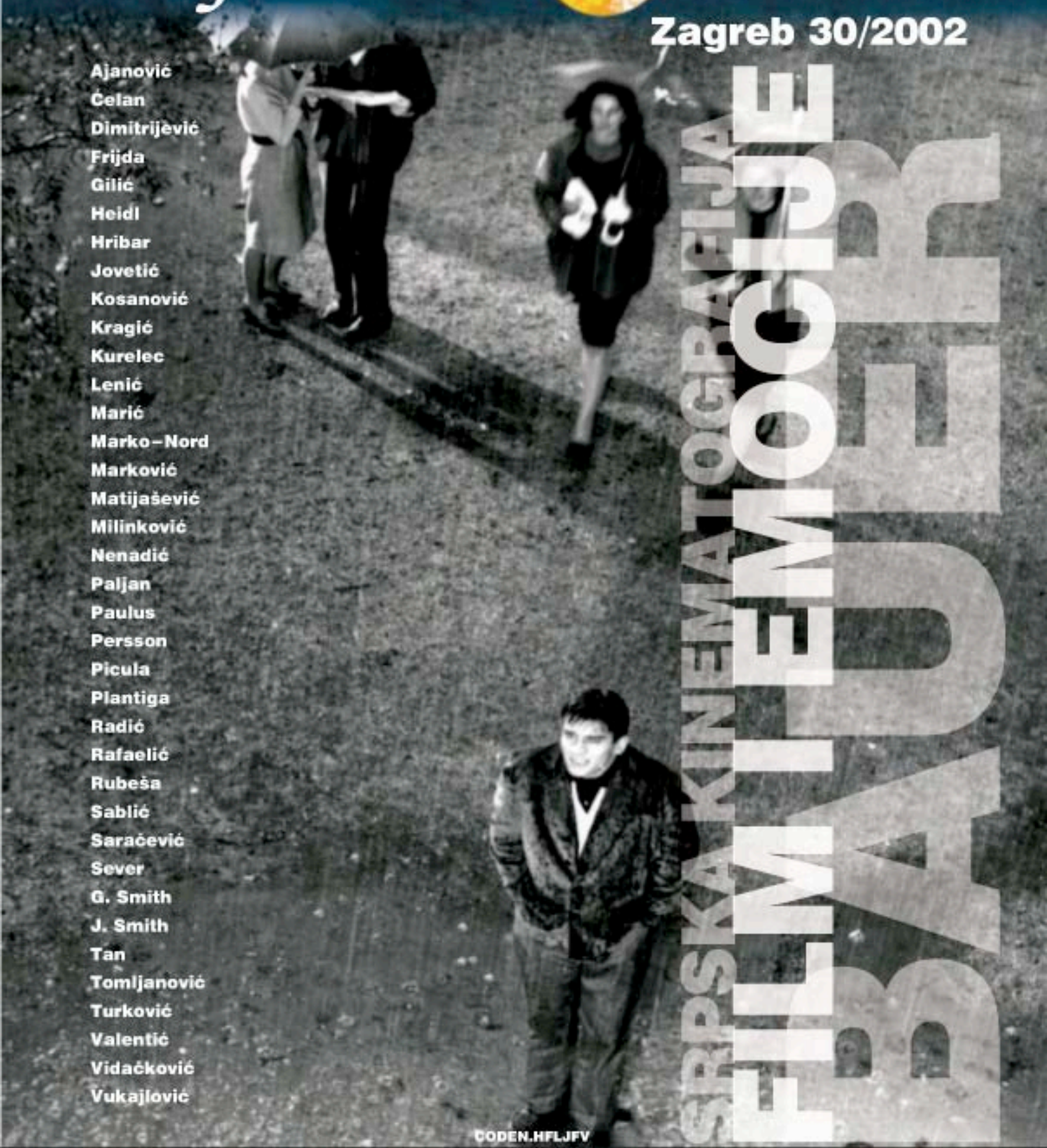
Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb 30/2002



SRPSKA KINEMATOGRAFIJA

FILM I EMOCIJE

BADEM

Ajanović
Čelan
Dimitrijević
Frijda
Gilić
Heidl
Hribar
Jovetić
Kosanović
Kragić
Kurelec
Lenić
Marić
Marko–Nord
Marković
Matijašević
Milinković
Nenadić
Paljan
Paulus
Persson
Picula
Plantiga
Radić
Rafaelić
Rubeša
Sablić
Saračević
Sever
G. Smith
J. Smith
Tan
Tomljanović
Turković
Valentić
Vidačković
Vukajlović

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 8. (2002.) br. 30 str.1-323 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 30/2002.

CODEN HFLJFV

Sadržaj

BRANKO BAUER (1921-2002)
Hrvoje Hribar: ŠESTA ROLA, KRAJ — USPOMENI BRANKA BAUERA **3**
Hrvoje Turković: KARIJERA NA PRIJELOMU STILSKIH RAZDOBLJA **8**
FILMOGRAFIJA BRANKA BAUERA **25**

FILM I EMOCIJE
Hrvoje Turković: UVODNA NAPOMENA **29**
Greg M. Smith: LOKALNE EMOCIJE, GLOBALNA RASPOLOŽENJA I FILMSKA STRUKTURA **30**
Ed S. H. Tan, Nico H. Frijda: SENTIMENT U GLEDANJU FILMA **42**
Jeff Smith: EMOCIJA, KOGNICIJA I FILMSKA SKLADBA **51**
Per Persson: PREMA PSIHOLOŠKOJ TEORIJI KRUPNOGA PLANA **63**
Carl Plantiga: SCENE EMPATIJE I LJUDSKO LICE NA FILMU **70**

LJETOPISOV RAZGOVOR
Irena Paulus: THOMAS BURIĆ — FILMSKA GLAZBA: TEMA S VARIJACIJOM **79**

KULTURNA POLITIKA
Adam Marko Nord: ŠVEDSKA KINEMATOGRAFIJA — PREGLED PROBLEMA I RJEŠENJA **85**
Hrvoje Turković: TREBA LI HRVATSKOJ CJELOVEČERNJI FILM? **87**

LJETOPISOV LJETOPIS
Daniel Rafaelić: KRONIKA ožujak-svibanj 2002. **97**
BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH IZDANJA **100**
PREMINULI: Branko Bauer **102**

FESTIVALI

A. DANI HRVATSKOG FILMA, ZAGREB 2002
Igor Tomljanović: IGRANI FILM: KONSOLIDACIJSKI KOKTEL **103**
Bruno Kragić: DOKUMENTARNI FILM: RAĐA LI KVANTITETA KVALITETU? **106**
Diana Nenadić: EKSPERIMENTALNI FILM: *DER EXPERIMENT IST NICHT AUS* **109**
Nikica Gilić: NAMJENSKI FILM I VIDEOSPOT: PREDRASUDNE MARGINALIZACIJE **112**
Hrvoje Turković: ANIMIRANI FILM: PROIZVODNO PRIBIRANJE **114**
FILMOGRAFIJA DANA 2002 **117**
NAGRADE DANA 2002 **125**
KAKO SU GLASALI KRITIČARI NA DANIMA 2002 **126**

B. REVIJA JEDNOMINUTNOG FILMA, POŽEGA 2002
Staša Ćelan: TRADICIJA I OTKLONI **128**
FILMOGRAFIJA POŽEGE 2002 **132**
NAGRADE POŽEGE 2002 **134**

REPERTOAR
Gostujući urednik: Zlatko Vidačković
KINOREPERTOAR **135**
VIDEOPREMIJERE **169**

TUMAČENJA / TUMAČILAČKA SPORENJA
Nikica Gilić: UBOJICE MEĐU NAMA **191**
Elvis Lenić: TELEVIZIJSKA SERIJA *NOVO DOBA* **193**
Damir Radić: ROMANTIČARSKI FILM EKSCESNE KONSTRUKCIJSKE STRATEGIJE — *OSTANI KRAJ MENE* **195**
Željka Vukajlović: (NE)USPJESI PORNOGRAFSKIH TEŽNJI — FEMINISTIČKA PERSPEKTIVA **199**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA
Midhat Ajanović: UGROŽENI MEGALOPOLIS JAPANSKIH *ANIME* FILMOVA **205**
Dejan Kosanović: *DURMITOR* — JEDNO ZNAČAJNO OSTVARENJE IZ PROŠLOSTI HRVATSKOG FILMA **226**
Željka Matijašević: *U POSLJEDNJOJ FAZI*; ALI ZAŠTO POSLJEDNJA FAZA MORA BITI TAKO KONAČNA? — PSIHOANALIZA NA FILMU **230**

BIBLIOTEKA LJETOPISA: SRPSKA I CRNOGORSKA KINEMATOGRAFIJA
UVODNA NAPOMENA **237**
Dragan Milinković: FILMOGRAFIJA SRPSKIH I CRNOGORSKIH CJELOVEČERNJIH FILMOVA (1990-2002) **238**
Andrija Dimitrijević: FILMOGRAFIJA SRPSKIH I CRNOGORSKIH KRATKOMETRAŽNIH FILMOVA (1990-2002) **261**
Andrija Dimitrijević: BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH KNJIGA IZDANIH U SRBIJI (1990-2002) **295**
KAZALO NASLOVA I AUTORA IGRANIH FILMOVA **307**

ABSTRACTS 309

O SURADNICIMA 319

SADRŽAJ PROŠLOG BROJA (29/2002) 322

Contents

BRANKO BAUER (1921-2002)
Hrvoje Hribar: SIXTH REEL, THE END — IN THE MEMORY OF BRANKO BAUER **3**
Hrvoje Turković: BRANKO BAUER — CAREER AT THE TURN OF STYLISTIC PERIODS **8**
BAUER'S FILMOGRAPHY **25**

FILM AND EMOTIONS
Hrvoje Turković: PREFACE **29**
Greg M. Smith: LOCAL EMOTIONS, GLOBAL MOODS, AND FILM STRUCTURE **30**
Ed S. H. Tan, Nico H. Frijda: SENTIMENT IN FILM VIEWING **42**
Jeff Smith: MOVIE MUSIC AS MOVING MUSIC: EMOTION, COGNITION AND THE FILM SCORE **51**
Per Persson: TOWARDS A PSYCHOLOGICAL THEORY OF CLOSE-UPS **63**
Carl Plantiga: THE SCENE OF EMPATHY AND THE HUMAN FACE ON FILM **70**

CHRONICLE'S INTERVIEW
Irena Paulus: FILM MUSIC — THEME WITH A VARIATION; AN INTERVIEW WITH THOMAS BURIĆ **79**

CULTURAL POLICY
Adam Marko-Nord: SWEDISH CINEMA — PROBLEMS AND SOLUTIONS **85**
Hrvoje Turković: DOES CROATIA NEED FEATURE FILM? **87**

CHRONICLE'S CHRONICLE
Daniel Rafaelić: CHRONICLE March-May 2002. **97**
PUBLISHED BOOKS AND FILM MAGAZINES **100**
DECEISED: Branko Bauer **102**

FESTIVALS: DAYS OF CROATIAN CINEMA 2002
Igor Tomljanović: SHORT FEATURE FILM: CONSOLIDATION COCKTAIL **103**
Bruno Kragić: DOCUMENTARY FILM: DOES QUANTITY TRANSLATE INTO QUALITY? **106**
Diana Nenadić: EXPERIMENTAL FILM: DER EXPERIMENT IST NICHT AUS (THE EXPERIMENT IS NOT OVER) **109**
Nikica Gilić: COMMERCIALS AND VIDEO CLIPS: BIASED MARGINALIZATION **112**
Hrvoje Turković: FILM ANIMATION: A PRODUCTION RISE **114**
FILMOGRAPHY OF DAYS 2002 **117**
AWARDS OF DAYS 2002 **125**
HOW THE CRITIC'S AWARD WAS VOTED AT THE DAYS 2002 **126**

FESTIVALS: ONE MINUTE FILM FESTIVAL, POŽEGA 2002
Staša Čelan: TRADITION AND THE BREAKS FROM TRADITION **128**
FILMOGRAPHY POŽEGA 2002 **132**
AWARDS POŽEGA 2002 **134**

REPERTOIRE
Guest Editor: Zlatko Vidačković
FILMS IN CROATIAN CINEMA-THEATERS **135**
VIDEO EDITIONS **169**

INTERPRETATIONS / INTERPRETATIONAL CONTESTS
Nikica Gilić: MURDERERS AMONG US (*DAS LIED IST AUS,* BY IVAN FAKTOR) **191**
Elvis Lenić: TV SERIES *NOVO DOBA* (*NEW AGE*) **193**
Damir Radić: A ROMANTIC FILM WITH A CONSTRUCTION STRATEGY OF 'EXCESS' — *STAND BY ME* **195**
Željka Vukajlović: (UN)SUCCESSFUL PORNOGRAPHIC AMBITIONS — FEMINIST PERSPECTIVE **199**

STUDIES AND RESEARCHES
Midhat Ajanović: ENDANGERED MEGALOPOLIS IN JAPANESE *ANIME* FILMS **205**
Dejan Kosanović: *DURMITOR* — AN IMPORTANT FILM IN THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA **226**
Željka Matijašević: *FINAL ANALYSIS:* BUT WHY DOES THE FINAL ANALYSIS NEED TO BE SO FINAL? — PSYCHOANALYSIS ON FILM **230**

CHRONICLES BOOKSHELF: SERBIAN AND MONTENEGRO CINEMA
INTRODUCTORY NOTE **237**
Dragan Milinković: FILMOGRAPHY OF SERBIAN AND MONTENEGRO FEATURE FILMS (1990-2002) **238**
Andrija Dimitrijević: FILMOGRAPHY OF SERBIAN AND MONTENEGRO SHORT FILMS (1990-2002) **261**
Andrija Dimitrijević: BIBLIOGRAPHY OF FILM BOOKS PUBLISHED IN SERBIA (1990-2002) **295**
TITLE AND DIRECTOR INDEX OF SERBIAN FEATURE FILMS **307**

ABSTRACTS 309

ON CONTRIBURORS 319

CONTENTS OF THE LAST ISSUE OF CHRONICLE (29/2002) 322

Hrvatski filmski LJETOPIS

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 8. (2002), br. 30
Zagreb, lipanj 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), Zlatko Vidačković (gostujući 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

Na naslovnoj stranici: iz filma *Martin u oblacima*, Branka Bauera

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 8 (2002), No 30
Zagreb, June 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), Zlatko Vidačković (guest 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

Cover photo: *Martin in the Clouds* by Branko Bauer

UDK: 791.44.071.1 Bauer, B.

Hrvoje Hribar

Šesta rola, Kraj

Uspomeni Branka Bauera

Obred

Mali građanski sprovod ispratio je Bauera niz glavnu Mirogojsku aleju, prema — rekli bi čestiti građani Zagreba — vrlo pristojnoj obiteljskoj grobnici. Glasni kosovi i mlaka travanjska kiša, dekoncentrirani pogledi, motrim se s kolegama u povorci: suze smo potrošili prije dva dana na komemoraciji, a s ove okrutne proljetne svečanosti odnijet ćemo u grad zajedničku, egoističku, malograđansku, iskrenu i opravdanu zbunjenost. Nešto veliko odlazi, neprimjereno tiho. Da li da se stidimo ili da se bojimo?

S filmskim poslom u ovoj zemlji stvari stoje tako kako stoje. Uzmi ili ostavi.

Razuman, blag i potpuno nepokolebljiv čovjek, obavio je svoj posao, oprostio se i otišao. Tih travanjskih dana osjećali smo se kao da ispraćamo, ne filmskog redatelja, već filmskog junaka. Koji stiže odande gdje su stvari čvrsto pričvršćene za svoje mjesto i nazivaju se pravim imenom, a junaci gube dostojanstveno ostajući na nogama.

Gdje je taj svijet? Negdje u filmskim pedesetima. Onim pedesetima kakve želimo pamtiti, napola ih sagradivši od vlastitih želja, ili od Bauerove mašte, moćno utisnute u negativ.

Matematika srca

Dvije strane riječi: preciznost, emocija.

U hrvatskoj filmskoj tradiciji koja je rijetko imala zrelosti za preciznost, ili dovoljno unutrašnje hrabrosti za osjećajnost, imali smo redatelja obdarena za oboje. U nas se nekako podrazumijeva kako te dvije stvari ne idu zajedno.[1]

Bauer se, međutim, rodio s osjećajem kako te dvije inverzne strasti nužno idu skupa. Barem dok govorimo o filmu. Kad kažem preciznost, ne mislim na discipline planiranja i knjiga snimanja (s tim u našoj austrougarskoj sredini i ne stojimo tako loše), nego na posve organsku i netehničku moć kontrole filmskog kazivanja. Na sposobnost izražavanja visoko kontroliranim filmskim znakovima, koji se umrežuju u slobodnu i otvorenu cjelinu djela. Govorim o filmskoj darovitosti, u njezinu temeljnom obliku.

Bez osobitih iluzija o božanskoj ulozi redatelja, Bauer je u svojim filmovima zauzimao stajalište realizatora priče strpljivo čekajući trenutke u kojima se priča otvara prema krizi ili klimaksu. Znao je kako nije svakom prizoru jednako potreban redatelj kao tumač. Točnost kojom je prepoznavao svoje zadaće pratitelja priče, podarila nam je lakoću gledanja, tektonsku sigurnost ispričanog. Jednostavnost, koliko god bila odlika genija i bogova, ne zaboravimo, u Bauerovim filmovima zadana je kao norma trenutka, obilježena ideološkim provizorijem, populističkim zadaćama, frustracijama poststaljinističke partije koja je znala što ne želi, no nije imala sliku onoga što hoće. Krećući se sve vrijeme u opasnom području stereotipa, ovaj redatelj prisilio se na potpunu sabranost, kojom je otimao pojednostavnjeni svijet od tjeskobe plošnosti. U tijesnu prostoru između partijske budnosti i fabulativne banalnosti, Bauer je razvijao svoj dar preciznosti, poput hodača po žici. Zabrane rađaju želju, a ograničenja vještinu.

Emocionalnost njegovih filmova, prije no što ovaj motiv iskoristimo za dalje asocijacije, valja nazvati najjednostavnijim imenom. Ljubav je jednostavno Bauerov medij, sigurna luka, uporište njegove vedrine, njegova temeljna ideologija.

A zatim ostalo: na primjer prostor u koji se autor poststaljinističke kinematografije može skloniti od dalekosežnih zadataka, od starozavjetne atmosfere krvoločne i nekonsolidirane revolucije. Partija se posvadila sa Staljinom, mnogo jednostavnije no sa staljinizmom, a razlaz sa socrealizmom pak, bio je jedan od najmutnijih manevara onoga doba. Nikomu nije bilo sasvim jasno kako bi imala izgledati umjetnost usuglašena s novom političkom pozicijom. Koja suma ostaje umjetniku kad se od nje odbiju sve idejne negacije? Odgovor na to pitanje tražio je eksperimente na vlastitoj koži. Partijski arbitri bili su oboružani tako smrtonosnom zalihom negativnih kategorija, da se svaki kreativni projekt doimao kao ekspedicija kroz područje nastanjeno ljudožderima. Marinkovićev *Kiklop* i većina ostalog što je taj pisac napisao povezani su glavnim, neimenovanim licem: Strahom. Ta književnost ima veze s Bauerom, utoliko što se i on zajedno s precima i nasljednicima morao kretati istim preplašenim krajolikom svoje domovine, svakim korakom bivajući sve više obilježen.

Između ideje i emocije, nastavit ću početni paradoks, Bauer se razborito odlučivao za emociju. Pametno slijedeći svoje srce, s jedne se strane štitio od idejnoga kanibalizma koji je prijetio izvana, ujedno pronalazeći unutarnji oslonac svoga filmskog pravljenja. Drugi spasonosni spoj srca i razuma Bauerova je odluka za mladost kao filmsku temu, no prije želim još štogod reći o Bauerovim filmskim ljubavima.

Ljubav i njezini produžeci

Bauerove ljubavi, sve osim možda jedne, one u *Prekobrojnoj*, nisu lude. Kad govorim o Baueru kao ljubavnom filmašu, ne mislim na strast, tjelesnu žudnju, na prikriveni erotizam,[2] čak uopće, na zaljubljenost.

U Bauera se ljubav, te njezin produžetak: dužnost (koja nastavlja ljubav drugim sredstvima) pojavljuje kao čovječja jezgra, mjera ljudskih odnosa, zadanost koja često prethodi priči. U *Martinu u oblacima* Martin zaplete filmsku radnju u nastojanju da ispuni ljubavnu dužnost te sazida gnijezdo za svoju dragu i sebe. U *Samo ljudi* izgradnja goleme brane i jedno čarobno izlječenje ljubavni su dug osjećajima koji ovladaju inženjerom i kreposnom mladom pacijenticom. Roditeljska ljubav pokreće *Tri Ane* i *Ne okreći se, sine*, sa sličnom ravnotežom odanosti, dužnosti i žrtve. Drama dvostruke lojalnosti, na kojoj se temelji *Zimovanje u Jakobsfeldu* (Slavko Štimac je u škripcu između pripadnosti svom narodu i odanosti njemačkim udomiteljima), ima u Bauerovim rukama energiju ljubavne dileme, koja Štimca *na refule* ispunja gnjevom i suzama. U Bauerovu svijetu ljudima je suđeno da vole jedni druge. Zato se rat u Bauera doima tako odvratno i bogohulno.

U Bauerovim filmovima ljubav nije moralna kušnja, koliko moralno stanje, polazište iz kojeg likovi kreću u nove krize, žrtve, izbavljenja. Lakše mi je zamisliti Bauerovu *Antigonu* nego Bauerove *Romea i Giuliettu*. Pri tome vas uvjeravam da njegova *Antigona* ne bi bila priča o državnoj represiji, nego o sestrinskoj ljubavi. Ljubav kao moralno stanje, vrtoglava odanost dužnosti i njezino uznesenje do potpune žrtve, filmske su zadaće za kreposno naivna autora, koji bez tragova genijalnosti teško može preživjeti svoju temu.

Ne okreći se, sine jedno je od takvih filmskih čuda. Roditeljski *triler* ili melodrama roditeljske ljubavi, to je najžalosniji i najtočniji hrvatski film ikad snimljen. Čak je i hrvatski zamršen, osobito u simboličkom smislu. Prerušen u više žanrova odjednom, film postavlja pred nas zagonetku za koju je odgonetka: ljubav. Pod plaštem ratnog filma, nalazi se *triler* bijega. *Triler* s progonjenim bjeguncem pak prerušava melodramu, koja se dalje sakriva, jer za središte ima ne tužnu priču o ljubavnicima nego herojsku epizodu roditeljstva.

Melodrama je priča s tri pitanja.

1. Je li nemoguća ljubav ostvariva?

2. Hoće li jednom kad se dogodi opstati?

3. Koja je cijena?

U *Ne okreći se, sine*, melodrami, nemoguća ljubav spaja sina nacista i oca komunista. U *Ne okreći se, sine*, trileru, spaja ih nemogući zadatak: prijetnji da policija otkrije fizički identitet oca pribraja se opasnost da sin pronikne u tatin ideološki identitet, pa na mah skrivi edipski zločin. Upravo zato, zavođenje se događa pod krinkom. (Otac se pretvara da je ugledni podanik nacističkog sustava.) To lukavstvo uvećava trilersku napetost, točno koliko melodramski napinje tragizam razdvojenosti. Dvojici je suđeno da budu zajedno, ali nije im dano. Do kad će se krinka održati? Očev dvostruki zadatak posve je mitski: mora svladati jednu duhovnu i jednu fizičku prepreku. Prvo izbaviti sina iz kruga ideologije, a zatim se zajedno s njim izbaviti iz kruga okupacije. Što je njihova trilerska situacija bezizlaznija, to više svjetla ulazi u njihovu melodramu. Na vrhuncu akcijske nevolje odbacuje se krinka. U trenutku kad se ljubav poistini, ispostavlja se njezina cijena: ttac se žrtvuje za dvostruko spašena sina.

Ovako zamišljen film ima samo dva moguća ishoda: da ispadne kao lakrdija ili remek-djelo. Prvo se nije dogodilo.[3]

Maljčiki

U društvu koje je pokušavalo započeti od ništice, mladost je bila bitan kapital, ulog u iluziju boljeg. U okruženju sveopće sumnje, mladost je uživala povlasticu stanovite eksteritorijalnosti. Kratke hlače koje u konzervativnim građanskim društvima svaki malac sanja što prije skinuti, u ranom socijalizmu bilo je mudro što dulje zadržati.[4]

Pionirski gradovi, pionirska kazališta, dječja i omladinska književnost, klubovi narodne tehnike te, naravno, filmovi za djecu i mladež, sve su to bile pripreme za iskrcavanje na 'sedmi kontinent', ideološku sanjariju o svijetu koji bez grižnje savjesti može nastaviti svoj hod lišen krvave povijesti. Za brojne umjetnike, omladinska kultura bila je područje na koje se dalo uteći od pretjeranog idejnog isljeđivanja.

Brodovlasnički korporativni potuhvat *Družine Sinjeg Galeba* teško da bi bio dopušten punoljetnim likovima jednog filma iz socijalističkog praskozorja. Udruživanje radi paralelnog policijskog progona zlog Relje Bašića u *Milionima na otoku* zamislivo je kao igra kestnerovskoga dječjeg društva, sličnu akciju odraslih, UDBA nipošto ne bi pozdravila, te bi ih vjerojatno utamničila hitrije no Relju Bašića.

Pogledajte tek *Ne okreći se, sine*, naslov kojim Bauer prelazi u herojsku kinematografiju, ne napustivši pritom onu omladinsku. Djetinjstvo je u tom filmu poslužilo kao ulaznica u prostor tabua: u jezgru nacističkog pakla, onoga koji čovjek nosi u sebi, pošto su mu ga usadili. Što bi s punoljetnim ustašom mogao učiniti pravovjerni otac? Jedino ispaliti u njega metak kao Taras Buljba u svog sina. Što bi u svoje vrijeme mogao poduzeti autor s idejom filma o nacistu koji se obrati poput sv. Pavla, pa utekne u šumu, ostavivši za sobom na njivi mrtvo tijelo svog iskupitelja? Teško da bi s ovim scenarijem stigao dalje od porte Jadran filma. S djetetom u ulozi obraćenika, međutim, borba za jednu opsjednutu dušu postaje dramatična na posve ispravan i prihvatljiv način. U zbiljskom dosegu totalitarne ideologije, stvari su zapravo obrnute: tamo uopće nema mentalno punoljetnih, te glava starog ustaškog generala Štancera ili mozak Moše Pijade funkcioniraju, u svjetonazornim pitanjima, jednako djetinjasto kao svijest službujućeg učenika Novaka u podrumu ustaškog sirotišta.

Upravo zato Bauerov nacifizirani mališa, nastupivši pod prividom 'jednog vrlo posebnog i neočekivanog slučaja', potajno sažima sve zamislive naciste u jedan lik. Jednostavna Platonova ideja kako 'nitko nije od svoje volje zao', moral sasvim prirodan u omladinskom filmu, mora da se zapanjujuće dojmio u priči iz krvavog ideološkog sukoba. Dobrota kojom se promatra jedna paklena situacija, preskočivši iz omla-

dinskog u herojski film, postala je nešto gotovo vjerolomno i vrhunaravno neočekivano. Neočekivano, više no hrabro: u Bauera se neočekivano i jedinstveno uvijek pojavljuje spretno spareno s predvidljivim i tipskim. Konvencije omladinske kulture pomogle su Baueru da priča iz pozicije gdje ideologija dobro ne vidi.

Bauer je imao osjećaj za mrtvi kut ideologije, te bi svoj film smjestio tamo gdje je njezina blizina neposredna, ali snaga najmanja. Pogledavši kontrolnu projekciju u kinu Balkan, šef Jadran filma zagledao se u pod i promrmljao samo: »*Branko, lijepo si nas uvalio*«. Poplašeni hrvatski komunist dobro je naslutio, no nije predvidio kako će Rankoviću i njegovim istomišljenicima film o Hrvatu, genocidnom od malih nogu, biti sam po sebi dovoljno simpatičan. Rankovića nisu naučili da onaj tko iskupi jednu dušu iskupljuje cijeli svijet. U slučaju ovog filma nije riječ o izbavljenju cijelog svijeta, koliko o iskupljenju onog dijela čovječanstva koji je tijekom krvoprolića zabrazdio na drugu stranu.[5]

Naposljetku, nisu li naci-potomak i otac ljevičar posada edipskoga vrtuljka koji veselo usisava hrvatsku stvarnost dan-danas, istiskujući svaki smisao iz naših tlapnji o boljem?

Socijalizam s filmskim licem

Dok su u komitetima ideolozi umjetničkog stvaralaštva mozgali kako na platno pretočiti socijalističku zbilju, mladi Bauer mogao je razmišljati o istom društvenom problemu iz obrnutog smjera. Zašto se socijalizam, koji je izmislio u svom kinu, ne da ponoviti u životu? Kad gledam njegove filmove, čini se kao da je gotovo vjerovao u socijalizam, svoj, celuloidni. Prožet građanskom uljudnošću i utemeljen na konzervativnim protestantskim vrijednostima: solidarnosti, žrtvi, poduzetnosti, individualizmu, radu, nadmetanju, te nadasve na ljubavi, kršćanski odgovornoj.

Veliko kino pedesetih slavilo je epohu izgradnje, eksperimentirajući s njezinim mitom i epskom potrebom da se prekriju rupe jedne prilično odvratne povijesti.

Pisci knjige o Baueru koji su ga kasnih osamdesetih vrlo temeljito istraživali nisu dobili razgovijetan odgovor, u kolikoj je mjeri na njega izravno uticao hollywood. Bauerova epika kao da je reproducirala mnoga stajaća mjesta amerikane. Tomsojerovski klinci iz *Sinjeg Galeba* otiskuju se na plovidbu kojom, osvećujući oca, plove u poslovno-poduzetničku pustolovinu. Otac iz *Tri Ane* je tragač, obilazi novostvorenu zemlju iskajući u građanskom ratu nestalu kći. Martin (u oblacima) graditelj je doma. Bert Sotlar nešto je poput junaka Divljeg zapada kojem su sina odgojili Indijanci, te ga on, s perjanicom na glavi, dolazi izbaviti iz poglavičina vigvama. Čak je i *Licem u lice*, partijska samoupravna moralka, neobično suglasna američkim sudskim dramama poput *Dvanaest gnjevnih ljudi*.

Tijekom Bauerova boravka na Motovunskom festivalu sjećam se naših ponosnih pokušaja da najholivudskijeg od svih naših autora ponukamo na ozbiljniji razgovor s ljudima kao što su Bob Nixon (njujorški producent), Tim Daldrey (autor *Billy Eliota*) ili Simon Perry (direktor British Screena). Bauer je sasvim hladnokrvno otklonio prijedlog i ostao ćaskati s prijateljima u hladu murve. Samo se nasmiješio se i rekao: »*Ne govorim engleski*«, kao da nas obavještava o nekoj povlastici.

Zimovanje

Veliko kino pedesetih kraljevalo je u središtu predtelevizijske društvene epohe, objedinjujući ideološke, zabavljačke, i umjetničke potrebe. Televizija će u šezdesetima političarima ponuditi novu igračku, a stanovništvu novu drogu. U sredinama kao što je naša, televizija je za ljude poput Bauera bila ona vrsta nesreće kakav je ton bio nijemom filmu. Filmska umjetnost epske sinteze specijalistički se rastočila: populistička i umjetnička funkcija razdvojile su se. Kulturna i zabavljačka dimenzija filma stvorile su svaka svoje sljedbenike, posebne politike i zasebne ekonomije.[6] Uvedena je još jedna, nesimetrična podjela: modernizam je otvorio vrata kinematografije akademskim intelektualcima, a postneorealistička moda i ponovno otkriće dokumentarnosti proizveli su dodatnu životinjsku vrstu: barbarogenija. Naša kinematografija pretvorila se u ratište između predatorskoga društvenog talenta i građanske filmske radoznalosti, genetski gubitničke. U tom tužnom sukobu, čiji je ishod bio unaprijed jasan, Bauer nije imao povlasticu sudjelovati čak ni na strani poraženih. Najednom, za sve tabore, taj velikan postao je čovjek od jučer.

Ta okolnost ne može se rastumačiti nikakvim filmskim razlozima, nego jedino trajnom patologijom naših društvenih odnosa, stoljetnom neobzirnošću, međuljudskom frigidnošću i karakterističnim vrijednosnim daltonizmom, no svemu tome nije mjesto u ovom tekstu.

Neka bizarna krotkost ili gorda skromnost[7] navele su Bauera da nadolazeće godine provede u samom središtu nesreće: u tjednim programima zagrebačke televizije, gdje je svoja klasična umijeća tračio na realizacije novinarskih programa. Sredinom sedamdesetih, zahvaljujući ne televizijskoj kući na kojoj je radio nego novosadskoj, vraća se filmu, temi mladosti i rata, točki svijeta gdje ljubav propada. Propast uljuđenosti jednog društva bit će tema ne samo velikoj umjetničkoj intuiciji nego ovaj put, i velikom osobnom iskustvu. *Zimovanje u Jakobsfeldu* i *Salaš u Malom Ritu* dva su filma iz sedamdesetih, iz gorka desetljeća koje se planetarno bavilo osvetom, vrijeđanjem utopije. U svjetskom filmu heroji vesterna tad su postajali slaboumnici, vojskovođe alkoholičari, državnici bludnici, a društveni sustav bio je prikazivan kao nasumična igra kojom ravna pohlepa i slučaj.

Bauer nije išao tako daleko. Iskoristio je epohu sumnje, da bi razgovijetnom izrazu koji je pokazao pedesetih pridodao slobodu razgovijetne misli, pa snimio zreli testament jednog nepatetičnog moralista. Iskoristio je priliku da doda svom opusu razliku do potpune cjeline. Arsen Diklić (scenarist *Ne okreći se sine*) ponovno je bio dobri anđeo, čovjek koji je znao pokrenuti Bauera da oslobodi ono najbolje u sebi.

U te dvije serije/filma nacizam se uvlači u mirno naselje potomaka njemačkih doseljenika, posredovan slatkorječivim prijetnjama simpatičnog i civiliziranog Mefista, Šicera. Zlo se ponaša pristojno, a ljudi konvencionalno i razumno, te tako najsigurnije postaju pouzdanici pakla. Djetinjstvo ras-

polućenoga klinca postaje nepodnošljiva avantura, koja završava sasvim obrnuto od filma o kojem smo mnogo pisali. Umjesto dvostrukim iskupljenjem, *happy-end* Jakobsfelda sastoji se od pobjede koja sa sobom nosi dvostruku zebnju. Partizani nakratko zauzmu Jakobsfeld, te iz njega izvuku taoce i našega malog junaka. Skora propast folksdojčerske komune osjeća se na obzoru, dok preko sutonske rijeke[8] kreće lađa sa skorim pobjednicima. Simpatični partizan Guta Dobričanin prijatelj je djece, daruje im svoj ratni plijen, usnu harmoniku koju je oduzeo ustrijeljenom Nijemcu. Harmonika je, otkrivaju užasnuta djeca, vlasništvo Seppa, dobrog regruta, čovjeka koji je zaslužan što su klinci uopće čitavi dočekali partizane. Dobričine postaju ubojice, a prvi ubijeni bit će oni koji su za života bili najbolji. Gadovi imaju prilike postati obraćenici, a svijet se iskorjenjuje bez nade. Mašina rata čudesno je učinkovita, bez obzira tko pobijedi, a mladost koja je u onom davnom filmu bila alibi ovdje uvećava optužnicu. Kamo će ova mladost, pita se Bauer, stari majstor, dok nad Dunav pada suton, a djeca vrište u suzama gnjeva.

Želim priznati da sam *Zimovanje u Jakobsfeldu* posljednji put gledao netom nakon što je završio naš nedavni rat, i to na programu neprijateljske, banjalučke televizije. Na naopakoj televiziji, u naopaku vremenu, gledao sam film koji je jednako rječit u odnosu na sve što se dogodilo i prije i poslije njega. Osjećao sam se sasvim izokrenut i mislim da sam nakon filma bio jednako spreman vrištati kao Slavko Štimac na ekranu.

Bauera su još od njegovih srednjih godina uobičajeno smatrali bivšim, što je sasvim pogrešno. On je daleko više bio budući no bivši.

Kraj

Na komemoraciji u malom kinu društva redatelja izvrtjeli smo šestu rolu njegova najpoznatijeg filma.

Otac i mali izlaze iz haustora na ulicu, pred jutro. Zatim mutno svitanje: izlazak iz grada, dvoznačni patuljak, prelazak rijeke, zasjeda, okršaj, rastanak, motocikl i smrt, dječak koji trči prema zagrobnom svjetlu s druge strane šume. Prateće vožnje koje ne daju liku da se odlijepi iz blizog plana, hičkokovski napete. A opet: ekspeditivna razložnost elipsi, neka cinemanovska fatalnost čitavog razvoja događaja, tok koji neprekidno srlja, naprijed u nevolju. I konačno, fordovska emocija. Patos bez sentimenta, okrutna kratkoća klimaksa. Prizor koji sam pamtio kao pomalo ruski zapravo je nemilosrdno brz. Čak je i čuveni metaforički motocikl bez posade samo kratka digresija, posljednja sličica u oku umirućeg. Život se izvršio. Savska pustopoljina pretvorila se u grafizam, jedva vidljivu pozadinu na kojoj ostaju samo ljudi. I svjetlo smrti.

Bauer je vidio manje slave ili novca od Zinemanna, Forda i Hitchcocka, no od ovog travnja to nema više nikakve važnosti.

Sad su sva četvorica jednako pokojni i jednako veliki. Zapamtimo to.

Bilješke

1 U našoj lokalnoj kulturi, koja se nesigurno podštapa konvencijama, tumači se rado oslanjaju na dvojstva kao što su urbano-ruralno, pučko-intelektualno, obrazovano-spontano, pa im je Bauer bio prilično neuklopiv. Njegov visoki stil proizvod je mentalne i emotivne discipline koja se ne izražava slikovitim simbolima i ne upućuje na erudicijske temelje. S naraštajima deskriptivnih i površnih kritičara zato je redovito imao problema. Njegov redateljski standard izrastao je na visokom civilizacijskom, više no kulturnjačkom temelju. Time je ostajao to osamljeniji u društvu skorojevića, prigodnih elitista i etničkih recidivista. S oponašanjem kulturnih obrazaca ova sredina imala je manje nesreće no s društvenom sintaksom koju nazivamo civilizacijom.

2 Čitao sam psihoanalitički inspirirane analize, koje neki *hičkokološki* kritičar izvodi nad jednim Bauerovim filmom. Tamo se, naravno, govori drugačije. Mislim da je posrijedi profesionalna deformacija psihoanalitičke kritike (koju inače rado čitam). Pravi psihoanalitički tumač, slijedeći svoju metodu, pronaći će orgijastičke elemente i u udžbeniku geometrije.

3 Film je fordovski savršen. Pogledavši se u svom filmu kao u zrcalu, Bauer je ispravno zaključio da je od boga stvoren da snima melodrame, te je njegov sljedeći projekt, *Samo ljudi*, žanrovski najčišća sentimentalna ljubavna priča. Taj, možda najvirtuoznije izrežiran naš film, kritičari su rastrgali, bez obzira što su nedavno plakali na kraju *Ne okreći se sine*. Prikrivena melodrama ih je pokorila, otkrivena ih je uvrijedila. Za razliku od drugih novinara, koji lažu čitateljima, filmski kritičari pokazali su da jednako uvjerljivo umiju lagati sami sebi.

4 Pamtim sliku koju sam pokupio iz nekog razgovora među mojim nekadašnjim profesorima, a odnosi se na mladoga Nikolu Tanhofera, snimatelja *Sinjeg Galeba*. Tanhofer sa svježim filmskim honorarom u lisnici ulazi u 'diplomatski magazin', dućan za povlaštene. Poslovođa ga zgranuto gleda, a Tanhofer vadi svoje ekskluzivne markice (točkice, što li) iz džepa kratkih hlača.

5 Sve što pišem, pišem to sigurnije zbog *Zimovanja u Jakobsfeldu* i *Salaša u Malom Ritu*. U jednom kasnijem vremenu, bez idejne igre skrivača i lišeni retorike, nastaju filmovi u kojima se Bauerova etika objavljuje potpuno izravno.

6 Vidi: H. Turković: *Umijeće filma*, ili Polimac, ur.: monografija *Bauer*.

7 Bauerov je bio tih, na način potpuno samouvjeren. Čitav život svjestan svoje vrijednosti, svaku gestu samoreklamerstva ili javnog raspravljanja odbacivao je kao nedostojnu svog položaja. Kad je devedesetidevete primio nagradu za životno djelo što je uručuju Motovunski filmski festival i Društvo hrvatskih filmskih redatelja, nastupio je šarmantan i skroman. A zatim se javno zahvalio, i to prije svega: samome sebi. Njegovo samopoštovanje je nadasve poučno: Tko ne voli sebe, ne može voljeti niti druge. Ključni problem naše socijalne klinike je u uzajamnoj netrpeljivosti, koja izgleda počiva na kroničnom unutrašnjem nezadovoljstvu samim sobom. B. B. je taj problem ostavljao drugima.

8 Ovaj haronovski, nazorovski simbol javlja se i u posljednjoj roli *Ne okreći se, sine*.

UDK: 791.44.071.1 Bauer,B.

Hrvoje Turković

Branko Bauer – karijera na prijelomu stilskih razdoblja*

Bauerova karijera

Bauer je ušao u filmsku proizvodnju djelatno nespreman. Nakon razmjerno kratka šegrtovanja na filmskim žurnalima, kratkim tematskim filmovima, njegov prvi igrani film *Sinji galeb* (1953) donio mu je uspjeh i ugled koji je kasnijim filmovima potvrđen i produbljen (uza sve oscilacije u javnim reakcijama na pojedine filmove). Vrhunac ugleda i razglašenosti postiže filmom *Licem u lice* (1963).

U filmovima nakon toga, međutim, počinje se osjećati stilska promjena. Najavljena već u filmu *Licem u lice*, agresivno se pokazuje u *Nikoletini Bursaću* (1964) i u sljedeća dva igrana filma (*Doći i ostati,* 1965; *Četvrti suputnik*, 1967).

Nakon *Četvrtog suputnika* Bauer dugo ne snima igrane filmove. Ne stoga što ne bi pokušavao, nego stoga što ne dobiva film na novouvedenom Fondu za kinematografiju.

Bez posla u kinematografiji, nalazi posao na televiziji — snima dokumentarističke feljtone, sređuje novinarske filmske priloge.

Nakon nekog vremena dobiva mogućnost da snima dječje televizijske serije *Salaš u Malom Ritu* (1975) i *Boško Buha*

Sa snimanja *Družine Sinjeg Galeba*

* Ovo je nešto prerađen pretisak uvodnog teksta (*Karijera na prelomu stilskih razdoblja. Interpretacija Bauerove karijere*) iz monografije: Nenad Polimac, ur., 1985, *Branko Bauer,* Zagreb: Cekade

Družina Sinjeg Galeba (s lijeva na desno u prvome planu: Radovan Vučković, Božidar Smiljanić i Tihomir Polanec; 1953)

(1979), obje u Srbiji. Od tih serija izrađuje tri filma, i na taj se način vraća kinematografiji.

Bauerova karijera u kinematografiji očito je bila prekinuta. Posljedica je bio pad proizvodnog statusa Bauera, pa i onda kad se vraća, vraća se u nižem statusu nego što je imao prije prekida.

Da li je prekid u karijeri povezan s promjenom njegove stvaralačke etike? Na koji način? I što se sve mijenjalo uz etiku?

Izgledavanje Bauerovih filmova, razgovor s njime, a i obnavljanje svijesti o tokovima povijesnog razvoja jugoslavenskog filma (što je omogućeno gledanjem starih filmova na retrospektivama u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani, a i učestalim prikazivanjem starih jugoslavenskih filmova na televiziji) omogućava da odgovorimo na ta pitanja, da pokušamo razumjeti kretanje Bauerove karijere.

Tip Bauerova ulaska u filmski posao

Bauer sam kaže da je na film došao bez pripreme za taj posao. Išao je u kino poput većine kinogledatelja, sa zanimanjem gledao filmove zanimljiva sadržaja i tek je poslije počeo pomalo raspravljati o 'boljim' filmovima postajući svjesniji 'estetski' izdvojenih filmova.

Bez posebne gledalačke pripreme, nije bio upućen u to što filmski posao podrazumijeva. Odlučio se za njega zato jer je filmski svijet u mašti mladeži bio posebno privlačan svijet — svijet u kojem bi se rado našli, za koji bi se rado životno opredijelili. Bauer se od većine svojih istodobnika razlikovao samo po tome što je on doista pokušao ostvariti ta priželjkivanja.

Neupućenost povezana s općim idealiziranom društvenom motivacijom čini pripravnika radoznalim za unutarnje mehanizme filmskog svijeta, čini ga željnim da svlada vladajuća pravila ponašanja kako bi što prije postao pripadnikom tog svijeta. Filmsko proizvodno obrazovanje stjecat će na neposrednim predlošcima zatečenog proizvodnog ponašanja ljudi oko sebe u poslu, vlastitim sudjelovanjem u radu, i promatranjem filmskog (ekranskog) rezultata tog ponašanja. I, što je važno, uspoređivanjem tih rezultata s rezultatima istotipskih filmova s repertoara. U svemu tome pokušavat će razabrati i usvojiti 'pravila postupanja' (kako nešto učiniti, a da bude valjano) i 'ideologiju postupanja' (zašto učiniti tako, a ne drugačije, tj. zašto je nešto valjano, a drugo nije). Postat će sposoban ocjenjivati vještinu svojih kolega, uočavati dobro ostvarene mogućnosti, ali i mogućnosti koje se ne iskorištavaju, a vrijedilo bi to učiniti. Dalje, uočavat će i individualnu raznovrsnost u proizvodnom ponašanju ljudi oko sebe, tj. činjenicu da se u sklopu 'pravila' i 'normativnih standarda' vladajuće proizvodnje nužno formiranju vlastite tematske i stilske sklonosti i vlastite proizvodne navike. A i

Sa snimanja *Milijuna na otoku* (Branko Bauer daje upute Metki Gabrijelčić; 1955)

da, ovisno o tipu filmova i njihovih različitih svrha, vrijede različita 'pravila ponašanja'. Drugim riječima, težit će dobroj integraciji u vladajuću kinematografiju i njezin stil, kako bi u njoj djelatno našao prostora za sebe sama.

Vladajući model filmovanja: klasični stil

Spomenut je 'vladajući stil'. Koji je to stil bio?

Film se — u *klasičnom kontekstu* — doživljavao ponajprije kao sredstvo za pričanje priča, izlaganje fabula. Fabulativnim je držan onaj aktivitet ljudi koji je potaknut suočavanjem s egzistencijalnim problemima i koji se sastoji u nastojanju da se ti problemi riješe. Ono što u filmu ponajprije zanima i privlači gledatelja, držalo se (i tako je uglavnom bilo, a i jest još i danas), jest upravo takvo rješavanje problema. Stvaralački je zadatak filmaša (producenata, scenarista, redatelja i svih koji zamišljaju film) da pronađu dovoljno važne i uzbudljive probleme, i dovoljno važne i uzbudljive načine njihova rješavanja.

Ali, stvaralački je zadatak, također, bio da te probleme predoče i njihovo rješavanje razviju na gledatelju zanimljiv način, tako da se problemi ne gube iz vida, da im se uzbudljivost i važnost što je moguće više naglasi.

To su bili vrhunski zadaci *klasičnog filma*, obvezatni za sve i prisutni u svim tipovima filmova (pa i ondašnjim dokumentarističkim filmovima). Utoliko su ideološko-stilski temelji klasičnog filma bili jedinstveni za sve.

U tradiciji filmovanja s takvim zadacima uspostavili su se stanoviti 'trikovi', tj. ponovljivi tipovi rješenja pomoću kojih se efikasno ostvaruju zadaci zanimljiva predočavanja zanimljivih zbivanja. Drugim riječima, ustalila su se stanovita pravila, stanoviti standardi, koji su u odnosu na tipske egzistencijalne situacije jamčili visok stupanj predočavalačke efikasnosti. Ti 'trikovi', pravila i postupci, obično se shvaćaju kao 'zanat', i oni su doista dio djelatne, filmske stvaralačke vještine. I to vještine koja se, što je potpunija, što je bolja, sve nesvjesnije koristi.

Ona mora biti takva — da ne privlači pažnju gledatelja na sebe, nego da pridonosi usredotočivanju pažnje na zbivanja, da doprinosi uzbudljivosti predočenih zbivanja. Posao se drži dobrim onda kad gledatelj uzbudljivost načina na koji se predočavaju zbivanja pripisuje samim zbivanjima, a ne režiseru, ili drugim tvorcima filma, odnosno samoj vizualnoj i zvučnoj obradi. Naglašeniji postupci držali su se opravdanim samo onda kad su podupirali dramatičnost zbivanja. A postupci koji upozoravaju na sebe (npr. pretapanja, osobito glasna glazba, neobični rakursi) opravdani su samo onda kad omogućavaju gledatelju da bolje razgraničava važne faze samoga zbivanja, kad mu omogućavaju da bolje prati važnu strukturu zbivanja, fabule.

Još je jedan aspekt klasična stila bitan: inovacionizam. Ono što fabulativne probleme čini pripovjedno zanimljivim, jest njihova egzistencijalna važnost: na primjer, to da nekom čovjeku prijeti smrt teško da neće zainteresirati promatrača. Stoga je važno da se fabula oslanja na takve probleme koji su gotovo instinktivno zanimljivi. S druge strane, međutim, čak i najuzbudljiviji egzistencijalni problemi — ako se predočavaju na jednolik način, u zgusnutoj uzastopnosti, mogu zasititi gledatelja. Zato ono što probleme čini pripovjedno zanimljivim jest i variranje, inoviranje: pronalaženje novih i novih problema, novih i novih situacija oko starih problema, novih i novih strategija pomoću kojih se problemi pokušavaju riješiti. Pripovijedanje se može osvježiti i traganjem za novim načinima kako da se, stare i nove, fabule izlože. Inovacionizam, traganje za *očekivanim novinama*, i na razini fabuliranja i na razini izlaganja fabule ('trikova'), osnovnim je *stvaralačkim zadatkom* u klasičnom stilu filmovanja. Zahvaljujući takvu zadatku klasični filmovi i postižu veliku žanrovsku i individualnu raznovrsnost, a u tom je i pokretač postojane stilske evolucije unutar klasičnosti stila, sposobnosti klasičnog filma da integrira efikasne novine.

Važno je, međutim, uočiti da je taj *zadatak diferencijacije* u potpunosti derivatom osnovnog, vrhovnog *ujedinjujućeg* zadatka: da se ispriča zanimljiva priča.

Osobna različitost između filmaša — u sklonostima, u vještinama i u proizvodnim navikama — u funkciji je inovacijske diferencijacije i ne potiskuje se (redatelji su, uglavnom, i u nas i u svijetu, dobivali onakve scenarije i onakve filmove za izradu za kakve se znalo da imaju sklonosti i da ih vješto rade). Ali, budući da se svi filmovi rade po jedinstvenom zadatku pripovjedne zanimljivosti, svaki redatelj mora imati dovoljno znanja i samodiscipline da prema standardima efikasnosti uradi neki film i onda kad za njega nema sklonosti. 'Profesionalna etika' Branka Bauera, kao i ostalih 'zanatlija' klasičnog filma, proizlazi iz shvaćanja da su bitni zadaci svog filmovanja isti, i da svaki *izvježbani filmaš* mora imati *dovoljno vještine* da te zadatke *dostatno* efikasno ispuni.

Očito: kao i svaka složena stilska formacija, klasični stil zapravo je bio svojevrsnom *stilskom ideologijom*, s ugrađenim ciljevima, vrijednosnim sistemom za nadzor postupanja, sa svojim pravilima za provedbu postupanja, i sa svojim prototipovima, uzorcima za ugledanje.

Bauerove osobne sklonosti i vladajući model

Prebacivanje iz uloge gledatelja u ulogu proizvođača očito nije — u Baureovu slučaju — podrazumijevalo nikakve promjene u vrijednosnom sustavu, nikakve ni unutarnje ni vanjske sukobe: ono što je Bauera, kao i većinu gledatelja, ponajprije privlačilo u filmovima — a to su rješavanja problemskih situacija nerutinskog egzistencijalnog tipa — ujedno je bilo i vladajućim ciljem proizvodnje. Fabula, koja je Bauera, kao i većinu gledatelja, ponajprije zanimala u filmovima, zanimala je ponajprije i proizvodnju u koju se uključio.

Međutim, čini se da stvar nije bila samo u gledalačkim sklonostima nego i u pogodnim tvoračkim sposobnostima koje je Bauer, kako se tokom rada pokazalo, imao.

U velikom biofilmografskom razgovoru[1] Bauer, na primjer, ističe svoju sposobnost da stalno ima na umu cjelinu filma, da sve pojedinačne postupke podređuje toj cjelini. To je, u

1 N. Pajkić, N. Polimac, H. Turković, Z. Tadić, 1985, 'Ja sam redatelj koji priča priču... — Razgovor s Brankom Bauerom' (razgovor održan 1983), u Nenad Polimac, ur., 1985, *Branko Bauer,* Zagreb: Cekade

Milijuni na otoku (1955)

klasičnom filmu, osobito važna sposobnost, pogotovo ako je praćena sklonošću fabulativnom organiziranju cjelina, kako je u Bauera i bila. Otprve je, po svojoj tvrdnji, Bauer snimao filmove po vlastitim idejama, često i po vlastitoj priči, a uvijek je na dominantan način sudjelovao u razradi scenarija. Scenaristi su mu često bili — barem u prvoj fazi — više od pomoći u situacijskom obogaćivanju scenarija, nego u davanju osnovne dramske konstrukcije.

Orijentiran na konstrukciju zaokružene i bogate (zanimljive) fabule, Bauer je otprve pokušavao pronaći takvu snimateljsku razradu scenarija koja će maksimalno pridonositi fabulativnom zbivanju. Po njegovoj izjavi, odmah ga je smetao diktat snimatelja koji želi imati 'dobru kompoziciju' ne razmišljajući o informacijskoj i anticipacijskoj fabulativnoj funkciji koju takve kompozicije treba da imaju — ne razmišljaju o fabulativnom i psihološko-promatračkom kontekstu, drugim riječima. Također, trudio se suzbiti pretjeranu ekspresivnost koju su svojoj glumi u svakom kadru nastojali dati glumci: prisiljavao ih je na prigušen govor i glumu, kako bi u fabulativno zaoštrenijim scenama imao mjesta za ekspresivni naglasak.

Sve su to, doduše stvari koje se mogu smatrati općim 'doktrinarnim' mjestima klasičnog fabulativnog stila, ali brzina i djelotvornost kojom je Bauer usvajao i upravo *spoznavao* prikladnu 'doktrinu' klasičnog stila, neizravnim je indikatorom očite osobne predisponiranosti za upravo taj stil. S pretpostavnom težnjom za integracijom u vladajući stil, Bauer je vrlo brzo i, očito, lako usvajao proizvodne 'trikove' efikasna zanatska rješenja. Kako bi ih usvajao (posebno ona uobičajena u filmovima s repertoara), tako su ona postajala dijelom navike, radne rutine, podrazumijevanim aspektom vještine, a ne predmetom izričita razmišljanja i verbalnog utvrđivanja. Od Bauera je, zato, na primjer, u razgovoru vrlo teško bilo izvući podatke o tome kako je postavljao scenu, po kojim je principima razlagao scenu na kadrove: svoja rješenja pripisuje intuiciji, a tu intuiciju nije sklon verbalizirati, smatrajući rješenja općepoznatim iz tehničke literature (premda to ona ni izdaleka nisu, ili barem nisu iscrpno i sustavno izložena).

S takvom sposobnošću da brzo 'automatizira' pronađena stilska rješenja, Bauer se mogao stalno usredotočavati na najvažnije zadatke. Na smišljanje fabula, fabulativnih situacija, psiholoških nijansi u ponašanju likova, u praćenju reakcija likova, što će biti ipak kontekstualna novost u domaćem filmu, a i na smišljanje i iskušavanje stilskih rješenja što će odgovarati pronađenim fabulama, a pri tome i biti stilskom novinom u našoj proizvodnji. O tim stvarima on i najradije govori i najlakše se sjeća specifičnih problema povezanih s

određenom pričom i dobrih ili manje dobrih stilskih rješenja za te probleme, što ih je uspio pronaći ili primijeniti. To ga, očito, i u vlastitim očima, ali i u očima neposredne djelatne okoline, izdvaja i daje mu djelatni dignitet, djelatnu izdvojenost u klasičnom filmu.

Međutim, ne smije se nikako ispustiti iz vida jedan važan aspekt svega tog 'svladavanja zanata' — aspekt po kojemu su djelatnici Bauerova kalibra mogli imati zaista visoku tvoračku samosvijest, ne samo prema drugim filmašima u Jugoslaviji nego i prema svjetskom filmu, svjetskom standardu.

Domaća kinematografija i klasični stil

U vrijeme kad je u nas, nakon rata, započeta državna proizvodnja filmova, u svijetu je definitivno zadominirao klasični stil. A kako je taj stil već imao priličnu tradiciju, veoma razrađenu, to su i stanadardi bili visoki, a dostignuća vrlo sofisticirana.

Kako je klasični stil jednim dijelom otvoren diferencijaciji, imao je prilično različitih manifestacija u različitim kulturnim sredinama — što ga nije činilo manje prepoznatljivo klasičnim. Holivudska klasična kinematografija bila je najjačim izvorištem utjecaja u domeni klasičnog stila, ali taj utjecaj nije onemogućavao, na primjer, da evropska varijanta klasičnog stila (kojoj je ponajviše Bauer i bio izložen u svojem formativnom razdoblju) bude uočljivo svojevrsna. Isto tako ni politička ideologija 'socijalističkog realizma' koja po pravilu izrazito polemički suprotstavlja sovjetsku kinematografiju 'zapadnom' kapitalističkom filmu nije mogla prikriti činjenicu da je, u biti, posrijedi opet favoriziranje klasičnog stila, klasičnog stila nešto čvršće tematski nadziranog (slamanje sovjetskoga revolucionarnog filma i normiranje socrealizma bila je zapravo smjena ezoterijskog nefabulizma s populističkim fabulizmom).

Kako je klasični stil bio dominantan, to se i naša igranofilmska kinematografija — koja je tek bila u konstituciji — nužno težila u njega integrirati. U tome je imala i dodatne političke stimulanse, jer populistička orijentacija klasičnog stila, uz dodatak političko ideološkog tematskog usmjeravanja, pokazivala se osobito važnom u fazi konstituiranja socijalističkog društva (uz velik utjecaj sovjetskog primjera).

Stvar se, dakle, svodila na to da je cijela naša kinematografija morala 'šegrtovati' u svjetskoj kinematografiji.

Uvjeti za šegrtovanje naše kinematografije, međutim, nisu bili idealni. Što se nije pokazalo lošim.

Ne okreći se sine (Zlatko Lukman i Bert Sotlar; 1956)

Samo ljudi (Tamara Miletić i Stjepan Jurčević, 1957)

U nas, naime, nije postojala ustaljena proizvodnja od prije rata, niti su bili uspostavljeni standardi. Od te se proizvodnje ionako u četrdesetim godinama, a osobito nakon Drugog svjetskog rata, nije ništa moglo vidjeti, jer filmovi ili nisu sačuvani, ili su bili 'bunkerirani' (Miletićev *Lisinski*, na primjer). Nešto je iskusnijih filmaša iz predratnog i ratnog razdoblja ostalo u novopokrenutoj kinematografiji, oni su bili majstori novopečenim šegrtima, ljudima koji su često glavačke bili ubačeni u proizvodnju. Bilo je, također, nešto iskusnijih filmaša iz inozemnih kinematografija (osobito iz sovjetske kinematografije), koji su u nas radili i instruirali naše filmaše. Mnogo je bilo prijevoda strane 'tehničke' literature, osobito koncem četrdesetih i početkom pedesetih godina, pa su se i u njoj mogle naći upute za djelovanje. Međutim, većina novopečenih filmaša — često ubačenih u kinematografiju po naredbi, a ne po vlastitom izboru — morala se sama domišljati 'trikovima' i uspostavljati vlastite procjenjivače standarde, imajući samo kao uzorak strane filmove s repertoara.

Učiti se na temelju gledanja — osobito kad je klasični film u pitanju — zaista je teško i nezahvalno. Postupci u tim filmovima teže 'nevidljivosti', pažnju je teško otrgnuti od zanimljiva zbivanja i obratiti je načinu na koji su zbivanja učinjena zanimljivim. A kad se i uspije prepoznati neko rješenje, nije lako zapamtiti sve važne detalje, a još je teže shvatiti kako bi se pojedinačno rješenje iz nekog filma moglo prenijeti u drugačiji fabulativni kontekst, gdje su drukčiji zahtjevi. A pogotovo je bilo teško nadzirati sve one složene pojedinosti koje treba nadzirati da bi se ostvarila uvjerljiva scena.

Manje inventivni filmaši težili su zato apsolutiziranju i dogmatiziranju parcijalnih spoznaja dobivenih gledanjem i poukom iz tekstova ili verbalnih uputa kolega. A to je obično urađalo vrlo siromašnim shematizmom i nesklapnostima. Onima sposobnijima, međutim, često je bilo lakše da sami izmišljaju efektivne trikove nego da se muče pokušavajući učiti gledanjem filmova. Spontano su se okretali imaginacijskom izumijevanju filmskih rješenja, nalazeći potom potvrdu svog uspjeha ako su pronađena rješenja imala sličan efekt, bila slična efikasna ili identična rješenjima u svjetskim, onim dobrim, filmovima s repertoara.

Bauer je očito pripadao kategoriji sposobnih redatelja: on je, čini se, velikim dijelom sam izumio filmska rješenja za samostalno pronađene zanimljive priče i fabulativne obrate. Budući da glavnini rješenja nije bio podučen, nego ih je sam izumio, proizvodna svijest Bauera bila je izrazito snažna — on je bio izrazito samosvjestan i siguran filmaš. Njegov odnos prema klasičnom stilu nikako nije bio ropski, nego kre-

ativan, poduzetan, fleksibilan. A tako je bilo i s ponekim drugim redateljima iz pedesetih godina. I doista, mnogi naši ondašnji filmovi (snimani drugom polovicom pedesetih godina), bili su prilično dobro prihvaćani na zapadnom tržištu, dobro prodavani — jer su očito zadovoljavali stilske (ako ne uvijek i tehnološke) standarde svjetskog filma.

Imaginacijska i proizvodna poduzetnost opažala se u Bauera već od prvog igranog filma. Upuštao se u komplicirane fabulativne zaplete, u nas još neiskušana žanrovska područja (dječji avanturistički film, melodrama). Premda ističe da je osjećao nesklonost prema patetičnim mjestima u filmovima, nije ih potpuno ispuštao, nego se njima pozabavio s maksimumom opreza, pažnje, nastojeći da mu ne izmaknu kontroli. Čak se upustio i u čistu melodramu (*Samo ljudi*, 1957) — iskušavajući svoju sposobnost da izađe na kraj sa sentimentalnim ljudskim situacijama.

Bauerov društveno-proizvodni status

Kao jedan od poduzetnih redatelja, spreman da se upusti u izazove koje mu je postavljalo snimanje filmova u klasičnom stilu i sposoban da na te izazove uočljivo uspješno odgovara, Bauer je nužno zadobio poštovanje profesionalnih kolega, stekao je autoritet uzorna redatelja. Unutar filmske profesije, a posebno među redateljima, čini se da je stekao jedan od najviših statusa. Postao je vrhunskim — stvaralačkim — reprezentantom klasičnog stila i kinematografije koja se temeljila na tom stilu. U spomenutom se razgovoru, pri sjećanjima na ranije razdoblje, u Bauera opaža velika samosvijest, osjeća se koliko je u to doba sebe osjećao kompetentnim redateljem, nedvojbenim redateljskim autoritetom.

Što je onda značilo biti autoritetom, bolje će se shvatiti ako se upozori na opći društveni status filmske proizvodnje i režijskog posla u to vrijeme.

U očima publike film je bio i poželjan i ekskluzivan (zato se toliko malo ljudi usuđivalo ozbiljnije pokušati ući u film). Svi koji rade za film, osobito u vrijeme prije televizije, izazivali su pomalo mistifikatorsko poštovanje i zavist. Svašta su ljudi bili spremni učiniti — samo ako je to bilo za film.

Film je, u prvom razdoblju, dobro kotirao i politički. Izdašno financiran, istican kao iznimno važna umjetnost, u realizaciji filmova nije smjelo biti prepreka. Jedine političke prepreke bile su ideološko-nadzorne, ali to su rješavala nadležna ideološka tijela, te je jednom odobreni film u proizvodnji imao sve političke privilegije. Poteškoće u snimanju često su rješavane političkom intervencijom i iz najviših političkih tijela.

U samoj proizvodnji, najveći je status bio režiserov. To se pokazivalo, vjerojatno, i plaćom, ali se mnogo više osjetilo kad su filmski radnici postali slobodnom profesijom i kad su se

Sa snimanja *Martina u oblacima* (1961)

Licem u lice (stoji: Husein Čokić, glavna uloga; 1963)

honorari za režijski posao slobodnije formirali. Međutim, više nego u plaći, status se režisera očitovao u broju ključnih ovlasti u toku proizvodnje filma. Premda je početnik imao niz nadzornika i savjetnika nad sobom, uz niz diktata (o tome izvještava i Bauer u intervjuu), kad je snimio film po vladajućem standardu i potvrdio svoje sposobnosti, njegov je statusni položaj postao vrhunski. Režiser je mogao predlagati scenarij, birati među scenarijima i sudjelovati u izradi scenarija. Birao je glumce i objekte. Imao punu nadležnost nad montažom. A, u ranom razdoblju, čak je i rok snimanja bio potpuno na raspolaganju režiseru — on je mogao odrediti duljinu snimanja, mogao je uvjetovati produljenja ili skraćenja vremena za snimanje, nešto što je u zapadnjačkim, komercijalnim kinematografijama bilo nezamislivo, barem nezamislivo u tom opsegu. Očito je da je režiser u nas, od početaka institucionalne kinematografije nakon rata, uživao status kakav jedva da su uživali i najvrhunskiji redatelji Hollywooda.

Ako se tome doda činjenica da je cijela kinematografija u pedesetim godinama još bila u fazi početništva, da su sve proizvodne struke još dobrano učile kako se radi film i što je dobro i što nije, oni pojedinci koji su uspijevali učiti brže, ostvarivati visokostandardne, 'zanatski' efikasne, inovacijske, ali prepoznatljivo fabulističke filmove, odmah su se nametali kao autoriteti u koje se mogu pouzdati svi oni koji su u proizvodnji nešto nesigurniji.

Upravo je to uspjelo Baueru. Time je slika potpuna: Bauer je postao vrhunskim autoritetom u profesiji koja uživa vrhunski status unutar filmske proizvodnje (režiser), a u društvenoj grani koja uživa visok ugled i privilegije i među političarima i među publikom (nije onda neobično to što mu je takva pozicija, prema vlastitim nagovještajima, nakon filma *Ne okreći se sine* na neko vrijeme 'udarila u glavu', te se i danas kod ponekog ondašnjeg Bauerova kolege osjeti animozitet prema tom ondašnjem 'napuhanom', 'državnom' režiseru).

Bauerov društveno-politički status

Povlastice koje je film uživao među političarima bile su dijelom rezultatom stajališta o filmu kao mediju što je iznimno sposoban utjecati na masovno gledalaštvo, koji može utjecati ideološki (propagandno) pa se njime stoga treba koristiti kao nadziranim ideološkim sredstvom. S takvim shvaćanjem je i pokrenuta državna proizvodnja filmova, ali s takvim shvaćanjem ona je i političko-ideološki nadzirana (a da se i ne spominje da je sigurno i ljudima na vlasti, kao i drugim građanima, filmski svijet bio privlačan svijet i da su i iz tih razloga težili nadzoru i utjecaju).

Film je, dakle, imao ideoloških zadataka ali vrlo uopćenih. To da film treba da bude 'izraz socijalističkih shvaćanja' jest nekakav zahtjev, ali vrlo nejasan i neodređen. Od nešto određenijih bili su zahtjevi da se obrađuje neke teme, na primjer, narodnooslobodilačka borba, borba radnog naroda (radnika, seljaštva) protiv kapitalističkog iskorištavanja, teme obnove zemlje nakon rata, a sa socijalističkim ciljevima i poticajima, i drugo. Također, određeniji su bili zahtjevi o načinu na koji da se obrađuju teme: podrazumijevalo se da bi te teme trebalo obraditi na način pristupačan većini, zanimljivo, tj. na način koji može potaknuti interes ljudi i očuvati ga.

Međutim, i ti određeniji zahtjevi još su bili vrlo općeniti: kako da se konkretiziraju, na koji način da se te opće teme i opći pristup njima ostvare u pojedinačnom filmu, bio je izbor proizvođača. Filmašima je bilo ostavljeno široko polje za stvaralačko konstituiranje tema i pristupa koji će moći naknadno biti prihvaćeni kao 'ideološki ispravni'.

Premda prilično neprecizna u polaznim zahtjevima — u usmjeravanju i motiviranju projekata — ideološko-politička kontrola bila je mnogo preciznija u naknadnom postupku: kad je film bio dovršen i prikazan nadležnim političarima, procjena koliko je film dobrim ili lošim primjerkom bila je određenija. Filmovi su mogli biti vraćeni na preradu, pojedini su dijelovi izbacivani, a ponekad su i cijeli filmovi bili povučeni iz optjecaja.

Bolja sposobnost političkih ideologa da prepoznaju u gotovom filmu ideološku 'ispravnost' ili 'neispravnost' dovela je do drugačijeg sustava motiviranja proizvodnje. Umjesto verbalnih zahtjeva, izdvajali su se poneki domaći filmovi kao uzori, paradigme ideološki valjana filma. Tako su oni filmovi što bi pogodili predodžbene potrebe političkih ideologa isticani kao ideali, kao predlošci u koje treba da se ugledaju drugi filmaši. Dakako, takvi uzori nisu bili sveobvezujući. Podrazumijevalo se da se ne mogu doslovce kopirati paradigmatski filmovi. Ugledanje u uzore podrazumijeva stanovito općenito 'pridržavanje duha' uzora u primjeni na posebne teme i na posebne stilske uvjete koje nova tema nameće. Opet je bilo ostavljeno filmašima da se domišljaju načinima na koji mogu 'zadovoljiti duh' ideoloških uzora u potpuno različitim filmovima.

Bauer je — svojom kreativnošću, a opet osjetljivošću za dominantne zahtjeve sredine — uspio u dva navrata uraditi filmove koji su prihvaćeni kao politička paradigma, kao idealuzorak za ostale filmaše: *Ne okreći se sine* i *Licem u lice*. Oba su filma prihvaćena kao smjela, inovacijska djela, i kao veoma poželjno proširenje kruga tema i složenosti izlaganja.

Tim je filmovima Bauer postao ne samo profesionalnim nego i filmsko-političkim autoritetom. Status redatelja čiji su filmovi prihvaćani kao paradigme za ostale očito je postao najviši, redatelj je postao moćnikom, bez obzira na to da li je tu moć iskorištavao ili ne.

Treba međutim, imati na umu da Bauer nije opredijeljeni 'državni režiser', tj. režiser kojemu je karijerističkim ciljem da postane etabliranim političkim autoritetom. Njegovi su filmovi, barem u početku, uvijek imali dozu iskušavalačke 'heretičnosti', dirajući u granice dopustiva (na vrlo suveren način, ne prekoračujući ih odviše). To je činio, na primjer, u žanrovskom pogledu (avanturistički film, melodrama), u tematsko-stilskom (*Tri Ane*). Politički poželjne teme za njega su jednako kreativnim izazovom kao i bilo koje druge zanimljive teme (a rizik naknadne ideološke reakcije na film mogao je samo pojačati izazovnost određenih tema, kako je i bilo, čini se, s filmom *Licem u lice*, projektom pripremanim pažljivo, a izvedenim u uvjetima visokog osjećaja rizika među svim uključenima). Dakako, kad se upustio u takve teme, Bauer je u njihovu razradu unosio optimum svoje trezvenosti, odmjerenosti i sposobnosti da procijeni mjeru 'prihvatljivosti' svojih rješenja — kako je to uostalom činio i sa svim drugim. Njegove procjene nisu uvijek bile nepogrešive (kako svjedoči reakcija na film *Samo ljudi*), ali su uglavnom bile dobre, pa je tako bilo i s politički poželjnim temama.

Sve u svemu, time što su mu dva filma prihvaćena kao paradigmatska, Bauer je uz profesionalni autoritet dobio snažno na političko-ideološkom autoritetu, postao je reprezentantom ideološki uzorne uporabe klasičnog stila

Promjene stilskog okvira: modernistički stil

Upravo je to postalo sumnjivim, i našlo se na udaru, početkom šezdesetih godina, kad se prvo u našu kritiku, a potom i u naš film uvlači modernizam — kad se javlja tzv. 'autorska kritika' i 'autorski film' (ili 'novi jugoslavenski film').

U čemu je bilo — barem deklarativno — obilježje modernizma?

Glavni je prijelom između modernizma i klasičnog stila bio u poimanju odnosa između individualnosti i institucionalnosti, odnosno točnije rečeno, između individualnih i instituiranih općih ciljeva i načina na koji se dosežu.

U klasičnom stilu, vidjeli smo, stvaralaštvo nadziru instituirani opći ciljevi. Filmovi teže istovjetnim općim ciljevima, i teže tome na društveno usvojen opći način, prema nekim standardima. Individualnost, drži se, uobličava se u konktretizaciji općih zadataka. Individualna valjanost pojedinca, njegova osobnost, procjenjuje se po uspjehu kojim pojedinac u svojim filmovima konkretizira opće instituirane zadatke. Individualnost je izvedbena varijabla, ona se podrazumijeva, ali nije nužna — ako netko radi film na nedovoljno osoban način, ali nazorno uspješan, bit će i dalje zaposlen, cijenjen, premda mu status neće biti osobito visok. (Takvi su se pojedinci u američkoj industriji koristili uglavnom za tzv. 'B-produkciju').

Modernizam, nasuprot tome, ne smatra individualnost izvedbenom varijablom, nego smatra da se ona ostvaruje u kontrastu spram institucionalnosti. Taj kontrast ostvaruje se u odstupanju od institucionalnosti, u narušavanju dotad instituiranih ciljeva i propisa za njihovu provedbu, a pri tome se traga za drugačijim ciljevima i drugačijim provedbama od instituiranih. Svaku institucionalnost modernizam drži područjem neindividualnosti, a u zaoštrenoj varijanti, čak i područjem antiindividualnosti, područjem neprijateljskim prema individualnosti. Utoliko, pitanje 'autorstva' nije samo pitanje režiserove nadležnosti u procesu proizvodnje (jer u

Nikoletina Bursać (u sredini Dragomir Pajić kao Nikoletina Bursać; 1964)

tom su pogledu vrhunski klasični režiseri u nas bili već 'autori' — to jest imali su više nadležnosti i inicijative nego to imaju današnji modernisti), nego pitanje prioriteta: prioriteta individualnosti nad institucionalnošću.

Izmijenjeni prioriteti između institucionalnosti i individualnosti donijeli su i novi vrijednosni odnos prema djelatnosti — novu djelatnu etiku. Klasična 'profesionalna etika', po kojoj postoje neki opći i zajednički standardi prema kojima se procjenjuje valjanost svakog postupanja i prema kojima se mora svaki redatelj ravnati ako želi biti cijenjen, počela se doživljavati etikom konformizma, odnosno etikom 'zanatstva'. A konformizam i zanatstvo smatrani su gotovo zločinom protiv individualnosti, jer se držalo da nužno povlače potiranje individualnosti koja je — po normi — nekonformistička (prema instituciji), izvanstandardna, proturutinska veličina.

Konačne posljedice takva etičkog stajališta bile su odbacivanju cjelokupnog klasičnog nasljeđa i njegovih konstitutivnih principa. Stari ideali više nikoga ne obavezuju, svaki redatelj, autor, mora tragati samostalno za ciljevima, mora težiti vlastitom nazoru na svijet. 'Stara' pravila više 'ne vrijede': u 'modernom filmu nema pravila', navodi Bauer osjećaj što su ga u šezdesetim godinama njegovali naši modernisti i zbog kojega nisu morali osjetiti kompleks neznalaštva u susretu s filmom. Svaki je autor samostalan *zakonodavac*, on je taj koji mora pronaći originalne ciljeve — tj. originalni nazor na svijet koji će ga razlikovati od institucionalnog i od drugih individualnih nazora na svijet drugih autora — i pronaći vlastita 'pravila' za ostvarivanje tih ciljeva (vlastiti stil).

Svoju neobaveznost tradiciji modernist militantno pokazuje težnjom ekstravagantnoj stilskoj gesti: naši modernisti uglavnom su preuzeli fabulu, fabuliranje kao odliku igranog filma, ali su težili narušavanju fabule, narušavanju dramaturških zakona u razvijanju fabule, ignoriranju klasičnih kompozicijskih normi i montažnih običaja u razradi scene, itd. K tome, napadna *stilizacija* u predočavanju zbivanja i vođenju naracije postala je signalom modernizma i njoj su težili svi što su željeli predočiti svoju pripadnost modenizmu.

Naravno, modernizam je višestruk i tokom se godina razvijao. Premda je uvijek bio polemičan prema dominantnim oblicima filmovanja u kojima se zatekao, nije nužno odbacivao sav klasični film. Novovalovci u Francuskoj, premda su odbacivali kinematografiju koja je dominirala kad su počeli svojom kritičkom djelatnošću ('film adaptacije'), kao uzor su uzimali klasični holivudski film. Holivudski postmodernizam ('novi holivudski film') i nekim se svojim granama pokazuje kao pokušaj revitalizacije klasičnog stila (ali s modernizmom izmijenjenog stajališta). I u nas je zagrebačka autor-

ska kritika uzimala kao uzor klasični holivudski film, a slovenski, hrvatski i srpski autori često su uzimali francuski prednovovalovski film (npr. njihov poetski realizam) kao varijantu klasičnog filma za ugledanje (premda su uzimali i neklasične struje za uzor: sovjetski revolucionalni film, na primjer). U polaznom razdoblju, međutim, većinu je modernističkih filmova naglašeno obilježavao stilizacijski odnos prema klasičnom filmu, bez obzira na to da li se u njega ugledalo, ili se ignorirao, ili parodirao.

Naravno, bez obzira na to koliko je zaoštren bio modernizam u pojedinim sredinama i u pojedinih autora i autorskih kritičara, svi su se temeljito obarali na ideološki nadziranu varijantu klasičnog stila što je dominirala onda kad su ulazili u kinematografiju. Stvaralačke osobe poput Bauera, koje su se držale reprezentantima institucionalizirnog klasičnog stila i ideoloških normi, našle su se izravno na udaru modernizma: ili su ih izričito napadali, ali su ih odjednom počeli prosuđivati i skrovito otpisivati kao minorne, anakrone redatelje, zanatlije mrtvoga zanata.

Bauerov pokušaj prilagođavanja

Aktivnom, integriranom pripadniku dominantnog stila promjene u dominaciji ne mogu promaknuti nezapažene. Osobito kad je riječ o osobi Bauerove osjetljivosti za prešutne vladajuće zahtjeve, i kad je riječ o osobi spremnoj da prihvati djelatne izazove koje mu vladajući kinematografski stil pruža.

