodnom temom[18]

Pomoć u organizaciji natječaja zagrebačkim amaterima pružili su *Pathè klub* iz Praga i *Polskie Towarzystvo Fotograficzme* iz Varšave.

Na osnovi usporedbe raznih podataka može se s dosta sigurnosti utvrditi da je na natječaj stigao 21 film, i to iz Čehoslovačke (4 filma), Poljske (5 filmova) i iz Jugoslavije (12 filmova).

Natječaj je održan u prvoj polovici studenoga 1935. godine, filmove je ocjenjivao međunarodni žiri, a ocjenjivana je tehnička i umjetnička izvedba, ideja, montaža i originalnost. Prema nepotpunim podacima o filmovima i nagradama, na natjecanju su nagrađeni ovi filmovi:

1. *Nocturno*, Oktavijan Miletić; c/b, 9, 5 mm
2. *Faust*, Oktavijan Miletić; c/b, 9,5 mm
3. *Autom stranim zemljama*, Maksimilian Paspa; c/b, 9,5 mm
4. *Tunolov na Jadranu*, Ljudevit Vidas; c/b, 9,5 mm
5. *Zoološki vrt*, Vladimir Cizelj; c/b, 8 mm
6. *Triglav*, Vladimir Cizelj; c/b, 8 mm
7. *Zrakoplovom preko Jadrana*, Karlo Peharc, c/b, 16 mm
8. *Školska štedna kasica*, Jan Labuz, Varšava; c/b 8 mm
9. *Pozdrav iz Poljske*, Tadeusz Jankowski, Varšava; c/b, 16 mm
10. *Ruke u utorak*, (...) Zahradniček, Prag; c/b, 16 mm
11. *Zima u poljskim Tatrama*, Eugeniusz Wrzesniewski, Varšava, c/b, 16 mm;
12. *Iz zime u proljeće*, V. Beer, Prag; c/b, —

(Rekonstrukcija nagrađenih filmova učinjena je na osnovi podataka iz članka Karla Peharca 'Die Ergebnisse des I Allslawische Amateur-Filmwettbeverbs', *Morgenblatt*, 16. studenog 1935, podataka iz *Foto revije*, br. 12/1935, *Novosti* od 20. studenog 1935. te podataka iz *Filmografije amaterskog filma* Centra za kinoamaterstvo Hrvatske.)

Film *Nocturno* Oktavijana Miletića proglašen je najboljim sveslavenskim filmom, a dio nagrađenih filmova bio je javno prikazan zagrebačkoj publici 19. i 26. studenoga 1935. godine u Jeronimskoj dvorani.

Osnutak Kinokluba Zagreb i širenje filmskog amaterizma

Neposredno nakon Sveslavenskoga filmskog natječaja, 20. studenoga 1935, u prostorijama Gradskog podruma (koji će neko vrijeme kinoamaterima biti sjedištem) održana je osnivačka skupština Kluba kinoamatera Zagreb (poslije Kinoklub Zagreb).[19] Inicijator i organizator osnivanja Kluba ponovno je bio dr. Maksimilijan Paspa, koji je izabran predsjednikom Kluba, a prvi odbornici bili su: Oktavijan Miletić (dopredsjednik), dr. Alfred Leitner (tajnik), Viktor Czermak (blagajnik), Leo Paspa (kustos), Oto Almasy (bibliotekar), dr. Žiga Spitzer (blagajnik), Franjo Schwarzwald (odbornik) i Ljudevit Vidas (odbornik).[20]

Osnutkom Kluba kinoamatera Zagreb završava prvo razdoblje organiziranog kinoamaterizma u Hrvatskoj. Klub se ustaljuje na dvadesetak stalnih aktivnih članova, koji se redovito sastaju svake srijede u privremenim prostorijama Kluba u Gradskom podrumu, gdje prikazuju svoje filmove, a jednom mjesečno organiziraju javna prikazivanja filmova za građanstvo. Iako se u organiziranom obliku najsnažnije razvijao u Zagrebu, filmski amaterizam postupno se širio i u drugim mjestima. Izvan kluba djelovao je velik broj kinoamatera koji su se bavili filmskim snimanjem, o čemu su sačuvani djelomični podaci.

Uz već spomenute autore koji se javljaju prije ili oko 1930. godine, u kasnijem razdoblju izvan klubova djeluju Anton Benzon, direktor splitskog kina Karaman i urednik jedinog splitskog filmskog časopisa, autor filmova *Otkrivanje spomenika*, *Ulični svirači*, *To je gluma*, *Putevi sudbine*, *Vesela restauracija*, 1936. U Karlovcu se filmskim snimanjem bavi Josip Vaništa (*Trening prvaka Jugoslavije u skokovima*, 1936), u Virovitici fotograf Branko Zimerman (sin vlasnika virovitičkog kina) te zagrebački đak, doktor farmacije Vladislav Ilin, koji tada živi u Novom Sadu. Obiteljske filmove snimao je skladatelj Josip Deči (skladatelj glazbe za prvi igrani zvučni film hrvatske kinematografije, *Melodije tisuću otoka*, 1932) i dr. Ivan Brlić (obiteljski filmovi s jedinim filmskim snimcima književnice Ivane Brlić Mažuranić) te članovi obitelji zagrebačkih veletrgovaca i industrijalaca Deutsch (Julius Deutsch bio je član Fotokluba Zagreb) i Lansky koji su sačuvani u Hrvatskoj kinoteci. Vjerojatno bi se pomnim istraživanjem moglo utvrditi još podosta imena, no i navedeni podaci u dovoljnoj mjeri potvrđuju da je filmska kamera tridesetih godina bila itekako prisutna u svakodnevnu životu. Dodajmo tome još podatak da je 8 mm kamerom amaterske dokumentarne filmove snimao književni kritičar moderne Milan Marjanović, prvi voditelj filmskoga laboratorija Škole narodnog zdravlja (i prvi — u SAD-u — školovani redatelj), a svojim je 16 mm filmovima snimljenim u Kini i Sovjetskom Savezu (1934-1936) pozornost široke javnosti (na brojnim predavanjima u Zagrebu, Splitu i u inozemstvu) pobudio dr. Andrija Štampar, jedan od najvažnijih predstavnika pokreta socijalne medicine i dužnosnik Svjetske zdravstvene organizacije.

U posljednjim predratnim godinama, kao članovi Kinokluba, filmovima se javljaju, uz već spominjane: Ivo Čeović, August Dekaris, Marijan Oršanić (Karlovac), Zvonimir Sabljić, Zvonimir Mohač, Zvonimir Požgaj, Milivoj Kučić, koji će mahom biti prisutni i u poslijeratnom razvoju filmskog amaterizma.

Pojedini autori sve više njeguju određenu vrstu filmova. Polako se napušta snimanje obiteljskih dokumentarnih zapisa (Maksimilijan Paspa, koji je snimio najviše takvih filmova,

sve više snima dokumentarne i putopisne filmove), a u sve većoj mjeri prisutne su složenije vrste. Oktavijan Miletić definitivno se afirmira kao autor igranih filmova, a od članova Kluba još se scenskim filmom bavi Franjo Schwarzwald (*Novac kao dobar i zao drug*, 1938). Prvo u Novom Sadu, a zatim u Osijeku djeluje Vladislav Ilin, koji snima igrane, lutkarske i dokumentarne filmove. Jednu skupinu filmova predstavljaju filmovi o lovu i ribolovu (M. Paspa, I. Čeović) i sportu (M. Paspa), a najveća je skupina dokumentarno-putopisnih filmova u kojima se ističu filmovi Z. Sabljića o rijekama: *Sava*, 1938, *U valovima Tare*, 1939. i *Na Vrbasu*, 1940.

Tehnički su to sve solidno napravljeni filmovi, koji se razlikuju individualnošću autora, a u nekoliko najboljih filmova tog razdoblja rezultiraju visokim filmskim estetskim vrijednostima.

Na temelju toga dolazi i do prve važne selekcije, kada najdarovitiji iz grupe zagrebačkih amatera, Oktavijan Miletić, potpuno prelazi u profesionalnu knematografiju. Pozornost koju je skrenuo na sebe amaterskim filmovima (posebno filmom *Zagreb u svjetlu velegrada*, koji je — nakon ponovnog snimanja u Pan filmu na 35 mm vrpci — prikazivan u kinematografskoj mreži), rezultirala je time da taj autor od 1935. profesionalno snima za Pan film i Zoru, zavod za nacionalno edukativni film, a zatim za Hrvatski slikopis, gdje uz ostalo režira prvi zvučni dugometražni hrvatski igrani film *Lisinski* (1944).

Miletićevi filmovi rado se gledaju i često se prikazuju u inozemstvu. Filmovi *Nocturno* i *Faust* obišli su velik dio Europe, pobuđujući svuda zanimanje i pohvale kritike. U dokumentaciji Oktavijana Miletića nalaze se i tri lista izvoda novinskih osvrta na filmove *Faust*, *Nocturno* i *Idila na Jadranu*, koji su objavljeni 1935. i 1936. godine u Parizu, Barceloni, Beču i Berlinu,[21] a naposljetku treba napomenuti da je njegov igrani film *Šešir*, snimljen u profesionalnim uvjetima (Zora film, 1937), vjerojatno najcjelovitiji i najbolji igrani film hrvatske kinematografije između dva rata.

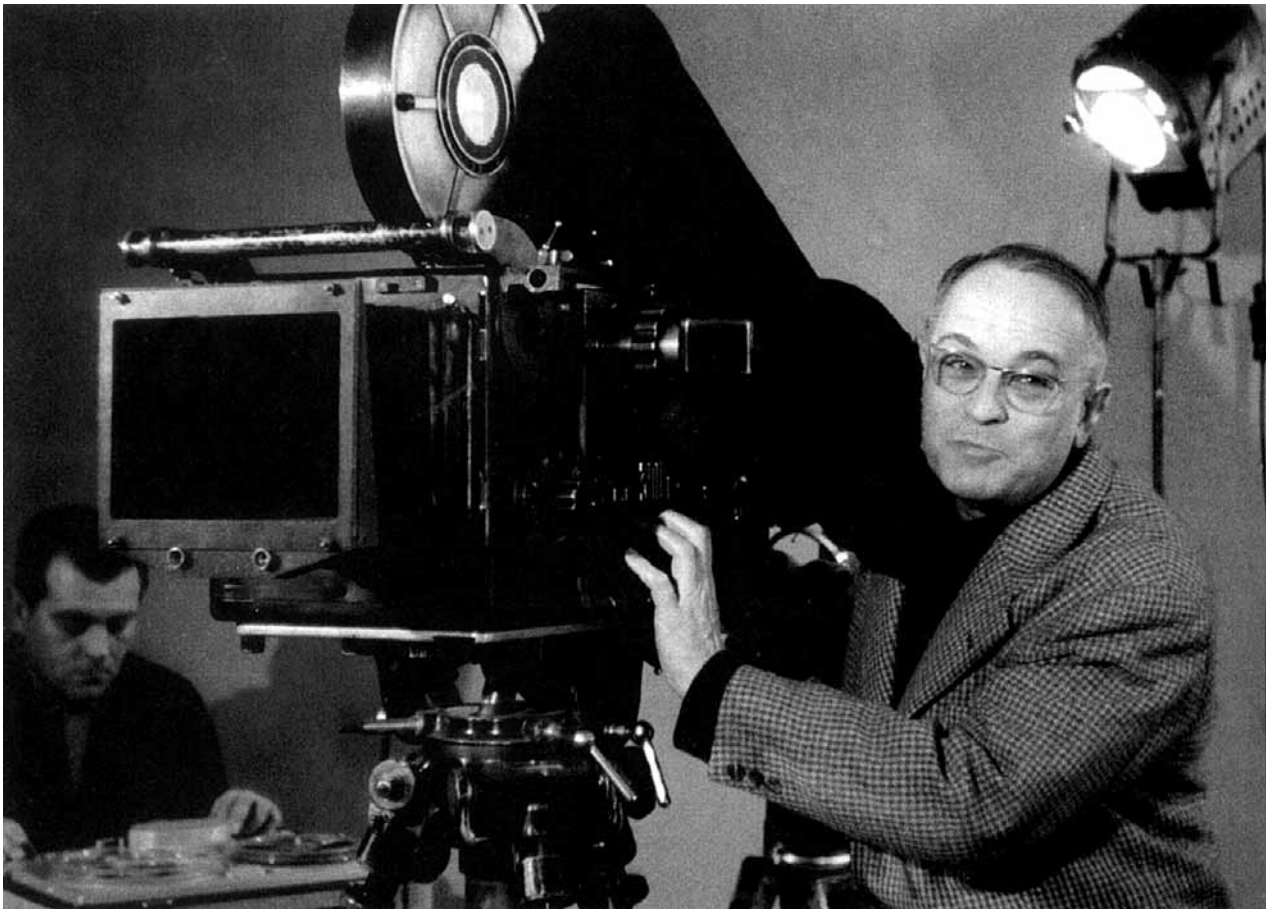
Uspjesi zagrebačkih kinoamatera izazivali su pozornost javnosti, a pohvalne kritike o prikazanim filmovima povremeno se javljaju i na stranicama domaćeg i stranog tiska. Osobito velik broj informacija o radu zagrebačkih kinoamatera objavljuje ljubljanski časopis *Foto amater*,[22] koji između ostalog objavljuje informacije o suradnji Fotokluba Ljubljana i Fotokluba Zagreb. Te informacije govore o vrlo prisnim vezama između ta dva kluba s velikim međunarodnim ugledom. Povremeno su održavani zajednički sastanci članova oba kluba (*Foto amater*, br. 40/1935), a na osnovi uspjeha zagrebačkih kinoamatera javila se inicijativa ljubljanskog kluba da osnuje kinosekciju radi poticanja kinoamaterizma u Sloveniji. U to doba u Sloveniji su već afirmirani kinoamateri Ivan Noč (*Ljubljana iz zračnih višav* i *Narcise na Golici*) i osobito slikar Božidar Jakac, koji se vrlo intenzivno bavi filmskim snimanjem još od 1927. Ta dva autora priređuju i projekcije svojih filmova koje imaju pozitivan odjek u javnosti i u tisku.

Zahvaljući afirmaciji svojih članova, Kinoklub oko 1936. dobiva sponzora u Gradskoj štedionici Zagreb, za koju Kinoklub snima filmove o štednji (Franjo Schwarzwald, ravnatelj Gradske štedionice, ujedno kinoamater i član odbora Kinokluba, autor je namjenskih filmova edukativna sadržaja *Novac kao zao drug*, 1938, *Dan štednje*, 1938. i dr.). Zahvaljujući pomoći Štedionice, snimljeno je nekoliko vrijednih filmova (*Na plavom Jadranu*, 1936, *Biser Jadrana* i *Zagrebački dnevnik*, 1937).

U međunarodnom povezivanju Klub je postao počasnim članom Pathè kluba u Pragu, Kluba austrijskih kinoamatera u Beču, Mađarskog kinoamaterskog kluba, Saveza kinoamatera u Berlinu i Cinema Amateur iz Pariza.[23] S tim klubovima razmjenjuju se filmovi, pa je zabilježeno da je 1936. Klub poslao deset svojih filmova u inozemstvo i priredio projekcije u Beču, Berlinu, Dresdenu, Pragu i u Danskoj, a organizirao je projekcije filmova čeških amatera u Zagrebu. Najvažniji međunarodni uspjeh ostvaren u tome razdoblju sudjelovanje je Oktavijana Miletića i Maksimilijana Paspe na IV. bijenalu kinematografske umjetnosti u Veneciji 1936. godine. Miletić filmom *Nocturno* osvaja prvu, a Paspa filmom *Zagreb kao središte sporta* četvrtu nagradu.

No, u to doba, neposredno prije rata, osnovan je i drugi kinoamaterski klub u Zagrebu. Skupina zagrebačkih srednjoškolaca 1936. pristupila je osnutku Amaterskog filmskog društva Romanija. Predsjednik Društva bio je Miroslav Bobuš (poslije je bio voditelj crtaonice u Nastavnom filmu), ali Romanija nije formalno registrirana (kao što je to bio Kinoklub Zagreb). U razdoblju djelovanja do 1945. Društvo je okupilo oko šezdesetak članova, koji su se u više društvenih odsjeka bavili kulturnim radom i pokušali ostvariti svoje filmske zamisli. Da bi regulirali svoj status, pridružili su se Društvu Zagrepčana i djelovali u njegovu okrilju, a pomoć za snimanje filmova dobivali su od Hrvatskog slikopisa. Sve je počelo održavanjem predavanja u Društvu Zagrepčana i priredaba u Radničkoj komori. Iz ostvarenih prihoda članovi su kupili 2 500 m filmske vrpce, 16 mm kameru i reflektor te time stvorili osnovu za filmski rad. Prema sjećanju nekih članova Romanije snimljeni su kratki dokumentarni filmovi o kulturnim spomenicima Zagreba, o Maksimiru i Zoološkom vrtu, te pripremljeno i započeto snimanje umjetničkog igranog filma *San i java*. Nakon rata cijeli inventar Društvo je predalo USAOH-u (Ujedinjenom savezu antifašističke omladine Hrvatske), no osim krnjih podataka od svega toga ništa nije sačuvano, pa je teško utvrditi opseg rada te skupine filmskih entuzijasta. Bez obzira na postignute rezultate, skupina je u idućem razdoblju znatno utjecala na kulturni i filmski život Hrvatske. Među članovima Romanije bili su poslije vodeći filmski autori Krešo Golik i Nikola Tanhofer, začetnici hrvatskoga stripa i zagrebačke animacije braća Walter i Norbert Neugebauer, arhitekt Hilarion Ortinski, skladatelji Zvonimir Krkljuš, Vladimir Kraus, Rajka Vali, glumci Braco Reis, Danijel Jelinić, Jurica Dijaković i Sven Lasta, televizijski urednik i redatelj Ivan Hetrich, filmski tehnolog u Zora i Jadran filmu Vjekoslav Smetko, šef crtaonice u Nastavnom filmu Miroslav Bobuš, crtač u Duga filmu Čedomil Bachrach.[24]

Sjećajući se društva Romanija, Krešo Golik u jednom je razgovoru ispričao:



Oktavijan Miletić

Zapravo je to na početku bila dječja igra. Imali smo amatersko filmsko društvo Romanija; to je bila jedna klapa, sjećam se da nam je Hetrich bio tajnik, tu je bio Tanhofer, bila su braća Neugebauer, bio je Ortinski, poslije arhitekt u Jadran filmu, ne sjećam se više svih, ali bila je dosta velika klapa. Čačkali smo po literaturi do koje se dalo doći i to onda sažvakavali. Bila je to neka vrst filmskog kružoka. Imali smo i neku kameru, šesnaesticu, s nešto vrpce i odmah počeli snimati. Naravno, igrani film. Zvao se San i java. *Scenarij je napisao Braco Reiss. Snimili smo jako malo, jer smo brzo potrošili ono malo vrpce, a onda se više nije moglo nabaviti. Tko zna gdje je to završilo!*[25]

U ratnim godinama 1941-1945. rad u oba zagrebačka kluba nastavljen je u smanjenu opsegu i bez važnijih autorskih radova. Kinoklub Zagreb bio je 1943. domaćin kongresa, tada podijeljene, UNICA-e, na kojem su uz Hrvatsku sudjelovali još predstavnici Mađarske, Njemačke, Belgije, Italije, Švedske i Švicarske. Bio je to jedan od dva kongresa krnje UNICA-e održanih u doba rata prema njemačkom političkom diktatu i poslije nepriznatih u obnovljenoj Svjetskoj organizaciji.

S druge strane bilo je filmskih amatera aktivnih u antifašističkom pokretu otpora koji su uspjeli snimati i u ratnom vihoru. Od tih filmova, važni su dokumenti su sačuvani 8 mm filmski zapisi Mladena Ivekovića o ulasku partizana u Dubrovnik i Mostar i vrijedni dokumenti o formiranju hrvatske vlade u Splitu, o boravku pjesnika Vladimira Nazora u Šibeniku i o njegovu dolasku 1945. u Zagreb.

Razvoj kinoamaterskog pokreta u Hrvatskoj između dva rata zaključen je stvaranjem kruga filmskih autora koji su u to doba praktički jedini predstavljali hrvatski film i kinematografiju u Europi, a sačuvani filmovi iz toga razdoblja dragocjeno su vizualno svjedočanstvo i izvorni dokumenti sportskih, društvenih i političkih zbivanja u Hrvatskoj.[26] Iako je u cjelini sve do kraja 50-ih godina kinoamaterizam u Hrvatskoj smjerao pretežno stvaranju obiteljskih i putopisnih dokumentarnih zapisa, registraciji događaja u neposrednoj okolini autora, bez većih estetskih pretenzija, u tome je vremenu bilo i pokušaja istraživanja medija na području animacije (Miletić), boje i zvuka (Paspa), a posebno je s estetskog stanovišta vrijedan igranofilmski opus Oktavijana Miletića s mnogo obilježja europskoga filmskog ekspresionizma.

Plodonosan rezultat kinoamaterske djelatnosti razvijene u Fotoklubu i Kinoklubu Zagreb jest i to da su se u tome razdoblju iz kruga kinoamatera izdvojile dvije osebujne ličnosti

Tomislav Gotovac i Vladimir Petek

čiji rad u neprofesijskim uvjetima ostaje trajnim dijelom baštine hrvatskoga filma i nacionalne kulture. To je Oktavijan Miletić, filmski autor koji je već u amaterskom razoblju dao nekoliko iznimnih filmskih ostvarenja, a poslije postao jednim od najvažnijih tvoraca hrvatske profesionalne kinematografije. U malim igranofilmskim djelima koje je snimao s prijateljima Miletić je ostvario zavidnu glatkoću, uvjerljivost i lakoću vođenja filmske priče. Skromnom tehnikom kojom je raspolagao znao je postići začuđujuće filmske efekte, ulazeći u istraživanje filmskih izražajnih sredstava, otkrivanje jezika vizualnih simbola i smisla neobičnih montažnih postupaka. Pozorno prateći suvremenu filmsku produkciju, često je s ironičkim otklonom parafrazirao djela profesionalne kinematografije, ali je u svojim malim filmskim novelama, kako ih je nazivao, ostavio i začuđujuća djela ekspresionističke atmosfere (*Faust*, 1934, *Nocturno*, 1935, *Strah*, 1933), priča zasnovanih na građenju vizualne simbolike (*Ah, bješe samo san*, 1931, *Šešir*, 1937), ili zanimljivih montažnih postupaka (*Ah, bješe samo san,* 1931, *Poslovi konzula Dorgena*, 1933, *Šešir*, 1937).

Drugi autor koji je trajno ostavio trag u hrvatskoj kinematografiji neumorni je pokretač filmskog amaterskog pokreta Maksimilijan Paspa, koji je godinama uporno i bez velikih pretenzija snimao dokumentarne filmove o sebi, o svojoj obitelji i okolini. Ti jednostavni filmski zapisi ne odlikuju se posebnim efektima, ali danas znače dragocjenu zbirku vizualnih podataka o Zagrebu i Hrvatskoj 30-ih i 40-ih godina. Paspa je rijetko ulazio u filmska istraživanja iako su vrijedni njegovi eksperimenti bojom na filmu. Izražajna su mu sredstva skromna (redovito se koristio odtamnjenjem i zatamnjenjem, tek ponekad usporenim snimanjem), pa je i montaža bila više spajanje filmskih rola kako su snimane u kameri nego li funkcionalna primjena filmskog jezika. Paspa je bio ponajprije fotograf, pa je tako pristupao i filmskom snimanju. Zato ima čvrst i miran kadar, ali malo priče i malo pomaka kamere, pa često sekvence njegovih filmova djeluju nedovršeno. No, u tim mirnim snimcima jednostavnih događaja danas otkrivamo protekli život i njegovu često začudnu realnost.

Obnova filmskog amaterizma 50-ih godina

Nakon Drugog svjetskog rata kinoamaterizam se postupno obnavlja, dijelom na tradiciji predratnih uspjeha neprofesijskih filmskih autora, dijelom kao dio masovnoga pokreta tehničkog obrazovanja i kulture. U skladu s visokim mjestom koje u ideološkom sklopu zadataka stvaranja novoga društva ima filmski medij, država potiče filmsko obrazovanje i stvaranje amaterskih kinoklubova, stvarajući uvjete da filmsko stvaralaštvo postane dostupno širem krugu pojedinaca i osobito mladeži. No, u uvjetima poslijeratnog siromaštva i obnove zemlje, taj je proces spor, pa će do potpu-

nijeg obnavljanja rada kinoklubova proteći gotovo deset godina.

Kinoamaterizam se razvija u okviru Fotosaveza Hrvatske (čiji je rad pokrenuo dr. Maksimilijan Paspa), koji je dio složene organizacije Narodne tehnike Hrvatske. Od 1954. taj se savez preimenuje u Foto-kino savez, a od 1963. godine javlja se u samostalnoj organizaciji, Kinosavezu Hrvatske. Među prvima oživljava rad u Rijeci, gdje već 1946. Ivan Tićak i Ervin Debeuc okupljaju filmske entuzijaste u Fotokinoklubu Rijeka i snimaju filmove *Slomljena jedra* i *Stih u pijesku*. No, kako je u to doba filmska tehnika bila skupa, a još se teže dolazilo do filmske vrpce, u Klubu je ipak prevagnula fotoamaterska aktivnost, dok je samostalni kinoklub (Kinoklub Rijeka), s predsjednikom Ivanom Tićakom, bio osnovan tek 1959. godine.[27] Tako prvenstvo osnivanja kinokluba pripada Splitu, gdje je 1952. osnovan Kinoklub Split. U sklopu Kluba otvoren je 'studio za filmske amatere Splita', tj. tečaj, koji je prigodom osnutka imao 120 članova u scenarijskoj, režijskoj, glumačkoj, snimateljskoj, scenografskoj, glazbenoj i tehničkoj sekciji. Predavači u studiju bili su profesori Više pedagoške škole i javni djelatnici grada, a osim filmskih tema polaznici tečaja slušali su predavanja iz povijesti književnosti i umjetnosti, osnova marksizma-lenjinizma, psihologije i glazbe.[28]

Sljedeće je godine (1953) u Zagrebu Maksimilijan Paspa obnovio rad Kinokluba Zagreb, te je ponovno izabran predsjednikom obnovljenoga kluba.

Godine 1954. Kinoklub Zagreb priredio je prvu poratnu klupsku priredbu — *I. zagrebački festival amaterskog filma*. Na festival se javilo 17 kinoamatera sa 45 filmova. Bio je to susret starih i mladih članova Kluba, oproštaj stare generacije članova osnivača i nastup nove mlade generacije kinoamatera. To se vidi i po imenima nagrađenih autora (Maksimilijan i Ivo Paspa, Oktavijan Miletić, Zvonimir Sabljić, Milivoj Kučić, Branko Janjić), među kojima su uz stare kinoamatere i nova imena onih koji tek počinju filmskim snimanjem. Među mnogobrojnim novim imenima javljaju se sljedećih godina Ivo Žgalin, Aleksandar Paspa, Mate Bogdanović, Vladimir Horvatić, Edgar Popp, Tvrtko Globočnik, Zvonimir Stiperski, Miroslav Bergam, Mihovil Pansini, Zlatko Sudović i dr. Razvoj kinoamaterizma odvija se u čvrsto orgniziranim oblicima, financijski ga podupire država (ministarstva kulture, prosvjete i tehničke kulture), a vanjske manifestacije dobiva u redovitim godišnjim klupskim, pokrajinskim, republičkim i saveznim smotrama amaterskog filma. Čitav je pokret u prvom redu usmjeren razvoju masovne tehničke, a potom i filmske kulture mladih, pa se najbrže širi u školama razvijajući dječje filmsko stvaralaštvo i preuzimajući dio zadataka u odgojno-obrazovnom procesu.

Organizacija je postavljena tako da klubovi i Kinosavez pružaju određene tehničke pogodnosti (filmsku opremu i vrpcu, usluge filmskog laboratorija) svojim članovima i time im omogućuju snimanje filmova uz povoljne materijalne uvjete, organizira im stjecanje osnovnih znanja o tehnici filmskog snimanja. Dominirajući sadržaj sve do sredine 50-ih godina čine nepretenciozni putopisni filmovi i dokumentarni zapisi aktualnih kulturnih, političkih i sportskih dogadjaja, koji u to predtelevizijsko vrijeme znače vrijednu audio-vizualnu dokumentaciju.

Tako Milivoj Kučić stvara filmsku dokumentaciju snimajući predstave i gostovanja opere Hrvatskog narodnog kazališta (*Seviljski brijač*, 1943, gostovanje zagrebačke opere u Rijeci, Puli, Londonu). Maksimilijan Paspa snimio je gostovanje kineske opere u Zagrebu 1956. godine, a sve više (kao i Aleksandar Paspa) snima filmove s putovanja po Europi i Americi, najavljujući dijasporu svoje brojne obitelji, čiji potomci danas žive u raznim zemljama Europe, Amerike i Australije. Aleksandar Paspa, Vladislav Ilin i Mihovil Pansini snimili su nekoliko dokumentarnih zapisa s područja medicine (filmsko bilježenje operativnih zahvata), Vladislav Ilin i Ivo Paspa eksperimentiraju podvodnim snimanjem (1950. i 1954), Mate Bogdanović svraća na sebe pozornost filmom *Karneval podno Marjana* (1955), Ivo Žgalin i Zvonimir Stiperski snimaju preglede sportskih zbivanja, a najviše je i dalje filmova snimljenih na ljetovanju, na izletu, u planinama ili u obilasku raznih krajeva i gradova.

Dječje filmsko stvaralaštvo

Istodobno, potičući dječje filmsko stvaralaštvo, osnivaju se brojne skupine kinoamatera u školama. Dijelom je to isti proces koji se odvijao 350-ih godina u likovnom, glazbenom i literarnom području, kad su pedagozi otkrili do tada tek naslućeni svijet dječjeg stvaralaštva, a razvijanje dječjih kreativnih potencijala postalo je jednom od glavnih zadaća estetskog odgoja i obrazovanja. Film je postao je tada prvi put zanimljiv i kao medij koji se može iskoristiti u razvijanju dječje kreativnosti, iako su mu pedagozi prije pristupali, od njegove pojave, s dosta sumnje, a njegova primjena — usprkos priznavanju iznimne vrijednosti kao zornog audio-vizualnog nastavnog sredstva — nije se dotad sustavnije i u većoj mjeri ustalila u konkretnoj nastavnoj praksi. Filmski se amaterizam, do tada isključivo u domeni odraslih, proširio i na dječji uzrast, a djeca — najoduševljeniji filmski gledatelji — počela su otkrivati vlastitu kreativnost filmskom kamerom. Bilo je to vrijeme kada se i u drugim zemljama počinju javljati organizirani oblici filmskog rada s djecom. Šezdesetih godina u Italiji razvoj dječjega filmskog stvaralaštva potiče Cesare Zavattini, a u okviru raznih institucija dječji kinoamaterski pokret razvija se u Engleskoj, Francuskoj, Njemačkoj, Austriji, Belgiji, Nizozemskoj, kao i u tadašnjim komunističkim zemljama, gdje država financira te oblike rada (DDR, SSSR, Rumunjska), iako rezultati nisu uvijek pratili uložen novac. Dječje filmsko stvaralaštvo poticao je i UNESCO osnivanjem Međunarodnog centra za omladinski film u Bruxellesu, a poznata središta dječjeg filmskog stvaralaštva su u New Yorku i Amsterdamu.

Dječji filmski klubovi u hrvatskim osnovnim školama počinju se osnivati 1955. godine. Prvi je osnovala profesorica Ljerka Smrček u Zagrebu, u osnovnoj školi u Pionirskom gradu. Godine 1956. osnovana je na inicijativu tadašnjeg ravnatelja škole Stjepka Težaka kinosekcija u OŠ Kustošija (voditelj Ivan Geber). U tim prvim dječjim filmskim radionicama učiteljima i pedagozima pomagali su i odrasli neprofesijski filmski autori Milan Šamec i Ivica Hripko. Ubrzo se broj dječjih klubova povećao, pa ih je 80-ih godina, u vrije-

Osuđeni Mihovila Pansinija

me najjačeg procvata dječjeg filmskog stvaralaštva, bilo oko 190 s velikim brojem malih filmskih stvaratelja. Najpoznatiji od tih dječjih kinoklubova postao je kinoklub u Pitomači (*Slavica*), koji je 1957. osnovao Mirko Lauš,[29] a u međunarodnim razmjerima postala je poznata Škola animiranog filma (ŠAF) Čakovec, voditelja Ede Lukmana, osnovana 1975. godine, koja je postala pravim središtem dječje animacije.[30]

Uz upoznavanje s filmskom tehnikom osnovni cilj dječjih kinoklubova bio je razvijanje filmske i vizualne kulture djece. Povezan s nastavom hrvatskog jezika, književnosti, likovnim i glazbenim odgojem, nedvojbeno je rad filmskih grupa pridonosio približavanju umjetnosti dječjem uzrastu i razvoju njihove kreativnosti ne samo u filmskom nego i na drugim poljima stvaralaštva.

Jedan od oblika poticanja dječjeg filmskog stvaralaštva bilo je organiziranje međunarodnog natječaja dječjih filmova pod naslovom *Decima Musa*, koje je kao godišnju priredbu organizirao brselski Međunarodni centar za omladinski film pod pokroviteljstvom UNESCO-a. Prvi međunarodni natječaj *Decima Musa* održan je u Veneciji 1963. godine i značio je prvi izlazak hrvatskih dječjih filmskih klubova iz domovine.

U konkurenciji dječjih radova iz Australije, Čehoslovačke, Finske, Francuske, Njemačke, Italije, Norveške, Nizozemske i Švicarske, tri hrvatska kluba (iz Rijeke, Okučana i Pitomače) dobila su prve nagrade. Sljedećih godina to su ugledno priznanje za dječje filmsko stvaralaštvo dobili (uz ponovljene uspjehe pitomačke djece) klubovi iz Nove Gradiške, Varaždina, Jasenovca i Zagreba.[31]

U radu s dječjim filmskim skupinama sudjelovali su i istaknuti filmski autori, teoretičari filma, pedagozi, književnici zainteresirani za unapređenje takva načina rada. Osim godišnjih revija, svake su se godine održavala savjetovanja i organizirane redovite filmske škole i filmske radionice za nastavnike koji su željeli raditi s djecom u filmskim klubovima. Takav je intenzivan rad s djecom pridonio da 60-ih godina sadržaji filmske kulture (danas pod nazivom *medijska kultura*) postanu i sastavnim dijelom nastavnih planova i programa hrvatskih škola.

Potkraj 80-ih godina počeo se smanjivati broj i kakvoća rada dječjih filmskih klubova, no danas ponovno djeluje pedesetak dječjih klubova (najčešće u osnovnim školama), dok je srednjoškolska mladež uglavnom okupljena u klubovima odraslih kinoamatera.[32] Uz to, početkom 90-ih godina gotovo se potpuno prešlo s filmske na videotehnologiju, a sve veće značenje u praktičnom radu dječjih klubova ima kompjutorska tehnologija, koja otvara drukčije mogućnosti razvoja dječje vizualne kulture i oblika izvannastavnog rada.

Istraživanje filmskog jezika

Iako je sustav razvitka kinoamaterizma bio usmjeren razvoju masovne tehničke, a zatim i filmske kulture, 50-ih se godina, ponajprije u Kinoklubu Zagreb, sve više ističu pojedinci koji filmu ne pristupaju kao tehničkom sredstvu koje omogućuje bilježenje realnosti na filmskoj vrpci, nego kao mogućnosti vlastitog izražavanja audio-vizualim medijem, otkrivajući film kao samosvojnu umjetnost. Otklon mladih od dotadašnjeg stanja ilustrira razmišljanje Mihovila Pansinija: »*Imao sam čini mi se točan dojam da su oni* (stari kinoamateri, prim. a.) *smatrali taj amaterski film nečim manje vrijednim, kao da to nije nešto što se može upotrijebiti za izražavanje svojih stanja, da se ne može približiti umjetnosti, niti uopće pripada filmu (...) ali je moj odnos prema filmu, smatrao sam, bio pravi odnos, odnos poštovanja prema filmu.*«[33]

Bilo je to vrijeme u kojem dolazi do prvoga sustavnog promišljanja i valorizacije filmske umjetnosti. Poratno siromaštvo učinilo je film često recepcijski jedino dostupnim medijem, a visoko mjesto filma u socijalističkoj doktrini organiziranja društva i ideološkog utjecaja pridonijelo je bržoj kinofikaciji, sustavnijem uvozu filmova i poticanju njegove popularnosti. Dok je predratna generacija film upoznavala samo kroz komercijalni program kinematografa u kojem su izostala mnoga klasična djela filmske umjetnosti, sada se prvi put sustavno mogu upoznati vrijedna djela klasičnog filma. U Zagrebu 1947. i 1948. u kinu Balkan (danas Europa), počinju redovite tjedne matineje kinotečnih programa, koje se poslije nastavljaju u dvorani Doma JNA, u kinu Jadran, koji postaje službena dvorana Jugoslavenske kinoteke, a potom se seli u Kordunsku ulicu (poslije Kinoteka), pa ljubitelji filma mogu sustavno upoznati filmsku umjetnost i najvažnija djela od ranih početaka filma, preko sovjetskih klasika, do predratnoga francuskog crnog vala i tek afirmirana talijanskog neorealizma. A najgorljiviji su posjetitelji kinotečnih programa mladi, koji su rođeni u doba zvučnoga filma, rasli u doba njegove najveće ekspanzije i umjetničke zrelosti, kada je kinematografski film postao nesporno dominantnim oblikom audio-vizualne komunikacije i umjetničkog izražavanja.

U Kinoklubu Zagreb formira se prva skupina neprofesijskih filmskih stvaralaca, kojima je cilj istraživanje filmskog jezika. U toj prvoj poratnoj generaciji kinoamatera ističe se Mihovil Pansini, tada student medicine, koji će potkraj pedesetih godina svojim djelovanjem i filmskim opusom postati dominantnom ličnošću hrvatskoga neprofesijskog filma i pokretačem niza aktivnosti koje će pridonijeti teorijskom utemeljenju i afirmaciji eksperimentalnog filma. Mihovil Pansini

prvim je filmovima (*Civilizacija iznakazuje čovjeka*, *Gospodin doktor*), sudjelovao na I. zagrebačkom festivalu amaterskog filma 1954. godine, ali je zapažen sljedeće godine na 3. festivalu amaterskog filma Jugoslavije svojim filmovima *Osuđeni*, *Smirena predvečerja* i *Zagorski cug*. Sva tri filma nagrađena su (zlatnom, srebrnom i brončanom plaketom), a žiri u ocjeni filmova ističe inventivnost i uspješan eksperimentalni pristup autora.