Sudeći po promjenama u narativnom stilu Bauerovih filmova početkom šezdesetih godina, Bauer je vrlo rano osjetio promjene u dominantnom vrijednosnom sustavu i reagirao na njih.

Nije, čini se, držao da se događa nešto 'revolucionarno', nego jednostavno, da se odigrava smjena u dominaciji između dviju paralelno postojećih, ali prije nejednako moćnih, stilskih vrsta u izradi igranog filma.

Naime, već odavna, usporedno s razvojem fabulističke naracije, postojala je težnja ka 'poetskoj' naraciji. Dok je u fabulističkoj naraciji aktivizam likova bio u prvome planu pažnje, u poetskoj naraciji je u prvome planu psihičko (pa i svjetonazorno) stanje likova. Dok je zadatak fabulističkog filma da izloži načine na koje likovi djelatno rješavaju djelatne probleme, dotle je zadatak poetske naracije da predoči, izloži, kakvo je psihičko stanje posrijedi. Predočavanje zbivanja u poetskim filmovima jest redovito sredstvo za ocrtavanje zadanih psiholoških stanja — događaji su vrijedni

Prekobrojna (Ljubiša Samardžić i Milena Dravić; 1962)

samo po tome koliko pridonose gledateljevoj spoznaji (često i samih likova) o tematiziranom psihičkom stanju glavnog lika ili skupine likova. Izlagački je zadatak takvih *filmova stanja* da nastoje otrgnuti pažnju gledatelja od akcijske usmjerenosti na ponašanje likova prema karakterološkoj interpretaciji njihova ponašanja, pa se radi toga u predočavanju zbivanja obilno koriste naglašene stilizacije, to jest u pokazivanje zbivanja unose se naglašene interpretacijske intervencije. Poetski filmovi zato su obilježeni po pravilu naglašenijom (fabulativno nefunkcionalnijom) slikovnošću kadra, montaža je eliptičnija, asocijativnija, kontrasnija, a u film se nastoji unijeti što je moguće više retoričkih figura (simboličkih rješenja) jer one imaju sposobnost da gledatelja naglašeno usmjeravaju interpretaciji ujedno čineći tu interpretaciju izričitijom, a ponekad i odgonetački zahtjevnijom.

Takvi *filmovi stanja* javljali su se otpočetka igranog filma. U ponekim razdobljima i ponekim kinematografijama formirane su cijele struje poetskog usmjerenja (npr. francuska i njemačka avangarda dvadesetih godina, sovjetski revolucionarni film, francuski 'poetski realizam'), a uvijek je i u klasičnom stilu bilo individua i trendovskih pokušaja da se rade takvi poetski filmovi. Često su čak i cijele sekvence u klasičnim fabulativnim filmovima rješavane na 'poetski način': riječ je, redovito, o sekvencama maštanja, straha, mora — tj. o sekvencama u kojima prvenstvo ima predočavanje psihičkog stanja, a ne predočavanje intencionalne i kauzalne akcije.

No, u klasičnoj kinematografiji poetske su tendencije bile uglavnom lokalne stilske struje, marginalni slučajevi. I premda su takve struje imale snažnu potporu protagonista elitne kulture, one su ostajale ezoterijskom stvari, utoliko i toleriranim u populistički orijentiranim kinematografijama.

Premda je Bauer bio nadasve fabulistički usmjeren, i u njega je povremeno bilo poetskih rješenja; utjecao im se, očito, ne toliko po sklonosti koliko po konvenciji. No, u filmovima koje je radio u šezdesetim naglo se pojačava prisutnost interpretativnih stilizacijskih intervencija u fabulističko izlaganje, da bi poslije potpuno prešao u poetski tip naracije. Već u *Licem u lice* (1963) zapaža se veća mjera stilizacije u filmu nego u ranijim filmovima (npr. sekvence unutarnjeg monologa partijskog sekretara, metonimijsko prikazivanje ruku koje glasuju i drugo). Već je *Nikoletina Bursać* iz sljedeće, 1964. godine, posve stilizacijski rađen film s naglašenom poetizacijom (fragmentaristički ustrojeno praćenje Nikoletina života, interpolacija filmskih žurnala, scena zamišljenog dijaloga među ratnicima i drugo). Dalji filmovi — *Doći i ostati (*1965) i *Četvrti suputnik* (1967) — izraziti su filmovi 'stanja', naglašeno stilizacijski rađeni.

Premda su ti filmovi bili 'u trendu' modernizma, čak i pionirskim vjesnicima modernističkih filmova, nisu Bauera uvrstili u modernistički trend, a ni danas se ne čine valjanim modernističkim dostignućima.

Zašto?

Bauer se nije prevario shvativši modernističke tendencije kao nastavak 'poetskih' tradicija. Prevario se utoliko što nije uvidio da nije riječ samo o smjeni dominacija postojećih stilskih vrsta, nego da je zapravo riječ o smjeni globalnih stilova. A smjena globalnih stilova jest smjena cijeloga vrijednosnog sustava kojim se sudi film i doživljava svijet. A za tu smjenu Bauer nije bio ni spreman, niti je za nju imao sklonosti.

Zanimljivo je bilo u razgovoru s njim zapaziti opću crtu njegova odnosa prema stvarima: Bauer nije osoba koja će izazivati i dovoditi u sumnju dominantna stajališta svoje sredine. Po njemu 'sve je u filmu već izmišljeno', sve je dano, nije na njemu da izmišlja i kreira temeljna uvjerenja, nego da se u danu sklopu na osoban način snađe. Takav je stav izrazito prikladan za integrativne situacije klasičnog filma i u svijetu i u nas. Takav je stav i u temelju njegova prihvaćanja modernizma: *ako je to ono što dominira, nastoj se u tome snaći*. Međutim, polazni modernizam zahtijeva zakonodavnu, revolucionarsku ličnost: ličnost spremnu da dovede u pitanje vladajuće globalne principe i ciljeve i da traži i pronalazi nove. Tko nije takav, loš je umjetnik. Poetska stilizacija, ako nije pratiljom originalne vizije, minorne je vrijednosti, nema motivacije, opravdanja. Modernistička stilizacija nije zanatski nego svjetonazorni zadatak (to je uostalom i fabulistička naracija). Ako djelatnik nema prikladna svjetonazora koji će ga voditi, neće biti ni prikladne vještine za izradu filma danog stilskog uvjerenja. Bauer se zatekao u vrsti filmovanja u kojoj nije imao svjetonazornih orijentira. Na to i sam upozorava: upozorava na svoju stilističku obezglavljenost, što ju je osobito osjetio pri snimanju *Četvrtog suputnika*.

Otuda i promašaji. Zbog slabe dojmljivosti njegovih poetski orijentiranih filmova i zbog očita nedostatka u svjetonazornom pokriću za takvo stilsko uvjerenje, Bauera modernisti u nas nisu mogli shvatiti dijelom svog pokreta, nego je on za njih ostao reprezentantom 'kompromitirane' klasične struje kinematografije, odbačen u javnome mnijenju zajedno s tom strujom.

Pribježište na televiziji

Nakon *Četvrtog suputnika* (1967), Bauerovi projekti za filmove više nisu odobravani na ondašnjem Fondu za kinematografske djelatnosti. Predstavnici kulturnih radnika što su sjedili u komisijama za odobravanje projekata i vrednovanju filmova bili su potpuno pod utjecajem modernističkog stajališta, pokazujući sklonosti isključivo modernistički koncipiranim filmovima i od modernista prihvaćenim ličnostima. Baueru vraćaju projekte s uvredljivim podcjenjivanjem. A to je u onim prilikama značilo da ne može raditi igrani film, jer su se producenti pasivizirali prihvaćajući samo one projekte koje je prethodno Fond odobrio.

Dakako, igrani film nije jedino područje na kojem filmaš može preživljavati. Uz dugometražnu proizvodnju postojala je razgranata kratkometražna proizvodnja filmskih pregleda, dokumentaraca, propagandnih i obrazovnih filmova. U klasičnom stilskom sustavu, rad na igranom filmu držao se najuglednijim poslom, koji daje mogućnosti najvišeg statusa u zanimanju. Kratkometražna proizvodnja držana je usputnom, marginalnom, rad u njoj nije donosio toliko visok status koliko rad u dugometražnoj proizvodnji. Redovito se kratkometražna proizvodnja smatrala ili mjestom pripreme

Boško Buha (Ivan Kojundžić kao Boško Buha; 1978)

za dugometražni film, ili mjestom za manje nadarene, ili izvorom financija za one koji ne rade (i dok ne rade) cjelovečernje filmove. Tek u ponekim iznimkama kratki su filmovi cijenjeni kao najviša kulturna dostignuća, a vrlo je malo redatelja cijenjeno ponajprije po njihovim kratkim filmovima.

U toj statusnoj hijerarhiji poslova treće područje, rad na televiziji kad je ova uvedena, procjenjivao se nižim od bilo kojega drugog oblika filmskog rada. Držan je otprilike jednako malovrijednim kao i rad na ekonomskoj propagandi, odnosno *namjenskom filmu*. Upravo su, dijelom, redatelji što su pretežno snimali propagandne i obrazovne filmove, kao i oni koji su bili 'osuđeni' na kratki film, prelazili na televiziju i tamo se zapošljavali. Redatelji od većeg ugleda, kojima je bilo 'stalo do sebe', izbjegavali su rad na televiziji. Naravno, televizijska je sredina ubrzo formirala obrambeni prezir prema filmašima, kao prema sporim radnicima koji ne poznaju specifičnosti televizije.

Zanimljivo je da je Bauer, izgubivši mogućnosti na igranom filmu, očito statusno obezvrijeđen, obratio televiziji, a ne kratkometražnom filmu. Doduše, sedamdesete su bile razdobljem opadanja kratkometražne proizvodnje, gubljenja s programa redovitih kina, dok je televizija bila u usponu.

Televizijska sredina je, očito, bila izrazito sretnim rješenjem. Premda njegov televizijski rad nismo mogli pregledati, stalnost Bauerova angažmana na televiziji, način angažmana pokazuje da je vrlo brzo zadobio ugledno mjesto među televizijskim profesionalcima. Na to upućuje i u razgovoru iskazano Bauerovo zadovoljstvo vlastitim radom na televiziji.

Ako se uzme u obzir djelatne okolnosti na televiziji, to i nije neočekivano. Naime, postoji stanovita mjera sličnosti između proizvodne sredine na televiziji i industrijskih okolnosti u klasičnoj kinematografiji. Kao što je tržište ono koje diktira proizvodnju, i to opsežnu i raznoliku (u kinematografijama u kojima klasičan stil ima svoje izvorište i veće tržište — u holivudskoj na primjer), tako je i dnevni program televizije onaj koji diktira opsežnu i raznoliku proizvodnju. Pod pritiskom utvrđenog programa i utvrđenih rokova, najvažnija je stvar na televiziji uraditi emisiju, a procjena rada po važnosti tek slijedi. Spretnost, proizvodna vještina i brzina jesu

Doći i ostati (Mirjana Talevska i Kole Angelovski; 1965)

osobine koje se ponajprije traže od proizvođača, a ako rad još ima i dojmljivost, ugled je osiguran. Zato je 'profesionalizam' nešto što je osobito na cijeni i u proizvodnji televizijskih emisija.

Baueru je očito takva 'profesionalno' orijentirana sredina bila bliska. 'Profesionalizam' koji se gubio u kinematografiji, konstituirao se na televiziji. Okolnosti modernističkoga proizvodnog mešetarenja u kojima se Bauer nije mogao ni nazorno ni proizvodno snaći, u kojima je izgubio svaku javnu potporu, zamijenio je za sredinu u kojoj su vladali proizvodni principi u kojima se snalazio i ona mu je omogućila povratak radnog samopoštovanja, makar mu i nije vratila onaj društveni status koji je prije imao.

Povratak igranom filmu: važnost dječjeg filma

Logično je bilo da se Bauer i igranom filmu vratio preko televizije: režirao je televizijsku igranu seriju (*Salaš u Malom Ritu,* 1975) i od nje onda sastavio dva filma: *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975*) i Salaš u Malom Ritu* (1976).

Indikativno je, međutim, bilo da su to *dječji filmovi*, da se vratio filmu onime čime je i počeo svoju igranofilmsku karijeru.

Dječji film — kao i uopće umjetnost namijenjena djeci — ima zanimljivu eksteritorijalnost. U vrijeme kad se u filmu za odrasle nije moglo — političko-ideološki — zamisliti avanturistički žanr (jer je 'avanturizam' loše ideološki kotirao), Bauer je glatko i s pohvalama uveo avanturistički žanr preko dječjeg filma (*Sinji galeb, Milioni na otoku*). Da je, u literarnom kontekstu, na primjer, Ivan Kušan napisao kriminalistički roman za odrasle umjesto dječjeg kriminalističkog romana (*Uzbuna na Zelenom vrhu,* odnosno serija o glavnom junaku Koku), bio bi sigurno smatran minornim piscem što se osramotio pišući kriminalistički roman. Napisavši, međutim, kriminalistički dječji roman, dobio je pohvale, nagrade i postao cijenjen (dječji) pisac. Iako mu je za pravu 'umjetničko-književnu afirmaciju' trebalo pisati *artističnije* (čitaj: gnjavatorske) romane (*Toranj*).

Logika tih fenomena prilično je jednostavna. Drži se da djeca imaju kratkotrajnu pažnju koju je teško održavati dulje na istoj stvari, istoj knjizi ili istom filmu. Zato je fabuliranje dobrodošlo, jer fabulativna naracija umije zadržati i voditi pažnju. Kako, od svih tema, akcijske teme — koje su pune opasnosti — najviše uzbuđuju i privlače pažnju, ne bi li tako vezala dječju pažnju, to je avanturističnost i akcijnost njoj prepručljiva. Dječjoj je literaturi i filmu, tako, preporučljivo ono što se u književnosti i filmu za odrasle drži često manje vrijednim, pa i štetnim.

S druge strane, ugled koji filmovima za djecu može steći jedan režiser, samo je ugled dobrog zanatlije, ali ne i ugled važnog umjetnika. Status 'dječjeg režisera' niži je od statusa 'režisera za odrasle'. Utoliko se redatelji nerado upuštaju u

dječji film. Ali, kako za dječjim filmom postoji stalna didaktička potreba, a konkurencija je na tome polju prilično slaba, te se u nas događa da se redatelji koji dulje nisu imali mogućnosti snimati pokušaju vratiti cjelovečernjem filmu, dječjim filmom. Tako se cjelovečernjem filmu vraća Krešo Golik (uspjevši u jeku modernističke diktature uraditi tipično fabulistički film *Imam dvije mame i dva tate* (1968) i *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), a da pri tome bude dočekan blagonaklono, svisoka doduše, ali bez neprijateljstva. Tako se vraća Mate Relja (*Vlak u snijegu*), tako je učinio i Bauer.

Posegnuvši za dječjom serijom i filmom, Bauer se automatski izuzeo od pritiska još vladajućih modernističkih ortodoksnih normi, zaoštrenih očekivanja javnosti, te je omogućio sebi da radi opuštenije, u skladu sa svojim sklonostima. Mogao je raditi ono što je svojedobno dobro radio i što ga je spontano zanimalo, ne morajući se pri tome bojati reakcije javnosti, jer čak i pokudne reakcije na pojedini dječji film nisu pogubne, kao što to nisu ni pokudne reakcije na neku televizijsku emisiju.

Posljedice modernističke indoktrinacije

Diktatura modernističke ortodoksije, međutim, nije ostala bez traga u Bauerovu odnosu prema vlastitom poslu. Dugi militantni period ortodoksnog modernizma što je vladao od početka šezdesetih pa do danas, temeljito je isprao mozgove većine sudionika u kinematografiji. Modernistički normativni sistem usvojen je kao vladajući i nikome nije padalo na pamet da mu se suprotstavlja, jer bi time pokazao svoju konzervativnost, ili još gore svoju 'zaostalost', 'nekulturnost' (ili 'nedovoljnu kulturnost'), a da se ne govori o tome kako bi ga lako politički diskreditirali kao 'malograđanina' ili 'građanskog' filmaša. To se uostalom s predstavnicima klasičnog filma i događalo kao što se i danas događa s rehabilitatorima tzv. 'trivijalnog filma'.

Pod pritiskom dominantne javnosti, a po svojoj nazornoj konstrukciji nespreman da dominantnu javnost u bitnome osporava, Bauer je i nehotice usvojio vrijednosne kriterije modernizma, prosuđujući prema njima i pojedine svoje filmove. Kada se u razgovoru susreo s nesuzdržanom afirmacijom svog melodramskog filma *Samo ljudi*, stvar mu se učinila neshvatljivom i sumnjivom. Premda se upustio u taj film svjestan njegove melodramske strukture, nije bio svjestan da će to biti unaprijed procijenjeno kao manje vrijedno. Taj naknadni odnos prema filmu *Samo ljudi* kao prema malograđanštini i antiumjetničkom pristupu stvari — kojega je bilo i prije, a samo je produbljen agresivnim modernističkim shvaćanjima, toliko je utjecao na Bauera da nije više spreman vratiti svoje stavove u razdoblje kad je melodrama bila za njega stvaralačkim izazovom i poštovanja vrijednim žanrovskim okvirom.

Također, kad nabraja filmove koje cijeni među današnjima, uglavnom su to filmovi koje modernistička ortodoksija dopušta cijeniti, i koji se uglavnom i cijene kao umjetnička dostignuća. U svojim novijim filmovima, u *Bošku Buhi* (1978) na primjer, upuštat će se u stvari za koje misli da mu modernizam dopušta (i traži): dopustit će fragmentarizam filma, a i agresivne stilizacije na kraju filma (simbolično otrgavanje

Zimovanje u Jakobsfeldu (desno: Slavko Štimac; 1975)

konja pri pogibiji Boška Buhe; trčanje likova kroz livadno cvijeće na usporen način, u odjavi filma).

Sjajna karijera iznimno sposobna i spremna redatelja bila je deformirana promjenom stilskih okolnosti. Tek što je u nas počelo ozbiljnije konstituiranje klasičnog stila, ono je bilo naglo i vrlo definitivno prekinuto nastupom modernizma. I dok je u većim kinematografijama moguće da klasici do zadnjeg ostaju klasici (Hitchcock, Hawks, Ford, na primjer), u nas je to našim klasicima bilo onemogućeno: Čap je rano filmski pasivizan, Belan obeshrabren i polagano odstranjen, Hadžić se pokušao prilagoditi modernizmu, dijelom uspješno dijelom ne, a Mitrović to sa zakašnjenjem još pokušava... I premda je Bauer radio prema svojem visokom obrazovanju i svjetonazornim sklonostima, ostao je na kraju svoje karijere bez one visoke samosvijesti i motiviranosti koju je imao kada je započinjao svoju igranofilmsku karijeru.

Postskriptum (2002)

I ovaj tekst i cijeli pothvat izdavanja monografije (N. Polimac, ur. 1985, *Branko Bauer*) rađen je *revalorizatorski*. Većinom mlađa, kritičarska skupina okupljena oko časopisa *Film*, gledajući retrospektivne programe hrvatskog filma što su se tada priređivale na raznim stranama, zadivljeno je otkrila doživljajne vrijednosti nekih ključnih (pretežito starijih) Bauerovih filmova. S tom polaznom zadivljenošću, krenuli su u projekt monografije posvećene Baueru s ciljem da se do tada potisnuta autora istakne, da se upozori na otkrivene vrijednosti. Ali cilj je bio i da se polemizira s još dominantnom modernističkom normativnom poetikom, i tu je Bauer je poslužio kao *krunski dokaz* u procjenjivačku nepravednost modernizma u nas, te kao sredstvo u raščišćavanju vrijednosnih naglasaka u hrvatskoj (i ondašnjoj jugoslavenskoj) kulturi.

Bilo je to vrijeme kad je dio najmlađih kritičara, 'odgojen' na 'umjetničkoj' i antiklasičnoj poetici modernizma, postupno počeo artikulirati otpor prema njoj. Dijelom se taj otpor nadovezivao na 'znalačko' krilo autorske kritike, ali je dijelom bio polemičan i prema njemu, a osobito prema vladajućoj umjetničkoj poetici mjerodavne filmske elite.

Naime, neki od kritičarskih propagatora 'autorskog filma' iz šezdesetih (npr. Hrvoje Lisinski, Ante Peterlić, Vladimir Vuković, Petar Krelja, Zoran Tadić), uz to što su naglašeno (iako vrijednosno diskriminativno) propagirali nastupe 'no-

Sa snimanja *Četvrtog suputnika* (iza kamere Tomislav Pintar, posve desno Branko Bauer; 1967)

vog filma' (i u svijetu i u nas), nalazili su 'autorske uzore' i u krilu *populističke kinematografije* (one holivudske osobito, ali i klasičnofilmske, europske). Koliko je god modernistički nastrojena javnost prihvaćala *novofilmsku* stranu *znalačke* autorske kritike, jedva da je podnosila, tj. uglavnom se podsmjehivala, njihovu 'kultu' holivudskih majstora.

Mlađa je generacija *filmovaca* nastavila, s jedne strane, cijenjenjem holivudskih majstora, te podržavanjem *novih filmova,* ali je zaoštrila svoju razliku prema izvornim 'autoristima' time što su uzvisivali tadašnji nastup *trivijalnih* novostvorenih 'žanrova' — špageti vesterna i, potom, kung-fu-filmova. U nadovezivanju na to, s potporom su dočekivali *novoholivudsko* buđenje, javljanje mlade generacije koja je — različito od militantnog modernizma — težila obnovi (u novim stilsko-modernističkom okolnostima) klasičnih narativnih obrazaca i velikostudijske proizvodnje. To su bili trendovi koje *šezdesetaška autorska kritika* više nije mogla tako blagonaklono prihvaćati (ne kao stvari za najviše cijenjenje). Tradicionalnom prijeziru prema prevlasti populističkih ('komercijalnih') filmova na repertoarima kina suprotstavili su prkosno otkrivanje najviših vrijednosti upravo među tim filmovima. Njihov primjer potom je još više zaoštren pojavom još mlađe skupine okupljene oko časopisa *Kinoteka* među kojima su pojedinci znali sa žestinom odbacivati sve *umjetničke tendencije,* i preuzimati praćenje *repertoarnog populističkog filma* kao vrhunski i isključiv zadatak.

Iako je Bauer poslužio kao 'perjanica' toga jakog revalorizatorskog trenda, malo se što promijenilo u njegovu životu. Ondašnja kulturna marginaliziranost *filmovaca* (podupirana i stanovitom njihovom i političkom sumnjivošću) nije mogla odlučnije utjecati na etablirane stavove. Jedino što je uspostavljeno jest stanovit vrijednosni oprez u pogledu Bauerova povijesnoga statusa: možda on doista jest onako značajan kako ga se svojedobno držalo u jeku Bauerova punog igranofilmskog stvaralaštva, i kako to mlađi revalorizatori drže. No drugih vidljivijih promjena nije bilo.

Bauerovi pokušaji da se potkraj osamdesetih ponovno upusti u režiju cjelovečernjeg filma (projekt *Gričke vještice*; koliko se sjećam) nisu uspjeli. Tako se dogodilo da je Bauerova monografija obilježila praktični kraj Beuerove djelatne karijere. Bauer je nastavio tihim životom umirovljenika, o kojem se zna, ali se na njega posebno ne misli.

Recentna iskazivanja poštovanja njegovu životnom djelu i važnom povijesnom statusu (pri retrospektivi hrvatskog filma u Rotterdamu, koncem devedesetih) te na recentnom Motovunskom festivalu, koliko god bila vrijedna samome Baueru, i registrirana u kulturnoj javnosti, nisu ništa ključno promijenila u Bauerovu statusu. Taj je ostao statusom povijesno priznao važne, ali ne i 'pijedestalne' ličnosti. Skroman sprovod na Mirogoju, uglavnom praćen odvanjem počasti bliskih kolega i suradnika Bauera, bez ikakva znaka državne počasti i pohvale, bez mladoga svijeta, bio je tužnim podsjetnikom koliko i najveće vrijednosti hrvatske kulture malo znače ako nisu u žarištu medijske pozornosti, i/ili političkih revalorizacija. Za to drugo Bauer, koji je autoritet temeljio na radu i na djelu, a ne na razglašivačkom samoisticanju, nije davao poticaja.

Branko Bauer — filmografija*

1950.

ŽELJEZNIČKA IZLOŽBA / FILMSKI PREGLED br. 2 (4 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Mihajlo Vižintin; tehnika: 35 mm, c/b, st.

PROLJEĆE U RADNIČKIM ODMARALIŠTIMA / FILMSKI PREGLED br. 4 (3 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; , k.: Milan Babić, Mihajlo Vižintin; mt.: Jelka Sakoman; tehnika: 35 mm, c/b, st.

BORCI ZA VISOKU PRODUKTIVNOST / FILMSKI PREGLED br. 5 (2 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Milan Babić; mt.: Zdenka Šulina; tehnika: 35 mm, c/b, st.

ZADRUGA — PRVAK NARODNE REPUBLIKE / FILMSKI PREGLED br. 6 (3 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Matija Brgles; Mt.: Carmen Lukijanović; tehnika: 35 mm, c/b, st.

JEDAN DAN S FRONTOVCIMA ZAGREBA / FILMSKI PREGLED br. 7 (4 storije)
Proizvodnja. Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Milan Babić; mt.: Jelka Sakoman; tehnika: 35 mm, c/b, st.

PARTIZANSKI MARŠ / FILMSKI PREGLED br. 8 (4 storije)

Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer i Ivanka Forebacher; k.: Milan Babić i Matija Brgled; mt.: Boris Tešija; tehnika: 35 mm, c/b st.

LJETO NA RABU /FILMSKI PREGLED br. 9 (4 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Matija Brgles; gl.: Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Carmen Lukijanović; tehnika: 35 mm, c/b, st.

»PLAVI 9« SNIMA / FILMSKI PREGLED br. 10 (4 storije)
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Tomislav Pinter i Milan Babić; gl.: Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Lidija Braniš; tehnika: 35 mm, c/b, st.

NAŠA DJECA, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer i Ivanka Forenbacher; k.: Matija Brgles; gl.: arhivska — izabrao i priredio Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Katja Hastl; autor spikerskog teksta: Đuro Šnajder; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 427 metara

1951.

UZBUNA, kratkometražni nastavni film
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Branko Blažina; ton: Marijan Tomazetić; gl.: arhivska — izabrao i priredio Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Boris Tešija; Spiker: Vlado Krstulović; Tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 426 metara

1952.

ZAGORJE SLAVI, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Jadran-film; r., sc. i spikerski tekst: Branko Bauer; k.: Vlado Farago; gl.: arhivska — izabrao i priredio Vladimir Kraus-Rajterić; ton: L. Kukec; mt.: Danica Đurović; spiker: Ivo Tomulić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 420 metara

1953.

SINJI GALEB, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Josip Barković i Branko Bauer po romanu *Bratovščina Sinjega Galeba*; k.: Nikola Tanhofer; gl.: Ivo Tijardović; sgf. i kostim.: Željko Zagotta; mt.: Lida Braniš; Ton: Marijan Tomazetić; as. r.: Branko Majer, Ivanka Forenbacher i Simo Dubajić; dir. filma: Josip Lulić;
Uloge: Suad Rizvanbegović (Ive), Tihomir Polanec (Jure), Darko Slivnjak (Pero), Boris Ivančić (Frane), Radovan Vučković (Tomica), Anica Pozojević (Mila), Pavao Saćer (Ante), Antun Nalis (Lorenco), Mladen Šerment (Paško), Franjo Benković (Lopez), Josip Batistić (Lugan), Branko Kovačević (barba Niko), Viktor Bek (čuvar svjetionika), Đokica Milaković (Jurin otac), Marko Soljačić (Ivin otac), Silva Fulgozi (Franina i Tomičina majka), Ljubomir Didić (ludi Lorko), Nela Eržišnik (Jurina majka), Slavko Zalar (financ), Miodrag Grbić (drugi financ), Josip Lulić (švercer), Simo Dubajić (odrasli Ive) i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2.500 metara

NAPRIJED, kratkometražni reklamni film
Proizvodnja: Jadran-film; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Jure Ruljančić; gl.: arhivska; Mt.: Lida Bašičević (Braniš);
Uloge: Radovan Vučković, Nada Kareš, Radojko Ježić, Zvonko Strmac; tehnika: 35 mm, c/b. st.; trajanje: 220 metara

DANI SLAVE, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja. Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Mirko Božić; k.: Slavko Zalar, Viktor Farago, Milan Babić; gl.: arhivska — izabrao i priredio Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Lida Bašičević (Braniš); ton: Marijan Tomazetić; spiker: Tonko Lonza, Boris Buzančić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; Trajanje: 423 metra

1954.

SAN MALE BALERINE, kratkometražni igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; Bežija i sc.: Branko Bauer; k.: Fra-

* NAPOMENA O KRATICAMA KORIŠTENIM U FILMOGRAFIJI: r. — redatelj; sc. — scenarij; k. — snimatelj (direktor fotografije); mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija; kostim. — kostimografija; dir. — direktor; as. — asistent.

njo Vodopivec; gl.: Čajkovski, Rimski-Korsakov — izabrao i priredio Vladimir Kraus-Rajterić; mt.: Lida Bašićević (Braniš); ton: Albert Pregernik; koreografija: Nenad Lhotka; *Uloge:* Đurđica Ludvig (ples male balerine) i Vera Marković (ples hobotnice); Tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 346 metara

PRVA REVIJA DOMAĆEG FILMA, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Bauer, Tomislav Pinter, Zvonko Kovačić; k.: Tomislav Pinter; gl.: arhivska — izabrala i priredila Lidija Jojić; Ton: Marijan Tomazetić; mt.: Lida Braniš; Spiker: Ivan Hetrich; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 176 metara

1955.

MILIONI NA OTOKU, dugometražni igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Arsen Diklić po ideji Branka Bauera i Ivanke Forenbacher; k.: Branko Blažina; gl.: Boris Papandopulo (plesna gl. Ljube Kuntarića i Milivoja Keorblera, dalmatinska pjesma J. Jerkovića); sgf.: Željko Zagotta; kostim.: Tea Štefančić; ton: Marijan Tomazetić; mt.: Lida Braniš; as. r.: Simo Dubajić, Stjepan Draganić; dir. filma: Vladimir Džamonja;
Uloge: Metka Gabrijelčić (Vera), Vlado Bačić (Tigar), Relja Bašić (Žuti/Štakor) Radovan Vučković (Duško/Žabac), Zlatko Lukman (Željko), Branko Belina (Mladen), Ivo Rogulja (Ivica), Kolja Carević (Branko), Stjepan Pisek (barba), Vladimir Pogačić (inspektor), Greta Kraus-Aranicki (Ivičina teta), Boris Tešija (Željkov i Mladenov otac), Hermina Pipinić (Ivičina sestra), Marko Soljačić (Ivičin otac), Tihomir Polanec (prvi švercer), Boris Ivančić (drugi švercer), J. Pavić (šef stanice), Pavao Saćer (kondukter), Radojko Ježić (blagajnik), Viki Glovacki (frizer), Mladen Šerment (konobar), Nataša Medović (djevojka u vlaku), S. Patkaj, M. Pajić i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2.638 metara

»VESNA« — TVORNICA DJEČJIH I ŽENSKIH ODJEVNIH PREDMETA I RUBLJA, ZAGREB, kratkometražni reklamni film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc. i k.: Nikola Tanhofer; gl.: arhivska — izabrala i priredila Lidija Jojić; mt.: Boris Tešija; ton: Mladen Prebil; tehn. podaci: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 83 metra

1956.

DOVIĐENJA KRAPINO, kratkometražni reklamni film
Proizvodnja: Interpublic; r.: Branko Bauer; sc.: Dragutin Vunak; k.: Branko Blažina; gl.: arhivska; mt.: Lidija Jojić; tehn. podaci: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 370 metara

NE OKREĆI SE SINE, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Branko Bauer, Arsen Diklić po ideji Branka Bauera; k.: Branko Blažina; gl.: Bojan Adamič; sgf: Željko Zagotta; kostim.: Tea Štefančić; mt.: Boris Tešija; Ton: Franjo Jurjec; as. r.: Simo Dubajić, Radenko Ostojić; dir. filma: Zvonko Kovačić;
Uloge: Bert Sotlar (Neven Novak), Lila Andres (Vera), Zlatko Lukman (Zoran Novak), Mladen Hanzlovsky (Ivica Dobrić), Radojko Ježić (Leo), Stjepan Jurčević (Ivičin otac), Greta Kraus-Aranicki (Ivičina majka), Zlatko Madunić (agent), Tihomir Polanec (čistač cipela), Nikša Štefanini (šef ustaške Nadzorne službe), Vlado Bačić (nadstojnik »Poglavnikova odgajališta«), Marija Merlić (Paola), Viki Glovacki (portir), Branko Špoljar (Brkić), V. Dopuđa (službujući), Nela Eržišnik (žena na prozoru), K. Carević, B. Lončar; I. Pajić, J. Perrera, R. Simić, G. Šaronja, M. Šerment, H. Švob i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 3.031 metar

1957.

SAMO LJUDI, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Arsen Diklić; k.: Branko Blažina; gl.: Bojan Adamič; sgf. i kostim.: Vladimir Tadej; mt.: Radojka Ivančević; ton: Fedor Jeler; as. r.: Krsto Petanjek, Stjepan Draganić; dir. filma: Stjepan Gurdulić;
Uloge: Tamara Miletić (ljubica Romić-Buba), Milorad Margetić (inž. Predrag Bojanić-Bojkan), Nikša Štefanini (doktor Žarko Mirković), Olivera Marković (Lela), Stjepan Jurčević (primarijus Vrančić), Nela Eržišnik (teta Ema), Branko Šantić (Babonja), Tomo Kuruzović (Miško), Luka Delić, Dragoslav Popović, Dušan Banjac, Darinka Đurašević i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 2.890 metara.

1958.

TRI ANE, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Vardar-film; r.: Branko Bauer; sc.: Slobodan Glumac (adaptacija: Bauer; dijalozi: Glumac, Bauer, Arsen Diklić); k.: Branko Blažina; gl.: Bojan Adamič (intermeco melodija Dragomira Ristića); sgf.: Vladimir Tadej; kostim.: Mira Glišić; mt.: Radojka Ivančević; ton: Erik Molnar; as. r.: Radenko Ostojić, Stjepan Draganić, Miomir Stamenković, Branka Soldo; dir. filma: Rade Popović;
Uloge: Dušan Stefanović (Marko Petrić), Svetlana Mišković (Ana Ristić), Marija Kohn (Vera Blažek), Dubravka Gall (Ana Mandić), Branko Tatić (Jovo), Ružica Komnenović (Jovina žena), Tito Strozzi (profesor Mandić), Vera Misita (Adela), Velimir Chytl (Blažek), Josip Marotti (obrtnik), Janez Vrhovec (vojni liječnik), Marica Popović, Dubravka Rajh, Željoa Šoš, Marija Danira, Mića Tomić, Miodrag Popović, Dušan Janjičijević, Stjepan Jurčević, Vladimir Medar, Vera Orlović, Stjepan Draganić, Duje Vuisić, Etta Bortolazzi, Tihomir Polanec, Olga Ivanović, Danilo Srećković, Aca Stojković, Slavko Simić, Olga Stanisavljević i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, totalvision; trajanje: 2.654 metra

MARTIN U OBLACIMA, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Fedor Vidar (adaptacija: Bauer, Krešo Golik, Vladimir Koch); k.: Branko Blažina; gl.: Aleksandar Bubanović (»Baladu o Martinu« pjeva Ivo Robić); sgf.: Vladimir Tadej; kostim.: Marko Gerovac; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Fedor Jeler; as. r.: Krešo Golik, Branka Soldo, Slavko Andres; dir. filma: Stipe Gurdulić;
Uloge: Boris Dvornik (Martin Barić), Ljubica Jović (Zorica), Joža Šeb (Vjenceslav Barić), Antun Nalis (Carmine), Braco Reiss (Robert Eugen Mrazek/»Kliker«), Ljerka Prekratić (Marcella), Lila Andres (Solarica), Nela Eržišnik (prevarena žena), Rikar Simonelli (Darko), Vera Misita (Darkova znanica), Fahro Konjhodžić (Hrvoje), Josip Marotti (projektant), Sanda Fidaršeg (pazikuća) Đurđica Dević (Zoričina gazdarica), Tihomir Polanec (Hrvojev kolega), Zlatko Crnković (inspektor), Jozo Petričić, Mato Petričić, Krunoslava Frljić, Slavica Kavurić, Branko Špoljar i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.997 metara

1962.

PREKOBROJNA, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Avala-film; r.: Branko Bauer; sc.: Bogdan Jovanović, Krešo Golik, Bauer; k.: Branko Blažina; Gl.: Vladimir Kraus-Rajterić; sgf.: Branko Hundić; kostim.: Branka Soldo; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Marjan Meglič; pom. r.: Krešo Go-

lik (as. r.: Branka Soldo, Dragoš Stojanović); dir. filma: Žika Vojčić;
Uloge: Milena Dravić (Malena/Ranka), Ljubiša Samardžić (Mikajilo Đ. Nastić), Boris Dvornik (Dane), Milotov Jovanović (Fića), Dragomir Felba (čika Živa), Snežana Mihajlović (Nada), Jovan Rančić (Miladin), Miodrag Popović (Toma) i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, cinemascope; trajanje: 2.569 metara

1963.

LICEM U LICE, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Bogdan Jovanović; k.: Branko Blažina; gl.: Branimir Sakač; sgf.: Vladimir Tadej; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Marijan Meglič; pom. r.: Krešo Golik (as. r.: Mate Bogdanović, Drago Bahun); dir. filma: Kruno Grahek;
Uloge: Ilija Džuvalekovski (Voja Čumić), Husein Čokić (Milun Koprivica), Drago Mitrović (Ilija Spasić), Vladimir Popović (Radovan), Milan Srdoč (Mika), Juraj Knežević (Trajče Milevski), Nevenka Benković (Kaća Koprivica), Vladimir Sušić (Stevan Pravdić), Tomanija Đuričko (Dušanka Bratić), Uglješa Kojadinović (Slobodan Kosijer), Ivo Vrdoljak (Svetislav Malibrk), Dušan Stefanović (Sremac), Boris Dvornik (Andrija Mačkić), Jere Mrndže (Dača), Božidarska Frajt (Vera), Kruno Valentić (Miloš Rakić-Raka), Pavao Saćer (Jova), Ilija Ivezić (Mitke Daskalović), Velimir Chytil (Petar Brkić-Brka), Sulejman Lelić (Pavle Vrtarić-Paja), Jozo Martinčević (Vuk), Rikard Brzeska (Bora), Marija Aleksić (Stevina žena), Stjepan Hlupić, Rudolf Florijan, Ivona Brzeska, Andrija Karafilipović, Ljupče Đokić, Radule Tepavčević i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.335 metara

1964.

NIKOLETINA BURSAĆ, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film; r.: Branko Bauer; sc.: Bogdan Jovanović, Bauer, Krešo Golik po pripovjetkama Branka Ćopića *Doživljaji Nikoletine Bursaća*; k.: Branko Blažina; gl.: Vladimir Kraus-Rajterić; sgf.: Branko Hundić; Kostim.: Branko Cerovac, Branko Soldo; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Marjan Meglič; Pom. r.: Krešo Golik (as. r.: Branko Soldo, Drago Bahun); dir. filma: Kruno Grahek;
Uloge: Dragomir Pajić (Nikoletina Bursać), Milan Srdoč (Jovica Jež), Milutin Mirković (komandant Pirgo), Olga Vujadinović (bolničarka Branka), Koima Balić (Curetak), Martin Sagner (komesar Zlatko), Kruno Valentić (Jankelja), Dušan Tadić, Rade Milosavljević, Branka Kučan, ZaimMuzaferija, Feđa Stojanović, Lela Šimecki, Hamdo Halilbegović, Muharem Čejvan, Ljudevit Galic, Antun Nalis, Sulejman Lelić, Ante Bekić, Ante Ravlić, Nikola Vujasinović, Rudolf Florijan, Adriana Altaras i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.724 netra (postoji podatak za 2.780 metara;

1965.

DOĆI I OSTATI, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Jadran-film i Avala-film; r.: Branko Bauer; sc.: Gordan Mihić i Ljubiša Kozomara; k.: Branko Blažina; gl.: Tomislav Simović; sgf.: Veljko Despotović; mt.: Katja Majer; pom. r.: Krešo Golik (as. r.: Branka Soldo); dir. filma: Boško Savić;
Uloge: Vojislav Nikčević (Jeremija), Dragomir Bojanić (Radovan), Kole Angelovski (Gaša), Mija Aleksić (Đorđe), Pavle Vuisić (Mileta), Mirjana Talevska (Snežana), Marija Kohn (Đorđeva žena), Milena Jelić i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.750 metara

1967.

ČETVRTI SUPUTNIK, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: OHIS, FRZ I Fond za unapređenje kinematografije Hrvatske; r.: Branko Bauer; sc.: Bauer, Slavko Goldstein, Bogdan Jovanović; k.: Tomislav Pinter; gl.: Tomislav Simović; sgf.: Željko Senečić; ton: Matija Barbalić; mt.: Katja Majer; pom. r.: Krešo Golik (as. r.: Drago Bahun); dir. filma: Stipe Gurdulić;
Uloge: Mihajlo Kostić (Ivan Petrić), Ilija Džuvalekovski (Niko), Renata Freiskorn (Olga Jurišić), Josip Marotti (Vjeko), Mira Župan (Zehra), Emil Glad (Žarić), Velimir Chytil (Joso), Ervina Dragman (Olgina majka), Martin Sagner, Vida Jerman, Drago Mitrović, Branko Špoljar, Kruno Valentić i dr.; tehn. podaci: 35 mm, c/b, widescreen; trajanje: 2.460 metara

1969.

»SLJEME«, kratkometražni reklamni film
Proizvodnja: Interpublic; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Frano Vodopivec; kostim.: Ika Škomrlj; as. r.: Drago Bahun; trajanje: po 30 sekundi

NEDELJKO DRAGIĆ, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: Saša Zelepugin; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 30 minuta i 25 sekundi

PORTRET JOŽE HORVATA, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: Saša Zelepugin; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 30 minuta

BRODOGRADILIŠTE »ULJANIK« — PULA, srednjemetražni namjenski film
Proizvodnja: Adria-film; r.: Branko Bauer; trajanje: 30 minuta *MUZIČKI BIJENALE*, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: Saša Zalepugin; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 32 minute

SESTRE BAKOVIĆ, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; sc.: Pavao Cindrić; k.: Drago Novak; as. r.: Drago Bahun; urednik: Angel Miladinov; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 30 minuta

8. SVIBNJA 1945, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; sc.: Pavao Cindrić; k.: Drago Novak; as. r.: Drago Bahun; urednik: Angel Miladinov; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 34 minuter

DNEVNIK IZ NORVEŠKE, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Ivo Orešković; urednik: Božo Milačić; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 33 minuta

KAD JE BILO NAJTEŽE..., televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Ivo Orešković; urednik: Božo Milačić; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 60 minuta

1971.

CIRKUS »AMERICANO«, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: An-

gel Miladinov; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 43 minute i 26 sekundi

SJEĆANJA, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; k.: Drago Novak; urednik: Božo Milačić; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski fon; trajanje: 60 minuta

AVIONI, AERODROMI, PUTNICI, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: Angel Miladinov; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 46 minuta

NEMIRNI DUM MARIN, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 30 minuta;

ADIO, BARBA IVE, televizijska em
Proizvodnja: TV Zagreb; r. i sc.: Branko Bauer; urednik: Angel Miladinov; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; Trajanje: 33 minute

BRIGADA JE KRENULA 22. XII 1941, televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; urednik: I. Kocon; Tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: 47 minuta

1972.

TIMOTHY TACHER, televizijski skečevi
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; sc.: Nenad Brixy; urednik: Miro Mahečić; tehn. podaci: 16 mm, c/b, magnetski ton; trajanje: oko 6 minuta

1975.

ZIMOVANJE U JAKOBSFELDU, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: CFC Košutnjak, OOUR Avala film, Neoplanta film i RTV Beograd; r.: Branko Bauer; sc.: Arsen Diklić, Branko Bauer; k.: Branko Blažina; gl.: Vojislav Simić; sgf.: Vlastimir Gavrik; ton: Živko Pivnički; Mt.: Branka Čeperac; pom. r.: Bora Gvojić (as. r.: Nikola Janković); dir. filma: Mihajlo Rašić;
Uloge: Slavko Štimac (Milan Maljević), Slobodan Perović (Jakob Jerich), Svetisav Goncić (Raša), Ljubica Ković (Marta), Milan Srdoč, Mijahlo Janketić, Toma Kuruzović i dr.; tehn. podaci: 16 mm, boja magnetski ton, st. prebačeno na 35 mm; trajanje: 2.960 metara

1976.

SALAŠ U MALOM RITU, cjelovečernji film
Proizvodnja: OOUR Avala-film, Avala pro-film i RTV Beograd; r.: Branko Bauer; sc.: Arsen Diklić, Branko Bauer; k.: Branko Blažina; gl.: Vojislav Simić; sgf.: Vlastimir Gavrik; ton: Živko Pivnički; mt.: Branka Čeperac; pom. r.: Bora Gvojić (as. r.: Nikola Janković); dir. filma: Mihajlo Rašić;
Uloge: Slavko Štimac (Milan Maljević), Ljubomir Živanović (Vasa), Milan Kuruzović (Branko), Miodrag Radovanović (Sschitzer), Miroljub Lešo (Pera Maljević), Renataa Ulmanski (Milanova i Perina majka), Ivan Jagodić (Vasin otac), Pavle Vuisić (krčmar), Dragoljub Milosavljević (Velja Paun), Mića Tomić (Brico-ilegalac), Stolje Aranđelović (skelar), Slobodan Velimirović (njemački narednik), Bata Stojković i dr.; tehn. podaci: 16 mm, boja, magnetski ton, st. prebačeno na 35 mm; trajanje: 3.453 metra

SALAŠ U MALOM RITU, televizijska igrana serija u 13 nastavaka
Proizvodnja: TV Beograd, CFC Košutnjak i Neoplanta-film; r. Branko Bauer; Tehn. podaci: 16 mm, boja, magnetski ton, standard; trajanje: svaka epizoda oko pedeset minuta; Ostali podaci identični filmovima *Zimovanje u Jakobsfeldu* i *Salaš u Malom Ritu.*

1978.

BOŠKO BUHA, cjelovečernji igrani film
Proizvodnja: Centar film, Beograd, zajedno s Viba filmom, Croatia filmom, Kinemom i Zeta filmom; r.: Branko Bauer; Sc.: Boško Matić, Dušan Perković (dijalozi: Dušan Perković; suradnici na sc.-u: Predrag Golubović, Arsen Diklić, B. Bauer); k.: Branko Blažina; gl.. Zoran Simjanović; sgf.: Milenko Jeremić; kostimi: Divna Jovanović; mt.: Branislava Čeperac; snimatelj tona: Marijan Meglič; pom. r.: Jovan Rančić, Branko Soldo (asistenti redatelja: Zoran Panić, Branislav Miladinović, Zoran Andrić); dir. filma: Aleksandar Radulović;
Uloge: Ivan Kojundžić (Boško Buha), Dragan Bjelogrlić (Sirogojno-Sava), Marko Nikolić (Puškar), Žarko Radić (Lune), Miroljub Lešto (Bata), Ljubiša Samardžić (Milun), Milan Štrljić (Đorđe), Ljuljana Blagojević (Milena), Milena Dapčević (Rada), Nebojša Bakočević (Čikalo), Sabrija Biser (fotograf), Svetlana Simić (Jasna), Dragan Savkić, Branko Popović, Nenad Đorđević, Goran Pelemiš i dr.; tehn. podaci: 35 mm, boja, widescreen; trajanje: 3.390 metara

1979.

SAMOUPRAVLJANJE — NADA, kratkometražni dokumentarni film
Proizvodnja: Zagreb-film; r. i sc.: Branko Bauer i Ljiljana Jojić; k.: Branko Blažina, Tomislav Majstorović; gl.: arhivska; mt.: Katja Majer, Lida Braniš-Bobanac; tehn. podaci: 16 mm, boja st.; Trajanje: 341 metar

1980.

BOŠKO BUHA, televizijska igrana serija u pet nastavaka
Proizvodnja: Centar film i TV Beograd; r.: Branko Bauer; sc.: Boško Matić, Dušan Perković (dijalozi: Dušan Perković; suradnici na sc. u: Predrag Golubović, Arsen Diklić, B. Bauer); k.: Branko Blažina; gl.: Zoran Simjanović; Sgf.: Milenko Jeremić; Kostimi: Divna Jovanović; mt.: Branislava Čeperac; snimatelj tona: Marijan Meglič; pom. r.: Branko Lustig; Jovan Rančić, Branko Soldo (as. r.: Zoran Panić, Branislav Miladinović, Zoran Andrić); dir. filma: Aleksandar Radulović;
Uloge: Ivan Kojundžić (Boško Buha), Dragan Bjelogrlić (Sirogojno-Sava), Marko Nikolić (Puškar), Žarko Radić (Lune). Miroljub Lešo (Bata), Ljubiša Samardžić (Milun), Milan Štrljić (Đorđe), Ljiljana Blagojević (Milena), Milena Dapčević (Rada), Nebojša Bakočević (Čikalo), Sabrija Biser (fotograf), Svetlana Simić (Jasna), Dragan Savkić, Branko Popović, Nenad Đorđević, Goran Pelemiš i dr.; trajanje: svaka epizoda oko 55 minuta

1982.

TITO NA RATNOJ FOTOGRAFIJI I FILMU (TITOV RATNI ALBUM), televizijska emisija
Proizvodnja: TV Zagreb; r.: Branko Bauer; urednik: I. Kocon; k.: Mario Saletto; gl.: Željko Janda; mt.: Z. Borko; organizator: M. Kumić; tehn. podaci: 16 mm, c/b i boja, magnetski ton; trajanje: 52 minute

DUBROVNIK I RIVIJERA, kratkometražni reklamni film
Proizvodnja: Jadran film i Turistički savez Dubrovnika; r. i sc.: Branko Bauer; k.: Srđan Segarić; gl.: Đelo Jusić; mt.: Vesna Kreber; tehn. podaci: 35 mm, boja, st.; trajanje: 18 minuta

Hrvoje Turković

Uvodna napomena

Iako se o filmu odavno govori kao o umjetnosti koja nudi emocionalne sadržaje i gledatelje navodi na emocionalne reakcije, ta se činjenica uglavnom spominjala u teoriji, ali ne i proučavala.

Nešto se izričitije činilo u sklopu psihoanalitičkih pristupa, ali vrlo selektivno, vezano uz pomodne doktrinarne pojmove npr. žudnje, potiskivanja, užitka, skopofilije. Emotivna strana gledanja filmova zanimala je psihoanalitički pristup više sa stajališta vrijednosnog 'pozicioniranja' određena djelovanja filma u ideološkom i društvenom kontekstu, nego što bi ona postala autonomnim problemskim područjem za proučavanje. Nije bilo nastojanja da se stvori neka posebna, obuhvatnija i razrađenija 'teorija emotivnog djelovanja filma'.

U prvi se mah činilo da i kognitivistička opozicija psihoanalizi i poststrukturalističkoj kritici i analizi ideoloških implikacija 'filmske aparature' (tzv. pompoznoj teoriji — *Grand Theory* — kako ju je nazvao Bordwell) ne samo zanemaruje emotivno djelovanje filma, nego da je inherentno nesposobna baviti se njime. 'Inherentno' zato što se kognitivizam isprva posve zaokupljao 'obavijesno-sakupljačkim', 'deskriptivnim', 'istinosnim' aspektima kognicije, tj. razumom. Emocije kao da nisu imale mjesto u kognitivnoj teoriji. Međutim, u sklopu kognitivističkih razrada javila su se ubrzo upozorenja na činjenicu da se, s jedne strane, mnoge emocije javljaju tek na temelju prepoznavanja i spoznavanja situacije s kojom su suočeni ljudi, a na drugoj strani da su emocije motivacijski — vrijednosno — vezane i uz 'najintelektualnije' aktivnosti čovjeka. Tako se artikulirao *kognitivistički pristup* emocijama.

Zapravo, vrlo brzo po programatskom postuliranju kognitivističkog pristupa filmu (Bordwelov tekst 'Argumenti u prilog kognitivizma', izvorno objavljen 1989; usp. *Hrvatski filmski ljetopis 19-20/1999)* među filmskim kognitivistima započete su i analize filmskih emocija *(*rani takav pristup je onaj Plantige 'Osjećaji, spoznaja i moć filmova', objavljen 1993; prijevod u navedenom broju *Ljetopisa),* a ključnima su za rasplamsavanje tog pristupa bile dvije knjige, ona Eda S. Tana *(Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine, 1996)* i Torbena Kragha Grodala *(Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition, 1997).* Danas je teorijsko usredotočavanje na emocije postalo 'zarazno', da ne kažem 'pomodno', među filmskim kognitivistima, te izlaganja i tekstovi posvećeni ovim ili onim filmskim emocijama, njihovu tumačenju u svjetlu aktualnih kognitivističkih teorija emocija, te analizi načina na koji se one 'grade' u filmu postali su dominantnim dijelom kognitivističko-filmoloških konferencija. Iskaz važnosti te grane filmološkog istraživanja jest i recentno objavljen zbornik Plantige i Smitha *(Passionate Views*, 1999).

Izbor prijevoda u ovom tematu uglavnom je uzet iz ove posljednje navedene knjige, uz dodatak Perssonova teksta iz kanadskog časopisa *Kinema.* Nastojao sam izabrati pregledne radove, one koji daju uvid u opću teoriju emocija, predočavaju različite teorijske pristupe njima, a ujedno daju analitički uvid u neki poseban emocijski modus, te uvjete za njihovo pobuđivanje.

UDK: 159.942:791.43

Greg M. Smith

Lokalne emocije, globalni ugođaji i struktura filma*

Donedavno je postojalo svega nekoliko eseja i jedna knjiga koji su se bavili primjenom kognitivističkih pretpostavki na film i emocije.[1] Samo je pitanje djelovalo čudno: kako je kognitivizam, s naglaskom na racionalnim procesima, mogao objasniti iracionalan svijet filmskih emocija? No u posljednjih se nekoliko godina pojavilo nekoliko važnih naslova koji daju zanimljive odgovore na to pitanje.[2] Danas je o kognitivističkom pogledu na filmske emocije mnogo lakše razgovarati.

Pobijajući staro romantičarsko vjerovanje da je spoznaja u oprečnosti s emocijama, kognitivisti danas izdvajaju emocije kao strukturni dodatak kognitivnim procesima. Prema tom razmišljanju, emocije ljude motiviraju da idu brže prema cilju. Radilo se o bijegu od opasnog lava ili ostvarivanju intimnog odnosa s voljenom osobom, emocije nam daju poticaj koji logično razmišljanje ne bi moglo proizvesti samo. Emocije nisu disfunkcionalna ometala našeg racionalnog razmišljanja; ona su funkcionalni procesi. Prema sve prihvaćenijem kognitivističkom stajalištu, emocije su funkcionalne tendencije djelovanja koje nas motiviraju da idemo prema cilju, a oblikovane su očekivanjima koja imamo prema nekoj situaciji.[3]

Iako se u biti slažem s tim argumentom, moram se zapitati koliko je produktivno razmatrati sustav emocija na osnovi tih postavki. U napasti smo da pristanemo na definiciju emocija negdje između tradicionalnih kognitivnih koncepata (poput ciljeva i očekivanja) i funkcionalističkog stajališta. Međutim, prije nego što prihvatimo određeno objašnjenje emocionalnog sustava, trebali bismo preispitati obuhvaćaju li naše trenutačne kognitivističke pretpostavke njegove najvažnije dijelove.

Emocionalni je sustav znatno složeniji — ili zbrkaniji, ako želite — nego što bismo to mogli zaključiti na osnovi funkcionalističkih pretpostavki. Zadržao bih kognitivističko poimanje emocija kao strukturiranog fenomena, no namjeravam unijeti pomutnju time što ću emocionalni sustav utemeljiti na principu nešto slobodnije veze (asocijacija) umjesto na čvrstoj putanji između djelovanja i cilja. Iako su usmjerenost prema predmetu i cilju, kao i tendencija djelovanja, važne za emocionalni sustav, svakako nisu jedini relevantni čimbenici.

U ovom ću poglavlju pokušati predstaviti asocijativni model emocija, koji je paralelan, ali ne i istovjetan s funkcionalnim modelom koji je dosad prevladavao u filmskom kognitivizmu. Dok su dosad u žarištu pozornosti bile same emocije, ovim se modelom pozornost usmjerava i na druga stanja vezana uz emocije, kao što je, na primjer, 'raspoloženje'. Tvrdim da su ta manje intenzivna stanja od jednake važnosti za razumijevanje filmskih emocija kao što su i prototipne emocije. U prvom ću se dijelu poglavlja detaljnije baviti ovim alternativnim modelom emocija, stoga čitatelji koje više zanima film nego emocije mogu slobodno odmah prijeći na drugi dio, gdje ću se pozabaviti pitanjem što nam pretpostavke ovoga modela mogu reći o emocijama i filmskoj naraciji.

Iako je filmski kognitivizam još u povojima, naše osnovne zamisli o emocionalnom sustavu ne smiju nepotrebno ograničiti naše razumijevanje filmskih emocija. Nastojat ću iznijeti jedan od pristupa analizi emocionalne privlačnosti određenih filmskih tekstova koji će nam dati profiliran uvid u svu širinu složenih emocionalnih indikatora u filmu. Na samom početku, međutim, moramo se osigurati da naša teorijska definicija emocionalnoga sustava nije preuska za raspravu o emocionalnom doživljaju u svom njegovu obujmu.

Filmski kognitivizam i emocija dosad: emocijski prototip

Emocije su stvarna pojava, te poput mnogih stvarnih pojava imaju i svoje prototipove. Želimo li ustanoviti je li bijela čaplja ptica, usporedit ćemo je s prototipom (npr. s crvendaćem). Jednostavnije je prepoznati da bijela čaplja i crvendać imaju mnogo sličnosti, nego ustanovljavati zadovoljava li bijela čaplja sve uvjete Linnéova sustava da bismo je mogli nazvati pticom: Ima li perje? Liježe li jaja? Je li toplokrvna životinja? Prototipovi nam omogućavaju da brzo i učinkovito prepoznamo pripadnike neke vrste.

Koje su, dakle, karakteristike emocijskog prototipa? Emocijski prototip sastavljen je prema načelima prihvaćenim od strane filmskog kognitivizma. Prototipno poimanje emocije opisuje je kao tendenciju djelovanja: na primjer, strah nas potiče da pobjegnemo od prijeteće životinje. Takve emocije imaju svoj cilj (odstraniti prijetnju iz naše blizine). Emocije su intencionalne, da upotrijebim izraz Franza Brentana; imaju svoj predmet (bojim se *nečega*).[4] Definicije emocije teme-

* Izvornik: Greg M. Smith, 1999, 'Local Emotions, Global Moods, and Film Structure', u Carl Plantiga, Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion,* Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, str. 103-126. Prijevod objavljujemo uz dozvolu The John Hopkins U. P.

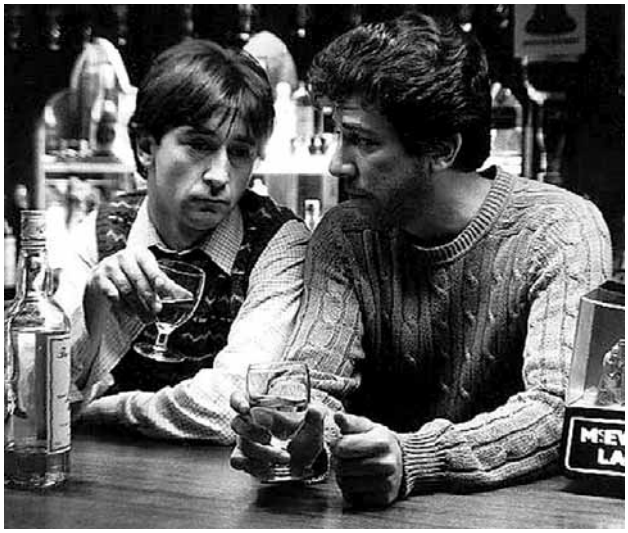
ljene na kognitivnoj filozofiji obično predstavljaju kombinaciju glavnih svojstava emocijskog prototipa: tendenciju djelovanja, usmjerenost na predmet, te usmjerenost na cilj. Filmski je kognitivizam naslijedio te pretpostavke.

Kognitivističke pretpostavke stavljaju emocijski prototip uz bok drugim pojavama usmjerenim prema nekom cilju, također definiranim u sklopu filmskog kognitivizma. Na primjer, David Bordwell[5] tvrdi da je za kanonsku narativnu formu (u klasičnom holivudskom filmu) karakteristično da se protagonisti kreću prema jasnom cilju. Aktivnosti likova u svrhu postizanja cilja zapravo su osnova za razvoj zapleta. Na osnovi svojih očekivanja gledatelji pretpostavljaju što će se sljedeće dogoditi. Kad se tako sagleda veza između shvaćanja filmske naracije i doživljavanja filmskih emocija, uviđamo koliko je, zapravo, izravna, budući da očekivanja, ciljevi i svrhovite aktivnosti predstavljaju bit oba procesa.

Uz pomoć emocijskog prototipa kognitivisti Noël Carroll, Ed Tan i Torben Grodal izveli su uistinu specifične prikaze filmskih emocija. Carroll potanko pretresa svojstva čudovišta, glavnog predmeta užasa u filmovima strave i užasa. Tanov model objašnjava kako gledatelji sklapaju narativne informacije u kohezivne emocionalne scenarije, a osim toga iznosi posve određene, provjerive hipoteze o temi kako gledatelji shvaćaju djelovanje lika, njegovu motivaciju i ciljeve.[6] Grodalov sustav nudi široku lepezu nazivlja za opis emocionalnog doživljaja gledatelja koji se poistovjećuje s likom koji pokušava ostvariti svoj cilj.[7] Razmatranje emocija uz pomoć prototipnih pretpostavki pomaže tim teoretičarima da potanko i pronicavo opišu filmski emocionalni doživljaj.

Naravno, te prednosti imaju i nedostatke. Ako filmske emocije shvatimo kao pojavu isključivo usmjerenu na nekakav predmet, aktivnost ili cilj, time ćemo privilegirati dio filma koji najbolje zadovoljava te kriterije. Za Carrolla, Tana i Grodala to znači da su filmske emocije najčvršće usmjerene prema likovima. Dramski likovi predstavljaju jasne predmete naših emocija. Imaju cilj koji ostvaruju svojim djelovanjem. Zbog tijesna prianjanja funkcija likova i funkcionalnosti emocija, ti teoretičari privilegiraju naše razumijevanje aktivnosti, motivacije i ciljeva likova iznad svega ostalog. Carroll smatra da ključ za shvaćanje filma strave i užasa leži u shvaćanju obilježja određene vrste lika: čudovišta. Tan pak tvrdi da su glavne odrednice naših emocionalnih očekivanja struktura radnje/zapleta, te struktura likova. Grodal, pak, najvažnijim za shvaćanje filmskih emocija smatra poistovjećivanje gledatelja s likom. Prototipno shvaćanje emocija pomaže nam da istaknemo važnost likova i radnje u filmskim emocijama.

No što je s drugim obilježjima kod kojih usmjerenost na predmet, cilj ili radnju nije toliko izražena? Na primjer, što je sa stilom? Carroll, Tan i Grodal priznaju da stil pridonosi emocionalnoj privlačnosti filma, no nijedan mu ne pripisuje presudnu ulogu. Carroll daje jedan istaknut primjer. Umjesto analize inscenacije ili glazbenih konvencija filmova strave i užasa, usredotočuje se na obilježja i djelovanje određenog lika: čudoviša. Carroll je tijekom karijere dosta pozornosti posvećivao stilu. Međutim, prilikom proučavanja filmske glazbe,[8] stilskog elementa čiju usmjerenost nije moguće ustvrditi s posvemašnjom točnošću, Carroll bilježi da je njezina



Lokalni heroj Billa Forsytha, 1983.

osnovna funkcija da 'modificira' važnije emocionalne indikatore koje nam daju likovi, zaplet, situacija, itd. Sva se trojica slažu da stil igra važnu ulogu modifikatora, međutim zbog svojih pretpostavki o emocijama (njihovoj usmjerenosti na cilj, predmet ili radnju) stil smatraju manje važnim. Sve kognitivističke teorije smatraju likove i njihovo djelovanje dominantnim mehanizmom za angažiranje filmskih emocija.

Ovaj pristup ima smisla budući da nas holivudski filmovi potiču da se usredotočimo na likove, a stilska pitanja maknemo u pozadinu. Znači li to da bismo kao kritičari koji proučavaju filmske emocije trebali prihvatiti tendenciju da se likovi i radnja stave u prvi plan? Na to nije lako odgovoriti. No ako shvaćanje emocionalnog sustava proširimo izvan granica prototipa, mogli bismo izvesti opsežniju interpretaciju filmova i njihove emocionalne privlačnosti.

Emocionalnom sustavu pristupamo kroz emocionalna stanja koja ne možemo baš posve poistovjetiti s emocijskim prototipom. Na primjer, depresija ne znači funkcionalnu tendenciju djelovanja. Ako sam od depresije nepokretan, teško ćemo takvo emocionalno stanje moći doživjeti kao 'tendenciju djelovanja' u svrhu postizanja cilja. Emocionalna stanja poput depresije ne javljaju se za dobrobit neke osobe, međutim stanje u kojem se depresivna osoba nalazi dok sjedi sama u svojoj sobi nije odraz slabijih emocija samo zato što te emocije nisu funkcionalne. Emocionalna stanja ne moraju uvijek biti usmjerena (poput depresije), a mogu ih izazvati posve raspršeni poticaji (poput sunčanog dana). Ako sam sretan zato što je sunčan dan, moje emocije imaju uzrok, ali 'predmet' (sve što me okružuje) previše je raspršen da bih ga mogao nazvati predmetom u pravom smislu te riječi.

No vi ćete možda na to imati primjedbu. Možete reći da depresija i pozitivni osjećaji za sunčanog dana nisu čiste *emocije*. Takva su stanja daleki izraz straha koji osjećamo dok nas progoni neka životinja ili ljubavi koju osjećamo prema majci. Ti su osjećaji možda povezani s emocijama ili su emocionalna *stanja*, međutim mnogi će reći da takva neusredotočena, manje intenzivna i spoznajno neobjašnjena emocionalna stanja nisu prave emocije. Recimo Carroll (vidi prvo

poglavlje) bilježi postojanje tjelesnih stanja koja imaju emocionalnu tendenciju, ali ih razdvaja od pravih emocija.

Razdvajanje tih emocija kao da potiče kritičare da im posvete manju pozornost. Suptilni kritičari vješti u proučavanju emocija i tijela (uključujući Carrolla, Tana i Grodala) možda priznaju postojanje takvih vezanih stanja, no njih je lako gurnuti u pozadinu budući da se ne smatraju pravim emocijama. Kao takva, obično su isključena iz primarnih mehanizama u teorijama filmskih emocija.

Ako pokušavamo objasniti glavne mehanizme filmskih emocija, onda odbacivanje tih stanja doista ima smisla. Instinktivno se čini važnijim objasniti snažne, usredotočene filmske emocije umjesto manje važnih emocionalnih stanja. Međutim, intuicija katkad zavara. Bolje bi bilo utvrditi reagira li emocionalni sustav slično na emocijske prototipe i na raspršena emocionalna stanja. Sličnost reakcije bio bi argument u korist proširivanja koncepta emocionalnog sustava s neprototipnim emocionalnim stanjima. No zasad se zadržimo samo na mogućnosti da određena emocionalna stanja, iako su niže razine, manje uvjerljiva i ne toliko usredotočena, istovremeno nisu i manje *važna* za shvaćanje funkcioniranja emocionalnog sustava.

Emocionalni sustav: Asocijacijski model

Potreban nam je model emocija u kojemu bi veza reakcija s podražajima bila fleksibilna, ali stabilna. Ovdje predloženi model dokaz je da asocijacije omogućavaju upravo takvu vezu, te da nadmoć asocijacija podupiru i fiziološke i neurološke strukture sustava emocija.

Emocije bismo mogli nazvati višedimenzionalnim reakcijskim sindromom.[9] Predstavljaju grupe reakcija (uključujući tendencije djelovanja, usmjeravanje reakcija, te izražavanje) povezane s nekoliko mogućih sustava izazivanja. Emocije se razlikuju od refleksa utoliko što mogu biti izražene različitim reakcijama ovisno o predispozicijama pojedinca, socijalnoj situaciji i kulturnim običajima. U neugodnoj situaciji čovjek se može zacrvenjeti, ustuknuti, našaliti se na svoj račun ili odvratiti pozornost od sebe. Ne možemo sa sigurnošću odrediti koju će grupu reakcija imati određena osoba, ali možemo grupirati vjerojatne reakcije.

Kao što emocije mogu izazvati niz reakcija, tako i emocionalni sustav može biti aktiviran uz pomoć nekoliko podsustava. Ti su podsustavi također važni u izazivanju emocija, a uključuju facijalne živce i mišiće, vokalizaciju, držanje tijela i mišiće tijela, autonomni živčani sustav, svjesno shvaćanje, te nesvjesno procesuiranje od strane središnjega živčanog sustava. Svi ti elementi sudjeluju u stvaranju emocija.

Psiholozi su proučavali tih šest područja u potrazi za zajedničkom bazom emocija.[10] Istraživači su utvrdili da svi navedeni podsustavi pridonose ili posreduju događanjima u sustavu emocija, ali nijedan ne može sam uzrokovati neki osjećaj. Samo se jedna komponenta u emocionalnom sustavu pokazala nužnom: limbički sustav koji djeluje u sklopu nesvjesne obrade koju pak provodi središnji živčani sustav.

Limbički je sustav gusto isprepleteno neurološko središte, koje prima informacije od velikoga broja različitih prijamnih sustava. Njegova je funkcija da informaciju ocijeni, na temelju čega joj daje emocionalnu šifru, potiče prvu reakciju, te nadgleda tijek emocionalnih poticaja i reakcija (u sprezi sa svjesnim pocesuiranjem). Limbički je sustav (osobito amigdale) uobičajeni neurološki put emocionalnih podataka.

Prema tom se modelu veza između poticaja i emocionalnih reakcija nalazi u nesvjesnom procesuiranju. Limbički sustav u početku emocionalno procjenjuje poticaje primljene od drugih podsustava, i to bez pomoći svjesnog procesuiranja. Limbički sustav podatku daje emocionalnu 'boju' te proizvodi aktivan odgovor na situaciju. Nakon početne procjene, limbički sustav i svjesno procesuiranje međudjeluju u svrhu nadgledanja i koordiniranja procesa emocionalnog izražaja i emocionalnog doživljaja. Limbički je sustav (amigdale) sama srž emocionalnog sustava.

Struktura limbičkog sustava daje nam ideju kako je strukturiran emocionalni sustav. Budući da osim limbičkog sustava nijedan drugi nije nužan za stvaranje emocija — iako svi, na neki način, pridonose emocijama — nije moguće izvesti jednostavan model emocionalnog sustava. Sustav zahtijeva model koji će omogućiti višestruke uzroke, s labavim sljedovima, budući da, osim jednog, svi potencijalni uzroci mogu biti onemogućeni. Kako nijedan podsustav nije dovoljan da uzrokuje emociju bez pomoći drugih (čak ni limbički), konačni model mora dopustiti mogućnost zajedničkog uzroka.

Moj je prijedlog model asocijativne mreže, koji je u skladu s isprepletenom strukturom limbičkog sustava.[11] Model predstavlja različite komponente emocionalnog sustava spojene nizom asocijativnih veza. Emocije i stanja emocija (čvorišta sustava) vezana su uz određene misli i sjećanja, kao i za uzorke fizioloških reakcija. S njima su isprepletene svjesna spoznaja (sjećanja, društveni običaji i emocionalne oznake), uzorci autonomnog i središnjeg živčanog sustava, tendencije djelovanja, vokalizacija te mogući izrazi lica.

Na primjer, mrežno čvorište označeno kao 'strah' može biti povezano sa sjećanjem na pad s visine u djetinjstvu, podrhtavanjem glasa, trčanjem, ubrzanim radom srca, pojačanom aktivnošću u prednjoj desnoj polutki mozga, te razrogačenim očima. Ukoliko se aktivira samo jedan od tih šest sustava, izgledi da se u asocijativnoj mreži aktivira čvor straha vrlo su mali. Ako se aktiviraju dva, povećavaju se izgledi za strah, možda uzrokujući emocionalni doživljaj tipa 'kao da'.[12] Što se više čvorišta aktivira (prijamni kanali dostavljaju više emocionalnih indikatora), veća je mogućnost da ćemo taj osjetiti i izraziti. Hoće li se u određenoj situaciji neka emocija pojaviti, ovisi o broju emocionalnih kanala koji proizvode emocionalne indikatore, te o jačini signala.

Na taj način dobivamo fleksibilan sustav koji nije ovisan o određenom prijamnom kanalu, već može primiti emocionalni indikator iz bilo kojeg od navedenih izvora. Emocionalnoj mreži moguće je pristupiti na više načina budući da bilo koja komponenta može potaknuti emocionalni slijed događaja, dok istodobno nijedna od njih (osim limbičkog sustava) nije od presudne važnosti.

Sustav nije prevrtljiv; čvorište 'straha' ne aktivira se svaki put kad nam srce počne ubrzano lupati. Da bismo iskusili i izrazili emocije, potrebni su nam redundantni indikatori, poput onih koji se pojavljuju u našem bogatom životnom

okružju. Svakodnevni emocionalni događaji, višestruki podražaji (spoznaja, izrazi lica i držanje tijela) opskrbljuju nas indikatorima koji nam govore o kojoj je emociji riječ. Pri izazivanju snažnih emocija asocijativni se model oslanja na redundantne indikatore stvarnoga svijeta, no isto tako objašnjava i emocionalne pojave nešto slabije jačine proizvedene uz pomoć neprirodnih poticaja u laboratorijskim uvjetima.

Zamisao asocijativnog modela posve je prihvatljiva na neurološkoj razini s obzirom da je limbičko područje mozga gusto isprepleteno.[13] Isprepletenost različitih podsustava za izazivanje emocija razlikuje emocije od osjetila. Za prijam vizualnih informacija postoji samo jedan kanal (oči), dok je istodobno emocionalni sustav s nekoliko prijamnih kanala znatno složeniji i zaštićeniji. Sustav podjele omogućuje, u slučaju da jedan kanal zakaže, da ga ostali odmah zamijene. Za razliku od osjetila koja informacije primaju putem točno određenih kanala, emocije moraju rukovati raznovrsnim poticajima iz različitih izvora. Distributivna mreža osigurava da emocije uvijek mogu proizvesti motivacijsku hitnost, čak i ako neki prijamni kanali ne rade ispravno. Ako prijeteći poticaj ne potakne zanimanje jednog podsustava, ostali podsustavi koji nadgledaju situaciju mogu pokrenuti emocionalno djelovanje kojim ćemo se obračunati s danom prijetnjom.

Asocijativni model započinje usporednom obradom spoznaje i emocija. Osjetilni se podaci šalju u korteks na svjesnu obradu i u emocionalno središte mozga (limbički sustav) da bi im se pripisala neka osjećajna nijansa. Prvi je proces ponajprije kognitivan, a drugi emocionalan, no oba započinju istodobno. No, iako se odvojeno aktiviraju, uskoro počinje njihovo međudjelovanje. Ni spoznaja ni emocija ne trebaju jedna drugu, no kad se procesi jednom pokrenu, gotovo su uvijek povezani, osobito u slučaju snažnih emocija. Misli postaju jedan od unosnih podataka za emocionalni sustav, a emocionalni se signali šalju na obradu u korteks. U modelu zasnovanu na isprepletanju, veza između spoznaje i emocije iznimno je važna, između ostalog zato što nam daje objašnjenje za prilagodljivost emocionalnog izražaja i ponašanja. Usporedna obrada misli i osjećaja omogućava osobi da brzo reagira na emocionalni podsustav, dok nam isprepretenost dopušta da suspregnemo ili razbuktamo osjećaje zasnovane na društvenim situacijama.

Važno je napomenuti da veza između svjesne misli i limbičkog sustava omogućuje emocionalnim prototipovima i scenarijima da oblikuju emocionalno iskustvo i emocionalni izraz.[14] Kognitivni nam zapis omogućuje da spremimo opsežne informacije o nekoj emociji: prikladne reakcije, koji je predmeti uzrokuju, te kako se ta emocija mijenja tijekom situacije. Te se informacije prenose u limbički sustav, mijenjajući postojeće odgovore u autonomnom živčanom sustavu, na licu, itd. Zatim podsustavi prijavljuju te promjene limbičkom sustavu, te se time završava ciklus promjene emocionalnog doživljaja u svjetlu emocionalnih prototipova i emocionalnih scenarija. Spoznaja i emocija započinju kao usporedni procesi, no ubrzo počinju razmjenjivati podatke.

Upravo nam ta razmjena daje odgovor na pitanje zašto su usmjerenost na djelovanje, predmet i cilj prototipna obilježja emocija, iako ne *nužna*. Kognitivni koncepti emocija (prototipovi i zapisi) organiziraju i usmjeravaju naš emocionalni doživljaj međudjelovanjem s emocionalnom srži sustava. Kognitivne su sheme važne za učinkovitost emocionalnih reakcija, te nam daju scenarij prema kojemu ćemo interpretirati i odgovoriti na zastrašujuće ili romantične situacije. Emocijski prototip koristan nam je u većini naših svakodnevnih iskustava. Kad se bojimo, obično se bojimo nečega, te u skladu s tim želimo djelovati. Stvarni je svijet također ispunjen i skrivenim i krnjim informacijama. Emocionalni sustav mora biti sposoban odgovoriti na takve indikatore, čak i ako ne odgovaraju prototipu. Asocijacijska mreža dopušta tu fleksibilnost, te nam daje nižerazinsko emocionalno iskustvo kako bi nas potaknula da pobliže promotrimo svijet oko sebe u potrazi za emocionalnim indikatorima. Katkad ćemo reagirati sa strahom na sam zvuk pucketanja grančica u šumi ili na neskladnu glazbenu dionicu u filmu.

Ovdje opisani model bio bi znatno jednostavniji kada bismo emocionalni sustav promatrali kao sustav koji funkcionira prema prototipu. Međutim, to bi značilo da emocijama pristupamo kao spoznaji, što je uostalom i tradicionalan pristup. No ispuštajući razmatranja o neprototipnoj emocionalnosti, uskratili bismo tom modelu dio njegove složenosti zbog koje emocionalni sustav tako osjetljivo reagira. Fleksibilna emocionalna mreža pruža nam mogućnost stvaranja asocijacija uz emocije (tmuran kišni dan, pogrbljeno držanje, namrgođeno lice, zvuci oboe i skladba u molu, sve povezano s tugom) koje nas mogu potaknuti da osjetimo i izrazimo neki osjećaj, čak i ako situacija ne odgovara našem prototipnom shvaćanju te emocije. Upravo zbog fleksibilnosti asocijacija emocionalni se sustav ne može ograničiti na prototip.