Visoka obrazovanja i široke kulture, Pansini je počeo s izrazito poetskim nenarativnim filmovima punim asocijacija, u kojima pokušava vizualnim izražajnim sredstvima postići efekt romana toka svijesti. Za razliku od sljedećeg naraštaja, koji će vizualno u filmu doživljavati samodostatnim, Pansinijevi filmovi polaze od vizualne asocijacije čitavog kulturnog nasljeđa, osobito književnosti i likovnih umjetnosti. Njegovi su filmovi vizualni, filmski, odjeci romana toka svijesti, atmosfere Kafkinih djela, doživljaj slika, skulptura i glazbe. Polazeći od toga da je svaki film istraživanje, težio je prevladavanju postojećih filmskih predložaka i dominantnih estetskih vrijednosti, rušenju postojećih vrijednosnih konvencija i stvaranju vlastitog subjektivnog izraza, da bi u kasnijoj fazi iskušavao različite oblike strukturalnog filma.

Osim Pansinija, u to doba i ranih 60-ih godina svojim radom počinju osebujne i samosvojne ličnosti filmskog eksperimentalizma Tomislav Gotovac, student arhitekture iz Splita Ivan Martinac, ustrajni eksperimentalist i istraživač medija Vladimir Petek, Tomislav Kobija, Ivo Lukas, Anđelko Habazin, Goran Švob i drugi. Kinoklub Zagreb postaje mjesto intenzivnih razgovora, u kojima se propituje suvremena kultura i formiraju vlastita stajališta o suvremenoj umjetnosti. Dio je to uzavrele atmosfere u hrvatskoj kulturi, izraz nemira karakteristična za europske godine kraja petog decenija, koje će dovesti do preispitivanja politike i umjetnosti, pobune protiv dominantnih društvenih vrijednosti. U tadašnjoj Jugoslaviji doba je to neposredno nakon raskida sa Staljinom (s teškim gospodarskim i političkim posljedicama), približavanja Zapadu, a slijedi ga prva gospodarska reforma (decentralizacija financiranja, uvođenje tržišnih elemenata u poslovanje poduzeća), otvaranje Jugoslavije prema svijetu, postupna međunarodna politička afirmacija. Otvaranje granica i povećane migracije donose i izazov novih ideja, koje se u umjetnosti afirmiraju novim tendencijama, osobito u kazalištu, arhitekturi, slikarstvu i glazbi, a oštro su suprotstavljene vladajućem ideološkom predlošku socijalističkog realizma. Tvrda linija socijal-realističke doktrine gubi sigurno tlo, što dovodi do privremenog slabljenja ideoloških restrikcija u umjetnosti i promjene načina njezina djelovanja. U umjetnosti sve veći utjecaj dobivaju moderna europska i svjetska kretanja. U književnosti je to roman toka svijesti, u kazalištu teatar apsurda i antiteatar, u glazbi dodekafonija i elektronska glazba, u likovnim umjetnostima apstraktno slikarstvo, neokonstruktivizam i kinetička umjetnost. Umjesto sa socioloških i psiholoških pristupa umjetnosti se sve više pristupa sa strukturalističko-formalnih polazišta. O izvorima moderne književnosti piše Vlatko Pavletić u *Telegramu*, godine 1952. izlazi prvi poratni prijevod J. Joycea (*Portret umjetnika u mladosti* — ponovni prijevod nakon Horvatova iz 1932), da bi 1957. bio tiskan i *Uliks* kao četvrti prijevod tog djela u svijetu (u genijalnom prijevodu Zlatka Gorjana).

U kazalištu se tih godina igraju djela Becketta i Ionesca (1954. godine Gavella osniva Zagrebačko dramsko kazalište), u galerijama se održavaju prve izložbe apstraktnog slikarstva (1951. izložba arhajskog modernizma Antuna Motike, 1952. Stančićeva i Vaniština izložba u Muzeju za umjetnost i obrt, 1953. Murtićeva izložba *Doživljaj Amerike*). Veliko pospremanje hrvatske književne baštine odigrava se u Dramskom kazalištu, gdje Ivo Hergešić vodi jedinstvenu tribinu *Panorama hrvatske književnosti*, a tribina *Književni petak* postaje pretijesna da zadovolji zanimanje mladih, koji tu hvataju izgubljeni korak sa svjetskim kulturnim zbivanjima.

Sjećajući se tih godina, Tomislav Gotovac daje plastičnu sliku požudnog upijanja novog: »*To su bile sulude godine... želio sam biti totalno informiran.*«[34]

U likovnom životu 1954. Gotovac se sjeća izložbe skulptura Ivana Kožarića i slika Josipa Vanište. U kazalištu gostovanja Pekinške opere, crnačke trupe opere *Porgy and Bess*, Marcela Marceaua, (»*kao da je sišao s Marsa*«), Petera Brooka s *Titusom Andronicusom* (»*kad su letile glave, kad je rulja vrištala u kazalištu*«), Villara s Gerardom Philipom (»*... Jugoslavija se onda otvarala, široko se otvarala. Znaš koje je onda bilo ludilo.*«).[35]

Prva organizirana grupa koja se zauzimala za afirmaciju moderne umjetnosti bila je EXAT 51, formirana potkraj 1951. godine. Okupila je skupinu slikara i arhitekata (slikari V.

Ivan Martinac

Kristl, I. Picelj, A. Srnec, te arhitekti B. Bernardi, Z. Bregovac, Z. Radić, B. Rašica, V. Richter i V. Zaharović), a ciljevi proklamirani u njezinu manifestu bili su: zauzimanje za eksperimentalni pristup radu, prevladavanje razlika između čiste i primijenjene umjetnosti, borba za legitimnost apstraktnog izraza u slikarstvu te usmjerenje zajedničkog djelovanja prema sintezi svih likovnih umjetnosti. Središnja aktivnost EXAT-a odvijala se između 1950. i 1956, kada je on povezao hrvatsko stvaralaštvo s europskom avangardističkom tradicijom 20. stoljeća. Godine 1953, izložbom Kristla, Picelja, Rašice, i Srneca, prvi put u poslijeratnoj hrvatskoj umjetnosti programski su izložena djela čistog apstraktnog slikarstva. To je bio prvi javni istup protiv tada dogmatskih i pragmatičarskih shvaćanja u umjetnosti i protiv ograničavanja slobode stvaralaštva. Svojim djelovanjem hrabrio je hrvatske umjetnike te pripremio raspoloženje za izložbe *Nove tendencije* (1961), pokret koji je *eksatovska* traženja povezao sa svjetskim zbivanjima, međunarodnom bijenalnom izložbom u Galeriji moderne umjetnosti u Zagrebu.

U proširenom kontekstu suvremene umjetnosti, nova kretanja u likovnim umjetnostima zapaženi trag ostavila su u oblikovanju estetike i na drugim poljima. Reducirana grafička forma i geometrizam Vladimira Kristla te oblikovanje kinetičkih ploha u prostoru Aleksandra Srneca doveli su obojicu do animacije. S druge strane kinetička umjetnost i mobilne plohe A. Srneca postali su izvorom nadahnuća za više filmova Vladimira Peteka, koji se i mnogo kasnije povremeno vraćao djelima toga umjetnika.

Kruna tih istraživanja na polju različitih umjetnosti bio je osnutak i održavanje Muzičkog bijenala koji je avangardnim pristupom glazbi i proširenim medijima izazvao snažan odjek u javnosti.

U takvoj atmosferi kao filmski pandan tim kretanjima nastao je GEFF (*Genre Film Festival*), filmska akcija koju su pokrenuli članovi Kinokluba Zagreb 1962. godine, razgovorima *Antifilm i mi*, a nastavljena bijenalnim festivalskim susretima filmskih istraživača koji su održani četiri puta u razdoblju od 1963. do 1970. Svaki GEFF imao je određenu zasebnu temu: *Antifilm i nove tendencije* (1963), *Istraživanje filma i istraživanje pomoću filma* (1965), *Kibernetika i estetika* (1967), *Seksualnost kao mogući put u novi humanizam* (1970). GEFF je u sebi sadržavao obračun s konvencionalnim filmom, ali on je bio i daleko više od toga: pokušaj stvaranja novog izraza zasnovana na novom senzibilitetu i holističkom pristupu životu i umjetnosti. I kao što EXAT i *Nove tendencije* nisu bile samo likovni događaji, a Muzički bijenale nije bio samo glazba, tako ni GEFF nije bio samo film, nego je u sebi sadržavao različita vizualna istraživanja, istraživanja zvuka i pokreta te ukupnog ljudskog stvaralaštva i iskustva, a njime su uspostavljani i mostovi prema suvremenoj avangardi u svijetu (1967. na GEFF-u gostuje Adam Paul Sitney s reprezentativnim programom — desetsatnim izborom američke avangarde suvremene američke avangarde, a na četvrtom GEFF-u prikazani su radovi Warhola i Morriseyja).

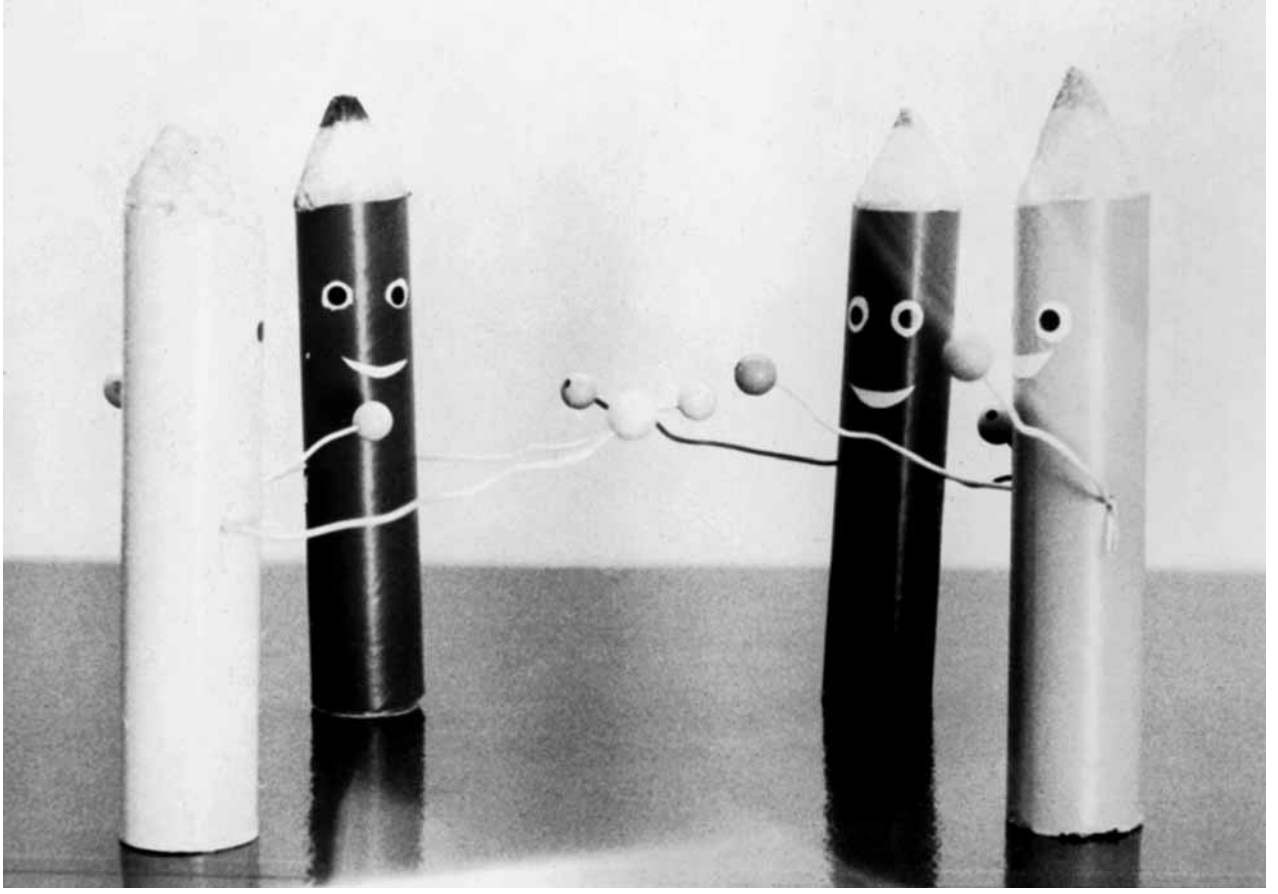
Ljubav ili anarhija uma Vladislava Kneževića

Polazeći od takve koncepcije, a to je i njegova posebna vrijednost, GEFF nije okupio samo filmske radnike nego i niz drugih umjetnika (arhitekata, slikara, muzičara), kao i krug istraživača na različitim područjima umjetnosti, znanosti i ljudskog iskustva uopće (filozofi, komunikolozi, kritičari i dr.).

Sudjelujući u avangardnim kulturnim zbivanjima Zagreba, uključujući tu i likovne, glazbene i kazališne manifestacije, GEFF je unio živost u kulturni život šezdesetih godina, ostavljajući traga u formiranju suvremene kulture.

Na području filma GEFF je imao odjeka u mnogim sredinama te je djelovao na dalji razvoj amaterskog, a u manjoj mjeri imao je odjeka i u profesionalnom filmu.

Uspjeh GEFF-a, čije su priredbe bile izvanredno posjećene, ponovile su još dvije priredbe ZAGFIDA (Zagrebački filmski dani) i F. A. V. I. T. (Film, audio-vizualna istraživanja, televizija) 1974. i 1979. godine, koje su okupile još veći broj umjetnika s iskustvom GEFF-a ili onih koji su njime bili privučeni (Zlatko Heidler, Milan Šamec, Ivo Lukas, Anđelko Habazin, Ivan Ladislav Galeta, Mladen Stilinović, Marijan Hodak, Tatjana Ivančić) i definitivno utvrdile alternativni film kao prevladavajući pokret u suvremenom pristupu filmskoj umjetnosti. Tomu je pridonio i osnutak Multimedijskog centra u Zagrebu, koji je nastavio s programima avangardnog filma započetim na GEFF-u. Osnovan s namjerom da sustavno predstavlja nekonvencionalne, rubne umjetničke izraze, poput avangardnog i eksperimentalnog, nezavisnog, niskobudžetnog filma, eksperimentalne televizije i videa, alternativnog teatra, eksperimentalne glazbe, performansa i vrlo specifičnih novonastalih umjetničkih oblika, povezao se sa sličnim središtima u svijetu, svojim je programima predstavljao nove tendencije avangardnog filma i omogućio usporedbe s onim što se zbivalu u svijetu, ali je bio i nositelj vlastitih projekata (prikazivanje filmova u čekaonici zagrebačkog Glavnog kolodvora, višestruke projekcije u različitim gradskim prostorima, zvučni eksperiment i performanse Tomislava Gotovca u sklopu Muzičkog bijenala Zagreb 1979), te producent radova pojedinih autora (Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Tomislav Mikulića), s područja zvuka, filma, videa, video instalacija i kompjutorske animacije. Taj se duh odrazio na širenje filmskih



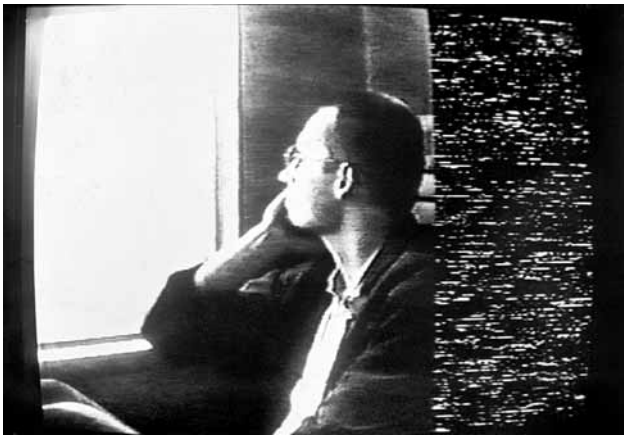
Četiri olovke, ŠAF Čakoviec

istraživanja u drugim većim središtima Hrvatske (Petar Trinajstić, Željko Luković u Rijeci, Ivan Faktor u Osijeku), no najsnažnije središte oformilo se u Splitu. U Kinoklubu Split oko središnje ličnosti 'splitskog avangardnog kruga', filmskog autora i pjesnika Ivana Martinca, okupila se velika skupina filmskih stvaraoca u kojoj važno mjesto za hrvatski alternativni film imaju Ranko Kursar, Vjekoslav Nakić, Andrija Pivčević, Ante Verzotti, Lordan Zafranović. Kao snažno središte alternativnog filma splitski je kinoklub od 1977. priređivao *Sabor alternativnog filma*, priredbu koja je okupljala velik broj autora i pridonijela definiranju i valorizaciji široko shvaćena pojma alternativnog filma. Kreativnu snagu splitskoga kruga potvrdili su i mlađi naraštaj eksperimentalnih filmskih autora (Petar Fradelić, Branko Karabatić, Zdravko Mustać, Boris Poljak).

Te priredbe afirmirale su filmska istraživanja i multimedijsko otvaranje, prošireno i na elektronske medije (projekti televizije zatvorenog kruga, računalna grafika i animacija). Među prvim multimedijskim umjetnicima bio je Tomislav Gotovac, koji se osim strukturalističkih istraživanja na polju filma istodobno bavio i fotografijom i pozornost izazivao svojim performansima, te Vladimir Petek s istraživanjem višestrukih projekcija (multivizija) i mogućnosti novih medija (televizija zatvorenog kruga, laserske zrake). Pojedine umjetnike privlače istraživanja povezivanja pokretne slike u drugim umjetnostima (Branimir Sakač u glazbi) Već na GEFF-u bila su prisutna propitivanja mogućnosti računala u vizualnim istraživanjima, a usporedno s izložbama *Novih tendencija* posvećenih povezivanju umjetnosti i suvremene tehnologije javljaju se i prvi umjetnički radovi izrađeni pomoću računala (Vladimir Bonačić, 1971, Vilko Žiljak, 1973, Tomislav Mikulić, 1976).

U drugoj polovici 70-ih avangardna djelatnost i eksperimentalni film iz kinoklubova i neprofesijskog filmskog stvaralaštva sve se više seli i u okružje likovnih umjetnosti i prostore umjetničkih galerija (Mladen Stilinović, Želimir Kipke, Tomislav Gotovac, Ivan Ladislav Galeta, Ivan Faktor), a uvođenje videa još od početka 70-ih privlači pojedine likovne umjetnike, koji se njime bave privremeno ili ga prihvaćaju kao trajno sredstvo likovnih istraživanja.

Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević, školovani na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, inicirali su i videoprodukciju još 1971. i 1972. djelima koja su se videom koristila za promišljanje likovnih i osobnih aspekata života i kreativnosti. Svojim istraživanjima elektronske slike Dalibor Martinis (*TV Timer*) i Sanja Iveković (*Call 15*) sudjeluju na Zagrebačkim filmskim danima 1974, a uskoro postaju i vo-

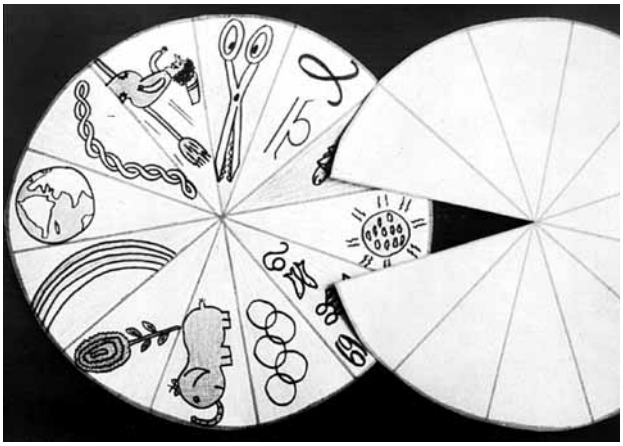


Energy of tape Milana Bukovca

dećim likovnim umjetnicima novih medija čija aktivnost nije prestala ni devedesetih godina. Na tom polju važni su radovi Borisa Bućana te istraživanja suodnosa skulptura i videa Josipa Zemana, a među mlađima koji se javljaju 80-ih godina istaknuto mjesto imaju Breda Beban i Hrvoje Horvatić.

Videoumjetnost u sve većoj mjeri postaje središnjim poljem istraživanja mladih umjetnika koji dolaze bilo iz filmske bilo iz likovne sredine, a međe između neprofesijskog i profesijskog postaju neodređene i pokretljive.

Karakteristično za pojavu i širenje filmskih istraživanja jest da eksperimentalni film i videoumjetnost nikada nisu bili pojava koja bi se zadržavala isključivo unutar granica Hrvatske, nego je taj oblik umjetničkog izražavanja stalno bio u povezan sa svjetskim događajima, ne samo kao primatelj nego u najvećoj mjeri kao sudionik svjetske eksperimentalne scene. Početkom 70-ih godina održava se nekoliko međunarodnih videoradionica (Zagreb 1972, Trigon — Audiovisuelle Botschaften u Grazu, gdje su nastupali Goran Trbuljak, Sanja Iveković i Dalibor Martinis, te Boris Bućan 1973, Videosusreti u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974, Motovunski susreti 1976). Velike su izložbe eksperimentalnog filma na kojima sudjeluju umjetnici iz Hrvatske 1978. u Łodzu, Treći međunarodni festival avangarde, National Film Theater 1979. (gdje su pozornost privukli osobito T. Gotovac i I. L. Galeta), retrospektive Ivana Martinca i Ivana Ladislava Galete u njujorškom Millennium Workshopu 1985. Redovito sudjelovanje osobito Sanje Iveković i Dalibora Martinisa na najvažnijim svjetskim izložbama moderne umjetnosti, sve do samostalnog nastupa T. Gotovca u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 19*.



Mali animirani rječnik simbola, Vanima Varaždin

Od stjecanja hrvatske neovisnosti komunikacija sa svijetom osobito je izražena čestim retrospektivama i predstavljanjem hrvatske eksperimentalne filmske i videoscene u inozemstvu.

Tako je 1995, uglavnom na inicijativu Vladislava Kneževića, videoumjetnika koji je napustio studij na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu da bi mogao raditi eksperimentalno, nastao program *Reference to Difference*, koji je potpuno promijenio sliku recentne videoprodukcije, a uključivao je pored Kneževićevih djela i djela Davora Mezaka, Igora Kuduza i Simona B. Naratha, sve redom slikara koji su tek diplomirali na Likovnoj akademiji (uz već spomenute autore — Zrnića i Bukovca). *Reference to Difference* ujedno je prvi kapitalni program hrvatskoga videa koji isključuje Martinisa i Iveković, ne zbog nerazmjera u kvaliteti, ne zbog preoštre konkurencije ili neslaganja, nego zbog diferencijacije umjetničkih namjera i naglašavanja pojave nove generacije autora. *Reference to Difference*, kao što mu i naslov kaže, želio je jednostavno ukazati na razlike koje postoje, a kritici prepustiti njihovu analizu. Razlika je ponajprije bila tehnička. Čitav je program kompjutorski odrađen, uz uporabu tehnoglazbe, infracrvenog videa, računalne animacije, i svih ostalih dostupnih tehničkih pomagala. *Reference to Difference* nastao je iz potrebe cijele generacije da označi svoj položaj na sceni, kada to već ne čine institucije kojima bi to bio posao.[36]

Neprofesijski film i videoumjetnost 90-ih

Osamdesetih godina dolazi do stagnacije eksperimentalnoga filma u sklopu ukupnog neprofesijskog stvaralaštva u pojedinim kinoklubovima i u radu sve većeg broja samostalnih autora. Taj se smjer uklapa u redovite godišnje revije neprofesijskog filma koje su otvorene prema svim oblicima filmskog i videostvaralaštva i podjednako podupiru klasične oblike amaterskoga filma i eksperimentalni film i video. Hrvatski filmski savez postao je glavnim poticateljem sveukupnog filmskog i videostvaralaštva, uključujući i eksperimentalni film i video, te arhivskim središtem za pohranjivanje i čuvanje filmskih i videoradova. Aktivnost koju je razvio donijela je Hrvatskoj i dvije vrijedne međunarodne priredbe: održavanje svjetskih kongresa i festivala UNICA-e u Dubrovniku (1964) i Zagrebu 1988. Istodobno mnogi afirmirani autori prelaze u profesionalnu kinematografiju (I. Martinac, Lordan Zafranović, Miroslav Mikuljan), a sve veći broj (osobito mlađih) počinju svojim profesionalnim radom kao autori, snimatelji ili montažeri na televiziji.

Devedesetih godina, u doba Domovinskog rata, drastično su opale mogućnosti razvijanja neprofesijskoga filmskog stva-

Kišno: dijaloška trilogija II Lordana Zafranovića

ralaštva, ali su neprofesijski filmski stvaraoci i pojedini klubovi (naročito u područjima neposredno ugroženih ratom) pokazali izvanrednu vitalnost u primjeni svoje tehnike i znanja u snimanju izvornih dokumenata o otporu agresiji. Uz vrijednu filmsku i videodokumentaciju (koja je uporabljena i u informativnim emisijama na televiziji), stvoreno je i nekoliko vrijednih filmskih radova umjetničke snage, kao što su *Pismo iz Hrvatske* (M. Pansini 1991, u kojem su iskorišteni snimci brojnih autora), *Lacrimosa* (S. Oštro, 1991), *Osijek, petak 13. 09. 1991.* (I. Faktor, 1991), *Maja II.* (B. Čakić, 1992). Neki autori eksperimentalnog usmjerenja u tome su razdoblju počeli raditi pretežno u inozemstvu te su tamo ostvarili vrijedna djela i stekli ugled (Breda Beban i Hrvoje Horvatić zajedničkim projektima, Slobodan Jokić (Dan Oki), Rada Šešić i još poneki.

No, usporedno sa završetkom rata i ostvarivanjem hrvatske neovisnosti došlo je i do ponovnog oživljavanja čitave organizacije neprofesijske kinematografije, tako da 1997. ponovno aktivno djeluje, uz 47 dječjih kinoklubova, i 31 udruga odraslih neprofesijskih filmskih i videoautora, a znatan je broj autora koji nisu vezani uz pojedine klubove, a redovito se javljaju radovima na svim priredbama neprofesijskog filma i videa. Znatan je također broj autora koji se više godina uzastopce javljaju radovima visoke kvalitete i standarda, bilo da potječu iz kinoklubova, Akademije dramske umjetnosti ili iz likovnih sredina (Milan Bukovac, Vlado Zrnić, Simon Bogojević-Narath, Tanja Golić, Vladislav Knežević, Kristijan Kožul, Igor Kuduz, Davor Mezak, Zdravko Mustać, Marko Raos, Ana Šimičić, Danijel Šuljić, Renata Poljak), a uz njih se ponovno javljaju novim radovima i pripadnici starijih naraštaja (Tomislav Gotovac, Vladimir Petek, I. L. Galeta i dr.).

To oživljavanje filmskog neprofesijskog stvaralaštva, koja se tehnološki prebacila gotovo u potpunosti u videostvaralaštvo, ogleda se i u sve bogatijim programima godišnjih revija, sudjelovanju Hrvatske na svjetskom festivalu neprofesijskog filma (UNICA) — gdje su nakon primanja Hrvatske u tu udrugu hrvatski autori osvojili nekoliko vodećih nagrada), sudjelovanju neprofesijskih autora u programu Dana hrvatskog filma te napose u uspješnom višegodišnjem održavanju Festivala hrvatskog jednominutnog filma u Požegi i (posljednje tri godine) međunarodnom uspjehu Festivala novog filma i videa koji se održava u Splitu i uspješno okuplja hrvatske autore i autore filmske i videoavangarde iz cijeloga svijeta. Uspješnost toga festivala (kao i prerastanje Festivala jednominutnog filma u međunarodnu priredbu), pokazuje stalnu povezanost i uključenost ovog stvaralaštva u svjetske tokove.

Bilješke:

1 Chesire, David: *Snimanje kamerom, priručnik snimanja i izrade amaterskih filmova*, Mladost, Zagreb 1980, str. 33 i 34.

2 Borel, Jean: *Histoire de lUnica*, s. d., str. 7

3 Ibid. str. 17-18.

4 Aleksa, Ratko: Kamera u našim rukama, *Vjesnik*, Zagreb, 1. ožujka 1977. To je vjerojatno najstarija amaterska filmska kamera u Zagrebu (njezina proizvodnja počela je tek godinu prije).

5 Film *Upisujte se u Fotoklub Zagreb*, sačuvan je u Kinoteci Hrvatske.

6 Kinoteka Hrvatske, filmografije Oktavijana Miletića i Maksimilijana Paspe, rukopisna dokumentacije. Za Oktavijana Miletića usp. Ante Peterlić/Vjekoslav Majcen: O*ktavijan Miletić*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska Kinoteka, Zagreb, 2000.

7 Podaci iz rubrike *Društvene vijesti*, koje je u svakom broju donosila *Foto revija*

8 Marija Tonković: 'Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj' *u: Fotografija u Hrvatskoj 1848-1951*, MUO, Zagreb, 1994, str. 151

9 Ervin Debeuc: Amatersko filmsko stvaralaštvo u Rijeci, *Bulletin* Hrvatski filmski savez, br. 19/1997.

10 *Foto amater*, br. 12, Ljubljana, 1934.

11 *Foto amater*, Ljubljana, br. 3/1933; isto, *Foto revija*, br. 2/1933.

12 *Foto revija*, br. 12/1933)

13 *Foto revija*, br. 12/1933.

14 Vladeta Lukić: Amaterski film kod nas i u svetu, *Film*, br. 24/1952.

15 *Foto revija*, br. 9/1933.

16 *Foto revija*, br. 4/1934. i *Jutarnji list* od 17. i 19. travnja 1934.

17 *Filmografija amaterskog filma*, Centar za kinoamaterstvo Hrvatske, Zagreb, bez godine (umnoženo kao rukopis), str. 29.

18 *Foto amater,* br. 4/1935, str. 92

19 *Zapisnik osnivačke skupštine Kluba kinoamatera Zagreb*, Arhiv Hrvatske, Fond Savska banovina, Pov. II br. 5652/1935, kut. 369.

20 Ibid.

21 Hrvatska kinoteka, fond popratne filmske građe.

22 *Foto amater. Mesečnik za foto-kino umetnost*, Ljubljana, 1932. Izdavač: Fotoposvetovalnica Ljubljana, urednici Horvat Bogumil i Mušič Rudolf.

23 *Novosti*, br. 266 od 24. rujna 1936.

24 Podaci iz članka Ovako su počinjali..., *Filmski vjesnik* (ur. Tomislav Zuppa) br. 2/1952, str. 14 i Srećko Jurdana, Nenad Polimac, Darko Zubčević: Jednostavnost je vrlina, *Film,* 2 br. 1, srpanj/kolovoz 1975.

25 Srećko Jurdana, Nenad Polimac, Darko Zubčević: 'Jednostavnost je vrlina', *Film,* br. 1, srpanj/kolovoz 1975, pretiskan u Petar Krelja: *Golik*, Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka, Zagreb 1997.

26 Prema filmografiji Centra za kinoamaterstvo Hrvatske i sačuvanim podacima u dokumentaciji Hrvatske kinoteke u razdoblju do 1945. godine, kinoamateri su snimili oko 280 filmova, od kojih je sačuvano oko 180 naslova.

27 Ervin Debeuc: Amatersko filmsko stvaralaštvo u Rijeci, *Bulletin* HFS, br. 19/1997.

28 *Filmski vjesnik*, br. 24, Zagreb, 15. prosinca, str. 3/1952.

29 Mirko Lauš: *Trideset godina kinokluba Slavica*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1995.

30 Mira Kermek — Sredanović: *Škola animiranog filma Čakovec 1975-2000,* Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2000.

31 Ibid.

32 *Hrvatski filmski i video godišnjak 1998,* str. 234-235.

33 *Pansini-Antifilm*, Dom kulture Studentski grad, Beograd, s. d., str. 27.

34 *Film*, br. 10-11, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1978.

35 Filmski autori: Sve je to movie, str. 40-79 (1. razgovor s T. Gotovcem, str. 40 (H. T.); 2. Hrvoje Turković: 'Tomislav Gotovac, njegovi filmovi, njegov svijet', str. 41-74; 3. 'Filmografija', str. 75-79), *Film*, br. 10-11, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1978.

36 *Op. ur.*: Ovaj je dio Majcen namjeravao doraditi, tako da se na ovo poglavlje nadovezuju natuknice koje je namjeravao razraditi. Neke od njih su, obrađene, uključene u glavni tekst (veći odlomak koji se odnosi na avangardni film), ali ih ovdje donosimo kako bi se vidjele alternativne Majcenove formulacije. Neke bilješke, koje su doslovce prenesene u glavni tekst, ispuštene su. Evo tih bilježaka:

— *Mediascape*, manifestacija koju organiziraju Inge Fülepp i Heiko Daxl uz domaću logistiku i potporu, dakako, Mladena Lučića i Muzeja suvremene umjetnosti.

— Bijenale u Veneciji 1997. izabrao Dalibora Martinisa. U Veneciji je bila izložena Martinisova samostalna izložba održana nešto ranije iste godine u riječkoj galeriji. Martinis je serijom interaktivnih instalacija još jednom pomaknuo stanje hrvatske videoscene nekoliko koraka unaprijed. Osim toga, i estonska je publika zahvaljujući tome nastupu, i dakako kustosu Andu Keskülli, dobila priliku vidjeti Martinisovu instalaciju *Coma* i video *I love you*.

— Nizozemska, Danska, London, Oxford, New York, Rotterdam.

Multivizija, prošireni mediji, performanse, računalna grafika i animacija

Videoart i galerijska videoumjetnost — Vukmir

Promjena tehnologije: suvremeni autori: Splitski festival novog filma i videa

Pansini je poslije razdoblja izrazito poetsko nenarativnih filmova iskušavao različite oblike strukturalnog filma, došavši do suprematističkog minimalizma u filmu K13 ili čisto nebo bez oblaka, str. 24

Petek povezuje pokretne slike s likovnom umjetnošću

Anđelko Habazin

Milan Samec (Termiti — izgreckana vrpca)

Zlatko Hajdler (paljenje trake na svjetiljci projektora)

Ivo Lukas (projekcija svjetla bez filma)

Ivan Martinac (dominantna ličnost splitskog kruga s naglašenim mitoepskim opredjeljenjem. Filmovi ugođaja bez neke narativne linije, bez mnogo zbivanja u prizoru, povremeno ispunjenih personalnom simbolikom)

Splitski krug: Ranko Kursar, Vjekoslav Nakić, Lordan Zafranović, Andrija Pivčević

Od njih odudara Ante Verzotti svojim apstrakcionističkim piktorijalnim istraživanjima.

Pojava hrvatskog alternativnog filma — istovremena, iako nepovezana sa sličnim kretanjima u svjetskom avangardnom filmu, kao što je na primjer *New American* film — filmski je odjek sličnih zbivanja u drugim umjetnostima i neposredno je vezana uz prve izložbe apstraktnog slikarstva u Zagrebu, djelovanje grupe EXAT i Novih tendencija u likovnim umjetnostima, arhitekturi i dizajnu, organiziranje Muzičkog bijenala i prodor nove glazbe u hrvatsku glazbenu umjetnost ili objavljivanja i postavljanja na kazališnu scenu djela avangardne književnosti od Joycea i Kafke do Becetta i Ionesca. Filmovi nastali u to vrijeme odražavaju duh burnih 60-ih godina i okrenuti su vizualnim istraživanjima filmskog medija i mogućnostima njegova jezika. U djelima prve generacije autora eksperimentalnih filmova (Pansini, Kobia, Petek, Švob, Gotovac, Martinac) mogu se slijediti vizualne asocijacije ideja filozofije apsurda i otuđenosti, romana tijeka svijesti i apstraktnog slikarstva. Osnovna preokupacija autora ulaženje je u strukturu filmskog jezika i istraživanje mogućnosti vizualnog izraza, pa se ruše konvencije filmskog jezika i nastoje pronaći nove. Iako nisu tvorili čvrstu, povezanu grupu, već su se uglavnom individualno razvijali, dapače i u međusobnoj oporbi (čemu je pridonijela nedostatna međusobna komunikacija, a ponajviše međusobno nepoznavanje autorskog opusa), hrvatski alternativni film nastao u istom duhovnom okružju čini zaokruženu cjelinu koja je nesumnjivo važan dio hrvatske subkulture u vremenu oslobađanja umjetnosti od dogmatsko ideoloških usmjeravanja i njezina ponovnog povezivanja s europskim i svjet-

skim duhom epohe. Centri alternativnog filma i vizualnih istraživanja razvili su se u Zagrebu, Splitu, Rijeci i Osijeku, gdje su niz godina kontinuirano djelovali pojedinci ili grupe autora neprofesionalnog filma.

Svoja vizualna istraživanja autori su postupno proširili i na elektronske medije, pa su se već 60-ih godina istraživale mogućnosti kompjutorske grafike i animacije (1964. godine u okviru izložbe *Kompjutori i vizualna istraživanja — Tendencije 4)* prikazana je već opsežna produkcija kompjutorske grafike), a potom laserskih zraka i videa, koji u sve većoj mjeri postaje dominantnim medijem vizualnih istraživanja i izražavanja. Približivši se svojim istraživanjima drugim umjetnostima, film, i video, postaju sastavnim dijelom vizualnih istraživanja likovnih glazbene umjetnosti, pa se u tome dijelu proširuje klasično područje amaterskog filma. S druge strane alternativni film dao je poticaj i profesionalnim filmskim autorima, utječući na profesionalnu kinematografiju, što je najplodonosnije izraženo u opusu Zagrebačke škole crtanog filma. Kvaliteta tog filmskog stvaranja dobila je objektivnu potvrdu utjecajem na organizaciju profesionalne kinematografije, koja je od 60-ih godina počela financijski pratiti filmske projekte neprofesijskih filmskih autora, što je mnogima od njih omogućilo sustavniji rad, ostvarivanje zahtjevnijih projekata, ponukalo ih na djelomičan ili potpun prijelaz u profesionalnu kinematografiju (Zafranović, Martinac, Stasenko, Mikuljan i dr.) ili omogućilo pojavu samostalnih filmskih autora koji su mogli ostvariti određeni kontinuitet i neovisnost u umjetničkom stvaranju (L. Galeta). Uz paradržavne organe koji su sudjelovali u financiranju projekata alternativnog (odnosno neprofesionalnog) filma u tome sve više sudjeluje televizija (koja postaje najvažnijim pokretačem kinematografije), a posljednjih godina dio novca sustavno se ulaže u projekte mladih autora koji još nisu ušli u institucionalne oblike profesionalne kinematografije (npr. radovi studenata Akademije dramske umjetnosti). Ostvarenja alternativnog filma, vizualna istraživanja struktura i mogućnosti filmskog jezika utjecali su i na kvalitetu amaterskog filma uopće, pa je i u filmskih autora koji su njegovali realističku filmsku priču i dokumentarni filmski izraz ojačao kreativan autorski pristup. Na tom području istodobno je formirano nekoliko važnih autorskih ličnosti, koji su s manje avangardizma, ali ne i s manje kreativnosti, stvarali opuse igranih, dokumentarnih ili animiranih filmova. Mnogi od njih danas uspješno djeluju u profesionalnoj kinematografiji ili televizijskoj produkciji.