Sustav koji smo ovdje opisali ne oslanja se u potpunosti na emocionalni prototip. Priznajući njegovu važnost, model asocijativne mreže ipak se oslanja na neurološke strukture te zagovara tvrdnju da su asocijacije pravi temelj emocionalnog sustava. Budući da se obje vrste emocija, prototipne i neprototipne, oslanjaju na istu gusto isprepletenu emocionalnu srž (limbički sustav), prototipne strukture mogu se shvatiti kao posebne vrste asocijacija organizirane oko ciljeva, predmeta i tendencija djelovanja. Asocijacije su građevni materijal sustava, temelj za funkcioniranje emocionalnog sustava.

Ukratko, predlažem model emocije u obliku asocijativne mreže s mnogostrukim izvorima ulaznih podataka (poput izraza lica, autonomnoga živčanog sustava te svjesne spoznaje) koji se ulijevaju u sustav emocionalnih 'čvorišta' i međusobnih spojeva. Za pokretanje emocije nije potreban nijedan pojedinačan ulazni podatak, ali ako se aktivira nekoliko različitih podsustava, vjerojatnost je da će se aktivirati i pridruženo im emocionalno čvorište, čak i ako poticaj i emocionalna reakcija nisu u posve logičkoj vezi. Takav se emocionalni sustav može pokrenuti ne oslanjajući se na svjesnu spoznaju. Emocionalna se ocjena donosi usporedno sa svjesnom procjenom poticaja. Emocionalno će iskustvo biti rezultat signala emocionalnoga sustava koji je postao dovoljno jak da dosegne svijest. Kada se svjesna misao i emocionalni sustav jednom pokrenu, ubrzo počinje njihovo međudjelovanje uz pomoć gusto isprepletene mreže koja dopušta misli da utječe na tijek emocije i obratno.

Sustav nije posve prilagodljiv; naravno, postoje i ograničenja. Nemoguće je toliko podići prag sustava da čovjek ne

osjeti emociju, niti je moguće bitno promijeniti emocionalnu procjenu koja se odvija prije svjesne. No usprkos nekim ograničenjima, emocionalni je sustav iznimno fleksibilan. Asocijacijama emocije povezujemo s naizgled posve nevezanim predmetima (kao što je Freud zapazio u slučaju fetiša), a emocionalni sustav povezuje naizgled oprečne emocije. Osoba koja uživa u ludim vožnjama na toboganu veže užitak sa strahom od pada, dok obožavatelji filmova strave i užasa uživaju u svakoj nekontroliranoj reakciji svog tijela na strah. Upravo zato što su asocijacije osnovno vezivno tkivo emocionalnog sustava, mreža je dovoljno fleksibilna da se prilagodi pojedinčevoj okolini.

Raspoloženje

Prije nego što prijeđem na primjenu dosadašnjih zapažanja na emocionalnu privlačnost filma, razmotrimo nalaz koji se tiče emocija i vremena. Sjećanja na emocionalne epizode ukazuju na činjenicu da emocije mogu biti prilično dugovječne. Sjećam se da sam se ljutio na šefa čitav dan, ili sam bio sretan tijekom čitava vikenda. Međutim, emotivna sjećanja prilično su sumnjivi dokazi obilježja pravih emocija. Ljudi katkad vrlo loše pamte pojedinosti svojih iskustava, a za to postoji i dobar razlog. Umjesto da pamtimo detalje, mnogo je učinkovitije u sjećanje pohraniti sažetu verziju s jasnim naslovom. Ako zapis pod imenom 'ljubomora' pokriva dobar dio našega iskustva tijekom neke epizode, tada ćemo je jednostavno nazvati epizodom ljubomore čak i ako taj naziv ne odgovara svim emocionalnim usponima i padovima koje smo iskusili tijekom tog razdoblja. Prisjećajući se nekog emocionalnog iskustva uglavnom se jednako prisjećamo na koji smo ga način označili koliko i njegovih detalja.

To nam opet pokazuje važnost emocionalnog prototipa. Prototipovi i zapisi određuju na koji način tumačimo našu okolinu, no isto tako i na koji ćemo način pohraniti, i u sjećanju pronaći informacije o našim iskustvima. Emocionalna sjećanja pružaju nam bolji opis naših emocionalnih zapisa nego detalja emocionalnog iskustva. To se posebice odnosi na to kako pamtimo trajanje emocije.

Promotrimo li pomnije emocionalna iskustva i njihovo izražavanje, uvidjet ćemo da se njihovo trajanje razlikuje od onoga u našemu pamćenju. Ne ljutimo se čitavoga dana. Dokazi ukazuju na to da su emocije relativno kratka stanja, traju svega nekoliko sekunda, a ne satima ili danima.

Istraživanja također ukazuju na činjenicu da se tijekom emocionalne epizode izraz emocija često mijenja. Paul Ekman zapaža da većina emocionalnih izraza na licu traje između pola i četiri sekunde.[15] Druge se potkomponente emocionalnog sustava (autonomni živčani sustav, na primjer) mijenjaju sporije. Brzina otkucaja srca ne mijenja se tako brzo kao izrazi lica tako da emocije u različitim podsustavima imaju različito trajanje. Trajanje emocija može se razlikovati od emocije do emocije. Pio Ricci-Bitti i Klaus Scherer tvrde da tuga obične traje duže od straha.[16]

Iako trajanje emocija varira ovisno o emociji ili emocionalnom podsustavu, uglavnom traju vrlo kratko. Isti su rezultat dobili istraživači uporabom različitih metodologija, od proučavanja uzoraka EEG-a do promatranja supružnika u interakciji.[17] Istraživanja su pokazala da unutar europske kulture postoje vrlo male razlike u trajanju emocija, što navodi na pomisao da je emocionalno trajanje unutar sustava ograničeno.[18] Ako promatramo emocije u tijeku umjesto izvještaje našeg pamćenja, otkrit ćemo da su emocije relativno kratka vijeka.

Potrebno je objasniti zašto se to važno otkriće toliko protivi našoj intuiciji. Kako možemo imati suvislo, dugotrajno emocionalno stajalište o nekoj situaciji kad zapravo doživljavamo niz kratkih izljeva emocija? Odgovor leži u dodatnoj sposobnosti emocionalnog sustava. Emocionalna mreža može nas usmjeriti i prema našoj okolini.

Osim što nas navode da ubrzano djelujemo, emocije nas isto tako mogu navesti da ubrzano prikupljamo informacije. Na primjer, iznenađenje je jedno od stanja vezanih za emocije koje ubrzano priprema organizam na reakciju kada nije u stanju pripravnosti. Nakon brze procjene poticaja, usmjeravajuće obilježje iznenađenja brzo zamjenjuje odgovarajuća djelotvorna reakcija (poput straha ili radosti). Usmjeravajuća reakcija zapravo je pripremno stanje koje nas poguruje prema emocionalnom stanju usmjerenu na djelovanje.

Usmjeravajuće emocije obično su pripremna stanja. One pripremaju tijelo i pozornost usmjeravaju prema određenom poticaju, mijenjajući način na koji tumačimo našu okolinu. Usmjeravajuća funkcija emocija naglašava dijelove situacije koji su u skladu s emocijom. Na primjer, zaljubljena osoba protumačit će vremenske uvjete u svjetlu svojih pozitivnih osjećaja pa će tako sunčan dan zaljubljena osoba doživjeti drukčije od nekoga tko je ljut ili uplašen. Usmjeravajuća funkcija emocije potiče nas da u okolišu potražimo indikatore koji potvrđuju naše unutrašnje stanje. Okolinu tumačimo u svjetlu naše emocionalne usmjerenosti. Upravo nam ta usmjerenost pruža dosljedan okvir za kratke emocionalne doživljaje.

Primarnu skupinu usmjeravajućih emocionalnih stanja čini raspoloženje.[19] Raspoloženje je pripremno stanje u kojemu tražimo priliku za izražavanje određene emocije ili skupine emocija. Raspoloženja su očekivanja da ćemo doživjeti određenu emociju, da ćemo naići na indikatore koji će izazvati određenu emociju. Ta nas očekivanja usmjeravaju prema našoj situaciji potičući nas da ocijenimo našu okolinu u skladu s našim raspoloženjem. Raspoloženje utječe na nas tako da okolinu doživljavamo ispunjenu indikatorima za izazivanje emocija. Vedro raspoloženje potiče nas da izdvojimo one dijelove okoline koji su u skladu s našim raspoloženjem. Raspoloženja u emocionalnom sustavu djeluju kao ekvivalent pozornosti budući da nas usredotočuju na određene poticaje.

Očekivanja su sama za sebe emocionalna stanja niskog intenziteta koja su obično raspršenija i dugotrajnija od emocija. Ona sama po sebi nisu emocije, nego sklonosti prema izražavanju emocija. Raspoloženje je, stoga, dugotrajnije, ali manje snažno emocionalno stanje čija nas usmjerujuća funkcija potiče da izrazimo određenu skupinu emocija. Iako nisu snažna poput emocija, zbog svoje su dugotrajnosti ipak ključni dio emocionalnog sustava.

Raspoloženja su inertna. Obično nas usmjeravaju na izražavanje i doživljavanje iste emocije. Potiču nas da se ponovno vraćamo poticaju i svaki put iznova osvježimo emocionalno

iskustvo novim izljevom emocija. S druge strane, te navale emocija održavaju raspoloženje, te naš pogled na svijet i dalje ostaje emocionalan. Raspoloženje straha stavlja nas u stanje emocionalne uzbune, te kružimo našom okolinom u potrazi za zastrašujućim predmetima. Zbog straha zapažamo mračne sjene, tajanstvene šumove i nagle pokrete, pa stoga uočavamo još više potencijalno zastrašujućih indikatora. Kad ugledamo nešto što nas plaši, dajemo poticaj raspoloženju te je veća vjerojatnost da ćemo i buduće poticaje nastaviti ocjenjivati kao zastrašujuće, na taj način podupirući naše raspoloženje. Ciklus se ponavlja sve dok postoje emocionalni poticaji.

Da bi određeno raspoloženje opstalo, potrebne su mu te kratke, jače doze emocije. Međutim, ako raspoloženje ne uspije naći emocionalne poticaje, uskoro će ugasnuti. Bez mračnih sjena i ostalih indikatora straha, naš će strah polako nestati. Dakle, raspoloženje je partner emocije. Raspoloženje je predispozicija koja povećava mogućnost doživljaja emocije. Ono podržava i ohrabruje izražavanje emocije, dok istovremeno kratki izljevi emocije podržavaju to raspoloženje. Bez povremenih trenutaka emocije teško bismo zadržali predispoziciju da je osjetimo.

Emocionalni sustav je, dakle, kombinacija dužih usmjeravajućih tendencija i kraćih emocionalnih stanja sklopljenih u procesu koji nam omogućuje da ocijenimo i djelujemo na našu okolinu. Kratke nam emocije omogućavaju da brzo reagiramo na promjene u okolini. Na taj način možemo stalno ponovno procjenjivati složene i nestalne stvarne situacije, te na njih reagirati odgovarajućom emocijom. Međutim, usmjeravajući kapacitet sustava priznaje da se većina situacija ne mijenja svakoga trenutka. Većina se okolina mijenja uzlazno te je stoga prema tom okolišu potrebno dosljedno emocionalno stajalište. Kratka razdoblja emocije mogu osigurati hitnost i brzinu potrebnu za suočavanje s naglim promjenama u svijetu, međutim ne mogu osigurati čvrstu emocionalnu usmjerenost koja je potrebna za suočavanje sa stabilnim okolišem.

Raspoloženje osigurava dosljednost očekivanja, što znači da se ne moramo stalno brinuti za promjenjivost naših emocionalnih doživljaja. Raspoloženje nam pomaže da odaberemo najvažnije poticaje. Ono pročišćava nebitne emocionalne poticaje, a događaje čini suvislima, čime se korisno pojednostavnjuju naša iskustva i sjećanja. Dugotrajno raspoloženje i kratkotrajna emocija kombiniraju se s vanjskim poticajima u stvaranju emocionalnih epizoda, koje nam zatim omogućavaju da naša iskustva pohranimo u sjećanju u obliku dosljednih jedinica. Svi ti različiti svjetovni elementi zajedničkim djelovanjem pretvaraju emocionalni sustav u sofisticiranu kombinaciju fleksibilnosti i učinkovitosti, brzine i stabilnosti, prilagodljivosti i suvislosti.

Emocionalni sustav i filmska struktura

Što ovakvo poimanje emocija znači nekomu koga zanimaju filmske emocije? S obzirom na fleksibilnost opisanog modela, teško možemo ustvrditi da masovni mediji mogu dosljedno izazvati emocionalne reakcije u široke publike. Ako je emocionalni sustav tako fleksibilan, kako onda strukturirati film koji bi mogao izazvati ovisne reakcije u nadasve raznolika gledateljstva? Ako su emocije kratkotrajne, kako održavati emocionalnu privlačnost filma tijekom cijeloga njegova trajanja? Koju ulogu u filmu igraju emocionalni prototipovi i emocionalni zapisi, te kako se u emocionalnu privlačnost filma uklapaju emocionalni poticaji koji nisu sastavni dijelovi prototipa? Nakon što sam iznio sažetak osnovnog modela emocionalnog sustava, namjeravam predstaviti mogući pristup analiziranju tekstualnih struktura koje se koriste u narativnim filmovima u svrhu ostvarivanja emocionalne privlačnosti, zasnovan na asocijativnom modelu.

Slijedeći primjer Kristin Thompson, namjeravam oblikovati *pristup* filmskoj kritici, a ne *metodologiju*. Pristup podrazumijeva 'niz pretpostavki o zajedničkim obilježjima različitih umjetničkih djela, o procesima koje prolaze gledatelji u pokušaju shvaćanja tih djela, te o odnosu djela i društva.' Ne iznosim metodu ('niz postupaka koji predstavljaju dio analitičkog procesa').[20] Pristup vodi kritičara, no nije zamjena za njegovo djelovanje. Naprotiv, on se oslanja na kritičara i potiče njegovu pozornost. Cilj ovoga pristupa, koji sam nazvao pristup preko indikatora raspoloženja,* jest da pomogne kritičarima da vide i jasno izraze filmske strukture privlačne emocijama publike.

Smatram da je primarni emocionalni učinak filma stvaranje raspoloženja. Budući da je teško stvoriti kratke, snažne osjećaje, filmske strukture pokušavaju stvoriti preduvjete za doživljavanje emocija. Raspoloženje nas priprema za izražavanje i doživljavanje emocija. Ono predstavlja usmjeravajuće stanje zbog kojega poticaje tumačimo na određen emocionalan način. Raspoloženje nas potiče da aktivno tražimo prilike za izražavanje i doživljavanje izljeva emocija. Ako nam se ne pruži prilika da iskusimo kratke emocije, naše će raspoloženje izblijediti i prepustiti mjesto drugom preduvjetnom stanju.

Da bismo održali određeno raspoloženje, moramo doživljavati povremene trenutke emocija. Raspoloženje pospješuje mogućnost da iskusimo takve trenutke budući da nas preduvjetuje da poticaje tretiramo kao moguće izazivače emocija. Dakle, raspoloženje i emocija podržavaju jedno drugo. Raspoloženje nas potiče da doživimo emociju, a doživljaj emocije potiče nas da zadržimo isto raspoloženje.

Filmske strukture koje pokušavaju izazvati neko raspoloženje mogu iskoristiti razne načine pristupa emocionalnom sustavu. Filmovi pružaju raznolike redundantne emocionalne indikatore, povećavajući tako izglede da različiti gledatelji (skloni različitim emocionalnim pristupima) budu istovremeno odgovarajuće emocionalno usmjereni. Zalihosni indikatori, koji uključuju i izraze lica, narativnu situaciju, glazbu, osvjetljenje, te inscenaciju, međusobno surađuju da bi gledatelju ukazali na potrebno emocionalno raspoloženje. Gledatelj se ne mora svjesno usredotočiti ni na jedan od tih elemenata. Asocijativnu mrežu emocija aktiviraju neki od indikatora, čime se stvara niska razina emocija. Ako film gledatelju pruža nekoliko redundantnih emocionalnih indikatora, povećava se vjerojatnost da će gledatelj biti usmjeren prema preduvjetnom raspoloženju.

* Opaska urednika: engl. mood cue approach.

Naglasak na emocionalnoj redundanciji odraz je sklonosti holivudske produkcije da naraciju napuni redundantnim informacijama. Da bi gledatelji shvatili sve što moraju znati o naraciji, potrebni se komentari provlače kroz likove, događaje i ambijente, a na isti nam način filmovi pružaju i redundantne emocionalne informacije da bi osigurali odgovarajuće emocionalno usmjerenje. Žalobno raspoloženje mogu naznačiti dijalog, osvjetljenje, glazba, inscenacija, izraz lica i narativna situacija, i uglavnom imamo neku kombinaciju tih elemenata. Dok narativna redundancija ublažava problem varijacija u pozornosti gledatelja, emocionalna redundancija postoji zato što se emocionalnom sustavu gledatelja može prići različitim asocijativnim kanalima.

Redundantni indikatori mogu vrlo pouzdano stvoriti emocionalne preduvjete (raspoloženje); kada se raspoloženje javi, ono se obično samo održava. Naravno, raspoloženje nije posve samoodrživo. Da bismo ga zadržali, potrebni su nam povremeni trenuci jakih emocija. Ne možemo unedogled čekati priliku za izražavanje emocije; za održavanje raspoloženja potrebna su emocionalna iskustva.

Da bi nas potaknuli na neko raspoloženje, filmovi se koriste emocionalnim indikatorima, preduvjetima za doživljavanje emocija. Raspoloženja se pojačavaju usklađenim izljevima emocionalnih indikatora, koji za gledatelja znače svojevrsno zadovoljenje. Ono se može dogoditi tijekom važnih trenutaka naracije (zapreka), ili pak u situacijama koje nemaju utjecaja na napredovanje zapleta. Indikatori su najmanje jedinice za analizu emocionalne privlačnosti teksta. Emocionalni indikatori naracije, informacije koje nam daju lice ili tijelo, glazba, zvuk, inscenacija, osvjetljenje, itd., pristupaju emocionalnom sustavu na prototipan i neprototipan način. Za tumačenje djelovanja lika film se koristi prototipnim zapisima, uzevši u obzir narativnu situaciju i izraz lica tog lika. Međutim, emocionalni indikatori imaju mogućnost netipičnog pristupa emocijama te su stoga često upotrijebljeni u redundantnom obliku, da bismo fleksibilnom emocionalnom sustavu mogli pristupiti na što predvidljiviji način. Emocionalni su indikatori građevni materijal širih naracijskih struktura u svrhu ostvarivanja emocionalne privlačnosti. Raspoloženje se održava uzastopnim indikatorima, od koji su neki organizirani u veće strukture, a neki nisu.

Osnove preko indikatora raspoloženja pristupa analizi emocionalne privlačnosti filma vrlo su jednostavne. Zadatak je kritičara da obrati pozornost na male emocionalne indikatore, te način na koji su usklađeni. Osnovna je pretpostavka da će film navesti gledatelje da se drže dosljedne emocionalne usmjerenosti na tekst (raspoloženje), stoga kritičar traži nizove emocionalnih indikatora visoke usklađenosti koji će gledatelju prenijeti na što se treba usmjeriti. Nakon što postignemo neko raspoloženje, moramo ga poticati povremenim izljevima emocije, pa u ovom slučaju kritičar traži nizove emocionalno označenih trenutaka koji će održati ili promijeniti osnovnu emocionalnu usmjerenost. Kritičar mora obratiti pozornost na način na koji dugotrajno raspoloženje i kratka emocija međudjeluju tijekom filma. U analizi emocionalne privlačnosti filma najvažniji su čimbenici emocionalne asocijacije i emocionalni zapisi. Kritičar mora obratiti pozornost na to kako prototipni zapisi oblikuju naše filmske emocije, dok istovremeno mora tragati za mnogobrojnim mogućim indikatorima koji emocionalni sustav mogu aktivirati na neprototipan način.

Informativnost, usmjerenost cilju i označitelji emocija

Uz ovih nekoliko osnovnih komponenti, preko indikatora raspoloženja pristup omogućava nam da nešto određenije govorimo o načinima na koji tekstovi stvaraju emocionalnu privlačnost. Iako nam ovaj pristup ne propisuje narativne strukture za kojima bismo trebali tragati u tekstu, ustanovio sam da njegovom primjenom dolazim do novih naziva narativnih struktura. U kratkoj studiji koja slijedi upoznat ću vas s neologizmima kao što su emocionalna informativnost i označitelji emocija. Nije mi namjera promovirati te izraze kao ključ razumijevanja emocionalne privlačnosti filmova, već želim pokazati da je *mood-cue*-pristup uistinu produktivan. Dopušta nam podrobnu analizu emocionalne privlačnosti, dok istovremeno stvara vokabular kojim ćemo opisati emocionalne strukture filma. Umjesto da nazivlje nametnemo tekstu, ovaj pristup zagovara postupno otkrivanje struktura proučavanjem i usporedbom pojedinačnih tekstova. Primijenjen na velikom broju tekstova, ovaj će nam pristup polako ponuditi nešto određeniji rječnik za opis emocionalne privlačnosti filma.

Ako su točne pretpostavke pristupa preko indikatora raspoloženja, tada film ne možemo svesti na narativno najvažnije elemente (radnje koje lik sprečavaju ili mu pomažu u ostvarenju cilja). Svega će u malom broju tekstova narativno značajni trenuci biti stalan izvor emocije za održavanje raspoloženja. Stoga moramo tražiti visoko usklađene izljeve emocionalnih indikatora koji imaju vrlo mali ili nikakav učinak na otvoreni dijegetski cilj (postizanje cilja).

Primjenom pristupa preko indikatora raspoloženja na nekoliko filmova pronašao sam takve izljeve te sam ih nazvao 'označiteljima emocija'. Oni su konfiguracije vrlo vidljivih tekstualnih indikatora u svrhu izazivanja kratkih trenutaka emocija. Ti su označitelji znak publici, koja putuje narativnom stazom prema cilju, da se uključi u kratki emocionalni trenutak. Ti trenuci pojačavaju predisponiranost raspoloženja, te ga potiču da traje.

Važno je napomenuti da označitelj emocija ne služi isključivo kao pospješitelj ili kočnica razvoja naracije. Prepreke pred ciljem mogu sadržavati nekoliko jakih indikatora emocija koji gledateljima znače važan oblik zadovoljenja, no takve prepreke valja razlikovati od onoga što ja nazivam 'označiteljem emocija'. Označitelj emocija nije informativno sredstvo koje nam daje detalje o naraciji, ni autorski komentar na dijegezu. Primarna je svrha označitelja emocija da proizvede kratak izljev emocije. Često takve trenutke možemo posve izbaciti iz filma, a da to ne ostavi nikakve posljedice na postizanje narativnih ciljeva ili informativnost naracije. Međutim, označitelji ipak u tekstu ispunjavaju važne emocionalne funkcije. Gledatelju uvučenu u odgovarajuće raspoloženje oni znače nagradu koja im pomaže da se zadrže u stanju pripravnosti za izražavanje emocije.

Promotrimo pobliže jednu naoko izrazito ciljno usmjerenu akcijsku sekvencu: uvodnu scenu Spielbergovih *Otimača iz-*

gubljenog kovčega (Raiders of the Lost Ark, 1981). U uvodnim kadrovima pratimo Indianu Jonesa (Harrison Ford) kroz džunglu i u pećinu sa zamkama u potrazi za zlatnim kipićem. Scene su pune redundantnih indikatora, odnosno signala za odgovarajuću emocionalnu usmjerenost, baš kao što to *mood-cue*-pristup i predviđa. Raspoloženje je napeto, osjećamo strah od mogućih napada divljaka iz džungle ili izlijetanja neke smrtonosne zamke. Glazba je uznemirujuća kombinacija neobičnih melodijskih intervala i udaraljki; ambijent je ispunjen sjenama, a kamera prati Jonesa u stopu. Jedan od Jonesovih vodiča pokuša ga ubiti s leđa, no Jones se uspijeva spasiti brzim potezom biča, pokazujući tako da je njegov lik spretan s oružjem. Istim tim bičem, Jones i preostali vodič prebacuju se preko duboke provalije, pri čemu gube tlo pod nogama i vodič zamalo završava na dnu provalije. Ista ih prepreka čeka i prilikom izlaska iz pećine. Nabrojene prepreke koriste višestruke emocionalne indikatore (glazbene petarde,[21] krupne planove lica) u svrhu signaliziranja emocionalnog izražaja straha, a imaju i važnu narativnu funkciju (sprečavaju napredovanje prema cilju i daju okvir za buduća događanja) te omogućuju emocionalno zadovoljenje. Sasvim očekivano, uvodne scene *Otimača izgubljenog kovčega* sadrže mnogo redundantnih indikatora koji se obraćaju našem fleksibilnom emocionalnom sustavu te nas usmjeravaju prema odgovarajućem raspoloženju. Međutim, u filmu nailazimo i na emocionalno naglašene trenutke koji ne ispunjavaju nikakvu važnu ciljno usmjerenu funkciju. Probijajući se kroz džunglu, jedan od vodiča otkriva groteskni kameni kipić i vrisne, što je popraćeno glasnim klepetanjem krila uplašenih ptica i glazbenom petardom. Očito je riječ o koncentriranoj organizaciji emocionalnih indikatora usklađenih da izazovu refleksni uzmak kod gledatelja, no za razliku od prije spomenutih emocionalnih pobuđivača, taj emocionalni označitelj niti pomaže, niti zaprečava napredovanje prema cilju. Isto tako, ne daje nikakve informacije. No s druge nam strane ipak pruža izljev usklađenih emocija koji pomaže održavanju scenske napetosti. To je primarna svrha scene s kamenim idolom.

S obzirom na isprepletenost naracije, teško je za ijedan trenutak u filmu ustvrditi da nema baš nikakva odraza na napredovanje prema cilju ili informativnost naracije. Scena s kamenim idolom gotovo je beznačajna u pogledu informativnosti naracije (naznačuje nam da je Jones blizu skrivenoga zlata), no funkcionalnost scene svakako nadilazi njezinu narativnu informativnost. Glavna je svrha kamenog idola da zaplaši gledatelje. Njegova je svrha mazanje očiju publici, jer ne traži nikakvu prijetnju dosezanju narativnog cilja.

Prema tom pristupu primarni je zadatak uvodnih sekvenci filma da odredi emocionalno usmjerenje koje će voditi publiku kroz film, navodeći gledatelje da indikatore tumače na raspoloženju sukladan način. Ustanovljavanje raspoloženja zahtijeva usklađene indikatore koji, po mogućnosti trebaju uključivati i širok raspon filmskih značitelja. Neki su indikatori u skladu s ostvarivanjem širih narativnih ciljeva, no moramo obratiti pozornost i na indikatore koji nemaju utjecaja na narativne ishode. Čak i tako izrazito ciljno usmjeren film s težištem na zapletu poput *Otimača izgubljenog kovčega* treba emocionalne označitelje (vrlo usklađene izljeve emocionalnih indikatora koji ne utječu na zaplet) da održavaju raspoloženje. Koncept emocionalnih označitelja otkriva nam da potreba za strukturiranim prizivanjem emocija nadmašuje funkcionalne informacije oblikovane narativnim ciljevima i radnjama.

Uz pomoć usmjerenih i neusmjerenih indikatora,[22] svaki tekst gradi emocionalno interpretativni okvir koji upravlja načinom na koji stvaramo hipoteze o tome koje će vrste emocionalnih indikatora biti primijenjene u filmu, te kako će oni biti strukturirani. Usporedbama organizacija indikatora u različitim tekstovima konačno dobivamo rječnik za klasificiranje i raspravu o emocionalnoj privlačnosti filma. Na primjer, tekstualni okvir možemo razvrstati ovisno o tome koliko dosljedno prati žanrovska očekivanja. Nadalje, možemo ih razvrstati ovisno o tome koliko opsežne informacije pružaju o emocijama. Koncept opsežne informativnosti emocionalne naracije pruža nam mogućnost da započnemo raspravu o izrazito manipulativnim filmovima poput *Otimača* i naizgled suptilnijim filmovima poput Forsythova *Lokalnog junaka* (*Local Hero*, 1983).

Film napučen emocionalnim informacijama pokušava izazvati emocije učestalo i na vrlo određen način. Takvi tekstovi rabe mnogo redundantih indikatora, koriste ih često i vrlo su istaknuti. *Otimači izgubljenog kovčega* takav su informacijama bogat tekst koji nam na niz načina sugerira kako bismo trebali reagirati. *Otimači* snažno označavaju ulazak svakog važnijeg nacističkog lika glazbenim petardama, kadrovima snimljenih iz donjeg kuta, te prijetećih grimasa kojima ih jasno označuju kao likove koje treba mrziti. Usklađenost nekoliko redundantnih emocionalnih indikatora svojstvena je informacijski bogatu tekstu. Tekst s manje informacija pružio bi manje redundantnih indikatora. Budući da je izraze moguće usporediti, pomažu nam da otkrijemo veze i razlike između filmova koje nisu uvijek posve očite.

Navedeni nam izrazi omogućavaju da usporedimo različite filmove, no isto tako i da opišemo kako se u pojedinačnim filmovima mijenjaju načini indiciranja emocija. Filmovi ne zadržavaju stalno jednaku razinu emocionalne informativnosti, ona se mijenja. Čak i informacijama bogat film poput *Otimača* ne zadržava istu razinu emocionalnih indikatora za vrijeme čitavoga trajanja. Tekstovi su u nekim dijelovima bogatiji informacijama, a u nekim siromašniji. Scena tučnjave u nepalskoj gostionici nije popraćena glazbom, te je tako manje emocionalno obojena od potjera i sukoba u scenama klimaksa.

Tekstove također možemo razvrstati s obzirom na to koliko im je jaka ili slaba usmjerenost prema cilju. Strogo ciljno usmjerena naracija poput *Otimača izgubljenog kovčega* predstavlja radnju koja se kreće u smjeru jasnih ciljeva (spašavanje gospe u nevolji, pronalazak kovčega). Takvu je naraciju lakše usporediti s prototipnim emocionalnim zapisima. Budući da imamo jasne ciljeve, lakše nam je odrediti emocionalno stanje lika poput Indiane Jonesa i dati smisao drugim emocionalnim indikatorima. No kao što se tijekom filma mijenja količina emocionalnih informacija, jednako se tako može mijenjati i razina usmjerenosti prema cilju. *Lokalni junak* otvoreno izlaže svoj narativni cilj, kupnju škotskoga mjestašca da bi se pripremio teren za gradnju naftne rafinerije. McIntyre (Peter Riegert) mora obaviti kupnju, te se on

tog posla na početku filma vrlo ozbiljno prihvaća. Međutim, u sredini filma ostvarenje cilja više nije toliko bitno i gledatelji se moraju oslanjati na profinjene emocionalne indikatore, a ne na cilju usmjeren emocionalni prototip. Poslije, film ponovno poprima strogu usmjerenost prema cilju.

U gore je spomenutim odrednicama *Lokalni junak* manje informativan film s nekoliko razina usmjerenosti prema cilju. Zadovoljava svega nekoliko jasnih žanrovskih očekivanja (u svrhu intertekstualne usporedbe mogli bismo ga svrstati negdje između filma o obično neobičnim zajednicama ili filma o novim tehnologijama koje zatiru stare vrijednosti). U tom su ga smislu kritičari ocijenili kao 'film raspoloženja', 'nježan' ili 'profinjen'.[23] Tekstualni pristup i navedeno nazivlje omogućavaju nam da točnije odredimo kako se stvara 'film raspoloženja', čime ću se i sam pozabaviti.

Lokalni junak započinje jasnom narativnom usmjerenošću prema cilju koja je predstavljena prilično uobičajenim nizom scena. Sastanak uprave otkriva nam važnost rafinerije i spomenute lokacije u Škotskoj. Vidimo McIntyrea u uredu kako se priprema za odlazak u Škotsku, i putem dijaloga saznajemo da nije posebno oduševljen dodijeljenim poslom. U scenama se koriste uobičajenim postupcima ekspozicije lika i situacije, no u oba slučaja imamo malu promjenu naglašenu scenskim aranžmanom. Sudionici sastanka uprave šapću da ne bi probudili Harpera (Burt Lancaster), dok McIntyre o svom zadatku razgovara s kolegom telefonom iako su udaljeni svega nekoliko koraka. U obje je situacije narativna informacija gotovo zasjenjena neočekivanim elementima inscenacije (uspavanim Harperom i telefonskim razgovorom preko staklene stijenke). *Lokalni junak* predstavlja posve izravnu narativnu ekspoziciju, no informacije puni komičnim indikatorima, te tako stvorivši okvir za ciljnu usmjerenost istovremeno naznačuje prikladnost komičnog raspoloženja.

McIntyre stiže u Škotsku te započinje pregovore s odvjetnikom o kupnji čitavoga sela. Odvjetnik mu obećava da će se on pobrinuti za sve, a McIntyreu sugerira da se za to vrijeme malo upozna s područjem. U tom trenutku narativna potraga za ciljem staje budući da McIntyre ne nailazi ni na kakve prepreke. Mještani su oduševljeni idejom da prodaju zemlju, a kompanija Knox rado će im platiti. Odvjetnik odugovlači, ali nama je jasno da nema nikakvih zapreka postizanju cilja. Od toga trenutka ciljna usmjerenost filma pada u sjenu.

Preostao nam je tek niz komičnih indikatora i označitelja. McIntyre i njegov pomoćnik ručaju i pritom se špricaju sokom. Kraj njih projuri bučan motor i zamalo ih obojicu sruši. U pozadini čujemo odvjetnika i njegovu ženu kako se smijulje dok vode ljubav. Početnim cilju usmjerenim scenama pripremeljeni smo i na ovakve komične indikatore, stoga kad je utrka za ostvarenjem cilja prestala, komično raspoloženje nastavljaju održavati novi emocionalni indikator i povremeni emocionalni označitelji (poput onog bučnog motora). Takvi indikatori obično nisu jako redundantni ili označeni, no u nedostatku jasnog početnog cilja, služe kao primarni izazivači emocija.

Lokalni junak, međutim, ne ostaje bez svoje ciljne usmjerenosti kad McIntyre stigne u selo. Početni se cilj (kupnja sela) zamjenjuje manje konkretnim ciljem prema kojemu se može sporije napredovati uz pomoć niza informacijski siromašnih indikatora. Ishod škotskog dijela filma jest promjena yuppieja McIntyrea u nježniju, opušteniju osobu koja se uspijeva uklopiti u spori ritam maloga mjesta (a odvija se usporedo s padom ciljne usmjerenosti naracije). McIntyre se počinje opuštenije odijevati; u oceanu gubi svoj sat; nauči zastati prije izlaska iz hotela da bi izbjegao motociklista. Polako postajemo svjesni McIntyreve promjene u nizu nagomilanih detalja predstavljenih kratkim vinjetama.

Klasična se kinematografija tradicionalno bavi promjenama svojih protagonista. Da bi dostigao narativni cilj, klasičan protagonist često mora i sam doživjeti karakterne promjene. Unutrašnja promjena omogućava dostizanje cilja radnje. U tom su smislu ciljna usmjerenost i karakterna promjena nerazdvojivo povezane.

No u *Lokalnom junaku* karakterna je promjena odvojena od narativnog cilja. Kada staje utrka za sklapanjem ugovora o prodaji zemlje, počinje McIntyreova promjena u opušteniju osobu. Odvojena od početnog narativnog cilja, ta promjena postaje sama po sebi i za sebe cilj koji se dostiže na mahove, i to u obliku kratkih komičnih pokazatelja. Umjesto da se karakterna promjena zasniva na dostizanju akcijski usmjerenog narativnog cilja, *Lokalni junak* nudi nam niz migova o McIntyreovoj metamorfozi kao dijelu relativno neorganiziranog niza komičnih trenutaka. Vinjete koje nas obavješćuju o McIntyreu nisu ništa jače označene od onih koje se bave mještanima. Jasan narativni cilj ustanovljen na samom početku nema više dovoljnu narativnu težinu da scene organizira linearnom progresijom prema ostvarenju cilja. Naracija napreduje na mahove, umjesto usmjereno, više epizodično nego linearno, povremeno umjesto postojano. Film ne ostaje posve bez ciljnog usmjerenja, ali tekst je ipak, tijekom čitavoga škotskog dijela, znatno manje zasnovan na ciljnoj usmjerenosti. Upravo nam je zato otežano i označavanje filmskih emocija.

Prvi je dojam da tempo teksta *Lokalnog junaka* nije pretjerano brz. Međutim, promotrimo li ga malo bolje otkrivamo da ima iznimno brze nizove emocionalnih indikatora. Oni su kratki (McIntyreov pomoćnik vježba ronjenje na dah, ulomci razgovora s glumcima malih uloga) i rijetko redundantni. Tako fragmentirani indikatori odgovaraju kratkoći emocionalnog doživljaja publike, te omogućavaju redatelju da naniže brzometan niz emocionalnih indikatora. Iako u smislu ostvarenja cilja film sporo napreduje (što nam objašnjava zašto je dobio oznaku 'nježnog' filma), u nedostatku ciljno usmjerenog emocionalnog prototipa ili snažnog žanrovskog okvira, a da bi održao predispoziciju komičnog, mora imati brzu izmjenu emocionalnih indikatora. Budući da ti indikatori nisu jako naglašeni ili redundantni, *Lokalnog junaka* s lakoćom nazivamo 'suptilnim' filmom.

Da bi se održala ta suptilnost, u filmu se glazba koristi vrlo selektivno. Glazba u prvom planu (kao u slučaju *Otimača izgubljenog kovčega*) preočito bi najavljivala svoju emocionalnu privlačnost, tako da prilikom dolaska McIntyrea u Škotsku glazba gotovo posve nestaje. Glazbom se koristi samo povremeno, i to u početnim scenama škotskoga dijela filma, a i tada ona služi samo kao prijelazno sredstvo između različitih vremena ili prostora. Budući da su takvi glazbeni indi-

katori funkcionalno motivirani, očito nisu vidljivo (odnosno, čujno) istaknuti kao emocionalni indikatori.

Glazba se sljedećom prilikom čuje dok ljudi plešu, i to kao jasno označen dijegetski izvor. Tek nakon scene društvenog plesa u *Lokalnom* se *junaku* istaknuto javlja nedijegetska glazba. Nimalo slučajno, nedijegetska glazba pojavljuje se u trenutku kada film ponovno poprima svoju početnu ciljnu usmjerenost. Odmah nakon scene društvenog plesa, odvjetnik saznaje da je vlasnik plaže starac koji je odbija prodati. To je prva prepreka postizanju početnog cilja, a otkrivamo je tek u trećoj četvrtini filma. Stoga je posljednja četvrtina filma ciljno usmjerena i ispunjenja istaknutom nedijegetskom glazbom.

Ukratko, veći dio *Lokalnog junaka* provodimo u Škotskoj bez ciljne usmjerenosti i glazbene pratnje. Glazba se uvodi tek kao kratko, funkcionalno sredstvo prijenosa. Sljedeća je pojava glazbe jasno motivirana dijegezom (plesom), da bi se na kraju filma pojavila nedijegetska glazba kao signal emocionalnih reakcija. Njezina je pojava redundantna i u sprezi s drugim emocionalnim indikatorima poput osvjetljenja i inscenacije. Dok je na početku bilo vrlo malo redundantnih emocionalnih indikatora, prema kraju filma redundancija je sve češća. Ovakav nam razvoj omogućava da emocionalnu privlačnost *Lokalnog junaka* ocijenimo 'suptilnom' (za razliku od *Otimača*), a da istovrememo iskoristimo emocionalnu snagu redundantnog indiciranja u drugom dijelu filma. Budući da početak filma ne obiluje redundantnim skupinama, naša su očekivanja emocionalnih indikatora mala, stoga nam postupni porast redundantnih emocionalnih indikatora kako se približavamo klimaksu filma pruža znatno emocionalno zadovoljenje.

Ova nam je mala vježba analiziranja suptilnog 'filma raspoloženja' pokazala da su tekstualna svojstva poput bogatstva emocionalnih informacija i razine ciljne usmjerenosti usporediva. Činjenica je da možemo reći da li je neki tekst više ili manje (emocionalno) informativan, ali ne možemo ukazati na ta svojstva bez međutekstualnih komparacija. Na primjer, *Otimači izgubljenog kovčega*, čiji je tekst informativno bogatiji od teksta *Lokalnog junaka*, služi se postupno sve naglašenijom glazbom, na sličan način kao i *Lokalni junak*. Nakon početnih bum-tras-nađi-blago-i-bježi scena, glazba u *Otimačima* biva utišana i služi tek kao prijenosno sredstvo. Sljedeća akcijska scena, tučnjava u nepalskoj gostionici, uopće nema glazbenu podlogu. Kad Jones i Marian (Karen Allen) stignu na tržnicu, čujemo egzotičnu istočnu glazbu motiviranu dijegezom. Tek se nakon ove dijegetičke glazbe u *Otimačima* ponovno pojavljuju relativno zbijeni glazbeni indikatori. Taj se uzorak progresivno upadljive glazbe (početak bez glazbe, zatim glazba kao prijenosnik, zatim dijegetska, te na kraju nedijegetska glazba) koristi i u *Lokalnom junaku* u svrhu stvaranja 'suptilnih' emocionalnih izjava.

Očito je da se različiti tekstovi mogu koristiti sličnim uzorcima emocionalnog indiciranja. Glazba za *Otimače* također ima istančanu progresiju, ali zbog istaknutih redundantnih indikatora (glazbene petarde za naciste) *Otimači* su informativno bogatiji tekst. Kada govorimo o nekom tekstu, nećemo reći koliko je i je li uopće emocionalno informativan, nego ćemo u usporedbi s drugim tekstovima ustanoviti da li je više ili manje informativno bogat.

Mogućnost usporedbe tako naizgled različitih filmova dokaz je da nam *mood-cue*-pristup omogućava točnije razmatranje sličnosti i razlika emocionalnih struktura filma. Ove su nam kratke studije pokazatelj kako uz pomoć pretpostavki ovog analitičkog pristupa kritičar može proučavati filmski tekst.

Asocijativni model emocija o kojemu smo govorili u ovom poglavlju pruža nam osnovne pretpostavke za *mood-cue*-pristup analizi emocionalne privlačnosti filma. Ovaj nam model sugerira da filmovi prvo uspostavljaju raspoloženje (emocionalnu usmjerenost prema filmu) uz pomoć početnih skupina emocionalnih indikatora. Gledajući film gledatelj prikuplja indikatore koji su u skladu s uspostavljenim raspoloženjem. Scenarij zasnovan na pravim osjećajima te naša prijašnja gledalačka iskustva stvaraju očekivanja koja gledatelja navode da stvori hipoteze o mogućim vrstama emocionalnih indikatora u filmu. Raspoloženje se mora poticati povremenim koncentriranim izljevima emocionalnih indikatora, ili će nestati. Zapisi i prototipi emocija pomažu nam da označimo odgovarajuća emocionalna stanja, a usklađeni uzorci emocionalnih indikatora potiču nas da te zapise primijenimo na vlastitom emocionalnom sustavu.

Kritičari koji će se služiti ovim modelom trebali bi istražiti kako višestruki indikatori na početku filma određuju raspoloženje. Zatim bi trebalo uočiti kojim se zapisima gledatelj služi da bi shvatio emocionalnu progresiju filma, obrativši posebnu pozornost na nizove visoko koncentriranih trenutaka emocionalnog indiciranja koji potvrđuju i svrstavaju gledateljevu emocionalnu usmjerenost na tekst.

Pristup *mood-cue* ima nekoliko prednosti. Ponajprije, yaj pristup potvrđuje da emocionalni prototip i emocionalni zapis daju dobro objašnjenje za većinu naših emocionalnih doživljaja. Moja analiza *Lokalnog junaka* uglavnom ovisi o ciljnoj usmjerenosti, prototipnom obilježju emocija. Smatram da su jedno od najvažnijih područja za istraživanja emocija upravo emocionalni zapisi (poput osobitih obilježja koncepata straha ili tuge). Pozdravljam napore psihologa, kognitivnih filozofa, antropologa i sociologa koji nam pomažu da te zajedničke zapise izrazimo. Međutim, ovaj pristup isto tako potvrđuje i da su stvarna emocionalna iskustva znatno neurednija od našega cilju i predmetu usmjerena prototipa. Emocionalna privlačnost *Lokalnog junaka* i *Otimača* ne ovisi isključivo o radnjama važnim za zaplet. Asocijativni nas model emocija podsjeća na važnost široke lepeze značenja izvan same putanje radnje, a pristup *mood-cue* daje nam rječnik kojim te strukture možemo opisati.

Da bi mogli pristupiti emocionalnom sustavu, indikatori ne moraju biti čvrsto povezani s glumačkim izvedbama. Za filmske su emocije od iznimne važnosti emocionalne asocijacije stvorene kroz glazbu, inscenaciju, boje, šumove i osvijetljenje. Ovaj nam pristup omogućava da utvrdimo njihovu važnost, a da ih pritom ne podredimo likovima predstavljenim na platnu. Da bismo uopće mogli pojmiti kulturne i socijalne nijanse međudjelovanja filma i gledatelja, prvo moramo razumjeti svu složenost emocionalne privlačnosti filma.

Prevela: Mirela Škarica

Bilješke:

1 Vidi posebno izdanje *Post Scripta* 13, br. 1 (jesen 1993) i djelo Noëla Carolla uključujući 'Toward a Theory of Film Suspense', *Persistence of Vision* 1 (ljeto 1984): 65-89; 'The Power of Movies', *Daedalus* 114, br. 4 (jesen 1985): 79-103; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990); te 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', *Poetics Today* 14, br. 1 (proljeće 1993): 122-41.

2 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Claredon Press, 1995); Ed S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine,* prijevod Barbara Fasting (Mahwah, N. J.: Erlbaum, 1996); Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Claredon Press, 1997)

3 Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 43-47.

4 Kad psiholozi i filozofi općenito raspravljaju o emocijama, obično uzimaju primjer osjećaja straha. Strah zadovoljava sva svojstva prototipa emocije. Ima očiti predmet, jasan cilj (odstranjivanje prijetećeg predmeta iz blizine), te daje jak razlog za djelovanje (za borbu ili bijeg). Za psihologe i filozofe strah je stoga možda najbolji primjer prototipa emocije, jednako kao što je u američkom društvu crvendać najbolji prototip za kategoriju 'ptica'.

5 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985)

6 Tan tvrdi da je zanimanje primarna emocija koja gledatelju pomaže izvući narativni i emocionalni smisao iz filma. Naše je zanimanje organizirano tematski, pri čemu teme predstavljaju kognitivne scenarije koji usmjeruju naša očekivanja u pogledu djelovanja lika, njegove motivacije i mogućih ishoda naracije. Uobičajene teme uključuju izdaju, žrtvu i prijevaru. Scenarij za teme sastoji se od manjih jedinica zapleta, poput uspjeha, gubitaka, zlobnih činova, itd., koji služe kao orijentiri za glavni zaplet. Za razumijevanje emocionalne privlačnosti filma najvažnije je razumjeti kako jedinice zapleta formiraju teme.

7 Grodal postavlja model narativnog tijeka koji prevladava u normalnom procesuiranju filmskih slika i narativnih informacija. Taj proces obično napreduje silazno, od jednostavnijih ka kompliciranijim procesima, dok je na samom početku susret sa samim slikama. Na višim razinama, gledatelji procjenjuju djelovanje i slažu ih u narativne sheme poput likova, motivacije i ciljeva. Uživljavamo se i poistovjećujemo s likovima u pokušaju dosezanja cilja, a konačno emocionalno iskustvo (modalno svojstvo) često ovisi o načinu na koji lik postiže ili ne postiže cilj. Na primjer, ako je naracija usredotočena na cilju usmjeren lik koji ima kontrolu nad fiktivnim svijetom, tada, kaže Grodal, doživljavamo napet oblik emocija. Sprečavanje ostvarenja cilja vodi u modalitet koji on naziva zasićenje, pri čemu se napetost akumulira budući da se ne može transformirati u djelovanje/ tendenciju pokretanja. Likove mogu blokirati dijegetska sredstva ili vanjsko djelovanje (na primjer, avangardni redatelj odlučuje ponavljati neku radnju ne dopustivši nam da uživamo u dovršenju aktivnosti). Uglavnom, blokiranje i postizanje cilja najvažniji su za modalna svojstva koja nabraja Grodal.

8 Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988), 213-25.

9 Richard S. Lazarus, James R. Averill i E. M. Opton Jr., 'Toward a Cognitive Theory of Emotions', in *Feelings and Emotions,* uredila Magda B. Arnold (New York: Academic Press, 1970)

10 Najbolji je sažetak opsežnog istraživanja o temi različitih emocionalnih podsustava knjiga *Handbook of Emotions*, uredili: Michael Lewis i Jeannette M. Haviland (New York: Guilford Press, 1993) Za podrobnije proučavanje vidi Joseph E. LeDoux, 'Emotional Networks in the Brain', 109-18; John T. Cacioppo, David J. Klein, Gary G. Berntson i Elaine Hatfield, 'The Psychophysiology of Emotion', 119-43; Richard J. Davidson, 'The Neuropsychology of Emotion and Affective Style', 143-54; Jeffery Pittam i Klaus R. Scherer, 'Vocal Expresion and Communication of Emotion', 185-98; te Linda A. Camras, Elizabeth A. Holland i Mary Jill Patterson, 'Facial Expression', 199-208.

11 Ovaj je model sličan modelima predstavljenim u radovima Leonarda Berkowitza 'On the Formation and Regulation of Anger and Aggression: A Cognitive-neoassociationistic Analysis', *American Psycologis* 45, br. 4 (travanj 1990): 494-503; Gordona Bowera i Paula R. Cohena, 'Emotional Influences in Memory and Thinking: Data and Theory', *Affect and Cognition*, uredile Margaret Sydnor Clark i Susan T. Fiske (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1982), 291-331; Petera J. Langa 'A Bio-informational Theory of Emotional Imagery', *Psychophysiology* 16, br. 6 (1979): 495-512; te Howarda Leventhala, 'A Perceptual-motor Theory of Emotion', *Advances in Experimental Social Psychology*, uredio Leonard Berkowitz (New York: Academic Press, 1984), 17: 117-82.

12 Walter Cannon raspravlja o primjerima pojave 'kao da' u Maranonovom djelu iz 1920-ih. Vidi Cannon, 'The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and Alternative Theory', *American Journal of Psychology* 39 (1927): 113.

13 Detaljniji opis limbičkog sustava naći ćete u Joseph LeDoux, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (New York: Simon and Schuster, 1996)

14 Da bude jasnije, izrazom *zapis* (*script*) označavam spoznajnu srž određene emocije, a izrazom *prototip* uobičajena svojstva emocije. Postoji jedan osnovni prototip emocije koji uključuje tendenciju djelovanju, usmjerenost prema cilju i predmetu, itd. No postoje različiti zapisi za različite emocije. Zapis za ljubomoru, na primjer, podrazumijeva da nekog volimo, te da sumnjamo da netko drugi pokušava osvojiti našeg ljubavnika. Prototip emocije daje središnje načelo za organizaciju zapisa pojedinih emocija.

15 Paul Ekman, 'An Argumetn for Basic Emotions', *Cognition and Emotion* 6, br.... (1992): 169-200; Paul Ekman, 'Expressions and the Nature of Emotion', *Approaches to Emotion*, uredili Klaus R. Scherer i Paul Ekman (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1984), 319-43.

16 Pio Ricci-Bitti i Klaus R. Scherer, 'Interrelations between Antecedents, Reactions, and Coping Responses', *Experiencing Emotion: A Cross-Cultural Study,* uredili Klaus R. Scherer, Harald G. Wallbott i Angela B. Summerfield (Cambridge: Cambridge University Press, 1986): 31-48.

17 Richard J. Davidson i Andrew J. Tomarken, 'Laterality and Emotion: An Electrophysiological Approach', *Handbook of Neuropsychology*, uredili Francoios Boller i Jordan Grafman (Amsterdam: Elsevier, 1989), 3: 419-41; John M. Gottman i Robert W. Levenson 'Assessing the Role of Emotion in Marriage', *Behavioral Assessment* 8, br. 1 (1986): 31-48.

18 Elisha Y. Babad i Harald G. Wallbott, 'The Effects of Social Factors on Emotional Reactions', *Experiencing Emotion*, uredili Scherer, Wallbott i Summerfield, 154-72.

19 Nico H. Frijda, 'Moods, Emotion Episodes, and Emotions', *Handbook of Emotions*, uredili Lewis and Haviland, 381-403. Djelo predstavlja najopsežnije psihološko istraživanje raspoloženja koje ispituje kako raspoloženje utječe na zadatke pamćenja. Sažetak ovog istraživanja možete naći u Gordon H. Bower, 'Mood and Memory', *American Psychologist* 36, br. 2 (veljača, 1981): 129-48.

20 Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton: Princeton University Press, 1988), 3. Dijelim zabrinutost Thompsonove da unaprijed smišljene metode obično daju predodređene ishode, čime se analiza sužava i proizvodi šablonski kritički pristup [engl. *cookie-cutter criticism*; op. ured.]. Prilikom oblikovanja pristupa pravi je izazov odabrati pretpostavke kojima pristup nećemo učiniti pristranim prema nekoj određenoj filmsko-naracijskoj paradigmi.

21 Engleski je izraz *musical stinger*, a znači vrlo glasnu glazbenu provalu. (op. prev.)

22 Emocionalni narativni indikatori mogu se smatrati ciljno usmjerenima ako pružaju važne informacije o liku i njegovu pokušaju ostvarenja cilja. Indikatori koji nisu usmjereni prema nekom cilju ne pružaju informacije o postizanju cilja; postoje zbog drugih razloga, poput indiciranja odgovarajuće emocionalne usmjerenosti. Ovi indikatori mogu se izbaciti iz filma bez ikakva utjecaja na krajnje ostvarenje cilja. U tom se slučaju, međutim, znatno mijenjaju uzorci emocionalnog indiciranja.

23 David Ansen, 'Highland Fling', *Newsweek*, 28. veljače, 1983, 79; *Variety*, 16. veljače, 1983; Pauline Kael, *New Yorker*, 21. ožujka, 1983; 115-18; Stanley Kauffmann, 'Highland Fling, French Flummery', *New Republic,* 21. ožujka, 1983, 24; James M. Wall, 'Local Hero', *Century Christian*, 22-29 lipnja, 1983, 622; Richard Schickel, 'Scotch Broth', *Time*, 21. veljače, 1983, 80; Janet Maslin 'Oily Fairyland', *New York Times*, 17. veljače, 1983, 25; Vincent Canby, 'Vitality and Variety Buoy New Movies from Britain', *New York Times*, 6. ožujka, 1983, 17.

Bibliografija

Arnold, Magda B, ur., 1970, *Feelings and Emotions,* New York: Academic Press

Babad, Elisha Y., Harald G. Wallbott, 'The Effects of Social Factors on Emotional Reactions', u Scherer, Wallbott i Summerfield, ur., 1986

Berkowitz, Leonard, ur., 1984, *Advances in Experimental Social Psychology*, New York: Academic Press

Berkowitz, Leonard, 1990, 'On the Formation and Regulation of Anger and Aggression: A Cognitive-neoassociationistic Analysis', *American Psycologis* 45, br. 4 (travanj 1990): 494-503;

Boller, Francoios, Jordan Grafman, ur., 1989, *Handbook of Neuropsychology*, Amsterdam: Elsevier

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film,* Madison: University of Wisconsin Press

Bower, Gordon H., 1981, 'Mood and Memory', *American Psychologist* 36, br. 2 (veljača, 1981): 129-48.

Bower, Gordon, i Paul R. Cohen, 1982, 'Emotional Influences in Memory and Thinking: Data and Theory', u Clar, Fiske, ur., 1982.

Cannon, Walter, 1927, 'The James-Lange Theory of Emotions: A Critical Examination and Alternative Theory', *American Journal of Psychology* 39 (1927): 113

Caroll, Noël, 1984, 'Toward a Theory of Film Suspense', *Persistence of Vision* 1 (ljeto 1984): 65-89

Caroll, Noël, 1985, 'The Power of Movies', *Daedalus* 114, br. 4 (jesen 1985): 79-103

Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory,* New York: Columbia University Press.

Caroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge

Caroll, Noël, 1993, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', *Poetics Today* 14, br. 1 (proljeće 1993): 122-41.

Clark, Margaret Sydnor, Susan T. Fiske, ur., 1982, *Affect and Cognition*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum

Davidson, Richard J., Andrew J. Tomarken, 1989, 'Laterality and Emotion: An Electrophysiological Approach', u Boller, Grafman, ur., 1989

Ekman, Paul, 1984, 'Expressions and the Nature of Emotion', u Scherer, Ekman, ur., 1984.

Ekman, Paul, 1992, 'An Argument for Basic Emotions', *Cognition and Emotion* 6, br.... (1992): 169-200;

Frijda, Nico H., 1993, 'Moods, Emotion Episodes, and Emotions', u Lewis, Haviland, ur., 1993

Gottman, John M., Robert W. Levenson, 1986, 'Assessing the Role of Emotion in Marriage', *Behavioral Assessment* 8, br. 1 (1986): 31-48.

Grodal, Torben Kragh, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition,* Oxford: Claredon Press

Lang, Peter J., 1979, 'A Bio-informational Theory of Emotional Imagery', *Psychophysiology* 16, br. 6 (1979): 495-512

Lazarus, Richard S., James R. Averill i E. M. Opton Jr., 1970, 'Toward a Cognitive Theory of Emotions', in Arnold, ur., 1970.

LeDoux, Joseph, 1996, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York: Simon and Schuster

Leventhal, Howard, 1984, 'A Perceptual-motor Theory of Emotion', u Berkowitz, ur., 1984.

Lewis, Michael, Jeannette M. Haviland, ur., 1993, *Handbook of Emotions*,: New York: Guilford Press

Ricci-Bitti Pio, Klaus R. Scherer, 1986, 'Interrelations between Antecedents, Reactions, and Coping Responses', u Scherer, Wallbott, Summerfeld, ur., 1986.

Scherer Klaus R. i Paul Ekman, ur., 1984 *Approaches to Emotion*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum

Scherer, Klaus R., Harald G. Wallbott, Angela B. Summerfield, ur., 1986, *Experiencing Emotion: A Cross-Cultural Study,* Cambridge: Cambridge University Press

Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Claredon Press

Tan, Ed S., 1996, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine,* prijevod Barbara Fasting; Mahwah, N. J.: Erlbaum

UDK: 791.43:159.94
791.45.073:159.94

Ed S. G. Tan i Nico H. Frijda

Sentiment u gledanju filma*

Žena i djeca poveli su oca u kino na *Pocahontas* (1995). Na jednom od vrhunaca filma, lik Pocahontas javno se usprotivi ocu, moćnom indijanskom poglavici, i nagovara ga da se ne upušta u osvetničku akciju protiv engleskih naseljenika te tako spriječi strašan rat. Otac u mraku kina bori se sa suzama. Pogledavši sina opaža da dječak tek pažljivo motri scenu, pa se osjeća zbunjenim zbog vlastitih osjećaja.

Ovo je primjer veoma uobičajene emocionalne epizode. U situacijama poput opisane većina promatrača lako će shvatiti *očeve osjećaje* kao vrstu *sentimentalne emocionalnosti*, ili kraće sentimenta. Ipak, izraz *sentiment* nije oznaka koju pojedinci rado pripisuju emocionalnom stanju u kojemu se nalaze. Prije svega, ona ima pogrdno značenje. Sentimentalnost je glupa, a sentimentalna emocija često se smatra lažnom ili neiskrenom, tim više ako je ta emocija izazvana umjetnim podražajem poput filma. Sentimentalnost se također povezuje sa slabošću i ženskošću u značenju koje ne ide u prilog ženama. Drugo, teško je shvatiti što je zapravo sentiment. Značenja što ih razne osobe pridaju tom izrazu mogu se znatno razlikovati, a iz teorijskog gledišta sentimentalne emocije mogu biti mješavina nekoliko emocija, a ne samo jedna. Jedan od razloga nejasnoće vjerojatno je taj što su emocije na koje se taj izraz odnosi očigledno složenije od uobičajenijih emocija poput straha, tuge i srdžbe. Povrh toga, sentimentalnost se obično povezuje s reakcijom na kulturne proizvode, a ne na situacije iz stvarnoga života. Osim toga, podrazumijevani kulturni proizvodi, poput popularne književnosti, kazališta i filma, uživaju niži ugled. Nije uvijek bilo tako. Štoviše, kratka povijest značenja izraza *sentiment* i sentimentalan može produbiti naše razumijevanje stvarnog značenja sentimentalne emocije. No prije toga trebamo uvodno razlučiti sentiment od drugih vrsta emocija.

Pocahontas, Walt Disney Studio, 1995

Sentimentalnost se gotovo redovito povezuje s plakanjem. Postoje i druge emocije pri kojima lijemo suze ili barem osjećamo snažan poriv ka plaču, osobito kada smo tužni ili nečim ganuti. No sentimentalna emocija nije isto što i tuga, premda se ta dva osjećaja vrlo dobro slažu. U tuzi shvaćamo da smo izgubili nešto važno. Rasplakati se možemo, a da nismo sentimentalni, pod uvjetom da znamo što nas je ganulo i osjećamo da važnost toga odgovara intenzitetu naše emocije. Pod sentimentalnom emocijom, s druge strane, podrazumijevamo emociju kojoj je svojstven poriv na plač ili stanje ganutosti, snaga kojeg premašuje značenje što ga pripisujemo njegovu uzroku. Kao što ćemo vidjeti, poriv na plač povezuje se pak sa stanjem opće ranjivosti ili bespomoćnosti. Druga značajka onoga što nazivamo sentimentima jest to da se oni uglavnom javljaju kao reakcija na sudbinu drugih. Promatrate tuđu sreću ili nesreću i odjednom se zateknete kako plačete, a da zapravo ne shvaćate zašto bi vas iznenadni događaj tako ganuo. Konačno, sentimentalne emocije u određenoj su mjeri bezrazložne. Narav im nije takva da potiču na djelovanje ili na suzdržavanje od akcije. Zato se često, premda ne i uvijek, misli da su takve emocije neiskrene ili izvještačene.

Važno je naglasiti da netko može oznaku 'sentimentalna' prikvačiti vlastitoj emociji — otac u primjeru *Pocahontasa* možda nije dobro shvatio što je uzrok njegove provale emocija — kao i emociji nekog drugog: paraplegični pacijenti će 'itekako preobilno' plakati kada rodbina u posjetu napusti bolnicu.[1]

Kratka povijesti sentimentalizma

Sentimentalni osjećaj nije se oduvijek smatrao jeftinom emocijom, a u nekim kulturama sentimentalnost i njezine istoznačnice bile su ili jesu mnogo manji tabu nego danas u našoj kulturi. Poznato je, primjerice, da je procvat filmske industrije u Indiji urodio sentimentalnim filmovima za domaću široku publiku. Također ne bi trebalo zaboraviti da se sentimentu sklone subkulture mogu pronaći u svačijem susjedstvu: popularnost televizijskih sapunica među svim kate-

* Izvornik: Ed S. Tan, Nico Frijda, 1999, 'Sentiment in Film Viewing', u Carl Plantiga, Greg Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press, str. 48-64. Prijevod objavljujemo uz dozvolu John Hopkins U. P.

gorijama gledatelja potvrda je tomu. A ne tako davno sentiment se u ovoj kulturi smatrao uzvišenim osjećajem. Izraz 'sentiment' u značenju koje je blisko njegovoj današnjoj uporabi javlja se, čini se, tek potkraj osamnaestoga stoljeća kada je ta riječ najprije značila iskrenost, a poslije je stekla značenje čistog i profinjenog osjećaja, kao u romanu Lawrencea Sternea *Sentimentalno putovanje kroz Francusku i Italiju*. R. F. Brissenden upozorio je da su autori sentimentalne književnosti od romantizma do danas težili podizanju morala svojega čitateljstva, tako što su se obraćali njihovim emocijama i njihovu prirodnom osjećaju za ono što je kreposno i dobro i oplemenjivali ga.[2] Središnja tema sentimentalnoga romana, prema Brissendenu, kreposni je lik koji se nađe u nevolji zbog okolnosti koje nisu njegova ili njezina krivnja. Ne stavlja se naglasak na zbivanja kao takva, nego na osjećaje likova. Važnija je njihova raščlamba zamršenih i zbunjujućih situacija te moralne diskriminacije koje iz njih proistječe, nego samo činjenje dobrih djela. Annemieke Meijer tvrdi da zapleti s *naglim obratom* podupiru temu vrline u nevolji: nagli gubitak imetka, ponovno pronađeno dijete ili roditelj i drugi udarci sudbine, dok krivudave ili fragmentirane linije priče također služe opisu jakih emocija lika. Sentimentalni roman ne ističe se po originalnosti. On crpe iz zbirke konvencionalnih situacija i ustaljenih likova. Efektni odlomci, kao što su prizori uz smrtnu postelju ili ponovnog ujedinjenja, piše Meijer, daju se u *tabloima*.

Premda se ovaj opis sentimentalizma odnosi na književnost osamnaestog stoljeća, nije teško zapaziti upadljive sličnosti s većinom suvremenih popularnih filmova, a posebice s holivudskom melodramom iz 1910-ih i 1960-ih godina. Ta vrsta melodrame smještena je u kućni ambijent braka i obitelji. Glavni su likovi žene. Spomenimo tek neke primjere: *Put prema istoku* (*Way Down East*, 1920) Davida Warka Griffitha, *Čovjekov dvorac* (*A Man Castle*, 1933) Franka Borzagea, *Kratak susret* (*Brief Encounter*, 1945) Davida Leana i *Sve što želim* (*All I Desire*, 1953) Douglasa Sirka.

Robert Lang ističe da je melodrama — drama identiteta. Sukob se na ovaj ili onaj način usredotočava na definiciju identiteta žene, na njezinu borbu protiv sila muške dominacije i tradicionalnih društvenih koncepcija uloga žena i muškaraca. U nevolji je upravo ta posljednja 'vrlina', tradicionalna koncepcija ženskog identiteta. Naglasak na ženskom gledištu potencijalni je prinos melodrame kulturnom raskolu. Usprkos tomu, čak ni najžešća melodrama ne poziva izravno na radikalnu promjenu, zato što ne nudi bolju alternativu.[3] Kao što piše Thomas Schatz:

> *Dok se likovi romantične ili* screwball*–komedije izruguju društvenoj pristojnosti i ispravnosti, u melodrami oni su u vlasti društvenih konvencija; dok su komedije integrirale anarhične ljubavnike u samodovoljnu bračnu jedinicu različitu od njihove društvene sredine, melodrama pronalazi tragove krajnje rezignacije glavnih likova u restrikcijama društvene i obiteljske tradicije.*[4]

To ne znači da se svršetak melodrame sastoji od nedvosmislene obnove poretka kao u vesternu ili detektivskom filmu, gdje se ona pripisuje akciji muškog protagonista. Ovdje se očituje podudarnost između melodrame, s jedne strane, i sentimentalnog romana, s druge: važna je analiza osjećaja, a ne radnja. A ta analiza može podrazumijevati '*j'accuse*', kao u slučaju *Kratkog susreta* iz 1945, inače britanskoga filma. Unatoč tomu, holivudska drama, općenito govoreći, ne povlači toliko oštro razlike između vrline i poroka koliko ih pretvara u otvorenu optužbu, kao što je to imao običaj činiti njezin prethodnik, sentimentalni roman.

Nasuprot melodrami, u holivudskom akcijskom i pustolovnom žanru razlika između dobra i zla slična je čistoj manihejskoj opreci, kao što je pokazao Murray Smith.[5] U tom osnovnom smislu, i ti 'muški' žanrovi mogu se jednako tako smatrati sentimentalnima, posebice kada je prikaz akcije dopunjen otkrivanjem protagonistovih osjećaja u ma kakvu nerazrađenu i površnu obliku. U skladu s tim, Steve Neale istaknuo je kako ne samo holivudska obiteljska melodrama nego, zapravo, svi klasični na akciju usredotočeni filmski žanrovi također potječu iz kazališne melodrame devetnaestoga stoljeća.[6] To je zato jer kazališna melodrama obuhvaća mnoštvo žanrova kojima je zajedničko izazivanje snažnih emocija. Poput sentimentalnog romana, ona se pokorava konvenciji naglih uspona i padova. Obilno su se koristili zbunjujući spektakularni specijalni efekti, a gluma se zasnivala na propisanim kretnjama koje su sentiment lika trebale izravno prenijeti na publiku. Ovdje je mogla imati utjecaja Diderotova ideja o izazivanju sentimenta pomoću savršene tehnike, premda je bila raširenija u ozbiljnijem kazalištu.[7]

Može se, dakle, reći da zbog zajedničkoga korijena u kazališnoj melodrami i sentimentalnom romanu svi klasični žanrovi imaju potencijal za izazivanje sentimentalnih emocija kao reakcije na prikaz nekog otjelovljenja *vrline* u nevolji, bila to djeva ili muški junak. Sentimentalnost je možda dominantna vrsta emocije u obiteljskoj melodrami, ali je ona također sastavnica i čestica vesterna kao i gangsterskih, detektivskih, *screwball* i glazbenih filmova. Holivudski film, zapazili su mnogi, u širem je smislu potpuno melodramatski, jer je teatralan, neumjeren i smjera na pojačavanje emocije.

Psihologija emocije u filmskoga gledatelja

Iz psihološke perspektive, filmski sentiment emocionalno je stanje u filmskoga gledatelja. Na drugom mjestu ponudili smo opsežan prikaz emocije u gledatelja filma. On se uvelike pridržava kognitivno-emotivne teorije filmskog gledateljstva Carla Plantige.[8] Već smo ustvrdili kako je *emocija* u filmskog gledatelja, s psihološkog stajališta, istinskim osjećajem.[9] Pokazali smo da Frijdina opća teorija emocija može objasniti doživljaj filmskoga gledatelja.[10] Ovdje možemo samo sažeti neke glavne točke toga tumačenja. Emocije se javljaju kada je situacija važna za pojedinca. One se sastoje od procjene važnosti situacije i djelatne sklonosti. Emocionalni je doživljaj svijest o posebnom značenju situacije u smislu njezine veze s predmetom zanimanja, stvarnošću i preprekom, te djelatne sklonosti. Ovu djelatnu sklonost čine sklonosti postupanju na određen način. Na primjer, strah je procjena o prijetnji fizičkog zla kojemu se ne može suprotstaviti i o potrebi za bijegom, za zaštitom sebe ili za mirovanjem. Toj djelatnoj sklonosti u sklopu emocije, osim toga, svojstven je izbor prioriteta. Drugim riječima, ona teži ispu-

njenju na štetu drugih radnji i kognitivnih procesa. To je ono što svakoj emociji daje njezinu snagu i otpornost upletanju čistih kognitivnih razmatranja.

Nadalje, filmom izazvana emocija uvelike se sastoji od *emocija svjedoka*. To jest, *glavne emocije* pri gledanju filma odgovaraju emocijama u svakodnevnom životu u prigodama kada promatramo ljude s kojima smo na ovaj ili onaj način povezani, a uključeni su u neku emocionalnu situaciju, ali pod uvjetima u kojima ne možemo djelovati ili na neki drugi način sudjelovati u toj situaciji osim kao promatrači. Zanima nas njihova sudbina, ali moramo čekati konačan ishod. Gledatelji filma navode se da zamišljaju sebe kao nevidljive svjedoke koji su fizički prisutni u fikcionalnom svijetu. Emocije koje nastaju iz te spoznaje mogu se nazvati *F-emocijama* jer su one reakcije na zbivanja u fikcionalnom svijetu. Emocije tijekom gledanja filma također mogu biti izazvane filmom kao umjetnim artefaktom. *A-emocije*, kako smo nazvali tu vrstu emocija, sastoje se od uživanja i divljenja filmu kao filmu. Usredotočit ćemo se na F-emocije. Bivajući svjedokom, gledatelj može zauzeti određena gledišta ili stavove prema zbivanjima. Filmska priča u velikoj mjeri nadzire te stavove Ona može istaknuti gledateljevu svijest o važnosti situacije u fikcionalnom svijetu za protagoniste. U tom slučaju, protagonistova procjena uključena je u gledateljev prikaz situacije. Gledatelj tada dijeli osjećanja protagonista. F-emocija ovdje je *empatijska emocija,* a suosjećanje, sažaljenje i divljenje najuobičajeniji su primjeri. Gledateljevo znanje može se razlikovati od protagonistova. Na primjer, empatijski strah doživljavamo kada je protagonist u opasnosti a da to ne zna. Mnoge empatijske emocije, uključujući i sentimentalne, izazvane su nekim nesuglasjem između znanja gledatelja i znanja protagonista. Ipak, u svim empatijskim emocijama važnost situacije za protagonista u vezi je s emocijom gledatelja. Kod *neempatijske* emocije nije takav slučaj. Kao filmski gledatelji, mi uživamo u prizoru veličanstvenog krajolika ili u izgledu protagonista bez obzira na to kakvo je njihovo značenje za protagonistovu sudbinu ili raspoloženje.[11]

Sentiment gledatelja i sentiment filma

Suvremena istraživanja u psihologiji emocija o problemu sentimentalne emocije oskudna su. Ipak su dodala neke uvide opisu sentimenta koji proizlazi iz povijesnog prikaza sentimentalnih kulturnih proizvoda. Prvi je prinos razlikovanje sentimentalnosti u podražaju i sentimentalnosti u primatelju, koja se podudara s razlikovanjem emocije u filmu i emocije gledatelja općenito. Prva je prikaz fikcionalnih emocija u izmišljenim likovima, dok je druga psihološko stanje iskustvenog pojedinca. Do sada nije ponuđen nikakav izričit opis prirode emocija u gledatelja. Često se čini kao da se podrazumijeva da je gledateljeva emocija ponavljanje one koja se prikazuje u fikciji; to je očigledno netočno. Svakako, sentimentalne suze zarazne su kao što su to sve suze. A uskoro ćemo vidjeti zašto je sentimentalna emocija čak i zaraznija od tuge.

Sentimentalni osjećaj *u* filmu, unatoč tome, ne izaziva nužno sentimentalnu emociju u gledatelja — ako uopće i izaziva ikakvu emociju — i, obratno, sentimentalna emocija u gledatelja ne događa se samo kao reakcija na sentimentalnu emociju s ekrana. Primjer *Pocahontasa* i ovdje može poslužiti kao ilustracija: otac u kinu plače, dok Pocahontas uopće nije sentimentalna. Vjerujemo da se u tipičnom slučaju gledateljeva emocija ne podudara s onom koja se zapaža u protagonista, iz razloga o kojima će se raspravljati poslije.

Sentiment i bespomoćnost: opći učinci

I u običnom govoru i u psihološkom istraživanju, sentimentalna se emocija povezuje sa sklonošću plakanju. Upravo je to nagnuće ono što u ovoj kulturi pridaje sentimentalnosti njezina nezgodna svojstva, posebice kad je riječ o muškarcima, kao u primjeru *Pocahontasa*. Frijda tvrdi da je plač reakcija na bespomoćnost, a ne izričito na tugu.[12] To je, zapravo, reakcija pokornosti, a događa se u suočenju s drugim ljudima kao i s događajima čije smo moći svjesni; filozof Helmuth Plessner nazvao je plač 'reakcijom kapitulacije'.[13] Suzama radosnicama i suzama žalosnicama zajedničko je to da se javljaju u situacijama koje se doživljavaju kao nadmoćne, poput onih za koje osjećamo da ih nismo kadri nadzirati, nositi se s njima ili zadržati odmak od njih. Tuga koja nekoga tjera u plač tiče se gubitka koji se doživljava nenadoknadivim; radost koja potiče na plač tiče se dobitka koji se doživljava kao nešto čime nismo u stanju upravljati ili vladati. Plač je znak da se u određenoj emocionalnoj situaciji prepuštamo bespomoćnosti, ili zato što nismo kadri nešto učiniti u toj situaciji, ili zato što se predajemo vlastitom osjećaju nemoći, ili možda spremno prepuštamo nedostatku moći. U skladu s tim tumačenjem, zapaženo je da epizode u kojima se lik bori s nekom preprekom završavaju plačem kada se on ili ona predaje, ili kada otpor više nije potreban. Na primjer, J. S. Efran i T. J. Spangler tvrde da gledatelji filma *Čudotvorka* (*Miracle Worker,* 1962) plaču točno na onim mjestima gdje priča postavlja prepreke prethodno ostvarenoj sreći lika.[14] Oni to objašnjavaju time da podizanje prepreka ima za posljedicu neko olakšanje ili popuštanje napetosti. Ipak, primjerenijim se čini jedno drugo, kognitivnije objašnjenje, jer se ono ne služi hidrauličkom metaforom. Otpor subjekata prestaje jer se naišlo na neko razrješenje. To znači da si gledatelji mogu dopustiti prihvaćanje situacije kao ostvarenje nekog važnog cilja ili je moraju prihvatiti jer je protagonist ne može promijeniti. Reagirajući na tu kognitivnu promjenu subjekti se mogu opustiti i prihvatiti svoju bespomoćnost u danoj situaciji ili tijekom te epizode.

Već smo pokazali da tradicionalna filmska priča izaziva bezbroj emocionalnih epizoda kojima je svojstven visok stupanj zainteresiranosti gledatelja.[15] Kao što ističe David Bordwell,[16] svaka scena u filmu koja se uklapa u klasična načela naracije postavlja zaplet i iznosi privremeni rasplet. Reakcija gledatelja na scenu emocionalna je epizoda u kojoj se zanimanje i empatijske emocije poput iščekivanja i straha pojačavaju s nevoljama na koje protagonist nailazi. Takva emocionalna epizoda završava radošću ili tugom, sažaljenjem ili divljenjem, ovisno o ishodu. Procjena gledatelja da ishod postoji, ma kakav bio, signalizira nagli prekid zanimanja i emocija suosjećanja, poput onih spomenutih. To omogućuje prihvaćanje danog stanja stvari, smirivanje očekivanja, time se gledatelju dopušta da zaplače, gotovo *kao funkcija* nelagode što ju je izazvao problem kojim se scena bavi. To znači da

svaki važan rasplet sukoba u tradicionalnoj filmskoj radnji, onaj u kojem su ulozi visoki, mogu izazvati neku vrstu sentimentalnosti. U svakom filmu postoje presudni trenuci u kojima zanimanje gledatelja stalno raste do najviše točke i u kojoj ono prestaje zbog prve nedvosmislene naznake raspleta: poljupca u ljubavnoj sceni, odlučnog okreta tijela u sceni konačnog rastanka, gesti koja signalizira prihvaćanje nakon dugoga opiranja. No sentimentalna emocija može se isto tako lako javiti u usputnijim scenama, poput onih iz primjera *Pocahontasa*, onih iz *Zgodne žene* (*Pretty Women*) o kojima će biti riječi poslije i prizora iz *Izvanzemaljca* (*E. T.*), kada E. T. kaže da želi ići kući.