Bio je to izraz nemira karakterističan za europske godine kraja petog decenija, koje će dovesti do preispitivanja politike i umjetnosti, pobune protiv dominantnih društvenih vrijednosti, do raskida s teškim nasljeđem kolonijalizma, gospodarskih kriza i potresa, stradanja dvaju svjetskih ratova, ideoloških mržnji i njima izazvanog siromaštva. 20. stoljeće počinje se definirati težnjom pravednijim socijalnim odnosima, definiranjem novih sloboda i brzim gospodarskim napretkom koji izraz imaju u zaustavljanju Korejskog rata, njemačkom gospodarskom čudu, širenju antikolonijalnog pokreta i jačanju alternativnih pokreta suprotstavljenih ideološkom bipolaritetu željezne zavjese. Od sredine 50-ih godina taj nemir izražen stalnim istraživanjem i traženjem vlastitog osebujnog filmskog izraza postat će dominantnom pojavom filmskog amaterizma, koji će prvi put u Hrvatskoj postati pravom alternativnom opozicijom dominantnoj kinematografiji, razviti se u pokret hrvatskog eksperimentalnog filma i djelomice utjecati i na razvitak profesionalne kinematografije.

Tomu pridonose i opće društvene promjene do kojih dolazi u tadanjoj Jugoslaviji.

UDK: 012:791.44.071.2 Rogoz, Z.

Filmografija Zvonimira Rogoza

Priredio: Vjekoslav Majcen

NAPOMENA UREDNIKA:

Filmografija je nastala na osnovi istraživanja dr. Vjekoslava Majcena u Državnom filmskom arhivu Češke u Pragu, u proljeće 2001. godine. Cilj je istraživanja bilo proučavanje filma rađena prema Vojnoviću (BILA JACHTA VE SPLITU / BILA JAHTA U SPLITU), jer je Majcen spremao napisati studiju o odnosu Vojnovića i filma. Pri tome istraživanju napravio je i obuhvatnu filmografiju filmova u kojima je nastupao Zvonimir Rogoz. U Majcenovoj zaostavštini nalazi se tek popis naslova filmova, uz rijetku naznaku i poduzeća koje je proizvelo film. Taj je popis Majcen namjeravao filmografski upotpuniti.

Kako su ti filmografski podaci koje je Majcen sakupio bili dosad nepoznati, objavljujemo ih i u ovom nedorađenome obliku, kako bi dali polazište budućim istraživačima. Tek smo filmove proizvedene u Hrvatskoj dopunili podatkom o redatelju i proizvođaču. (H. T.)

1931:

1. *OBRACENI FERDYŠE PIŠTORY*, Ab Prag, Čehoslovačka

1932:

2. *EKSTAZA / EXTASE*, Slavia film, Čehoslovačka

3. *LELIČEK U SLUŽBI SHERLOCKA HOLMESA / LELIČEK VE SLUŽBACH SHERLOCKA HOLMESA*, Elekta, Čehoslovačka

4. *ŽENIDBENI URED / SNATKOVA KANCELAR*, Čehoslovačka

1933:

5. *SEDMA VELMOC*, Čehoslovačka

1934:

6. *HO-RUK! / HEJ-RUP!*, Čehoslovačka

7. *Z BLATA DO LOUŽE*, Čehoslovačka

8. *ŽENA, KTERA VI CO CHCE / ŽENA KOJA JE ZNALA ŠTO HOĆE*, Slavia film, Prag, Čehoslovačka

1935:

9. *A ŽIVOT JDE DAL... / A ŽIVOT TEČE DALJE...*, Čehoslovačka

10. *GENERAL ŠTEFANIK / MILAN RASTISLAV ŠTEFANIK*, Čehoslovačka

11. *LISTOPAD*, Čehoslovačka

1937:

12. *KRB BEZ OHNE*, Čehoslovačka

13. *ROZVOD PANI EVY / RASTAVA GOSPOĐE EVE*, Čehoslovačka

14. *ŽENA NA ROZCSTI / ŽENA NA RASKRIŽJU*, Čehoslovačka

1938:

15. *CECH PANEN KUTNOKORSKYCH*, Čehoslovačka

16. *KROK DO TMY / KORAK DO TAME*, Čehoslovačka

1939:

17. *BILA JACHTA VE SPLITU / BILA JAHTA U SPLITU*, Čehoslovačka

18. *CESTA DO HLUBIN ŠTUDAKOVY DUŠE*, Čehoslovačka

1940:

19. *MADLA ZPIVA EVROPE*, Čehoslovačka

1943:

20. *ČTRNACTY U STOLU / ČETRNAESTI ZA STOLOM*, Čehoslovačka

21. *TANEČNICE / PLESAČICE*, Čehoslovačka

1946:

22. *HOUSLE A SEN*, Čehoslovačka

1947:

23. *AŽ SE VRATIŠ...*, Čehoslovačka

24. *MUZIKANT / MUZIKANT*, Čehoslovačka

25. *TRI KAMARADI / TRI DRUGA*, Čehoslovačka

1948:

26. *KARIERA / KARIJERA*, Čehoslovačka

27. *KRAKATIT*, Čehoslovačka

28. *PRIPAD Z-OSM*, Čehoslovačka

1949:

29. *REVOLUČNI ROK TISIC OSM SET ČTYRICET OSM / REVOLUCIONARNA GODINA TISUĆU OSAMSTO ČETRDESET OSMA*, Čehoslovačka

1954:

30. *KONCERT*, redatelj Branko Belan, proizvodnja Jadran film, Zagreb

31. *NA POČATKU BYL HRICH / U POČETKU JE BIO GRIJEH*, Čehoslovačka

1956:

32. *OPSADA*, redatelj Branko Marjanović, proizvodnja Jadran film, Zagreb

1957:

33. *NIJE BILO UZALUD*, redatelj Nikola Tanhofer, proizvodnja Jadran film, Zagreb

1960:

34. *MACISTE NELLA VALLE DEI RE*, (?)

1965:

35. *KLJUČ*, epizoda III, *Poslije predstave*, redatelj Antun Vrdolja, proizvodnja Jadran film, Zagreb

1966:

36. *RONDO*, redatelj Zvonimir Berković, proizvodnja Jadran film, Zagreb

1969:

37. *SLUČAJNI ŽIVOT*, redatelj Ante Peterlić, proizvodnja FAS, Filmski autorski studio, Zagreb

1971:

38. *PUTOVANJE NA MJESTO NESREĆE*, redatelj Zvonimir Berković, proizvodnja Jadran film, Zagreb

39. *STARCI*, kratki igrani film, redatelj Edo Galić, proizvodnja Zagreb film, Zagreb

1972:

40. *WEEKEND* (sinkronizacija), crtani film, redatelj Dragutin Vunak, proizvodnja Zagreb film, Zagreb

1976:

41. *DNEVNIK OČENAŠEKA*, TV drama (?), Zagrebačka televizija, Zagreb

42. *HARMONIKA*, TV drama (?), Zagrebačka televizija, Zagreb

1978:

43. *DOBRO JUTRO SINE*, kratki igrani film, redatelj Ante Zaninović, proizvodnja Zagreb film, Zagreb

44. *OKUPACIJA U 26 SLIKA*, redatelj Lordan Zafranović, proizvodnja Jadran film, Croatia film, Zagreb

1982:

45. *KIKLOP*, redatelj Antun Vrdoljak, proizvodnja Jadran film, Zagreb

1988:

46. *GLEMBAJEVI*, redatelj Antun Vrdoljak, proizvodnja Jadran film, Zagreb

UDK: 012:791.44.072.3 Maraković, Lj.

Ljubomir Maraković — bibliografija članaka

Priredio: Vjekoslav Majcen

Članci o filmu

1930.

'Pjesnikov oproštaj' (Prolog za nenapisanu dramu I. Vojnović) / *Hrvatska prosvjeta*, 17 / 1930, br. 3, str. 66

1931.

'Americana' (Prikaz *Scenes de la future* G. Duhamela) / *Luć*, XXVI/1930-1931, br. 4-5, str. 89-91

'Gostovanje Conrada Veidta (5. X. 1931)' / *Hrvatska straža*, III/1931, br. 243, str 4-5

1933.

'Kino i kazalište' / *Hrvatska prosvjeta*, 20/1933, br. 8 (str. 315-318); br. 9 (str. 360)

1935.

'Četrdeset godina filma — Povijest i problemi' / *Hrvatska prosvjeta*, 22/1935, br. 3-4, str. 72-77

'*Bijeli jorgovan*' / *Hrvatska prosvjeta*, 22/1935, br. 7; br. 8

'Katolički kritičar o filmu' / *Hrvatska straža*, VII / 1935, br. 255, str. 7-8

1936.

'Anthony Adverse film (po romanu Hervey Allena)' / *Hrvatska straža*, VIII/1936, br. 266, str. 5-6

'Film o Louisu Pasteuru *Spasilac čovječanstva*' / / *Hrvatska straža*, VIII / 1936, br. 203, str. 7

'Ljubomir Maraković o filmu Antonio Adverso' / *Jugoslavenska pošta* IX/VIII?/ 1936, br. 2276, str. 13

'*San ljetne noći*' / *Hrvatska straža*, VIII / 1936, br. 11, str. 7

1937.

'*Alahov vrt*' / *Hrvatska straža*, IX / 1937, br. 54, str. 4+9-10

'*Beethovenova velika ljubav* (*Un grand amour de L vB*)' / *Hrvatska straža*, IX/1937, br. 31, str. 4-5

'Bijeli anđeo (*The white Angel*)' / *Hrvatska straža*, IX/1937, br. 66, str. 4+9-10

'Film u službi ideje: dokumentacija suvremenog stvaranja' / *Luč*, 32/1936-37, br. 1, str. 3-4

'Kraljević i prosjak' (The prince and the pauper) / *Hrvatska straža,* IX / 1937, br. 243, str. 4+9

'*Poručnik indijske brigade*' / *Hrvatska straža*, IX / 1937, br. 23, str. 4-5

'*Problem katoličkog filma*' / *Luč*, 32 / 1936-1937, br. 2, str. 5-6

'Značenje filma i katolici' / *Luč* 32 / 1936-1937, br. 3-4, str 3

'Umjetnost filma' / *Hrvatsko kolo,* knj. XVIII/1937, str. 230-241

1938.

'*Misterij Vatikana* (dok film, prod Bosna film)' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 86, str. 4-5

'*Plodovi zemlje* (*Gold is where you find it*)' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 201, str. 4+9

'*Robin Hood*' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 241, str. 4+9

'Utjecaj književnosti, kazališta i filma na obiteljski život' / *Hrvatski socijalni tjedan*, II / 1938, str. 221-222 ž*Velika iluzija*' (Renoir) / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 12, str. 4+9-10

'*Snjeguljica*' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 234, str. 4-5

'*Svijetlo u magli* (*Green light*)' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 59, str. 4+9

'*Zloupotreba* (*Abus de confiance*)' / *Hrvatska straža*, X / 1938, br. 53

1939.

'*Posljednja zapovijed* (*The dawn patrol*)' / *Hrvatska straža*, XI / 1939, br. 30, str. 4

1940.

'Čega ima, a čega nema u našim školama (film)' / *Hrvatska straža*, XII/1940, br. 294, str.

'Film o dr. Ehrlichu' / *Hrvatska straža*, XII / 1940, br. 279, str. 4

1941.

'*Don Quijote*' / *Književni tjednik*, I/1941, br. 1, str. 5

1943.

'*Barun Münchhausen*' / *Spremnost*, II/1943, br. 82, str. 11

1944.

'*Lisinski*' / *Hrvatski narod*, VI / 1944, br. 1011, str. 5; *Spremnost*, III/1944, br. 113, str. 9

1945.

'Radiofonija i suvremena kultura' / *Hrvatski krugoval*, V / 1945, br. 2, str. 7-10

Ostali tekstovi — o književnosti, kazalištu, umjetnosti i kulturi općenito

1902.

'Instructiphon' / *Pobratim*, XII/ 1901-1902, br. 2, str. 43-44

1907.

'Čemu da se posvetimo' / *Luč*, II/1906-1907, br. 9-10, str. 352

1908.

'Kultura umjetnost i sloboda' / *Jutro*, I/1908, br. 22

'Razoran kulturni element' / *Jutro*, I / 1908, br. 20 (bečka izložba slika)

1911.

'Artizam' / *Hrvatska straža*, IX/1911, str. 639 (O M. Marjanoviću)

'Rasprava o načelima kritičarskog rada' / *Hrvatska straža*, IX / 1911, str. 48-62 (405-417)?

1914.

'Chanson trieste' / *Naše kolo* (Beč), 1914, br. 2, str. 130-131

1920.

'Kult nakaznosti u modernom društvu' / *Ženska misao*, I/1920, br 5-6, str. 76-77

'Evolucija književnih vrsta' / *Hrvatska prosvjeta*, VII/1920, str. 33-35

1921.

'Intelektualni život' / *Hrvatska prosvjeta*, VIII/1921, knj. 1, br. 9-10, str. 304-306

1922.

'Teatar marioneta' / *Narodna politika*, V / 1922, br. 68, str. 2

'Pax Romana' / *Luč* 17/1922, br. 9-10; *Hrvatska straža* VIII/1936, br. 119

1923.

'Ekspresionizam u Hrvatskoj' / *Čas*, XVII/1923, str. 287-304

1925.

'Književnost i život' / *Hrvatska prosvjeta*, XII/1925, br. 2, str. 39-40

1927.

'Iza ekspresionizma' / *Hrvatsko kolo*, VIII/1927, str. 341-350

'Književni prikaz (metodička uputa za rad)' /*Luč*, 22/1926-1927, br. 14-15, str. 259-261

1930.

'Gostovanje Eme Grammatice s družinom' / *Hrvatska straža* II/1930, br. 117, str. 4

'Gostovanje družine English Players (Harry Liedtke)' / *Hrvatska straža* II/1930, br. 291, str. 4

'Dvije proslave u Nar. Kazalištu (Samson Raphaelson: *Pjevač jazza*)' / *Hrvatska straža,* II/1930, br. 119, str. 4

'Moderni objektivizam' / *Hrvatsko kolo*, XI / 1930, str. 122-133

1932.

'O dva pravca u katoličkoj kritici' / *Hrvatska straža* IV/1932, br. 115, str. 4-5 (Hrvatska prosvjeta, br. 5/1932.

'Evropska književnost (P. Van Tieghem)' / *Hrvatska prosvjeta*, 19/1932, br. 8, str. 189-191

'XI kongres Pax Romana' / *Luč*, 27/1931-1932, br. 1; br. 2; br. 3; br. 4;

1934.

'Za poredbenu katoličku književnost' / *Hrvatska prosvjeta*, 21 / 1934, br. 8, str. 267-276

1936.

'Stvarnost i književnost' / *Hrvatska prosvjeta*, 23 / 1936, br. 5, str. 188-194

'Slučaj dra Ive Hergešića' / *Hrvatska straža*, VIII / 1936, br. 263, str. 2 (u povodu istoimenog članka u: *Nova riječ* od 12. XI, br. 3; br. 269, str. 3)

1938.

'Analiza književnog djela (elementi pripovijedne tehnike)' / *Luč*, 33/1937-38, br. 6-7, str. 9-10

'Analiza književnog djela' / *Luč*, 33/1937-38, br. 9-10, str. 3-4

'Današnja omladina u Engleskoj' / *Luč* XXIII/1927-1928, br. 1, str. 8-11; br. 4, str. 119-123

1939.

'Hitler i umjetnost' / *Hrvatska prosvjeta*, 26/1939, br. 9-10, str. 292-295

1940.

'Specialni i univerzalni studij' / *Luč*, 35 / 1939-1940, br. 3, str. 2-3

1943.

'Smjerovi hrvatske književnosti' / *Hrvatski krugoval*, III / 1943, br. 26, str. 7

'Današnja hrvatska književnost' / *Hrvatska revija*, XVI/1943, br. 8, str. 426-429

1944.

'Kćeri gđe Đurković' / *Spremnost*, III/1944, br. 109, str. 12

1945.

'Svjetska književnost. Vriednost i smisao provođenja' / *Spremnost* IV / 1945, br. 163-164, str. 10

Drugi autori o Ljubomiru Marakoviću[1]

Mato Hanžeković: Prilog studiji našeg značaja (napad na Marakovića) / *Ilustrovani tjednik Danica*, II/1932, br. 65, str. 11-12

Andrija Radoslav Glavaš: *Jakša Čedomil, osnivač moderne hrvatske kritike*, Zagreb 1942.

Nikola Batušić: *Hrvatska kazališna kritika*, MH: Zagreb, 1971.