Istaknut položaj, u sklopu zapleta, podražaja što izazivaju sentimentalnu reakciju objašnjava zašto je sentiment u filmu karakteristična mješavina emocija. U trenucima u kojima se ukazuje privremeni ili trajniji rasplet, gledatelji nužno doživljavaju emocije koje su usmjerene na završne događaje i narav glavnih likova. Kao prvo, javlja se radost kao reakcija na priželjkivani ishod, te, što je manje uobičajeno, tuga kao reakcija kada se nepoželjan ishod ostvaruje i postaje sastavnicom života. Drugo, kada se nade ostvare, a strahovi prestanu, nastupa olakšanje. Treće, postoje akutne emocije prema protagonistu, poput samilosti i divljenja, i odgovarajuće emocije prema antagonistu, kao što su srdžba i *Schadenfreude*. Sve te emocije što su povezane s raspletom pogoduju popuštanju ili prepuštanju gledatelja. Priznajemo da smo manji od zbivanja što se odvijaju i od spektakla što ga gledamo bilo zbog veličine tuge ili radosti, ili zbog načina na koji se protagonisti nose sa svojom sudbinom, ili zbog čistoće, punine osjećaja. U najmanju ruku, to može stvoriti dojam da smo suočeni s nečim što moramo prihvatiti i čemu se moramo prepustiti kao onome što tako i treba biti. Osobito onda kada je riječ o protagonistima, kao da moramo zaključiti: 'tvoja pobjeda ili tvoja tragedija veće su od moje, ili neke druge osobe'. To je ona sastavnica našega razumijevanja značenja događaja koja naše emocije čini sentimentalnima.

Ishodi koji izmamljuju sentimentalne emocije promjene su na bolje ili na gore u životu protagonista. Narav tih promjena određuje koje su to emocije. Te emocije mogu skriti sentimentalnu reakciju od svijesti gledatelja; same emocije mogu dominirati u svijesti gledatelja. One su usmjerene na ono što se može brzo prepoznati u filmu, dok je njihov sentimentalni aspekt reakcija na promjenu u unutarnjem procesu, to jest, na naglo odustajanje od pokušaja rješavanja problema ili od očekivanja. Sentiment u filmu obično se skriva iza samilosti, ugode, divljenja i sličnih osjećaja usmjerenih na pojave u fikcionalnom svijetu.

Ipak, sentiment je prava inačica emocije. Riječ je o varijaciji emocije po sebi jer ona ima vlastitu vrstu djelatne sklonosti. Tj. djelatna sklonost sadržana u sentimentu sastoji se u prepuštanju onome što je nadmoćno. To objašnjava neugodno svojstvo sentimenta. Bespomoćnost u sentimentu, kada se prihvati, ne ravna se prema idealnom autonomnom ja koje većina nas preferira, te je u normalnim okolnostima uzrok zbunjenosti. Ali u mraku kina, a možda još i više u sigurnoj poziciji svjedoka, slobodnije se možemo prepustiti privremenoj slabosti. To je druga značajka koja pokazuje da sentimenti tvore pravu podvrstu emocija: one su uvjetovane procjenom osobne sigurnosti i oslobađanjem od obveze da se djeluje. Podjednako zbog takve djelatne sklonosti u sentimentalnoj emociji, odnosno zbog prepuštanja, tako i zbog nezaslužene sigurnosti te s tim vezane spremnosti da pustimo stvari takvima kakve jesu, sentiment u filmu obično oslobađa od brojnih kontrolnih mehanizama. Odatle se i sve ostale emocije mogu pojačati kao prošireni učinak sentimenta. Činjenica da sentiment ima zadaću skrivenog pojačavanja emocija možda je jedan od razloga što mnogi često govore kako su zapanjenjeni snagom svojih emocija u kinu.

Filmske teme koje izazivaju sentiment

Do sada smo razmatrali sentiment kao reakciju bespomoćnosti i pokoravanja u suočenju s nečim nadmoćnim, povezanu s obilježjima napetosti i opuštanja u pripovjednim točkama zapleta. Postoje neke važne emocionalne teme koje osobito pridonose izazivanju sentimentalnih osjećaja. Psihološka istraživanja o djelovanju tih tema tek su u povojima, a ideje koje iznosimo uglavnom su spekulativne. Možemo prepoznati tri teme: tema razdvajanja i ponovnog spajanja, motiv ugrožene pravde i tema ispunjava strahopoštovanjem.

Tema razdvajanja i ponovnog spajanja prilično je česta u sentimentalnim filmovima. Primjerice, dijete je razdvojeno od roditelja (*Rupa u glavi,* 1959; *King of the Hill*, 1993), izgubljeno je (*Čarobnjak iz Oza*, 1939), odbačeno (*Mali Lord Fauntleroy*, 1980), ili zamijenjeno s nekim drugim (*Anastasia*, 1956). Nakon mnogo peripetija vraća se kući, ponovno ga prihvaćaju i priznaju. Tema se zasniva na osnovnim težnjama za privrženošću.[17] Težnje privrženosti sastoje se od žudnje za traženjem, čuvanjem ili ponovnim zadobivanjem prisnosti, bliskosti i pripadnosti izabranim osobama. Kao što pokazuje glasovito istraživanje Harryja Harlowa,[18] to su temeljne i univerzalno ljudske preokupacije. One su temeljne ne samo po tome što su biološki uvjetovane nego i po tome što ne proizlaze iz drugih preokupacija kao što je, primjerice, potreba za hranom. John Bowlby dao je potpun prikaz osnove i razvoja težnji za privrženošću.[19]

Za našu svrhu posebno je bitno istaknuti Bowlbyjev nalaz da u životu pojedinca najsnažnije emocije nastaju u trenucima čija važnost proistječe iz težnje za privrženošću. Situacije koje aktiviraju tu preokupaciju povezane su s nastajanjem, održavanjem, narušavanjem i obnavljanjem odnosa pripadnosti. Želja za privrženošću ne očituje se samo u ponašanju djece:

> *Kad je riječ o privrženom ponašanju koje je potencijalno aktivno tijekom cijeloga života kao i o njegovoj vitalnoj biološkoj funkciji, čini se ozbiljna pogreška ako se pretpostavlja da je privrženo ponašanje pokazatelj bilo patologije bilo regresije u nezrelo ponašanje. Potonje gledište, koje je svojstveno gotovo svim drugim inačicama psihoanalitičke teorije, proizlazi iz... teorija oralnosti i ovisnosti koje se ovdje odbacuju jer nisu u skladu s dokazima.*[20]

Da bi se objasnilo zašto tako mnogo ljudi svlada gledanje scena razdvajanja, a posebno ponovnog spajanja, treba poći od toga ili da je čak u pojedinaca s povoljnim životnim pri-

čama odvajanje od roditelja, a posebno od majke, ostavilo neki osjetan trag, ili pak da ljudi kao društvena bića čeznu za vezivanjem koje se nikada u potpunosti ne ostvaruje a svako (ponovno) združivanje pretvara u 'dolazak kući'. Treća je mogućnost da većina ljudi posjeduje jaka, premda ne uvijek i lako uhvatljiva sjećanja na sigurnost, toplinu i prihvaćenost iz ranog djetinjstva.[21] Moguće je da su ljudi shvatili kako su trajne jake veze zapravo rijetke, a razočaranje povremeno izaziva shvaćanje mogućnosti onoga što pokazuje scena kojoj smo svjedoci, u filmu ili u zbilji.

U svakom slučaju, sentimentalna reakcija podrazumijeva da u našoj kulturi postoje neki problemi s privrženošću, a nenadano ih otkriva dani podražaj. Tema razdvajanja i ponovnog spajanja ima nekoliko inačica. Jedna od njih je prihvaćanje, a čini se da je ona učinkovitija u izazivanju sentimenta u muškaraca.[22] Biti prihvaćen kao sin ili muškarac od oca, starijeg brata ili muške zajednice tema je koja muške gledatelje tjera na plač u kinu. Tako, na primjer, Lothar Mikos napominje o filmu *Zgodna žena* (*Pretty Woman*, 1989):

> *Mnogi muškarci izvješćuju da su plakali tijekom određenih scena u filmu. Neovisno o konkretnom zapletu, ono što je važno tim muškarcima jest određena gesta koja se doživljava dramatičnom, a prati je prijenos emocija. James Morse, postariji vlasnik kompanije, očinski tapše po ramenu Edwarda Lewisa, časnog brokera, kao da želi reći: 'Dobro si to učinio, moj momče'*.[23]

Zgodna žena jedan je iz dugog niza čak i tipičnijih filmova koji se bave odbacivanjem ili pobunom nakon čega slijedi prihvaćanje kao muškarca, primjerice, *Hud* (1962), *Buntovnik bez razloga* (*Rebel Without a Cause*, 1955) i *Na dokovima New Yorka* (*On the Waterfront*, 1954).

Dakako, univerzalnost teme razdvajanja i ponovnog spajanja ne isključuje individualne razlike kad je riječ o lakoći kojom ona može izazvati sentiment. Ljudi se razlikuju po načinu kontroliranja svojih emocija. Neki ih mogu kontrolirati bolje od drugih. Na primjer, poznato je da čimbenici poput umora, bolesti ili starosti pogoduju sentimentalnosti.[24] Isto tako, neke su osobe možda prijemljivije od drugih kad je riječ o temi razdvajanja i ponovnog spajanja, zbog različitih životnih priča, stvarnog zadovoljenja potrebe za privrženošću i načina na koji podnose samoću, razdvojenost i gubitak. Neki možda jače čeznu za prisnošću i bliskošću od drugih. Jako potiskivanje potrebe za privrženošću, kao u izrazito mačističkim kulturama ili osobama, također može pojačati osjetljivost za temu razdvajanja i ponovnog spajanja (sjetimo se Charlesa Fostera Kanea i njegova 'pupoljka' kao i popularnosti izrazito sentimentalnih filmova o gubicima ili ljubavnim rastancima u kulturama s prilično restriktivnim romantičnim vezama u zbiljskom životu).

Motiv ugrožene pravde

Druga tema koja se opetovano vraća u sentimentalnom filmu motiv je pravde u opasnosti ili, možda općenitije, moralno poštenje u okviru teme zavođenja. Iskvarenost svijeta zamagljuje dobro, ali to dobro unatoč tome ponekad može pokazati svoje lijepo lice. Scena iz *Pocahontasa* jedan je od tisuće primjera iz tradicionalnih filmova u kojima se dobro suprotstavlja zlu kao masovnoj pojavi. U obiteljskoj melodrami žena je na kušnji, a na kraju odlučuje ili da se prilagodi uobičajenim moralnim standardima ili da popusti napasti. U oba slučaja važna je njezina bitka s iskušenjem. Ona nalikuje samonametnutom mučenju, i ma što ona izabrala, njezina će sudbina biti nesretna. S druge strane, mnogi teoretičari stavljaju naglasak na sukob između povijesnih silnica (kao što je tradicionalni restriktivni moral) i pojedinačnih protagonista.[25] Protagonist u obiteljskoj melodrami ne mora nužno biti ženskoga roda. U filmu *Krv i pijesak* (*Blood and Sand*, 1929) uspješni toreador Juan Galiardo (Rudolph Valentino) bježi od zakonite žene i obitelji. Začarala ga je *femme fatale*. Tek na smrtnoj postelji shvaća koliko je bio sluđen. Melodrama (uključujući i obiteljsku melodramu) postavlja pitanje što je dobro, a što zlo. Gledatelj je stjeran u pasivnu ulogu, rastrzan moralnim alternativama, a na taj doživljaj potiču nagli obrati svojstveni žanru.

Kao što je već zapaženo, u žanrovima koji su usmjereniji na akciju opreka između dobra i zla zaoštrava se na štetu analize osjećaja. U tim žanrovima *napetost* je dominantni pripovjedni postupak. Noël Carroll istaknuo je važnost teme ugroženosti pravde u filmovima napetosti. Carroll smatra da se u slučaju napetosti gledatelji navode na očekivanje dvaju međusobno isključivih ishoda, od kojih je jedan moralno ispravan, a drugi pogrešan ili loš.[26] Jedno drugo istraživanje pokazalo je važnost morala kada je riječ o gledateljevoj sklonosti prema fiktivnim likovima. Dolf Zillmann uvjerljivo je pokazao da se gledatelji priklanjaju nekom liku prema tome u kojoj on mjeri postupa u skladu s prevladavajućim moralnim standardima.[27] U skladu s time, moglo bi se tvrditi da moral kojega se u popularnim filmovima drže protagonisti općenito odgovara uvjerenjima i vrijednostima njihovih gledatelja, premda su kulturalne studije više prostora posvetile idiosinkratičnim tumačenjima morala, kako u filmskih gledatelja tako i u filmskoj industriji.[28] U akcijski usmjerenim filmskim žanrovima gledatelji se navode da njeguju jaka očekivanja i strahove povezane s moralno ispravnim ishodima, koji se onda ostvaruju pomoću narativnih zaokreta i obrata. Paul Chomisky i Jennings Bryant govore o subjektivnoj vjerojatnosti priželjkivanog ishoda u napetom fragmentu.[29] Oni su ustanovili da je razina napetosti najviša kada je ta vjerojatnost gotovo nikakva, a najniža kada je priželjkivani ishod gotovo siguran.

Bitan aspekt *procjene vezane uz sentimentalnu emociju u sklopu teme ugrožene pravde*, dakle, može biti to da na prvi pogled nema nade za pravedan ili moralno ispravan rasplet. Bit procjene je u tome da je pravda izvršena usprkos moralnom sukobu koji ju je zaustavio, kao u melodrami, ili usprkos velikom broju oponenata, kao u akcijskom žanru. Slično kao s temom razdvajanja i ponovnog spajanja, gledateljevo održavanje vjere, u ovom slučaju nade u pobjedu pravde usuprot nepovoljnim okolnostima, na kraju se nagrađuje. Ovdje se opet, kao i u funkcioniranju teme razdvanja i ponovnog spajanja, rasplet može doimati realističnim u smislu da ukazuje na postojanje takve mogućnosti, a to može ukloniti gledateljeva cinična trajnija uvjerenja, makar samo nakratko. Na taj je način tema ugrožene pravde, kao što sam

njezin naziv kazuje, uvelike slična motivu vrline u nevolji u sentimentalnoj književnosti i melodrami u širem smislu.

Baš kao što tema razdvajanja i ponovnog spajanja poprima velik broj različitih oblika, tema ugrožene pravde javlja se u raznim oblicima. Jedan je sumnja, u kojoj je pozitivac osumnjičen da je počinio zločin za koji nije kriv, kao što je to u filmu *Lice žene* (*Women's Face*, 1941) i u mnogim glasovitim Hitchcockovim filmovima. Drugi motiv je motiv *nebrušenog dijamanta* [sirove dobričine, op. prev].[30] Dizzie Davison (James Cagney) u filmu *Đavoli avijacije* (*Ceiling Zero*, 1935), neodgovoran je i amoralan ženskar koji žrtvuje svog kolegu, pokusnoga pilota, samo zato da bi bio s njegovom djevojkom Tommy (June Travis). Na kraju, on je prepušta drugom pilotu koji 'uistinu' voli djevojku. Dizzie preuzima opasni let tog pilota i pogiba. Emocija se pojačava jer se gledatelji mogu rastužiti kada shvate da su neopravdano gajili negativne i neprijateljske osjećaje prema protagonistu. Motiv *dobre sirovine* sličan je liku nježne zvijeri. U *Ljepotici i zvijeri* (*Beauty and the Beast,* 1991), *Čovjeku slonu* (*The Elephant Man,* 1980), *Mladom Frankensteinu* (*Young Frankenstein,* 1974) *Zvonaru crkve Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1996), pa čak i u nekim filmovima o Drakuli, poput Herzogova *Nosferatua* (1979) i Coppolina *Drakule* (*Bram Stoker's Dracula* 1992), zatječemo se kako suosjećamo s ranjivim bićima koja se na prvi pogled prikazuju čudovištima, a koja se moraju nositi s napadima cijeloga svijeta. U *Đavolima avijacije* na djelu je još jedan sentimentalni motiv, također zasnovan na motivu *ugrožene pravde*: samopožrtvovnost. Isto vrijedi i za film *Maria Goretti,* koji govori o silovanju postojane kreposne djevojke, nakon čega se njezin napadač pretvara u pobožna redovnika. Ideja žrtvovanja za pravu stvar možda je konačan rasplet dramatskog sukoba koji je u samoj srži teme ugrožene pravde. U tipičnom slučaju protagonisti taje da se žrtvuju, ne žele ikakvu zahvalnost, a to još pojačava njihovu patnju. Klasičan primjer može se pronaći u filmu *Mata Hari* (1931), u kojemu je Mata Hari (Greta Garbo) upravo ustrijelila muškarca koji je htio izdati njezina ljubavnika Romanova (Ramona Novarra) i zbog toga je osuđena na smrt, a da to Rosanov ne zna. Rossanov je zaslijepljen i vjeruje da se nalaze u bolnici, a ne u zatvoru. Hari prolazi pored njega, spuštajući se stubama za gubilište. »*Hvala, doktore*«, kaže ona pomoćnom stražaru.

Povratak žene mužu i obitelji u holivudskoj obiteljskoj melodrami nedvojbeno je najpoznatiji primjer motiva samoprijegora. Drugi je motiv kreposnog lika koji ne želi biti na teret drugima, poput Helen (Jane Wyman) u *Veličanstvenoj opsesiji* (*Magnificent Obsession*, 1953), koja bježi od svoje ljubavi Merricka (Rocka Hudsona) jer je oslijepila. Druge žene žrtvuju se za dobrobit junaka u čijim je rukama sudbina mnogih ljudi, kao u filmu Josepha von Sternberga *Posljednja zapovijed* (*The Last Command,* 1927), u kojemu žena spašava generala svojom predajom boljševicima. Kao što pokazuje primjer filma *Đavoli avijacije*, samopožrtvovnost se ne odnosi samo na ženske protagoniste. U filmu *Rupa u glavi* (*A Hole in the Head,* 1959) Tony Manetta (Frank Sinatra) ne ženi se udovicom, gospođom Rogers (Eleonor Parker) koju istinski voli, jer je pred bankrotom i ne želi je u to uvlačiti, čak i kad bi pristala. Muška žrtva možda više podupire junački karakter protagonista nego njegovu patnju. No i žrtva žene u melodrami može se protumačiti kao iskaz odvažnosti, te ističe njezinu sposobnost da odlučuje o svojoj sudbini i živi s nemogućnosti ispunjenja svojih želja.[31]

Naravno, u istinski sentimentalnim filmovima spretno se udružuje mnoštvo tema. Karakteristični zaokreti u zapletu ne pridonose emociji tek sami po sebi, nego oni tematske epizode što izazivaju sentiment razmještaju u idealne nizove. U *Veličanstvenoj opsesiji* Helen je oslijepila zbog nesreće koju je prouzročio Merrick. Kada je slijepa, on joj prilazi prikrivajući svoj pravi identitet i ona se zaljubljuje u njega. Ona odlazi i nakon duga vremena ponovno se susreće s Merrickom, koji je otkrio njezino boravište. Merrick Neodgovorni sada je spretan liječnik i vraća Heleni vid, poništava štetu s početka filma i sada sjaji poput nebrušena dijamanta. Lažno logična podudarnost početnog i konačnog događaja čini se da pridonosi sentimentu jer retrospektivno poništava dugu epizodu trpnje, o čemu je prije raspravljano.

Odakle moć ovoj temi za izazivanje sentimentalnih osjećaja? Njezin izvor vjerojatno nije odveć udaljen od izvora moći teme razdvajanja i ponovnog spajanja. Vjerojatno leži u romantičnoj vjeri u pravedan svijet: mi čeznemo da dobrima bude dobro i da svijet bude pravedan unatoč svemu što se tome opire, te gorljivo pozdravljamo svaku naznaku da će se to napokon ostvariti.

Možda je bitno u tom kontekstu da dvije dosad spomenute sentimentalne teme obično pojačava učestalost nesporazuma u zapletu. U svim žanrovima nesporazumi stvaraju napetost, jer gledatelj mora čekati dok se oni ne riješe. U akcijskom filmu to je jedina zadaća nesporazuma. Baš kao što nesporazum u komediji pridonosi gledateljevoj nadmoćnosti i osjetnom odmaku od likova, u tragediji on produbljuje gledateljevo sažaljenje prema protagonistu. U sentimentalnim filmovima (melodramatski) nesporazumi ističu gledateljev osjećaj bespomoćnosti; protagonist s kojim gledatelj suosjeća ne zna da je voljen pa se tako i ponaša — što često znači da radi protiv svoje sreće — a mi kao gledatelji ne možemo mu pomoći. Kada se na kraju filma nesporazum riješi, gledatelj potvrđuje svoje romantično uvjerenje da će se, nakon svega, na kraju pokazati da je svijet pravedan.

Tema izazivanja strahopoštovanja

Treća je tema najmanje specifična jer se ne povezuje neposredno s radnjom u filmskoj priči ili s razumijevanjem protagonistovih osjećaja. Nazvat ćemo je temom ulijevanja strahopoštovanja. Zateknemo li se u ambijentu u kojem se osjećamo sićušnima i nevažnima, kao što je golemi koloseum ili katedrala, doživimo li golemo prostranstvo ili beskraj krajolika ili se uživimo u glazbu, to može izazvati dvije vrste emocionalnih reakcija. U oba slučaja procjenjujemo da je podražaj veći od nas, a on izaziva osjećaj bespomoćnosti i predaje, te ozbiljno poštovanje, kao nešto slabiju reakciju. S jedne strane, podražaj može biti privlačan i izazvati fascinaciju, sklonost kontemplaciji. S druge strane, on može biti odbojan, poticati strah i traženje skloništa. Obje inačice strahopoštovanja mogu se shvatiti kao sentimentalne reakcije po tome što su povezane s prepuštanjem.

Trijumf volje Leni Riefenstahl, 1934: slike koje izazivaju strahopoštovanje

Sklonost stapanju, odnosno potpuna prepuštanja podražaju, čežnja za odricanjem od identiteta i gubljenjem u nečem što je veće od tebe, pokazat će se jednako bitnom željom kao što je želja za pripojenjem i vjera u pravedan svijet. Ona zapravo možda ima isti korijen kao i težnja za privrženošću. Jedan podražaj za osjećaj strahopoštovanja filmski je prikaz neke *pojave* od koje ljudi i u stvarnosti zanijeme. Prostranstvo u filmovima *Moja Afrika* (*Out of Africa,* 1985), *Čaj u Sahari* (*The Sheltering Sky*, 1990), *Profesija: reporter* (*Profesione: reporter,* 1975) ili *Dolina smrti* (*Zabriskie Point,* 1970) vjerojatno izaziva strahopoštovanje, te, ovisno o pripovjednom kontekstu, težnju da se u njemu izgubimo, primjerice, kada je ono poprište ljubavne scene s lirskom glazbom u pozadini. Drugi su primjeri lirski svršeci u kojima kao da se stapamo s nebom. Prekrasan kadar, snimljen s krana, diže nas u nebeske visine. Ovdje sentimentalna reakcija nastaje pri pokretu nalik letenju, koji kao da oslobađa gledatelja sile teže i njegove ili njezine individualnosti. Noviji je primjer završna sekvenca filma *Lomeći valove* (*Breaking the Waves*, 1996), gdje smještanje na nebu ima još jedno, gotovo metafizičko značenje. Ta vrsta sentimenta dobro se slaže s radošću ili ushitom, a njegova difuzna težnja djelovanju neusmjerene energije izaziva u nama osjećaj da skačemo i plešemo i izvan konteksta filma. S druge strane, gledatelji mogu biti uništeni, osjetiti gubitak orijentacije i prestrašiti se kada je radnja smještena u golemoj zgradi nekog neprijateljskog režima, kao što su esesovski stožeri u Bertoluccijevu *Konformistu* (*Il Conformista*, 1971), ili carska Zvijezda smrti u *Ratovima zvijezda* (*Star Wars*, 1977).[32]

Film Leni Riefenstahl *Trijumf volje* (1934), budući da nije igrani film, možda nudi prototipske primjere slika koje ulijevaju strahopoštovanje, jer čini se da prizori nacističke stranke gotovo isključivo ciljaju na lišavanje gledatelja njihovih osobnih identiteta pomoću prikaza zastrašujućih ambijenata, deindividualiziranih falangi i svečanih obreda. Treba reći da su izazivanje strahopoštovanja i klicanje povezani i u stvarnom životu. Njihova veza može se uočiti tijekom religijskih rituala, te u susretima s pop-zvijezdama i političkim vođama. Ona klicanju daje značenje pokornog ponašanja.

Zaključak

Što je zajedničko tim trima temama? Moguće je da se sve one obraćaju vjerojatno idealiziranim, rajskim dječjim sjećanjima na potpunu prihvaćenost i pripadnost nekoj apsolutnoj, neiskvarenoj čistoći, ili barem žudnji za takvim stanjem. Osjećanje koje odgovara tom rajskom stanju Freud je nazvao oceanskim osjećanjem, te vjerojatno potječe iz faze koja prethodi razvoju ličnosti u male djece, kada se ne osjeća nikakvo razdvajanje između ja i vanjskog svijeta.[33] Dijete se osjeća potpuno prihvaćenim i dijelom nekog apsolutnog jedinstva. Tom sjećanju, idealiziranom ili zasnovanom na stvarnim iskustvima, retrospektivno se dodaje neiskvarenost i čistoća, uglavnom kao opreka kasnijim iskustvima pojedinca. Sjećanje, dakle, može dobiti značenje izgubljena raja, a podražaji koji mu se pridružuju mogu se procijeniti kao nadmoćni, ili kao oni kojima se osoba može ili im se želi prepustiti.

U svakodnevnom životu, a posebno u kinu, djelatna sklonost sentimentu, sklonost odricanju od osobne autonomije i utapanju u veći entitet, lako se spaja s djelatnim težnjama drugih emocija. Empatijske emocije koje se temelje na procjeni događaja iz perspektive kreposnog protagonista i na razumijevanju njegovih osjećaja, posebno su prikladne za takvo spajanje. Suosjećanje prati želja da se bude blizu protagonista, a u sentimentalnom obliku suosjećanja ta sklonost graniči sa zaluđenom željom da se blizu protagonista bude cijelo vrijeme. U samilosti djelatna sklonost sastoji se u težnji da se brinemo za druge, štitimo ih i pomažemo im. Sentiment to pretvara u poriv ka proživljavanju protagonistove nevolje i njegove patnje. Isto tako, divljenje dodirnuto sentimentom poprima ekstremni oblik gotovo potpuna poistovjećivanja.

Prevela: Diana Nenadić

Bibliografija:

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film,* Madison: Univerisity of Wisconsin Press.

Bowlby, John, 1969, *Attachment,* London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis

Bowlby, John, *Loss*, 1980*, Sadness, and Depression*, London: Hogarth Press, Institute of Psyhoanalysis

Brissenden, R. F., *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade,* London: Macmillan, 1974.

Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart,* New York: Routledge

Chomisky, Paul i Jennings Bryant, 1982, 'Factors Involved in Generating Suspense', *Human Communication Research* 9/1982: 49-58.

Efran, J. S. i T. J. Spangler, 1979, 'Why Grown-ups Cry: A Two-Factor Theory and Evidence from 'The Miracle Worker', *Motivation and Emotion* 3: 63-71.

Ellis, John, 1982, *Visible Fictions,* London: Routledbe

Frijda, Nico H., 1993, 'De Wetten van het Gevoel' *u De Psychologie Heeft Zin*, ur. Nico H. Frijda, Amsterdam: Prometheus: 129.

Frijda, Nico H., 1995, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge Univerisity Press, 1986.

Grodal, Torben Kragh, 1997, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Claredon Press

Harlow, Harry H., 1958, 'On the Meaning of Love', *American Psychologist* 13: str. 973-85 Harlow, Harry H. I Robert R. Zimmerman, 1959, 'Affectional Response in the Infant Monkey', *Science* 130: str. 412-432.

Hobmann, G. W., 1966, 'Some Effects of Spinal Cord Lesions on Expirienced Emotional Feelings', *Psychophysiology* 3: 143-56

Konij, Elly, 1994, *Acteurs Spelen Emotions*, Amsterdam: Boom.

Kuyper, Eric de, 1984, *Filmische Hartstochten (Filmic Passions),* Weesp, The Netherlands: Wereldvenster

Lang, Robert, 1989, *American Film Melodrama,* Princeton: Princeton University Press

Lombardo, W. K., G. A. Cretser, B. Lombardo, S. L. Mathis, 1983, 'For Cryin' Out Loud — There Is a Sex Difference', *Sex Roles* 9/1983: 987-95

Maltby, Richard i Ian Craven, 1995, *Hollywood Cinema,* Oxford. Blackwell

Meijer, Annemieke, 1995, *The Pure Language of the Heart: Sentimentalism in the Netherlands, 1775-1800*, (doktorska disertacija), Utrecht University

Mikos, Lother, 'Souvenir-écran and Scenic Comprehension: Understanding Film as a Biographical Drama of the Spectator', *Iris* 19/ jesen 1995: 17.

Neale, Steven, 1993, 'Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press', *Velvet Light Trap* 32/1993: 66-89.

Plantiga, Carl, 1993, 'Affect, Cognition and the Power of Movies', *Postscript* 13, br. 1 (Jesen, 1993): 10-29. (usp. hrvatski prijevod: Carl Plantiga, 'Osjećaji, spoznaja i moć filmova', prijevod Diana Nenadić, *Hrvatski filmski ljetopis,* 19-20/1999: 38-48)

Plessner, Helmuth, 1941, *Lachen und Weinen,* Bern: Francke.

Schatz, Thomas, 1981, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System,* Philadelphia: Temple University Press: 222.

Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon Press.

Tan, Ed, 'Film-Induced Affect as a Witness Emotion', *Poetics* 23/1995: 7-32.

Tan, Ed i Gijsbert Ditewe, 1996, 'Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing', u *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explanations,* ur. Peter Vorderer, Hans J. Wulff i Mike Friedrichsen; Mahwah. N. J.; Erlbaum, 1996: 149-88.

Zillmann, Dolf, 'The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition', u *Suspense*, ur. Vorderer, Wulff i Friedrichsen, str. 199-232

Bilješke

1 G. W. Hobmann, 'Some Effects of Spinal Cord Lesions on Expirienced Emotional Feelings', u *Psychophysiology* 3, 1966: 143-56.

2 R. F. Brissenden, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade,* London: Macmillan, 1974. Također vidi Annemieke Meijer, 'The Pure Language of the Heart: Sentimentalism in the Netherlands, 1775-1800' (doktorska disertacija), Utrecht University, 1995.

3 Robert Lang, *American Film Melodrama,* Princeton: Princeton University Press, 1989.

4 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System,* Philadelphia: Temple University Press, 1981: 222.

5 Murray Smith, *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

6 Steven Neale, 'Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press', *Velvet Light Trap* 32/1993: 66-89.

7 Elly Konijn, *Acteurs Spelen Emotions*, Amsterdam: Boom, 1994.

8 Carl Plantiga, (1993: 10-29)

9 Ed Tan, 'Film-Induced Affect as a Witness Emotion', *Poetics* 23/1995: 7-32.

10 Nico H. Frijda, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge Univerisity Press, 1986.

11 Za detaljniju raspravavu o različitim emocijama i njihovoj zajedničkoj vremenskoj strukturi, vidi Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film.*

12 Frijda, *Emotions,* str. 53.

13 Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen,* Bern: Francke, 1941.

14 J. S. Efran i T. J. Spangler, 'Why Grown-ups Cry: A Two-Factor Theory and Evidence from 'The Miracle Worker', *Motivation and Emotion* 3, 1979: 63-71.

15 Tan, 'Film-Induced Affect' i *Emotion and the Structure of Narrative Film.* Također vidi Ed Tan i Gijsbert Ditewe, 'Suspense, Predictive Inference and Emotion in Film Viewing', u *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explanations,* ur. Peter Vorderer, Hans J. Wulff i Mike Friedrichsen; Mahwah. N. J.; Erlbaum, 1996: 149-88.

16 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film,* Madison: Univerisity of Wisconsin Press, 1985.

17 Riječ je o pojavi da osobito mlada bića imaju nagon da se emocionalno vezuju uz nekog bliskog — roditelja ili bilo koga iz okoline koji može emotivno funkcionirati kao skrbnik. Ta se pojava u psihologiji proučava pod terminom *privrženosti* (engl. *attachment*). Opaska urednika (H. T.)

18 Harry H. Harlow, 'On the Meaning of Love', *American Psychologist* 13, 1958: str. 973-85; Harry H. Harlow I Robert R. Zimmerman, 'Affectional Response in the Infant Monkey', *Science* 130, 1959: str. 412-432.

19 John Bowlby, *Attachment,* London: Hogarth Press, Institute of Psychoanalysis, 1969; Bowlby, *Separation: Anxiety and Grief,* London: Hogarth Press, Institue of Psychoanalysis, 1973; Bowlby, *Loss, Sadness, and Depression*, London: Hogarth Press, Institute of Psyhoanalysis, 1980.

20 Bowlby, *Loss, Sadness, and Depression,* 41.

21 Nico H. Frijda, 'De Wetten van het Gevoel' *u De Psychologie Heeft Zin*, ur. Nico H. Frijda, Amsterdam: Prometheus, 1993: 129.

22 Vidi W. K. Lombardo, G. A. Cretser, B. Lombardo, S. L. Mathis, 'For Cryin' Out Loud — There Is a Sex Difference', *Sex Roles* 9/1983: 987-95.

23 Lother Mikos, 'Souvenir-écran and Scenic Comprehension: Understanding Film as a Biographical Drama of the Spectator', *Iris* 19/jesen 1995: 17.

24 Nico Frijda, *The Emotions,* str. 225, 352.

25 Na primjer, Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition* (Oxford: Claredon Press, 1997).

26 Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990); Eric de Kuyper, *Filmische Hartstochten (Filmic Passions),* Weesp, The Netherlands: Wereldvenster, 1984.

27 Dolf Zillmann, 'The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition', u *Suspense*, ur. Vorderer, Wulff i Friedrichsen, str. 199-232.

28 Vidi John Ellis, *Visible Fictions,* London: Routledbe, 1982; Richard Maltby i Ian Craven, *Hollywood Cinema,* Oxford. Blackwell, 1995, pogl. 7.

29 Paul Chomisky i Jennings Bryant, 'Factors Involved in Generating Suspense', *Human Communication Research* 9/1982: 49-58.

30 Engleski: *rough diamond — nebrušeni dijamant*, op. prev.

31 de Kuyper, *Filmische Hartstochten.*

32 Ova vrsta osjećaja opisana je u estetici kao sastavnica 'uzvišenog'. Estetičari s kraja osamnaestoga stoljeća, poput Burkea i Kanta opisali su uzvišeno kao ono što isprva svladava opažača a potom preuzima vlast nad njegovim ili njezinim uznemirujućim osjećajima. Bezdan i strma planina u prirodi primjeri su uzvišenog.

33 Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, standard ed., vol. 21, 1927; London: Hogarth Press 1953.

UDK: 78:791.43
791.43:159.942
791.43:165

Jeff Smith

Emocije, spoznaja i filmska glazba*

Jedna me scena na kraju filma *Čovjek slon* (*The Elephant Man*, 1980) Davida Lyncha uvijek uspije dirnuti u srce. John Merrick (John Hurt), stravično izobličen glavni lik, odlučuje okončati svoj život jednostavnom gestom koju mi ostali shvaćamo kao nešto što se samo po sebi razumije. Nakon večernjeg posjeta kazalištu, Merrick miče jastuke sa svog kreveta, nježno povlači pokrivače te se uspinje na krevet da bi na njega položio svoju bremenitu glavu i umro. Tim postupkom Merrick počinja samoubojstvo. I gledatelji i glavni lik znaju da će se spavajući u tom položaju ugušiti pod težinom vlastitoga tijela. Prizor je motiviran Merrickovom čežnjom da bude normalan, željom da ga ljudi prihvate i tužnom spoznajom da njegovo kvrgavo i bolešću izmučeno tijelo isključuje svaku mogućnost da ikad bude prihvaćen. I redatelj Lynch i glumac John Hurt sjajno su odradili ovu scenu, te bez obzira koliko je puta gledam uvijek osjećam knedlu u grlu.

No dok me moja lakovjerna duša tjera da posegnem za rupčićem, moj se analitički um pita zašto ta scena izaziva takvu emocionalnu reakciju. Je li moja reakcija odgovor na dramatičnost scene ili na vrlo sugestivnu glazbu koja je prati? Je li me dirnula Merrickova zamolba, tugaljive note *Adagia for Strings* Samuela Barbera, ili njihova kombinacija? Posjeduje li Barberova glazba zaseban emocionalni naboj ili tek pojačava emocionalne komponente samog prizora? Može li se moja reakcija pomiriti s oprečnim reakcijama drugih gledatelja, koje prizor ostavlja ravnodušnima ili se njime podruguju?

Slične dileme izaziva i slavna scena iz Kubrickove *Paklene naranče* (*A Clockwork Orange,* 1971). U sklopu tretmana Ludovico, Alex (Malcolm McDowell) gleda film montiran od mučnih snimaka iz pornofilmova i vijesti. Iako Alex gleda snimke silovanja, genocida i nuklearnog uništenja, najviše ga užasava Beethoven kao glazbena podloga filma. Alex protestira protiv takva oskvrnuća njegova dragog 'Ludwiga van', no dobiva odgovor da glazba služi kao emocionalno pojačalo. Iako prosječan gledatelj možda ne dijeli Alexovu ljubav prema Beethovenu, ipak se može zapitati zašto je glazba tako važan dio Alexova liječenja. Doista, što Beethovenova glazba može dodati slikama koje su ionako već same po sebi dovoljno odvratne?

Opisani prizor iz *Paklene naranče* otkriva središnju zamisao Kubrickova filma i Burgessova romana — Beethoven i ostali predstavnici zapadne kulture imaju svoje prste u Alexovu 'ultranasilju' — te isto tako razotkriva općeprihvaćeno shvaćanje o dramskoj važnosti glazbe. Iako filmska glazba ima niz narativnih i strukturnih funkcija, često se njezinom najvažnijom funkcijom smatra označavanje emocija. Mnogi stručnjaci ističu da glazba u filmu često predstavlja emocionalna stanja likova, sugerira ugođaj scene ili filma, te potiče gledatelje na odgovarajuću reakciju. Posljednje je osobito važno za scenu iz *Paklene naranče* jer se to čini *jedinim* navodnim razlogom za uporabu Beethovenove glazbe.[1]

Iako nam se ovo poimanje čini posve ispravnim, veza između glazbe i emocija ostaje nejasna. Poseban problem pri razmatranju njihova odnosa proizlazi iz načina na koji je osjećajni karakter filmske glazbe spojen s njezinom narativnom ili prikazivačkom funkcijom. Opisujući glavnu temu Alfreda Newmana za film *Sve o Evi* (*All About Eve*, 1950), Claudia Gorbman sažima neke od konceptualnih poteškoća vezanih uz određivanje dramskih funkcija filmske glazbe: »*Predstavlja li melodija koju prvi put čujemo tijekom naslovne špice, a zatim i u najemotivnijim trenucima u kojima se pojavljuje Eve (Anne Baxter) samu Eve ili emocionalni dojam koji Eve ostavlja na svoju 'publiku' (na likove i gledatelje kojima manipulira), ili jednostavno služi kao potpis filma* Sve o Evi?«[2]

John Merrick (John Hurt) u *Čovjeku slonu* Davida Lyncha, 1980.

* Izvornik: Jeff Smith, 'Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score', objavljeno u zborniku Carl Plantiga i Greg M. Smith, ur. 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, London: The Johns Hopkins U. P. str. 146-167. Zahvaljujemo se John Hopkins U. P. na dozvoli za objavljivanje.

Claudia Gorbman svojim pitanjem upućuje i na nedostatak teoretskog okvira unutar kojega bi se mogla opisati i razraditi filmska glazba u ulozi označitelja emocija.

U ovom se poglavlju bavim upravo tim pitanjima određujući pritom spoznajni okvir za razmatranje odnosa filmske glazbe i emocija. Međutim, bilo kakva hipoteza o odnosu glazbe i emocija djelomično ovisi i o načinu na koji samu glazbu definiramo kao poticaj za emocije. Drugim riječima, da bismo se prihvatili bilo kakva pitanja o temi filmske glazbe i emocija, moramo prvo odgovoriti na opća pitanja o odnosu glazbe i emocija.

Problematici pristupam s dva različita stajališta. Koristeći se radovima o temi teorije glazbe i analitičke filozofije, pokušat ću emocionalni značaj filmske glazbe smjestiti unutar opće teorije glazbene izražajnosti. Tvrdim da gledatelji stvaraju smisao od emocionalnih svojstava filmske glazbe na više razina, te da se te razine mogu najbolje objasniti kombinacijom kognitivističkih i emotivističkih teorija o glazbenom osjećaju. Kognitivističke teorije o glazbenom osjećaju kažu da glazba gledateljima prenosi emocionalna značenja, no ne može pobuditi same emocije. S druge strane, teoretičari emotivizma tvrde da glazba može, i doista pobuđuje, emocionalnu reakciju slušača.

Nadalje, uz pomoć istraživanja provedenih u sklopu glazbene teorije i psihomuzikologije, razmotrit ću dva procesa koja smatram najvažnijima za naš emotivni doživljaj filmske glazbe: to su polarizacija i emocionalna sukladnost. Prvi se odnosi na međudjelovanje u kojemu emotivni karakter glazbe pomiče slikovni sadržaj prema emocionalnom polu izraženu u glazbi. Drugi proces, emocionalna sukladnost, odnosi se na neku vrstu međumodalne potvrde, pri čemu gledatelj usklađuje emocionalne komponente glazbe s emotivnim ozračjem priče. Iako se takva interakcija u filmu čini posve rutinskom, kognitivna istraživanja pokazuju da u ishodu to nije tako. Emocionalna sukladnost nije tek puki zbroj svojih komponenata jer emocionalna uvučenost koju proizvodi daleko je jača od reakcija na samu glazbu ili čisti vizualni sadržaj.

Zašto se uopće baviti kognitivnim pristupom filmskoj glazbi i emocijama? Jednostavno zato što je glazbena teorija prepuna kognitivnih pretpostavki. Posljednjih dvadeset godina najutjecajniji rad s toga područja posredno ili neposredno prihvaća kognitivno obojen pristup pitanjima prihvata glazbe.[3] Iako ne mislim prenaglašavati stvar, ono što ujedinjuje ovaj raznovrsni korpus literature jest temeljna pretpostavka da slušatelji stvaraju mentalne modele glazbenih struktura, te zatim 'grupiraju' pri procesuiranju glazbene struje. Naravno, prevlast neke teorijske škole nije jamac njezine vrijednosti ili sposobnosti objašnjavanja. Uostalom kada bismo popularnost smatrali jedinim kriterijem vrijednosti neke pretpostavke, tada bismo ovim istim argumentom mogli poduprijeti psihoanalitičke teorije filma na račun kognitivnih. Ono što želim reći jest da prevlast kognitivnih teorija glazbe sugerira da one predstavljaju prirodno ishodište istraživanja, no isto tako i da su dio tradicije glazbenoga poučavanja vrijedan pozornosti.

Iako su kognitivne postavke odredile dobar dio proučavanja u sklopu glazbene teorije i analize, na proučavanje filmske glazbe imale su uistinu malen utjecaj. Kao što sam već napomenuo, novije radove o temi filmske glazbe lakše je smjestiti unutar okvira poststrukturalističkih i psihoanalitičkih teorija filma.[4] Raspravljajući o dramatskim funkcijama filmske glazbe, mnogi od tih stručnjaka prihvaćaju svojevrstan pučki model glazbenog osjećaja ukorijenjen u sveprisutnoj povezanosti glazbe i emotivnog izraza.[5]

Murray Smith, međutim, napominje da, iako su pučki modeli općenito prihvaćeni i rabljeni, ipak im nedostaje jasnoća i sustavnost potpune teorije.[6] Da bismo ilustrirali vezu Smithovih opaski sa studijem filmske glazbe, pozabavimo se jednim od tipičnih primjera te kritičke škole. Pritom nam analiza *Najboljih godina našega života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) Samuela Chella daje korisnu referentnu točku budući da Chell otvoreno prihvaća pretpostavke poststrukturalističke i psihoanalitičke filmske kritike iako se na kraju ipak služi analitičkim pristupom koji je u biti mnogo bliži pučkom modelu.[7]

Na početku eseja Chell smješta filmsku glazbu u kontekst Metzova i Oudartova koncepta pozicioniranja subjekta. Chellu glazba služi tek kao jedan od mnogih načina da se gledatelj 'ušije' (*suturing*) u fiktivan svijet, s tim da glazba djeluje na posve emotivnoj razini. Stvorivši vezu između filma, lika i gledatelja, filmska glazba omogućava gledatelju da prisvoji osjećaje prikazane na platnu kao svoje. Glazba vezuje gledatelja uz izmišljenu priču; predstavlja osjećaje lika, te istovremeno izaziva te iste osjećaje u samom gledatelju. Chell smatra da glazba djeluje kao svojevrstan tekstualni zapis gledateljeve reakcije u mjeri u kojoj emocionalna krivulja filmske glazbe zvučno odražava emocionalan doživljaj gledatelja.

No kada Chell konačno krene analizirati glazbu iz filma *Najbolje godine našega života*, teoriju uspijeva primijeniti tek na malom broju primjera. Jedan je od tih primjera scena u kojoj Wilma (Cathy O'Donnell) izjavljuje svoju ljubav Homeru, veteranu invalidu kojega glumi Harold Russell. Chell piše:

> *Tijekom trajanja scene, violine nježno miluju note 'Wilmine' teme poput zagrljaja koji joj Homer ne može pružiti, sve dok joj s ljubavlju ne poželi laku noć kada temu zaokružuje treperavim toničkim unisonom. Zatim zamire i posljednja nota i dok šumski vjetar prenosi jeku glazbenog motiva mi vidimo Homera kako plače. Homerove suze odražavaju naše jer nas je glazba razriješila napetosti uvodne teme koja je bila vezana uz Homerovo otuđenje.*[8]

Jednostavnim rječnikom rečeno, Chell opisuje određeni glazbeni motiv ili orkestraciju 'živahnom', 'mračnom', 'vedrom' ili 'jezivom', a zatim određenom liku ili prizoru vezanom uz tu temu nameće taj isti emocionalni epitet. U slučajevima poput ovoga, glazba Hugoa Friedhofera jednostavno prenosi emocionalni sadržaj scene, no ne mora nužno proizvesti iste emocije u gledatelja.

Zapravo jedan od Chellovih najvažnijih primjera, scena klimaksa u kojoj Fred Derry (Dana Andrews) ponovno proživljava rat u prizemljenom B-17, djeluje upravo suprotno od 'emocionalnog veznika'. U sceni se Fred penje u ratni zrakoplov koji stoji na otpadu. Dok sjedi u nosu aviona, Fred proživljava svoje ratne traume, izvor njegovih neprestanih noćnih mora. Glazbena podloga to oslikava zvukovima avionskih motora i glazbenim figurama koje simuliraju poniranje i štektanje oružja. Friedhoferova nam glazba, zapravo, govori čega se Fred prisjeća sjedeći u zrakoplovu, no isto nam tako prenosi i emocionalni nemir uzrokovan tim sjećanjima. Ukoliko ne možemo reći da Friedhoferova glazba priziva traume naših ratnih iskustava, onda je ovo svakako jedan od primjera u kojemu glazba prenosi emocionalni nemir, no u gledatelju ga ne uspijeva oživiti. To ne znači da emocionalna reakcija gledatelja na priču ne postoji, nego samo da se gledateljev emotivni doživljaj često razlikuje od onog izmišljenih likova.[9]

S jedne strane Chellova analiza *Najboljih godina našega života* zaslužuje svaku preporuku, no psihoanalitička podloga njegova pristupa često ga dovodi u situaciju da utjecaj glazbe svede na neke općenite, nerazlučene veze filmske glazbe i emocija. U tom se pogledu kognitivni pristup filmskoj glazbi može poboljšati psihoanalitičkim pristupom budući da potonji može definirati i razvrstati emocionalne funkcije filmske glazbe, tj. sposobnost glazbe da pojača emocionalnu reakciju gledatelja, te da dočara emocionalna stanja likova kao i ozračje ili ton samog prizora. U sljedećem ćemo poglavlju vidjeti da raspon tih funkcija ovisi o bitnoj razlici između prenošenja emocionalne komponente i njezina pobuđivanja. Kognitivne teorije raspolažu alatima kojima mogu bolje odrediti tu razliku, a osim toga, prikladnije su za objašnjavanje veze između emocionalnih funkcija filmske glazbe i razina emocionalne uvučenosti koja se javlja pri svakoj reakciji gledatelja.

Emocije i glazba: kognitivističke teorije nasuprot emotivističkima

Najspornije pitanje u proučavanju glazbe svakako je pitanje kako glazba izražava osjećaje. Pitanjem su se bavile generacije filozofa, estetičara i teoretičara, a ispisane su i čitave knjižnice o tome. Iako u ovom poglavlju nećemo moći razmotriti sva ta djela, korisno je napomenuti da postoje različiti pristupi toj temi. Teoretičari poput Susanne Langer smatraju da glazba poprima semantičko značenje simboliziranjem osjećaja. Ta se vrst simboliziranja, dakako, razlikuje od jezika budući da glazba ne posjeduje ništa nalik rječniku. Langerova tvrdi da glazba odražava samo morfologiju općeg emotivnog stanja, ali ne izražava određene osjećaje, poput ljutnje ili melankolije. Pojedini učinci glazbe toliko su oblikom i sadržajem slični osjećajima da ih neki slušatelji lako mogu zamijeniti za te osjećaje.[10] Drugi teoretičari, poput Diane Raffman, modificiraju argumente Langerove ustvrdivši da su osjećaji u glazbi 'neizrecivi' budući da su izraženi glazbenim, a ne lingvističkim diskursom. Raffmanova smatra da izražajnost glazbe potječe od izdvojene grupe izrazito glazbenih osjećaja, poput ritamske snage, metričkog naglaska i rubata. Kako se ti glazbeni osjećaji mogu približno izraziti jedino jezikom, njihove emocionalne komponente, koje se ne mogu opisati, po definiciji se smatraju neizrecivima.[11] Konačno, teoretičari poput Eduarda Hanslicka i Igora Stravinskog niječu postojanje bilo kakva smislenog odnosa između glazbe i emocija.[12]

Tako se čini, barem polazno, da postoji grupa teorija koje temeljito sumnjaju u valjanost mojega projekta. S jedne strane ti teoretičari smatraju samu ideju da glazba izražava osjećaje (a) pogrešnom ili joj (b) pristupaju u odrednicama glazbenih struktura koje ne pripadaju svijetu govornog ili pisanog jezika. Ako bismo povjerovali njihovim tvrdnjama, tada bi se emocionalna izražajnost glazbe posve razlikovala od izražajnosti filmske priče. Dok nas filmovi poput *Mračna pobjeda* (*Dark Victory*, 1939) i *Vrijeme nježnosti* (*Terms of Endearment*, 1983) rastužuju, to ne bismo mogli reći i za glazbu korištenu u njima.

Međutim, iako su ta teoretska stajališta u samom središtu rasprave o glazbenoj emociji, za pojam *filmskoglazbene emocije* oni su uglavnom nevažni. S jedne strane, kao što Raffmanova ističe, veza između glazbe i emocija sirova je psihološka činjenica koju možemo dokazati s prilično visokim stupnjem dosljednosti i međusubjektivnog podudaranja. Stoga je psihološko istraživanje odnosa glazbe i emocija posve valjano čak i ako ne pripada domeni estetske ili analitičke filozofije. S druge strane, najviše primjedbi na povezanost glazbe i emocija zasniva se na ideji 'čiste' glazbe — odnosno glazbe koja se ne odnosi ni na kakav objekt ili osjećaj izvan same glazbe. Filmska glazba, međutim, očito ne prihvaća to ograničenje. Budući da prati filmsku priču, filmska glazba mora se smatrati i svojevrsnim oblikom *programske* glazbe. Ispunjujući različite dramske funkcije, filmska glazba upućuje kako na emocionalne karakteristike priče, tako se odnosi i na određena mjesta, vremena, likove ili teme.

Nadalje, iz sličnih razloga, u vodu pada i opaska da glazbi nedostaje intencionalni predmet. Zagovornici tog stajališta smatraju da su emocije obično usmjerene prema nekom vanjskom predmetu. Taj predmet može biti stvaran ili izmišljen, ali ga je svakako moguće odrediti. Na primjer, bojim se zlih duhova, rastužila me smrt voljene osobe, ili me razljutio vozač koji mi se ubacio na putu na posao. U svakom od tih slučajeva mogu ukazati na izvor svog osjećaja. Instrumentalnoj glazbi kao da nedostaje ta usmjerenost jer nemamo osjećaj da o nečemu govori. Stoga čak i ako dopustimo da je glazba na neki način izražajna, nedostatak usmjerenosti nagovještava da joj, također, nedostaju i suptilnije nijanse izražajnog značenja koje obično vezujemo uz stvarna iskustva.[13]

Prihvatimo li da je to točno za instrumentalnu glazbu, ipak je posve nebitno za emocionalnu izražajnost filmske glazbe. Zašto? Film je prikazivačka umjetnost, a, kao što ističe Peter Kivy, u prikazivačkoj su umjetnosti intencionalni konteksti mogući.[14] Iako vanjski predmeti nisu stvarni, ipak nas može rastužili smrt nekog lika, razljutiti postupci zločinca, ili možemo biti ushićeni poljupcem junaka i junakinje na kraju filma. U ovom slučaju priča omogućava filmskoj glazbi da nadiđe problem izražajne nejasnoće, baš kao što to tekst ili naslov čine u drugim glazbenim djelima. Budući da je film pri-

kazivačka umjetnost, nije u pitanju može li glazbena podloga u filmu stvoriti suptilne nijanse emocionalnog značenja, nego što sama filmska glazba pridodaje tom procesu.

Nakon što smo uspjeli primjedbe formalista i 'neizrecivaša' maknuti s puta, možemo se posvetiti drugim kandidatima za teoriju filmskoglazbene izražajnosti. Od preostalih, samo su dva kandidata uistinu važna, a to su kognitivni i emotivni pristup izražajnosti glazbe. Tijekom posljednjih petnaest godina najveći je zagovornik kognitivne teorije Peter Kivy.[15] Razvijajući svoju teoriju, Kivy naglašava razliku između *izražavanja* i *odražavanja* nečega. Na primjeru fotografije bernardinca tužna lica Kivy objašnjava da pas na fotografiji ne osjeća tugu, kao ni mi dok ga gledamo, no njegovo lice ipak odražava tugu, a mi tu osobinu prepoznajemo prilikom opisivanja fotografije. Kivy tvrdi da glazba djeluje na manje-više isti način. Iako je možda teoretski moguće da glazba izražava emocionalno stanje skladatelja ili slušača, Kivy smatra da ona to u principu ne čini, no zato bismo ipak mogli reći da odražava određena emocionalna svojstva.[16]

Kivy piše da glazba postiže emocionalnu izražajnost nizom formalnih elemenata poput melodijske konture, modalnosti, tempa i dinamike. Procesuirajući glazbene informacije slušateljeva reakcija više je kognitivna nego emotivna budući da izražajnost glazbe spoznajemo kroz prepoznavanje emocija, a ne putem afektivnog doživljaja. Kada glazbenom djelu pripišemo atribut tužan, to ne znači da nas je ono rastužilo, nego smo ga nizom međusubjektivnih, općih kriterija utemeljenih na određenim glazbenim konvencijama prepoznali kao glazbu koja odražava tugu. Nadalje, Kivy naglašava da tekst ili naslov glazbenog djela često pomažu pojasniti te kriterije dajući važne kontekstualne indikatore za izražajni karakter djela.[17]

Kivyjeva teorija glazbene izražajnosti nedvojbeno je zanimljiva proučavateljima filmske glazbe utoliko što im omogućava zdravorazumski pristup problemu kako filmska glazba prenosi emocije gledatelju. Praveći razliku između prepoznavanja i doživljavanja glazbenog osjećaja, Kivyjev rad daje suvisli okvir za pojašnjavanje dviju najvažnijih dramskih funkcija filmske glazbe. Gledatelji izvlače emocionalne osobine iz određenih elemenata glazbe te tu informaciju rabe u svrhu procjene emocionalnog stanja lika ili cjelokupnog filmskog ugođaja.

No što je s gledateljima koji vidljivo proživljavaju emocionalno stanje lika? Što je s tugom koju sam i sâm osjetio gledajući posljednju scenu *Čovjeka slona*? Čak i ako moju reakciju prihvatimo kao anomaliju, ne možemo zanemariti reakcije šire publike na emocionalno snažne filmove poput *Stelle Dallas* (*Stella Dallas*, 1937), *Doručka kod Tiffanyja* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), *Polja snova* (*Field of Dreams*, 1989) i *Schindlerove liste* (*Schindler's List*, 1992). Budući da se Kivy bavi glazbom, a ne tužnim filmskim scenama, možemo samo nagađati kako bi obradio te primjere.[18] Međutim primijenimo li Kivyjev kognitivni model, uvidjet ćemo da filmska glazba ne igra nikakvu ulogu u pobuđivanju emocija u gledatelja. Čini se da funkcija pobuđivanja ovisi o drugim čimbenicima, npr. koliko smo se unijeli u narativnu situaciju ili uživjeli u likove.

Takvo stajalište, međutim, nije intuitivno te ne odgovara našim svakodnevim iskustvima. No još je važnije što je u opreci s narodskom mudrošću filmske industrije i razlozima zbog kojih se koriste glazbom u filmu. Da je sâm rastanak Stelle Dallas od Laurela na dan vjenčanja njezine kćeri bio dovoljan da rasplače publiku, ne bi bilo potrebe za evocirajućom glazbom Alfreda Newmana u podlozi. Dakle, dok kognitivni pristup uspijeva pojasniti jedan vid dramskih funkcija filmske glazbe — njezinu sposobnost da označava ugođaje i emocionalna stanja — istovremeno nije dovoljno sveobuhvatan da bi objasnio neke očite reakcije na filmove, recimo zašto gledatelji plaču na sentimentalne, dirljive scene popraćene sentimentalnom, dirljivom glazbom.

Razloge za modificiranje strogog kognitivnog stava možemo sažeti u dva argumenta: (1) Kivyjevu teoriju nije moguće posve primijeniti na filmsku glazbu kao što ju je moguće primijeniti na 'samu glazbu', budući da se filmsku glazbu može smjestiti među ostale vrste programske glazbe, te (2) najmanje što možemo reći jest da glazba ima *tendenciju* da pobuđuje emocije. Da bih dokazao da slušanje filmske glazbe doista pobuđuje emocije, podrobnije ću objasniti oba argumenta.

Kao prvo, čini se da je filmska glazba iznimka u Kivyjevoj teoriji budući da dijeli određena svojstva s drugim vrstama programske glazbe. Kao što sam već napomenuo, jedna od Kivyjevih glavnih primjedbi teoriji pobuđivanja jest da glazbi nedostaje predmet na koji su usmjerene emocije. To ne vrijedi ni za film, ni za filmsku glazbu. Naprotiv, gledatelji mogu točno pokazati određene dramatične situacije koje su ih dirnule, poput smrti Johna Merricka, ponovnog susreta Rayja Kinselle s ocem, ili činjenice da je Stella Dallas isključena s vjenčanja svoje kćeri. I ovdje je sporno pitanje da li je pobuđivanje emocija odgovor na glazbu ili narativnu situaciju budući da djeluju zajedno, da upotrijebim riječi Claudije Gorbman, kao 'kombinacija izraza'.[19]

Kao drugo, a to naglašava i Colin Radford u svojemu odgovoru na Kivyjev rad, ne smijemo zamijeniti razlog pobuđivanja emocija s predmetom na koji su usmjerene. Nemir ili tugu možemo osjećati zbog promjena u hormonalnoj ravnoteži, ali to ne znači da smo tužni ili nemirni zbog te fiziološke promjene. Radford smatra da glazba djeluje na sličan način, odnosno, slušatelji će osjetiti tugu, no neće neizbježno reći da su tužni zbog glazbe. U tom smislu hormonalne promjene i doživljaj glazbe ne razlikuju se bitno od ružna vremena. Baš kao što tmurno vrijeme uglavnom deprimira, tako će i mračna glazba, odražavajući i potičući takve emocije, u slušatelja pobuditi mračno raspoloženje.[20] Ključ razumijevanja te verzije emotivističkog stajališta, kao što ističe i sam Kivy, leži u Radfordovoj tvrdnji da umjesto strogog uzročno-posljedičnog odnosa postoji tendencija k pobuđivanju emocija. Ako se složimo da je za slušatelja poput Radforda tendencija glazbe da pobudi emocije vrlo jaka, dok je u slušatelja poput Kivyja vrlo slaba, stajališta dvojice teoretičara uopće se ne pobijaju.[21]

Međutim, mnogo je važnije reći da strogo kognitivističko stajalište zanemaruje činjenicu da su emocije složene od afektivnih i kognitivnih sastavnica, drugim riječima, ujedi-

njuju tjelesno stanje fiziološke pobuđenosti sa sudom o stanju u svijetu.[22] Nije slučajnost da svaka komponenta odgovara jednom elementu glazbenog doživljaja, onog istog koji i kognitivisti i emotivisti pokušavaju opisati. Dakle, umjesto da se međusobno isključuju, možemo ih promatrati kao komplementarne teorije od kojih se svaka bavi drugim vidom ovog fenomenološkog doživljaja. Prosuđivanje i pobuđivanje tvore dvije razine glazbene uživljenosti slušatelja. Prosuđivanje je nužno za razumijevanje glazbenog osjećaja, a pobuđivanje znači razinu uživljenosti koja se može ili ne mora aktivirati ovisno o situaciji u kojoj se sluša.

Ako prihvatimo to dvoje kao različite razine uživljenosti, smjesta postajemo svjesni nečega što je od iznimne važnosti za našu interpretaciju scene iz *Čovjeka slona*: emocije koje scena pobuđuje razlikuju se od onih koje nam prenosi. Kao izraz Merrickova viđenja, glazba Samuela Barbera dočarava rezignaciju i nijemo žaljenje glavnoga lika. Mene, međutim, scena rastužuje. Možda se ne čini velikom razlikom, no ona proizlazi iz suda da se moja emocionalna reakcija razlikuje od osjećaja koje prikazuje lik. Merrick ne plače, ne jeca, niti čini išta što bismo smatrali iskazom tuge. Dapače, mogli bismo dati i drugo značenje sceni i reći da Merrick prigrljuje smrt kao kraj svojih tjelesnih patnji, no čini to s gorkoslatkim osjećajem kajanja zbog života koji mu ne dopušta da prevlada svoja tjelesna ograničenja. Pridamo li i posljednjim kadrovima filma neko značenje, možemo reći da Merrick vidi smrt kao priliku da se u onom životu ponovno sretne s majkom koju nikad nije upoznao. Dakle, dok moje emocionalno stanje odražava tugu, to ne bismo mogli reći za ono što osjeća Merrick. Njegova je situacija unutar narativnog okvira filma posve drukčija od mog položaja gledatelja.

Merrickove su emocije daleko složenije od mojih budući da su vezane na njegova duboka uvjerenja u pogledu duhovnosti, tjelesnosti, dostojanstva i morala. Moja je reakcija, s druge strane, uglavnom rezultat teksta i počiva na mojim simpatijama prema liku i njegovoj nesretnoj sudbini. Moja prosudba zatim izaziva promjenu mojega fiziološkog stanja (suze u očima, knedla u grlu) koje doživljavam kao tugu. Moj iskaz tuge ukazuje da je jačina emocionalne pobuđenosti u meni proizvela određenu razinu svjesnosti samog sebe, koja se kod drugih gledatelja može ili ne mora očitovati. Drugim riječima, svjestan sam da su u meni pobuđene emocije jer sam se ulovio kako proživljavam gore spomenute fiziološke promjene.

Filmska glazba može izazvati niz različitih reakcija gledatelja, stoga kognitivna teorija filmske glazbe mora razmotriti sve komponente emocionalnog doživljaja — prepoznavanje, prosuđivanje i pobuđivanje. U većini slučajeva tjelesna je komponenta našeg doživljaja zanemariva, gledatelji jednostavno prepoznaju emocionalna svojstva filmske glazbe. Zatim te emocionalne elemente koriste u svrhu stvaranja suda i izvođenja zaključaka o situaciji opisanoj u dijegezi.* Kada jačina tjelesne komponente proizvede očite fiziološke promjene, možemo reći da je film u gledatelju izazvao emocionalnu reakciju. Glazba nije jedini razlog takvim reakcijama, prije bismo rekli da je riječ o kombinaciji filmske glazbe i priče, s tim da svaki od elemenata posjeduje vlastitu emocionalnu valentnost. Dakle, iako sud i osjećaj čine sastavni dio svih oblika emocionalne uživljenosti u film i glazbu, jedan uvijek može nadići drugi proizvodeći niz mogućih reakcija. Budući da kognitivne i emotivističke teorije glazbe opisuju različite hijerarhije suda i osjećaja, obje su nužne za razumijevanje uloge filmske glazbe u gledateljevu emocionalnom doživljaju.

Emocije i dramske funkcije filmske glazbe: glazba koja odražava ugođaj scene nasuprot glazbi koja odražava raspoloženja lika

U prošlom sam se poglavlju trudio demonstrirati uloge suda i emocije u gledateljevoj emocionalnoj reakciji na filmsku glazbu. U ovom ću poglavlju pokazati u kakvoj su vezi s dramskim funkcijama filmske glazbe. Iako se opisi funkcija neznatno razlikuju od proučavatelja do proučavatelja, tipično obuhvaćaju niz glazbenih i narativnih međudjelovanja: filmska glazba (1) ostavlja dojam kontinuiranosti, (2) pojačava formalno i narativno jedinstvo, (3) prenosi elemente ambijenta, (4) naglašava psihološka stanja likova, (5) te ustanovljava opći emocionalni ton ili ugođaj. Sve te funkcije mogu uključivati i emocionalne elemente, no posljednje tri osobito su važne u sklopu opće sposobnosti filmske glazbe da bude emocionalni označitelj.

Teorija Noëla Carrolla o 'modificirajućoj glazbi', na primjer, daje iznimno lucidno i suvislo objašnjenje kako filmska glazba karakterizira radnju i određuje ugođaj. Carroll napominje da glazba i vizualni zapis egzistiraju u nekoj vrsti komplementarnog odnosa, te tvrdi da, grubo rečeno, glazba djeluje kao lingvistički modifikator, te pomaže pojasniti određeni ugođaj, lik ili emocionalno značenje pojedine scene ili radnje. S druge strane, filmska slika, naracija, dijalozi i šumovi ispunjavaju filmsku glazbu referencijalnošću koja joj karakteristično nedostaje. U Carrollovu primjeru iz *Gunga Dina* za glazbu se može reći da je živahna, laka, komična, te da filmskom tekstu dodaje neeksplicitan sloj emocionalnog značenja. Pritom i drugi filmski elementi pomažu prilikom pobližeg određivanja izražajnosti, te je rezultat toga da glazba, priča i vizualni elementi zajedno označuju muževno, bezbrižno razmetanje lika i naraciju filma.[23]

Mogli bismo reći da filmska glazba samo pojačava emocionalne elemente u sceni ili, recimo, da vizualna komponenta filma sama po sebi izražava suptilne emocionalne nijanse. No te primjedbe nisu utemeljene iz dva razloga. Prije svega, komplementarnost koja je sastavni dio ovog odnosa proizvodi određenu razinu značenja, kao i emocionalno značenje, koja se svojstvima razlikuju od značenja samih slika ili same glazbe. Nadalje, kao što kaže Joseph Anderson, gledatelji doživljavaju zvuk i sliku kao proizvod jednog događaja. Anderson smatra da je to poimanje rezultat međumodalne potvrde koja je rezultat gledateljeve potrage za nepromjenjivim svojstvima uvjetovanosti događaja. Gledateljeva sklonost da traži obrasce navodi ga da pronađe podudarnosti između emocija glazbe i događaja koji se odvijaju na platnu.[24] Dok bi pitanje proizlaze li emocije iz glazbe ili naracije bilo

* Pod *dijegezom* se ovdje misli na predočena zbivanja, predočene *prizore*. (op. urednika)

primjereno za nekog estetičara, ono i dalje ostaje sporno u odnosu na gledateljev kognitivni doživljaj tog odnosa.

Carrollova teorija o modificirajućoj glazbi zanimljiva je primjena Kivyjeva kognitivističkog pristupa, no ipak je nepotpuna. Uspostavljanje općeg ugođaja tek je jedna od funkcija tipične filmske glazbe. Druga joj je funkcija označavanje emocionalnoga stanja lika. Jedan noviji vodič filmske glazbe govori o tome kao o 'glazbi koja odražava stajališta filmskog lika'. Autor ilustrira svoju zamisao scenom iz filma Blakea Edwardsa *To je život* (*That's Life*, 1986) u kojoj Gillian, koju glumi Julie Andrews, zamišljeno sjedi za stolom tijekom obiteljske večere. Da bi naglasio emocionalni podtekst scene, Edwards stišava dijalog i šumove, te nas prepušta glazbi Henrija Mancinija. Glazba u sceni naglašava Gillianin nemir i prenosi tu informaciju publici, dok istovremno članovi njezine obitelji bivaju isključeni.[25]

Katkad skladatelji moraju izabrati hoće li skladati glazbu koja će odraziti viđenje lika ili ugođaj čitave scene. Upravo se pred takvom dilemom našao Charles Fox skladajući glazbu za film *Devet do pet* (*Nine to Five*, 1980). U jednoj sceni Violet (Lily Tomlin) krade iz bolnice tijelo svojega šefa misleći da ga je ubila. Skladajući glazbu za tu scenu Fox je morao birati hoće li igrati na njezin strah da je ne otkriju ili naglasiti komičnost scene. Foxova dilema proizrasla je iz filmske priče; Violet misli da je u velikoj nevolji, dok publika zna da nije. Prvobitno je Fox pomalo općenito podcrtao emocije scene, no redatelj Colin Higgins ga je nagovorio da ublaži komične elemente te naglasi strah protagonistice.[26]

Glazba Brada Fiedela za film *Optužena* (*The Accused*, 1988) još je jedan primjer glazbe s dramskom funkcijom. Riječ je o sceni okrutnoga grupnog silovanja Sare Tobias (Jodie Foster). Murray Smith je detaljno analizirao tu sekvencu filma da bi se suprotstavio interpretacijama koje se zasnivaju na sklisku, a katkad i pojednostavnjenu poimanju poistovjećivanja. Smith tvrdi da je filmski prikaz silovanja mnogo složeniji i slojevitiji nego što se to čini kad biva promatran kroz reducirajući filtar pojedinačnog poistovjećivanja i uistinu nam omogućava čitav raspon emocionalnih i osobnih viđenja.[27]

U osnovi se potpuno slažem sa Smithovim argumentima, no smatram da je previdio bitan element scene kojim bi mogao još čvršće poduprijeti svoju tvrdnju: glazbu. Fiedelova glazbena podloga zvuči kao klasičan primjer praćenja stajališta lika, te zapravo djeluje baš kao i glazbena podloga u prije navedenom primjeru iz *To je život*. Redatelj Jonathan Kaplan postupno stišava dijalog i šumove tijekom silovanja i scenu prepušta Fiedelovoj glazbi. Glazba jasno naznačuje Sarinu povrijeđenost, poniženje i emotivnu tjeskobu iako ostali likovi toga uopće nisu svjesni. Na taj nam način glazba omogućava emocionalnu uživljenost u Sarinu situaciju, a potkopava pomisao da bismo se mogli poistovjetiti s Kennethom Joyceom (Bernie Coulson), svjedokom kroz čiji *flashback* gledamo scenu. Kao što sam Smith ističe, svaka je interpretacija scene koja privilegira Joyceovo stajalište nepotpuna ili tvrdoglava.[28]

Iako to nije uobičajeno, glazba se može koristiti i za označavanje emocionalne valentnosti pojedinog ambijenta. Razmotrimo, na primjer, kako glazba Bernarda Herrmanna za film *Psiho* (*Psycho*, 1960) karakterizira dom Batesovih. Kuća ne djeluje samo staro, nego jezivo. Na isti način glazba Jerryja Goldsmitha u *Tuđincu* (*Alien*, 1979) naglašava neobičan izgled planeta na koji se spuštaju Ripley (Sigourney Weaver), Dallas (Tom Skerritt) i ostali istraživači. Slično tome optimistična *funky*-skladba *Car Wash* Rose Royce ostavlja dojam da je u filmu riječ o živahnu i šaljivu mjestu.

Svi ti primjeri odgovaraju Kivyjevu kognitivističkom modelu. Spomenuti glazbeni motivi pozivaju se na niz glazbenih konvencija koje publika normativno i intersubjektivno shvaća kao izraz određenog emocionalnog svojstva. U svakom od primjera filmska glazba izražava određen osjećaj (bojazan, strah, nemir), no ne mora neizbježno i gledatelja dovesti u isto emocionalno stanje. Nadalje, narativni kontekst pomaže glazbenim temama da podrobnije odrede emocionalne elemente glazbe tako da se općenito emocionalno značenje scene razlikuje od značenja izražena glazbom ili slikom. To se osobito odnosi na glazbu koja izražava stajalište određenog lika, pri čemu uz pomoć narativnih indikatora i naracijskih procesa gledatelji shvaćaju da glazba izražava Gillianinu tjeskobu, Violetin strah ili Sarinu patnju.

Naglasak na izražavanju emocija znatno razlikuje kognitivnu teoriju od psihoanalitičkih pogleda na filmsku glazbu. Iz Chellova je prikaza jasno da je zašivni učinak filmske glazbe razlog što gledatelj emocije povezane s pričom, ambijentom i likovima smatra svojima. Kathryn Kalinak kaže da filmska glazba na taj način »*veže gledatelja za platno dok među njima odzvanjaju emocije*«.[29] Zgruvavajući u jedno tekstualne i gledalačke osjećaje, Chellov prikaz ne dopušta mogućnost da gledatelji ne osjećaju isto što i lik. Iz prethodnih primjera vidimo da kognitivna teorija zaobilazi taj problem razlikujući komponentu prosuđivanja i emocionalnog pobuđivanja kao sastavnice svake emocionalne reakcije. Razdvojivši te dvije komponente, kognitivna se teorija usredotočuje na možda najuobičajeniju funkciju filmske glazbe — prenošenje emocionalnih elemenata gledateljima. Na taj način filmska glazba navodi gledatelje da izvode zaključke o događanjima, ambijentu i likovima filma da bi si time olakšali shvaćanje priče. Kognitivna teorija sugerira da iako pritom može doći do pobuđivanja emocija, nije nužno da se to i dogodi.

Emocije, filmska glazba i psihologija: Polarizacija i emotivna sukladnost

Postoje li ikakvi empirijski dokazi u korist te teorije filmske glazbe i emocija? Znatan broj psiholoških istraživanja filmske glazbe provedenih tijekom prošlog desetljeća donekle potvrđuje važne aspekte tog stajališta.[30] Iako rezultati psihološkoga istraživanja nisu konačni, ipak nameću zaključak da izražajnost filmske glazbe uključuje dva procesa. Prvi je polarizacija, audio-vizualno međudjelovanje pri kojemu emotivno značenje glazbe približava sadržaj slike određenom svojstvu te glazbe. Drugi je emotivna sukladnost i sugerira da se istovremenim usklađivanjem emocionalnih značenja glazbe i slike pojačava ukupni gledateljev doživljaj.

Učinci polarizacije ilustrirani su nizom eksperimenata Annabel Cohen. U prvom je eksperimentu Cohenova testirala

učinke filmske glazbe na gledateljevu interpretaciju kratkog, apstraktnog animiranog filma. Film je prikazivao međudjelovanje tri geometrijska lika koji ulaze i izlaze iz pravokutne ograde. Film je prikazan u pratnji dva glazbena djela kontrasnog tempa, jedno je bilo *allegro*, a drugo *adaggio*. Ispitanici su zatim ocjenjivali glazbu i film bipolarnim pridjevskim ljestvicama koje su nadalje podijeljene u dimenzije vrednovanja, potencije i aktivnosti. Svaka se ljestvica sastojala od niza parova poput miran/uznemiren, tužan/veseo, zločinački/junački, ili ozbiljan/šaljiv. Rezultati ispitivanja pokazali su da ne samo da je glazba utjecala na percepciju likova, nego je i vremenska usklađenost između glazbe i slika usmjerila gledateljevu pozornost na određene detalje te tako proizvela vezu između značenja glazbe i lika prikazana na ekranu. Glazba je na taj način pogurnula značenje vezano uz svaki objekt prema jednom od polova na bipolarnoj semantičkoj ljestvici.[31]

U drugoj seriji testova Cohenova je mjerila utjecaj glazbenih asocijacija na interpretaciju računalnih animacija. U tom se slučaju mogla mijenjati brzina i visina odskakivanja lopte, a sliku je pratila glazba sa snažnim varijacijama tempa i tona. I ovaj se put pokazalo da kada slušne i vizualne informacije predstavimo zajedno, slušni elementi sustavno oblikuju emocionalna značenja vizualnih. Na primjer, razina sreće, vezana uz visoko i brzo odskakivanje lopte, spuštala se uvođenjem spore glazbe dubokih tonova. Na sličan je način razina sreće bivala viša kada je prateća glazba bila zasnovana na durskom kodu, a niža ako je bila bazirana na molskom.[32] U ispitivanju koje je testiralo utjecaj glazbenih asocijacija na referencijalno i emocionalno značenje Cohenova je zatražila od ispitanika da spoje četiri izvatka filmske glazbe s njihovim opisnim naslovima skinutim s omota albuma. Rezultati su pokazali da su se ispitanici složili da tri od četiri naslova uistinu odgovaraju glazbenim izvacima koje opisuju, no isto su tako otkrili da postoji suglasnost u semantički diferencijalnim ocjenama sva četiri glazbena izvatka. Kada su dva izvatka upotrijebljena kao podloga kratkim filmskim ulomcima, semantički diferencijalne ocjene ispitanika pokazale su da će rezultati dobiveni prilikom slušanja samog izvatka biti jednaki rezultatima dobivenim ako osim glazbenog izvatka promijenimo i naslov. To znači da su glazbene asocijacije istovremeno utjecale i na denotativna i na emocionalna značenja pojedinačnih filmskih odlomaka.[33]

U oba slučaja glazba je dokazano utjecala na interpretaciju vizualnih informacija približavajući emocionalno značenje vizualnog određenom emocionalnom svojstvu glazbe. Taj proces nazivamo *polarizacijom*, a podrazumijeva približavanje emocionalnog značenja vizualnog poticaja prema jednom ili drugom polu bipolarne semantičke ljestvice. Rezultati ispitivanja naizgled podupiru teoriju međuosjetilne podudarnosti budući da su ispitanici u svim slučajevim uz pomoć glazbene informacije stvorili dosljedan emocionalni uzorak preko različitih modaliteta. Utjecaj polarizacije na interpretaciju u određenoj je mjeri ovisio o naravi vizualnog poticaja. U jednu ruku, što su emocionalna značenja filmskih izvadaka bila nejasnija, time su učinci polarizacije bivali izraženiji.[34] U drugu ruku, kada bi vizualne i slušne informacije bile proturječne, vizualna bi informacija dobivala prioritet nad slušnom. Drugim riječima, učinci polarizacije bili su tada prigušeni, te bi glazba jednostavno pratila emocionalna značenja vizualne informacije.