(*Također su pisali o Marakoviću*: Jurković, Marijan = Celer R.; Nehajev Cihlar, Milutin; Dečak, Mirko; Delak, Ferdo; Donadini, Ulderiko; Feller, Miroslav; Fotez, Marko; Galogaža, Stevan; Gorjan, Zlatko; Hergešić, Ivo; Ibler, Vanda; Tomašić, Stanko

(Lj. Maraković) Objavljivao je na stotine svojih kritika u *Luči* i *Hrvatskoj straži*, a posebice su vrijedne i zanimljive one u *Hrvatskoj prosvjeti*, tom klerikalnom časopisu koji je izlazio od 1914-1940. Maraković je u njemu bio ne samo glavni književni kritik i usmjerivač estetskih nazora cjelokupnog katoličkog književnog pokreta, već je i kao kazališni kritičar vrlo često stajao na pozicijama osobnog ideološkog opredjeljenja, boreći se i zauzimajući uvijek za svoje, uvijek vrlo jasno i neprikriveno izricane nazore. Maraković je kao ocjenjivač dramske književnosti u nekoliko navrata dao vrlo dobre prikaze dramskih djela. Bilo da se radilo o klasičnim, bilo pak o suvremenim dramatičarima, a u svom se gotovo dvadesetpetogodišnjem recenzentskom stažu susretao s naraznovrsnijim književnim strujanjima, on je o dramatičaru, njegovoj kulturno-povijesnoj pozadini pisao uvijek temeljito iscrpno, obaviješteno i precizno. Ali tražeći u srži dramskog djela ona počela koja bi njegovim katoličkim pogledima na sudbinu čovjeka i u kontekstu drame, a i u cjelokupnoj suvremenoj konstelaciji odgovarala, on je postajao isključivi zastupnik svoje ideologije koje se nije odricao niti joj pravio ikakve ustupke. Maraković je ipak... donekle uspio zadržati tolerantni artistički kurs (Vaupotić, 'Časopisi od 1914-1963.' U *Panorama hrvatske književnosti XX. st.,* Zagreb, 1965, str. 816) (N. Batušić, 219-220)

Maraković (je) u svom časopisu bio zastupnikom ideje, ali nije izrazito zahtijevao da ta ideja postane i politički program... Njemu se ne mogu odreći sposobnosti zrelog i često lucidnog promatrača predstave. Točno je shvaćao koje i kakve su zadaće režije, vrlo je dobro raščlanio nekoliko redateljskih postupaka Strozzija, Raića i Gavelle, pokušao je i često uspijevao ulaziti u bit glumčeva stvaralačkog postupka, ne opisujući kao mnogi njegovi suvremenici psihološka stanja, već proničući u temelje glume, određivao je cjelokupni glumčev doprinos ostvarenju djela na pozornici. Pokazao se dakle u više navrata i kao kritik kome izvedba predstavlja jednako bitno polazište do kritike kao i dramsko djelo. Bio je u najboljim svojim kritikama izuzetno sposoban da spoji književno kritički i teatrološki sud. (N. Batušić, 220)

... u ime vlastite katoličke orijentacije uvijek nastojao da se osvrne i na književna ili pak interpretativna 'idejna' zastranjivanja... (Ib. 221)

On je pišući o mnogim djelima hrvatske književnosti, od naših starih dubrovačkih dramatičara do Krleže, pokazao da je bistrinom suda i sposobnostima pronicanja u strukturu dramskoga djela nadmašio mnoge danas cjenjenije kritičare... Podrobno je analizirao djelovanje glumca na sceni, pokušavajući im uvijek točno pronaći odrednice unutar slojeva dramskog djela, pa je i u toj, a i u komponenti ocjene redateljskoga rada, nadmašio mnogog od svojih suvremenika. (Ib. 222)

Dubravko Jelčić: 'Kritičar između ideologije i estetike', u *Nove teme i mete* (str. 139-150)

Tako je Maraković, može se reći, bio prvi naš kritičar koji je u prosudbe o hrvatskoj književnosti unio dosljednu komparativnu metodu. (148)

Tvrdio je da čitatelj ne traži u književnosti realni život nego ljepotu, poeziju; a kritika, govorio je, u odnosu na književnost predstavlja ono isto što je književnost u odnosu na život. Pa ako je književnost svijest svemira, onda je kritika svijest te svijesti. Težio je idealnoj poeziji, idealnoj umjetnosti... Jednako je težio idealu stvaralačke kritike, kojoj nije cilj da sudi i presuđuje nego da prosuđuje, kritike koja je prvenstvenopozitivan posao, koja doduše mora da trijebi pljevu i odbacuje korov ali je daleko veća njena zasluga ako umije da 'pobudi, izgradi i usavrši.' '...kritika treba da je i sama umjetničko djelo' (149)

Ispravno ocjenjujući interferenciju kulturnih utjecaja kao neminovnost... S jedne je strane vjerovao u internacionalni karakter umjetnosti, ali je priznavao i visoko isticao njene nacionalne izvore i funkcije (150)

Bilješka:

1 Majcen ovaj dio očigledno nije bibliografski dovršio, nego je još istraživao literaturu o Marakoviću. Dolje su izvaci o Marakoviću koje je Majcen zapisao dok je istraživao literaturu o Marakoviću. Ekscerpti su dani u obliku u kojem ih je Majcen zapisao. (op. H. T.)

Abstracts

GENRE

Kristijan Milić

New Horror Film

UDC: 791.43-344

Croatian *Film Encyclopaedia* lists horror movies as one of the three genres characterized by the presence of fantasy or fantastic elements (the other two are film fairytale and science-fiction film). However, this definition refers only to the classical horror films, that is to say, those made before 1960. That year was the turning point for horror films for that year Alfred Hitchcock shot *Psycho*, film in which horror was placed in reality.

After *Psycho* horror films developed in two basic directions: *fantastic* and *realistic*. A smaller number of films were made in the supernatural tradition, dealing with imaginary creatures (vampires, mummies and other monsters) and these could conditionally be called *classical* since their important feature remained the fantastic quality. In the films of the *new direction* dominated real, human monsters (mostly torturers and murderers), while the action took place in the realistic setting.

Seven very violent movies made a significant impact on the film production of the second half of the 20th century and influenced the evolution of the genre and film in general. Those were: *Psycho* (1960), *Night of the Living Dead* (1968), *Last House on the Left* (1972), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974), *Halloween* (1978), *Friday 13* (1980) and *Henry, Portrait of a Serial Killer* (1986). *Psycho* was a masterfully directed film, a flawless work of the old master Alfred Hitchcock, according to many the best director of all times. *Night of the Living Dead, Last House on the Left, The Texas Chain Saw Massacre* and *Henry, Portrait of a Serial Killer* were the works of more or less talented debutants George A. Romero, Wes Craven, Tobe Hooper, and John McNaughton. Dilettante Sean Cuningham made *Friday 13*, while *Halloween* was the third film of the skillful craftsman John Carpenter. The author of the text concludes that, although different in quality and made by more or less talented directors, with various degrees of professional knowledge, those seven works comprised the basic line of development of the genre, to which other films came as an extension. Their courage and singularity won them a higher place, above other, often much more famous, horror films.

Tomislav Čegir

Post-western

UDC: 791.43-3(73)"199"

The author of the essay points out that it is necessary to distinguish the Western genre from the Post-Western. Post-Western may be described as any action film or drama in which action takes place in the setting similar to that of the classical Western, but the time period it covers extends from before and immediately after World War II to the present. Furthermore, its visual identity has to rely, at least partly, on the iconography of the mother genre, while the subtext must reflect some basic tenants of the American myth of the Western Frontier. However, the author points out that the essay is not an attempt to establish a new genre since there are not many films that could be put in this category. The author of the text is primarily dealing with films that he labeled as Post-Westerns, such as John Sayles' *Lone Star* (1996), Stephen Frears' *Hi-Lo Country* (1999) and Billy Bob Thorton's *All the Pretty Horses* (2001). He also analyses the evolution of this extension of the Western genre through the late Western of the '60s — rodeo films — as was Sam Peckinpahs *Junior Bonner* (1972), films of the '80s that also belonged to the genre of road movies, such as Wim Wender's *Paris, Texas*, or action thrillers, such as was Walter Hill's *Extreme Prejudice*. All these films are, although in different ways, dealing with the myth of the West.

Analyzing contemporary Post-Western the author examines the differences between the Western and the Post-Western. Starting with the creators of the above-mentioned films and their attitude towards the Western tradition, the author points out their tendency to overlap different genres, for example Western and melodrama, etc. This could be explained by the fact that once the West was tamed the action hero of the Post-Western remained with his hands tied. The author also examines situations typical of the Western genre and its archetypal protagonists relying on the layered superstructure of the Post-Western and in view of the changes in patterns that occurred within the Post-Western framework. Most obvious changes seem to have happened in the

approach to the archetypal heroes of the *sheriff, teacher* and *cowboy*. Although once the best witnesses of the myth of the Western Frontier, in the Post-Western their role has radically changed, primarily due to the changes in the social context. More precisely, the primal community has evolved into an organized society that no longer needed their services. Relations between the past and present, myth and reality continue to be an important element of the Post-Western just as they were of the Western, although their interrelations have changed.

CHRONICLE'S INTERVIEW

Midhat »Ajan« Ajanovic

Yuri Norstein: Animation Is as Genuine as a Dream, An Interview

UDC: 791.44.071.1 Norstein, J.(047.53)
791.43-252(47-57)

Yuri Norstein is perhaps the most respected contemporary animator in the world. Many critics, fellow animators and experts in the field of animation consider his film *Tale of Tales,* made in 1979, as the greatest animated film of all time. His previous films, *The Heron and the Crane* (1974) or *Hedgehog in the Fog* (1975) have also won many prizes at some highly acclaimed festivals of animation.

He has achieved this international acclaim thanks to his extraordinary way of using cut-out and a multiplane rostrum camera as well as to his mastery in creating delicate atmospheric modulation made by the use of very few colours and nuances. A dense concentration of visual events and symbols in each film frame, a skilful simulation of the effects of lighting, mist and night view and an exceptional imaginative way of story telling are just a few additional components on which Norstein built his poetic universe. Of the same importance is the content of his films, composed as they are of eastern spiritual heritage, Russian fairy-tails, oriental philosophy and European positivism and, as he put it, dreams survived from childhood.

He was born in 1941 in Andreevka, a small village near Moscow where his Byelorussian family had found refuge from the war. After several different jobs, among others he worked as a manual worker in a furniture factory, he joined the *Sojuzmultifilm* where he worked as an in-betweener, artistic director and animator in a number of films until he finally made his debut as director (together with A. Turin) on *The 25th: The First day*, a film about the October Revolution made in avant-garde manner. His big break came when he started working with the legendary Russian animator Ivan Vano Ivanov on whose animated feature *The Left-Handed* he worked as the artistic director. Together with Vano he co-directed *The Battle of Kerzhents* (1970), an ambitious project, based on a Russian fresco painting, which was the winner of the first Zagreb Festival in 1972. That was his first international success. In the following nine years he made three more films, which have definitively established him as one of the greatest authors in the history of animated films.

In the interview by our contributor Midhat Ajanovic, Norstein speaks about Sergej Eisenstein and how he influenced his interest in filmmaking. He describes his beginnings in *Sojuzmultifilm* and his relationship with Ivan Vano Ivanov. Special attention is given to his life project, the animated feature based on Gogols story *The Overcoat* that he has been working on for almost 35 years. Norstein depicts in detail the way in which he has made all his films and explains his perception of visual story telling, computer animation and other phenomena connected with animation in the present time.

He perceives animation as a realistic media or as he put it: »*a media as genuine as a dream*«.

The text is accompanied by Norstein's filmography.

CINEMA POLICY: MARKETING, PRODUCTION MENAGEMENT

Damir Primorac

Marketing in Film Distribution

UDC: 791.44.075

Although it has always been present on the market, art has attracted surprisingly little attention where economic theoreticians are concerned, with the exception of the elite performing and visual arts. However, today, economists and artists have to acknowledge the fact that the past and the future of civilisation rely on the intertwinement of marketing and culture and thus strive to cooperate allowing for their respective differences. Marketing, a relatively young scientific discipline might be of great help to their efforts. In the fifty years of its existence marketing has spread over many complex and diverse fields. Particularities of the most delicate field — art, film included, have been neglected so that there is great need for specialisation and modification of this branch of marketing. Development of a theoretical system that would allow creation of effective marketing strategies applicable in culture, art, and cinema in particular, would help improve the devastating state in which imaginativeness is today.

The most obvious example of the unavoidability of the connection between artists and economists is the most complex art form — film. Its organisational, technological and financial demands have conditioned its market orientation. In film production representatives of both worlds and worldviews coexist, although often forcibly, according to specific rules coined in practice. More than any other art form film is a social phenomenon, partly due to its technological and artistic demands, partly due to its influence on society. Marketing is one of its constituting components and coordinates the interests of filmmakers with those of the society on the whole. Improving communication between all the *inputs* and the participants of the exchange, marketing can fill the

gap between a film's idea, its realization (*output*) and its presentation on the market. In short, basic goals of modern marketing are coordination, communication and exchange.

However, any sort of mechanical implementation of marketing principles could be quite harmful. Vulgar commercialisation of film art destroys the identity of the author and undermines the aesthetic and ethical value of film along with the viewers' taste, which is definitely not in the interest of marketing. The goal of marketing is to expose the author and his work to the wide public, however, it is not to encourage the production of works wide public expects or asks for. In other words, the goal is not to adapt the movies to the viewers but to find the right group of viewers for different types of films. Trying to achieve anything else could only be harmful, if not futile.

In Croatia today, cinema attendance rates are extremely low; viewers are uninformed while at the same time there are very few new films. Film production is entirely dependent on the state funding and completely disoriented. Additional financial sources are non-existent, distribution is passive, cinemas mostly devastated, and other techniques of film projection backwards. Links between the three branches of cinematography are broken or weakened by counterproductive conflicts, and no effort is made to bring them together. However, if we choose to accept modern international market-orientation of film production, as well as study and apply some of the most successful world experiences, many of which have been mentioned in this essay, it might be possible to overturn this devastating situation.

The awareness of the interdependence of the three branches of cinema is of crucial importance for the salvation of cinematography on the whole. One has to accept the fact that in order to make progress in any art field one has to create a foundation, in other words, create a market. Without the market, i. e. without films and viewers, offer and demand, cinema cannot develop. Cinema is as good as its weakest link, i. e. part of the film distribution channel that consists of producers, distributors, projectionists and consumers. Without the viewers there is no distribution and projections, and without these two film productions is a waste of time. Encouraging cinema viewing can be an impetus for the development of cinematography in general. Investments in building and modernization of cinemas are the first step. Next is the intensification of film production, its diversification, which would eventually result in specialised film markets directed towards smaller audiences. Otherwise, there will be no audience even for the biggest *blockbusters*, as is the case in Croatia today.

The positive effects of marketing can be observed on several examples from the USA and some Western European countries, like France. Their markets are picking up, production is flourishing, but we are not in position to see all their new films due to our underdeveloped distribution network and cinemas.

Distributors' basic functions, as are those of any mediator, are to assume the responsibility and reduce risk (and indirectly prices), as well as to organise and stimulate development in general. Film distribution should be the moving force of the revival of Croatian cinema. Distribution is the only branch of cinema that is in contact with all other members of the film distribution channel while at the same time being wholesome on its own. It manages all the elements of the marketing mix, decides on the product, price, distribution and promotion. Its activities include the financing of production, reselling and marketing of films to other distributors and/or projectionists, and finally, informing the consumers and directing their choices.

Vedran Mihletić

Film Production Menagement Study at the Zagreb Academy of Drama Arts (Concept and Curriculum)

UDC: 791.44.075:378(497.5)

The seventh undergraduate study — the study of production was established at the Academy of Dramatic Arts at the beginning of the academic year 2001/2002.

For a number of years now, in the cinema, theatrical and media life, as well as at the Academy itself, there has been present a need for expert education of film, television and theatrical professionals dealing with production.

The role of producer has not been appropriately defined and acknowledged in the domestic cultural practice thus disabling the expression of creative components of producing. This profession is preconditioned by the ability to make well-founded and independent analysis of the problems that arise in the chain of production of a film, television or a theatrical project, and this ability cannot be developed without consistent education.

The educational chains for the domains of film, television and theatre lack precisely the figure that would unite and link all their elements: writer, dramaturge, actor, director, cameraman, and editor lack the support and cooperation of their colleague the producer when preparing and realizing their college projects. The Academy too encounters numerous organisational difficulties in its home production.

Positive effects of the education of producers will primarily be felt in the professional practice when the graduates of others studies will cooperate with their colleagues producers in the realization of various artistic and media projects, enriching Croatian culture and media.

Taking into account two relevant issues: limited area of Croatian cultural and media market and the fact that the Academy of Dramatic Arts encompasses the education of film, television and theatrical professions, it would be most convenient to direct the emphasis of the education of producers on the above mention fields, however, the choice of subjects and the curriculum should also allow the student to acquire knowledge needed for professional practice in all relevant media.

In short, the definition of the study is: the Study of Production with basic emphasis on film, television, theatre, and secondary emphasis on other media.

The starting point of the program is based on the functional unison of creative and commercial-market aspects of the artistic and media product, along with the need to comprehend the idea of the project as well as various layers of its realisation and marketing.

According to the conclusions of the Zagreb University regarding the establishment of the European Credit Transfer System, the curriculum of the Study of Production was set and scored according to this system.

Apart from basic technical and theoretical subjects, some of the courses of the study of Production are held in cooperation with other faculties of the Zagreb University:

1. Faculty of Law
2. Faculty of Economics
3. Faculty of Electrical Engineering and Computing

CHRONICLES CHRONICLE

Daniel Rafaelić

Chronicle: November 2001 — January 2002

The author chronicles the events regarding film in Croatia in the course of three months (between two issues of the *Croatian Cinema Chronicle*) — new films, premieres, special projections, appearances of Croatian authors at different festivals and their awards, festivals, etc.

FESTIVALS / SPECIAL PROGRAMS

Diana Nenadić

Intimacy and creation against tradition and imitation

33rd revue of Croatian Film and Video, Daruvar, November 23-25, 2001

UDC: 791.43.091.4(497.5 Daruvar)"2001"
+061.7(497.5 Daruvar):791.43.077

The 33rd annual gathering of the Croatian Film and Video in Daruvar was marked by the rivalry of the two oldest categories of Croatian non-professional film — (ethnographic) documentary and experimental film. Quite unjustly, their conflict overshadowed the animated film, currently produced in several places — in Čakovec, Varaždin and Karlovac, FKVK 'Zaprešić', and the ciné club 'Liburnija' in Rijeka. Besides the Zaprešić club production, mostly oriented towards computer animated miniatures, the most potent animated contributions to the revue were made by Vjekoslav Žižić, a young animator from Karlovac — author of the animated film *Anomija*, characterized by the repetitive structure, black and white technique and Kafkian atmosphere; and Petar Vidović from Čakovec — author of the film *Obsession* characterized by colouristically saturated drawing, reduced animation and sleepy rhythm, articulating the story of the obsession of man with a female character.

Although there were some interesting experimental works, the overall impression is that experimenting in non-professional film is slowly dying out. Traditionally genre oriented clubs, probably due to the shift of generations, treat experimentation quite passively and avoid complex forms. These are nevertheless present in the works of some of the prominent students of the Academy of Arts in Split. Jelena Nazor's video *Touch* stood out introducing an intimate subject, confessional mode of narration and complex media interventions. *K 51,* experimental film by Matija Debeljuh offered a suggestive illustration of a body in convulsions revealing inner anxiety, while *Poljička Road 25* by Goran Čače was an experimental 'out-of-joint' document of the urban ambiance.

The documentary selection was mostly oriented towards tradition and offered a number of rather uninteresting themes, however, *Cuki* by Elvis Lenić diserves special mention for its aesthetical and easy going approach to a simple subject of pumpkin picking. The authors of motion pictures mostly relied on imitative models or ridiculing blockbusters with few notable exceptions, such as was Zoran Zekanović's film *Leopold*. Zekanović created a suggestive atmosphere and used a combination of objective/viewing aspects and subjective digressions to depict the lonely life of a young jeweler. Interesting works of the students of the Academy of Dramatic Arts enriched the motion picture category — Ljubo Lasić's *Forever Mine,* pseudo-crime story set in Orwellian atmosphere and Tomislav Šango's *Taxi for friends,* a 'lazy' story about the idleness of a group of youths from Zagreb.

Once again the revue proved that the interest for one-minute movies is not diminishing. Furthermore, it showed that amateur videos are not one bit inferior to those coming from professional workshops, while at the same time they contribute to the diversity of the program and help create a more relaxed atmosphere of this traditional event.

The text is suppelemented by a filmography of films entered for competition.

Rada Šešić

International Documentary Filmfestival, Amsterdam 2001

UDC: 791.43.091.4(492 Amsterdam)"2001"
061.7(492 Amsterdam):791.43-92"2001"

The International Documentary Filmfestival taking place in Amsterdam, Netherlands, is currently the most significant documentary festival in the world. The festival was started 14 years ago by a group of enthusiastic young girls who, after graduating from college, wanted to create something new and different in the world of film in Netherlands. Their beginnings were rather modest. They started with domestic film projections accompanied by an occasional guest,

discussion or a special programme. The organizing team remained the same to this day. Its members are mostly women, however, the festival can now hardly be called modest — on the contrary, it is rich, even glamorous, to the extent that the authors of films allow. The number of festival viewers has been increasing year after year (last festival was attended by 60 000 viewers), and so has the number of prominent guests: authors, TV editors, critics, and producers. During the ten day festival in Amsterdam the audience can see approximately 200 interesting and important documentaries and experience new trends in the international documentary filmmaking, or meet classical authors such as Albert Maysles. On the other hand, the festival has become interesting to business people too. Although being the most representative festival of documentary film featuring some excellent programmes, it still has some limitations. Film selectors always seem to fall for a certain theme, time of shooting, or circumstances (country at war, rape, terrorism...) paying less attention to films style or language. However, even an excellent film with a theme already dealt with at one of the festivals will not enter the competition. On the other hand, authors from the countries dealing with various crises complain that European festivals turn away from their burning issues imposing criteria for technical quality and style that they cannot fulfill. Their films are, these authors say, usually screened in less important, thematical programs, and rarely in competition.

If we disregard the issue of competition, numerous programs, thirteen of them to be more precise, with accompanying, important events (for example Pitching Forum) and film courses offer quite a diverse array of films. The author of the essay analyses the profile of each of the programmes of the last year's festival (2001) and some of the more prominent films shown. She also reviews the reactions on the several Croatian films screened in special programmes.

REPERTOIRE

A filmography and the reviews of all films exhibited in Croatian cinema-theaters within the designated period (first run exhibition). There is also a number of reviews of a reduced selection of films on video new editions.

INTERPRETATIONS, CONTESTS

Diana Nenadić

Tarr's Damnations A Film World of Hungarian Director Béla Tarr

UDC: 791.44.071.1 Tarr, B.

When reviewing retrospectives of films by the Hungarian director Béla Tarr, film critics regularly draw the line between his first three films — *Family Nest* (*Családi tüzfészek*, 1977), *Outsider (Szabadgyalog*, 1979-80) and *The Prefab People* (*Panelkapcsolat,* 1982), characterized by the so-called social realism and the later 'onthological' phase in which he achieved his creative peak with seven and a half hours long *Devil's Tango.* The author of the essay analyses Tarr's directorial evolution attempting to prove that despite the differences between earlier and later films, similar thematic preoccupations can be found in all Tarr's opus — desolation, moral disarray, manipulation and (self)destruction. She goes on to focus on the films of the so-called *devil's trilogy* — *Damnation* (*Kárhózat,* 1987), *Satantango* (*Sátántangó,* 1994) i *Werckmeister's Harmonies* (*Werckmeiter harmóniák,* 2000) made in cooperation with the Hungarian writer László Krasznahorkai, in which Tarr's poetics of chaos found the most appropriate expression.

First catalyst of the poetics of chaos in his last movies was the treatment of space. 'Social' trilogy was quite authentically placed in the Hungarian suburbs and was mostly spatialy cramped, which gave it a certain dramatic, intimate tone. Dramaturgy of the *Almanach of Fall* was closed in the interior and theatrical mise-en-scene. Contrary to that, *devil's* trilogy implanted its spatial 'geometry' into the Panonic 'horizontal' and assinged a special task to the setting. Physical space was so dominating that it has almost transformed into a mute protagonist of the film or the physical extension of the characters. The extension of space and ambiental geometry served Tarr's temporal 'architecture' and his narrative concept, which ingenously permeated in the largest part of the *Devil's Tango* divided on 12 subtitled sections. In a macabre manner, Krasznahorkai and Tarr interweave the chronological time of *action*, synchronism of the compositional/story-line subsections, real time comprehended as *duration*, and finally, the abstract — metaphysical time as a sum of all these different times. In the end, they obtained a cyclical temporal structure (and narration) after Bergsonian temporal model and Deleuzian idea of *picture-time.* Protagonists move through boundless space, through real and non-chronological time, which traps them and spins them in circles, resulting in total disorientation in time and space — of history, fictional film reality and its own fiction.

Text is supplemented by the Tarr's filmography.

Tomislav Brlek

Film, reviews, context: *Alone* by Lucas Nola

UDC: 791.43(497.5)(049.3): 791.44.071.1 Nola, L.

The article offers an analysis of the critical readings of the new Croatian film *Alone* (*Sami,* 2001) by Lukas Nola, focusing on the theoretical tenets underpinning those interpretations, regardless of their respective evaluative assessments of the film. The theoretical articulation of the referential frame operative in the reviews analysed is found in the works of Hrvoje Turković, especially in his *Theory of Film* (*Teorija filma,* 1994). Given that any interpretation is determined by its chosen theoretical perspective, the analysis endeavors to

expose the inadequacies and exclusions peculiar to this interpretative procedure and to demonstrate that the reading of the film *Alone* would yield significantly different results if studied within the semiotic perspective.

Damir Radić

Pornophiles Sexuality Attacked by Feminist Criticism

UDC: 791.43:176.8(049.2)
791.44.072.3 Vukajlović, Ž.

The essay is trying to demonstrate what makes pornography special, although it was primarily the result of the author's polemical reaction on Željka Vukajlović's analytical essay 'Pornographical Minds and Reactions on the Film *Baise Moi*' published in the last issue of the *Croatian Cinema Chronicle* (27-28/2001). In her essay Vukajlović criticized the way Croatian critics approached the film *Baise moi* by Coralie Trinh Thi and Virginie Despentes. Radić puts aside Vukajlović's analysis of the critics and their opinions being much more interested in the authors basic theses where she claims that there exists a special female sexuality that includes special female ways of cognition and particular female artistic practices. She goes on to say that pornography presents 'domination of the male speech over female, victory of the male subject over female', and that female sexuality is always presented in a stereotypical way. Radić thinks that all her assumptions are incorrect, unsubstantiated, and based on a very limited knowledge of wider pornographic production. Firstly, he finds it impossible to prove that there are special female ways of cognition and specifically female artistic practices. Secondly, contrary to Vukajlović, he claims that in fact women are those who dominate contemporary porno film and video. Women carry all the main roles, while in the scenes of explicit sex woman is almost always the dominant character regardless of the position of man, which may be only 'technically' dominant. It is not easy today to find a standard porno film (produced within the pornographic mainstream) that would be at the liking of men and women searching for the ultimate male domination. As far as the stereotypical presentation of female sex is concerned, Radić believes that stereotypical characters, both male and female, are the key feature of all porno films. Today's porno production consists of films that are focused exclusively on the sexual aspect, which leaves little room for characters as subjects. Directors prefer characters as objects that can be viewed as radical functions of an equally radically minimalist dramaturgy, if we can use the term dramaturgy at all. All characters 'suffer' from this, not only female.

Radić claims that the main motif of a 'porno film' is not male sexuality. Its goal is to demonstrate a certain type of sexuality, which is neither female nor male, practiced by individuals regardless of their gender. Pornographic films are mostly about *pornophile's sexuality*. It has been censored for centuries, particularly depriving the female population. In the last quarter, and especially the last decade of the 20th century, prompted by the revolution in video, we witness the process of emancipation of viewers with pornophilistic sexual affinities, following in the footsteps of the liberal emancipatory efforts that have been conquering more and more space for individual freedom. Instead of giving due credit to pornography, antipornographical feminists attack it with unsustainable sophisms.

Bruno Kragić

On Cabbages and Kings — Musings at the Lord of the Rings

UDC: 791.43-312.9

Unanimously positive reactions of the readers and fans of Tolkien's novel leave no room for doubt that the film is an almost perfect copy of the literary world of the novel on the silver screen. It has obviously fulfilled the expectations of its ideal viewers, Tolkien's fans. The basic storyline, iconographic matrix and the atmosphere of the novel are identical to those of the novel; however, the novel and the film do not share the same narrative scheme. Although the omission of the episode with Tom Bombadil makes the narrative structure less rugged, it reduces the number of semantic layers of the film since Bombadil is the only character on which the ring has no effect. Furthermore, a whole layer of references is being left out (songs, 'historiographical comments'). Indeed, even if these changes make the film dramaturgically more coherent, when compared to the original, the film has lost its boundless dimension which is closely linked to the before mentioned rituality.

Published during 1954 and 1955, Tolkien's novel was maybe the most successful attempt at restoration of the old way of storytelling that literary critic Northrop Frye calls romance and considers being one of the four generators of literature. An important element of the plot in romance is adventure, meaning that romance is, by nature, at once sequential and procedural, while in its simplest form it is a never-ending story in which central character, who never develops and never grows old, goes from one adventure to another. However, when this never ending shape is broken by the transformation of the newspaper or film serial into a book or a film, the romance tends to narrow down on the series of smaller adventures leading to the main, ultimate adventure, usually announced from the very beginning, whose ending also signifies the end of the story. *Lord of the Rings* corresponds to the described model both as novel and film. The difference lays in the fact that the main adventure is not a quest, its goal is the destruction of the demonic ring. In order to destroy it, the hero has to travel to the place of the origin of the ring, which in the sense of the narrative structure equals a quest. Being a classical romance, the novel is an ideal example of anti modernism under which hides conservative scepticism towards hunger for power and human character in general. Marked with persistent nostalgia revi-

ved in the quest for a certain fantasized holly grail, in vividly created time and space, *The Lord of the Rings* is unmistakeably read and interpreted as an allegory, although Tolkien refused such interpretations. *The Lord of the Rings* is an allegorical criticism of the negativities of modernism, especially the misuse of power (characteristic of National Socialism and Communism, two typical products of the modern times), in this case symbolised by the ring. Film version is faithfully transferring both the basic narrative line and its anti modernism. In the same way that the novel harmoniously intertwines anti modernism with the traditional form of romance and its narrative procedures, so does the film follow the cinematic narrative tradition, shaped and proclaimed by Hollywood until the end of the '60s. After a short period of stylistic pluralism, at the end of the '70s Hollywood turned back to the storytelling tradition with more persistence than ever.

Marijan Krivak

A Piece of Soul — R. W. Fassbinder

(After the viewing of a selection of his films in Zagreb — February

UDC: 791.44.071.1 Fassbinder, R. W.
791.43(430)"1969/82)2002)

On the occasion of the 20th anniversary of Rainer Werner Fassbinder's death and the commemorative retrospective the author of this essay evokes Fassbinders distinctive life and directorial style and his creative evolution from the earliest phase, when he cooperated with the 'Aktion-theatre' in Munich, both as actor and director, to his last film *Querelle* and the eponymous TV series *Berlin Alexanderplatz*. The author focuses on Fassbinder's thematic preoccupations and the characters of outsiders that create Fassbinder's distinctive film world, in an effort to show how Fassbinder's subversion of the image of an ideally structured Germany as a paradigm of the Western democracy, tolerance and economic welfare is still an actuality.

Fassbinder's early films were dominated by microcosms inhabited by pimps, prostitutes and petty criminals... The motif of xenophobia was also frequently present and it would eventually become one of the director's basic thematic preoccupations. The phantom of animosity and intolerance towards strangers haunted the whole opus of this unconventional author. It first appeared in the screen adaptation of Fassbinder's first drama *Katzelmacher* (Stranger), and was present in many movies from the '70s. It was expressed explicitly in the movies *Everyone's Name is Ali* and *Fear Eats the Soul* (1974).

Omnipresent alienation in a supposedly normal city life and faceless existences in a dull monotony became the following motifs that Fassbinder lucidly and meticulously presented to the viewers. He dissected the alienated civil consciousness with precision and unsparing, but low profile criticism in order to show the gradual destruction of his hero's psyche. This destruction manifested itself in outbursts of apparently unexplainable and unmotivated violence (the best example of this was *Why Does Herr R. Run Amok?)*. The microcosm created by his hand, Fassbinder striped to the core of its decay.

The turning point in Fassbinder's creative development came with melodrama. Narrative pattern of melodrama turned out to be the best medium for his analysis of naïve, fragile, and often helpless characters. Fassbinder was also a skilful illustrator of female psychology. (Maybe precisely because he was a homosexual!) In the masterpiece *Bitter Tears of Petra Von Kant, Fontane Effi Briest*, a subtle creation with an almost Bressonian mise-en-scene; *Mother Kuster's Trip to Heaven*, characterized by Brechtian overtones; and lucidly shot *Marriage of Maria Braun,* Fassbinder created a gallery of female characters unrivalled by any other author. Furthermore, movies *Lili Marleen* and *Lola* offered some spectacular elaborations of intimate worlds of their heroines, while *Veronika Voss* presented maybe the most artful analysis of melancholy and neuralgia on film. His women were strong and got along in the men's world, but only on the surface. The truth was that they were fatally predetermined by the hopeless lack of love and understanding around them.

Fassbinder's storytelling talent that enabled him to tell simple stories of complex human relations put him in the group of a small number of storytellers of the 20th century who created an alternative history of their communities. Wolfram Schutte was quite right when he said at Fassbinder's death: 'Our Balzac is dead.' Indeed, it could be said that Fassbinder created a distinctive, underground micro historiography of Germany where he incorporated all the key social layers into one amazing mosaic. Such socio-psychological structuring of characters was unknown in the context of film narration in Germany, moreover it was rare even in the fictional and essayist prose, not to mention some of the best works of the national theatre in the second half of the 20th century.

Elvis Lenić

Kenneth Anger's films

UDC: 791.44.071.1 Anger, K.

Film director, actor and publisher Kenneth Anger was born in Santa Monica (South California) in 1930. He was raised in Hollywood so that he made his film debut as early as 1935, in a Hollywood comedy *A Midsummer Night's Dream*. He was very young when he started shooting short films; he made his first masterpiece *Fireworks* at the age of 17 (1947). The film masterfully interweaved scenes of accentuated homosexuality and raw violence securing him a place among the pioneers of the American avant-garde movement of the 40s, the likes of Maya Deren, James Broughton, Curtis Harrington and others. Themes of violence and homosexuality continued to figure in his later works, like

Scorpio Rising (1964) and *Invocation of My Demon Brother* (1969). His absorption with mighty machines and American popular culture was especially prominent in his most famous film *Scorpio Rising*, and a bit less in the stylistic miniature *Kustom Kar Kommandos* (1965). However, his greatest passion remained the teaching of the famous Satanist and occultist Alistair Crowley. Under his influence, obsessed with occult and mystical themes, Anger directed the movies *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), *Invocation of My Demon Brother* and *Lucifer Rising* (1973-1980). Finally, one must not forget his fascination with Hollywood, especially with the silent film, which resulted in a beautiful short film *Puce Moment* (1949) and the books *Hollywood Babylon* and *Hollywood Babylon II,* describing the hidden worlds of Hollywood stars. Anger spent his life outside the establishment of the classical film production, barely succeeding to raise money for his projects. For that reason he shot all his films on 16mm tape and never used dialogues. On the other hand, the scarcity forced him to express freely, to make most of his poetical spirit and an unusual talent for filmmaking. His films abound with fascinating, hypnotic, surreal atmosphere, which does not fade even after numerous viewings. Anger belongs to those original directors whose works have made a significant impact on several generations of young filmmakers.

A text is supplemented by a Anger's filmography (as a director and as an actor).

CONTEMPORARY NATIONAL CINEMAS

Dragan Rubeša

Contemporary Japan Film

UDC: 791.43(520)"199/200"

The Japanese can be described as the masters of essential; they stretched the poetics of minimalism to its furthest limits. Japanese emptiness is simply disturbing. However, the art of 'minimal' demands maximal discipline. It is present even in the genres in which one would not expect discipline, like the Japanese *pulp* school whose ideals are the pop culture and raw poetics of the Hollywood B-movies. Many authors recycle Yasujiro Ozu's model of approach to film, but there are also those who refrain from this obsession. Japanese auteur film at the beginning of the third millennium can be categorized in three schools. Representatives of the first school are Ozu's imitators (Masahiro Kobayashi). The second school make film modernists who have realized that the 'lost decade' of the 1990s, with its recession and the explosion of juvenile delinquency, changed the structure of the traditional family and produced some new, alternative forms of family (Shinji Aoyama, Hirokazu Kore-eda, Eiji Okuda, Ryosuke Hashiguchi). The third group form Japanese catastrophicals (Nobuhiro Suwa, Kiyoshi Kurosawa) who love to dissect millennium's fears and frustrations, aware of the fact that not a year can go by without some nuclear catastrophe. If, however, nuclear reactors rest, surely a member of some post-apocalyptic sect will jump them on the way to work and throw some sarin in the Tokyo underground. The text describes main representatives of each of the 'schools' and their individualities.

Dragan Rubeša

Shinji Aoyama: 'A Jap Who Loves John Ford'

UDC: 791.44.071.1 Aoyama, S.
791.43(520)"199/200"

One of the most prominent members of the team of auteurs that have marked the lost decade of the '90s is most certainly the amazing Shinji Aoyama. He was born in 1964 on Kyushu, the most southern Japanese island, whose landscape and dialect became the essential trademarks of his films. Aoyama started his artistic career as a film critic in the Japanese issue of *Cahiers*, and later on as a collaborator of the cult Icelandic filmmaker Fridrik Thor Fridriksson on his project *Cold Fever.* In his low budget second movie *Helpless*, in which the motif of violence as the synonym of power runs through the series of hero's existential crises, Aoyama does not recycle the visual poetics of his Icelandic guru, as one would presume. On the contrary, Aoyama uses patterns typical of the genre film. Similar themes haunt him in the 'policier' *Obsession.* Aoyama's statement that his most impressive film *Eureka* is actually a Western should be taken with a grain of salt. His great love for John Ford is reflected in his attempts to express the emotions of his 'trackers' through action, not words, but also in the way he uses internal landscape. Contrary to Ozu who is focused on neon sights of the old Tokyo, on transmission lines with telephone wires and factory chimneys, Aoyama leaves the urban milieu, chooses the monumental cinemascope in the sepia-tint and goes off to the untouched nature, fascinated by wide, deserted spaces (canyons, high planes, volcanoes). This Fordian landscape assumes the role of the leading actor and is no less sensitive to the beating and suffering from the characters of flesh and blood (take a look at a freshly picked plant that sheds plant juice instead of tears). Aoyama's post Goddard contemplation on the New Economy (*Desert Moon)*, although inferior to *Eureka* due to the author's unsupportable arrogance and pretentiousness, proves that the director prefers traditional family values. In *Eureka*, wife and daughter of the main character disclose their safe haven on the run from the urban chaos. 'If my character is driving a car, I want you to feel that you are sitting beside him,' said Aoyama. In *Eureka* we though that the pleasant ride would go on forever, however, already on the next drive — in *Desert Moon* — Aoyama crashed into the bumper of his arrogance. Nevertheless, this does not diminish the significance of his directorial individuality.

Text is accompanied by Aoyama's filmography.

BOOK REVIEWS

Nikica Gilić

Critical Narratology at Work

(Sasha Vojkovic, 2001, *Subjectivity in the New Hollywood Cinema*, Amsterdam: ASCA press)

UDC: 791.43.01
791.44.072.3 Vojkovic, S.

In the beginning of the book Sasha Vojkovic's proclaims that the basis of her methodology are the narratological insights of Mieke Bal. However, narratology is used here as a tool for cultural analysis, a project that is influenced to a great extent by the diverse traditions of Marxism, psychoanalysis, deconstruction and feminism. Blending of such different approaches in the study of culture is quite in agreement with Bal's notion of narratology as a tool for cultural analysis, but it is hardly in accordance with Vojkovic's implementation of Bal's cleverly conceived analytical tools. Films discussed (mostly made by the likes of Steven Spielberg, Robert Zemeckis and George Lucas) are probably good material for understanding Bal's concepts of external and internal focalisation, but Vojkovic practically equates the point-of-view shot (*subjektivni kadar* in Croatian terminology) with internal focalisation. Equating looking with focalising, she fails to grasp various possibilities for character-based focalisation in shots that show the character — focalisor. Vojkovic's notion of the levels of narration is also somewhat unclear; especially when she claims that shots focalised externally are in fact on a higher narrative level than point-of-view shots. In addition to that, although allegedly strongly influenced by psychoanalysis and deconstruction, Vojkovic operates with a strangely strict selection of significant concepts from these traditions, at the same time equating suture with focalisation and insisting on *différence* merely as on a convenient tool of a rather traditional semantic analysis. It is in her narratological attempts, however, that Vojkovic inflicts the greatest damage to her analytical effort. Some of her conclusions could actually serve as (quite obvious but nevertheless intriguing) starting points for an analysis (i. e. the loss and the traces of father in *E. T.*), whereas others would have hardly been possible had her narratological muscle been more strongly flexed (such conclusion is the one about the inclusion of *the concerns of contemporary epistemology influenced by feminism and postmodernism* in the banal *Back to the Future*). Since some of Vojkovic's insights on the relation of story versus history, the crisis of male subjectivity and Hollywoods attempt to rescue and repair the patriarchal law-of-the-father are in fact quite clever (and revealing of the author's erudition), it is a pity she has chosen narratology for her starting point.