Na nekim od prijašnjih primjera možemo također promatrati kako proces polarizacije pomaže komuniciranju glazbenog osjećaja filma. Kada glazba nameće opći ugođaj, kao u Carrollovu primjeru iz *Gunga Dina* (1939), gledatelj donosi sud o emocionalnom karakteru prezentiranih mu vizualnih i slušnih informacija, te zatim uz pomoć emocionalnih značenja glazbe interpretira vizualne informacije o sceni, i obratno. U Carrollovu je primjeru glazba opisana kao živahna, energična i laka. Prepoznavši ta emocionalna značenja u glazbi, gledatelj se služi tom procjenom u interpretaciji scene bitke koju glazba prati. Sveukupni se učinak svodi na to da glazba približava scenu određenim semantičkim polovima koji sačinjavaju gledateljevu kognitivnu shemu. Scenu bitke stoga doživljavamo 'živahnom' i 'komičnom' umjesto 'tragičnom' i 'sumornom'.

Polarizacija djeluje na sličan način i u scenama u kojima glazba označava emocionalno stanje lika. U primjeru iz filma *To je život* gledatelj uz pomoć emocionalnih značenja glazbe, osjećaja slutnje i tjeskobe, interpretira Gillianinu odsutnost tijekom scene prilično svečane večere. Međutim u sceni iz filma *Devet do pet* gledatelj se koristi emocionalnim značenjem glazbe da bi shvatio Violetin strah. Zašto ponekad glazbeni osjećaj interpretiramo kao osjećaje lika umjesto kao opći ugođaj filma u velikoj mjeri ovisi o općenitim narativnim postupcima korištenim u filmu. Recimo, mi znamo da je Gillian upravo saznala da možda ima zloćudni tumor. Također znamo da Violet misli da uklanja dokaze ubojstva koje se nije dogodilo. U oba slučaja, način na koji film raspoređuje te spoznaje utječe na našu prosudbu emocionalnih svojstava glazbe, te nas navodi da ih vežemo uz pojedini lik radije nego uz scenu.

Poput polarizacije, i emocionalna sukladnost uključuje međudjelovanje vizualnih i glazbenih informacija, no na način da glazbene informacije utječu na interpretaciju vizualnih. No za razliku od polarizacije, emocionalna sukladnost ne uključuje toliko mijenjanje i pomicanje emocionalnih svojstava slika koliko njihovo pojačavanje. Emocionalna sukladnost omogućava gledatelju da emocionalna obilježja osjeti mnogo snažnije nego što bi ih osjetio samo na temelju slike ili samo na temelju glazbe.

Iako je o emocionalnoj sukladnosti napisano mnogo manje radova nego o polarizaciji, ipak postoji nekoliko zanimljivih studija. Koristeći rad Sandre Marshall i Annabele Cohen kao odskočnu dasku, George Sirius i Eric F. Clarke razradili su ispitivanje kojim su željeli utvrditi rezultira li kombinacija glazbe i slike njihovim zbrojem ili proizvodi semantičke učinke poput istinskog audiovizualnog percepta.[35] Za potrebe istraživanja ispitanici su trebali rasporediti grupu glazbenih izvadaka i računalnih slika na ljestvicu s dvanaest pridjevskih parova. Slike su sadržavale trodimenzionalne prikaze geometrijskih tijela, a glazbeni izvaci posebno su skladani u stilu određenog glazbenog ili filmskog žanra, poput diska, španjolske glazbe, trilera i špageti vesterna. Iako Sirius i Clarke naglašavaju da je riječ tek o privremenim rezultati-

ma, oni ipak pokazuju da je glazba imala tek dodatni utjecaj na odnos između zvuka i slike.[36] Izrazito ekspresivna glazba jednostavno je povisila ocjene audio-vizualne kombinacije u kojoj je korištena, bez obzira na to koji je vizualni izvadak prikazan. Kada je vizualni izvadak bio dvosmislen, polarizacijom se interpretacija temeljila na emocionalnim svojstvima glazbe. No kad bi semantičke vrijednosti vizualnog prikaza bile izraženije, zbrojni učinak glazbe samo je pojačao emocionalna značenja prisutna u oba izvatka, zvučnom i slušnom. Drugim riječima, zbrojni je učinak glazbe jednostavno pojačao ispitanikove dojmove emocionalnog značenja glazbe, tako da je doživljaj kombinacije bio veći od doživljaja svakog percepta zasebno.

Učinak pojačavanja emocionalne sukladnosti potvrđuju i studije o filmskoj glazbi i pamćenju koje potpisuju Marilyn Boltz, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra. Iako se istraživanje bavilo pitanjem u kojoj mjeri glazbena podloga utječe na gledateljevu sposobnost pamćenja filmskih događaja, autori su otkrili zanimljivu vezu između glazbenih ugođaja i ishoda događaja. Sama prisutnost glazbe nije bitno poboljšavala sposobnost pamćenja. Naime, istraživanje je pokazalo da je sjećanje gledatelja bilo znatno poboljšano samo u slučajevima kada je glazba bila u vremenskom i emocionalnom skladu s ishodom događaja. Čak i kad ispitanici ne bi uspjeli prepoznati melodiju, slušanje im je često pomagalo da se prisjete događaja koje je melodija pratila. Autori su takve rezultate objasnili činjenicom da emocionalna značenja glazbe usmjeravaju pozornost gledatelja na osnovni ugođaj scene. Drugim riječima, filmska glazba usmjerava našu pozornost na uzorke aktivnosti koji odgovaraju emocionalnim svojstvima glazbe. Postupkom međumodalne potvrde, zajednička emocionalna značenja glazbe i slike usmjeravaju našu pozornost na zajedničke formalne odlike, koje zatim pojačavaju i pobuđuju emocionalno značenje scene. Na taj način, usklađenost ugođaja proizvodi suvisli audio-vizualni percept snažno nabijen asocijacijama. Oba stanja poboljšavaju sposobnost uma da izvuče audio-vizualne informacije pohranjene u kratkotrajnom pamćenju.[37]

Iako su ti rezultati još nepotpuniji od onih dobivenih proučavanjem polarizacije, prvo istraživanje ipak ukazuje na tendenciju da emocionalna sukladnost pojača emotivno značenje audio-vizualnih kombinacija, dok drugo istraživanje djelomično objašnjava kako se to pojačavanje postiže. No najvažnije je svakako da rezultati oba istraživanja podupiru hipotezu da filmska glazba, kao dio izražajnog kombinatornog repertoara, može pobuditi emocionalnu reakciju. Zbrojni učinak emocionalne sukladnosti vrlo je važan s obzirom da sugerira da kombinacija emocionalno snažnog vizualnog izraza i emotivno izražajne glazbe pojačava emocionalna značenja do te mjere da može izazvati fiziološku reakciju gledatelja. Procjena fiziološke reakcije uzrokuje u gledatelja određenu svjesnost samoga sebe koju on pripisuje emocionalnoj izražajnosti filma. Ako to primijenimo na scenu iz *Čovjeka slona,* možemo reći da emocionalna sukladnost emotivne glazbe Samuela Barbera pojačava emocionalna značenja scene te time izaziva moju instinktivnu reakciju na smrt Johna Merricka.[38]

Psihomuzikološka istraživanja nude niz zanimljivih opažanja o temi značajenja filmske glazbe, no treba biti oprezan pri njihovoj uporabi. Razlozi za to mnogobrojni su. Ponajprije, kao što ističe Cohenova, ne možemo predvidjeti u kolikoj mjeri glazba oblikuje gledateljevo poimanje slike.[39] Stoga zaključci istraživača uglavnom opisuju određene tendencije u spoznaji glazbe umjesto uzrokovalačkih mehanizama. To se, naravno, slaže s općim shvaćanjem da glazba, za razliku od jezika, nema semantičku dimenziju. No, budući da među istraživačima postoji stupanj slaganja koji je, manje-više, tek nešto veći od slučajnog, ni iz tih dokaza ne možemo izvući nikakve presudne zaključke.

Nadalje, preuzimajući diferencijalnu semantičku ljestvicu, istraživači prihvaćaju i neke ključne pretpostavke kognitivnističkog modela. Umjesto da istražuju koja raspoloženja glazba može izazvati, njihovi eksperimenti provjeravaju ispitanikovu sposobnost da prepozna emocionalna svojstva te da ih zatim pripiše određenoj razini međusubjektivne podudarnosti. Jedan od razloga zašto ti eksperimenti teže potvrditi Kivyjev model glazbenog osjećanja može biti u tome što su oni već predodređeni da to čine. No pritom je važno napomenuti da uporaba diferencijalnih semantičkih ljestvica ograničava vrste interpretativnih vještina koje bi ispitanik mogao upotrijebiti prilikom slušanja. Ispitivanja s nešto otvorenijim pitanjima ukazuju na pojavu da su emocionalna svojstva često vezana uz elemente glazbenoga prikazivanja. Philip Tagg proveo je ispitivanje tako da su ispitanici prvo poslušali kratak glazbeni broj iz filma ili s televizije te su zamoljeni da zapišu što bi se moglo događati na ekranu. Tipični su odgovori sadržavali verbalno-vizualne asocijacije emocionalnih svojstava poput 'svjetlost' i 'romansa', ali su uključivali i konkretnije elemente poput 'bijela haljina', 'livada', 'usporeno kretanje' i 'šampon'.[40]

Na kraju, treba napomenuti da u pokušaju da se ostvare idealni uvjeti za ispitivanje, ispitanici često bivaju testirani na način koji se bitno razlikuje od tipična odlaska u kino. Na primjer, ispitivači se koriste filmovima i glazbom snimljenima posebno za ispitivanje. Cohenova se tako u ispitivanjima koristila jednostavnim animacijama skakutave lopte ili geometrijskih tijela u funkciji 'lika'. Dobiveni rezultati svakako su zanimljivi utoliko što nam govore o sposobnosti glazbe da oblikuje značenja nenarativnih događaja, no nikako ne nalikuju tipičnom filmskom doživljaju. U mnogim se eksperimentima za ispitivanje odnosa filmskog i glazbenog značenja koriste samo kratki izvaci. Iako mogu biti korisni, i ti su rezultati dobiveni na način koji nimalo ne nalikuje načinu na koji se većina filmskih priča proteže u vremenu. Ova ispitivanja uglavnom testiraju ispitanikovu sposobnost da prepozna lokalizirana emocionalna značenja te se stoga možda više odnose na zasebne motive nego na cjelokupno glazbeno djelo.[41]

Uza sve to, ipak ne treba odbaciti ono što se naslućuje iz psihomuzikoloških istraživanja. Doprinos je psihomuzikologije razvoju teorije filmskoglazbenog osjećaja dvojak. Kao prvo, psihomuzikološko istraživanje podupire hipotezu da gledatelji prirodno prepoznaju emocionalnu izražajnost kao jednu of dramskih funkcija filmske glazbe. Kao drugo, psiho-

muzikološko istraživanje daje nam podrobniji opis gledateljeva fenomenološkog doživljaja. Istraživanje Cohenove nameće ideju da je gledateljevu aktivnost najbolje predočiti u odrednicama asocijacionističkog modela, koji je kompatibilan s prije spomenutom teorijom izražajnosti. Cohenova definira asocijacionizam pomoću četiri svojstva. Prvo je svojstvo senzorijalnost, što znači da se najosnovnije komponente mentalnog života poistovjećuju s osjetilnim iskustvom. Cohenova smatra da je glazba senzorijalna zato što ima izravan pristup emocijama. Drugo je svojstvo mehanističnost, što znači da se složene kognitivne konfiguracije dadu predvidjeti iz senzorijalnosti na kojoj se zasnivaju. To je svojstvo vrlo važno za razumijevanje glazbenog osjećaja budući da se slaže s pretpostavkom da sama glazba po sebi dodaje značenje nekom događaju. Zatim, treće je svojstvo redukcionističnost, tj. analizirani događaji rastavljaju se na jednostavnije percepte. Redukcionizam se na filmu odnosi na mogućnost razdvajanja glazbenih i vizualnih elemenata, pri čemu se svaki od tih elemenata procesuira drukčijim kognitivnim mehanizmom. Posljednje svojstvo asocijacionizma jest konekcionističnost, što znači da su ideje, osjetilni podaci, oblici sjećanja i ostali mentalni sastojci međusobno povezani u simultani ili međusobno dodiran doživljaj. Česta uporaba tema i lajtmotiva u filmskoj glazbi uklapa se u teoriju o konekcionističnosti glazbene spoznaje. Još je važnije napomenuti da se i denotativna i emocionalna značenja mogu objasniti načelom konekcionističnosti budući da glazba dobiva značenje na osnovi prijašnje povezanosti s likovima, ambijentom i idejama, te ih zatim prenosi na sekvencu filma koju prati. Dok nam analitička filozofija daje važne naputke za razrješavanje tajne emocionalne izražajnosti filmske glazbe, psihomuzikologija obogaćuje filozofski pogled detaljnim opisima načina na koji gledatelji osmišljavaju glazbenu izražajnost unutar audio-vizualnog konteksta.

Razlozi zašto filmska glazba izaziva jednu reakciju u meni, a drukčiju u drugom gledatelju vrlo su složeni. Jedan od razloga je nedostatak emocionalne specifičnosti glazbe te se samim time otvaraju mogućnosti za različite emocionalne reakcije na određenu glazbu. Ta općenitost glazbe dijelom je uzrok što glazba o liku govori jedno, a u gledatelja izaziva ponešto drukčiju reakciju. Kakvu god emocionalna određenost može imati filmska glazba, ona potječe od njezina smještaja u narativnom kontekstu, te nikako nije svojstvo same glazbe. Pa čak i kad se glazba nađe unutar narativnoga konteksta, njezina sklonost apstraktnosti omogućuje pojavu niza različitih emocija u gledatelja. Ostali razlozi za varijacije u emocionalnim reakcijama uključuju čimbenike koji ovise o samom gledatelju. John Sloboda tu spominje gledateljevo raspoloženje prije gledanja filma, te u kolikoj se mjeri narativna situacija može poistovjetiti s gledateljevim osobnim manama, strahovima, željama i bojaznima (na primjer, gledajući *Čovjeka slona* u meni se možda javlja strah od unakaženja koji drugi gledatelji možda neće osjetiti).[42]

Iako sam se u ovom poglavlju usredotočio na procese koji utječu na shvaćanje osjećanja, važno je napomenuti da su ti procesi često povezani s drugim kognitivnim aktivnostima poput traganja po pamćenju, mentalnog modeliranja, razumijevanja naracije, te međumodalne potvrde. Dalja istraživanja trebala bi ispitati kako na te aktivnosti utječu polarizacija i emocionalna sukladnost. Jedan od obećavajućih smjerova istraživanja obuhvaća odnos filmske glazbe, filmskog žanra i spoznaje. Postoje dokazi da glazbeni stilovi i konvencije u upotrebi u pojedinim žanrovima snažno utječu na gledateljevu interpretaciju vizualnog materijala, osobito oni koji uključuju izvođenje zaključaka o budućim događajima. Nadalje, budući da su određeni žanrovi vezani uz određen ugođaj, glazba koja posjeduje žanrovsku shemu može predisponirati gledatelja prema određenim emocionalnim značenjima. Drugim riječima, romantična će glazba navesti gledatelja da prepozna emocionalna svojstva poput topline, nježnosti ili strasti. Glazba za film strave i užasa navest će gledatelja da u sceni prepozna strah, užas i tjeskobu. Glazba za komediju možda će dočaravati lakoću, poletnost i vedro raspoloženje. Kad bi se to moglo demonstrirati, istraživanja na ovom području omogućila bi bolje razumijevanje djelovanja polarizacije i emocionalne sukladnosti.

Mogli bismo također ispitivati na koji način druge narativne funkcije filmske glazbe, poput lajtmotiva i povezivanja s drugim umjetničkim djelima, mogu posredovati pri gledateljevu emocionalnom angažmanu. Uzmimo primjer iz filma *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958) za koji je glazbu napisao Bernard Hermann. U sceni kad se Scotty (James Stewart) i Madeleine (Kim Novak) ljube na vrhuncu iznad oceana, Herrmannova glazba ne dočarava samo strast koju likovi osjećaju jedno prema drugom, nego i u gledatelja izaziva osjećaj epske veličine. To drugo vjerojatno je posljedica činjenice da glazba asocira na Wagnerov *Liebestod*, povlačeći paralelu između romanse Scottyja i Madeleine i mitoloških ljubavnika Tristana i Izolde. Isto tako, što god osjećali za ljubavnike Nore Ephron u *Romansa u Seattleu* (*Sleepless in Seattle*, 1993) vjerojatno je isprepleteno s nostalgičnom toplinom koju osjećamo prema plačljivom *Slučaju za pamćenje* (*An Affair to Remember*, 1958) i dobro poznatoj ljubavnoj pjesmi koja je pratila ljubavnu priču. Opsežnija teorija glazbene spoznaje trebala bi uzeti u obzir i te nadtekstualne i nadglazbene asocijacije, kao i njihovu vezu s određenim vidovima emocionalnog angažmana.

Zaključak

Ideja o povezanosti glazbe i emocija prožima kako akademske tako i profesionalne rasprave o filmskoj glazbi. Skladatelj Elmer Bernstein sažima taj stav na sljedeći način: »*Od svih se umjetnosti baš glazba naizravnije obraća emocijama.*«[43] A kritičar Simon Frith dodaje: »*Čini se da glazba može dočarati i pojasniti emocionalno značenje scene, te istinske 'prave' osjećaje likova u sceni.*«[44] Povezanost glazbe i emocija očituje se i u nekim od dramskih funkcija filmske glazbe. Posebno sam naglasio tri funkcije — označavanje osjećaja likova, prenošenje općeg ugođaja, te pobuđivanje emocionalne reakcije gledatelja — koje tvore strukturu filmskoglazbenog osjećaja, a odgovaraju različitim razinama emocionalne uvučenosti. Emotivističke i kognitivističke teorije glazbe najbolje objašnjavaju različite razine emocionalne uvučenosti budući da pretpostavljaju postojanje suptilnih razlika u načinu na koji glazba prenosi, evocira i izaziva emocije u gledatelja.

Važno je reći također da ovu strukturu podupiru dva središnja procesa fenomenološkog pogleda na glazbenu spoznaju. Polarizacija i emocionalna sukladnost uključuje gledateljev sud o određenim vrstama audiovizualnog međudjelovanja. U slučaju polarizacije emocionalna svojstva glazbe vizualni zapis približavaju jednom ili drugom polu diferencijalne semantičke ljestvice. U slučaju emocionalne sukladnosti, podudaranje glazbenih i narativnih emocija pojačava emocionalna svojstva filmskog označitelja, te ona nadilaze svojstva samih glazbenih i vizualnih komponenata. Iako se naizgled ti procesi odvijaju rutinski, ipak su ključni elementi brojnih širih aspekata narativnog shvaćanja, poput određivanja motivacije lika, anticipiranja budućih događaja, te upisivanja važnih narativnih informacija u gledateljevo pamćenje.

Emocionalna moć glazbe višestruko je očita, može natjerati gledatelje u smijeh ili suze, a kad čujemo glazbu iz nekog filma, ona u nama može evocirati određene scene, slike ili likove.[45] I Philip Sarde ističe da kad se sastanu filmski skladatelji i redatelji: »*Razgovaramo samo o emocijama*.«[46] No teško ćemo moći razumjeti tu emocionalnu moć ako filmska glazba ostane zaogrnuta velom misterioznosti i neizrecivosti u pogledu značenja glazbe, te u kakvoj je vezi s podsvijesti gledatelja. Najboljim načinom da se raskine taj veo smatram oprezno teoretiziranje o temi različitih procesa filmskoglazbene spoznaje. Na taj ćemo način dobiti bolju sliku o tome što filmska glazba pridonosi filmu, kao i o sveukupnoj emocionalnoj izražajnosti filma.

Prevela: Mirela Škarica

Bilješke

1 Naravno da postoje narativni i tematski razlozi za uporabu Beethovenove glazbe, no prema dijegezi jedina motivacija jest da glazba djeluje kao pojačalo za emotivnu reakciju testiranog subjekta. Ja samo želim reći da ne možemo sa sigurnošću tvrditi da note Beethovenove *Ode radosti* odražavaju ili pristaju uz gadosti prikazane na ekranu.

2 Claudia Gorbman: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: University of Indiana Press, 1987)

3 Mislim na djelo Leonarda Meyera, Eugenea Narmoura, Johna Slobode, Freda Lerdahla, Raya Jackendoffa, te Petera Kivyja. Vidi moj članak 'Unheard melodies: A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music' objavljen u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, izdanje David Bordwell i Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), 230-47.

5 Gorbman: *Unheard Melodies*, 79-82; Caryl Flinn: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (Princeton: Princeton University Press, 1992); Kathryn Kalinak: *Settling the Score: Music in the Classical Hollywood Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992), 86-88; George Burt: *The Art of Film Music* (Boston: Northeastern University Press, 1994., 10-11: William Darby i Jack Du Bois: *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990* (Jefferson, N. C.: McFarland and Company, 1991)

6 Murray Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 2-3.

7 Samuel L. Chell: 'Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives*' *Film Criticism* 8, no. 2 (Winter 1984); 27-38.

8 Ibid., 34-35.

9 Za daljnju raspravu na ovu temu vidi Smith, *Engaging Characters*: 54-63, 74-81; Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990): 95-96; i Kendall Walton, 'Fearing Fictions' *Journal of Philsophy75*, no. 1 (January 1978): 5-27.

10 Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art,* 3rd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1957), 204-45.

11 Raffman, *Language, Music, and Mind* (Cambridge: MIT Press, 1993)

12 Hanslick, *The Beautiful in Music,* prijevod: Gustav Cohen (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957), te Stravinsky: *The Poetics of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1942)

13 Za raspravu o umjetnosti i usmjerenosti vidi Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions* (Philadelphia: Temple University Press, 1989), 101-8; Smith, *Engaging Characters,* 59-63; Alan Tormey, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics* (Princeton: Princeton University Press, 1971); Patricia Greenspan, *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification* (New York: Routledge, 1988).

14 Kivy, *Sound Sentiment,* 102-8.

15 Kivy, *Sound Sentiment and Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1990). Za odgovore na Kivyjeve radove vidi Anthony Newcomb, 'Sound and Feeling', *Critical Inquiry* 10 (1984); Malcolm Budd, *Music and Emotions* (London: Routledge and Kegan Paul, 1985), te 'Music and the Communication of Emotion', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 2 (Proljeće 1989): 129-38; Peter Mew, 'The Expression of Emotion in Music', *British Journal of Aesthetics* 27, br. 1 (Zima 1987): 55-61; Jenefer Robinson, 'The Expression and Arousal of Emotion in Music', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2, br. 1 (Zima 1994): 13-22; Francis Sparshott, 'Music and Feeling', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, br. 1 (Zima 1994): 23-35.

16 Kivy, *Sound Sentiment,* 12-26.

17 Ibid., 71-111.

18 Kivy ipak daje naslutiti što misli o toj temi. U raspravi o emocijama u književnim i slikovnim prezentacijama, Kivy priznaje da ga okrutnost Simona Legreeja iz *Čiča Tomine kolibe* kao i užas nacističkih bombardiranja prikazanih na Picassovoj *Guernici* uspijevaju ražestiti. Pretpostavlja da se ljutnja javlja i prilikom filmske obrade sličnih tema. Kivy također priznaje da postoje znatne razlike u mišljenjima oko toga kako fikcija uspijeva pobuditi tako žive emocionalne reakcije.

19 Gorbman, *Unheard Melodies,* 190.

20 Vidi Radfordov članak 'Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 1 (Zima 1989): 69-76; te 'Muddy Waters', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, br. 1 (Ljeto 1991): 242-52. Za Kivyjev odgovor Radfordu vidi 'Auditor's Emotions: Contention, Concession, and Compromise', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, br. 1 (Zima 1993): 1-12.

21 Razlozi za tu različitost vrlo su kompleksni i nadilaze opseg ovog eseja. Zašto se u nekih slušatelja lako, a u nekih teško pobuđuju emocije tek trebamo ustanoviti, a zasigurno će i ova tema pokrenuti mnoge rasprave. Valja spomenuti da su neki razlozi očiti iz primjera kojima teoretičari podupiru svoja stajališta. Djelomično objašnjenje može se pronaći u činjenici da je riječ o različitim vrstama glazbe. Postoje razlike u glazbenom odgoju slušatelja kao i kontekstu u kojemu se sluša, a razlikuju se i asocijacije koje slušatelji vezuju uz određena glazbena djela, te njihova raspoloženja prilikom slušanja.

22 Smith, *Engaging Characters*, 59-63; Greenspan *Emotions and Reasons;* te Ronald de Sousa *Rationality of Emotion* (Cambridge: MIT Press, 1987)

23 Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988)

24 Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996), 86-89.

25 Fred Karlin and Rayburn Wright, *On The Trach: A Guide to Contemporary Film Scoring* (New York: Schirmer Books, 1990), 140.

26 Ibid., 128.

27 Smith, *Engaging Characters,* 5-8.

28 Moram naglasiti da ističući kognitivni prijam glazbenog osjećanja ne tvrdim da gledatelji neće osjetiti Sarinu povrijeđenost. Dapače, emocionalni doživljaj pojedinačnog gledatelja može biti sukladan doživljaju lika. Međutim želim napomenuti, ako je Fiedelova glazba publici učinkovito prenijela Sarinu emocionalnu tjeskobu to znači da je glazba izvršila tu određenu dramsku funkciju.

29 Kalinak, *Settling the Score*, 87.

30 Osim istraživanja u svrhu ispitivanja odnosa filmske glazbe i emocija, istraživao se i odnos filmske glazbe i sjećanja, filmske glazbe i svjesnosti, te filmske glazbe i zatvaranja naracije. Nadalje, istraživali su i sposobnost gledatelja da spoje scenu s glazbom skladanom za nju, te kako uporaba filmske glazbe u pojedinim žanrovima utječe na gledateljevo razumijevanje narativnih razvoja te na izvođenje zaključaka o ishodu priče. Vidi, na primjer, Annabel J. Cohen, 'Understanding Musical Soundtracks', *Empirical Studies of the Arts* 8, br. 2 (1990): 111-24; Marilyn Boltz, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra, 'Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events', *Memory and Cognition* 19, br. 6(1991): 593-606; William Forde Thompson, Frank A. Russo i Don Sinclair, 'Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events' *Psychomusicology* 13 (1994): 9-27; Scott D. Lipscomb I Roger A. Kendall, 'Perceptual Judgement on the Relationship Between Musical and Visual Components in Film', *Psychomusicology* 13 (1994): 60-98; i Claudia Bullerjahn i Markus Güldenring, 'An Empirical Investigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis', *Psychomusicology* 13 (1994): 99-118.

31 Sandra K. Marshall i Annabel J. Cohen, 'Effects of Musical Soundtracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures', *Music Perception* 6, br. 1 (Jesen 1988): 95-113.

32 Annabel J. Cohen, 'Effects of Music on the Interpretation of Dynamic Visual Displays', iz Annabel J. Cohen (predsjedavateljica), 'Symposium on Recent Developments in Music Cognition: Processing of Internal and External Structure', *Canadian Psychology* 30 (1989): 343.

33 Cohen, 'Understanding Musical Soundtracks', 115.

34 Annabel J. Cohen, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', *Contemporary Music Review* 9 (1993): 163-78.

35 George Sirius I Eric F. Clarke, 'The Perception of Audiovisual Relationships: A preliminary Study', *Psychomusicology* 13 (1994): 119-32.

36 Autori naglašavaju da su jednostavnost i nedostatak narativnog konteksta u vizualnim komponentama studije možda jedan od važnijih razloga što nisu uspjeli izmamiti semantička značenja u skladu s pravim audiovizualnim perceptima.

37 Boltz, Schulkind i Kantra, 'Effects of Background Music', 600-602.

38 U drugih gledatelja, međutim, pobuđivanje emocija ne mora dosegnuti istu jačinu. Umjesto da budu duboko dirnuti, jednostavno će prepoznati emocionalna stanja izražena kombinacijom glazbe i priče. U tom slučaju gledatelji će shvatiti emocionalna svojstva scene donijevši sud o djelovanju i motivima glavnoga lika. Drugim riječima, gledatelji shvaćaju Merrickovo žaljenje i rezignaciju, ali ih to ne pogađa.

39 Cohen, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', 173.

40 Philip Tagg, 'An Anthropology of TV Music?', rad je predstavljen na godišnjem susretu Društva Sonneck za američku glazbu, u Madisonu 1995.

41 Postoje dokazi da su glazbeni osjećaji uvijek lokalni. Barbara Tillman I Emmanuel Bigand proveli su istraživanje u kojemu su od ispitanika tražili da ocijene izražajnost Bachovih, Mozartovih i Schönbergovih djela za klavir uz pomoć 29 stupnjeva semantičke ljestvice. No došlo je do promjene i samo je pola ispitanika čulo djela u originalnom obliku. Druga je polovica čula izokrenute verzije djela: djela su iscjepkana na kratke segmente dužine šest sekundi koja su zatim nasnimljena drukčijim redoslijedom. Iako se u obje grupe pokazalo da postoji snažna veza između glazbe i izražajnosti, redoslijed segmenata na to nije imao nikakav utjecaj. Iako je segmentiranje uništilo opću strukturu djela, ispitivači su zaključili da formalna struktura djela ima vrlo malen utjecaj na sveukupni dojam izražajnosti glazbe. Takvi su rezultati od velike važnosti za filmsku glazbu budući da sugeriraju da se emocionalna značenja mogu prenijeti i u segmentima kratkim svega šest sekundi, te da opća struktura djela ima mali utjecaj na prepoznavanje emocionalne izražajnosti glazbe. To je osobito važno jer, iako fragmentiranost filmske glazbe može nauditi glazbenoj suvislosti, očito nema utjecaja na njezinu emocionalnu izražajnost. Vidi Barbara Tillman i Emmanuel Bigand, 'Does Formal Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?' *Psychology of Music* 24 (1996): 3-, 17. Tillman i Bigandova posvećuju se problematici glazbene strukture te se ne osvrću na vezu izražajnosti i narativnog konteksta. To je važan vid proučavanja filmske glazbe budući da je opće vjerovanje da stvaranje niza asocijacija putem narativnog teksta ima izravnog utjecaja na izražajnost glazbe. Na primjer, u *Doručku kod Tiffanyja* skladba *Moon River* ima jače emocionalno značenje na kraju filma nego na početku budući da je u međuvremenu vezala na sebe niz specifičnih asocijacija izvučenih iz priče.

42 Sloboda, 'Empirical Studies of Emotional Response to Music', 33-39.

43 Vidi Bernsteinov članak 'The Aesthetics of Film Music: A Highly Personal View', *Film Music Notebook* 4, br. 1 (1978)

44 Simon Frith, 'Mood Music: An Inquiry into Narrative Film Music' *Screen* 25, br. 3 (1984: 83.

45 To se smatra jednim od glavnih razloga zašto gledatelji kupuju albume s filmskom glazbom. Detaljnije informacije pronaći ćete u mojoj knjizi *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music* (New York, Columbia University Press, 1998)

46 Citat iz knjige Freda Karlina *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music* (New York: Schirmer Books, 1994), 14.

Bibliografija

Anderson, Joseph, 1996, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale; Southern Illinois University Press

Bernstein, Elmer, 1978, 'The Aesthetics of Film Music: A Highly Personal View', *Film Music Notebook* 4, br. 1 (1978)

Boltz, Marilyn, Matthew Schulkind i Suzanne Kantra, 1991, 'Effects of Background Music on the Remembering of Filmed Events', *Memory and Cogniton* 19, br. 6 (1991): 593-60

Bullerjahn, Claudia i Markus Güldenring, 1994, 'An Empirical Inivestigation of Effects of Film Music Using Qualitative Content Analysis', *Psychomusicology* 13 (1994): 99-118

Burt, George, 1994, *The Art of Film Music*, Boston: Northeastern University Press., 10-11

Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia Unviersity Press

Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge:

Chell, Samuel L., 1984, 'Music and Emotion in the Classical Hollywood Film: The Case of *The Best Years of Our Lives' Film Criticism* 8, no. 2 (Winter 1984); 27-38

Cohen, Annabel J., 1989, 'Effects of Music on the Interpretation of Dynamic Visual Displays', u Annabel J. Cohen (predsjedavateljica), 'Symposium on Recent Developments in Music Cognition: Processing of Internal and External Structure', *Canadian Psychology* 30 (1989): 343.

Cohen, Annabel., 1990, 'Understanding Musical Soundracks', *Empirical Studies of the Arts* 8, br. 2 (1990): 111-24

Cohen, Annabel., 1993, 'Associationism and Musical Soundtrack Phenomena', *Contemporary Music Review* 9 (1993): 163-78

Darby, William i Jack Du Bois, 1991, *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, N. C.: McFarland and Company

de Sousa, Ronald, 1987, *Rationality of Emotion*, Cambridge: MIT Press

Flinn, Caryl, 1992, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and hollywood Film Music*, Princeton: Princeton University Press

Frith, Simon, 'Mood Music: An Inquiry into Narrative Film Music' *Screen* 25, br. 3 (1984): 83.

Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: University of Indiana Press

Greenspan, Patricia, 1988, *Emotions and Reasons: An Inquiry into Emotional Justification*, New York; Routledge.

Hanslick, Eduard, 1957, *The Beautiful in Music*, prijevod: Gustav Cohen, Indianopolis: Bobbs-Merrill

Kalinak, Kathryn, 1992, *Seattling the Score: Music in the Classical Hollywood Film*, Madison: Unviersity of Wisconsin Press

Karlin, Fred, 1994, *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York: Schirmer Books

Karlin, Fred and Rayburn Wright, 1990, *On The Trach: A Guide to Contemporary Film Scoring*, New York: Schirmer Books

Kivy, Peter, 1989, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple Unviersity Press

Kivy, Peter, *Sound Sentiment and Music Alone*, 1990, *Philosphical Reflections on the Purely Musical Experience*, Tthaca, N. Y.: Cornell University Press

Kivy, 1993, 'Auditor's Emotions: Contention, Concession, and Compromise', *Journal of Aesthetich and Art Criticism* 51, br. 1 (Zima 1993): 1-12.

Langer, Susan, 1957, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3rd ed., Cambridge: Harvard Unviersity Press

Lipscomb, Scott D. i Roger A. Kendall, 1994, 'Perceptual Judgement on the Relationship Between Musical and Visual Components in Film', *Psychomusicology* 13 (1994): 60-98

Marshall, Sandra K. i Annabel J. Cohen, 1988, 'Effects of Musical Soundracks on Attitudes toward Animated Geometric Figures', *Music Perception* 6, br. 1 (Jesen 1988): 95-113

Mew, Peter, 1987, 'The Expression of Emotion in Music', *Britich Journal of Aesthetics* 27, br. 1 (Zima 1987)

Newxomb, Anthony, 1984, 'Sound and Feeling' *Critical Inquiry* 10 (1984)

Radford, Colin, 1989, 'Emotions and Music: A Reply to the Cognitivsts', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, br. 1 (Zima 1989):

Radford, Colin, 1991, 'Muddy Waters', *Journal of Aesthetics ad Art Criticism* 49, br. 1 (Ljeto 1991): 242-52

Robinson, Jenefer, 'The Expression and Arousal of Eotion in Music', *Jorunal of Aesthetics and Art Criticism* 2, br. 1 (Zima 1994): 13-22

Sirius, George i Eric F. Clarke, 1994, 'The Perception of Audiovisual Relationships: A Preliminary Study', *Psychomusicology* 13 (1994): 119-32.

Smith, Jeff, 1996, 'Unheard melodies: A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music', u David Bordwell i Noël Carroll, ur., 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madiosn: University of Wisconsin Press

Smith, Jeff, 1998, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, New York, Columbia Unviersity Press

Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press

Sparshott, Francis, 1994, 'Music and Feeling' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, br. 1 (Zima 1994):

Stravinsky, Igor, 1942, *The Poetics of Music*, Cambridge: Harvard Unviersity Press

Thompson, William Forde, Frank A. Russo i Don Sinclair, 1994, 'Effects of Underscoring on the Perception of Closure in Filmed Events' *Psychomusicology* 13 (1994): 9-27

Tillman, Barbara i Emmanuel Bigand, 1996, 'Does Formal Structure Affect Perception of Musical Expressiveness?' *Psychology of Music* 24 (1996): 3-, 17

Tormey, Alan, 1971, *The Concept of Expression: A Study in Philosophical Psychology and Aesthetics*, Princeton: Princeton University Press

Walton, Kendall, 1978, 'Fearing Fictions' *Journal of Philosphy* 75, no. 1, January 1978): 5-27.

UDK: 791.44.071:159.93

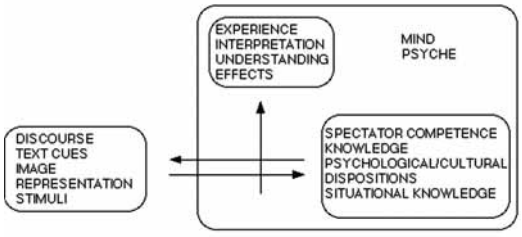
Per Persson

Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana: doživljavanje intimnosti i prijetnje*

Intiman prostor, primjerice, podjednako je razmak pri ljubavnom činu kao i umorstvu! (Mayerowith, 1986: 261)

Uvod

Osnovna postavka recepcijskog pristupa mogla bi se formulirati otprilike ovako: filmsko izlaganje ne može se opisati, a da se ne uzmu u obzir biološko-psihološko-socijalno-kulturno-individualne predispozicije gledatelja. Opisati samo izlaganje *objektivno* ne samo da nije moguće nego je i nezanimljivo, jer je upravo *funkcija* teksta ono što želimo objasniti. Tek u međudjelovanju između gledatelja i teksta javlja se značenje, tumačenje, doživljaj i razumijevanje (vidi grafikon). Ti učinci funkcija su teksta i predispozicije gledatelja. Sigurno je da film postoji i onda kad ga nitko ne gleda, ali tek na izrazito trivijalan i nezanimljiv način. *Krupni plan* može se definirati barem na dva načina — objektivno i funkcionalno.



Objektivna bi definicija mogla nešto reći o svojstvima same slike. Takva bi definicija vjerojatno uključila barem uvećanost prikazanih predmeta u krupnome planu, mali razmak između kamere i tih predmeta te osobit tip kadriranja (i ljudi, izrez obično obuhvaća dio od ramena do tjemena). [...]

Funkcionalna definicija stavlja naglasak na nužne preduvjete kako bi se dana funkcija uopće pojavila, a u ovom tekstu ustvrdit ću kako funkcionalno objašnjenje krupnoga plana mora uzeti u obzir stanovit obrazac u ponašanju gledatelja, obrazac poznat u socijalnoj psihologiji kao *ponašanje u osobnom prostoru*.

Sad, krupni plan nedvojbeno ima nekoliko funkcija. Usmjeravanje pažnje vjerojatno je najočiglednija funkcija (Carrol, 1996: 84; Balázs, 1924: 74-5; Epstein, 1921: 239). U ovom tekstu ću se pozabaviti, međutim, s drugom funkcijom, ili bolje rečeno s dvjema funkcijama, za koje ću tvrditi da su uzajamno blisko povezane. Riječ je o funkcijama *prijetnje* i *intimnosti*.

Prijetnja

Mnogi su proučavatelji posvjedočili o prijetećem i šokantnom učinku krupnog plana. Rabljeni nazivi specificiraju 'prijetnju i bojazan'[1] koju donosi krupni plan (Dubois, 1984-1985: 14), njegov 'horor učinak' (Dubois, 1984-1985: 18), da je 'trzav i prenaglašen' (Gunning, 1994: 294), 'agresivan'[2] (Olsson, 1996: 34), 'konfrontacijski' (Gunning, 1990: 101) ili 'šokantan' (Bordwell & Thompson, 1993: 216). Također Ejzenštejn (1940/1974) ustanovljava taj učinak:

> *Doušnik kojeg se snima u krupnome planu doimlje se na ekranu stoput strašnije nego stotinu slonova uhvaćenih u totalu.*[3]

Primjere snimka koje proizvode taj učinak nije teško pronaći. U većini akcijskih prizora u modernom *mainstream* filmu brza uporaba bližih i krupnih planova važno je sredstvo u postizanju osjećaja tenzije i 'živosti' u gledatelja. U ovom slučaju krupni plan (naravno u spoju s mnogim drugim parametrima) doista »*prijeti da prekorači svoj izrez, da se probije iz ekrana kako bi upao u prostor gledatelja*«[4] (Dubois, 1984-85: 22), i to na prilično nasilan način. Za opreku, slično zbivanje prikazano u totalima — npr. u *Život Charlesa Peacea* (*The Life of Charles Peace,* 1905) — ne čini se da angažira gledatelja na takav način.

Krvoločni filmovi [*splatter movies*, op. prev.] i trileri često upotrebljavaju nenadane krupne planove kako bi pojačali zastrašujući učinak onoga što se prikazuje (noža ili ubojice), na primjer u *Psihu* (*Psycho,* 1960), v. sliku 1.

Krupni plan može imati istu funkciju i u nenarativnim kontekstima. Mnogi primjeri rane filmske proizvodnje svjedoče o radoznalom ispitivanju ovih učinaka. *Kako izgleda biti pregažen* (*How It Feels to Be Run Over*, 1900) komponiran je od jednog kadra u kojem automobil vozi prema kameri završavajući u krupnome planu njegova prednjeg dijela, nakon čega slijedi crni blank.

* Izvornik: Per Persson, 1998, 'Towards a Psyhological Theory of Close-ups: Experiencing Intimacy and Threat', u Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media, (Spring, 1998); Waterloo Canada: University of Waterloo; http://arts.uwaterloo.ca/-FINE/juhde/pers98/.htm

Psiho

Veliko gutanje (*The Big Swallow,* 1901?) također je film od jednoga kadra, a prikazuje čovjeka koji se približava kameri do vrlo krupnog kadra, tako da je sposoban progutati objektiv, kameru kao i snimatelja. U *Kraljevskom ekspresu* (*The Empire State Express,* 1896) i u *Dolasku vlaka u stanicu* (*L'Arrivée d'un Train en Gare à La Ciotat*, 1895-6) kamera je stavljena tik do pruge i vlak se približava prema kameri i prolazi uz nju. Prema mitu, zastrašujući učinak posljednjeg filma bio je tako velik da su gledatelji, ako se već nisu dizali sa sjedalica, barem drhtali.[5]

Prijeteći učinak krupnog plana može se naći i u televizijskim žanrovima. U prirodnjačkim dokumentarcima krupni planovi malih opasnih životinja (zmija, pauka, škorpiona) u nekih gledatelja izazivaju strah i strepnju. Mnogi su ljudi ogorčeni krupnim planovima u medicinskim dokumentarcima. U takvim slučajevima uglavnom su stvari koje se pokazuju te koji izazivaju doživljaj straha i šoka, ali je sigurno da uporaba krupnoga plana ima pojačavajuću funkciju.

Krupni planovi tako, čini se, proizvode mentalno stanje prijetnje, koje, zauzvrat, može proizvesti različitu vrstu vanjskog ponašanja gledatelja. To može uključivati otklanjanje pogleda, jače naslanjanje ili u naginjanje u stranu, korištenje tijela drugih kao zaštitne barijere, ili jednostavno odlazak, itd. S nešto iznimaka (Williams, 1996), takva ponašanja gledatelja posve su zanemarenim područjem u filmološkim istraživanjima.

Intimnost

Na drugoj su strani proučavatelji stavili naglasak na učinak intimnosti koji čini se proizvodi krupni plan. U sklopu takvih opažanja rječnik se, primjerice, usredotočava na 'veće *uživljavanje*' Branigan, 1984: 6), 'intimnost' (Gunning, 1994: 210) i 'intenzitet' (Epstein, 1921: 235). U opreci prema funkciji prijetnje, ovi učinci se često vezuju s krupnim planovima lica i ljudskoga tijela.

No, moramo ipak razlikovati između dvaju tipova intimnosti. Na jednoj strani misli se na proces psihologizacije koja je vezana uz percepcija lica i tijela likova filma. Lice u krupnome planu omogućava gledatelju da stvori hipotezu o mislima i osjećajima osobe koju se prikazuje i omogućava da postanemo 'psihološki intimni' s njim ili njome. Suze i izraz lica majke u *Napoleonu* (1927) daje gledatelju indikaciju što ona osjeća u tome trenutku ponovnog susreta sa sinom. Budući da su lica jedan od najvažnijih znakova za pripis emotivnog proživljavanja (naravno zajedno s verbalnim ponašanjem), krupni planovi lica vrlo su važni u nekim vrstama filmova. Međutim, mora se naglasiti da nije sam krupni plan taj koji proizvodi tu vrstu intimnosti, nego sâmo lice. Nedvojbeno, krupni plan *omogućava* razabiranje detalja na licu majke, ali učinak intimnosti proizvodi sâmo lice i gledateljeva sposobnost čitanja lica. Taj ću proces opisati uskoro, iako mi on nije od glavne važnosti u ovom tekstu.

No, intimnost možemo uporabiti u izravnijem smislu. Krupni plan čini se da proizvodi mnogo izravniji učinak — učinak *prostorne* ili *optičke* intimnosti. Objektivi kamere puštaju nas 'da dođemo blizu' prikazanim predmetima/likovima. Odrednica *blizi plan** hvata taj učinak prilično rječito. U slici krupnog plana Lilian Gish ne samo da postajemo psihološki intimni s osobom iza lica nego, možda najvažnije, osjećamo se *prostorno* blizu majci. Doduše, to se može doživjeti i s drugim predmetima, a ne samo s licima, na primjer s nogom u *Viđeno kroz teleskop* (*As Seen Through a Telescope,* 1900), ili sa šibicom u dokumentarcu *Deset modernih klasika* (*Ten Modern Classics*)[6] (slika 8 i slika 9) iako je učinak bliskosti najistaknutiji u slučaju kadrova lica. U svim tim slučajevima osjećaj da smo *fizički* blizu drugome tijelu/stvari u središtu je doživljaja. To, međutim, nije prijeteći učinak (kako bi mogao biti prijeteći krupni plan). Takav bi plan mogao biti preintiman za neke ljude i zato ispasti vulgaran ili 'groteskan' (Burch, 1990: 89), ali on sigurno ne tjera gledatelja da odvraća lice u strahu.

Prijetnja i intimnost se, tako, čine ključnim učincima krupnih planova. Sigurno, kako smo vidjeli, sintagmatski kontekst krupnog plana i objekata koji su u njima prikazani igraju glavnu ulogu u tim učincima, ali krupni plan pretpostavno djeluje kao 'pojačivač' sadržaja za većinu gledatelja (Messaris, 1994: 91; usp. također Mayerowitz, 1986: 261). Ovdje se javlja pitanje zašto ljudi vezuju krupne planove s intimnošću i prijetnjom. Odnosno, iako je bilo odredbi i opisa ovakvih

* Autor se ovdje koristi engleskim nazivom za *krupni plan — close up*, koji doslovce znači — *približeno*, slično kao naš *blizu*. Inače, opseg planova nešto je drugačiji u dvije prakse, anglosaksonskoj i našoj. Američki *close up* obuhvaća ne samo glavu lika nego i vrh ramena, dok naš *krupni plan* obuhvaća samo glavu, ali tipično ne i ramena (iako ponekad i njih). Opet, naš *blizu* obuhvaća poprsje, glavu zajedno s ramenima sve do prsiju, dakle nešto je širi od američkog *close-up-a*, ali ne mnogo širi. Američki plan koji obuhvaća lice ali tako da 'reže' tjeme i bradu, ili obuhvaća samo oči ili usta, naziva se *extreme close-up*, a taj plan se u nas naziva *detaljem*. Op. prev.

učinaka krupnoga plana, vrlo ih je malo proučavatelja pokušalo *objasniti*. To je pothvat u koji se sada upuštamo.

Osobni prostor

Ako doživljaj filmskog izlaganja proizlazi iz interakcije između teksta i gledatelja, tada moramo specificirati konstituciju tog gledatelja. U tu svrhu moramo napraviti malu digresiju u sociopsihološko istraživanje *osobnog prostora*.

Razmak je od ključne važnosti u komunikaciji 'licem u lice' u stvarnome životu. Ovisno o različitim čimbenicima, npr. ovisno o tipu razgovora, ljudi uspostavljaju prikladni razmak prema sugovorniku. Često se osjećamo nelagodno kad nam netko nemotivirano priđe blizu ili kad stoji odveć udaljen, i u takvim slučajevima mi nesvjesno korigiramo razmak tako da se ili nešto udaljimo od sugovornika, ili mu se približimo. Ta regulacija mikroprostora u našim svakodnevnim dodirima naziva se *proksemičkim ponašanjem*. Intimno područje koje okružuje pojedinca obično se naziva *osobni prostor*. Oboje se proučava u sklopu socijalne psihologije.

Više je metoda kojima se ustanovljava prisutnost i mjeri osobni prostor. Neformalno, tu pojavu može proučavati svatko:

> Možete početi poklanjati pažnju veličini razmaka koji uspostavljate između sebe i drugih dok govorite. Varira li taj razmak ovisno o odnosu? Pokušajte svjesno promijeniti razmak za vrijeme razgovora. Približite se, potom se naglašenije udaljite. Što će na to učiniti druga osoba? Osjećate li se nelagodno dok se tako mičete prilikom interakcije? Ako da, zašto? Možda time mijenjate 'značenje' interakcije. Gledajte koliko se možete približiti strancu na otvorenu, a da se ne osjećate nelagodno ili obaveznim da mu se govorno obratite [...] Pokušajte razgovarati s bliskim prijateljem o intimnim osobnim stvarima dok stojite udaljeni od njega dva metra ili više. Pokušajte nekome govoriti o svojim velikim planovima i velikim očekivanjima dok stojite tako blizu da vam se gotovo nosovi dodiruju. (Mayerowitz, 1986: 256)

Postoje, međutim, i 'znanstvenije' metode. Jedna od laboratorijskih metoda sastoji se u tome da uspostavite hipotetske situacije s lutkama i minijaturnim likovima, s time da ispitanik mora ispuniti pripremljeni predložak da bi indicirao onu udaljenost od drugih koja mu je draža. Drugi je postupak da se koriste pravi ljudi, ali još u laboratorijskom sklopu. U eksperimentima sa *zaustavljenim kretanjem*, na primjer, ispitanicima pristupa eksperimentator ili njegov suradnik i traži od ispitanika da zaustave prilaženje kad se osjete nelagodno. Treća grupa eksperimenta odvija se pod prirodnim i nenametljivim uvjetima. Tu se prostorno ponašanje promatra u sklopu realnih situacija i od ispitanika se može zatražiti da se upuste u društvenu interakciju (a da pri tome nisu svjesni pravog interesa proučavatelja). Druga je česta metoda promatranje ponašanja u onim slučajevima kad se prodire u osobni prostor. To može uključivati različite vrste simptoma stresa (npr. ubrzano lupanje srca, povećana razina provodljivosti kože) ili motoričke reakcije (naslanjanje unatrag, otklanjanje pogleda, napuštanje mjesta).

Osobni prostor kaže se da ima najmanje dvije funkcije. U jednu ruku, rana istraživanja naglašavaju *zaštitnu funkciju* koju ima osobna granica. Istraživanje ljudskoga prostornog ponašanja izvorno je bilo pod utjecajem etologije i, analogno sa životinjama, čuvanje osobnog prostora smatralo se da regulira agresivnost među vrstama i da smanjuje stres. Time što ima zaštitnu granicu *izvan* tijela organizam može, primjerice, predvidjeti neprijateljski napad prije no što ima posljedice po samo tijelo organizma. Takvo ponašanje može imati preživljavalačku vrijednost i zato opstajati kroz dugu evoluciju. Ekološka psihologija koja se bavi neprikladno zatvorenim prostorima (npr. u arhitekturi i u planiranju gradova) često uzima tu funkciju kao polazište u objašnjavanju prostornog prenadraživnja i stresa.

Ali iako se prihvaća da ljudi, čini se, imaju ugrađen, biološki ukorijenjen 'prostorni mehanizam', usvajanje specifičnih normi osobnog prostora i prostornog ponašanja gotovo se uvijek objašnjava u kontekstu kulturalnog iskustva i s pozivanjem na teoriju društvenog učenja. Odnosno, drži se da djeca, u procesu imitacije i poticaja, uče prihvaćene kulturne obrasce i prikladno proksemično ponašanje. To nas dovodi do druge početne funkcije prostornog ponašanja, a to je *komunikacija*.

Općenito uzevši, time što se nekomu približavamo mi mu signaliziramo želju da s njim stupimo u bliži dodir, a time što se od njega udaljujemo indiciramo želju da ograničimo pristup i intimnost. Aktivno korištenje i upravljanje međusobnim razmakom vrlo je važan obrazac ponašanja kojim se postiže željeni stupanj bliskosti. Antropolog Edward Hall prvi je postulirao različite zone udaljenosti, ovisno o situaciji i odnosima među sugovornicima. Aiellova je opis jasan i kratak:

INTIMNI RAZMAK varira od 0 do 45 cm i obilježava ga jak i intenzivan osjetilni unos. Glas je normalno snižen ili je čak riječ o šaptu. Vidik je ponešto izobličen, ne može se izbjeći osjet topline i mirisa drugoga, nepogrešivo je riječ o uzajamnoj upletenosti.

OSOBNI RAZMAK varira od 45 cm do 120 cm i na tom je razmaku druga osoba 'na dohvatu ruke'. Razina glasa je umjerena, vizura više nije izobličena, a tjelesna toplina i miris više nisu zamjetljivi ili su to minimalno. Taj se razmak teži uspostavljati s prijateljima i znancima [sic!].

DRUŠTVENA UDALJENOST prostire se iza više od 3 metra. Ta je udaljenost karakteristična za govornike i njihovu publiku ili za dodire s javnim osobama. Glas i sve ostalo mora se preuveličati ili pojačati. Aiello, 1987: 395)

Svaka od spomenutih zona pruža različitu razinu osjetilnih informacija, s time da intimni razmak uključuje gotovo sva osjetila. Iako te mjere razmaka ne treba uzeti rigidno, jer ova kružna područja različito djeluju ovisno o kulturi, spolu ili osobnosti, još se može prikladno ustvrditi da te zone poštuje većina ljudi. Prekoračenje iz jedne zone u drugu (ili izvan njih) signalizira promjenu očekivanja prema danoj situaciji i promjenu odnosa između sudionika.

Svaka od tih zona ima dvostruku funkciju. U *zaštitnom* smislu, sve one djeluju kao područja upozorenja da se povuče ako u dani prostor uđe nešto što se vrednuje negativno ili je

nepoznato. U tom smislu, zona intimnog razmaka funkcionira kao posljednja zona upozorenja s visokim stupnjem uzbune. U *komunikacijskom* smislu, zone djeluju kao indikatori željenoga međusobnog odnosa. Time što sugovornika puštamo unutar zone intimnog razmaka, obznanjujemo svoje povjerenje prema toj osobi i našu želju da postanemo još intimniji.

S ovim višestrukim proučavanjima na umu, možemo zaključiti da je ponašanje vezano uz osobni prostor *kao takvo* univerzalan fenomen. Nalazimo ga posvuda, iako njegov određen oblik varira.

Učinak krupnoga plana i osobni prostor

Moja bi se opća tvrdnja mogla formulirati otprilike ovako: *Učinak intenziviranja sadržaja koji ima krupni plan rezultat je međudjelovanja između slike i gledateljskog međuljudskog prostornog ponašanja u stvarnome svijetu.*

Što ta hipoteza može objasniti s obzirom na efekt krupnoga plana? Prvo, vjerujem, da zaštitna funkcija osobnog prostora može sugerirati razjašnjenje prijeteće funkcije krupnoga plana. Mogu još specifičnije tvrditi da slika aktivira iste ili slične mentalne procese i ponašanja kakva bi aktivirao životni upad u gledateljev osobni prostor. Odnosno, slika *simulira* invaziju u osobni prostor. Takva bi teza dobro išla s polaznim opažanjima o prijetećoj funkciji krupnog plana.

Prije svega, slušni i vizualni karakter filmskog medija ima mogućnost simulacije nekih intenzivnih osjetilnih unosa koje povezujemo s upadom u osobni prostor ili s predmetima što su nam preblizu. Ako u životu možemo razlučiti ljuske na škorpionu, tada i itekako znamo da se moramo naglo povući. To vrijedi i ako možemo čuti kako neka životinja puzi u blizini. Naravno, neke tu dimenzije nedostaju: ne osjećamo miris ili okus, ali čini se da su zvučni i vidni podaci posve dovoljni da bi u osobe izazvali učinak upada u njezino zaštitno područje. Ako u svarnoživotnim situacijama opažamo detalje lica i čujemo šapat, što su senzorni modaliteti povezani s Hallovom *zonom intimnog razmaka*, a pritom tu osobu *negativno* procjenjujemo, tada ćemo zaključiti da je takav razmak preblizu i korigirat ćemo ga tako da ćemo se povući. Takvu osobu osjećamo 'nametljivom'. Zvučni krupni plan ima svojstvo da predočava točno takve senzorne podatke. Upravo je suradnja između stanovitih svojstava pažljivo pripremljena filmskog teksta i gledateljeve proksemičke sposobnost koju je razvio u stvarnome svijetu ono što učinak prijetnje krupnog plana čini mogućim i naizgled prirodnim. To je *funkcionalni* opis (prijetećeg) krupnog plana.

Nosferatu

Ako borba u *Umri muški* izgleda šokantnija i u većoj mjeri zastrašujuća nego uzbuđenja u *Životu Charlesa Peacea*, to se dijelom može objasniti teorijom osobnoga prostora. Ako neki krupni planovi uspijevaju aktivirati slične ili iste mentalne učinke kakve aktivira upad u osobni prostor u stvarnome životu, spomenuta sekvenca u *Umri muški* stalno izaziva takve učinke upada, te utoliko uspijeva proizvesti učinak napetosti, šoka i živosti. U sceni iz *Života Charlesa Peacea* to se uopće ne događa. Zapravo, total ovdje možda izaziva osjećaj da smo na 'sigurnoj' udaljenosti od borbe te gledatelj nije njome ugrožen. (Time, naravno, ne mislim degradirati rani film kao umjetnički primitivni ili niževrijedan. Prisutnost/odsutnost učinka prijetećeg krupnog plana u ta dva primjera mogla bi se, umjesto toga, uzeti kao indikacija vrlo različitih narativnih tradicija u sklopu kojih su djelovala ta dva filma).

Teorija osobnog prostora krupnog plana mogla bi također objasniti neka svojstva kompozicije slike. Ako je svrha zaštitne funkcije osobnog prostora u tome da ljude ili predmete drži na udaljenosti *ispružene ruke* kako bi se time izbjegla mogućnost prijetnje da budemo udareni, 'agresivni' krupni plan može se držati kao eksploatacija te iste funkcije. Često se postava sadržaja i oblika krupnog plana tako kombinira kako bi simulirala strah *od udaljenosti na dohvat ruke*, kako je slučaj u *Psihu*) i u *Petku 13.: posljednje poglavlje* (*Friday the 13th: The Final Chapter*). Isti sadržaj u širem izrezu neće, vjerujem, aktivirati isti emocionalni dojam, vidi primjerice *Nosferatu* (1922).

Možda to što likovi gledaju u kameru (i tako u gledatelja) pojačava učinak *na dohvatu ruku* time što podsjeća gledatelja na njegovu/njezunu tjelesnu prisutnost (slika 10). Ako uopće postoji neki žanr *mainstreama* koji često upotrebljava likove koji gledaju u kameru, to bi bio krvoločni film. Taj anomalni postupak mogao bi biti združeno objašnjen, s jedne strane, svrhom tog žanra da plaši publiku, a, s druge strane, teorijom osobnog prostora.

Iako uglavnom izostaje proučavanje kinoponašanja filmskog gledatelja, (ponovno) intuitivno uzevši ponašanje u situacijama invazije u osobni prostor čini se da se preklapa s gledateljskim ponašanjem za vrijeme krupnog plana. Naslanjanje/klizenje u stranu, odvraćanje pogleda, uporaba tijela (ruku i pesti) kao vizualno-psihološke barijere i napuštanje situacije (Lombard, 1995: 292; Aiello, 1987: 485) — sve su to ponašanja koja također prepoznajemo u filmskoj situaciji (kao što koristimo kao barijeru i druge ljude koji sjede blizu nas).

I najzad, teorija osobnog prostora prijetećeg krupnog plana u skladu je s akademskim i svakodnevnim vokabularom. *Prijetnja, strah, strava, sukob, agresija* i *šok,* sve su to nazivi koji

The Birth of a Nation (Lillian Gish)

se vezuju podjednako s krupnim planom kao i s invazijom u stvarni osobni prostor.

Ali ako filmski medij može dati onu vrstu osjetilnih unosa koji su vezani uz *zaštitnu* funkciju intimne zone, to dakako vrijedi i za *komunikativnu* funkciju. Razabiranje detalja lica i stišanog glasa i šumova (npr. šuma odjeće) pripada u onu vrstu dojmova koje očekujemo kad smo u stvarnoj intimnoj zoni druge osobe. U tom smislu krupni planovi imaju mogućnost da pobude slične ili istovrsne mentalne procese koji se odvijaju za vrijeme stvarnoga životnog međusobnog ponašanja.

Tako, dok zaštitna funkcija osobnog prostora može objasniti prijeteći učinak krupnog plana, komunikativna funkcija osobnog prostora mogla bi rasvijetliti učinak intimnosti krupnoga plana. Međutim, dok u prijetećem krupnom planu izgleda da se napada osobni prostor *gledatelja*, intimni krupni plan omogućuje gledatelju da uđe u osobni prostor *lika*. Čini mi se da je smjer kretanja različit u ta dva slučaja.

Teorija osobnog prostora mogla bi nam tako rasvijetliti učinak (prostorne) intimnosti krupnog plana o kojem smo prije raspravljali. Zašto krupni plan djeluje kao pojačivač dijaloga i emocija (kao npr. u analitičkoj montaži)? Odgovor je, iz moje perspektive, naravno, da rez na krupni plan simulira zakoračenje u stvarnosvjetovnu osobnu zonu. Biti pušten u zonu intimnog razmaka druge osobe *znači* veću intimnost. Držim da krupni plan aktivira vrlo slične mentalne procese. Koristeći se gledateljevom proksemičkom sposobnošću, označiteljski krupni plan uspijeva pobuditi učinak intimnosti (grafikon) koji se, sa svoje strane, koristi kako bi povećao verbalnu i emocionalnu intimnost prizora.

Primjeri se za to mogu naći u većini žanrova. U sceni iz *Dallasa*[7] JR i njegova poslovna partnerica raspravljaju budući poslovni potez u nizu blizih komplementarnih kadrova. Tada JR prijeđe na intimniju temu (njihovu ljubav) i kadar odmah postaje bliži. Promjena plana odražava i pojačava promjenu teme i tako simulira gledateljev stvarnosvjetovni pokret s Hallove 'formalnije i poslovnije' zone društvenog međudjelovanja k intimnijem razmaku. Pretjerana uporaba krupnih planova u televizijskim trakavicama i u situacijskim komedijama [*sitcom*, op. prev.] i njihovim preobiljem privatnih i intimnih tema blisko su, mislim, isprepleteni.

Međutim, ulaženje u osobni prostor lika u vizualnim igranim filmovima razlikuje se u nekoliko stvari od takva ulaska u stvarnome životu. Možda su najočitije razlike u tome što

je gledatelj sposoban upasti u osobni prostor *a da to osoba* [filmski lik, op. prev.] *ne opaža*. U stvarnome životu takve bi se upade u osobni prostor primijetilo i na njih bi se prikladno reagiralo (dodirom pogleda, povlačenjem i sl.), dok krupni plan simulira ulazak u osobni prostor, a još češće (npr. u matičnim narativnim filmovima) ne odgovara na invaziju. U stvarnome životu, dodir pogleda pri upadu može označiti podjednako zaštitu i poziv na dublje vezivanje, a povlačenje i povučeno naslanjanje podrazumijeva da je upad bio neprikladan. Međutim, likovi u prizorima filma uopće ne pokazuju takvo ponašanje (Meyerowitz, 1985: 223). U tom smislu, krupni plan funkcionira na isti perceptivno nenormalni način kao i dalekozor pri čijoj uporabi vizualni upad u čovjekov osobni prostor prolazi neuočen i stoga simulira nelegalnu, uhodeću ili voajerističku intimnost.[8] Teorija osobnog prostora tako bi razjasnila zašto je film uopće, a posebno krupni plan, povezan s takvim emocionalnim učincima.

Postavka da osobni prostor ima nešto s efektom intimnoga krupnog plana podupiru analize proučavatelja koji opisuju tu pojavu. Ovdje je jasan primjer Jeana Epsteina:

> *Krupni plan oblikuje dramu učinkom bliskosti. Bol je nadohvat. Ako ispružim ruku dodirnut ću vas, a to je intimnost. Mogu prebrojiti trepavice patnje. Mogao bih okusiti suze. Nikada prije toga nije lice bilo okrenuto mojem na taj način*. (Epstein, 1921: 239)

Treba uočiti u ovim recima naglasak na mogućnosti dodira (*Ako ispružim ruku...)* i na osjetilnim podacima koji se nadaju unutar zone intimnog razmaka (*prebrojiti trepavice... okusiti suze...)*. Također je zanimljivo vidjeti da Epstein upotrebljava *vi* za osobu koja je prikazana, kao da opisuje osobni susret. Ove formulacije ukazuju na činjenicu da doživljaj međusobnog susreta i krupnoga plana pripada istoj kategoriji, iako Epstein sigurno nije svjestan teorija osobnog prostora.

Zaključci

Kao i uvijek, ova je teorija tek skicozna i približna, ali ona, čini se, otvara područje daljim pitanjima koji traže odgovor. Ako je ta teorija ispravna i ako osobni prostor ima kulturne, spolne i razvojne varijacije, to bi se moralo odražavati u doživljaju filmskog krupnog plana. Kako dijete, bez ikakvih ili užih osobnih granica nego odrasli, shvaća krupne planove? Mijenjaju li se funkcije prijetnje i intimnosti u tom slučaju, i na koji način? Postoje li razlike između pojedinaca iz različitih kultura? Aiellov pregled istraživanja jasno upućuje da muškarci više koriste interakcijskim prostorom nego žene (Aiello, 1987: 413). Mogu li takvi nalazi objasniti spolnorodne razlike u zaštitnom ponašanju u kinu za projekcije (Williams, 1996; Klein, 1980)? Očito, još mnogo empirijskog rada treba uložiti kako bi se provjerile tve teze.

Međutim, kako sam pokušao sugerirati, ima razumnih razloga da se tu teorija ozbiljno uzme u obzir. Kad bi bila potvrđena, to bi dopustilo da se izvede nekoliko zaključaka.

Filmske konvencije nisu potpuno arbitrarne. Naravno, mogu postojati postupci koji su proizvoljni, ali neki od njih su posve sigurno dotjerani uz pažljivo uzimanje u obzir gledateljeva psihološkog ustrojstva kako bi se njima proizveli specifični vizualni učinci. Odnosno, barem neke konvencije eksploatiraju gledateljeve *izvanfilmske*, stvarnosvjetovne sposobnosti i ponašanja. To može značiti dvije stvari.

Prvo, budući da se koristi svakodnevnom gledateljevom sposobnošću percepcije i kognicije, konvencija ne mora biti 'naučena' da bi bila razumljiva. Ona se lako shvaća. Ne treba osobite vještine osim one koju dnevno prakticiramo da bi se konstruirali i percipirali predmeti u fotografskoj slici (Messaris, 1994; Anderson, 1996: 10) — što je, međutim, vrlo složeno. Isto vrijedi i za učinak krupnog plana. Svatko s ponašanjem koje uključuje osobni prostor osjeća prijetnju ili intimnost (u nekome obliku) kad je izložen krupnome planu, i to ne zato što je naučio povezivati slike u krupnome planu s tim efektom, nego zato što takva slika i sposobnost vladanja osobnim prostorom međusobno automatski surađuju. Slika je već dovoljno artikulirana da simulira (tj. da aktivira slične i iste mentalne procese) stvarnu interpersonalnu situaciju.[9]

Drugo, što je univerzalnija takva sposobnost (u geografskom ili prostorno 'dodirnom' smislu — usp. Bordwell, 1996), to će više ljudi po svijetu doživjeti namjeravani efekt. Ako je svrha proizvodnje filma u tome da učini izlaganje koliko je moguće pristupačnim — kako bi privuklo izvornu masovnu publiku i osiguralo profitabilnost — prirodan je put da se koriste upravo ove općenite gledateljske predispozicije (Carroll, 1996: 133; Anderson, 1996: 11). Budući da su *movies* masovni mediji, nije osobito iznenađujuće da se konvencije koje razvija tako često pozivaju na široko rasute i univerzalne psihološke i ponašalačke obrasce. Proučavanjem ovih obrazaca, primjerice osobnog ponašanja, ne samo da bismo mogli objasniti razradu tih konvencija, nego bismo također mogli protumačiti zašto je neka konvencija bila tako dugotrajno stabilna (i u različitim dijelovima svijeta).

Proksemička teorija krupnih planova, međutim, neće dati odgovor zašto možemo uživati u intimnost i prijetnji krupnog plana. Zašto gledatelj plaća kako bi ga se zastrašilo pitanje je na koje mogu odgovoriti tek dubinskopsihološke teorije, poput psihoanalize. No, opisivanje *mehanizama* koji proizvode te efekte nije prikladno objašnjavati psihoanalitičkim modelom.

Prijevod: Hrvoje Turković

Bilješke

1 'De la menace et de l'angoisse'

2 'Aggressiva'.

3 Str. 112, '[Un] cafard filmé en gros plan para't sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble.'

4 Il menace d'exceder son cadre, de *crever l'écran* pour envahir l'espace du spectateur.'

5 Sadoul (1949: 20) je najstariji zapis te anegdote što sam ga mogao naći.

6 Fotogram je iz epizode o Pirandellu, što ju je napisao i proizveo Nigel Wattis, i koja je emitirana na Švedskoj televiziji 1989.

7 Uzeto je iz epizode br. 100 koja će biti emitirana u Švedskoj.

8 Tako nije slučajnost da su mnogi među najranijih bližim planovima motivirani prizornom uporabom dalekozora, na primjer u *Viđen kroz teleskop* (*Seen Through a Telescope,* 1900, Ovdje je posrijedi upad u intiman prostora ljubavnog para na koji oni polazno ne reagiraju (u vidnome polju). Naknadno je, međutim, viritelj otkriven i kažnjen za nelegalno ponašanje.

9 To naravno ne znači reći da slika izgleda poput onog na što se odnosi. Zanimljiva stvar vezana uz sliku i zbilju nije kako one *objektivno* izgledaju, nego kako *nama* izgledaju. Prizor kao i stvarnost proizlazi iz međudjelovanja slike/svijeta na doživljavatelja. Neki se od tih konstrukcijskih procesa preklapaju, a neki ne (vidi dolje).

Bibliografija

Aiello, John R., 1987, 'Human Spatial Behaviour' in Altman, Irwin & Stokols, Daniel, ur., *Handbook of Environmental Psychology (vol. 1)*, New York: John Wiley & Sons

Aitchson, Jean, 1989, *The Articulate Mammal. An introduction to psycholinguistics*, London: Routledge

Anderson, Joseph D., 1996, *The Reality of Illusion — An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press

Balázs, Béla, 1924, *Der sichtbare Mensch — oder de Kultur des Films*, Wien-Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag

Bordwell, David, 1996, 'Convention, Construction and Cinematic Vision', u Bordwell, David & Carroll, Noel (eds.), *Post-Theory — Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press

Bordwell, David & Thompson, Kristin, 1993, *Film Art — an Introduction*, New York etc.: McGraw-Hill

Branigan, Edward R, 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers

Bruner, Jerome, 1981, 'Review and prospectus' in Lloyd, Barbara & Gay, John, ur., 1981, *Universals of Human Thought — some African Evidence*, Cambridge: Cambridge University Press

Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press

Deleuze, Gilles, 1983, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit.

Dubois, Philippe, 1984-85, 'Le gros plan primitif' in *Revue Belge du Cinéma*, nr. 10, 11-34.

Eisenstein, S. M., 1974, 'En gros plan' in *Au-dela des etoiles, (Ouvres, tome 1)*, Paris: Union Générale d'Editions. Ur. Jacques Aumont. Prijevod Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Luda i Jean Schnitzer. Ovaj je tekstualni fragment izvorno napisan 1940.

Epstein, Jean, 1921, 'Grossissement' u *Bonjour Cinema* (Paris: Editions de la sirène), 93-108. Broj stranica odnosi se na engleski prijevod u 'Magnification' in Abel, Richard, ed., 1988, *French Film Theory and criticism — a History/anthology 1907-1939, vol. I*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 235-241.

Goodnight, Judith A. & Cohen, Robert, 1985, 'The Social Cognition of Spatial Cognition: Regulating Personal Boundaries' in Cohen, Robert, ur., *The Development of Spatial Cognition*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum

Gumpert, Gary & Cathcart, Robert, 1986, *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, New York/Oxford: Oxford University Press

Gunning, Tom, 1990, 'Primitive' Cinema. A Frame-up? Or The Trick's on Us', u Elsaesser, Thomas & Barker, Adam, ur., *Early Cinema: Space — Frame — Narrative*, London: British Film Institute

Gunning, Tom, 1994, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Years at Biograph*, Chicago: University of Illinois Press.

Klein, David Mitchell, 1980, *Para-Proxemic Attributions: an Investigation into the Relationship between Close-up and Extreme Close-up Camera Shots and Audience Response*, Unpublished dissertation at the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.

Lombard, Matthew, 1995, 'Direct Responses to People on the Screen: Television and Personal Space', *Communication Research*, vol. 22, 3), 1995, 288-324.

Martin, Richard, 1984, 'Effets et paradoxes d'un plan-limite', *Revue Belge du Cinéma*, nr 10, hiver 1984-85, 37-45.

Messaris, Paul, 1994, *Visual Literacy — Image, Mind & Reality*, Boulder etc.: Westview Press. Meyrowitz, Joshua, 1985, *No sense of Space. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press.

Meyrowitz, Joshua, 1986, 'Television and Interpersonal Behaviour: Codes of Perception and Response' u Gumpert, Gary & Cathcart, Robert, ur., *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, New York/Oxford: Oxford University Press, 253-72.

Olsson, Jan, 1996, 'Förstorade attraktioner, klassiska närbilder — anteckningar kring ett gränssnitt' in *Aura* vol. II, no 1-2, 34-92.

Oman, Charles M., 1993, 'Sensory conflict in motion sickness: an Observer Theory approach', in Ellis, Stephen R., ur., *Pictorial Communication in Virtual and Real Environments*, London: Taylor & Francis

Reeves, B., Lombard, M., & Melwani, G., 1992, *Faces on the screen: Pictures or natural experience?* Izlaganje na Mass Communication division of the International Communication Association, Miami.

Rock, Irwin, 1995, *Perception*, New York: Scientific American Library.

Williams, Linda, 1996, 'När kvinnor ser — en fortsättning' in *Aura* vol. II 4/1996, 25-35.

UDK: 791.44.071:77
791.43.01

Carl Plantiga

Scene empatije i ljudsko lice na filmu*

Jedan od ponajmanje istraživanih aspekata filma i televizije njihovo je osjetilno sredstvo komunikacije — njihovo izravno djelovanje na naša osjetila vida i sluha.[1] I književnost i film prikazuju priče s likovima, zapletima i ambijentima. No, samo film (i televizija) prikazuju te elemente pomoću fotografskih slika i snimljenih zvukova. U ovom poglavlju zastupat ću stajalište da središnji način na koji je *vizualni* aspekt filma važan jest u uporabi ljudskog lica u *sceni empatije*. Jer, kao što je filmski teoretičan Béla Bélazs napisao prije mnogo godina, krupni plan ljudskog lica zauzima središnje mjesto u kinematografiji budući da osluškuje predjezičnu komunikaciju, »*izražajni pokret, gestu, koja je iskonski materinji jezik ljudske vrste*«.[2]

Mnogo filmova prikazuje takve scene u kojima se ritam pripovijedanja trenutno usporava, a unutrašnje osjećajno iskustvo povlaštenog junaka postaje središtem pažnje. U takvoj vrsti scene, koju ja nazivam *scenom empatije*, mi vidimo junakovo lice, obično u krupnom planu, ili u jednom kadru koji dugo traje ili kao dio strukture točke gledišta koja izmjenjuje kadrove junakova lica s kadrovima onoga što ona ili on vide. U oba slučaja produžena usredotočenost na junakovo lice ne može se jednostavno opravdati prenošenjem informacije o osjećaju junaka. Namjera je takvih scena također da izazovu empatičke osjećaje u gledatelja.

Često se najvažnije scene empatije u klasičnom filmu zbivaju na njegovu kraju. Primjerice u filmu *Yankee Doodle Dandy* (1942) s Jamesom Cagneyjem u glavnoj ulozi poznatoga brodvejskog kompozitora, glumca, dramatičara i producenta Georgea M. Cohana. Film idealizira Cohana prikazujući ga duhovitim, poštenim, odanim, poniznim, domoljubnim, te neobičnog kazališnog talenta. Pri kraju filma mi smo vezani uz Cohana ukoliko smo dopustili da film na nas djeluje. U posljednjoj sceni ostarjeli Cohan izlazi iz Bijele kuće 1940. godine upravo po primitku kongresne počasne medalje za svoj 'doprinos američkom duhu'. Na ulicama ispred Bijele kuće zatječe vojnu paradu, gdje vojnici koji stupaju zajedno s mnoštvom pjevaju njegovu poznatu domoljubnu pjesmu iz Prvog svjetskog rata *Over There*. On se priključi paradi, ali ne pjeva, zbog čega ga vojnik koji stupa do njega upita: »*Što je djedice? Zar se ne sjećaš ove pjesme?*« Ubrzo nakon toga slijedi rez u dvadesetjednominutni kadar Cohana sprijeda koji završava zatamnjenjem zaključujući film. U tom se kadru kamera povlači dok Cohan stupa prema naprijed sve dok njegovo lice konačno nije uokvireno u krupnom planu. Cohan počinje pjevati, premda neodlučno u početku. Uskoro njegovo lice oživljava, suza teče niz njegov obraz, te se on čilo pridružuje mnoštvu pjevajući svoju vlastitu pjesmu.

Među filmskim znanstvenicima vjerojatno je najpoznatija scena empatije s kraja filma *Stella Dallas* (1937) u kojoj Stella (Barbara Stanwyck) jedne kišne noći promatra vjenčanje svoje otuđene kćeri s ulice ispred palače u kojoj se slavi. Međutim, ja sam u prednji plan stavio scenu empatije iz *Yankee Doodle Dandy* kako bih se suprotstavio pretpostavci da se scene empatije usredotočuju isključivo na ženske likove, te su ciljane samo na žene u publici. Kao što ću poslije navesti, neki istraživači vjeruju da žene imaju veću sposobnost empatije nego muškarci. Iako je to možda i istina, scene empatije pojavljuju se ne samo u takozvanim ženskim filmovima nego u široku rasponu žanrova, te ne samo u odnosu spram ženskih likova nego i muških. Sjetite se kraja *Svjetla velegrada* (*City Lights*, 1931), na primjer, na kojem Prodavačica Cvijeća (Virginia Cherrill) otkriva identitet svojeg dobročinitelja u odrpanom i posramljenom Skitnici (Charles Chaplin) ili scene pri kraju *Istrebljivača* (*Blade Runner*, 1982) u kojoj replikant Batty (Rutger Hauer) nakon što je Deckardu (Harrison Ford) spasio život, oplakuje vlastitu skoru smrt. Scene empatije pojavljuju se u raznolikim žanrovima u odnosu i na ženske i na muške likove.