Bruno Kragić

Krešimir Mikić: *Film in Teaching Media Culture* (2001, Zagreb: Educa)

UDC: 791.43(075)(048)

The book *Film in Teaching of Media Culture* by Krešimir Mikić has 15 chapters and includes a bibliography, a list of most important films, an index and an alphabetical list. It was conceived as a theoretical textbook, an overview of the history of film and a manual for the methodology of film teaching. The book is well laid out and informative, pointing out the sources and literature. On the downside, however, it contains a number of simplified statements, definitions and sintagmas that, when compared to the more elaborate chapters, make the book seem uneven. Furthermore, facts; i. e. film titles and biographical data, are not presented systematically and lack unity. On the whole, although the book could not actually be used as a textbook, it is a useful reminder and a welcome addition to one's film library.

STUDIES AND RESEARCH

Nataša Govedić

The Game without the Object: Acting in Different Media and Intermediary Reflections on the Art of Acting

UDK: 791.44.071.2:792.071.2

The author of the text is taking Slavoj Žižek's commentary about Antonioni's film *Blow Up* as a starting point for an attempt at theoretical conceptualisation of 'games without objects' as precisely *the acting games*. This is the full quotation from Žižek: *It indicates the hero's consenting to the fact that 'the game works without an object': even as the mimed tennis game can be played without a ball, so his own adventure proceeds without the body.* (from *Looking Awry,* 1991, p. 173). It seems that film and theatre are media where anything can 'act', any part of the body, as well as any human impersonator of the role can have independent narrative function, therefore permanently turning *the acting agents* into *signs*. For classical actors, this 'representational metamorphosis' or metamorphoses of actor's presence into representation, is in fact oftentimes understood as a deadly threat: in *Baby of Macon*, film director Peter Greenaway is staging the very process of turning actor's performance into the sign. By this act of 'signification', actors go through the process of *slow death*, or at least of the mortification of their own 'live presence'. Greenaway goes even further and stages, and records it on film at the same time, the intermediary performance of killing the actors in the Renaissance theatre. The readers of Renaissance drama are in fact very fa-

miliar with this practice. »Dying in the role«, *on stage*, was not a metaphor, but the actual high point of the production (similar to the contemporary *snuff movies*). Finally, 'game without the object', in film and theatre acting, becomes a game where acting transcends the actors by creating imaginary and transitory symbiosis; signification or interpretation that never »stops« at the 'destination' of the body that watches the performance, nor in the body that plays it. Several others examples from theatre and film productions, as well as theoretical schools of understanding acting, are also analysed within the context of playing significant games and games of signification without the possibility of live actor's body »survival« in it.

Domagoj Lozina

Cinematographers Starting Point: Lighting

UDC: 791.44.022:77.02

Lighting is the most important element in defining visual identity of particular movie, and it is cinematographers' greatest obsession. The paper taxonomically outlines parameters for cinematographer's stylistic decisions. ANALITICAL CONTENTS: 1. *Introduction*; 2. *Basic stylistic approaches to lighting*; 2.1. *Naturalist approach or ultra-realism*; 2.2. *Realism*; 2.3. *Stylizations*; 3. *'Hard' and 'soft' lighting*; 4. *Light-shadow*; 5. *References-models*; 6. *Art design*, *costume design and sources of lighting within the shot*; 7. *Continuity*; 8. *Tools*; 8.1. *Lens*; 8.2. *Exposition*; 8.3. *Camera movements*; 8.4. *Composition*; 9. *Conclusion*.

Paper is accompanied by the selected filmography of some exquisite cinematographers.

Vladimir Gojun

Ellipses and their Rhetorical Quality in the film *Concert* by Branko Belan

UDC: 791.44.071.1 Belan, B.

Film *Concert* will be remembered in Croatian film history as one of the most criticized works in its time. It took years for the film to achieve its today's status of one of the most significant Croatian films of all times. This essay, however, focuses on the particular use of ellipse in regard to the global idea of the movie. Namely, storyline of the *Concert* follows the destinies of several people during the time of great political and socio-structural changes. Within the context of the events and under the influence of the changes in society, characters acquire different socio-psychological statuses. With prominent ellipses between the episodes, Belan is trying to show, and he does it with much success, the extents of these psychological and positional changes caused by social upheavals. Leaps in time serve to emphasize the overall transformations of characters and the social situations. The author of the essay first defines a concept of ellipses, establishes its global function, and then proceeds to make a more elaborate analysis of individual ellipses as they appear in each of the episodes.

MAJCEN'S INHERITANCE

Vjekoslav Majcen

Croatian Nonprofessional Film (1928-1998)

UDK: 791.43.077(497.5)(091)

Late member of the editorial board of the Croatian Cinema Chronicle and a notable historian of Croatian film, Vjekoslav Majcen, has written a survey of a history of Croatian amateur film movement that was published in festival catalogue only. The paper is republished here to be of wider accessibility.

Film amateur movement in Croatia started within a photographers' club, which was established in 1892 (*Zagrebački klub amatera fotografa / Zagreb Club of Amateur Photographers,* later renamed *Fotoklub Zagreb / Photo Club Zagreb*). The first photo amateur to turn to film camera and film shooting was a dentist Maksimilian Paspa in 1926. In 1928 he established a Film Section (*Kinosekcija*) within the Photo Club Zagreb and in the course of the following years quite a number of photographers became involved in the activity of the new Film Section. At the time there were amateur cinematographers in other Croatian towns too (Rijeka, Split, Karlovac, Virovitica), and some of them shot films outside the Club. Members of the Film Section participated at various international film competitions and some of them won awards (Oktavijan Miletić at Photokino-Verlag G. M. b. H. in Berlin in 1931; M. Paspa at the 2nd International Festival of Amateur Film in Amsterdam 1932). They organized several film competitions in Zagreb (in 1934 it was a local competition; in 1935 an international competition). A representative of Film Section was present at the inaugural convention of UNICA in Barcelona, in 1935.

That same year, 1935, Maksimilian Paspa initiated the establishment of an independent Cine Club (Klub kinoamatera Zagreb / Film-Amateur Club Zagreb, later renamed Kinoklub Zagreb / Cine Club Zagreb), and this club (except for a short pause after the World War II) survived up to this day. Cine Club Zagreb's most prominent filmmakers were Oktavijan Miletić with witty short features (who later became one of the best professional cinematographers and was the author of the first sound feature film, *Vatroslav Lisinski*, in 1944) and Maksimilian Paspa, with valuable documentary shorts. In 1936, another informal club was initiated (*Romanija*), with 60 members, some of whom became prominent professional filmmakers and actors (Krešo Golik, Nikola Tanhofer and others). All clubs were active till the end of

World War II when radical socialist ideology introduced changes in all facets of life, amateur film included.

After World War II, when the socialist state established itself, it started to give support to amateur movements in various artistic fields, and film clubs in different cities were initiated (first in Split, in 1952; in 1954 the activity of the Cine Club Zagreb was renewed; and in 1959 a Film club in Rijeka was initiated, etc.). At the beginning of the 1960s there was an influx of mostly young university students who initiated a new artistic approach in the Cine Club Zagreb and Cine Club Split, mostly with modernist (avant-garde) inclinations. Mihovil Pansini started several talks on the theme of 'anti film' in Cine Club Zagreb, and in 1963 he established a biannual festival of experimental film (GEFF — Genre Film Festival; 'genre' was UNICAs term for non-conventional forms). It lasted till 1970 (when the last, fourth festival was held). A number of significant avant-garde filmmakers became prominent in that period (Pansini, Vladimir Petek, Tomislav Gotovac, and some others in Zagreb, Ivan Martinac, along with some authors from Split). At the time, all the important output of experimental film was exclusively limited to these two film clubs (Split and Zagreb). However, later on they were joined by the film clubs in Rijeka and Osijek. Split Film Club produced two generations of notable filmmakers (in the '60s and the '80s).

In 1955, the first children film club was initiated in Zagreb, but the children film-club movement spread quickly with the peak in the 1980s (190 children clubs). Most prominent clubs were those in Pitomača (*Slavica*, established in 1957), Čakovec (where in 1975 a School of Animated Film was established, under the guidance of Edo Lukman), and Varaždin (Vanima). Today, the children film movement is strong, represented by 120 film clubs and has its own annual festival.

In 1963, a film-club association was formed (Kino savez Hrvatske / Croatian Film Association, after 1990 renamed Hrvatski filmski savez / Croatian Film Clubs' Association). Its first tasks were the organization of amateur film festivals, for adults and children alike. Gradually its activities expanded, and today they include the storing of amateur film and video material, technological support for individual non professional filmmakers, publishing, organization of educational courses, etc.

In the seventies, a group of video artists emerged, mostly bound to video and TV workshops, and to art gallery milieu, outlining a number of important artists (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Ivan Ladislav Galeta, Breda Beban and Hrvoje Horvatić).

The transition from the 1980s to 1990s was marked by a global shift from the cinematographic technique to electronic, video technique. This was an impetus to production and the rise of new youth and adult film clubs, as well as a number of independent non-professional filmmakers. The film-club scene was enlarged by a growing number of individual video artists. Still regularly held festivals of non-professional films (Revija neprofesijskog filmskog i video stvaralaštva / Revue of Non-Professional Film-and Video-making) are witnessing an increasing number of works entering the competition (from 80-100).

ANALITICAL CONTENTS: *Introduction*; *The inauguration of Film Section in Photo Club Zagreb*; *Affirmation of amateur filmmaking*; *Participation in the international film amateur movement*; *Competition for the best amateur films*; *All-Slavic amateur film competition*; *The inauguration of the Film Club Zagreb and the widening of amateur filmmaking*; *The renewal of amateur film movement in the fifties*; *Childrens filmmaking*; *Explorations of film language*; *Non professional film-and video-making in the nineties*; *Notes*

Vjekoslav Majcen

Zvonimir Rogoz's Filmography

UDK: 012:791.44.071.2 Rogoz, Z.

Zvonimir Rogoz (b. Zagreb 1887, d. Zagreb 1988) was an important Croatian and Czechoslovakian actor. He acted in supporting roles in Czechoslovakian silent movies (notably in the famous *Ecstasy* by G. Machatý, where he played the role of Hedy Lamarr's husband). He continued to pursue his carrier mostly in Zagreb, acting both in theatre and on film. During his short study in Prague Cinemateque in 1999, Majcen compiled Rogoz'es complete filmography, although his manuscripts contained only a list of titles without further filmographic data. The list is published here, as it was found, in order to serve as the basis for possible further research.

Vjekoslav Majcen

Ljubomir Maraković's Bibliography

UDK: 012:791.44.072.3 Maraković, LJ.

Ljubomir Maraković was an important literary critic between the two World Wars in Croatia, but it is less known that he regularly wrote film criticism and some important theoretical articles on film. Majcen was doing a research intending to write a paper on Maraković theoretical and critical work. Majcen's manuscripts contained only a preparatory compilation of Maraković's bibliography. It is published here for those interested in pursuing his research.

O suradnicima

Midhat 'Ajan' Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Predaje animaciju, živi u Götteborgu.

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971), diplomirao engleski jezik i književnost te španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje radi kao asistent na Katedri za opću povijest književnosti Odsjeka za komparativnu književnost. Suradnik je *Zareza, Frakcije* i drugih časopisa.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), završio povijest i povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u *Hrvatskom slovu* i ovdje. Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio kao novinar, objavljivao kritike, oglede 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.

Vladimir Gojun (Dubrovnik, 1979), student treće godine filmske i TV-montaže na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Prije studija objavljivao filmske osvrte u lokalnom listu. Pored studija radio kao drugi asistent montaže na TV-seriji *Novo doba*, uskoro asistent montaže na filmu *Prezimiti u Riju* Davora Žmegača.

Nataša Govedić (Zagreb, 1969), magistrirala je 1999. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Piše i objavljuje znanstvene studije, poeziju, kazališne, filmske i književne kritike. Dosad je objavila više od četrdeset znanstvenih studija, u zemlji (*Književna smotra, Medijska istraživanja, Forum, Kolo, Republika*) i u inozemstvu (austrijski časopis *European Journal for Semiotic Studies/Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien*, talijanski *Slavica Tergestina,* slovenski *Maska*). Predaje u Centru za ženske studije, glavna je urednica u feminističkom akademskom časopisu *Treća,* te urednica za kazalište u *Zarezu*. Organizira *Radionicu kulturalne konfrontacije*. U izdanju Izvora objavila je knjigu *Varanje vremena: Shakespeareova medijska sadašnjica* (2001), a u tisku joj je i knjiga *Izbarati, izaći, izboriti: kazališne, filmske i književne studije* (2002) u izdanju Centra za ženske studije.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu,* suradnik na HTV. Zagreb.

Goran Jovetić (Zagreb, 1976). Apsolvent talijanistike i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalni suradnik *Vjesnika* od 1998, gdje piše filmske, likovne i književne kritike. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973). Diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu *Miroslav Krleža*, gdje je redakcijski suradnik *Hrvatske enciklopedije*, član uredništva *Hrvatskoga biografskoga leksikona* i urednik u *Filmskom leksikonu*. Objavljuje stručne radove, pretežito o filmskopovijesnim temama. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), magistrirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998, gdje je završio i studij komparativne književnosti. Objavljuje napise o filmu, videu i teoriji od 1989. godine — *Kinoteka*, *Kontura*, *Arkzin* (gdje tekstove potpisuje pseudonimom Milan Kanat), *Zarez*, *Zapis* i dr. Objavio knjigu *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2000). Urednik je u časopisu HFD-a *Filozofska istraživanja/Synthesis philosophica*, a član je i uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik je filmskog programa na HTV-u, kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Zaposlen u brodogradilištu Uljanik. Surađuje u *Glasu Istre* i u *Novoj Istri*. Član je skupine Šikuti machine, autor je nagrađenog dokumentarca *Cuki* (2001) napravljena u sklopu te skupine.

Domagoj Lozina (Osijek, 1973). Diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti (2001). Snima dokumentarce sa Zvonimirom Jurićem (*Nebo ispod Osijeka*, 1995, *Tvrđa*, 1999; *Crnci su izdržali, a ja?*, 2001) te njegov srednjometražni igrani (*Die, Die My Darling*, 1999).

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 godiš-*

njaka. Utemeljiteljski urednik u ovog časopisa. 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.

Vedran Mihletić (Zagreb, 1959), diplomirao je filmsku i TV-režiju na Akademiji dramske umjetnosti (1984). Objavljuje filmske kritike od 1976. (*Polet, Studio, Vjesnik, Start, Studentski list*), urednik i voditelj filmske emisije *Tri laka komada* na Radiju 101 (1983-1987). Režirao televizijske filmove i drame (*Neobični sako,* 1984; *Najljepši dani u životu Ivana Kiseka*, 1985; *Miševi vole šećerne štapiće*, 1985; *Ciao, ciao bambina*, 1987), koscenarist na nekoliko tuđih filmova. Snimio više dokumentarnih filmova, oko 250 reklamnih i namjenskih. Nagrađivan za filmski rad. Autor jedne priče u cjelovečernjem omnibusu *Hamburg Altona* (1988). Od 1988. bavi se produkcijom (Kult film), produkcijski koordinirajući više međunarodnih projekata. Od 1997. stalno namješten kao docent na Akademiji dramske umjetnosti, tamo je utemeljio dodiplomski studij produkcije, njegov predstojnik od 2001. Zagreb.

Kristijan Milić (Zagreb, 1969), diplomirao filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti (2001). Od 1993. do 2000. radio kao pomoćni rasvjetljivač i scenski radnik. Od kraja 2000. režira glazbene i reklamne spotove. U sklopu studija režirao tri kratka igrana filma (*Netrpeljivost*, 1995; *Backwoods*, 1998 — nagrada na festivalu FRKA; i *Dosada,* 1998). Godine 2001. snima 30-minutni kratki igrani film radnog naslova *Safe House* po scenarija Ivana Pavličića, novcem odobrenim od Ministarstva kulture. Objavio tekstove o filmu u *ST-u, Hrvatskom slovu* i *Studiju*. Zagreb.

Martin Milinković (Zagreb, 1972), student biokemije, pisao u *Studiju* i *Heroini*, uređuje i vodi emisiju filmske glazbe na Radiju 101, Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija. Glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Redovita je suradnica *Vijenca* i ovog časopisa.

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.

Damir Primorac (Zagreb, 1975), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu, 2001. Dobitnik Rektorove nagrade za rad *Marketing i film* 1996. godine. Suosnivač i od 1995. do 2000. godine zamjenik glavnog urednika filmskog magazina *Hollywood*, kao i njegovih popratnih izdanja i djelatnosti — knjiga *Oscar*, *Filmski godišnjak '97.* i *Filmski godišnjak '98,* telefonskog govornog automata *Svijet filma* i dr. Surađivao u filmskim emisijama HTV-a, na nekoliko radiostanica te u *Nacionalu*. Živi u Zagrebu.

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, 1977). Diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao o filmu u *Studentskom listu, Revoltu* te *Hollywoodu*. Povijesne radove objavljuje u *Historijskom zborniku*.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956). Diplomirao na Ekonomskom fakultetu, Rijeka. Stalni je suradnik *Novog lista*, *Hollywooda* i ovog časopisa. Prevodi s engleskog i talijanskog. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV-snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj, kritičar u *Globusu*, te urednik filmske rubrike u *Hrvatskom slovu,* Zagreb.

Rada Šešić (Bjelovar, 1957), studirala u Sarajevu, živi od 1993. u Utrechtu. U nizozemskoj režirala tri kratka filma (*Soba bez pogleda*, 1997; *Soske* i plesni film *U prebijeloj samoći*, 2001). Od 1994. član je Udruženja filmskih kritičara Nizozemske, a od 1999. predaje na Fakultetu za teoriju filma i televizije Sveučilišta u Amsterdamu (kinematografija Indijskog potkontinenta). Selektor je za indijski film na Rotterdamskom filmskom festivalu, u selekcijskoj je komisiji Fundacije Jan Vrijman, od 2000. u programskom je timu Međunarodnog filmskog festivala u Kerali, Indija. Stalna je suradnica filmskog časopisa *Skrien* (Nizozemska), *Dox* (Danska) te *Film Guide*a (Velika Britanija).

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.

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 TV. Zagreb.

Denis Vukoja (Livno, 1974), student novinarstva, filmske kritike objavljuje od 1995, 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

Za filmsku rubriku Vijenca pišu

Ante Peterlić, Hrvoje Turković, Tomislav Kurelec, Zoran Tadić, Joško Marušić, Dario Marković, Diana Nenadić, Dragan Rubeša, Stjepan Hundić, Vladimir Sever, Jelena Paljan, Staša Čelan, Katarina Marić, Zvjezdana Bubnjar, Boško Picula, Irena Paulus

Rubrike

najave i kritike filmova s kino-, video-, DVD- i TV-repertoara, dokumentarni film, animirani film, kolumne, portreti, intervjui, festivali, filmska glazba

NA KIOSCIMA I U PREPLATI!

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 _____ 2002.