U ovom poglavlju opisujem uporabu ljudskog lica u scenama empatije. Prvo, tvrdim da izrazi lica u filmu ne samo da prenose osjećaje nego također izazivaju, objašnjavaju i učvršćuju osjećajne reakcije — osobito empatijske reakcije. To je moguće budući da gledanje ljudskog lica može izazvati reakciju pomoću procesa afektivnog oponašanja, facijalne povratne sprege i zaraze osjećajima. Drugo, raspravljam o empatiji i određujem je kako bih bolje pokazao na koji način prikaz lica doprinosi empatiji za filmske likove. Treće, pokazujem kako filmski stvaraoci upotrebljavaju ljudsko lice u 'sceni empatije' i opisujem strategije koje su osmišljene kako bi se povećao afektivni potencijal ljudskoga lica na filmu.

* Izvornik: Carl Plantiga, 1999, 'The Scene of Empathy and the Human Face on Film', u: Carl Plantiga, Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion,* Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press. Prijevod objavljujemo uz dozvolu izdavača.

Izrazi lica i zaraza osjećajima

Jasno, filmski redatelji koriste ljudsko lice kako bi *prenosili* informacije o osjećajima likova. Noël Carroll napravio je analizu funkcioniranja tog prenošenja.[3] Carroll se bavi upotrebom ljudskog lica u filmovima u vezi s montažom točaka gledišta. U strukturi točaka gledišta, kadar lica junaka koji Carroll naziva kadar točka/pogled slijedeći Eda Branigana, suponirana je kadru točka/predmet ili pogledu koji junak gleda. Carroll naziva kadar točka/pogled 'pronalazačem raspona' zato što nam omogućuje prepoznavanje 'općeg emotivnog stanja' lika gledanjem njezina ili njegova lica. Kadar točka/predmet jest 'pronalazač žarišta', jer otkriva što lik gleda ili predmet osjećaja lika.

Kadar točka/pogled prepoznaje osjećaj samo u širem smislu, budući da bez znanja o uzroku osjećaja junakinje moje razumijevanje njezina iskustva može biti samo približno.[4] Na primjer, kadar točka/pogled Jeffa (James Stewart) u *Prozoru u dvorište* (*Rear Window*, 1954) upozorava me na njegov rastući strah, no tek točka/predmet kadar usmjerava moje razumijevanje tog osjećaja pokazujući da je Lisa (Grace Kelly) u ubojičinu stanu preko puta, te da se ubojica upravo sprema ući u stan. Na taj način doznajemo da Jeffov strah nije strah za njega sama ili bespredmetna strava, nego strah da će Lisa biti otkrivena i ozlijeđena. Montaža točaka gledišta, stoga, prenosi informacije o osjećajima na učinkovit i snažan način.

Iako je vjerojatno snažna, struktura točaka gledišta nije *nužna* za snažno prenošenje osjećaja u filmovima. Predmet osjećaja lika može se prenijeti na druge načine. Sjetite se primjerice glazbenog motiva koji označava prisutnost morskog psa u *Raljama* (*Jaws*, 1975). Štoviše, pa i važnije za ovo poglavlje, čak i kad im se prikaže samo krupni plan lica junaka, gledatelji često mogu shvatiti relevantni osjećaj budući da prepoznaju da određeni izrazi lica označavaju prepoznatljiva osjećajna iskustva.

Da bi se objasnilo uspješno prenošenje osjećaja pomoću lica, trebali bismo uzeti u obzir psihološku literaturu o međukulturalnoj ujednačenosti izraza lica. Paul Ekman, glavni zastupnik tvrdnje o univerzalnim izrazima lica, tvrdi da postoje pankulturalni izrazi lica za pet ili šest temeljnih osjećaja. Kao što Ekman piše, »*čini se da postoji malo temelja za pobijanje dokaza da za najmanje pet osjećajnih kategorija postoji ponašanje lica specifično za svaki od tih osjećaja i da su ti odnosi nepromjenjivi među kulturama.*«[5]

Ekman, C. E. Izard i S. S. Tomkins svi se drže neke varijacije 'hipoteze eferencije', pretpostavke da opće prepoznavanje izraza lica podrazumijeva da se u pozadini nalazi urođeni osjećajni 'program' za svaki od određenog broja primarnih osjećaja.[6] Misli se da ti osjećajni programi uključuju automatske živčane 'poruke' mišićju lica koje, ukoliko izostane 'prekrivanje' u skladu s konvencijama društvenog pokazivanja, stvara osjećajni izraz lica. To djelomično objašnjava opće prepoznavanje osnovnih osjećaja na licu junaka bez obzira na to je li film snimljen u Japanu, Francuskoj ili Brazilu.[7]

Ni jedna od tih studija ne isključuje varijacije izražavanja i prepoznavanja osjećaja osobite za pojedinu kulturu, nego

Rutger Hauer kao replikant Roy Batty, u *Istrebljivaču* Ridleyja Scotta, 1982.

pronalaze jezgru pankulturalnih sličnosti za izražavanje i prepoznavanje osnovnih osjećaja. Za Ekmanove je tvrdnje na primjer od središnje važnosti njegova ideja da su univerzalne tendencije izraza lica ublažene pravilima javnog pokazivanja, društvenim konvencijama koje upravljaju prikladnošću izraza osjećaja na ljudskom licu. Ta pravila za iskazivanje osjećaja zasnivaju se na mnogim čimbenicima uključujući i društveni kontekst, društveni položaj i spol. Osim toga dok su izrazi lica univerzani za središnje i osnovne osjećaje kao što su strah ili tuga, izrazi srama, zavisti i drugih manje temeljnih osjećaja više su kulturno promjenjivi.[8]

Prenošenje informacija o osjećajima, koliko god da je važno, samo je dio priče. Gledanje ljudskog lica može nadrasti samo prenošenje kako bi se izazvala osjećajna reakcija kod gledatelja. Istina je da lice i prenosi informacije o osjećajima i pobuđuje osjećaje kako u svakodnevnom životu, tako i u našem iskustvu gledanja filmova. Prikazano lice pobuđuje osjećaje različitim sredstvima uključujući i proces 'zaraze osjećajima' pokrenute 'afektivnim oponašanjem' i 'povratnom spregom lica.'

Zaraza osjećajima jest pojava 'dobivanja' tuđih osjećaja i afektivnih stanja. Pojavljuje se na mnogo načina i u raznolikim kontekstima. Kad se naši prijatelji smiju i smiješe dok pričaju priču, često se i mi uzvratno smijemo i smiješimo čak i kad ne uspijevamo prepoznati humor same priče. Njihov je smijeh zarazan. Kao što većina učitelja znade, kad jedan učenik u učionici naočigled zijevne, sigurno je da će ga i drugi slijediti. Navijačko mnoštvo na sportskoj utakmici može podići naš stupanj uzbuđenosti, dok prostorija puna bezvoljnih ljudi iscrpljuje našu energiju te baca mračni pokrov na čitavu situaciju. Često to prepoznajemo za vrijeme gledanja filmova ili kazališnih komada kad se ushićene reakcije publike učestalo nadovezuju jedne na druge, dok ukoliko publika ne reagira, film ili kazališni komad mogu nam se činiti dosadnim i beživotnim. Béla Bélazs prepoznao je važnost zaraze za kinematografiju u svojim naglascima na neverbalnom izražavanju. Tako je napisao da »*ako jedni druge gledamo i među-*

sobno razumijemo lica i geste, mi ne samo da razumijevamo nego i učimo međusobno osjećati tuđe emocije«.[9] Iako se ponekad opiremo osjećajnom sadržaju onih oko nas, ipak imamo sklonost da se 'zarazimo' tuđim raspoloženjima i osjećajima.[10]

Zaraza može nastati iz drugih varijabli no što je gledanje lica, na primjer promatranjem nečijega tjelesnog držanja ili slušanjem smijeha mnoštva. To ipak ne znači da ljudsko lice ne zauzima središnje mjesto u izazivanju osjećaja. Bitan dio psihološke slagalice tu je *afektivno oponašanje*. Elaine Hatfield i njezini koautori tvrdili su da ljudi imaju »*prožimajuću sklonost da automatski oponašaju i sinkroniziraju izraze lica, izgovaranje glasova, držanje i pokrete s onima druge osobe*«.[11] Mi smo svjesni samo manjeg dijela svojih sklonosti navedenom. Budući da su naši umovi 'modularni' i sposobni za paralelno procesiranje, mi možemo nadzirati tuđe osjećaje dok radimo druge stvari, na primjer, razgovaramo ili pratimo pripovijedanje. No važnije je da mi ne samo da nadziremo osjećaje nego često i oponašamo izraze lica onih s kojima uzajamno djelujemo.

Ponekad također oponašamo izraze lica ljudi koje vidimo na filmu ili videu. Prilikom jednog od mnogih pokusa koji su izazvali slične rezultate istraživači su potajno snimali na video studente koji su gledali trominutni razgovor snimljen na videu na kojem je jedan čovjek ispripovijedao sretnu ili tužnu priču. Istraživači su potom tražili od sudaca da procijene izraze lica učenika na videovrpci. Kao što se moglo i očekivati, lica osoba podvrgnutih pokusu odražavala su lice pripovjedača. Imali su sretnija lica gledajući sretnu pripovijetku i tužna lica gledajući tužnu.[12]

Sve što smo dosad rekli bilo je intuitivno i bez iznenađenja. Sljedeća hipoteza, međutim, mnogo je manje intuitivna. Danas se većina teoretičara slaže da na naše subjektivne osjećaje djeluje *povratna sprega lica*, tako da onaj koji oponaša izraz lica zapravo se zarazi osjećajima onoga kojeg oponaša. Prema *hipotezi povratne sprege lica*, naši izrazi lica osiguravaju nam proprioceptičku povratnu spregu koja, djeluje li najsnažnije, određuje ili barem utječe na naša osjećajna iskustva. Na primjer, kad oponašam tužnog junaka na filmu radeći tužno lice, to pridonosi mojem subjektivnom osjećaju tuge. Ako oponašam prestrašeno lice, to me doista može ispuniti strahom ili povećati moj osjećaj napetosti.

Konačna verzija te hipoteze tvrdi da je sama povratna sprega lica dovoljna da stvori osjećajno iskustvo ili da povratna sprega izraza lica zapravo određuje osjećajna iskustva.[13] Najblaža verzija te hipoteze dokazuje da povratna sprega lica utječe na naše osjećajno iskustvo pod određenim uvjetima, no nije dovoljna da uzrokuje sam osjećaj. Nico Frijda nas, na primjer, uvjerava da povratna sprega lica »*nije glavna u određivanju osjećanog iskustva, te ne može biti dovoljan uvjet za nj*«. Štoviše, Frijda tvrdi da povratna sprega lica pridonosi osjećajnom iskustvu ako i samo ako dopunjuje druge osjećajne procese koji se već odvijaju.[14]

Nije mi namjera da presuđujem između krajnje i blage verzije hipoteze o povratnoj sprezi lica. Moja pretpostavka ovisi isključivo o prihvaćanju blaže verzije te hipoteze u vezi s filmom, to jest ovisi o tvrdnji da povratna sprega lica pridonosi osjećanom iskustvu ako i samo ako dopunjuje druge osjećajne procese. Stoga u nastavku članka pokazujem strategije kojima se osim licem služe filmski stvaratelji da bi izazvali empatičku reakciju. Ukoliko se ispostavi da je konačna verzija doista ispravna to će naravno još više osnažiti moje pretpostavku.

Daljim razmatranjem nalazimo da učestala i dosljedna uporaba podužih krupnih planova emotivnog lica na filmu pruža više dokaza u korist hipoteze o povratnoj sprezi. Krupni planovi emotivnih lica junaka često su prikazani mnogo dulje nego što je potrebno za puko prikazivanje osjećaja ili za razmišljanje nužno za razumijevanje situacije u kojoj se lik našao. U takvim slučajevima njihova svrha mora biti u tome da promiču empatiju gledatelja putem povratne sprege lica i zaraze osjećajima.

Gledateljeva empatija

Naša usmjerenost prema filmskim ili književnim likovima neodređeno se naziva *poistovjećivanje*, no bolji je izraz *uključivanje u lik*.[15] *Poistovjećivanje* zavodi na krivi put budući da podrazumijeva gubljenje sebe u drugom, gdje se naš identitet kao zasebne jedinke trenutno gubi ili oslabljuje pri poistovjećivanju s likom na ekranu. Iako je takav odnos zasigurno moguć, to nije jedini način uključivanja u likove, a vjerojatno nije pravilo za većinu gledatelja. Kao što su neki drugi već dokazivali, mi se uključujemo u likove s polazišta zasebne osobnosti ili 'izvana'.[16] *Uključivanje* je širi i neutralniji pojam koji može bolje okupiti veliku raznolikost iskustava koja karakterizira našu usmjernost prema likovima redajući se od dodvoravanja do aktivne odbojnosti, od oponašanja osjećaja do gnušanja. *Uključivanje* dopušta empatiju i antipatiju, suosjećanje i ravnodušnost, te zasigurno ne podrazumijeva miješanje umova ili identiteta.[17]

Među brojnim mogućim varijantama uključivanja u lik, gdje leži empatija? Postoji mnogo neslaganja već samo o tome što je empatija.[18] Dopustite da započnem s onim što empatija nije. Prvo, empatija nije jedan osjećaj. Gotovo sve definicije empatije postavljaju kao uvjet da osjećati empatiju za drugog zahtijeva barem djelomično dijeljenje njezina ili njegova osjećanog iskustva. Kad osjećamo empatiju za radosna prijatelja, osjećamo radost ili sreću, ali kad osjećamo empatiju za žalosna prijatelja, osjećamo žalost. Da se vratimo sceni iz filma *Yankee Doodle Dandy*, empatija za Cohana uključuje mješavinu suosjećanja, divljenja i vjerojatno sažaljenja. Tako empatija nije jedan osjećaj, već može obuhvatiti različite vrste osjećajnih iskustava.[19]

Empatija se sastoji od sposobnosti ili sklonosti da znamo, osjećamo i prikladno odgovorimo na ono što drugi osjeća, te na proces tog odgovaranja. Može mi nedostajati sposobnost empatije ako me ometaju vlastiti problemi, pa neprestano propuštam zapaziti što drugi oko mene osjećaju. Ukoliko zapažam i razumijem, ali neprestano propuštam prikladno odgovoriti, tada sam vjerojatno ravnodušan ili neprijateljski raspoložen, i / ili je moja sposobnost empatije slaba.

Da se vratimo primjeru iz filma*Yankee Doodle Dandy*, kad osjećamo empatiju za Cohana događaju se najmanje dva procesa, oba svojstvena empatiji uopće. Prvo, mi stvaramo

neku vrstu duhovne simulacije pomoću koje zamišljamo i razmišljamo o njegovu stanju. Ne moramo nužno zamišljati da smo mi Cohan, no nagađamo što Cohan misli i osjeća. Zamišljamo njegov ponos zbog svojih postignuća i njegov domoljubni žar u trenutku kad se priključuje mnoštvu koje stupa i pjeva. Nakon što mu se obrate kao djedici, vjerojatno proživljava trenutak samosažaljenja i žali što ga je javnost uvelike zaboravila, te što se bliži kraju života (njegovi roditelji i supruga već su svi pomrli).

Drugo, da bih iskusio empatiju, moji osjećaji moraju biti primjereni onima koje zamišljam da Cohan osjeća. Odgovoriti 'primjereno' osjećajima drugih znači odgovoriti na način koji jasno pokazuje zajedništvo ili solidarnost s ciljevima i željama te druge osobe. Ako bih se mrštio ili podrugljivo smijao u trenutku kad Cohan počinje pjevati *Over There*, to bi bio izraz ravnodušnosti ili neprijateljstva. S druge strane, odgovaram li suosjećanjem, divljenjem ili dodvoravanjem, izražavam solidarnost u tome što dijelim Cohanovo stajalište naspram njegova iskustva, te vjerojatno čak i neke slične osjećaje. Ni empatija ni osjećajna primjerenost o kojoj empatija ovisi ne zahtijevaju da ja proživljavam *iste* osjećaje koje zamišljam da proživljava Cohan. Prikladni osjećaji dovoljni su za empatiju.

Neki znanstvenici povlače čvrstu crtu između suosjećajnih i empatetičkih reakcija na filmske likove. Alex Neill piše da, iako su i suosjećanje i empatija osjećajne reakcije sa žarištem u drugom, suosjećanje zahtijeva da se, na primjer, ja za tebe bojim, dok mi empatija dopušta da se također bojim zajedno s tobom. Neill tvrdi da kod suosjećanja moja reakcija ne mora odražavati ono što drugi osjeća. Mogu osjećati sažaljenje ili strah za tebe bez obzira što ti osjećaš. U načelu, mogu suosjećati s drugim a da ništa je osjećam. S druge strane, osjećati empatiju za drugog, tvrdi Neill, »*znači iskusiti osjećaj(e) koje on proživljava*«.[20]

Razlika između empatije i suosjećanja, međutim, mnogo je manje jasna nego što se isprva čini. Kad Jacques padne s bicikla, mogu za njega osjećati empatiju, a da ne dijelim njegove osjećaje. Mogu za njega osjećati sažaljenje, na primjer, dok on može osjećati samo ljutnju na pješaka koji je uzrokovao nezgodu. Svoju reakciju vidim kao empatičku iako je moje osjećajno iskustvo uvelike različito od njegova. Štoviše, mogu osjećati empatiju za Cohana na kraju filma *Yankee Doodle Dandy* osjećajući divljenje i samilost za njega premda on ne osjeća divljenje ili samilost prema sebi (možda osjeća ponos i samosažaljenje). Kao što sam prethodno spomenuo, empatija zahtijeva prigodni osjećaj, ali ne i potpuno dijeljenje osjećaja.

Ako se empatija određuje kao zajednički osjećaj, a suosjećanje kao briga kojoj nedostaje zajednički osjećaj, bit će teško odrediti gdje empatija završava, a suosjećanje započinje. Sporno je mogu li ikad imati potpuno iste osjećaje kao i osoba za koju osjećam empatiju. Posredovano iskustvo može biti slično našem vlastitom, ali je mnogo manjeg intenziteta. To je osobito točno za moju empatiju prema filmskim likovima, budući da na nekom stupnju moram shvatiti da su likovi fikcionalni. Stavljajući na trenutak u stranu problem podjele osjećaja s fikcionalnim likom, još se pitamo: koji od osjećaja lika moram s njime dijeliti da bih osjetio empatiju? S jedne strane, reći da suosjećanje prestaje kad dijelim osjećaje s drugim čini se odviše ograničavajućim. U svakom slučaju razlika između suosjećanja i empatije nije čvrsta.

Činjenica da se empatija kao osjećaj koji dijelimo i suosjećanje kao briga pretapaju jedno u drugo ne može izazvati pojmovne teškoće. Na kraju krajeva crvena se boja pretapa u narančastu, ali rijetki od nas bi porekli da su crvena i narančasta različite boje. Empatija i suosjećanje, međutim, nemaju središnje primjere koji se jasno razlikuju kao crvena i narančasta. Uzmimo, primjerice, suosjećanje. Upitno je treba li se suosjećanje određivati kao briga koja ne zahtijeva nikakav prigodni ili zajednički osjećaj. Razlikovanje između empatije i suosjećanja Alexa Neilla ne odgovara rječničkim određenjima koja se tipično pozivaju na 'zajednički osjećaj' kako bi odredili riječ 'suosjećanje.' Štoviše, u običnoj upotrebi pozivanje na zajednički osjećaj ne može odgovarajuće razlikovati empatiju od suosjećanja. Oba pojma mogu uključivati zajedničko moralno i osjećajno stajalište prema situaciji drugog, a ni jedan ne zahtijeva identičnost osjećaja između gledatelja i gledanog.

Za potrebe ovog poglavlja bolje je zadržati široko određenje empatije, budući da empatija nije ni jednostavan, ni jasno shvaćen proces. Empatija može uključivati nekoliko različitih osjećaja koji se razvijaju i pretapaju jedan u drugi. Empatija obuhvaća i spoznajne i psihološke, i namjerne i nenamjerne procese. Uključuje kako zamišljanje situacije lika izvana tako i, vjerojatno u određenom broju slučajeva, zamišljanje gledatelja da je lik sam. Najvažnije je od svega da ovisi o vremenskim procesima pripovjedanja, zajedno sa mnoštvom procjena i zaključaka koje je pripovijedanje natuknulo.

Lice u sceni empatije

Najčešći način uporabe ljudskog lica na filmu jest da pruži informacije o reakcijama likova. Međutim, scene empatije to nadmašuju. Na kraju filma *Stella Dallas* (1937) na primjer kamera se zadržava na Stellinu licu dok ona gleda vjenčanje svoje otuđene kćeri. Čak i nakon što smo spoznali dublji smisao situacije, uporno se vraćamo Stellinu licu. Rečeno Carrollovom terminologijom, raspon i žarište Stellinih osjećaja u dovoljnoj su mjeri preneseni, pa ipak njezino lice ostaje na ekranu. Kao što sam prethodno dokazivao, opisano lice ne samo da *prenosi* infomaciju o osjećajima nego također izaziva osjećajnu reakciju.

Već sam napravio razliku između izazivanja osjećajne reakcije u gledatelja i prenošenja informacije gledatelju o osjećaju lika. Također moramo napraviti razliku između *izazivača* i *postavljača uvjeta* osjećajne reakcije. Zaraza osjećajima na filmu zavisi ne samo o likovima filma, *izazivačima* reakcije, nego i o *postavljačima uvjeta* reakcije kao što su kontekst gledanja i individualne razlike.[21] Jedno od najsnažnijih afektivnih iskustava u mojem životu kinoposjetitelja dogodilo se na rasprodanoj projekciji zastrašujućeg *Tuđinca* (*Alien*, 1979). Gledatelji su bili vrlo prijemljivi, pa su osjetni strah i napetost u kinodvorani postali zarazni zahvaljujući učestalu žamoru i uzdasima u publici. Uzvici i vriskovi u publici učinili su šokove i iznenađenja u filmu još snažnijima. Zaraza se

ne širi samo od lika prema gledatelju nego i među gledateljima.[22] To je oblik postavljanja uvjeta za afektivnu reakciju — kontekst gledanja.

Individualne razlike također uvjetuju reakciju. Jasno je da različite osobe imaju različite sposobnosti kako za razumijevanje, tako i za reagiranje na osjećajna stanja drugih. Neki imaju sposobnost čitanja tuđih osjećaja ispravnije i brže od drugih. Neki su skloniji oponašanju tuđih osjećaja, dok je za neke vjerojatnije da će na druge reagirati emotivno. Na primjer, spol može igrati važnu ulogu u empatičkom iskustvu. Neka psihološka istraživanja pokazuju da barem u zapadnoj kulturi žene ne samo da snažije iskazuju različite osjećaje nego nadmašuju muškarce i u prepoznavanju i tumačenju osjećajnih stanja drugih zasnovanih na neverbalnim izrazima.[23] To upućuje na žensku sklonost posjedovanju superiorne sposobnosti za empatiju u zapadnoj kulturi.

Postavljači uvjeta kao što su to kontekst gledanja i individualne razlike igraju ključnu ulogu u filmskoj empatiji, no također potiču složena sporna pitanja koja bi mogla zauzeti čitav program istraživanja, te su jasno izvan domašaja ovog poglavlja. Glavni predmet mojeg istaživanja bit će izazivači, obilježja filma koja izazivaju reakciju, više nego postavljači uvjeta. To pretpostavlja gledatelja koji se uživio u film te proživljava osjećajnu reakciju koju su zamislili autori filma. Dalje u tekstu pozivat ću se uvijek na takva podrazumijevana gledatelja. Međutim, pritom ne želim poreći ili osuditi alternativne vrste reakcija.

Pobuđivanje empatije posredovanjem prikazana lica nije jednostavna stvar. Ljudsko lice može služiti kao poticaj za osjećaje, no takva funkcija nije automatska ili neproblematična. Kao što je već prije navedeno, blaga verzija hipoteze eferencije smatra da povratna sprega lica pridonosi osjećajnom iskustvu ako i samo ako dopunjava osjećajne procese koji se već odvijaju. Štoviše, samo je lice složeni označitelj osjećaja. U mnogim se okolnostima lice neprestano preinačuje i mijenja izraze, što je jasna posljedica prolazne prirode kako misli, tako i osjećaja. To može lica učiniti teškima za tumačenje. Da bi stvari bile još složenije, lice se koristi za još mnogo štošta osim za prenošenje osjećaja. Među njegovim drugim središnjim ulogama jesu pružanje razgovornih znakova i skrivanje osjećaja. Suočeni s intuitivnom uvjerljivošću tih razmatranja filmski stvaratelji upotrebljavaju određene strategije kako bi maksimalno povećali vjerojatnost da prikazano lice pobudi empatičke osjećajne reakcije.

Pažnja

Pažnja mora biti usmjerena na izraz lica lika da bi se izazvala zaraza. To se može postići na mnogo načina, od uporabe krupnog plana do plitkog fokusa i strukture gledišta. Scene empatije često uključuju sve bliže i bliže kadrove kao stilsko sredstvo usmjeravanja naše pozornosti na unutrašnji život lika. Na kraju filma *Stella Dallas* rezom prelazimo iz srednje dugog kadra u srednji kadar, potom od srednjeg krupnog plana u potpuni kadar Stelline glave kako namjeravana zaraza osjećajima raste. U posljednjem kadru filma *Stella Dallas* Stella hoda prema kameri, i dok se njeno koračanje ubrzava, ona se približava kameri tako da možemo usredotočiti pažnju na njezino lice. Kamera se uključuje u namjeri da izrazi i podupre postupnu internalizaciju, te da otvoreno usmjeri našu pažnju na Stellin izraz lica.

Trajanje

Trajanje kadra ili scene mora biti dovoljno dugo kako bi se omogućila reakcija koju se namjerava pobuditi. Mnogo krupnih planova i drugih kadrova lica prekratki su u trajanju da osiguraju takvu reakciju, te su isključivo zamišljeni kako bi prenijeli osjećajnu informaciju. Kadrovi unutar scena empatije često su mnogo duljeg trajanja.

Prosječna duljina kadra u *mainstream*-filmovima stalno se smanjivala od šezdesetih godina. Do 1981. prosječna dužina kadra u filmovima bila je grubo procjenjena na oko 10 sekundi. (Za neke akcijske filmove duljina kadra mnogo je kraća, na primjer u *Umri muški II* (*Die Hard II*) [3.1 sekunda], *Vrana* (*The Crow*) [2.7 sekundi] i *Bjegunac* (*The Fugitive*) [3.9 sekundi]).[24] Procjenjeno je da današnji prosječni film sadrži prema gruboj procjeni 1200 kadrova. Ako uzmemo broj 1200 i smatramo da je prosječna duljina trajanja igranog filma dva sata, tada bi prosječna duljina kadra bila oko šest sekundi.[25]

Usporedite to s duljinom trajanja kadrova koji se upotrebljavaju u sceni empatije. Na primjer u filmu *Glasovir* (*The Piano*, 1993) Ada (Holly Hunter) dolazi u svoj novi dom na otoku, no mora ostaviti svoj glasovir, svoj glavni oblik izražavanja, iza sebe na obali. Dok je grupa muškaraca vodi duboko u džunglu, stižu na povoljan položaj s kojeg Ada gleda odbačeni glasovir. Tu dobivamo krupni plan od 21 sekunde Adaina tužnog lica. Kasnije u filmu, nakon što je glasovir prodan protiv Adine volje, pokazuje nam se sličan krupni plan, ovaj put od 33 sekunde trajanja.

Rasprave o pukom trajanju kadra, međutim, nisu dovoljne za razumijevanje elemenata trajanja u scenama empatije. Svojstvo su takvih scena strukture gledišta koje se izmjenjuju između kadrova točka/pogled i kadrova točka/predmet. Trajanje čitave strukture gledišta postaje ovdje relevantnom varijablom. Niti jedan od kadrova na kraju filma *Stella Dallas* nije tako dugačak kao oni spomenuti iz *Glasovira*. Zapravo krupni plan koji znači vrhunac događanja — kadar čitave Stelline glave — dug je oko 15 sekundi. Međutim, čitava scena tijekom koje se gledatelj stalno vraća Stellinu licu s kadrova točka/predmet vjenčanja njezine kćeri dug je više od dvije minute. Drugi je primjer poznata scena koja zatvara *Svjetla velegrada* u kojoj nekoć slijepa Prodavačica Cvijeća prepoznaje svojeg dobročinitelja u Malom Skitnici. Film izmjenjuje tijekom više od jedne minute krupne planove dvaju lica dok ona izražavaju širok raspon osjećaja. Na kraju *Istrebljivača* Roy Batty (Rutger Hauer) pripovijeda svoja pomno čuvana sjećanja Deckardu (Harrison Ford), zatim prigiba glavu i izdiše. Tu gledamo gotovo jednu minutu krupnog plana Battyja naglašenu kratkim kadrovima točka/pogled Deckarda.

Empatija je proces koji se zbiva u vremenu i potrebno je vrijeme da bi se preuzeli osjećaji. Stoga se lica ili ostavljaju na ekranu za dovoljna trajanja ili se neprestano njima vraćamo strukturom gledišta. Osjećaji također stvaraju efekt ostanka.

Kad ih jednom preuzmemo, teško ih je nadvladati. To djelomično objašnjava zašto se scene suosjećajne empatije pojavljuju na kraju mnogih filmova gdje osjećajna reakcija može služiti kao olakšanje i gdje neće utjecati na razumijevanje sljedećeg pripovjedačkog zapleta.

Privrženost

Privrženost liku čije je lice prikazano djelomično uvjetuje stupanj zaraze i empatije. Prema opažanjima psihologa veći su izgledi da preuzmemo osjećaje onih s kojima izgradimo odnos na temelju srodnosti i/ili sviđanja, nego nezavisnosti i jedinstvenosti.[26] Štoviše, vjerojatnije ćemo sa zaraziti osjećajima onih koji nam se sviđaju. Ukoliko ne osjećamo privrženost filmskom liku ili ako izražavamo djelatnu antipatiju, vjerojatnost da ćemo empatetički reagirati nestaje. Čak i ako djelomično protiv svoje volje reagiramo na ljudsko lice, ukoliko je to lice nekoga za koga nam je svejedno vjerojatnije ćemo se distancirati od njega, dopustiti svojoj pozornosti da luta i namjerno suzbijati afektivni poticaj.

Pripovjedački kontekst

Pripovjedački kontekst vjerojatno je najsloženiji i najvažniji izazivač empatičke reakcije. Ako je empatija djelomično spoznajni proces, pripovijedanje mora postaviti odgovarajući temelj da bi se empatija dogodila. Nedovoljni ili neprilični razvoj pripovijedanja djelovat će protiv ili će čak biti u suprotnosti s našom sklonosti prema osjećajnoj zarazi ili oponašanju.

Kao osobe u većoj ili manjoj mjeri vične društvenom općenju mi prešutno prepoznajemo da se lica onih oko nas upotrebljvanju za različite svrhe. U javnim situacijama jednako je vjerojatno da će se lice upotrijebiti kako bi sakrilo osjećaje ili potaknulo razgovor kao i da bi otkrilo istinska unutrašnja stanja. U scenama empatije, međutim, lice otkriva unutrašnjost lika. Zbog toga takve scene smještavaju likove u situacije u kojima njihovi izrazi lica neće biti shvaćeni kao zavaravajući.

Jedan od načina da se to postigne jest da se scenu učini privatnom ili, drugim riječima, da se lik koji osjeća stavi u situaciju u kojoj ona ili on vjeruju da ih nitko ne promatra. U takvim situacijama pravila društvenog pokazivanja nemaju značenja, pa lica postaje točan znak osjećaja. U prethodno spomenutoj sceni iz *Glasovira* nema drugih likova osim Ade u neposrednoj blizini, ni jednog koji bi gledao njezine privatne izraze tuge. U scenama empatije u oba druga filma, *Yankee Doodle Dandy* i *Stella Dallas*, likovi su smješteni u očigledno javni okvir radnje, no prolaze neopaženo od drugih likova u fikcionalnom svijetu. U *Istrebljivaču* Roy Batty zna da Deckard gleda njegov izljev osjećaja. Međutim, budući da se Battyjeva smrt približava, kontekst ne traži skrivanje njegovih osjećaja ili mijenjanje njegova izraza lica. Upravo suprotno tomu, ovdje njegov govor znači neku vrstu ispovijedi, duboko proživljen izraz sjećanja koja je gajio, te njegovih najdubljih kajanja. U svim tim slučajevima filmski stvaratelji kreiraju kontekst u kojem možemo tumačiti lice kao točan znak unutrašnjeg iskustva.

Je li pokazivanje izraza lica javno ili privatno, jedan je od slučajeva u kojem je pripovjedački kontekst značajan. U drugom slučaju pripovjedački kontekst mora opravdati gledateljevu empatiju u moralnom smislu. Mi ne dijelimo svoju empatiju lako ili bezuvjetno, te se čuvamo pokušaja da se od nas izmame nezasluženi ili pogrešno usmjereni osjećaji ili ono što se zove sentimentalnost.[27] Paradigmatski primjer sentimentalnosti događa se u filmu *Opus gospodina Hollanda* (*Mr. Holland's Opus*, 1995). Glenn Holland (Richard Dreyfuss) ambiciozni je glazbenik i skladatelj od kojega ekonomska nužda zahtijeva da se zaposli kao srednjoškolski profesor. Holland je bio opsjednut svojom karijerom, te loš roditelj svojem gluhom sinu. No, spoznavši da je zapostavljao roditeljsku ulogu, odlučuje se iskupiti. Njegovo pokajanje javlja se u obliku nevjerojatnog improviziranog solo-nastupa na javnom koncertu tijekom kojega znakovima prevodi pjesmu Johna Lennona *Beautiful Boy* (*Darling Boy*) svojem gluhom sinu u publici. No zašto bi gledatelj tako lako prihvatio tu iznenadnu promjenu u Hollandovu srcu znajući da je osim impovizirana nastupa vidio malo dokaza o njegovu poboljšanom roditeljstvu? I zašto bi se publika na koncertu za to zanimala ako znamo da su čak i oni koji osobno poznaju Hollanda vjerojatno nesvjesni jadnog odnosa između njega i njegova sina? (Pritom ignoriramo pitanje prikladnosti činjenice da osrednji pjevač može iznenaditi publiku svojom solo-pjesmom.) Namjeravana je empatija tu nezaslužena i nevjerojatna te stoga sentimentalna.

Da bi se izbjegla sentimentalnost, te u dovoljnoj mjeri opravdala gledateljeva empatija. scene empatije moraju se staviti u moralni kontekst koji podrazumijeva mnogobrojne informacije o liku o kojem je riječ. Zbog toga se scene empatije često zbivaju na kraju filma nakon što je takav kontekst već bio razvijen. Naša reakcija na Stellu na kraju filma *Stella Dallas* javlja se tek nakon završena izlaganja o njezinu karakteru i situaciji. Međutim, scene empatije također se mogu javiti unutar cjeline pripovjedanja kao u mnogim filmovima Franka Capre. U filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) na primjer scena empatije javlja se kod Lincolnova spomenika gdje Jefferson Smith (James Stewart) oplakuje svoj gubitak ideala i pokvareno stanje svijeta. Međutim, nakon nekoliko riječi ohrabrenja njegove tajnice (Jean Arthur) on odlučuje da usprkos svemu nastavi borbu što vodi do kraja punog ushita i nade kakav od Capre i očekujemo.

Da bi kontekstualizirali empatiju, filmovi često pokušavaju pobuditi empatičku reakciju tek nakon što je junak prođe neku vrstu kušnje ili žrtve, približi se kraju života ili, u nekim slučajevima, doista i umre. Kao što smo vidjeli, scena empatije u *Yankee Doodle Dandy* događa se blizu kraja Cohanova života. Scena empatije u filmu *Stella Dallas* odvija se nakon što je Stella žrtvovala svoj odnos s kćeri za njezino dobro. Scena u *Istebljivaču* događa se nakon što Batty spasi Deckardov život, te se približava vlastitoj smrti. U mnogo filmova naša reakcija na scene empatije može ovisiti o tome vjerujemo li da lik zaslužuje našu empatiju. U *Glasoviru* naša reakcija na scene empatije ovisi o tome vjerujemo li da Ada ima opravdanje za svoje iskustvo duboke tuge kad se suočava s gubitkom glasovira. Ili, na primjer, ako vjerujemo da je Jefferson Smith u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* bio beznadno naivan od sama početka, možda nećemo osje-

ćati empatiju s njegovim očajem u trenutku kad prepoznaje pokvarenost u federalnoj vladi.

Scene empatije često se štedljivo rabe, te su najsnažniji primjeri sačuvani za neku vrstu osjećajnog i spoznajnog zbrajanja ideološkog projekta filma. U *Yankee Doodle Dandy* uporaba lica ima namjeru očvrsnuti retorički položaj filma osnažujući empatiju za primjernog čovjeka. Ukoliko je gledatelj sumnjičav prema vrijednostima koje on predstavlja, kao što je primjerice domoljubna gorljivost, tada empatička reakcija na Cohanovo lice može biti ublažena otporom gorljivosti koju Cohan tako jasno prihvaća. Empatija, kao i druge osjećajne reakcije, u potpunosti je ugrađena u moralnu pouku filma i njegov ideološki projekt.[28]

Afektivna podudarnost

Empatička reakcija također ovisi o afektivnoj podudarnosti između narativnoga konteksta, uključenosti likova, različitih uporaba filmskih stilova i tehnike te psiholoških dojmova i reakcija koje oni stvaraju. U djelu Art and Illusion E. H. Gombrich piše o sinesteziji koju on određuje kao »*širenje dojmova s jednog osjetilnog modaliteta na drugi*«.[29] Na primjer, različiti zvukovi mogu izazvati vizualne dojmove, dok zvukovi nekih riječi kao da odgovaraju njihovu konvencionalnom značenju. Takve su riječi primjerice 'lepršanje', 'treptanje' i 'svjetlucanje'. Različite se uporabe vida i zvuka podudaraju za što se umjetnici već dugo zanimaju. Takve podudarnosti protežu se izvan međusobnog djelovanja različitih oblika osjetilnog iskustva u područje afekta i osjećaja. Na primjer, istraživanja pokazuju da publika ima sklonost pripisivati različita stilistička obilježja kao što su primjerice valovite ili nazupčane linije na crtežu osjećajima kao što su spokoj ili nervoza.[30]

Takve rasprave o afektivnoj podudarnosti jasan su potencijal za filmske studije, budući da je film tako hibridna umjetnost da miješa elemente kompozicije kao što su crta, masa i boja, zvukove kao što je na primjer glazba, obrasce govora i buke zajedno s prividnim pokretom, ritmovima i kadencama, te povrh svega ovoga perceptivno realistične prikaze ljudi i okoliša. Nema dvojbe da afektivne i sinestetične podudarnosti imaju svoje složeno podrijetlo u prirodim, kulturnim i osobnim samosvojnim čimbenicima. No ipak ne moramo u potpunosti razumjeti uzroke afektivne podudarnosti da bismo prepoznali njezinu korisnost u izazivanju snažnih afektivnih reakcija. Stoga, na primjer, struktura montaže sekvence odeske stube u *Oklopnjači Potemkin* (1925) djeluje podudarno s događajima koji se opisuju i drugim stilističkim obilježjima kako bi se izazvala napetost i uzbudljivost.

Jeff Smith osobito se bavi afektivnom podudarnošću glazbe u svojem članku 'Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score.' On u članku tvrdi da se afektivna podudarnost zbiva kad se afektivno značenje filmske glazbe i drugih elemenata filma slažu ili su međusobno odgovarajući. Za moje je namisli najznakovitija Smithova tvrdnja da ,kad je afektivno značenje drugih elemenata filma jasno izraženo, uporaba odgovarajuće glazbe povećava afektivno značenje dajući mu naboj koji je snažniji od glazbe ili drugih elemenata samih za sebe.

Dakako, ta vrsta podudarnosti ima veliko značenje za scene empatije. Ako je cilj filmskoga stvaratelja da poveća vjerojatnost gledateljeva doživljaja zaraze osjećajima, tad je međusobno djelovanje različitih oblika osjetilnog iskustva očigledna strategija. Zapravo, većina scena empatije doista uključuju glazbu kao nužni element za izazivanje reakcije. U spomenutoj sceni filma *Yankee Doodle Dandy* mi naravno sve glasnije čujemo izvedbu *Over there,* kojoj je namjera da učvrsti naše divljenje Cohanu zbog njegova talenat i domoljubne predanosti. Tijekom scene empatije kojom završava *Stella Dallas* tugaljiva melodija koju sviraju žičani instrumenti izražava kombinaciju sreće i tuge koju zamišljamo da Stella osjeća. Evokativna glazba također je upotrijebljena u odgovarajućim scenama *Istrebljivača* i *Glasovira*. Konvencionalna scena empatije upotrebljava glazbu za afektivnu podudarnost, te da bi pospješila zarazu osjećajima. A budući da se afektivno oponašanje i zaraza osjećajima vjerojatno zbivaju samo kad su čvrsto povezani s drugim procesima izazivanja osjećaja, možemo vidjeti zašto je tipično da se glazba i drugi stilistički elementi upotrebljavaju u scenama empatije.

Zaključak

Kao što sam već pokazao, prikazano lice igra važnu ulogu u izazivanju gledateljeve empatije za filmske likove. Zaraza osjećajima nenamjerna je pojava. Ipak, empatija sama nije nenamjerna ili barem ne u potpunosti. Oponašanje lica i zaraza osjećajima jednostavno su dijelovi složenijeg procesa. Ukoliko prihvatimo blagu verziju hipoteze eferencije, tad bi se oponašanje lica zbivalo, te bi utjecalo na gledateljevu reakciju samo kad se upotrebljava zajedno s drugim podudarnim i međusobno osnažujućim čimbenicima. Zbog toga pišem o scenama empatije kao kombinaciji tehnika i strategija.

Opis konvencionalne scene empatije međutim ostavlja mnoga pitanja za dodatno proučavanje. Možemo istraživati konvencionalnu upotrebu ljudskog lica u različitim žanrovima ili u radovima određenih redatelja. Štoviše, ja sam pisao o uporabi lica u svrhu izazivanja empatije, no krupni planovi ljudskog lica imaju i druge funkcije. Što je s krupnim planovima kojima nedostaju kontekstualni prethodno opisani čimbenici? Mogu li neki filmovi igrati na nenamjerne procese zaraze osjećajima, ali obeshrabriti zarazu različitim strategijama distanciranja? Također bismo mogli detaljnije ispitati retoričke, ideološke i estetske upotrebe prikazanog lica. Ta pitanja zaslužuju dalje proučavanje u istaživanju lica prikazana na filmu.

Prijevod: Dunja Krpanec

Bilješke

1 Stephen Prince, 'The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies', *Film Quarterly* 47, broj 1 (jesen 1993): str. 16-28.

2 Béla Bálazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art* (1952; New York: Dover Publications, 1970), str. 42.

3 Noël Carroll, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', u Carroll, *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), str. 125-38.

4 Ibid., str. 130-132

5 Paul Ekman, ur., *Emotion in the Human Face*, drugo izdanje (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), str. 142.

6 S. S. Tomkins, *Affect, Imagery, and Consciousness* (New York: Springer, 1962); C. E. Izard, *The Face of Emotion* (New York: Appleton-Century-Crofts, 1971); C. E. Izard, *Human Emotions* (New York: Plenum Press, 1977).

7 Charles Eidsvik tvrdi da je opće prepoznavanje osnovih izraza lica na filmu rezultat prodorna utjecaja Hollywooda, te da je Hollywood zapravo ustanovio više-manje univerzalan jezik filmskih izraza lica. 'Čitanje Lica: Kognitivni i kulturni problemi', neobjavljeni rad, Simpozij o kognitivnoj znanosti i budućnosti Filmskih studija, travanj 1997, University of Kansas. Štoviše, Eidsvik podrazumijeva da se taj 'jezik' odnosi samo površinski na izraze lica u stvarnom svijetu. Međutim, takvo gledište moralo bi objasniti sredstva pomoću kojih se Hollywood uspostavio na samom početku. Kako su prvobitni gledatelji razumijevali izraze lica prije no što je Hollywood utemeljio takav 'jezik'? Jasno, ako prvobitna publika nije razumijevala izraze lica glumaca, teško bi bilo objasniti popularnost filma. S druge strane, ako je prvobitna publika razumojevala izraze lica, kako možemo objasniti to prepoznavanje? To prvo prepoznavanje čini se da podrazumijeva univerzalnost takvih izraza prije nego jezik izraza lica svojstven filmu. Moje je vlastito gledište da izrazi lica glumaca na filmu imaju svoje korijene u izrazima lica iz stvarnog života. Čak i pretjerana lica Jima Carreyja imaju temelj u vrstama lica karakterističnim za izraze osjećaja u izvanfilmskim situacijama.

8 Jedan istraživač koji se u razlikuje od Ekmana i drugih je Alan J. Fridlund, koji tvrdi da su izrazi lica sredstvo društvene komunikacije više nego izrazi unutarnjih osjećaja. U mnogo slučajeva, tvrdi on, lice skriva osjećaje više nego što ih izražava. Moje je mišljenje, međutim, da Fridlund pretjerano ističe svoju tezu. Njegova tvrdnja da se izrazi lica koriste za društvenu komunikaciju dobro je zamišljena, ali ne ugrožava tvrdnje Ekmana i drugih da lice može odražavati i odražava unutrašnje osjećaje. Da li lice otkriva osjećaje, skriva osjećaje ili se upotrebljava za komunikaciju u složenom društvenom međusobnom djelovanju, ovisi o kontekstu. Zanimljivo je da je u mnogim scenama empatije izraz lica junaka privatan utoliko što ga ni jedan drugi lik u filmskoj priči ne gleda. U takvim slučajevima društvena komunikacija i pravila javnog pokazivanja nemaju značenja, te lice postaje ponajprije pokazatelj unutrašnjih osjećaja.

9 Bálazs, *Theory of the Film*, str. 44.

10 Za temeljito proučavanje pojave zaraze osjećajima usporedi Elaine Hatfield, John T. Cacioppo i Richard L. Rapson, *Emotional Contagion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

11 Ibid., str. 48.

12 C. K. Hsee, E. Hatfield, J. G. Carlson i C. Chemtob, 'The Effect of Power of Susceptibility to Emotional Contagion', *Cognition and Emotion* 4 (1990): str. 327-40.

13 Tomkins, *Affect, Imagery, and Consciousness*; Izard, Face of Emotion.

14 Nico H. Frijda, *The Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), str. 236.

15 To je izraz koji rabi Murray Smith u svojem djelu *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* (Oxford: Clarendon Press, 1955). Ja sam se zalagao za upotrebu izraza 'poistovjećivanje' u 'Affect, Cognition, and the Power of Movies, ' *Post Script*, 13, broj 1 (jesen 1993): str. 10-29. Sad se slažem sa Smithom i drugima da je 'poistovjećivanje' previše zbunjujući izraz da bi se rabio.

16 Usporedi Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart* (New York: Routledge, 1990), 88-96; Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science* (Cambridge: Cabridge University Press, 1995), 164-97.

17 U tom svesku Berys Gaut pokušava rehabilitirati pojam 'poistovjećivanje'. Premda je Gautovo uvjetno određenje poistovjećivanja zasigurno napredak prema općoj uporabi, pojam kakav se upotrebljava u običnom jeziku još je nejasan. Gautovo određenje 'poistovjećivanja' nedvojbeno je korisno, no opća uporaba pojma ipak može nadaleko proširiti zabunu. Stoga vjerujem da je razvoj preciznije terminologije učinkovita strategija.

18 U svrhu pregleda različitih teorija empatije usporedi s djelom Dolfa Zillmana, 'Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others, ' u *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, ur. Jennings Bryant i Dolf Zillman (Hillsdale, N. J.: Erlbaum, 1991), str. 135-41.

19 Richard S. Lazarus, *Emotion and Adaptation* (New York: Oxford University Press, 1991), str. 287-89.

20 Usporedi Alex Neill, 'Empathy and (Film) Fiction' u *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, ur, David Bordwell and Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), str. 175-77.

21 Susan Feagin upotrebljava ove pojmove u svojem djelu *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1996), str. 25-31

22 S druge strane, dakako, neke vrste ponašanja gomile kao što je zviždanje ili neprestani razgovor na primjer mogu oslabiti osjećajnu reakciju.

23 Usporedi Carolyn Saarni, 'Socialization of Emotion' (435-46), te Leslie R. Brody i Judith A. Hall, 'Gender and Emotion'' (447-60), oba u *Handbook of Emotions*, ur. Michael Lewis i Jeannette M. Haviland (New York: Guilford Press, 1993).

24 Ti su podaci uzeti iz članka Noëla Carrolla 'Film, Attention, and Communication, ' *The Great Ideas Today*, ur. Moritmer Jerome Adler (Chicago: Encyclopedia Brittanica, 1996), str. 22. Carroll je dobio svoju statistiku iz djela Barryja Salta *Film, Style and Technology: History and Analysis* (London: Starword Press, 1992), str. 263, 283, te iz razgovora s Davidom Bordwellom.

25 Usporedi John Hora, 'Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint', i Robert Primes, 'ASC Message to Japan', *Widescreen Review 4*, br. 6 (studeni / prosinac 1995): str. 98 i 22. Carroll u 'Film, Attention, and Communication' upotrebljava te izvore kako bi pokazao da je trenutna prosječna dužina trajanja kadrova otprilike ista kao i 1981. No, statistike ukoliko su točne, zapravo pokazuju da se prosječna duljina trajanja kadra smanjila od 10 sekundi na 6 sekundi od 1981.

26 Hatfield i drugi, *Emotional Contagion*, str. 148.

27 Za širu raspravu o sentimentalnosti usporedi moj članak 'Emotion and Ideological Film Criticism' u *Film Theory and Philosophy,* ur. Richard Allen i Murray Smith (New York: Oxford University Press, 1997).

28 *Ne* smatram da je empatija po svojoj biti zbunjujuća. Usporedi ibid.

29 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1972), str. 366-67.

30 Za raspravu o 'prikladnosti' ('fittingness') usporedi Nicholas Wolterstorff, *Art in Action* (Grand Rapids: Eerdmans, 1980), 96-121.

Bibliografija

Bélazs, Béla, 1970, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art,* New York: Dover Publications

Brody, Leslie R. i Judith A. Hall, 'Gender and Emotion'' u Lewis, Haviland, ur., 1993.

Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge

Currie, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge: Cabridge University Press

Carroll, Noël, 1996, 'Film, Attention, and Communication', u Moritmer Jerome Adler, ur., *The Great Ideas Today*, Chicago: Encyclopedia Brittanica

Carroll, Noël, 1996, 'Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies', u Carroll, *Theorizing the Moving Image*, 1996, Cambridge: Cambridge University Press

Ekman, Paul, ur., 1982, *Emotion in the Human Face*, drugo izdanje, Cambridge: Cambridge University Press

Feagin, Susan, 1996, *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press

Frijda, Nico H., 1986, *The Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press

Gombrich, E. H., 1972, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University Press

Hatfield, Elaine, John T. Cacioppo i Richard L. Rapson, 1994, *Emotional Contagion*, Cambridge: Cambridge University Press

Hsee, C. K., E. Hatfield, J. G. Carlson i C. Chemtob, 1990, 'The Effect of Power of Susceptibility to Emotional Contagion', *Cognition and Emotion* 4 (1990): str. 327-40

Hora, John, 1995, 'Cinematographers Publicly Oppose HDTV Standard: The American Society of Cinematographers' Viewpoint'

Izard, C. E., 1971, *The Face of Emotion*, New York: Appleton-Century-Crofts

Izard, C. E., 1977, *Human Emotions*, New York: Plenum Press

Lazarus, Richard S., 1991, *Emotion and Adaptation*, New York: Oxford University Press

Lewis, Michael, Jeannette M. Haviland, 1993, *Handbook of Emotions*, New York: Guilford Press

Neill, Alex, 1996, 'Empathy and (Film) Fiction' u David Bordwell and Noël Carroll, ur., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison: University of Wisconsin Press

Plantiga, Carl, 1993, 'Affect, Cognition, and the Power of Movies', *Post Script*, 13, broj 1 (jesen 1993)

Plantiga, Carl, 1997, 'Emotion and Ideological Film Criticism' u *Film Theory and Philosophy,* ur. Richard Allen i Murray Smith (New York: Oxford University Press

Primes, Robert, 1995, 'ASC Message to Japan', *Widescreen Review 4*, br. 6 (studeni/prosinac 1995): str. 98 i 22

Prince, Stephen, 1993, 'The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies, ' *Film Quarterly* 47, broj 1 (jesen 1993): str. 16-28.

Saarni, Carolyn, 1993, 'Socialization of Emotion' u Lewis, Haviland, ur., 1993.

Salt, Barry, 1992, *Film, Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword Press

Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: Clarendon Press

Tomkins, S. S., 1962, *Affect, Imagery, and Consciousness*, New York: Springer

Zillmana, Dolfa, 1991, 'Empathy: Affect From Bearing Witness to the Emotions of Others, ' u Jennings Bryant i Dolf Zillman, ur. *Responding to the Screen: Reception and Reaction Processes*, Hillsdale, N. J.: Erlbaum Wolterstorff, Nicholas, 1980, *Art in Action*, Grand Rapids: Eerdmans

UDK: 78.071:791.43 Burić, T.(047.53)

Filmska glazba — tema s varijacijom

Razgovor s Thomasom Burićem

Razgovarala: Irena Paulus

Thomas Burić rođen je 31. prosinca godine 1972. u Zagrebu. Zarana je pokazivao smisao za glazbu, a njegovi roditelji ubrzo spoznaju da ima apsolutni sluh. Godine 1980. upisuju ga u Glazbenu školu, gdje Thomas počinje učiti svirati violončelo. Glazbeno školovanje, koje je započeo u Zagrebu (Osnovna i Srednja glazbena škola, 1980-1990), nastavlja na Muzičkoj akademiji u Baselu u Švicarskoj, gdje je najprije diplomirao, a zatim magistrirao violončelo u klasi Antonija Menesesa.

U međuvremenu Thomas Burić nastupa na brojnim koncertima u Švicarskoj, Njemačkoj, Austriji i bivšoj Jugoslaviji, solistički ili uz pratnju istaknutih orkestara kao što su Simfonijski orkestar iz Basela, Zagrebački solisti Antonio Janigro, Zagrebački simofnijski orkestar, Sarajevski simfonijski orkestar, Hrvatski komorni orkestar i drugi. Sudjeluje na mnogim violončelističkim natjecanjima diljem svijeta i redovito dobiva prve nagrade (nacionalni finalist za Eurovizijsko natjecanje u 1990. godini, prva nagrada na Nacionalnom natjecanju mladih violončelista također u 1990, nagrada Zagrebačke filharmonije i American Expressa za najboljeg mladog umjetnika u Hrvatskoj u godini 1991).

Nakon završenog studija u Baselu, godine 1995. Burić se vraća u Zagreb i postaje zamjenikom prvog violončelista u Zagrebačkom simfonijskom orkestru, što je pomalo u suprotnosti s njegovim 'drugim' životom — sviranjem glasovira po elitnim barovima i noćnim klubovima (jer, zaboravili smo reći, Thomas Burić također je odličan pijanist, premda 'službeno' nije učio svirati glasovir).

Njegov nemiran duh stalno je tražio nešto novo. Ni sviranje violončela, bilo solistički, bilo u okviru komornih ili orkestralnih sastava, kao ni sviranje glasovira 'iz zabave' nisu ga u potpunosti ispunjavali. Sve se više i ozbiljnije počeo baviti skladanjem i to ne samo na području tzv. 'klasične' glazbe, nego i na 'zabavnom' području, posebice jazza, funka, bluesa i popa.

Godine 1997. prvi put odlazi u SAD, gdje na University of Southern California u Los Angelesu još jednom usavršava violončelističku interpretaciju, ovaj put u klasi prof. Eleonore Schoenfeld. Istodobno ga sve više privlači Filmski odjel na tom Sveučilištu te naposlijetku čvrsto odlučuje upisati poslijediplomski program filmske kompozicije. To i čini godine 2000. Magistrirao je nedavno, u svibnju godine 2001. s Nagradom ASCAP/USC, namijenjenom iznimno nadarenim studentima.

Ovaj razgovor bio je potaknut promjenom naizgled već zacrtana i sigurna smjera životnog puta Thomasa Burića u nepoznatom i nesigurnom smjeru skladanja za filmove. Kratki uvodni životopis bio je nužan zbog razumijevanja njegova visokog statusa kao izvođača u glazbenom životu ne samo Zagreba nego i cijele bivše Jugoslavije, Švicarske, Njemačke, Austrije i Sjedinjenih Država prije odluke da se počne baviti filmskim skladanjem. Zaokret u smjeru filmske kompozicije mnoge je iznenadio, ali one koji poznaju Thomasovu svestranost i nije. Upitan zašto je krenuo u filmske vode, Burić je odgovorio:

— Jednostavno sam shvatio da nema smisla baviti se nečim kada te srce vuče na drugu stranu.

Kada si počeo razmišljati da se počneš baviti filmskom glazbom?

— To je bio dugi put. Već sam prije deset-petnaest godina osjetio da se, uz violončelo koje sam učio i svirao profesionalno, želim izraziti kreativno. Ali sam prešao jako, jako dugi put preko jazza, preko popularne glazbe, preko ozbiljne kompozicije, dok se nisam našao u onome što radim danas.

Filmsku glazbu studirao si u Los Angelesu.

— Da, ja sam filmsku glazbu studirao na University of Southern California u Los Angelesu. To je jedna od najjačih škola na svijetu za film kao takav, jer tamo mladi studenti i budući Spielberzi mogu doći na studij režije, produkcije, montaže, ali i filmske glazbe. To je studij na razini poslijediplomskog.

Što si morao učiniti da te prime?

— Raspitao sam se što treba poslati, pa sam poslao materijal koji se zahtijevao. To su bile tri skladbe s različitim stilovima — jedna orkestralna, jedna solistička, a jedna ovako malo drukčija, alternativna. Poslao sam partiture i pismo preporuke, i to je bilo to.

Je li bilo teško proći prijemni ispit?

— Pa što ja znam, valjda jest. Kažu da se uvijek prijavi stotinjak ljudi...

A koliko ih prime?

— Bilo nas je dvadeset i jedan u klasi.

Odakle su studenti dolazili?

— Pa, bilo nas je iz Europe šest: iz Portugala, iz Norveške, iz Hrvatske...

Ti jedan iz Hrvatske?

— Da, ja jedan... Zapravo, pogrešno sam rekao. Bili smo iz Portugala, Norveške, eto, Hrvatske, Mađarske, Japana i iz Koreje. I iz Kanade, ali njega smo smatrali Amerikancem. Naravno, svi ostali bili su Amerikanci.

Studij filmske kompozicije na USCA u Los Angelesu

Koje si predmete slušao?

— Imali smo sve predmete usmjerene na pisanje glazbe za film. Prema tome, nas su uputili da mi tamo više nećemo učiti pisati glazbu. Podrazumijevalo se, kada smo se prijavljivali na prijemni ispit, da skladati znamo. Da smo više-manje, koliko mlad čovjek to može biti, gotovi skladatelji.

I onda smo učili pisati za film, što nije tako jednostavno. Postoji predrasuda, gdje ljudi misle: eto, sad znam pisati glazbu, i ako znam pisati u stilu u kojem se danas piše za film, znam pisati i za film. To nije istina. Jer tu vrijede druge zakonitosti. Greška koju najveći broj mladih i neiskusnih ljudi čini jest da pišu predobru glazbu — doslovno. Prekomplicirano, predobro orkestrirano, predobro producirano, a ipak 85 posto, 90 posto filmske glazbe ide uz scenu gdje se dešava nešto važnije od glazbe: ide dijalog, ide akcija, ide ovo ili ono, ali glazba je uvijek negdje u trećem ili četvrtom planu. Osim ako se ne razgovaramo o špici ili o odjavnoj špici. I to što ljudi obično rade jest da prenapuče partituru, prekomplicirano napišu, a glazba koja prati scenu mora biti u prvom redu jednostavna, a onda sve ostalo.

Zamisli sebe u ulozi studenta — koji su bili tvoji zadaci na studiju?

— Imali smo razna predavanja. Imali smo predavanje o filmskoj orkestraciji, imali smo predavanje o dirigiranju na *sessionima*, imali smo filmsku kompoziciju, gdje smo se baš usmjeravali za film, odnosno kako se prilagoditi sceni, imali smo predavanje o produkciji — ali sve je, kažem, bilo specijalizirano za film.

I onda ovako: za vrijeme studija imali smo petnaest projekata koji su bili glavni ispiti, najvažniji projekti u godini. Za svaki taj projekt, od svakog profesora, dobili bismo scenu iz nekog filma — većinom su to bili dosta popularni filmovi, kao *Rob Roy*, ili *Čudotvorac*, ili *Contact* ... — pa smo morali napisati glazbu za tu scenu. Ona bi obično trajala dvije do tri minute, što je u šezdeset-sedamdeset posto slučajeva najčešće trajanje prosječnoga komada glazbe za film.

Ali, trebali smo ne samo napisati glazbu za film nego je i snimiti u studiju. Za tu je svrhu Fakultet svaki put platio jedan *session* u studiju *Paramount*. Nama je to bio poseban užitak, ne samo zato što je to jedan od najpopularnijih filmskih studija na svijetu, nego i zato što imaju i jedan od najvećih i najjačih glazbenih snimateljskih studija na svijetu, *studio Bing Crosby*.

I tamo smo morali snimiti glazbu koju smo napisali i za to smo imali petnaest minuta, ni manje ni više. Prema tome, naša je glazba morala ne samo biti dobra i odgovarati sceni nego je morala biti i dovoljno praktična i svirljiva da bi to glazbenici u deset minuta pročitali, i sa mnom ili s kolegama isprobali. I onda smo imali zadnjih pet minuta za dva *takea*, odnosno dva pokušaja da se to snimi od početka do kraja bez zaustavljanja. A ako to nisi uspio, zapravo nisi prošao ispit.

Što smatraš najvrijednijim od svega što su te učili?

— Glavna i najvrednija stvar koju sam naučio u Los Angelesu sa jednogodišnjega studija jest da sam naučio raditi sve — od onog prvog poteza olovkom na papiru, od prve glazbene ideje u glavi do finalnog proizvoda, do glazbe snimljene na CD ili na DAT ili na DA-88 — to je osmokanalna digitalna vrpca — spremnu da se miksa s filmom. To je, kažem, najvrednije, jer ja sada, ako treba, mogu raditi što god treba u vezi sa glazbom i filmom.

Znači li to da je sam studij bio usmjeren prema praksi i da je teorija bila minimalno zastupljena?

— Radili smo mi sve. Imali smo dosta opširna predavanja o orkestraciji, gdje smo učili neke teoretske aspekte, gdje smo slušali o raznim aspektima spajanja instrumenata, ali imali smo i dva mlađa docenta koji su nas instruirali o produkciji.

Znači, niste imali ništa poput harmonijskih zadaća. Nešto poput: napišeš, skladaš nešto, a onda ti profesor provjeri što si napravio...

— Imali smo i to. Došao bi profesor i rekao: *Evo, ovo vam melodija, a vi je orkestrirajte, modulirajte, prilagodite i odredite pratnju*. Pokrili smo mi svaki aspekt pisanja glazbe za film.

Stari profesori, mladi profesori

Pretpostavljam da su i profesori bili poznate ličnosti...

— Dapače...! Jako sam ponosan na profesorski kadar koji sam imao. Jedno od najzvučnijih imena je ime mog mentora, gospodina Christophera Younga. Njegov prvi hit, prvi doista zapažen film koji mu je otvorio vrata svjetske slave kao filmskog skladatelja, bila je *Vrsta* (*Species*), a zatim su slijedili filmovi poput *Klopke* i drugi, *The Gift*, *Swordfish* i *Bandits*. Uglavnom, Young sada redovito sklada za A-produkciju svjetskih filmova. On je, kažem, bio naše najzvučnije ime, ako, naravno, izuzmemo dvojicu velikana prošlosti, a to su David Raksin i Leonard Rosenman. Raksin se proslavio glazbom za film *Laura* koja je bila svjetski poznati film negdje četrdesetih. A prvi filmovi Leonarda Rosenmana bili su filmovi Jamesa Deana.

Koje su predmete predavali Rosenman i Raksin?

— Zapravo, njih dvojica bili su nam pokaz za reputaciju. Mislim, koliko god da cijenim Rosenmana i Raksina kao skladatelje i autoritete, nisam baš mnogo od njih naučio. Evo, David Raksin predavao je nešto što se službeno zvalo filmska analiza. On bi pustio film, pa bismo onda pola sata razgovarali o glazbi... Kažem, više je to bio užitak slušati čovjeka koji je obišao pola svijeta i koji je počeo s Charliejem Chaplinom i čija je skladba iz filma *Laura* bila druga najizvođenija skladba u povijesti popularnih pjesama po kriteriju raznih izvođača.

No oni su duhovi prošlosti. Oni su bili sjajni skladatelji, ali danas se filmska glazba piše drukčije. Prva i osnovna razlika je u tome što je u filmovima iz pedesetih svaki lik imao svoju temu. A danas... Imao sam prilike razgovarati s Markom Ishamom — to je također jedan od najvećih skladatelja danas — on mi je rekao da se suvremena filmska glazba više orijentira na pisanje filmske teme. Znači, ako je tema filma ljubav, onda ćeš napisati ljubavnu temu. A onda, naravno, ako u ljubavi ima i momenata razočaranja, onda ćeš napisati motiv koji će se pojaviti ako netko doživi neko ljubavno razočaranje.

Dakle, suvremena filmska glazba razlikuje se od glazbe prije pedeset godina i iz tog razloga nisam osjećao da sam toliko profitirao iz predavanja gospodina Raksina i Rosenmana. Ali, kažem, bilo mi je jako lijepo slušati njihova predavanja.

A mlađi skladatelji?

— Već sam spomenuo Christophera Younga, on nema više od četrdeset godina, a spomenut ću i jednog vrlo, vrlo sposobnog mladog skladatelja, Briana Kinga. Predavao nam je i Ed Kalnins, koji je izvršni producent glazbe za seriju *Dawson's Creek*. U Americi je to velika, velika hit-serija.

Što nakon studija? Skladati za filmove...

Koji su bili uvjeti da završiš studij?

— Tih petnaest projekata bili su naši ispiti.

Niste imali nikakav završni ispit?

— Ne, ne, ne. Jer to je to. Ako si ti u stanju glazbu i napisati, i snimiti, i producirati, i miksati, i spojiti sa slikom, ti si položio ispit, odnosno ti znaš sve što znaju filmski skladatelji.

Sad kada si sve to završio, što sad?

— Eto, imao sam veliku sreću da sam odmah nakon završetka studija u svibnju 2001. dobio priliku da skladam za dva cjelovečernja filma. To su filmovi koji vrlo vjerojatno neće doći ni u hrvatska kina ni u videodistribuciju, jer rječ je o filmovima koji su snimljeni u tzv. nezavisnoj produkciji. Prvi film zvao se *1st Testament* — to je bio akcijski film i producirao ga je Ron Becks. Drugi se zvao *The Deep Black Hole*. Njega je snimao i režirao producent koji je podrijetlom Makedonac, a zove se Yorgo Ognenovski.

Reci mi nešto o ta dva filma. O čemu se tu radilo, kako si skladao, kako si odredio glazbeni žanr...

— *1st Testament* akcijski je krimić gdje tajni agent otkriva razne zavjere i nezakonite radnje unutar agencije u kojoj radi. Pa smo se, eto, producent, Ron Becks, i ja dogovorili da će glazba zvučati što bliže 'džejmsbondovskom' tipu glazbe. Zato sam upotrijebio simfonijski zvuk, gudače, povezane s vrlo jakom ritmičnom podlogom.

Kada si to spomenuo, reci mi kako izgleda dogovor s producentom o filmskoj glazbi?

— Određeni tip glazbe uvijek ide uz određeni film, i to se rješava razgovorom između mene kao skladatelja te redatelja i producenta, ili katkad obojice, a katkad im se pridruži i montažer. Onda oni meni malo sole pamet, a ja njima odgovorim: Pa čujte, ja bih radije ovako, pa onda oni kažu: Ne, ne, daj radije onako, pa se to dogovara i pripovijeda dok se ne nađe neki zajednički nazivnik, dok se ne složimo.

A nije nam dugo trebalo da se složimo u vezi sa stilom glazbe za *1st Testament*. Kad malo bolje razmislim, najteže je, odnosno, ključno je naći glazbeni stil, kakvu vrstu glazbe ćemo staviti, jer o tome ovisi mnogo, mnogo toga. Kada se oko toga složimo, onda je skladanje za pojedine scene više stvar tehnike.

A tvoj drugi film, The Deep Black Hole?

— *The Deep Black Hole* osobna je drama o obitelji u kojoj sin sve više i više zapada u drogu. To je angažirani film protiv droge. U biti, dosta šokantna priča, jer na kraju filma vidimo kako ti dileri upadnu u kuću, siluju junakovu sestru i pretuku majku, a onda se njegov otac osveti i sve ih poubija. I završi u zatvoru... Znači, šokantna priča. A okosnica je droga koja je sve to prouzrokovala.

A glazba koju su redatelj i montažer zamišljali za taj film... Oni su mi odmah rekli: Molim te, napiši nešto u stilu Jamesa Hornera. I ja sam rekao: Nema problema, jer u principu vladam tim stilom...

I dobro, uglavnom sam odmah rekao: Nema problema, ali sam ubrzo shvatio, kada sam malo počeo gledati film i raditi na temama, da, ako i napišem partituru kako bi je James Horner napisao, da bi to zvučalo preteško. Jer ako uzmemo bilo koji Hornerov film — *Braveheart*, *Titanic* ili *Legendu o jeseni* — svi ti filmovi zapravo su epske drame. I ta vrsta glazbe ne odgovara modernom, urbanom filmu o djeci i drogi.

Tako da sam na vlastitu ruku odlučio, čak i unatoč odupiranju montažera koji je inzistirao da želi samo gudače, gudače i gudače, ubaciti malo glasovira...

Ubacio sam glasovir u što više scena i na taj sam način postigao da mi glazba zvuči suvremenije. Bilo je tu dosta povucipotegni s montažerom koji voli Jamesa Hornera i koji je tu vrstu glazbe osjećao uz te scene, ali, na svu sreću, i ja imam mogućnost reći: Smatram da bi ta glazba bila preteška i prepatetična za film o drogi. Pa sam to malo, na neki način, razvodnio. Zbog toga je partitura automatski zazvučala kao da sam skladao za neki televizijski film, ali sam barem malo osuvremenio partituru.

Filmska forma, filmske teme, ali stil po ukusu redatelja

Kako si pristupio skladanju?

— Prije nego sam počeo pisati za film, bavio sam se ozbiljnom glazbom. I još sam tada naučio da je najvažnije imati koncept. A čim imaš neke osnovne smjernice o tome kako želiš da ti glazba zvuči, onda što prije trebaš početi razmišljati o konstrukciji, o formi djela.

E sad, ako govorimo o filmu, najbliža forma bilo koje partiture koja se piše za film jest oblik teme s varijacijama. Jer devedeset i devet posto glazbe neće trajati više od pet minuta, katkad ne više od dvije-tri minute. Zato imate četrdesetak, možda pedesetak komadića od dvije-tri, pet-šest, maksimalno sedam minuta. Prema tome, najbliža forma tradicionalnim glazbenim oblicima jest forma teme s varijacijama. Zapravo, više tema s varijacijama.

Sad, u *The Deep Black Hole* imao sam pet-šest tema koje su se pojavljivale kako u kojem dijelu filma. Imao sam temu, glavni motiv droge, imao sam motiv nade koji bih koristio kad god bi taj mladić pokušavao osloboditi se droge... Onda sam imao motiv nasilja, jer prema kraju filma ima stravičnog nasilja — imamo scenu silovanja, poslije scenu ubojstva i osvete. Imao sam i jedan ljubavni motiv, jer se taj mladić mora zaljubiti u djevojku, pa onda svi zajedno, njih dvoje s još dvoje prijatelja, sve više i više tonu u drogu.

Imao sam, dakle, tih nekoliko tema. I, kažem.... najvažnije je to da se zna gdje koju temu upotrijebiti i varirati. A to opet ovisi konkretno o sceni.

Čini mi se da ti je sadržaj filma pružao dosta mogućnosti za skladanje. Šteta što su te tako usmjerili na Hornera...

— Pa, zapravo, vrlo dobra primjedba. Kada mi je producent prvi put govorio o filmu, kada smo bili još daleko od gotovog proizvoda jer ga on još nije do kraja snimio, moja prva ideja je bila da ubacim nešto tipa *R&B*. Jer se scene droge zbivaju u krugovima gdje mladi obično slušaju *R&B* ili *rave, dance, techno* — definitvino ne slušaju simfonijsku glazbu. Pa sam prvo pomislio snimiti glazbu potpuno drukčijeg usmjerenja.

Ali, jednu stvar koju nikako ne smiješ napraviti ako želiš zadržati posao i ako želiš napredovati u karijeri, jest ići kompletno protiv volje redatelja i producenta. Jer će se onda desiti da će ti, nakon nekoliko *sessiona* gdje će oni čuti glazbu, reći: Čuj, hvala lijepo, evo ti novac za tjedan dana i viđenja. I obratit će se drugom skladatelju. Prema tome, jedino što ti možeš napraviti jest da malo uskladiš njihove i svoje ideje. Kao što sam ja, na kraju krajeva, i napravio.

Veze, poznanstva i stilski kalupi

Kako si uspio ući u filmsku ekipu?

— To je dobro pitanje, jer je to ključna stvar uspjeha u tom poslu. Pogotovo u Americi, a pogotovo u tome gradu. Ključna su stvar veze i poznanstva. A u mom slučaju jednostavno me moj menedžer, Richard Castleberry, upoznao s nekim producentima i redateljima. Tako da sam znao da rade filmove. Pitao sam ih da li ih zanima čuti moju glazbu, i kada su je čuli, svidjela im se. I tako sam dobio posao.

Inače, dobro da si to dodirnula, jer to jest jedan od najvećih problema u filmskom poslu... Na primjer, ako bih se ja htio zaposliti se u Losandželeskoj ili Njujorškoj filharmoniji, zna se: svako malo otvori se audicija, netko od violončelista ode u mirovinu, ili oni jednostavno odluče otvoriti novo radno mjesto — raspiše se audicija, ja pošaljem materijal, dođem na audiciju, i ako sam bolji od svih ostalih, dobit ću posao. Preko noći mogu od anonimnog violončelista postati član najboljeg orkestra na svijetu.

A u filmu, u filmskoj industriji, to jednostavno ne postoji. Kada gospodin Spielberg ili gospodin Cameron ili gospodin Oliver Stone odluče snimiti novi film, i kad im zatreba glazba, točno se zna: ako imamo akciju, to će biti John Williams, ako imamo ljubavnu melodramu, to će biti James Horner, ako imamo znanstvenofantastičnu akciju, uzet ćemo Jerryja Goldsmitha ili opet gospodina Williamsa. Imamo Dannyja Elfmana za mistično-mračne fantazije, imamo Thomasa Newmana za osobne američke drame poput *American Beauty*... Za sve velike filmove skladatelj se angažira isključivo na osnovi reputacije.

Dakle, jedini način na koji ću ja jednog dana, naravno ako bude sreće i zdravlja, stići nekamo, jest korak po korak... Najvažnije je da se moja glazba čuje u što više što boljih filmova. Ako jednog dana neki film za koji ću skladati dođe do festivala Sundance, koji je najpopularniji festival na svijetu za nezavisnu produkciju, kao protuteža Oscaru ili Zlatnoj palmi u Cannesu, gdje se pruža prilika i manje afirmiranim filmašima među kojima također ima mnogo darovitih ljudi — ako neki film za koji sam pisao glazbu ode na festivalu Sundancu, to je već početak neke karijere. Kažem, ključ je isključivo taj da pišem glazbu za što više što boljih filmova i da što više važnih ljudi iz te industrije čuje moju glazbu. A čut će je samo ako filmovi za koje ću skladati požanju što bolji uspijeh.

Ti kao filmski skladatelj moraš moći napisati sve. I pop-pjesmu, i klasičnu glazbu, i jazz... Moraš moći uhvatiti bilo koji stil. A opet, kada govoriš o poznatim skladateljima, Williamsu, Horneru, Newmanu, već si ih počeo stavljati u kalupe. Ne bojiš li se da se to i tebi ne desi?

— Ako budem zaradio dovoljno novca i ako moje ime bude poznato, nemam ništa protiv... Ali da, kao filmski skladatelj ti moraš biti u stanju raditi što više toga i moraš biti što raznovrsniji. E sad, kako se to dešava... Ja sam prilično uvjeren da Thomas Newman, moj imenjak, koji je napisao glazbu za filmove poput *Mirisa žene* i, rekao sam malo prije, *American Beauty* i mnoge druge — ja sam prilično siguran da on može napisati i simfonijsku partituru. Ali, eto, dešava se to da, ako film po kojem se ti proslaviš spadne u jedan

odeđeni žanr i kategoriju, kao što je, recimo, slučaj s Dannyjem Elfmanom — kod njega je prvo bio *Beatlejuice*, a odmah nakon toga *Batman* — ako se ti po tome proslaviš i stekneš svjetsku slavu, može se vrlo lako desiti da će te ljudi automatski angažirati upravo za takve stvari.

E sad, Danny Elfman — malo će ljudi pogoditi ili znati, ako poznaju njegove partiture iz, recimo, *Batmana*, koja je teško orkestralna, spektakularna partitura, malo tko će pogoditi da je on zapravo počeo kao pop-pjevač u relativno anonimnom bandu. Tako da Danny Elfman nikad ne orkestrira sâm svoje partiture. On napiše ili katkad snimi na glasoviru ili na nekoj klavijaturi ono što poslije treba razraditi za orkestar i jednostavno dâ materijal svojim orkestratorima da to oni raspišu. Zapravo, on uopće nije orkestralni skladatelj.

Orkestar i orkestrator

Kakav je tvoj odnos prema orkestratoru? Da li bi, kao filmski skladatelj, koristio orkestratora, ili bi radije sam orkestrirao, ako, naravno, za to imaš vremena i novca...?

— Kažem, za sada, ne samo da sam napisao dvije filmske partiture, nego sam morao sve raditi izravno u računalu, jer se radilo isključivo o uštedi vremena. Sada moram sve raditi sam — zato sam sretan što sam prošao taj program na USCA — ali jednog dana... No budući da mislim da vrlo dobro orkestriram, zbog mog *backgrounda* koncertnog violončelista i zato što imam taj zvuk u ušima, naravno da bih volio sve orkestrirati sam.

Ali s orkestratorom je najčešće pitanje uštede vremena. Ako imam mjesec-dva da napišem pedeset minuta ili jedan sat ili sat i dvadeset minuta glazbe, to je vrlo malo vremena. Pitajte bilo kojega klasičnog skladatelja: za sat vremena glazbe ljudi obično kažu: Daj mi godinu dana!.

Da ne govorimo da katkad ima nezgodnih situacija i kod velikih filmova. Na primjer, James Horner je za *Titanic* imao samo dva tjedna. Jer je, naravno, Cameron morao do posljednjeg trenutka snimati i prekoračiti budžet za još sto milijiuna dolara, pa hajde, idemo mi sada to još i montirati, i nikako se nije mogao odlijepiti iz montažerske kućice i na kraju je bilo: evo, James Horner, evo ti dva tjedna.

Uglavnom, upotrijebiti orkestratora isključivo je pitanje uštede vremena. Pa onda, ako postoji budžet, ako studio i producenti imaju budžet da nagažiraju jednog ili više orkestratora, onda ću ja radije komotno napisati skicu i uštedjeti si i energije i vremena i adrenalina i svega... nego da sve radim sam i na brzinu.

Zanimljivo, kada smo već kod orkestratora i orkestriranja, moram spomenuti tvoj promotivni CD koji zvuči kao da je sve ili gotovo sve snimano s orkestrom. Ali, koliko sam od tebe čula, nije sasvim tako.

— Bio sam prisiljen tu demo-snimku, koju sam poslije slao nekim važnijim menedžerima, sâm producirati na svom PC-u, sa *samplovima* i u *softwareu* kojim se koristim za to, a koji se zove *Cubase* i koji je zapravo standardni program za skladanje. I ponosan sam na to jer sam naučio stvarno jako dobro simulirati. Mislim da čak možda ni profesionalni glazbenici, skladatelji, neće čuti da to nije svirao orkestar, nego da sam sve sam radio. Došli su mi samo jedan oboist i jedan klarinetist snimiti nekoliko sola koji su bili najeksponiraniji.

Možeš li otkriti tajnu, kako si dobio taj zvuk? Kako si uspio dobiti da tvoj demo-snimke zvuče kao orkestar, a upotrijebio si jedan ili dva živa instrumenta?

— Kombinacijom dviju stvari. Najprije ne bi bilo moguće bez vrhunskih *samplova*. A ja upotrebljavam zbirku *samplova* koji se zovu *Miroslav Vitous symphonic sample library* i to je danas jedan od najboljih orkestralnih *samplova*. Kako su ti *samplovi* dobiveni? U studio su pozvani svirači svih simfonijskih instrumenata, od flaute do kontrabasa. Onda im je rečeno: Hajde, ti puhni c!, i čovjek je puhnuo c. I oni su to snimili. Pa su dalje išli ton po ton — d, e, f, g i tako po cijeloj ljestvici. Snimili su sve tonove sa svakom orkestralnim instrumentom.

I sada ja mogu kupiti CD sa *samplovima*. To nisu CD-ovi koji se slušaju kao kada kupiš audio CD i ubaciš ga u CD-player. To su specijalni CD-ROM-ovi. Kada takav jedan CD-ROM ubaciš u kompjutor, i ako imaš MIDI-klavijaturu i kada na toj klavijaturi stisneš ton c, ti ćeš čuti ton c na željenom instrumentu, odnosno snimku flautista koji je u studiju odsvirao c. Sada, potpuno je druga tehnologija kako je to uopće moguće da ja stisnem c i čujem taj ton iz orkestra. To je odveć komplicirano, a nije ni bitno — uglavnom, tajna je u tome što zapravo to i jest odsvirao orkestar, na neki način. Samo što nije svirao meni na licu mjesta...

E sad, s tim *samplovima* treba znati raditi. Jer ako ih uzmeš gole kakvi jesu, najčešće će ti *attacca* biti prekruta ili premekana — *attacca*, to je vrijeme koje treba noti da se razvije u puni volumen. Prema tome ti moraš znati raditi sa *samplovima*. A to može samo čovjek koji je dovoljno dugo ili svirao ili slušao orkestar da zna kako zvuči flauta, kako zvuči klarinet, violina ili violončelo. To onda radim ja. Ali, ne bih ja to uspio da nemam dobre *samplove*.

Dvije najveće ljubavi: John Williams i jazz

Kada bi se tebe pitalo, koji bi glazbeni žanr odabrao kao najdraži?

— Ako bih mogao do kraja života pisati što god želim... Pa možda nešto à la John Williams i njegovi *Ratovi zvijezda*, jer jednostavno obožavam tu partituru. Pogotovo ovaj posljednji dio, *Episode I: Fantomska prijetnja*, meni je to Biblija filmske glazbe.

No moja najveća tajna ljubav je jazz. Ja bih zapravo htio naći fuziju između tih dviju velikih ljubavi, simfonijske glazbe i jazza, kao što je već prije osamdesetak godina radio George Gershwin. Dugo sam sanjao o tome da nekako nastavim njegovim putem. Kao što poneki od mlađih američkih skladatelja danas radi.

Ali ako baš govorimo konkretno o filmu, tu baš nema previše primjene. Thomas Newman našao je dosta zgodnu fuziju tih dviju ljubavi i, kažem, njegove partiture su jako *hip-jazzy*, jako ritmične, jako zgodne. Ali to zapravo nije pravi jazz.

Baš sam te to htjela pitati. U kakvim je filmovima moguće upotrijebiti jazz?

— Kažem, to je moja tajna ljubav, ali praktične primjene tu zapravo ima vrlo malo. Osim ako nije posrijedi film u kojem je riječ o jazzu.

Komunikacija s redateljem — telepatija

Pa da. A i sam si rekao da skladateljski stil najviše ovisi o tome što odluče redatelj i producent. Što sve skladatelj mora znati da bi bio u najboljim odnosima s redateljima i producentima?

— Znaš što skladatelj mora znati da bi komunicirao s redateljem?

Što?

— Mora znati čitati misli. Jer, redatelj je osoba koja ima predodžbu kakvu glazbu želi, ali on je filmaš, on ne zna skladati. I on zna da hoće nekakav *Star Wars*, ali ne sasvim tako, nego nešto malo modernije, ali on to ne može napisati. I sad, kažem, najvažniji je dio posla riješen kad nas dvojica nađemo stil za koji se slažemo da će funkcionirati u filmu. Zapravo, ima tu više načina komunikaciranja, ali, ono što ja uvijek napravim čim vidim da mi redatelj ne zna opisati što želi, jest da mu kažem: Reci mi nekoliko *soundtrackova* iz poznatih filmova koji su najbliži zvuku koji želiš dobiti.

I onda, najčešći film koji spomenu, naročito mladi filmaši, jest upravo *American Beauty* Thomasa Newmana. On je sada novi trend. Kažem, John Williams polako je stvar prošlosti, on je također već dinosaur od kojih sedamdesetak godina. Tako da najčešće čujem: Napiši mi nešto à la *American Beauty*.

A meni je najbolje ako mi kažu okvirno: Evo, hoću da mi glazba zvuči kao u tom i tom filmu. Onda ću se kretati u tom žanru, samo ću upotrijebiti vlastite teme i vlastita harmonijska rješenja.

Onda, recimo, kada razgovaramo o postupku nastanka glazbe. Kada smo se već složili okvirno i idemo pisati konkretno. Onda mi dođe redatelj i kaže: Znaš što, ovo mi je malo presapunasto. Dobro, što misliš, je li ti to malo pretužno, ili prebrzo, ili presporo? Najvažnije je što sam kao skladatelj naučio u dosadašnjem iskustvu rada sa ta dva redatelja i s onih petnaestak koji su radili kratkometražne filmove jest naprosto naučiti čitati misli. Tako da točno znam: aha, kad on kaže 'ovo mi je malo premljackavo', da znam što treba promijeniti da njemu bude malo manje mljackavo.

Ili, ako kaže: Ovo mi je malo preteško. Teško — to nije glazbeni termin. Kamo sreće kad bi on znao reći: Uspori tempo, nemoj mi tu modulirati... «! Ali, dobro, to je moj posao. I sad, vrlo često dešava se greška u komunikaciji, odnosno problem u komunikaciji, kada se redatelj ne izrazi dovoljno konkretno. Kada kaže: Napiši mi to malo sjetnije. No, 'sjetnije' ja mogu napisati na dvadeset i pet tisuća načina. Pa je, kažem, stvar iskustva, naučiti čitati redateljima misli.

A što je s onim situacijama kada skladatelj završi partituru, a na kraju mu partituru odbace, jer ne valja, a sve su je vrijeme slušali...?

— To se događa jako često. Jer filmaši su, kao i mi skladatelji, užasno prevrtljive osobe. I pogotovo ako redatelj nije sretan s filmom kao takvim. A to se još češće dešava kod niskobudžetnih projekata. Danas, nažalost, ako želiš snimiti suvisao film, treba ti jedna određena svota novca. Jer produkcija košta. E sad, ekipa se sjeti snimiti film za pet kuna. I naravno da im se ne sviđa film kada nisu imali uvjete rada. I vrlo se često desi da se redatelj jedno jutro digne na lijevu nogu, uključi video i pogleda što je do sada snimljeno i napravljeno i to spoji s glazbom — i jednostavno mu se ništa više ne sviđa. I eto...

Iz tih razloga ja sam usvojio naviku da uvijek u ugovoru tražim pola posto novca unaprijed. Tako da, kada je redatelj u nekoj svojoj prevrtljivoj fazi, kada mu se više ništa na svijetu ne sviđa pa mi izbaci glazbu iz kombinacije, odnosno ne upotrijebi je u filmu, da barem imam nešto do toga. Da nisam radio za stisak ruke i smiješak.

A meni se čini da tvoja demo-snimka pokazuje da možeš napraviti glazbu za minimalno produkcijskog novca. Sve si sam napravio, a pomogla su ti samo dva ili tri glazbenika.

— Da, da, o tome je riječ. Jedini broj na mom demo-materijalu gdje sam stvarno imao cijeli orkestar jest prvi broj koji sam nazvao *Blue River*. I to mi je, zapravo, najdraža stvar. Ali sve ostalo sâm sam producirao na računalu, sa svojom opremom. To je isključivo razlog zbog čega mislim da imam vrlo dobre šanse. Jer, kažem, vrlo je nerealno očekivati da ću sutra dobiti posao da skladam za novi film Stevena Spielberga ili Olivera Stonea. Jedini filmovi koje trenutno mogu dobiti niskobudžetni su projekti, a tu kao skladatelj ovisim o tome da što više napravim sam.

A opet, sve se na kraju svodi na budžet. Jedna od najružnijih lekcija koje sam naučio — da se sad malo maknem od svoje struke, da malo pričam o životu — jedno od najružnijih iskustava u Americi jest to da se tamo stvarno sve vrti isključivo oko novca. Tako i filmska glazba. Što tu sad znači niskobudžetno? To znači da će redatelj za cijelu glazbu imati pet ili deset tisuća dolara. A to znači da taj novac moram iskoristiti maksimalno efikasno...

Naime, redatelj ima za tebe deset tisuća dolara, i to je paket. To je to: Evo ti deset tisuća, pa se snađi. Od tih deset tisuća obično se tisuća-dvije ostavalja za pokojeg živog svirača, onda još tisuću za nekoga da to tehnički uredi u profesionalnom studiju, a ostatak ide skladatelju. Treba to stvarno dobro rasporediti.

Jesi li možda razmišljao skladati za hrvatske filmove? U Hrvatskoj su školovani filmski skladatelji rijetki...

— Dapače. Vrlo rado. Jer, nikad dovoljno iskustva. Svaki je film iskustvo više. I svaki film koji napišem, i koji će mi minimalno kompenzirati vrijeme i trud, ako budem radio to što sam htio raditi i još živio od toga — ja sav sretan. I samo za kraj da kažem: volio bih raditi za nekoga poput Gorana Rušinovića, kojeg smatram — ako mogu jednoga izdvojiti, makar naravno nije jedini — ali smatram ga stvarno nadarenim mladim filmašem.

Thomas, hvala ti na razgovoru.

— Hvala tebi.

UDK: 791.44(485)"199"

Adam Marko-Nord

Švedska kinematografija – pregled problema i rješenja*

Od ustanovljenja Švedskog filmskog instituta 1963, filmskom je industrijom u ovoj zemlji više-manje, na ovaj ili onaj način, dominiralo državno financiranje. Iako su pravila Švedskog filmskog instituta otprva utvrđivala da će prednost imati filmovi koji teže 'stanovitoj umjetničkoj vrijednosti', uskoro se pokazalo da to nije slučaj, ni u praksi, ni u teoriji. Tek nekoliko godina nakon ustanovljenja Instituta uklonjena je odredba o 'umjetničkoj vrijednosti' — ostalo je da su jednostavno 'filmovi' oni koji se biraju za potporu. To je, dakako, otvorilo područje za širi raspon komercijalnih projekata, i to u doba kad je većina europskih i nordijskih filmskih industrija bila zaokupljena američkim utjecajem, nastojeći da izađe na kraj s konkurencijom holivudskih proizvoda.

Drugim riječima, švedska je kinematografija — u razdoblju između 1970-1990, grubo uzevši — bila snažno pod prevlašću proizvoda koji su težili kopirati američku komercijalnu formulu. Naravno, još je bilo preostataka umjetničkih filmaša, poput Ingmara Bergmana i Boa Widerberga, ali čak ni ti umjetnici visokog profila nisu mogli raditi kontinuirano.

Rezultat je bio u jadnoj filmskoj klimi, većinom sa skupim proizvodima koji jedva da su pokrivali svoje troškove.

Danski primjer

Možda je najvažnija prekretnica za švedski film bio razvoj u susjednoj Danskoj. Tamo je došlo do slična razvoja u poratnim vremenima, u kojima je nekoć vrlo uspješna nacionalna kinematografija postupno pala pod pritiskom komercijalnog područja, brzo zaboravljajući svoje tradicije kao i nasljeđe svojih starih majstora.

Ali s pojavom *enfant-terriblea,* Larsa von Triera, na nacionalnoj sceni, sve se promijenilo. Već je krivotvorinom 'von' u svojem imenu Trier odao posvetu velikom majstoru Danskog filma, Carlu Theodoru von Dreyeru, redatelju takvih remek-djela kao što je *Stradanje Ivane Orleanske* (1928) i *Vampir* (1932). Za one koji su vidjeli Trierovu TV-seriju *Kraljevstvo* (1994) vrijedno je spomenuti ovaj detalj: sam Trier, dajući uvod u svaku epizodu, pojavljuje se noseći Dreyerov stari smoking.

S Trierom danski je film ponovno prepoznat na međunarodnoj razini. Svi su njegovi filmovi uglavnom dobili nagrade na najprestižnijim svjetskim festivalima, poput Cannesa, Berlina ili Venecije. Zajedno sa svojim dinamičnim producentom Peterom Aalbeck-Jensenom, s kojim je osnovao poduzeće Zentropa Films, uspio je potaknuti raspravu, uznemiriti *establishment* i, u biti, vratiti samopoštovanje danskom filmu, i to s međunarodnim uspjesima kakvi su *Element zločina* (1984) i *Europa* (1991). Ali vrhunac, da tako kažemo, bio je trenutak kad je s drugim danskim redateljima formulirao pokret nazvan *Dogma-95*, kratak manifest sa skupom pravila koja su određivala što treba raditi i što ne treba raditi pri izradi filma. Dogma 95 uskoro je postala hiperpoznata, sjajan način promoviranja filmova i njihovih stvaralaca.

Sama Trierova djela, *Lomeći valove* (1996), *Idioti* (1998) i najzad *Ples u tami* (2000) nazvani su 'Dogmini filmovi' zato jer se u njima upotrebljavala kamera iz ruke, izvorno osvjetljenje i dr. Međunarodni uspjeh s *Obiteljskom proslavom* (1998) Thomasa Vinterberga (također koautora manifesta Dogme, zajedno s von Trierom) također se drži *Dogminim filmom*, kao i desetak drugih, manje uspjelih djela. Iako je Dogma dala redatelje zajedno sa skupom intelektualno provokativnih pravila ponajprije zamišljenih kao bijeg od tehničkog prokletstva izrade filmova, te stavljanja priče i glume u prvi plan i povratak filmovima temeljenih na stvarnosti, odnosno društveno zaokupljenih filmova, ni jedan od Dogminih filmova nije se posve pridržavao svih pravila — čak ni filmovi samog von Triera.

Švedsko samopreispitivanje

Tako — s primjerom danske filmske industrije koja se brzo pretvarala gotovo ni iz čega u strahovit uspjeh, i to samo u nekoliko godina — švedska industrija počela je razmišljati kako da to prati.

Tako je tijekom 1990-ih švedskim filmskim područjem potpuno zavladala rasprava o 'danskom čudu' i spekuliranje kako može biti da Švedska nije tako uspješna. Naravno, nije lako odgovoriti na to pitanje. Velik udio u tome ima, naravno, opća klima u filmskoj proizvodnji, kako je to na početku spomenuto. Drugi je aspekt Nacionalna filmska škola, koja je, čini se, trpjela od neke vrste rascjepa ličnosti, sa svojim dvostrukim namjerama da, s jedne strane, pronađe i stvori novog Ingemara Bergmana, tj. stvaratelja jakih, egzistencijalnih i osobnih filmova. Čak se tračalo da je škola angažirala psihologa koji je pregledao prijave kako bi pronašao profil sličan Bergmanovu. Na drugoj strani, škola se usredo-

* Tekst je napisan po pozivu, posebno za *Hrvatski filmski ljetopis*.

točila na obrazovanje zanatlija koji bi bili sposobni proizvesti *blockbustere* velikih razmjera, upuštajući se u konkurenciju s američkim filmom. Tako, možda je to nepotrebno uopće i reći, iz toga nije izašlo ništa dobra. Opet, postojali su tu i distribucijski problemi, pretjerano usredotočavanje na glavni grad Švedske — Stockholm, kao i općenito zanemarivanje drugih filmskih vrsta, poput dokumentaraca, animacije i dječjih filmova. Prijavljivati se birokratskom Filmskom institutu mnogim se budućim filmašima činilo upuštanjem u besmislenu borbu, od koje su jednostavno — i ne pokušavajući išta — unaprijed odustajali.

Svi su ti čimbenici, a naravno i mnogi drugi, raspravljani tijekom 1990-ih. Kao rezultat, Filmski je institut reformulirao svoja pravila i najzad se pokušao otvoriti debatu o načinima svojeg funkcioniranja. Institut je trpio od infekcije anonimnim vodstvom tijekom 1980-ih i ranih 90-ih, kad su dnevne poslove vodili političari koje film nije zanimao i koje bi nakon nekoliko godina zamijenio drugi sivi političar. Sada se pokušalo utemeljiti jače i osobnije vođenje Instituta, švedska je vlada uspjela zaposliti Åsea Klevelanda, bivšeg ministra kulture Norveške i vrlo moćnu osobnost. U Nacionalnu filmsku školu također su počele pristizati prijave studenta drugih kulturnih i društvenih zaleđa koje su mnogo zdušnije prihvaćali nego što je to bio prije slučaj.

Istovremeno, počeli su se na sceni pojavljivati neki novi i zanimljivi filmaši i producenti. Možda je najistaknutiji producent Lars Jönsson, čije se poduzeće Memfis Film našlo iza gotovo svih progresivnijih filmova tijekom prošlog desetljeća. On je brzo uspostavio dodire s danskim studijom Zentropa i naširoko je radio na koprodukcijama s Trierom i Aalbeckom, kao što je i u samoj Švedskoj nalazio mlade, drukčije redatelje. Jedan od njegovih ranih projekata bio je debitantski nastup Lukasa Moodysona, bivšeg pjesnika koji tek što je napustio filmsku školu. Iz njihove suradnje proizišao je velik uspjeh filma *Pokaži mi ljubav* (1998), priča o seksualnom buđenju i mladosti u malome gradiću, snimljen blisko Dogminu stilu, ali s jakim osobnim crtama. Film je postao vrlo popularan u Švedskoj, Moodyson je proglašen novom nadom nacionalnog filma i naširoko je izvožen u inozemstvo. Moodyson se brzo nadovezao na taj uspjeh cjelovečernjim *Zajedno* (2000), složenijim pogledom na radikalizam 60-ih, uz jaku humanističku poruku. Taj je film također postao uspješnicom, iako ne u onom razmjeru kao *Pokaži mi ljubav*. Jönsson i Memfis Film u to su se vrijeme već upustili u svoje sljedeće otkriće — film mladog Josefa Faresa, još studenta u Nacionalnoj filmskoj školi, ali koji je već imao iza sebe priličan broj filmova s nultim proračunom. Njegov cjelovečernji *Jalla! Jalla!* (2000), komedija o mladoj ljubavi i kulturnim sudarima, također je bio pod jakim utjecajem Dogmina stila, ali je svejedno postao velikom uspješnicom u Švedskoj. I Fares i Moodyson postali su novoproglašenim herojima švedskog filma, kao što su učinjeni i udarnim figurama ponešto labava termina *novi švedski filmski val*, fraze koja je možda izmišljena kao odgovor *danskom čudu*. Ipak, ti filmovi, kao i stanovit broj važnih kratkih filmova, dokumentaraca i animiranih filmova, prilično su raskrilili filmsku atmosferu u Švedskoj. U najmanju ruku, sada se čini barem mogućim uraditi osobniji film, iako se velik dio godišnjih produkcija još sastoji od kriminalističkih drama urađenih u žanrovskom stilu, i tome slično.

Važno je, također, uočiti da je Švedski filmski institut, pod vodstvom Åsea Klevelanda, uložio velik napor u dedramatizaciju vlastitog imidža, osobito time što je pripremio niz seminara, radionica i otvorenih projekcija posvećenih različitim temama. Nedavno je Institut organizirao otvoren trodnevni seminar nazvan *Tvornica snova*, na kojem se izmijenilo četrdeset različitih predavača i projekcija, privukavši više od osamsto mladih filmaša. Istodobno su i izvan Stockholma počela slična zbivanja, te je tijekom posljednjeg desetljeća ustanovljen stanovit broj regionalnih filmskih centara. U njima su mladi filmaši mogli pronaći potporu za svoje prve proizvode, podjednako ekonomsku potporu, potporu za razvoj scenarija kao i tehničko vodstvo.

Neki su od tih lokalnih centara postali vrlo utjecajni na nacionalnoj sceni, osobito *Film i Väst,* centar koji je lokaliziran blizu Göteberga na zapadnoj obali Švedske. Tu, u malom gradiću Trollhättanu, ponekad nazivanome 'Trollywood', organizirana je cijela industrija, u sklopu koje je snimljeno nekoliko glavnih produkcija u mnogo jeftinijim uvjetima nego što bi to moglo biti u studijima vezanim uz Stockholm. *Film i Väst* nedavno je, također, privukao pažnju međunarodnih redatelja poput Triera i drugih. *Ples u tami* tamo je snimljen, kao i upravo aktualna produkcija *Dogvillea*

Za kraj

Švedski je film još u razvojnoj fazi, ali stvari su se počele pokretati u pravom smjeru. Scenom još prilično vladaju preokupacije međunarodnog filma — mnogi mladi redatelji naprosto žele raditi američke filmove! Ali uz ovaj nedavni trend čini se mogućim da se švedsko filmsko stvaralaštvo okrene osobnijem filmu, dižući tako vrijednost i opću svijest o filmu kao umjetničkom obliku.

Preveo: Hrvoje Turković

UDK: 791.44(497.5)
32:008(497.5)

Hrvoje Turković

Treba li Hrvatskoj cjelovečernji film?*

Po već ustaljenoj nepravdi, glavna je meta javne pažnje, uzrujavanja i napada — hrvatski dugometražni igrani film. Zapravo, kad se govori o 'stanju' u kojem se nalazi hrvatski film, misli se isključivo na *cjelovečernji igrani film* uz posvemašnje zanemarivanje ostalih vrsta (kratkog igranog, dokumentarnog, crtanog, eksperimentalnog, namjenskog različitih tipova...).

Ustaljeno i prošireno stajalište prema hrvatskom dugometražnom igranom filmu varira od ocjene o *katastrofalnom stanju*, do ublažene varijante o tome da je naprosto *loš, negledljiv*, *netalentiran*. Ne znam za kritičara, novinara ili osobu koja bi javno tvrdila da su prilike podnošljive i da imamo podnošljivu igranofilmsku kinematografiju.

U pozadini takvih mišljenja vreba sablast korjenitog pitanja: *čemu uopće takav film s takvim redateljima, scenaristima i glumcima, s takvim kriterijima novčane potpore kakvu prakticira Ministarstvo kulture RH*? Zar ne bi bilo štedljivije ukinuti dugometražni film i distribuirati novac *potrebnijima*?

Čemu potpomagati opstanak hrvatskog dugometražnog filma?

Pogledajmo malo podrobnije prigovore i eksplicitne i implicitne zaključke što su se nakupili tijekom posljednjih desetak godina, u usputnim razgovornim generalizacijama, ali i u objavljenim tekstovima.

a. *Tvrdnja prva*: Hrvatski filmovi pretežito *nisu gledani* u kinima. Iako ima filmova koji postižu posjećenost inozemnih 'hitova' (ponajviše onih američkih), većina domaćih filmova ima katastrofalnu posjećenost (npr. poneka premijera hrvatskog filma u Zagrebu jedva sakupi 200-500 gledatelja).

   Čemu filmovi koje 'nitko ne gleda'!

b. *Tvrdnja druga:* Prošireno je mnijenje da hrvatski igrani filmovi nisu gledani jednostavno zato što su izrazito *nezadovoljavajuće kvalitete*. Osobito tako u usporedbi s dominantnim filmovima na repertoaru.

   To mnijenje ima dvije varijante. Prema jednoj, ono što je napadno nezadovoljavajuće (i odbija od gledanja, a i utječe na niže vrednovanje) jest *slaba tehnička obrađenost* filmova (slike, zvuka, općega 'dizajna' filma). Prema drugoj varijanti, naši filmovi *umjetnički* su pretežito izrazito *slabi*, ponekad očajni, a u najboljem slučaju — tek osrednji. Uglavnom nezanimljivi i neuvjerljivi. Ništa posebno, da bismo se ponosili time.

   I nije važno što je za to krivo, da li siromaštvo produkcije, ili slaba tehnološka opremljenost, ili zanatska nesposobnost, ili neobjašnjiva netalentiranost — ali takvi hrvatski filmovi nemaju šansi ni na repertoaru kina, među vrhunskim filmovima što dolaze iz inozemstva, niti na međunarodnoj areni (na svjetskim festivalima, a pogotovo ne u inozemnim kinima, u redovitom prikazivanju).

   Čemu se uopće truditi oko unaprijed izgubljene trke?

c. *Tvrdnja treća*: Ako gledatelji ne posjećuju domaće filmove, a oni se ionako prorijeđeno javljaju na platnima kina, to je prema skepticima dokazom da *gledateljima ti filmovi i nisu potrebni*. Gledatelji svoju žeđ za filmom posve dobro mogu zadovoljavati boljom inozemnom ponudom, onako kako to čine u stranim supermarketima u našim gradovima, i kako su to činili u počecima kinematografije na našem tlu, kad su bili nuđeni jedino inozemni filmovi.

   Očito je, podrazumijeva se, da se za domaće kinogledalaštvo uopće ne moraju raditi hrvatski filmovi. Oni, što se gledatelja tiče, ne moraju postojati.

d. *Tvrdnja četvrta*: Nepotrebni gledatelju, filmovi postoje, tvrdi se, tek iz dva razloga. *Postoje radi samih filmaša* koji ih rade — jer oni time opstaju u svojoj profesiji, od toga žive. Odnosno, *postoje radi državne reprezentacije* — da država ima što pokazati drugim državama koje imaju kinematografiju.

   Prvi razlog, drže skeptici, nije dovoljno jak, jer ako se zatvaraju brojna poduzeća i brojni radnici ostaju bez posla, zašto bi filmaši bili od toga iznimke?

   Međutim, i ono drugo je sumnjivo.

e. *Tvrdnja peta*: Naime, hrvatski filmovi, osim slaba uspjeha u zemlji, *ne uspijevaju postići značajniji odjek ni u inozemstvu*. Iako hrvatski filmovi dosta obilaze festivale i pobiru neke nagrade, ne pojavljuju se na najjačim festivalima, niti su na njima dobili neku nagradu od svjetski razglašene važnosti. Hrvatska kinematografija još je — u dominantnim internacionalnim krugovima — anonimna. Suvremeni autori koji nisu svjetski posve anononimni (npr. Rajko Grlić) poznati su tamo kao individue, a ne

* Ovo je ponešto prilagođen i dopunjen dio uvodnog teksta u knjigu *Hrvatska kinematografija*, koja je u tisku, a u izdanju Zavoda za kulturu, Ministarstva kulture RH. Knjiga bi trebala sadržavati, osim novonapisana uvoda, tekst istraživanja o stanju hrvatske kinematografije (objavljena u ljetopisu br. 27-28/2001) i *Hrvatsku filmografiju 1990-2000*. (objavljene kao separat u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* br. 26/2001).

kao reprezentanti hrvatske kinematografije. A naše brojne retrospektive i izbori filmova što se prikazuju po inozemstvu tipično nemaju osobit posjet, izostaje posjet tamošnjeg matičnog stanovništva, predstave naših programa posjećuju uglavnom iseljenici i pune su tek u onim sredinama u kojima ima dosta dijaspore.

Dakle, i s reprezentativnog stajališta filmovi se ne čine osobito uspješnima.

f. *Tvrdnja šesta*: Uostalom, film je iznimno *skupa reprezentacija*. Ako se radi samo zbog nje, on se ne isplati. Više se isplate neke druge, jeftinije, umjetnosti (likovne npr.). Općenito, razmjerna skupoća kinematografskih djelatnosti, igranog cjelovečernjeg filma posebno, čini ih, tvrde, *luksuznom proizvodnjom*. U okolnostima drastične pauperizacije stanovništva s kojom se mora država boriti i za što bi se moralo odvajati više proračunskih sredstava, skupa filmska proizvodnja čini se neopravdanim opterećenjem. Zašto trošiti novce na film kad ima važnijih područja?

g. *Tvrdnja sedma*: No, nisu samo recepcijski aspekti oni koji obesmišljuju sustavnu brigu oko domaće produkcije. Postoje i osobito problematični proizvodni aspekti. Velik dio *proizvodnje domaćih filmova ovisi o subvenciji* Ministarstva kulture. Iako bi Ministarstvo trebalo tek *sufinancirati* film, i to polovicom troškova filma, pri čemu bi sami producenti trebali pokrivati ostatak troškova, potonji to uglavnom ne čine. U nas nema prakse bankovnih ni distributerskih ulaganja u film. Iako ponekad distributeri ulažu simbolički u film (ponajviše u publicitet), njima se ne isplati ulagati više jer će veća ulaganja u proizvodnju hrvatskog filma teško vratiti distribucijom, a istodobno im je osigurana zarada od inozemnog filma u čiju distribuciju ulažu redovito mnogo manje no što od nje mogu zaraditi. Sponzore je iznimno teško naći, usprkos recentnim povoljnim zakonima, bilo zbog problematičnog stanja u kojem se nalazi većina domaćih poduzeće, a dijelom i zato što sponzori više ne nalaze probitačnim ulagati u negativno razglašene domaće filmove. Ako se i pronađe sponzorski novac, on je nedostatan za zaokruživanje financijske konstrukcije. U svemu tome jedini dokazani ulagač u proizvodnju cjelovečernjeg filma jest Hrvatska televizija, ali i ona to radi s oklijevanjem, obično tek pod političkim i personalnim pritiskom, i nerado ulaže u nešto što je programski samo jednokratno iskoristivo (zato uvjetuje ulaganje u film istodobnom izradom televizijske serije).

Utoliko, svaki se hrvatski projekt suočava s golemom poteškoćom oko zatvaranja financijskih konstrukcija. Filmovi se snimaju pod traumatskim financijskim uvjetima, pod pritiskom i sa štednjama koje izravno utječu na smanjenu tehničku i imaginativnu kvalitetu filma. K tome, filmovi se dovršavaju obično tako što redatelji i producenti pritisnu Ministarstvo kulture da dodatno subvencionira dovršenje filma.

Nekoliko je ideja kako da se ta financijska poteškoća riješi. Autori i producenti često sugeriraju da je bolje da Ministarstvo financira tek dva ili tri filma u potpunosti nego pet do sedam nedostatno. S druge strane, povremeno se javnošću provlači ideja da bi umjesto smanjenja proizvodnje trebalo favorizirati *jeftinu proizvodnju* — neku vrstu vrlo skromne produkcije, ali umjetnički ambiciozne. Ta se ideja oslanja na povijesne *presedane*. Navode se, primjerice, igrani filmovi Tomislava Radića *Živa istina*, Zorana Tadića *Ritam zločina* i Gorana Rušimovića *Mondo Bobo* koji su snimljeni pod gotovo poluamaterskim, entuzijastičkim i drastično reduciranim financijskim uvjetima, s ekipom koja se uglavnom odricala honorara, i uz dosjetljive načine nabavka tehnike, objekata, kostimografije i dr., a riječ je o filmovima koji su se doživjeli kao izrazito stilsko i općementalno osvježenje hrvatskoga filma. Zašto se na taj, očigledno umjetnički plodan, način ne bi snimali svi filmovi u maloj i razmjerno siromašnoj hrvatskoj kinematografiji?

h. *Tvrdnja osma*: Još je jedna ideja 'rješenja financijskog problema produkcije' — zašto se ne bi *cijela kinematografska proizvodnja prepustila — televiziji*. Ako, naime, ni jedan film ne može bez televizijske suradnje — točnije HRT-a — zašto ukupnu produkciju hrvatskog filma ne prepustiti televiziji. Ionako je televizija svojom pojavom preuzela na sebe većinu audio-vizualnih funkcija i formi filma, a neke je još dodatno sebi svojstveno razvila, te je s vremenom postala glavnim proizvođačem i prikazivačem *audio-vizualnih ostvarenja*, s mnogo većim proizvodnim i prikazivačkim kapacitetima, a i s neizmjerno većom publikom od one vezane uz kino. Televizija je čak i 'otela' velik dio publike kinu. Danas je situacija, otprilike, takva da su gotovo svi kinogledatelji ujedno i televizijski gledatelji, dok obratno nije nužno slučaj — ima dosta televizijskih gledatelja koji uopće ne idu u kino.

Na temelju tog rezoniranja, ministarski *povjerenik za film* u razdoblju između 1995. i 1999. — Antun Vrdoljak — prestao je sufinancirati proizvodnju dokumentarnih i kratkih igranih filmova, s iznimkom dokumentarističkog snimanja ratnih šteta na kulturnim spomenicima — što je držao državno-dokumentacijskom obvezom, s obrazloženjem da je to ionako zadaća televizije.

i. *Tvrdnja deveta*: Dodatni je problem tako novčano skučene kinematografske proizvodnje — *plasman filma*. Kako se jedva smogne novac da se film dovrši, gotovo da i nema potrebna ulaganja u njegovu promociju i plasman. Iako u komercijalnim, ali i političko propagandnim uvjetima, velik dio troškova za filma otpada na njegov marketinški plasman, u nas se on čak i ne planira. Nema predviđena sustava subvencioniranja plasmana filma, producenti koji jedva skucaju novac kako bi dovršili film većinom ne odvajaju ništa za plasman filma, ili to čine iznimno škrto. Čak je zanemarljiv broj producenata/distributera koji uopće drže svojim zadatkom promovirati film po njegovu dovršetku i koji to donekle čine. Jedini koji se oko toga brinu jesu sami redatelji, ali i to ovisi o mjeri njihove ambicioznosti i poduzetnosti, i oni to rade pod danim škrtim uvjetima. Zato naši filmovi ne obilaze *sustavno* inozemne festivale, a kad se pojave, ne prati ih propagandna kampanja, nema posebnih prodajnih mjesta hrvatskog filma na festivalskim 'tržnicama' filma, nema lobiranja među svjetskim filmskim novinarima i žirijima.

Ako je tako nesposobna, nesnalažljiva i nepoduzetna naša producentura, zašto bi joj se uopće subvencijski pomagalo u izradi filmova? Ako se nađe neki sposobni producent, on će se snaći i bez sustavne pomoći. Zašto plasman

domaćeg filma ne ostaviti televiziji — na kojoj ionako uglavnom završavaju u obliku serije, ili naknadno prikazana filma.

Skeptičan zaključak svih navedenih dvojbi: Čemu uopće subvencionirati 'propalu stvar', zašto se oko nje natezati i posebno brinuti, zašto je ne prepustiti samoopstanku, makar to značilo i prestanak svake filmske proizvodnje? Pored televizije film i nije nužan.

Iako se većina tih prigovora temelji na nekim uočljivim činjenicama, mnoge se druge previđaju, te su odveć brzi i neutemeljeno generalizirani zaključci *izrazito destruktivni* i *antikulturni*.

2. Pobijanje opravdanosti otpisivanja domaće dugometražne proizvodnje

Razmotrimo gore iznesene skeptične tvrdnje.

(a) *Negledanost hrvatskog filma.* Teza o negledanosti hrvatskih filmova, izrečena kategorično, neistinita je. Iz godine u godinu u posljednjem desetljeću prošloga vijeka ima hrvatskih filmova koji postižu premijernu gledanost na razini visoko razglašavanih američkih filmova. Iako nema točnih podataka (podaci za kalendarske godine ne poklapaju se uvijek s rasponom premijernog prikazivanja, a i nije ih moguće pouzdano dobiti) filmovi kao što su animirani *Čudnovate zgode šegrta Hlapića,* igrani *Kako je počeo rat na mojem otoku, Maršal, Kad mrtvaci zapjevaju, Blagajnica hoće ići na more, Tri muškarca Melite Žganjer, Mondo Bobo, Da mi je biti morski pas, Kraljica noći...* postizali su posjet u našim kinima u razini nekih uspješnih inozemnih filmova, a neki od tih filmova (*Čudnovate zgode..., Kako je počeo rat na mojem otoku* i *Maršal*) našli su se u samome vrhu najgledanijih filmova u kinima u razdoblju premijernog prikazivanja. Tih filmova je ipak prevelik broj da bismo ih sve mogli proglasiti iznimkama. Iznimkama su tek tri filma što su ušla u apsolutnu listu najgledanijih, ali te vrhunske brojke gledanosti ne postižu lako, ni obavezno, ni inozemni filmovi.

Možemo ustvrditi, dakle, da broj pristojno gledanih hrvatskih filmova u odnosu na ukupan broj proizvedenih hrvatskih filmova nije nimalo 'katastrofalan' kako to kategorički tvrde prigovarači. Naime, utopijski je ideal da bi *svi* filmovi ijedne kinematografije mogli postizati zadovoljavajući posjet. U svakoj kinematografiji — pa čak i onima izrazito tržišne orijentacije poput holivudske — postoji priličan broj podbačaja, filmova izrazito nezadovoljavajuće gledanosti, pa nema razloga očekivati nešto drugo od hrvatskog filma. A ako se i u ukupnoj (ne samo studijskoj) američkoj kinematografiji uzmu u obzir svi igrani filmovi koji se proizvedu (i pod studijskim, i pod neovisnim, i pod izvansindikalnim uvjetima) opazilo bi se da je broj razmjerno nezadovoljavajuće gledanih filmova prilično visok, a omjer uspješnih i neuspješnih sličan onome u Hrvatskoj.*

Uvijek će, vjerujem, biti da će neki hrvatski filmovi biti promašajem u kinima (izrazito slabo gledani), i to bez obzira na njihovu kvalitetu, a drugi da će biti — u mjeri u kojoj su to i inozemni filmovi u našim kinima — pristojno posjećeni. Dakako, svi bismo voljeli da nema hrvatskih filmova sa tek tristotinjak posjetitelja u premijernom prikazivanju (u Zagrebu), ali nikada se pritom ne pitamo ima li i inozemnih filmova koji imaju isto tako katastrofalan posjet u našim kinima. (A i da se pitamo, distributeri i prikazivači neće htjeti odati takav poražavajući podatak, dok će vrlo rado istaknuti podatak o negledanosti nekog hrvatskog filma). A pritom iz inozemstva na repertoar kina dolazi uglavnom jak *probir* po pretpostavljenoj (a ponekad i unaprijed dokazanoj) uspješnosti tih filmova u kinima, a ne — kao u hrvatskom slučaju — bilo koji što je proizveden.

Druga stvar koja ovu procjenu o negledanosti (i 'negledljivosti') hrvatskih filmova čini predrasudnom, a ne rasudnom, jest činjenica da poneki filmovi koji postižu slabu gledanost u kinima poslije postižu visoku gledanost na televiziji (nalaze se među najgledanijim emisijama danoga tjedna). Npr. slabo posjećeni *Srce nije u modi* i *Holding* nedavno su postizali posve vrijednu gledanost kad su prikazani na Hrvatskoj televiziji kao miniserija. Dakako, očekivanja gledatelja na televiziji razlikuju se od očekivanja koja imaju kad idu u kina, ali to ipak upozorava da hrvatski filmovi nisu 'negledljivi', pa da ni slab posjet u kinima nije pouzdan indikator njihove 'načelne' negledljivosti.

Sve u svemu, hrvatski film nije 'osuđen' da bude negledan, 'negledanost' nije opće i trajno stanje te i ne može biti valjanim argumentom protiv poticanja domaćeg igranog filma da bude proizvođen.

(b) *Predrasuda o nezadovoljavajućoj kvaliteti ukupne hrvatske kinematografije.* Mnijenje o nezadovoljavajućoj kvaliteti, tehničkoj i umjetničkoj, hrvatskih filmova, iako nije nemotivirano, izrazito je nepravedno ako se daje ovako generalizirano.

1. Pitanje tehničke dotjeranosti. Ako se, pri procjeni o bijednoj tehničkoj dotjeranosti (slike, zvuka, općeg 'dizajna' filma) ona provodi prema uzoru tehnološke dotjeranosti inozemnih visokobudžetskih filmova, i to onih razglašenih, koji se probrano prikazuju u hrvatskim kinima, hrvatski je film doista izrazito hendikepiran. Tehnološke mogućnosti na raspolaganju domaćoj proizvodnji skučene se (odnosno takav je novac koji se za njih može odvojiti), profesionalna sprema operativaca za viskostandardna rješenja ograničena je (npr. Jadranfilmskih i televizijskih laboranata; naših snimatelja zvuka...), tako da mnogi naši filmovi imaju osobina koje ih čine za razmažena kinoposjetitelja izrazito tehnološki niskostandardnim.

Ali, to ne znači da ni jedan naš film ne uspijeva postići zadovoljavajuće standarde uz dodatan trud i uz uporabu najboljih raspoloživih tehnologija u Hrvatskoj, odnosno onih pristupačnih u inozemstvu. Dio naših filmova što obilazi festivale biva normalno prihvaćen, pri čemu je očito da ulaze u raspon tehnološke prihvatljivosti u svijetu.

Pritom, za mjerilo dosega nikako se ne smiju uzimati iznimno skupe *superprodukcije*, nego normalne produkcije europskog i prosječnog američkog filma. A poneki naši filmovi stalno pokazuju u ovom ili onom svojem aspektu (bilo u fotografiji, bilo u obradi zvuka, bilo u specijalnim efektima — u eksperimentalnom filmu) da su standardi prosječno dobre produkcije posve dosegljivi. Doduše uz

poseban trud i posebne troškove, ali izvedivo. Nije riječ o unaprijed izgubljenoj bitki.

I najzad, postizanje izrađivačkog standarda što odgovara standardu inozemne proizvodnje za kina naprosto je operativni (i svladiv) *zadatak* za domaću produkciju filmova, kao što je opći kulturalni razvojni zadatak (za kulturnu politiku u Hrvatskoj) da se tehnološka osnovica hrvatske kinematografije unapređuje u skladu s dominantnim inozemnim standardima (odnosno u skladu sa standardima filmova što dominiraju našim ekranima).

Dakle, trenutačne oscilacije u tehnološkoj dotjeranosti hrvatskih filmova nisu nikakvim razlogom da se odustaje od njihove izrade i od nastojanja oko poboljšavanja tehnološkog standarda.

2. Pitanje umjetničke vrijednosti. Ni argument slabe 'umjetničke kvalitete' naših filmova, ovako generalizirano dan ne valja, nepravedan je. I po gledateljskom odazivu, a i po pretežitim kritičarskim procjenama, može se izdvojiti krug filmova koji se cijene, drže pod ovim ili onim vrijednosnim nazorom dobrim, kulturnim dobitkom, valjanim nasljeđem. Što je riječ o nevelikom krugu filmova, treba pripisati činjenici da se oni izdvajaju iz nevelike ukupne proizvodnje.

Višestruki su razlozi zašto se, usprkos toj utvrdivoj činjenici postojanja dobrih ili barem prihvatljivih filmova, i dalje tvrdi kako nam je kinematografija slaba.

A. Prvi je razlog predrasude u *neprikladnim usporedbama s inozemnim filmom*. U kinima smo, naime, izloženi ipak jakom 'umjetničkom' probiru filmova, a ne samo populističkom. Dok opsežniji probiri — kao npr. onih iz kinematografije SAD — daju veći kvalitativni raspon filmova, pa tu gledamo i vrhunske, ali i prosječne filmove (ali i ti prosječni pripadaju, redovito, visokim ili barem solidnim produkcijama), neke kinematografije do nas dopiru uglavnom samo po svojim najboljim, obilno nagrađivanim, filmovima (npr. nizozemski, danski, kineski, iranski, britanski...). Predodžbe o vrijednostima tih kinematografija, dakle, dobivamo pretežito preko uskog broja onoga najboljeg u njih.

S druge strane, na repertoaru gledamo uglavnom *sve* dugometražne filmove što su proizvedeni u Hrvatskoj, dakle izloženi smo ukupnom rasponu filmova. Tipska je karakteristika *svih* kinematografija (i svih djelatnosti) da broj prosječnih i slabih djela daleko premašuje broj uspjelih, a da vrhunskih ima uvijek razmjerno vrlo malo. Marljivi posuditelj filmova iz videoteka mogao se mnogo puta uvjeriti kako i toliko uzvisivana kinematogrfija SAD baca na videotržište djela katastrofalne kvalitete, kvalitete niže i od najgorih hrvatskih filmova — jer, kako je to već utvrđeno, američku kinematografiju ne tvori samo visobudžetska produkcija, nego i ona šarolika neovisna, a i brojna izvansindikalna (u kojoj nastaju brzopotezni eksploatacijski filmovi kao i posve promašeno 'umjetnički' filmovi nadobudnih filmskih 'umjetnika' — s time da danas tu produkciju motivira upravo postojanje nezasitnog videotržišta).

Iako nas može boljeti što hrvatski film nema nekog svjetski razglašenog redatelja, pa da nam podigne samopoštovanje (onako kako bosanska kinematografija ima Kusturicu, ili najnovije Tanovića; a srpska Makavejeva, a danas više njih, recimo Dragojevića), to ne znači da ne valja, i da sustavno njegovanje domaće kinematografije i poboljšavanje proizvodnih, ali i propagandnih uvjeta, neće omogućiti izlučivanje nekog autora od svjetskog uspjeha.

B. Drugi je razlog u neprikladnom uspoređivanju suvremene produkcije s *postojećom tradicijom hrvatskog filma*. Često se puta, naime, čuje prigovor kako današnji filmovi ne dosežu kvalitetu filmova iz prošlosti, i kako se danas proizvodi daleko manje dobrih igranih filmova nego što ih se proizvodilo u prošlosti hrvatske kinematografije.

I taj je prigovor nepravedan. Hrvatska je kinematografija proizvodno bila uvijek oskudna (do konca osamdesetih, u rasponu od 1945-1990. prosječno se proizvodilo četiri filma godišnje, naravno, s oscilacijama od jednog-dva filma na godinu u ranim godinama redovite igranofilmske proizvodnje, pa do najviše devet filmova u jednoj godini). U toj oskudnoj produkciji, u kojoj je malo tko uspijevao redovito raditi, rijetko su se proizvodili filmovi koji bi bili dočekivani aklamacijom, i bili i retrospektivno uzdizani. Suvremenici su imali prema ukupnoj proizvodnji hrvatskih igranih filmova jednako omalovažavajući ukupni odnos kao i danas — to znam kao kritičarski svjedok priličnog dijela te povijesti. Broj loših i 'katastrofalnih' filmova uvijek je bio poražavajući za kritičarski ukus (a i za gledateljsku reakciju).

Ako se danas čini da je kvalitetnih filmova u hrvatskoj povijesti bilo 'mnogo', to je zbog fenomena tzv. *retrospektivne kompresije* — sabijanju vremenski rasutih vrijednih filmova što su se javljali *kroz četrdesetogodišnje razdoblje* u homogenu skupinu koja se danas predočava kao sinkroni reprezentativni uzorak i onda se uspoređuje s rezultatima produkcije posljednjih deset godina. Izdvajajući filmove prema naknadnim listama najboljih hrvatskih filmova 'svih vremena', prema proširenom povijesnom javnome mnijenju i prema sjećanju na vlastite ondašnje procjene, te provjeravajući ritam njihova povijesna nastajanja, ispada da su istaknuti filmovi nastajali u velikim vremenskim preskocima (bilo je godina kad nije proizveden nijedan, a u vrijeme brojnije godišnje produkcije zateklo bi se tu i tamo tek po dva istaknuta filma na godinu). Prilično plodno desetljeće bilo je ono pedesetih godina (kad se izdvojilo osam danas isticanih filmova) — razdoblje poletne konstitucije klasičnog predloška naracije. Osobito je gusto istaknutim filmovima bilo razdoblje nastupa 'autorskog filma' (šesnaest istaknutih filmova u razdoblju od 1964-1973), a potom, u ostatku sedamdesetih i u osamdesetima, nastaje opet vrlo razrijeđena atmosfera s razmjerno brojnom produkcijom, ali malo kojim aklamacijom istaknutim filmskim dosegom. U usporedbi s tim razdobljima, izlučivanje dobrih djela kritičarskim isticanjem u devedesetim (usprkos nedostatka 'pročišćavajuće' povijesno retrospektivne vizure) ne

* Naravno, sve su to nagađanja jer ni za SAD, a ni za našu situaciju, nema valjanih podataka o rasponu gledanosti-negledanosti pojedinih filmova prikazivanih u hrvatskim kinima, pa nije moguće proračunati prosjek gledanosti filmova u njihovu premijernu prikazivanju, a stoga ni povlačiti pouzdane usporedbe između stranog i našeg filma.

izgleda tako katastrofalno — može se nakupiti šest-sedam pretežito hvaljenih filmova. I to uz zanemarivanje proizvodnje srednjometražnih filmova (uglavnom filmskoakademske i televizijskodramske proizvodnje — među kojima ima naglašeno isticanih), i, naravno, ako se sustavno zanemaruje oživljena kratkometražna proizvodnja (u kojoj se aklamacijom izdvaja priličan broj filmova među kratkim igranim filmom, dokumentarnim filmom i eksperimentalnim filmom/videom).

C. Treći je razlog podcjenjivanja suvremene produkcije u razumljivoj iako nepravednoj *jačoj osjetljivosti* koju kritičari, elitna kulturna javnost, a i kritičniji kinogledatelji imaju prema domaćoj proizvodnji.

Jaka razočaranja domaćim filmom, koja se potom glasno ističu u opisanim generalizacijama o tome kako je *hrvatski film loš*, upućuju na činjenicu da domaći gledalac ima unaprijed daleko *veća očekivanja* prema domaćem filmu nego u odnosu na inozemni. *Svaki* se, naime, novi hrvatski film očekuje *s postulatom* da bi morao biti izvrstan i zanimljiv (na način najboljih inozemnih filmova), i s odnjegovanom *bojazni* da će biti očajan. Takav ambivalentan, normativno-predrasudan odnos čini gledatelja osobito opreznim prema svakom novom hrvatskom filmu. Gledalac se teško odlučuje odmah po svečanoj premijeri ići gledati novi hrvatski film na repertoaru kina, najčešće čeka prethodnu usmenu potvrdu njemu povjerljivih ljudi, a ako ode, onda reagira burnije nego na inozemni film. Reagira naglašenije razočarano, a u slučajevima uspjelih filmova naglašenijim posjetilačkim entuzijazmom (iako često još sa zadržanom rezervom u verbalnim komentarima). Čini mi se da u odnosu na domaći film velik broj gledatelja, osobito onih iz 'kulturno-nadzornih krugova' (kritičara, kulturnjaka), nema onaj relaksiran dokoličarski odnos koji tipično ima prema inozemnom filmu — inozemni se film uglavnom ide gledati opušteno radoznalo, tek iznimno s intenzivnijim očekivanjima (obično prema nekom unaprijed iznimno razglašenu filmu — npr. *Titanicu*, *Harryju Potteru*). Ako se ispostavi da je neki prigodno izabran inozemni film loš, onda ga se opsuje i zaboravi, a ako je dobar, onda se ode zadovoljan (i pamti se zadovoljstvo), a ako je jako dobar onda ga se komentira i pamti kao izniman kulturni doživljaj. Za razliku, domaći se loš film (ili nepopularan film) uglavnom ne zaboravlja, nego se pamti kao 'kulturna sramota', pristojan se film odgleda i zaboravi, a oni popularniji se pamte, prepričavaju, ali rijetko kad ističu kao 'kulturni događaj'. Predrasudna globalna skepsa prema domaćem filmu to ne dopušta.

Stajalište da nam je domaći film ukupno izrazito loš naprosto je — *predrasuda*. Ta predrasuda nije neprobojna: nju se lako privremeno napušta kad se javi uspješan ili gledateljima prihvatljiv film (npr. *Kako je počeo rat na mojem otoku*), ali ona ipak ostaje kao rutinska *stereotipija* koja se postojano priziva kad se prozbori o hrvatskom filmu. Ta stereotipija, međutim, nije bez konkretnih posljedica. Ona utječe na oprez kojim se odlučuje za gledanje domaćeg filma u kinima te uvjetuje često polazni slab posjet čak i u poslije uspjelih filmova (koje reklamira nešto sporija usmena predaja), a sigurno je da utječe na katastrofalan polazni i ukupni posjet nekim filmovima za koje se čini da potvrđuju predrasudu.

(c) *Pitanje gledateljske potrebnosti hrvatskog igranog filma*. Zaključivati na osnovi te vrijednosne predrasude prema domaćem filmu da je domaći film nepotreban pogrešno je. Upravo naročita *nabrijanost* odnosa prema domaćem filmu, te očigledna snažna *očekivanja* koje gledatelji imaju prema domaćem filmu, govori o tome da se on drži — *doživljajno važnim*. Naime, gledanost stanovitog broja domaćih filmova u kinima i gledanost njihovih serijaliziranih varijanata na televiziji, a potom i gledanost nekih televizijskih domaćih serija (npr. *Naši i vaši*) indicira da publika ima itekako *potrebu* za onim filmovima koji na dostatno prihvatljiv način uspijevaju uhvatiti (uspostaviti) neke prepoznatljive domaće *idiome*, idiomatske situacije.

Može se, općenito, postulirati da gledatelji imaju postojanu potrebu za *idiomatskom* samopercepcijom, tj. za poimanjem svoje vlastite ili bliske društvene sredine i pojedinčeva snalaženja u njima u *prihvatljivim i javno ovjerovljenim stereotipijama,* i kad se javi film ili serija što uspijeva artikulirati takve *prihvatljive stereotipije/idiome* (kao npr. *Rat na mojem otoku, Maršal, Blagajnica hoće ići na more, Naši i vaši*), onda gledatelji itekako rado gledaju takav film, osobito u sklopu televizijskog programa, gdje nemaju tako jaka i ambivalentna očekivanja kao kad idu u kina.

Strani filmovi — ma koliko zadovoljavali brojne imaginativne potrebe našeg gledatelja — očito je da ne mogu pružiti specifične idiome što ih pružaju domaći filmovi kad ih 'pogode', idiome koje će publika prepoznati kao 'svoje vlastite', 'za nas karakteristične', 'tipične za nas' i sl. Iako cijelo kinoprikazivalaštvo može preživljavati od inozemnog filma, kako je to u velikom razdoblju do 1945. činilo, i kao što to danas pretežito čini, to ne znači da *idiomatski pogođena* domaća proizvodnja neće biti tražena i sa zadovoljstvom dočekana.

Potreba za artikuliranom i reprezentativnom samopercepcijom jak je motiv za proizvodnju filmova i njihovu recepciju.

(d) *Film ne reprezentira samo 'državu', nego i nacionalne stvaralačke potencijale te modelira temeljna društvena samorazumijevanja konstitutivna za vlastitu naciju.* Tvrdnja kako je jedina svrha hrvatskih filmova opstanak profesije i 'državne reprezentacije' jest, naravno, tek otpisivačka floskula. Film je kao i svako komunikacijsko-stvaralačko područje — multifunkcionalan. Jest da se doista može staviti, i stavljao se, u službu 'reprezentacije', bilo voljno, bilo po sili. Film se doista može se staviti u ideološko i državno propagandne svrhe, ali i u tržišno i egzistencijalno preživljavalačke ('komercijalne', 'paromlatiteljske', 'zarađivačke') svrhe. Kao i u mnoge druge odobravane i neodobravane svrhe. Film rađen u 'državnom interesu' (npr. NDH-filmovi, rani filmovi socijalističke Jugoslavije, ili poneki nacionalno-deklarativni filmovi devedesetih) ili pak samoodržavateljske svrhe (recimo reklamne i obiteljskoprehranjivačke svrhe) rijetko ima samu tu funkciju — on uz to nosi i one vrijednosti koje su film učinile da opstane tako dugo i da ostane važnim dijelom kulture, bez obzira čemu deklarativno služio, a te

su vrijednosti pobrojane u više prethodnih odjeljaka ovoga teksta (usp. odjeljke 1.1.; 1.3, kao i prethodni paragraf).

Naravno da profesionalni filmaši nastoje održati svoju profesiju, a političari pridati statusno-reprezentacijske 'dekoracije' državi i svojoj vlasti, ali pritom — ukupno uzevši — oni time održavaju i razrađuju jedno stvaralačko područje, odnosno održavaju stvaralačke mogućnosti na jednom od kulturno-konstitutivnih područja suvremene civilizacije, odnosno nacije — na imaginativnome audio-vizualnome području, području 'živih slika'. I nema u tome ničeg za otpisivanje.

(e) U slaboj suvremenoj poznatosti hrvatskoga filma u zapadnjačkim kinematografijama (onoj javnosti koja kroji 'svjetsko mnijenje' o pojedinim nacionalnim kinematografijama, i o svjetskim 'filmskim veličinama') hrvatska kinematografija nije nimalo osamljena. Usuđujem se reći da ni jedna neamerička, a osobito 'mala' kinematografija (usp. Turković 1999) nakon Drugog svjetskog rata nije postala poznata samo po jednom istaknutom stvaralaca, nego obično po nekom umjetnički uspješnom grupnom pokretu sastavljenom od više istaknutih stvaratelja. A javljanje jakih i svjetski intrigantnih grupa uglavnom je posljedica osobito sretna stjecaja okolnosti, ali uglavnom stjecaja okolnosti za koje postoje poticajne okolnosti. Autorski film se u Hrvatskoj/Jugoslaviji javio u vrijeme jakog trenda liberalizacije, otvorenosti i općeg 'reformističkog' poleta te još dostatno izdašnoga subvencioniranja filma — i ubrzo je postao poznat i spominjan i u Europi (kao 'jugoslavenski novi film', odnosno 'zagrebačka škola crtanog filma') i u krugovima što ravnaju svjetskim filmskim vrednovanjima. Tomu je išla na ruku svjetska radoznalost za 'nove kinematografije' koje su posvuda nicale, ali ne nužno istovremeno. Svjetski se razglašeni njemački film iz sedamdesetih razvio pod uvjetima osobitih subvencijskih beneficija Savezne (Zapadne) Njemačke; australska je kinematografija postala svjetski poznata tek nakon što je jedno desetljeće država ulagala u razvoj filmskog obrazovanja; osobite pogodnosti koje ima kinematografija u Danskoj bila je plodnim tlom za organiziranje sposobne grupe nametljiva programa (Dogme — 95) itd.

Neprilično je stalno očekivati od pojedinih filmaša i od pojedinih filmova da svjetski 'afirmiraju' hrvatsku kinematografiju i hrvatsku kulturu — jer će to individualno slabo moći učiniti, čak ako se i poneki filmaš naglašeno istakne. Za to je doista potrebna veća količina prepoznatljivih filmova i filmaša — odnosno neki prepoznatljivi pokret. A da bi se 'slučio' takav pokret nije dovoljan idividualan talent. Umjesto da krivimo filmaše za slabi 'svjetski uspjeh', priličnije je prionuti razvijati takvu strategiju unapređivanja opće situacije i motivacije za filmaše, što će djelovati dostatno povoljno i poticajno za eventualno javljanje kakve sretno slučene grupe za svjetski nastup.

(f) *Je li hrvatska kinematografija doista tako skupa?* Iako proizvodnja filmova pod reguliranim profesionalnim uvjetima jest skupa, ona nije po tome iznimka, i nije najskuplja.

Usporede li se objavljene svote što ih je Ministarstvo kulture ulagalo u pojedine kulturne djelatnosti, usporedna ulaganja u kinematografiju nisu nimalo 'razbacivalačka'. Prema glasilu Ministarstva kulture — *Kulturni razvoj* (usp. članak Žilića, 2001) — u sklopu *financiranja programske djelatnosti* u filmske je programe (filmove, festivale, posebne programe udruga i ustanova) u 2001. godini uloženo 30 milijuna kuna, a u istom je razdoblju u programe glazbenoscenske djelatnosti uloženo 32 milijuna, u književno-izdavačku i bibliotečnu djelatnost 56 milijuna, u program zaštite spomenika 125 milijuna, a u 'samostalne umjetnike' (zdravstveno i socijalno osiguranje) nešto više od 24 milijuna kuna.

To, međutim, nije pouzdan indikator ukupnih ulaganja u pojedina kulturna područja. Navedena svota ulaganja u financiranje filmskih programa gotovo je sve što Ministarstvo kulture trenutno odvaja za kinematografiju. Tomu tek treba dodati participiranje Hrvatske kinoteke u financiranju programa zaštite arhivske građe te financiranje zdravstvenog i mirovinskog osiguranja filmaša, među onima koji djeluju kao slobodni umjetnici, ili članovi Hrvatskog društva filmskih djelatnika. Tomu još treba dodati financiranje Hrvatske kinoteke u sklopu financiranja Hrvatskog državnog arhiva (djelatnosti ustanova u kulturi), i time bi se uglavnom iscrplo financijsko ulaganje Ministarstva kulture u kinematografiju.

Druge, međutim, djelatnosti financirane su komparativno daleko više po drugim stavkama Ministarstva. Npr. djelatnosti ustanova s područja kazališne i glazbene djelatnosti financirane su s još 35 milijuna kuna (što znači da Ministarstvo ukupno ulaže u kazališno-glazbeno područje oko 67 milijuna kuna — više nego dvostruko više od onog što se ulaže u kinematografiju). U likovnom području ulaže se još i u djelatnosti muzejsko-galerijskih ustanova (dodatnih 42 milijuna, što čini ukupno više od 58 milijuna ulaganja u to područje), a u te se djelatnosti ulaže prilično i pod stavkom *investicijska potpora*.

Štoviše, dobar dio tih djelatnosti, barem onih brojnih koje su locirane u Zagrebu, osobito kazališno-glazbene djelatnosti (kazališta i glazbene ustanove) bivaju financirane i od Gradskog ureda za kulturu (ponekad u istom omjeru u kojem i od Ministarstva kulture), a pritom se razmjerno mnogo manje ulaže u kinematografske djelatnosti (primjetno manje u izradu filmova), pa tako izlazi da kinematografsko područje nije nimalo povlašteno, i nikako ne pripada u najveće trošitelje subvencija.

Većina kinematografskih djelatnosti zapravo preživljava od vlastitih prihoda (prikazivači, distributeri, uslužne proizvodne djelatnosti) te — za razliku, recimo, od kazališnih, glazbenih i likovno-galerijskih i muzejskih djelatnosti — kinematografija i ne traži 'previše' od države da bi opstala.

(g) *Financiranje proizvodnje*: *ranjivo mjesto*. Od kada se financiraju filmski projekti a ne poduzeća, filmska se proizvodnja filmova prema propisima — *sufinancira*, dakle daje se samo dio novca potreban za proizvodnju filma. Međutim, u zbilji se u mnogim slučajevima to 'sufinanciranje' praktički svodilo na gotovo *potpuno financiranje* proizvodnje, jer je rijetko koji producent rijetko kad uspio pronaći druge dovoljne izvore za zaokruživanje financijskog plana (troškova), ili na pritisak na televiziju da ona dofinancira proizvodnju.

Utoliko prigovarači, čini se, imaju pravo kad postavljaju zahtjev da se ta prikrivena (iako tek djelomična) praksa potpunog financiranja učini službenom. Barem onako kako je to sada — djelomično, tek za neke filmove, i za neko vrijeme, dok se ne poboljšaju prilike. Pa da se barem neki filmovi proizvode pod optimalnim uvjetima.

Treba, naime, vremena kako bi se promijenile na bolje opće gospodarske prilike, ali i percepcija gospodarstvenika o njihovu interesu da ulažu u kulturu, odnosno specifično u kinematografiju, a i percepcija filmaša o strategijama privlačenja interesa gospodarstvenika. *Kulturni marketing* je u nas, zasad, osobito među filmskim proizvođačima, vrlo nerazvijen, trebat će vremena (i studiranja) da se formira i da počinje davati rezultata. Također, treba stanovita vremena (vezana uz tempo integracije Hrvatske u Europsku zajednicu) da se otvore mogućnosti korištenja inozemnih poticajnih fondova kao i spremnost domaćih producenata i autora da se njima koriste.

I to je stvar razvoja, razvojnih strategija. Na tome se već radi (različitim zakonskim povlasticama onima koji ulažu u kulturu), i poneke već daju malen, ali stvaran plod (npr. *Zagrebačka banka, INA* i još poneko veće poduzeće već raspisuje natječaje za projekte s područja kulture i daju im stanovitu potporu — među njima i filmskim projektima). Razvija se stanovito natjecanje, nadmetanje u prestižu time što se donira u kulturu. Ako to postane moda, otvorit će se povoljnije donacijsko/sponzorske prilike.

S druge strane, razvojno se čini vitalnim da se, barem u početku, parcijalne subvencije ne javljaju fragmentirano (često premale za valjano subvencioniranje filmova), nego da se sliju u jedinstvenoj zakladi (fundaciji, institutu...) koja bi preuzela sadašnji posao Ministarstva kulture, sjedinjujući, s jedne strane, proračunski novac, a s druge novac donatorskih poduzeća i pojedinaca, uz povezivanje s europskim zakladama, i preuzimajući na sebe teret subvencijske regulacije filmskokulturne politike.

Još, međutim, stoji sugestija da se proizvodnja filma operativno-financijski *uskromni*. Jer i uza sva objedinjavanja financijskih izvora, malo gospodarstvo male zemlje teško da će omogućiti proizvodnju koja će zadovoljavati zahtjevne recepcijske (i produkcijske) standarde koje daju inozemni filmovi, a još je teže da će održavati i takve standarde i proizvodnu plodnost koja bi bila potrebna za optimalan stvaralačko-stilski razvoj.

Zahtjev za skromnošću čini se redundantnim — redukcija proizvodnih uvjeta, kako je to utvrđeno, stalna je *prisilna* praksa proizvodnje filma u Hrvatskoj. Luksuzne proizvodnje (poput nedavna *Četveroreda*) iznimkom su, i obično su javno napadane. Hrvatski se cjelovečernji i kratki filmovi rade pod izrazito skučenim uvjetima, po utrošenom su novcu mnogo sličnije zapadnjačkim 'neovisnim' i 'nesindikalnim' produkcijama, nego onim središnjim (*mainstream*) produkcijama.

Uostalom, programatsko isticanje drastične redukcije troškova snimanja filma kao glavnog predloška izrade hrvatskih filmova — izrazito je *sljeparačko* (tj. namjerno se prelazi preko činjenica i zamazuje oči). Naime, ni jedan od hrvatskih autora koji su svoje filmove (redovito prvence) snimali pod uvjetima najveće štednje i odricanja nije pokušao potom odmah ponoviti taj predložak. Svi su nastojali svoje sljedeće filmove snimiti pod standardnim sufinanciranim uvjetima (i Radić i Tadić i Rušimović). Razlog je jednostavan — jednokratno se može odreći plaće za rad, jednokratno se može trošiti golema energija na svladavanje enormnih poteškoća koje stoje pred nestandardnom produkcijom, također se jednokratno ponekad može navesti velik broj *drugih ljudi* (filmske ekipe i autorskih suradnika) na takvo samožrtvovanje, ali tražiti da to postane 'standardan oblik' profesionalnog života očito nije ni etički opravdano, ni psihološki-socijalno izvedivo. Od čega će živjeti profesionalci ako od profesije ne mogu živjeti, a dok se bave snimanjem, ne mogu se baviti ničim drugim? Kako tražiti samožrtvovanje od profesije koja ionako jedva preživljava?

(h) *Televizijsku proizvodnju treba ostaviti odvojenom od filmske — iako u reguliranoj suradnji.* Ima jedan temeljni razlog za nesvođenje proizvodnje filma na televizijsku proizvodnju: *odvojena filmska proizvodnja potrebna je televiziji.*

Tako je, prvo, na prikazivačkome planu. Oduvijek je televizija osiguravala gledanost svojega programa prikazivanjem kinematografski nastalih i dotjeranih djela, oslanjala se na djela koja nastaju izvan rutinske (dnevne, tjedne) televizijske proizvodnje i koja računaju na dugoročniju vrijednost i opstanak, odnosno koja računaju i na netelevizijsko prikazivanje — na kinotržištu, odnosno na videotržištu. Filmska djela (igrana, dokumentarna, popularnoznanstvena, glazbenospotovska...) sudjeluju u visokom postotku u ukupnom programskom rasporedu televizija i imaju, uglavnom, visok status. S jedne strane, spadaju uglavnom među najgledanije (najprivlačnije) sastavnice televizijskog programa, a, s druge strane, tipično se drže visokokulturnim dijelom televizijskog programa, dajući kulturni ugled programu (postaji) u sklopu kojeg se prikazuju.

Međutim, film nije potreban televiziji samo prikazivački, nego i proizvodno. Film je odrana bio glavnim izvorištem stvaralačkih i inventivnih kadrova za televiziju. Filmski proizvedena djela i filmski odgojeni stvaraoci i tehničari uvijek su bili donositeljima najviših proizvodnih i stvaralačkih standarda u tekuću televizijsku proizvodnju, jak stvaralačko-razvojni faktor televizije. Naime, televizija u svojim povijesnim počecima nije imala vlastite proizvodne i prezentacijske standarde, nego ih je preuzimala od radija, raznih tipova kazališnih, pozorničkih formi i od — filma. Početni živi televizijski program (emitiranje *uživo*) koristio je odrana film kao registracijski medij, ali i kao medij u kojem se moglo unaprijed pripremati za televizijsko emitiranje složenijih i zahtjevnijih djela od živo prezentiranih. Radi toga su se vrlo rano uspostavila posebna filmska poduzeća koja su se specijalizirala za usluge televiziji i proizvodnju filmskih djela za televizijsko prikazivanje, a kad je izumljen magnetoskop, tada su najčešće bili upravo filmaši koji su pripremali videodjela za emitiranje, a filmski proizvodni standardi ('zanat') i uzorci (vrste i izlagački dosezi) rukovodili su videoproizvodnjom.

Televiziji stalno treba ta 'vanjska', izvanrutinska, visokostandardna proizvodnja, jer u pravilu nema uvjeta da je u

potpunosti ostvaruje u vlastitom operativnom i kadrovskom sustavu. Zato televizija trajno dopunjuje proizvodni program, odnosno prikazivački program, naručivanjem i otkupljivanjem djela što nastaju izvan televizije, uglavnom onih iz kinematografske sfere. Zato joj i treba priljev visokostandardnog, već stilski oblikovanog, stvaralačkog i tehničkog kadra iz kinematografskih djelatnosti.

Nije dakle stvar u tome da televizija 'preuzme' filmsku proizvodnju, nego da se nekako regulira stalna potreba televizije za izvantelevizijskom proizvodnjom te da televizija postane regularan (a ne proizvoljan) čimbenik u kinematografskoj proizvodnji. Bilo da se to izvede tako da televizija postotak pretplate odvaja na kinematografsku proizvodnju (kako je to već bio slučaj u povijesti hrvatske televizije i kinematografije), ili da zakonski regulirano postotak svojeg novca odvaja na naručivanje i otkup filmskih djela, odnosno na ugovornu podršku proizvodnji izabranih filmskih djela.

(i) *Razrada sustava plasmana filma kao kulturno-strateški zadatak.* Akutni problemi izazivaju refleks odustajanja samo u pasiviziranih pesimista. Slabo funkcioniranje plasmana hrvatskog filma (i u domaća kina i na festivale i na inozemnu distribuciju) može se shvatiti naprosto kao razvojni problem i zadatak koji treba nekako dugoročno rješavati. Očigledno je da se trebaju steći opći uvjeti koji će proizvođače i distributere navesti na obavezno i bolje planiranje plasmana hrvatskog filma. Ali je, također, očigledno, da i prije nego što se 'steknu uvjeti' treba producente i distributere sustavno poticati i navoditi da se brinu oko plasmana, kao što je potrebno osnovati ustanovu/ured (zašto ne postulirana *fundacija, zaklada, institut...)* koji bi se o tome brinuo, s planiranim sredstvima i programom, te uz koordinaciju postojećih plasmanskih aktivnosti u Hrvatskoj.

3. Zaključak: Film nam treba i možemo si ga priuštiti

• Hrvatska je kinematografija doista suočena s mnogim hendikepima, brojnim neriješenim, a važnim stvarima, s brojnim mjestima na kojima je ugroženo valjano funkcioniranje u proizvodnji, distribuciji, prikazivanju, a i u općem održavanju više audio-vizualne kultiviranosti. A ponajviše se čini da je kinematografija ugrožena nedostatkom sustavnih dugoročnijih nastojanja oko rješavanja tih kočničkih poteškoća, a nedostatak sustavnih rješavanja stvara dojam *kaotičnosti* kao dominantne 'infrastrukturne' karakteristike hrvatske kinematografije.

Vjerojatno je taj dojam o 'kaotičnosti' generirao onaj toliko javno 'vrćen' metaforički slogan da u Hrvatskoj *imamo filmova, ali bez kinematografije*. Da imamo proizvode, ali da oni nastaju pod izrazito produkcijski i plasmanski neorganiziranim, nerazrađenim, uvjetima.

Kako to i inače jest, onda kad se *ljutita metafora* shvati kao empirijska dijagnoza, kao činjenična konstatacija, ona se teži pokazati *sljeparačkom* — onemogućuje da se kako treba procijeni stvarno stanje, stvara zaslijepljenu predrasudu.

Činjenica je da Hrvatska *ima* (još uvijek) *razrađenu kinematografiju*. Kinematografiju tvori splet uhodanih djelatnosti — proizvodnje, distribucije, prikazivanja, obrazovanja, kulturnog okružja specifično vezanih uz te djelatnosti — a sve to imamo u dostatno razvijenu obliku. Prvo, ma koliko bilo smanjeno kinoprikazivalaštvo — ono ipak uhodano postoji (i *ima* solucije za vlastiti razvoj — primjerice u perspektivi višedvoranskih, *multipleks*, kina). Televizijsko prikazivalaštvo filmova ne samo da se ne smanjuje, nego se uočljivo povećava. Drugo, distribucija filmova (i ona za kina i ona za videoteke) još je najstabilnije unosna, sastavljena od jezgre razmjerno uspješnih i stabilnih poduzeća. Treće, proizvodnja je heterogena, kao i u svim zemljama, ali ipak nekako postoji i ona središnja (koja se sufinancira iz proračuna, a dijelom i ona kojoj je izvor televizija), ali postoji i 'marginalna' proizvodnja koja je izrazito vitalna (neprofesijska, kinoklubska, neovisna, akademska...). Ma koliko sve to bilo razmjerno malo i ma koliko prožeto oscilacijama, ipak je riječ o nezanemarivu opsegu i nezanemarivim dometima. Najzad, ma kakav bio, postoji sustav obrazovanja za film, odnosno postoji ustaljeno kulturno 'filmocentrično' okružje (medijsko, studijsko, amatersko).

Ponovimo: Hrvatska *ima kinematografiju*, ma koliko ona bila prorupčana slabostima.

Štoviše, Hrvatska i nadalje *treba (imati)* kinematografiju.

Film je, naime, sastavni i to ključno utjecajan (još uvijek kulturno paradigmatičan) dio ukupne suvremene audiovizualne kulture, a ona je dominanta suvremene planetarne komunikacijske mreže, suvremene civilizacije. Skeptičko odricanje od filma bilo bi ravno suicidalnom civilizacijskom samosakaćenju.

• Hrvatska kinematografija i u novim tranzicijskim uvjetima pokazala je priličan stupanj autonomne vitalnosti, otporne na promjene (odnosno sposobne da ih dijelom svlada, da im se prilagodi). Naime, kad je jednom uvedena i ustaljena u Hrvatskoj, kinematografija je postala sastavnicom najšire nacionalne kulture (sastavnicom običajne i mentalne sfere) i najuže kulture (one koja elitno razvija najzahtjevnije kulturno-stvaralačke standarde). Kad je jednom tako 'usvojena', ona pokazuje spontane evolutivne potencijale, stanovitu sposobnost 'opstanka' (tj. *vitalitet*) u svim ekonomskim, političkim, a i općekulturnim mijenama. Tranzicijska situacija jest ugrozila, ali nije uništila hrvatsku kinematografiju.

Ali, bez obzira koliko toga može spontano opstati od kinematografije, snalazeći se prema prigodama, iz ukupnog se gornjeg izlaganja razabire povijesna pravilnost: da se relevantniji i sustavniji razvoj i standard opstanka kinematografije ove male zemlje, maloga tržišta i nevelikog raspona njezinih ekonomskih i ljudskih mogućnosti odvija tek pod uvjetima osobite globalne motivacije, tj. povoljne nazorne, financijske i legislativne regulacije koju je, u Hrvatskoj, povijesno najbolje osiguravala — država, odnosno državno raspodijeljen proračunski novac i državno pokrepljivano statusno privilegiranje. Postojan *kvalitativni opstanak* i *kvalitetnija budućnost* hrvatske kinematografije izravno ovise o takvim regulacijama.

• Iako je po Drugom svjetskom ratu, u konstitutivno poletnoj socijalističkoj državi državna/centralna regulacija bila posvemašnja, kasnijom stabilizacijom funkcioniranja države i kinematografije ta je subvencijsko-legislativna kulturna regulacija postala selektivna. Regulativne su se ovlasti pretežito podijelile na tri tipa, odnosno na tri područja: ekonomsko, obrazovno i užekulturno.

- Dio kinematografije prepušten je *gospodarskim uvjetima opstanka* i potpadao je pod nadzor ekonomskih državnih mehanizama i ministarstava, i tamo je ostao do danas. Uglavnom, taj je izuzet iz kulturno-subvencijske regulacije. Riječ je pretežito o djelatnostima distribucije filma, prikazivanja repertoarnog (recentnog/premijernog) filma, raznolikih — i većih i manjih — poduzeća s nekom proizvodnjom, ili/i sa stručno-tehničkom ponudom usluga. Oni potpadaju pod ekonomsku sferu.
- Drugi dio općeg područja kinematografije čini *prosvjetiteljski* dio 'filmske kulture' koji je, prema dugotrajnoj tradiciji, pripadao je državno reguliranim *javnim djelatnostima* (tzv. *društvenim djelatnostima* u socijalizmu). Riječ je o filmskom školstvu, odnosno filmskom obrazovanju u školama, na svim razinama uključujući i sveučilišno obrazovanje, a u to je pripadao i dio amaterskog pokreta. Taj je dio kinematografije u djelokrugu Ministarstva prosvjete i njegovih regulacija, odnosno Ministarstva znanosti i tehnologije.
- I najzad, tu je dio koji se drži *užekulturnim* i upravo se za njega subvencijski i razvojno brine Ministarstvo kulture odnosno gradski i regionalni uredi za kulturu. U taj dio spada stvaralačka proizvodnja filmova ('umjetničkih filmova'; a tek iznimno i dokumentacijske filmske građe — npr. dokumentacija ratnih šteta; dokumentacijska građa o Zagrebu). Iz te subvencionirane proizvodnje filmskih djela izuzimala se tek proizvodnja ekonomskih i elektorskih (političko-izbornih) reklama (a u novije vrijeme i glazbenih spotova), jer se ona drži dijelom ekonomski regulirane proizvodnje. Potom, pod užekulturnu regulaciju potpadaju ('izvanškolski') *kulturni programi* — oni festivalski, filmskih strukovnih udruga, nakladništva, drugi posebni programi (npr. bivši programi Filmoteke 16, a danas programi Hrvatskog filmskog saveza; Multimedijskog centra SC u Zagrebu i dr).

Naravno, bez obzira na takvu podjelu ovlasti, kulturna politika mora voditi računa o cjelini nekog područja, u ovom slučaju — kinematografije, te ona podrazumijeva koordinaciju specijalističkih regulacija (financijskih, gospodarskih, znanstvenih, prosvjetnih te užekulturnih). A što sve valja regulativno stimulirati specificirano je u više odjeljaka ovog teksta.

• Međutim, koliko je god važno osigurati opće poticajne uvjete na svim područjima kinematografije, jezgrom su svake kinematografije njezini *stvaralački potencijali* — u području filmskog stvaralaštva, ali i u području *tumačilačke kulture* — kritike, filmologije, kao i u području slobodnog (izvanškolskog) obrazovanja. Te se stvaralačke potencijale — u slučaju malih kinematografija kakva je hrvatska — *treba* posebno razvojno poticati, i to, naravno, tako da se usredotočava na postizanje *najviših vrijednosti*. Što podrazumijeva stimulaciju *stvaralački ambicioznih i inventivnih programa* — tzv. *umjetnički ambiciozne proizvodnje, odnosno znanstveno i obrazovno inventivne djelatnosti*. I to posvuda gdje se javlja. To znači, stimulacija mora biti usmjerena svim *paradigmatskim stvaralačkim dostignućima*, bilo da se javljaju u sklopu redovite proizvodnje, bilo u sklopu filmskih studija, amaterskog ili personalnog stvaralaštva, komercijalnog (reklamnog, videospotovskog), televizijskog... Odnosno, treba stimulirati stvaralačke programe bilo da se iskazuju kao posebni prikazivački programi (festivalski i redovnoprogramski), posebni publicistički programi (naklade knjiga, časopisa, rubrika), posebni istraživački programi (filmološki, arhivistički, dokumentacijski), kao i u posebnim komunikacijskim koordinacijama (poticaj inventivnim mrežama kontakata u svim aspektima kulturnog života).

Film si očito možemo priuštiti, a i — želimo li da nam kultura ostane sposobna i visokostandardna (barem u onom paradigmatičnom svojem dijelu) — moramo si ga priuštiti.

Naime, ne treba samovoljno prejudicirati *civilizacijske katastrofe* — katastrofe koje prisiljavaju danu civilizaciju da ostane bez svoje dosegnute složenosti i standarda — tako da se odričemo ključnih civilizacijskih odrednica suvremenosti — a među njih svakako pripada film.

LJETOPIS

Daniel Rafaelić

Kronika — veljača-travanj 2002.

5. II-26. II.

U organizaciji Filmskog centra i Goetheovog instituta u dvorani Kinoteka u Zagrebu prikazan je ciklus filmova Reinera Wernera Fassbindera. Prikazani su *Ljubav je hladnija od smrti*, 1969; *Katzelmacher*, 1969; *Bogovi kuge*, 1969; *Zašto je poludio gospodin R.,* 1970; *Piljar*, 1971. Također je u Hrvatskom domu likovnih umjetnika otvorena izložba pod nazivom *Reiner Werner Fassbinder, Pjesnik i majstor filma*. Izložbu su otvorili Hrvoje Hribar (Filmski centar) i dr. Rudolf Bartsch (Goethe Institut). Prikazan je i dokumentarni film *Fassbinder* 77.

10. II.

Kinematografi Zagreb proglašeni su Europskim Distributerom 2001. godine, zbog 'izuzetnog marketinškog angažmana' na filmovima *Dnevnik Bridget Jones, Tomb Rider* i dr. Nagradu je dodjelio UIP, svijetski kino distributer filmova kompanija Universal i Paramount. Kinematografi su u povodu toga organizirali Dan otvorenih vrata u kinu Tuškanac, gdje su besplatno prikazali filmove *Jurski park 3, Shrek, Povratak mumija, Američka pita 2, Tomb rider i Dnevnik Bridget Jones*.

12. II-14. II.

Robert Kakarigi predstavio je u zagrebačkom kazalištu Vidra svoj dokumentarni film *Zemlja pustinjskog sokola*. Film govori o prirodi i ljudima Ujedinjenih Arapskih Emirata. Autor glazbe za filma je Rajko Dujmić.

12. II.

Objavljene su nominacije za *Oscar*-a. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* Petera Jacksona ima 13 nominacija, a slijede ga *Moulin Rouge* Buza Luhrmana i *A Beautiful Mind* Rona Howarda s 8 nominacija. Uz gore navedene, za film godine nominirani su i *Gosford Park* Roberta Altmana te *In the bedroom* Toda Fielda. Posebna zanimljivost ovogodišnjih nominacija svakako je nomincija *Ničije zemlje*, filma Danisa Tanovića, nastalog u bosansko-njemačko-francusko-slovenskoj koprodukciji, u kojem glume i hrvatski glumci (Rene Bitorajac, Mustafa Nadarević, Filip Šovagović, Đuro Utješanović i dr.).

13. II.

U zagrebačkom kinu Europa održana je dobrotvorna premijera filma Rona Howarda *A Beautiful Mind,* u organizaciji Kinematografa Zagreb i Rotary club-a Zagreb. U sklopu premijere prikazan je izbor iz slapstick komedija Charlija Chaplina.

14. II-28. III.

U Kinoklubu Zagreb održan je program pod nazivom *Mladi dokumentarni film*. Prikazani su: *Drugi kat, podrum* Ivana Salaja, 1991; *Zajednički ručak* Vinka Brešana, 1993; *Dvorište* Saše Podgorelca, 1993; *Zapisi jednog nevjernika* Gorana Kulenovića, 1994, *Ime majke: Naranča* Jasne Zastavniković, 1995; *Pogačica, ročelica, mendulica* Vlatke Vorkapić, 1996; *Mirila* Vlade Zrnića, 1997; *Radio Krapina* Jelena Rajković, 1997; *Plašitelji kormorana* Branka Ištvančića, 1997; *Dvoboj* Zrinke Matijević, 1998; *Bag* Dalibora Matanića, Stanislava Tomića i Tomislava Rukavine, 1999; *Bića sa slika* Borisa Poljaka i Damira Čučića, 1999; *Godine hrđe* Andreja Korovljeva, 1999; *Jurić: Tvrđa 1999* Zvonimira Jurića, 1999; *O kravama i ljudima* Zrinke Matijević i Nebojše Slijepčevića, 2000; *Šalter* Dražena Žarkovića 2000. te *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić Veselić, 2000.

Ciklus je uvodnim predavanjem otvorio dr. Hrvoje Turković, a na kraju ciklusa je održana tribina pod nazivom Hrvatski dokumentarci 90-ih, na kojoj su sudjelovali Zoran Tadić (Akademija dramskih umjetnosti), Miroslav Mikuljan (Hrvatska radio televizija), Nenad Puhovski (Factum) i Petar Krelja (Hrvatski radio). Najboljim 'mladim' dokumentarcem proglašen je *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić Veselić, 2000.

18. II-20. II.

U kinodvorani Multimedijalnog centra u Splitu prikazam je ciklus recentne hrvatske dokumentarne produkcije. Prikazani su filmovi: *Rat za Harmagedon* Zdravka Mustaća, *Soske* Rade Šešić, *Vanka škvadre* Brune Ankovića, *Djeca s perona djetinjstva* Silvia Mirošničenka, *Prigušeni glasovi* Nevena Hitreca, *Rio bravar* Tomislava Mršića, *Stani pa gledaj* Mladena Sandrića i *Endart II* Ivana Ladislava Galete.

22. II.

Davor Žmegač je započeo snimanje svog novog filma *Prezimiti u Riju*. U filmu glavnu ulogu tumači Mustafa Nadarević a uz njega glume i Sven Medvešek, Ranko Zidarić, Žarko Savić, Vera Zima, Zvonimir Torjanac i Marija Kohn.

27. II-29. II.

U Ergonet centru u Zagrebu započeo je ciklus filmova francuskog fotografa, novinara i filmskog autora Raymonda Depardona. Među ostalim, prikazani su njegovi najpoznatiji filmovi *10 minuta šutnje za Johna Lennona* i *New York, NY*.

2. III-26. III.

Filmski centar nastavio je projekcije iz ciklusa Hrvatski film 50-ih. Prikazani su *Koncert* (1954) Branka Belana, *Ne okreći se sine* (1956) Branka Bauera, *Vlak bez voznog reda* (1959) Veljka Bulajića *i Deveti krug* (1960) Franceta Štiglica.

U ciklusu Švedski nijemi film prikazani su *Pjesma o grimiznom cvijetu* (1919) i *Priča Gunnera Hedea* (1922) Mauritza Stillera te *Fantomska kočija* (1921) i *Berg Ejvind i njegova žena* (1918) Victora Sjösrtöma.

U ciklusu filmova Romana Zaluskog prikazani su filmovi *Kardiogram* (1971), *Epidemija* (1972), *Antomija jedne ljubavi* (1972) i *Tajna* (1973).

6. III-11. III.

U zagrebačkoj Kinoteci održana je retrospektiva filmova Gorana Markovića. Prikazani su *Urnebesna tragedija* (1995); *Specijalno vaspitanje* (1977); *Nacionalna klasa* (1979); *Variola vera* (1982); *Tajvanska kanasta* (1985) i *Sabirni centar* (1989). Nanoviji Markovićev film *Srbija nulte godine* kao i film *Déjà vu* nisu prikazani. Nakon Zagreba, retrospektiva se seli u Split i Rijeku.

12. III.

Croatia film izdala je osam filmova Kreše Golika na VHS-u, u sklopu edicije Hrvatski filmski klasici. Objavljeni su *Plavi 9* (1950); *Djevojka i hrast* (1955); *Imam dvije mame i dva tate* (1968); *Tko pjeva zlo ne misli* (1971); *Živjeti od ljubavi* (1973); *Pucanj* (1977); *Ljubica* (1978) i *Vila Orhideja* (1988). Navedeni filmovi, prikazani su u kinu Croatia filma od 14. III.-8. III. Također je najavljeno i nastavaljanje edicije drugim domaćim filmovima.

14. III.

U zagrebačkom KIC-u započeo je tjedan iranskog filma. Prikazani su filmovi *Kandahar* Mohsena Mahmalbafa, *Drvo života* Fahrada Mehrantara, *Glumac* Mohsena Mahmalbafa, *Bashir* Ahmada Ramezana Zadeha te *Djeca raja* i *Boja raja* Majida Majidija. Suorganizator ciklusa je Kulturni centar Islamske Republike Iran.

16. III.

U Beogradu je umro jedan od najveći srpskih glumaca Danilo Bata Stojković. Ovaj kazališni i filmski glumac ostavio je iza sebe brojne uloge za pamćenje no možda su najupečatljivije ostale one u filmovima *Ko to tamo peva* (1980) i *Maratonci trče počasni krug* (1982) Slobodana Šijana te *Balkanski špijun* (1984) Živka Nikolića za koju je dobio i *Zlatnu Arenu* u Puli. U hrvatskoj kinematografiji gostovao je u *Kužiš stari moj* (1973) Vanče Kljakovića. Također je nezaboravna njegova uloga u filmu *Idemo dalje* Zdravka Šotre (1982) u kojoj je glumio s Enom Begović i Draganom Nikolićem.

20. III.

U Zagrebu je održana premijera hrvatsko-mađarskog filma *Chico* režiserke Ibolye Fekete. Film govori o Eduardu Rosza Floresu, Bolivijcu koji dolazi 1991. godine u Hrvatsku kao mađarski novinar da bi se uskoro pridružio, u borbi, hrvatskoj strani u ratu. Eduardo Rosza Flores glumi sam sebe u filmu.

23. III.

U organizaciji Kinematografa Zagreb održana je humanitarna pretpremijera animiranog filma *Monsters inc*. Prihod od prigodne prodaje namijenjen je kninskoj, šibenskoj, virovitičkoj i gospićkoj bolnici za uređenje dječjih kutaka.

2. IV.

Filmski centar nastavio je s radom, i to projekcijama filmova Marca Ferrerija: *Žena-Majmun* (1963), *Veliko žderanje* (1973), *Ne diraj bijelu ženu* (1974), *Priča o Pierri* (1983), *Priče obične ludosti* (1983), *Budućnost je žena* (1984), *I love you* (1986) i *Come sono buoni i bianchi* (1987).

U ciklusu *Njemački film sedamdesetih* prikazani su *Moral* Ruth Halbfass (1972) Volkera Schlöndorfa, *Alice u gradovima* (1974) Wima Wendersa, *Tajna Kaspara Hausera* (1974) Wernera Herzoga, *Izgubljena časti Katharine Blum* (1975) Volkera Schlöndorfa i Margarethe von Trotta.

3. IV-4. IV.

U organizaciji BBI-a (Beijing Broadcasting Instituta) i CILECT-a (Međunarodnog centra za veze između filmskih i TV škola) održana je 3. i 4. travnja u Pekingu Međunarodna konferencija o animacijskoj edukaciji u Aziji pod lovom *Tradicionalno u svjetlu novoga*. Hrvatsku su predstavljali Borvoj Dovniković i Vesna Dovniković, glavni tajnik ASIFA-e, Medjunarodne asocijacije animiranog filma. U dva radna dana sudionici su iznosili svoje poglede na pitanje očuvanja nacionalnih i osobnih vrijednosti u animacijskom umjetničkom stvaralaštvu u suvremenim globalnim uvjetima, o novom, kompjutorskom dobu, te o mogućnostima tradicionalne animacije u budućnosti. U toku konferencije prikazani su flash radovi prve generacije studenata animacije BBI-a, zatim studentski filmovi iz Australije i Japana, pa program kompjuterske eksperimentalne animacije iz Tokija. Borivoj Dovniković ilustrirao je svoj govor jednim

od najznačajnijih djela Zagrebačke skole *Satiemanijom* Zdenka Gasparovica. Predsjednik DreamWorksa Richard Chuang, održao je izlaganje o tome kako je nastao i tehnički realiziran dugometrazni animirani film *Shrek*.

5. IV-30. IV.

U kinu Forum Studentskog doma Stjepan Radić, dvorani MM Studentskog centra i Kinoteci u Zagrebu nastavljeno je prikazivanje ciklusa *Francuska kinematografija u 100 filmova*. Prikazani su filmovi: *Orfej* Jeana Cocteaua, 1950; *Jenny Lamour* Henri-Georges Clouzota, 1947; *Bitka za prugu* René Clémenta, 1946; *Ljepotica i zvijer* Jeana Cocteaua, 1946; *Nebo pripada vama* Jeana Grémilliona, 1944. i *Djeca raja* Marcela Carnea, 1944.

8. IV-14. IV.

U dvorani Kinoteka u Zagrebu održani su jedanaesti *Dani hrvatskog filma*. Ukupno su prikazana 93 filma od čega 8 kratkometražnih i srednjemetražnih igranih, 33 dokumentarna, 14 namjenskih, 21 eksperimentalni, 7 animiranih te 10 glazbenih spotova. Veliku nagradu festivala dobio je Ivan Faktor za eksperimentalni film *Das Lied ist Aus*. Nagradu za režiju podijelili su Damir Čučić (*Zaboravljeni)* i Danko Volarić (*Život na sviježem zraku*). Film *Bil jedon* nagrađen je za scenarij (Hrvoje Hribar) i montažu (Slaven Zečević). Mario Sablić nagrađen je za snimateljski rad u filmu *Sigurna kuća,* čiji je režiser, Kristijan Milić, proglašen najboljim debitantom festivala. Kao najbolji producent nagrađen je Hrvatski filmski savez. Nagradu za glazbu primio je Goran Štrbac za film *Zaboravljeni* Damira Čučića. Nagradu Oktavijan, Hrvatskog društva filmskih kritičara, za igrani filma, dobili su Goran Kulenović (za film R*avno do dna*) i Dalibor Matanić (za film *Suša*). *Zaboravljeni* Damira Čučića i Rio bravar Tomislava Mršića proglašeni su najboljim dokumentarcima. Također su nagrađeni animirani *Svaki je dan za sebe svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka te namjenski *Cronet pokrivenost* Krešimira Gančeva. Oktavijana za eksperimentalni film dobio je Goran Škofić za *kuću lutaka*, a pripala mu je i nagrada Jelena Rajković, Hrvatskog društva filmskih redatelja koja se dodjeljuje redatelju mlađem od 30 godina. Glazbeni spot *Na balkonu* grupe Pun kufer (u suradnji s Arsenom Dedićem), u režiji Roberta Orhela također je nagrađen Oktavijanom u svojoj kategoriji. Nagradu Kodaka dobio je Branko Linta za snimateljski rad u filmu *Suša* Dalibora Matanića. Nagradu žirija Glasa koncila dobio je Neven Hitrec za *Prigušene glasove*. Kao najbolji kritičar nagradu Hrvatskog društva filmskih kritičara Vladimir Vuković, primio je Igor Saračević, za filmske kritike u tjedniku Nacional.

11. IV.

U Zagrebu je u 82. godini umro Branko Bauer, jedan od najznačajnijih hrvatskih filmskih režisera. Bauer, rođen u Dubrovniku 1921. godine, ostaje zapamćen po filmovima — npr. *Ne okreći se sine* (1956), *Tri Ane* (1959), *Boško Buha* (1978) i dr.

16. IV.

U studijima Jadran filma započelo je snimanje koprodukcijskog TV-filma (Hrvatska/SAD) *A Man Called Rage* u režiji Zachary Weintrauba. U glavnim ulogama nastupaju Sherilyn Fenn i Isaac Hayes, te naši glumci Bojana Gregurić, Tvrtko Jurić, Stojan Matavulj i Lucija Stamać.

17. IV-22. IV.

Održan je *Treći međunarodni festival kratkog filma* na internetu (http://www.webmoviefest.com). Prikazano je 60 filmova iz svijeta u trajanju do 20 minuta.

24. IV.

U zagrebačkom HNK-u održana je premijera dokumentarnog filma Brune Kovačevića *Dnevnik pobjednika*, o sportskim uspjesima skijašice Janice Kostelić, koja je nedavno, na Zmskim olimpijskim igrama u Salt Lake Cityu, osvojila tri zlatne i jednu bončanu medalju.

27. IV.

U zagrebačkoj Kinoteci Savez crnogorskih udruga Hrvatske organizirao je dan crnogorskog filma u Zagrebu. U sklopu događanja predstavljena je knjiga Gojka Kastratovića, direktora crnogorske Kinoteke, *Crnogorska kinematografija i filmovi o Crnoj Gori*. Također su prikazani dokumentarni filmovi *Krunisanje kralja Nikole* i *Balkanski ratovi*. O filmskom stvaralaštvu Gojka Kastratovića govorio je Veljko Bulajić, a o njegovoj knjizi Ivan Salečić.

Bibliografija

Knjige:

Nataša Govedić

Varanje vremena. Shakespeareova retorička i medijska sadašnjica / Nataša Govedić. — Zagreb: Sveučilišna knjižara, 2002 — 373 str. — Bibliografija. — Summary.

ISBN 953-7015-00-9
420306023
UDK 821-111. 091 Shakespeare, W

Sadržaj: 2. Prije svega, kakvo je to varanje? / 2. Ulaznica ili uvodnik o prevođenju značenja: tema figurativnosti / 3. Ciceronov model ili govornik kao pjesnik / 4. Shakespeareov model ili fontana grla / 5. *Colores rhetorici* ili svijet kao slika / 6. *Corpus rhetoricum* ili slika tijela / 7. Retoričke metamorfoze medija / 8. Figurativna prisutnost: prostor medijske izvedbe / 9. Iluzije pakla (pristupi *Macbethu*); 9. 1. Brechtov zamak ili Wellesov *Macbeth*; 9. 2. Artaudov učenik ili *Macbeth* Polanskog; 93. Interkulturlna pozornica Kurosawina *Macbetha* / 10. Iluzije raja (pristupi *Oluji*); 10. 1. Glazbenopolitički otok Dereka Jarmana; 10. 2. Multimedijski otok Petera Greenawaya; 10. 3. Brodvejski otok Paula Mazurskog / 11. Shakespeare na filmu kao zasebni filmski žanr ili retoričko uokviravanje estetskog znaka / 12. Ranjivost i radikalnost klasika / 13. *Tempora rhetorica* ili figurativna vremena / 14. Pogovor ili pokušaj završetka / Bibliografija / Summary of the book / Kazalo (imensko i naslova).

Đorđe Janjatović

Vladimir Petek / Đorđe Janjatović. — Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2001. — Edicija: Autori — 112 str.: ilustr. C/b

ISBN 953-96219-5-X
411105071
I. Petek, Vladimir — Život i djelo

Sadržaj: Kazalo / Urednička bilješka / Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim / Kritički odjeci / Vladimir Petek — Autorska biografija / Filmografija Vladimira Peteka / Bibliografija: Odabrani tekstovi o filmovima i djelu Vladmira Peteka 1962-2001. / Dr. Mihovil Pansini: Pogovor

Stjepko Težak

Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini / Stjepko Težak. — Zagreb: Školska knjiga, 2002 — 464 str. — Bibliograflja. — Kazala.

ISBN 953-0-50807-7
420214018
I. Nastava filmske kulture — Metodika
UDK 371. 3: 791. 43

Sadržaj: Predgovor / Teoretska ishodišta nastave filma / Bit i svrha nastave filma:

Složenost fenomena film; Utjecaji ekrana na odgoj; Svrha nastave filma / Četiri čimbenika filmskog odgoja i obrazovanja: Film i mladi; Sadržaji filmske nastave;

Izvoditeiji filmske nastave; Nastavne okolnosti / Načela nastave filma / Sustavi i pristupi u nastavi filma / Nastavni oblici / Metode u nastavi filma / Projektiranje nastave filma: Filmskonastavni programi; Izvedbeni programi u nastavi filma / Organizacija nastavnoga procesa: Oblikovanje nastavnog procesa; Mjesto filmskih pojmova i struktumih elemenata u školskoj interpretaciji; Primjeri organizacije nastavnog procesa s različitim metodičkim polazištima; Scenarij i izvedba nastavnog sata / Metodički pristupi kljucnim temama nastavnofilmskog programa na početnom stupnju: Tema, fabula, ideja; Likovi; Nastajanje filmskog djela; Kompozicija i montaža; Slika u pokretu; Trikovi; Zvuk u filmu; Rodovi i vrste; animirani film; Film i književnost; Film i kazalište; Film i strip; Film i radio; Film i televizija; Film i video; Povijest filma / Povezivanje nastave filma s ostalim cjelinama nastave hrvatskog jezika: Nstavni filmovi za književnost; Nastavni filmovi za jezik; Nastavni filmovi za scensku umjetnost; Nastavni filmovi za izražavanje i stvaranje; Igrani film u nastavi izražavanja i stvaranja; Primjer povezivanja filma s ostalim cjelinama nastave hrvatskog jezika; Film i školska lektira / Filmske i televizijske izvan nastavne aktivnosti učenika: Filmske sekcije i družine debatnog tipa; Školski kinoklubovi ili kinoamaterske sekcije; Filmske radionice; Televizijske izvannastavne aktivnosti / Literatura / Kazalo filmskih i televizijskih djela / Kazalo prezimena / Bilješka o autoru.

Časopisi:

Hollywood / filmski magazin; god. VIII., br. 78, travanj 2002. (mjesečnik)

Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Marina Vuletić — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcija: 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 broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 55 eur.

Sadržaj: Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — 74 Oscar: Crno je genijalno (pišu: Aida Mandich&Marina Vuletić) — Pretpremijera: Minority Report (piše: Marijeta Milošević) — Šizofrenija kolektivne podsvijesti (piše: Oleg Sladoljev-Jolić) — Amnezija & film — »Nepotpuno sijećanje« (piše: Dragan Rubeša) — Kino Top-liste (USA-Hrvatska) — Novo u kinima (osvrti); Cro film news i business; Čevapčići ili u slavu Gorana Tribusona (piše: Dejan Šoša) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — 22 AFM: Jedan od najuspješnijih sajmova (piše: Damir Demonja) — portreti: Kevin Sapcey Superioran negativac&pozitivac (piše: Elvis Lenić) — Trendovi: reci mi glasom (piše: Marina Vuletić) — Portret: Sissy Spacek Na novom početku ili polagani povratak — Novo u videotekama — VHS i DVD globus (piše Ivan Kovačević) — Pretpremijera: Reign of fire (piše: Lidija Prskalo) — Portret: Goran Marković Pričom kroz žanr (piše: Rajko Radovanović) — Interview: Tobey Maguire (razgovarala Aida Mandich) — Cinemania — Bolja prošlost cro-filma: sjećanja Mate Relje — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 79, svibanj 2002 (mjesečnik) Nakladnik: Vedis d. o. o., Zagreb — Glavni i odgovorni urednik: Veljko Krulčić — Urednica: Marina Vuletić — Grafički urednik: Josip Žagar — Tajnica redakcija: 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 broju 20 kn/4 eur; Godišnja pretplata 240 kn; 55 eur.

Sadržaj: Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Ekskluziv The Lord of the Rings The Two Towers (piše: Marina Vuletić) — box office (piše: Ladislav Sever) — Fenomen Star Wars I, II, III, IV, V, VI — Interview: Natalie Portman (piše Aida Mandich) — Mini portret: Hayden Christensen — Trendovi: Boksački filmovi (piše: Dragan Rubeša) — Novo u kinima (osvrti) — Hommage: Dr. Kruno Simon (piše: Ivo Škrabalo) — Cro film news i business — Na setu: Fine mrtve djevojke (piše: Marina Apostolovska-Vujaklija — Preview: Prezimiti u Riju (piše: Nataša Bjelan) — Oscarovci: Čedomir Kolar (piše: Renata Petrušić) — Amelie na ničijoj zemlji (piše: Oleg Sladoljev Jolić) — Kritičar koji je Hollywoodu rekao NE! (piše: Jelena Nikolić) — 5. Festival slovenskega filma (piše: Nataša Bjelan) — Napustio nas je... Dudley More (piše: Marina Vuletić) — 22. Zaltna malina tko su najveće »purice«? (piše: Marina Vuletić) — Novo u videotekama — DVD, VHS, Internet news (pišu: Ivan Kovačević i Ladislav Sever); Portret: Billy Wilder — genij!!! (piše: Dean Šoša) — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Pretpremijera: Mr. Deeds (piše: Ivana Crnica) — Pretpremijere: The Bourne Identity — Put do slave: Ethan Hawke (piše: Maja Šegrt) — Cinemania — Klasične scene.

Zapis; god. X., br. 37, proljeće 2002. (tromjesečnik)

ISSN 1331-8128

Nakladnik: Hrvatski filmski savez, Zagreb — Glavna urednica: Diana Nenadić — Uređivački odbor: Marijan Krivak, Krešimir Mikić, Diana Nenadić, Duško Popović, Vera Robić-Škarica — Za nakladnika: Hrvoje Turković — Idejno i grafičko rješenje: Goran Trbuljak — Lektorica: Anica Skoprin — Tehničko uređenje i tisak: C. B. Print Samobor — Adresa uredništva: HR-10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/fax: (385-1) 48 48 764; e-mail: diana.nenadic@hztk.hr; verica.robic-skarica@hztk.hr; web-site: www.hfs.hr — *Zapis* je besplatan i dostavlja se na adrese primatelja.

Sadržaj: POVODI: Mihovil Pansini: Petek ili 'otimanje prizora'; Đuro Dugalić: Revija amaterskog filma — RAF 2002; Ana Dević: Hrvatski eksperimentalni film i video u Bangkoku; Hrvoje Turković: Hrvatski eksperiment i video u Beogradu; Juraj Kukoč: Mladi dokumentarni film; Davor Šišmanović: Filmski mozaik jugoistočne Europe; Diana Nenadić: FC centar ide dalje — u podstanarstvu — MM IZLOG: Marijan Krivak: William Raban — multiscreen film, eksperiment (i dokument); Fred Camper: Bljeskovi veličine — novi filmovi Stana Brakhagea; Diana Nenadić: *Glenn Miller 2000*. u Beču; Dan Oki: *Oxygen 4*; Diana Nenadić: Factor, Lang i Osijek u Sao Paolu — AMARCORD: Duško Popović: Kruno Heidler — vitez podravske ravni; Chris Marker: Moj prvi film; Jon Jost: Od crteža do »bolexice«; Marija Nikolić: 10. rođendan jedne minute — MEDIJI U TEORIJI I PRAKSI: Maria Pini: Videodnevnici: pitanje autentičnosti i fabriciranja — MEDIJSKA KULTURA U NASTAVI: Krešimir Mikić: Jedan mogući pristup metodici filma; Krešimir Mikić: Internet stranice koje pomažu u nastavi medijske kulture; Krešimir Mikić: Pristup filmu *Krava na mjesecu*; Krešimir Mikić: Mediji u vrtiću; Marija Nikolić: Novosti s Učiteljske akademije — NOVA IZDANJA: Stjepko Težak: Privlačan i pouzdan filmski udžbenik; Golik u video-izdanju; Dario Marković: Humanistički objektiv Kreše Golika — IZ KLUBOVA: Entuzijastič-

ni tjedni Enthusia Plancka; Hiperaktivni 'šafovci'; Tečajevi u Kino-klubu Zagreb; Kinoklub u pelenama; Zorica Topić: Martinin pogled u more i crtić; Željko Radivoj: Proljetna navala na montažu; Milivuj Labudić: Kobna greška — MOZAIK — NATJEČAJI / FESTIVALI / PRIJAVE — (Naslovna stranica: Ivan Faktor)

Multimedija (CD):

Otvoreno djelo ili Vladimir Petek njim samim

Naklada: FAVIT MULTIVISION, Zagreb: 2001. — Urednica: Nada Firšt — Tehnička obrada: Konrad Puškarić, dipl. Inž. — DV montaža: Vladimir Petek. — tel. (385 1) 3730-327; tel/fax: 4684-826, 3701-052; GSM: 098/1949-298, 098/515-992, 098/161-242 — MPEG CD: Windows Media Player (Windows 98, 98 OEM...)

Sadržaj: Kolaž intervjua s Vladimirom Petekom; emisija o njemu s izjavama stručnjaka, ulomci iz filmova, dokumentacijske snimke instalacija.

Preminuli

Branko Bauer, filmski i televizijski redatelj (Dubrovnik, 18. II. 1921 — Zagreb, 11. IV. 2002). Osnovnu školu i gimnaziju završava u Zagrebu i tu upisuje Veterinarski fakultet. Po ratnom prekidu studija 1945. nastavlja da bi ga 1949. napustio zaposlivši se u Jadran filmu, prvo kao vođa snimanja, potom kao redatelj kratkih storija u *Filmskim pregledima*, a 1950. režira svoj prvi kratki film (*Naša djeca*). Potom nastavlja redovito raditi dokumentarce da bi mu 1953, kao redatelju koji se okušao u radu s djecom, bila povjerena režija *Sinjeg galeba*, prvog cjelovečernjeg dječjeg filma u Hrvatskoj. Filmom *Ne okreći se sine* (1956) postaje visoko cijenjen, a sljedećim filmovima ustaljuje se kao jedan od najistaknutijih jugoslavenskih i hrvatskih redatelja, podjednako svojim složenim psiho-socijalnim dramama (*Samo ljudi,* 1957; *Tri Ane,* 1959; *Licem u lice,* 1963), kao i zabavnijim i popularnijim (*Martin u oblacima,* 1961; *Prekobrojna*, 1962). Promjenom stilskih afiniteta sredine i sustava financiranja, a kao posljedica slabo prihvaćenih filmova u kojima se pokušao prilagoditi novim modernističkim afinitetima (*Doći i ostati,* 1965; *Četvrti suputnik*, 1967), Baueru se odbijaju projekti na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete, a on se povlači u rad na televiziji, pretežito dokumentarnim emisijama, a radi i igrane televizijske skečeve za mozaične emisije. Igranofilmsku priliku dobiva u Srbiji, gdje režira film *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i televizijsku seriju iz koje je sastavljen taj film — *Salaš u Malom Ritu* (1976), a potom još jedan film prema toj seriji: *Salaš u Malom* Ritu (1976). U suproizvodnji više ondašnjih republičkih centara režira film *Boško Buha* (1978), nakon čega režira još nešto dokumentarnih filmova i TV-emisija. Ne uspijeva ostvariti planiran cjelovečernji projekt (*Grička vještica*). U posljednjem razdoblju života živi uglavnom povučeno. God 1985. izlazi monografija *Branko Bauer* (ur. Nenad Polimac) s revalorizatorskim pristupom grupe oko časopisa *Film*. Potkraj 1990-ih godina doživljava nove počasti, posebnu počast u sklopu hrvatske retrospektive u Rotterdamu (1999) te nagradu za životno djelo (Motovun filmfestival, 2001). Bauer se procjenjuje kao najvažniji i najbolji autora klasičnog stila u Hrvatskoj.

UDK: 791.44(497.5)"2002"
016.7(497.5 Zagreb):791.43"2002"

Igor Tomljanović

Igrani film:

Konsolidacijski koktel

Početak konsolidacije hrvatske kinematografije — izazvan odlukom Ministarstva kulture da započne s financiranjem profesionalne proizvodnje i ostalih filmskih rodova osim cjelovečernjeg igranog filma — možda se najbolje vidi na primjeru kratkometražnog i srednjometražnog *igranog* filma. Za njegovo se održavanje na životu u posljednjem desetljeću brinula gotovo isključivo zagrebačka Akademija dramske umjetnosti, čiji su filmovi sve vrijeme držali monopol u toj kategoriji Dana hrvatskog filma. Ove je godine, međutim, produkcija Akademije zakazala, u službenoj selekciji koju je činilo osam filmova našla su se tek dva, i to vrlo prosječna Akademijina filma (jedan u koprodukciji s HRT-om), a primat su preuzeli profesionalno rađeni filmovi, većinom financirani od Ministarstva kulture. Rezultat toga vidan je skok prosječne kvalitete filmova, a dugoročno gledano rezultati takve politike trebali bi uroditi i povišenjem razine cjelovečernjeg igranog filma kad se u njemu okušaju profilirani autori izvježbani u ozbiljnim produkcijama kratkog filma.

Iz Akademijine radionice ove godine nije bilo ni traga tematskoj raznolikosti, stilskoj razbarušenosti i zafrkantskoj neobaveznosti na koju smo navikli prethodnih godina. Film *Pad* Miroslava Sikavice, rađen na drugoj godini, dramaturški i režijski vrlo je uredna minijatura o mladiću koji svjedoči samoubojstvu djevojke i kroz taj događaj projicira vlastiti osjećaj nemoći i depresije, ali se i moralno preispituje. Filmskim postupcima i dramaturškoj obradi (hrvatski tradicionalna dramaturgija zatvorenog kruga) nema se što prigovoriti, no kako je riječ o već mnogo puta viđenom tematsko-stilskom izboru, *Pad* ostaje tek solidnom školskom vježbom koja u ozbiljnijoj konkurenciji, poput ovogodišnje, nema izrazitih komparativnih prednosti.

Film *Ravno do dna* Gorana Kulenovića odnio je pobjedu, iako su nagrade gotovo jednako kao i on zaslužili i *Sigurna kuća* Kristijana Milića i *Slikanje akta* Arsena Ostojića. Kulenovićev je film neosporno najšarmantniji i najduhovitiji, on pričom o četvero prijatelja koji se pokušavaju riješiti leša policajca kojega je jedan od njih u afektu ubio začudno spaja poetiku tarantinovske nasilnosti i golikovski dobroćudnu kvartovsku nostalgiju, a sve je smješteno u Zagreb koji je s početka devedesetih doista bio poprište sličnih situacija. Kulenović je autor s istančanim osjećajem za prožimanje emotivno napetih situacija s humornim tonom, uz to on pregledno izlaže zbivanja i sigurno vodi glumce (izvrstan je Hrvoje Kečkeš kao moralno središte filma te Rene Bitorajac u bravuroznoj epizodi *prolupaloga* vojnog veterana), a ugođaj mirnog zagrebačkog nedjeljnog jutra dobro pogađa i crnobijela fotografija Marija Sablića. Zbunjuje tek izbor novovalne glazbe s početka osamdesetih koja slabo ili nikako ne korespondira s vremenom o kojemu *Ravno do dna* pokušava svjedočiti.

Za razliku od njega *Sigurna kuća* nepogrešivo je film iz devedesetih godina. Mladi redatelj Kristijan Milić svjestan je da su to godine za koje je Tarantino mnogo relevantniji od Golika, pa je njegov film za našu kinematografiju neuobičajeno energična, sirova i nasilna triler-drama čiji su protagonisti trojica policajaca i jedan kriminalac, sudski svjedok kojega moraju pripaziti za jednu noć. Njegovo manipuliranje njima tijekom te noći, kojim u njih izaziva sumnju u naredbodavce, otkriva rijetko inteligentno sročen scenarij, dok režijski precizno orkestrirana krvava završnica Miliću daje odličnu zanatsku preporuku. Toj tvrdnji u prilog ide i ujednačena kvaliteta glumačkih izvedbi uglavnom slabo poznatih glumaca, među kojima je ipak najzanimljiviju ostvario Marinko Prga kao sitni kriminalac i diler koji strpljivo podnosi fizičku torturu policijskih agenata dok im sam uzvraća psihološkim iscrpljivanjem. U nekoj ozbiljnijoj kinematografiji od naše scenarij *Sigurne kuće* zasigurno bi prerastao u cjelovečernji film, a vjerujem da bi se i u njemu Milić jednako dobro snašao.

Slikanje akta našijenca u Americi Arsena Antona Ostojića sasvim je drukčiji film, koji otvara temu o problemima ljudi kasne životne dobi, njihove osamljenosti i nerazumijevanja na koje nailaze u okolini. To je intimistička drama o odnosu čovjeka koji u starosti počinje amaterski slikati i njegova prvog modela, trudne djevojke koja se osjeti povrijeđenom zbog starčeva izvanumjetničkog interesa za njezino nago tijelo, te mu uzvraća istovrsnim poniženjem. U Ostojićevu mirnu i psihološki preciznu praćenju reakcija dvoje protagonista u škakljivoj i vrlo neugodnoj situaciji osjeća se istinski humanistički interes za likove filma, dok se završni pomirujući preokret ne doživljava kao nasilna politički korektna poenta, nego kao plod iskrene uvjerenosti autora u mogućnost međuljudske tolerancije. Svakako dobrodošao američki prinos hrvatskoj kinematografiji.

Na tradiciju hrvatskoga kratkog filma podsjetio je Dalibor Matanić s filmom *Suša*, filmom koji gotovo dokumentaristički mirno svjedoči o posljednjim stanovnicima jednoga primorskog otoka. Mlada djevojka pokušava zadržati ostat-

Plakatna fotografija za *Sigurnu kuću* Kristijana Milića

ke ostataka ribarske obitelji, ne slušajući nonine riječi kako »*sa smrću posljednjeg ribara umire i selo*«, te savjete svećenika da ode s otoka u grad. Veći dio filma Matanić posvećuje prikazu događaja vezanih uz smrt ribara, no prava je drama, unutarnja drama glavne junakinje, ostavljena za posljednje minute filma u kojima mirno pratimo njezin odlazak na počinak i širom otvorene oči na jastuku, s kojima film i završava. *Suša* je mnogo ozbiljniji i promišljeniji rad od prethodnoga Matanićeva filma, kino-uspješnice *Blagajnica hoće ići na more*, no u stilskoj neujednačenosti — povremeno ironično akcentuiranje detalja, radom kamere, promjenom žarišne dubine ili neobičnim rakursom, iskače iz dominantno minimalističkog, dokumentarističkog diskursa pripovjedanja — još se može naslutiti stanovita autorska nezrelost za tako 'teške' teme. Bez obzira na zamjerke, riječ je o vrlo sugestivnu filmu s naglašenom vizualnom komponentom (snimatelj Branko Linta), inventivnom i efektnom zvučnom kulisom, osobito u primjeni tišine i šumova (montažer Tomislav Pavlic), te s Leonom Paraminski, glumicom rijetke emotivne istančanosti i zrelosti za svoju generaciju.

Najveća igranofilmska razočaranja 11. DHF-a bili su filmovi Ognjena Sviličića *Ante se vraća kući* i Zrinke Matijević-Veličan *Reci, Saša, što je?*. U oba slučaja razlozi razočaranja jednako se nalaze u kvaliteti snimljenih filmova kao i u neispunjenju očekivanja postavljenih ranijim radovima ovih filmaša. Nakon uspjeha pučke komedije *Kako je biti morski pas* Sviličić nije želio ponavljati recept, već se okrenuo nešto ambicioznijem projektu: film o mladiću sa sela, koji u gradu preživljava pružajući seksualne usluge bogatoj starijoj ženi, autor je nazvao *erotskim trilerom*, no on ne samo što iznevjeruje oba sastavna elementa ove sintagme, nego je scenaristički predložak i dramski i žanrovski podjednako zbrkan, a njegove slabosti podvlače režijski promašeni akcenti, nefunkcionalno gubljenje u detaljima i povremeni banalni humoristički pokušaji. Potencijalno psihološki zanimljive liko-

ve dvoje protagonista Sviličić svodi na karikaturu, te tako obesnažuje ionako dramski krhko tkivo filma, te istovremeno onemogućuje glumcima, preegzaltiranoj Miji Begović i bezličnom Davoru Svedružiću, intrigantnije oblikovanje likova.

Film Zrinke Matijević-Veličan *Reci, Saša, što je?* nešto je konciznije ostvarenje, no još ispod očekivanja od darovite autorice dokumentaraca *Dvoboj* i *O kravama i ljudima*. S obzirom da je ovaj film, snimljen u koprodukciji HRT-a i Akademije dramske umjetnosti, diplomski rad Matijević-Veličan, od njega se očekuje ipak nešto više od zanatski korektna fabuliranja i vođenja glumaca. Priča o simpatičnoj djevojci koju neimaština i nezaposlenost primoraju na sitne krađe i laži, te njezinoj noćnoj avanturi sa solidnim maminim sinom, nije bez šarma, no redateljičina autorska pozicija i motivacija za snimanje filma ostaje nejasnom. Beskrvna režija i rutinske glumačke izvedbe Hrvoja Kečkeša i Dijane Bolanča vjerojatno su upravo plod takva autorskog pristupa, koji se doima kao puko odrađivanje studentskih obveza.

Sasvim je suprotan slučaj filma *MIK 2002* (*Mito i korupcija*), riječ je naime o zanatski najnekompetentnijem filmu u ovogodišnjem konkurenciji (autori su amateri, Nenad Marjanović i Diego Bosusco iz KUD Idijota, te Zoran Mikletić), no zato rađena s punim autorskim plućima i bez kompromisa. Duhovita satira na račun hrvatske estrade nije dakako mogla konkurirati za nagrade, ali je osvježila festival izravnom parodijom i burleskom te povremeno duhovitim improvizacijama amaterskih glumaca.

U konkurenciji kratkog i srednjometražnog igranog filma 11. Dana hrvatskog filma nije se dogodila revolucija novih autora, svjetonazora i stilova, niti je prikazan film bez slabosti, no nacrt za njegovo bolje sutra pokazuje se kao koktel u koji bismo umiješali duhovitost KUD Idijota i Gorana Kulenovića, s autorskom energijom i znanjem Kristijana Milića, vizualnim rafinmanom Dalibora Matanića te humanizmom Arsena Antona Ostojića. No, i bez takva filma, treba svakako reći kako je ovo bila jako dobra godina za kratki hrvatski film te stoga u započetoj koncepciji državnoga financiranja manjih filmskih oblika svakako valja ustrajati.

UDK: 791.43-92(497.5)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-92"2002"

Bruno Kragić

Dokumentarni film: Rađa li kvantiteta kvalitetu?

Kvaliteta koja probija kroz kvantitetu

Sudeći po broju prikazanih, a i prijavljenih uradaka skupljenih pod kategorijom dokumentarnoga filma (prikazana su 33 od prijavljenih 67 naslova), hrvatska je dokumentarna produkcija vrlo živa i vrlo zdrava, pače, po glavi stanovnika pretječe indijsku filmsku industriju. U takvu kontekstu opravdano je zapitati se vrijedi li u ovom slučaju stara marksistička krilatica o kvaliteti koja nastaje iz kvantitete, odnosno da li je količina samom svojom veličinom dostatna da proizvede određenu vrijednost. Usprkos napasti niječnoga odgovora, na proteklim Danima hrvatskoga filma prikazano je nekoliko zaista uspjelih dokumentaraca, koji mogu svjedočiti o istinitosti zakona velikih brojeva. Naime, ako broj realiziranih i prikazanih djela nije zanemariv, što se dogodilo u ovom slučaju, pojavit će se i pokoje vrijedno i zanimljivo ostvarenje.

Problem, međutim, nastaje ako se (opravdano) zapitamo vrijedi li pak zbog nekoliko dobrih naslova prikazivati i ostale ako već postoji selekcija, odnosno zašto se ne bi postrožili kriteriji pa da umjesto dugočasne manifestacije koja trajanjem samo potvrđuje tipične hrvatske komplekse manje vrijednosti dobijemo zaista relevantan dvodnevni ili trodnevni festival na kojem bi se prikazivao isključivo vrh hrvatske filmske produkcije, odnosno umjetnički relevantna ostvarenja.

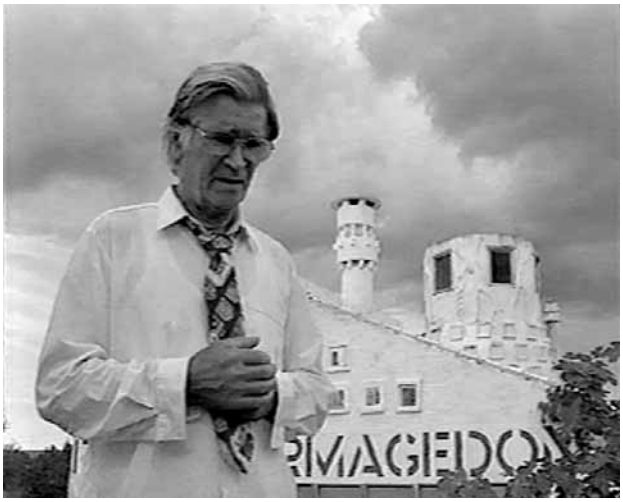
Zaboravljeni Damira Čučića

Doduše, ako se sjetimo spomenute činjenice da je sveukupno bilo prijavljeno čak 67 dokumenatraca pa se potom sjetimo nekih koji su prikazani, dakle selektirani, možemo samo zadrhtati pokušavajući zamisliti kako izgledaju neki neselektirani. Stoga bi odgovor na pitanje iz naslova bio potvrdan (uz rezerve), ali ne može poslužiti kao opravdanje prikazane količine materijala koja, usput budi rečeno, rezultira i opasnom posljedicom, zamorom gledatelja pa i recenzenata, čime njihovi kriteriji postaju maglovitiji pa se, a osobito u slučaju projekcija u trajanju od 159 i 177 minuta, može dogoditi da pojedini filmovi ipak prođu lošije nego što su zaslužili (ali i bolje, što je znatno manje moguće).

Socijalno angažirani filmovi

U takvu kontekstu, a u rasponu između straha od onoga što će doći i očaja proizvedena onim prošlim, možemo krenuti od djela naglašene socijalne ili političke poruke (po mogućnosti kontroverzne), kako bismo došli i do svojevrsnih poetskih dokumentaraca.

Amarcord 1991-2001. u potpunome autorstvu (režija, scenarij, montaža) Pavla Vranjicana sastavljen je isključivo od snimaka iz arhiva TV-kompanije Yutel, snimaka više hrvatskih snimatelja i vijesti s programa HRT-a, a nastao je potaknut medijskom promocijom i emitiranjem na programu hrvatske javne televizije filma *Oluja nad Krajinom*. Njegovo je uvrštavanje u projekciju svečanog otvaranja izazvalo već poslovične proteste ostarjelih šezdesetosmaša, a zbog krivih razloga (ideoloških, a ne estetskih). Taj film kao i djela nastala u produkciji ideoloških protivnika Vranjicanijeva filma (*Snovi na peronu djetinjstva* u režiji Silvija Mirošnićenka, *Paviljon 22* u režiji Nenada Puhovskoga) impresioniraju uvjerenjem, razvidnim gotovo iz svakoga kadra, kako je za dobar film dovoljno imati poticajnu temu. To dakako jednostavno nije točno, pa iako i *Amacord* i *Paviljon 22* izabiru i dokumentiraju neke intrigantne sadržaje i prenose publici stajališta svojih autora, oni kao filmska djela ostaju nestrukturiranima (osobito *Amarcord*), stoga estetski nerelevantnima i nezanimljivima. Takvima su čak i u kategoriji dokumentarnoga, jer i ona, usprkos nazivu, mora poštovati određene estetske zakonitosti kako bi se mogla smatrati umjetnošću, a ne tek običnim *dokumentom* ili porukom. I ostali filmovi u produkciji Dokumentarnoga filmskog projekta Factum imaju izraženu i prepoznatljivu socijalnu svijest čineći svoga producenta autorskim suučesnikom, ali i svjedočeći o pro-



Rat za Harmagedom Zdravka Mustaća

Praznik rada *Tomislava Gotovca, Željka Radivoja i Damira Čučića*

blemu koji nastaje ako autorski percipirana društvena relevancija nadvlada oblikovnu stranu.

Poetsko-esejistička orijentacija

U tom smislu, suprotnost spomenutim filmovima različitih idejnih poruka čine ona djela koja više nastoje na rekreiranju autentičnog ozračja negoli na iskazu autorova stajališta. Filmovi kao što su na festivalu prepoznati i nagrađeni *Bil jedon* u režiji Hrvoja Hribara (možda autorovo najbolje djelo, a svakako ugodno iznenađenje za svakoga tko je prije njega gledao netom prikazanu redateljevu televizijsku igranu seriju) i *Zaboravljeni* u režiji Damira Čučića, ali i neopravdano zaobiđeni *Alkemičari s kraja svijeta* u režiji Mire Brankovića prispodobljivi su onim što se kolokvijalno naziva *poetskim dokumentanim filmom* ili *filmskim* esejom. U vremenu kada je većina dokumentarnih filmova, bilo skrivene kamere, anketnog filma, reportaža ili kompilacijskog filma, preuzela televizijske strukture, poetski ili esejistički dokumentarac ostaje možda jedinim putem *filmskog* dokumentarca (makar djelo i bilo prikazano samo na televiziji). Ti filmovi načinom filmskog oblikovanja zbiljskih događaja, a ponajprije rekonstrukcijom atmosfere, upućuju na očitu činjenicu da film (tehnički, ali i kao umjetnost) uvijek preobražava zbilju, odnosno na nejasnu i teško utvrdivu granicu zbiljskog i umjetnički ostvarenog, kao što upućuju i na problematičnu prirodu sama poimanja zbiljskog. Kao takvi oni se odmiču od čistog dokumenta, ali se jasno mogu definirati estetski relevantnima, svejedno se potvrđujući i dokumentarcima očitovanjem jasna zahtjeva za istinosnim. Naglašavajući problematičnost žanra (što je osobito vidljivo u filmu *Bil jedon*) oni pridonose njegovu redefiniranju i kvalitetom opravdavaju brojčanu kvantitetu roda kojega su kao primjerci prikazani.

Dokumentarci srednjeg puta

Ostali dokumentarci (a ima ih još 27) različitih su težnja.

Oni najbolji u toj šarolikoj grupaciji zlatne sredine poput *Rio bravara* Tomislava Mršića približavaju se gore spomenutima.

Paviljon 22 Nenada Puhovskog

Život na čistom zraku Darka Volarića

Velik ih je broj utemeljenih socijalno (razumljivo s obzirom na hrvatsku socijalnu zbilju) ili psihološki (i u smislu iskaza o mentalitetu neke skupne ljudi ili zajednice), i većina je simpatična, ali ni društvenu ni psihološku zbilju o kojima govore ne uspijevaju i rekreirati, nego je samo dokumentiraju (jasna je iznimka *Jedna vukovarska priča* Bogdana Žižića). Neki pak govore o pojedincima i u toj kategoriji raspon je od onih koji ekscentričnost prikazanoga pojedinca ne uspijevaju kanalizirati u suvislo djelo (*Rat za Harmagedon* u režiji Zdravka Mustaća) do vrlo solidnih, poput *Spaljenoga sunca* Petra Krelje, koji razočarava tek u srazu s nekim drugim autorovm ostvarajima.

Dio filmova zanimljiv je zbog profilmskih elemenata (*Super snaga čudnih ljudi* Vlatke Vorkapić zbog uključivanja koncepcije filma u filmu, *Soske* Rade Šešić zbog realizacije na tri simultana ekrana, *Hrvati u Gradišću* u režiji Josepha Hartmanna zbog uključivanja fantastičnoga motiva u inače prilično običnu dokumentarnu strukturu), ali ostaju u cjelini nestrukturiranima. Drugi su rađeni u duhu kompilacijske reportaže, neki od njih više (*Damnatio memoriae ili Udar na sjećanje* Bogdana Žižića) a drugi nešto manje uspjele (*Prkos je strujao gradom — deset godina* poslije Vedrana Benića), premda je u slučaju potonjega ipak znatna razlika od filmova spomenutih na početku ovoga napisa.

Završavajući ovaj kratak osvrt na prikazanu dokumentarnu produkciju s Dana hrvatskoga filma možemo ustvrditi da je hrvatski dokumentarac u cjelini (uostalom kao i cjelovečernji hrvatski film, a preuzetno ćemo ustvrditi i kao kultura), pristojan i solidan, ali ne baš inovativan kompleks, s pokojim djelom koje dopunjuje ipak postojeću, ako ne i dominantnu, inovativniju tradiciju.

UDK: 791.44(497.5)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-9"2002"

Diana Nenadić

Eksperimentalni film: Der Experiment ist nicht aus

Prije samo nekoliko mjeseci bilo je pitanje hoće li se eksperimentalni film kao filmska vrsta uopće održati u programu *Dana hrvatskoga filma*. Prema nagovještajima tadašnjeg organizacijskog odbora, eksperiment je, zajedno s animacijom, glazbenim spotom i namjenskim filmom trebao odstupiti u korist dokumentarca i kratkog igranog filma, te time izgubiti priliku da barem nekako zadrži status ravnopravne filmske vrste. Ne može se reći da je položaj eksperimentalnog filma bio osobit i tijekom cijeloga prethodnog desetljeća, premda se njegovo mjesto u programu nije glasno dovodilo u pitanje. Pojedine selekcijske komisije za njega nisu imale sluha, pa ni eksperimentatori i videoartisti osobita interesa za festival, iako su prosječne ocjene eksperimentalnog programa katkada premašivale sve ostale, a čak je uspio izboriti i nagrade stručne ocjenjivačke komisije (Bukovčev *Sonata za Ernesta G.*, *Emit* Ane Šimičić).

S ozbirom na sve to hrvatski alternativci mogu biti vrlo zadovoljni jedanaestim izdanjem *Dana hrvatskog filma* i zahvaliti selektorici Sanji Iveković što je, primjenjujući (prvi put u povijesti festivala) pravo izborničkog poziva 'istjerala' na vidjelo i ono što se rijetko gdje vidi ili ne pripada isključivo kinoprostoru. S dvadeset i jednim naslovom u konkurenciji, eksperimentalna/video selekcija bila je najbrojnija i najraznovrsnija, a k tome i najpreglednija: pokazala je da je eksperiment/video iznimno vitalna kategorija s mnogo produkcijskih kanala: na 11. Danima dobila je osim galerijske (likovnjačko-konceptualne) i 'akademsku' potporu — radove studenata Umjetničke akademije iz Splita i zagrebačke Likovne akademije. Dodamo li tome i dvije odluke žirija — *grand prix* Ivanu Faktoru za *Das Lied is aus* i debitantsku nagradu UMAS-ovu studentu Goranu Škofiću za *Kuću lutaka*, bit će jasno da su se eksperiment i video nepravedno nalazili na marginama i filmskog života i kinematografske politike.

Eksperiment je ukratko ponudio sve što se može zamisliti na celuloidnoj i videvrpci u rukama 'alternativaca' — eksperimentalnu dokumentaristiku (najizrazitiji primjer je Faktor), konceptualnu animaciju, strukturalne i poetske varijacije, govor u prvom licu, narativno-animirane igre s lutkama, konceptualne fiksacije, programatske radove, sve do *ready-madea*, pa je ukupno bio i najcjelovitija i najslojevitija konkurencija. O cjelovitosti i složenosti pojedinačnih prinosa može se, dakako, raspravljati.

A kada je o tome riječ, film Ivana Faktora *Das Lied ist aus* posve se opravdano našao u središtu pozornosti s tim 'tvrdokuhanim' mementom osječkih ratnih godina, filmom koji probranim slikovnim zapisom i tonskom pistom transcendira konkretni prostor i vrijeme u kojem je nastao. Deset godina odmaka od ratnih događanja u Osijeku omogućili su Faktoru da iz hrpe snimljenog videomaterijala (oko 70 sati) izluči ono što na neki način ilustrira nedokučivo ludilo rata. Riječ je zapravo o naizgled efemernim krhotinama grada koje ga u mozaičnom zbroju prikazuju kao plijen neke nevidljive i nedohvatljive fantomske sile. Nisu to više samo potresni prizori kakvih smo se nagledali cijelih deset godina, nego grotesknosmiješne, apsurdne i sablasne pojedinosti hranjene općim unutarnjim ludilom i distanciranim, izglobljenim pogledom nekoga tko je i sam u tome — i ne samo voajerski — sudjelovao. Ključ dojmljivosti Faktorova filma, dakako, nalazi se u probranim i izlučenim prizorima, zabilježenima pronicavim objektivom osjetljiva promatrača. Riječ je o dosjetljivu kontrapunktu izvorne slike i zvuka i 'posuđene', ponovno selekcionirane zvučne piste Langova filma *Ubojica M*, iz koje provaljuje strava 'nezaštićenih' građana i mahnitost nevidljivoga ubojice djece. Spoj je metafizički napregnut, ali i duhovit: katkada se posuđeni zvuk gotovo implantira u prizor, ponekad ih humorno tumači ili komentira, a ponegdje, kao u slučaju završnog monologa Petera Lorrea, sugerira neuhvatljivu sveprisutnost ubojice čiji se duh uvukao u svaku poru grada. Takva primjena zvuka ne oduzima ništa autentičnosti vizualnih zapisa uhvaćenih iz izglobljenih rakursa u kojima se osjeća prisutnost autora-promatrača. Faktorov *cut-and-paste*, ima još jedan intertekstualni dodatak koji govori o njegovu odnosu prema materijalu koji je držao za sebe toliko godina. Koristeći insert iz *Blade Runnera*, snimku televizijske emisije tog filma u vrijeme opsade, autor kao da se poistovjećuje s replikantima, lažnim bićima s dvojbenom memorijom i kao da nam želi reći da su fragmenti njegova filma arbitrarno izvučeni iz spremišta ratnih uspomena. Ta subjektivnost zapisa, ali i njihova odabira, ipak ne umanjuje i dokumentarističku vrijednost filma: anegdotalne 'sitnice', izglobljene i zamračene osječke 'vedute', istrgnuti detalji urbanog ratnog inventara, te ekspresivne deskripcije ambijen(a)ta zbirno predočuju neizrecivo salbasno ratno ozračje.

Zanimljivo je da se hrvatska kritika ipak odlučila za drugog ubojicu iz filma Gorana Škofića *Kuća lutaka*. Njegove su mete animirane ženske lutke posuđene iz neke dječje košare. Glasače je, vjerojatno, kupila dojmljiva horor-atmosfera i crnohumorno variranje napada krpenoga (muškoga) ubojice

Das Lied ist aus Ivana Faktora

bez lica na *ready-made* figure ženskih žrtava. Uostalom, samodopadno i stilizirano poigravanje nasiljem kao da je najomiljenije štivo publike *Dana hrvatskog filma* (ne znam zašto, barem ne deset godina poslije pojave Tarantina), što se moglo vidjeti i u reakcijama na slične igrane filmove šund i *trash*-poetike. Kao što *Kuća lutaka* u odnosu na Faktorov film djeluje kao neobavezna igra tako i vrijedna djela videoveterana Dalibora Martinisa i Ivana Ladislava Galete djeluju kao čisto formalistička ostvarenja.

Parken Verboten i *To Americans I say* pripadaju tzv. binarnoj seriji Dalibora Martinisa i oba su zaokupljena kodiranjem i prekodiranjem poruka iščitanih iz vizualne građe. U prvom slučaju podloga je auto-happening, akcija parkiranja novih automobila u pješačkoj zoni, koju Martinis bilježi iz različitih motrišta i artikulira s pomoću različitih izvedbenih postupaka varirajući ih u svom trodijelnom videu. Umjesto strukturalnog, u drugom radu, Martinis se utječe konceptualnom registru prekodirajući blagim intervencijama poruku

Parken verbotten Dalibora Martinisa

u Morseovu kodu sa špice filma *King Kong* u produkciji RKO Radio Pictures. Martinisova varijanta špice krije, navodno, kodirani tekst poruke Osame bin Ladena upućene Amerikancima poslije razaranja World Trade Centrea u New Yorku. Premda su oba Martinisova rada efektno i precizno izvedena, značenja koja im binarnim kodiranjem autor pridaje mogu se potpuno dokučiti tek iz raznih autorovih opisa radova u popratnom propagandnim materijalu, no elegantna je izvedba u svakom slučaju neupitna.

Drugi dio Galetina *EndArta* ponudio je znatno čišću verziju 'prizora iz vrta', odnosno, očišćenu od didaktičkih autorovih komentara iz Prvog dijela, u kojem je objašnjavao svoj bioetički i ekološki odnos prema prirodi. Devet novih vrtnih odlomaka realizirano je jednakom usredotočenošću autora na detalje snimane iz pomaknutih, izglobljenih rakursa. Usporenjima pokreta, ozvučenjem biosvijeta, zvučnim distorzijama koje nastaju u procesuiranju slike, Galeta kao da hoće istaknuti kako izbliza i oprezno 'bdije' nad svojom hraniteljicom.

Još jedan videopionir involviran u ovogodišnju eksperimentalnu produkciju, Goran Trbuljak, pojavio se kao snimatelj videa Ksenije Turčić, *Residency,* u kojem njegova kamera i komentari autorice pred kamerom ironično predstavljaju njujoršku rezidenciju umjetnice šetnjom kroz impresivnu stambenu kvadraturu.

Ovaj osobni pa i autoironijski registar inače je istaknuto obilježje ostvarenja autorica, koje su u velikom broju (opet zahvaljujući S. Iveković) sudjelovale na *Danima*. U radovima Kristine Leko taj registar je sigurna konstanta pa tako i u videu *I don't remember his name.* Osobno provocirajući dokumentarnu situaciju (razgovor s trgovcem Kinezom u jednom sarajevskom dućanu) autorica nastavlja doticati prostore interkulturalnih i interpersonalnih odnošaja vedro priznajući kako bi željela da to bude i prostor intimnije komunikacije.

Mlade videoumjetnice Ana Hušman i Lala Raščić u zajedničkom radu *Broadcastingthing* izražajno i pomalo rastrzano bilježe zajedničko putovanje u Smiljan, rodno mjesto Nikole Tesle, snimajući krajolik iz automobila dok se eter puni njihovim zaigranim razgovorom tijekom vožnje. U samostalnim radovima obje su fiksirane na određeni prostor. Lala Raščić pritom užurbno ilustrira svoj strah od visine i života u neboderu brzim uzdizanjem kamere kroz unutarnji stubišni prostor i strmoglavim padanjem s nebodera (u videu *17 katova*).

Daily Progress Ane Hušman već je strukturalni 'videofiksacije' jer je statična kamera u cijelosti usmjerena na dvorišnu fasadu neke zgrade koju snima od jutra do večeri. Autoričin eksperiment zapravo je eksperiment s vremenom: slobodno se poigrava 'zbivanjima' iza prozora i vrata (paljenje i gašenje svjetala) kao i digitalnom rekonstrukcijom prostora koja prati mijenu dana u noć; riječ je, ujedno, o vrlo zanimljivim slikarskim kompozicijama koje se međusobno izmjenjuju s minimalnim pomacima.

Zbog fiksacije spominjem i video Vedrana Šamanovića *Neurotic Dancers.* U jednom kadru, s kamerom fokusiranom na

sliku s izložbe, Šamanović kreira neurotičnu koreografiju galerijskih posjetitelja koji se bezglavo vrte u skučenu prostoru ispred kamere bez vidnog zanimanja za izloženu sliku.

Studija pokreta, tj. odnosa kinetike i statike, jedan je od motiva videa Željka Sarića i Tomislava Perice *Dance Faust Dance,* ali njihov je eksperiment preveć zaokupljen dokumentarnom građom (nastajanjem baleta i koreografijom Milka Šparembleka) da bi mogao polučiti čistiju eksperimentalnu studiju.

Bez namjere da bude iscrpan prikaz cijele eksperimentalne produkcije, ovaj pregled uime raznovrsnosti ističe i jedan animirani eksperiment, desetminutni crtić Denisa Krašilovića *Kako su prokleti iz pakla spasili gangstera Ronalda Reagana.* Štos je u goj animaciji u tome što su na crtežu lika preobraćena kriminalca i propalice koji priča svoj život animirana — samo njegova usta! Riječ je, dakle, o konceptualnom crtiću koji se prilično utječe zvučnom zapisu.

K 51 Matije Debeljuha, UMAS-ova studenta, video je stanja predočenih grčem tijela (performerice) i usporenim pokretima, izobličujućim ili nakošenim rakursima te neugodno potmulim zvukom. U tradiciji eksperimentalnoga filma taj rad, u svakom slučaju, ima niz prethodnika; iako zbog semantičke zamršenosti i višedijelnog strukturiranja ponajviše podsjeća na Mustaćeve videoradove, ipak je na svoj način efektan.

Spomenimo i zgodni zahodski performans Alena Floričića *Bez naziva, 2001* s ritmičkim variranjem pokreta nogu nekog anonimnog WC-pacijenta, njegovih udaraca štapom u plafon i zahodskih zvukova.

Za *ready-made* prinos eksperimentalnoj selekciji pobrinuo se Danko Friščić serijom *ready-made* foršpana *Prozor u trash video* koji doslovce otvara pogled u *trash*-sadržaje prikupljene s raznih izvora. Po izričitoj želji autora dijelovi ovog serijala prikazivani su zasebno nakon svakog programa igranog filma i uspjeli su isprovocirati publiku dosad nenaklonjenu ovako radikalnim eksperimentima.

Provokacija ukupne eksperimentalne selekcije bila je više nego uspješna — *der Experiment ist nicht aus*!

UDK: 791.43.05(497.5)"2002"
016.7(497.5 Zagreb):791.43"2002"

Nikica Gilić

Namjenski film i videospot:

Predrasudne marginalizacije

Negdje na samoj margini programa, na rubu interesa autora i publike Dana hrvatskoga filma nalaze se dvije kategorije (vrste? roda?) kojima je zajednička organiziranost na temelju izvanfilmskih struktura i načela. Namjenski film tako nastaje kao programski film, djelo s eksplicitnom i vrlo jasnom društvenom funkcijom ili/i porukom i tezom (najčešće, premda ne i isključivo, trgovački/ kapitalistički usmjerenom), dok glazbeni videospot uglavnom podređuje kompletnu vizualnost s jedne strane značajkama glazbenoga broja zbog kojega je nastao, a s druge strane tržišnim potrebama diskografske industrije. Jer, kada nastaje pjesma unutar industrije popularne glazbe, njezini kodovi nisu vezani samo uz žanrovsko nasljeđe 'rock-glazbe', 'pop-glazbe', 'zabavne glazbe', itd., nego i uz složeni vizualnoideološki sklop usmjeren na sviđanje određenim segmentima publike — zna se, primjerice, kako treba izgledati pjevač ili pjevačica pojedinih glazbenih žanrova, odnosno relativno dobro određenih niša na tržištu.

U tom smislu vlada u filmskim krugovima određena sumnjičavost prema tim hibridnim kategorijama, kao da su glazbeni spotovi ili, primjerice, reklame za mobitele po definiciji manje vrijedni i kreativno impotentiji od, recimo, dokumentarnih filmova podređenih propagandi određene političke ideje ili afirmaciji točno određenog (a u nekim kulturnim, medijskim i političkim krugovima relativno dobro unovčiva) tipa kulturnog kapitala, za potrebe našeg kratkog razmatranja svodiva na socijalni angažman na platformi 1968. i njezinih (srećom, prilično izblijeđenih) postmodernih ili/i postljevičarskih odjeka.

Takve su predrasude, dakako, besmislene, jer su, kao prvo, programi, poruke, teze i drugi (ideološki) kodovi (kapitalistički ili marksistički — svejedno) sastavni dio svakog umjetničkog stvaranja, a kao drugo, ti su kodovi ono što umjetničko stvaranje dijeli sa svojim društvenim kontekstom bez obzira o kojem se žanru ili vrsti radilo (dakako, na različite načine u raznim žanrovima). Postoje, međutim uočivi i razabirljivi postupci koje ne možemo svesti na tržišnu ili političku angažiranost, te se prema tim kriterijima može vrednovati i namjenski film i, recimo, već spomenuti 'angažirani', 'politički' dokumentarac.

Poetika reklame

Možemo, primjerice, ustvrditi kako je Krasimir Gančev pokazao zavidnu razinu tehničke i umjetničke kompetencije u realizaciji uglavnom solidnih ili vrlo dobrih marketinški kodiranih scenarija svojih naručilaca (riječ je o reklamnim tvrtkama što okupljaju, vrijedi i to napomenuti, neke od najkreativnijih kadrova školovanih na tradicionalnijim humanističkim i tehnološkim ograncima naših sveučilišta). Ovogodišnju Gančevu ponudu namjenskih filmova (vrhunac u ovoj kategoriji) tako čine *Cronet pokrivenost* i druge reklame za mobitele (*HT mobitel bakica*), sladoled (*Ledo Chaos*, najnoviji iz vrlo uspjele serije reklama sa Zdenkom Heršak u ulozi dame u najboljim godinama zainteresirane za seksualne učinke Ledovih sladoleda na mlade muškarce), boje i lakove (suzdržano duhoviti, metažanrovsko ironični *Chromos majstor superstar*), pivo (*Ožujsko pivo-brass band*), te internetske 'providere' (osobito *ISDN serija*).

Repertoar postupaka u ovom diskurzivnom području jako je širok — montaža kao vrlo važan oblik filmskog zapisa koristi se i za ritmičke i za narativne i za asocijativne, metaforičko-poetske svrhe, pokreti kamere i izbor planova vrlo su raznoliki i lucidni, te služe manje više istim svrhama kao i montaža, a, primjerice, snimateljski je rad programatski esteticiziran (kako bi se ostvario dojam privlačnog HT, Ledo, itd. svijeta ljepšeg od zbilje). Pritom se različiti snimateljski rukopisi Branka Cahuna, Predraga Dubravčića, Vanje Černjula i Svena Pepeonika s jedne strane niveliraju na neku vrst optimalne projekcije žanrovski kodirane vizualnosti u namjenskim filmovima, ali, čini nam se, ipak ostavljaju sasvim dovoljno prostora za individualni trud i zadovoljstvo postignutim kolorističkim efektima, odnosima svjetla i sjene, gradijentima površina... Digitalna obrada slike i zvuka, međutim, vjerojatno je dosta pripomogla ovako pozitivnom dojmu ovih vrlo solidnih reklama, te sve u svemu možemo izraziti zadovoljstvo razinom koju je dosegao Gančev, jedan od autora čiji smo rad (i napredak) kontinuirano mogli pratiti na festivalu.

Moramo, međutim, napomenuti kako je šteta što konkurencija Gančevljevim filmovima nije bila nešto oštrija, ali i raznolikija, jer bismo tada mogli s jedne strane strože, a s druge strane lakše određivati njihovu vrijednost u nekom kontekstu. U istom se poetičkom i izražajnom prostoru tako kreću podjednako esteticizirani no nešto slabiji namjenski filmovi Radislava Jovanova-Gonza *Vjesnik 'Oluja'* i *Duel* te još jedan impresivan tehnicistički namjenski film vezan uz motovunski filmski festival (*Motovun Film Festival Trailer* Tomislava Rukavine, Tomislava Vujnovića i Andreja Korovljeva).

Bitno različit pristup reklami daje vrlo solidan animirani namjenski film *Nasilje je zločin* Tatjane Božić i Petra Grimanija, u kojem je primjerenom nježnošću crteža, vizualnom i argumentativnom jednostavnošću potkrijepljen društveni angažman borbe protiv nasilja u obitelji, a od ostalih filmova iz ne baš brojne konkurencije izdvajanja se vrijednim čini *Organić* Maurizija Ferlina, solidna ugođajna i metaforična reklama s usnim harmonikašem kojom IDS pokušava (valjda i uspijeva) uvjeriti birače kako oni nisu obična politička stranka.

Poetika videospota

No, dok u konkurenciji namjenskih filmova možemo ustvrditi kako su ovi Dani iskočili iznad prosjeka dosadašnjih godina, u kojima se znalo desiti da kritičar nije siguran zaslužuju li neki naslov i trojku (o višim ocjenama u glasanju za *Oktavijana* da i ne govorimo), ovogodišnja ponuda videospotova vjerojatno spada u donji dom male tradicije ovoga festivala. Vjerojatno su slaboj spotovskoj ponudi pridonijela i poslovična organizacijska natezanja — i ove se godine vodila dobro poznata no ništa manje naporna polemika oko toga što bi se sve moglo izbaciti s Dana hrvatskoga filma. No, dok su u nekim drugim kategorijama ambiciozni autori i inventivni selektori uspjeli kompenzirati osjećaj nedobrodošlosti i marginalnosti svega što nije dokumentarni ili igrani film (živjele reforme!), videospotovi ove godine nisu uspjeli u tom smislu zaživjeti.

Ako možemo reći da u ovoj konkurenciji nečega nedostaje (a takav pristup nečemu čega jest bilo na festivalu nije bez bitnih mana), to bi svakako mogli biti spotovi Radislava Jovanova-Gonza. Radovi ovoga, posljednjih godina, čini se, nešto manje uspješnog autora su u cjelokupnoj povijesti Dana brojem i kvalitetom činili okosnicu programa, uz relativno brojne no ipak pojedinačno-sporadične doprinose drugih autorica i autora.

Poetički i stilski, dakle prema tipu vizualnosti i nenametljivoj ritmizaciji prizora kojom se slika dovodi u sklad sa zvukom, vjerojatno su najbliži Gonzovim spotovima neujednačeni i ritmički problematični spot *Tiha noć* (sa sastavom Sick Swing Orchestra) i solidni *U dva oka* (s Milom i putnicima) Vedrana Šamanovića. No, čini se da su Gonzovi spotovi za Let 3, Psihomodo pop i druge (npr. Tonija Cetinskog!) u ovom diskursivnom području nedosegnuti vrhunac. Ipak, zasluženo je nagrađen *Oktavijanom* solidan spot *Na balkonu* Roberta Orhela (s Punim kuferom i Arsenom Dedićem) premda je, unatoč lucidnoj mizansceni i inteligenoj montažnoj organizaciji prizora (odnos gore — dolje osobito je zanimljiv), odnos mladog i borbenog para s dostojanstvenim Arsenom Dedićem ipak nedovoljno vješto razrađen. Vizualna logika njihova povezivanja kao da je slijedila glazbenu logiku Arsenove suradnje s Punim kuferom — nije došlo do stvaranja cjeline...

Dosta je pozitivnih emocija izazvao i korektni spot *Bemti la smolu del čimpreso* (s Francijem Blaškovićem) Maurizija Ferlina, no čini nam se kako su se u ovom slučaju na reakcije prema ovom videospotu kao cjelini prelile simpatije što ih zna probuditi sama pojava Francija Blaškovića, možda najdosljednijeg hrvatskog borca protiv turizma, nacionalnog integralizma i ostalih 'općeprihaćenih' društvenih vrijednosti. Negdje je na ovoj razini kvalitete i *Peta strana svijeta* (s grupom Krug) Tomislava Povića, a iz ne baš blistava ovogodišnjeg prosjeka ipak se mogu izdvojiti *Sol eternite* (s Putokazima) Tomislava Rukavine i eksperimentalistički postavljen *Ursa maior (Sjećaš li se vremena kad je svemir bio nevin)* (sa sastavom Lunar) Damira Gamulina.

UDK: 791.44(497.5)"2002"
016.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Hrvoje Turković

Animirani film: Proizvodno sabiranje

U sklopu vitalnog kratkog filma, vitalnog mnogočemu usuprot, animirani se film dosad doimao njegovim *tek vegetativnim, mrtvostojnim* rukavcem. Vitalne funkcije kao da su mu održavane umjetnim plućima (onima koje je opskrbljivala ministarska subvencija, proizvodne nužde odviše oprezna i dezorijentirana Zagreb filma, te poneko zaletjelo privatno poduzetništvo). Tek bi tu i tamo iskočio koji film-iznimka da nam dade na znanje kako stvari nisu *nužno* posvema *izdiletantizirane* te kako još ima nadarenosti i sposobnosti za dosege na tome području. (Doduše, riječ je o tek dvije iznimke, da budem točan: recentni filmovi Nicole Hewitt i Daniela Šuljića.)

Nestankom *zagrebačke škole crtanog filma* izgubljeno je bitno — kritično-stvaralačka sredina da motivira, nadahnjuje, daje standard i kritički pročišćava. Jest izgubljeno ono bitno, ali ne i sve. Ono malo filmova što se do ove godine javljalo na Danima hrvatskog filma i što je prijavljivano za svjetski festival animacije — čuvalo je, uglavnom, tragove animacijske vještine, tu i tamo imali bismo indikaciju da još imamo vještih pa i nadahnutih crtača likova i pozadina. Nažalost, scenariji su bili uglavnom bijedne tvorevine, dosjetljivost u animacijskim razradama prizora, u vođenju naracije, u smišljanju gegova bila je jadno nezanimljiva, često i očajavajuća, tako da je opći dojam bio vrlo poražavajući.

Ne više i ove godine

Prvi put u dugu nizu godina imamo produkciju koja se, u svojoj ukupnosti, doima zadovoljavajućom: po raznovrsnosti, po globalnim i lokalnim dostignućima, po vrijednosnom spektru. Prvi put nakon gotovo dva desetljeća možemo reći da imamo *standardnu produkciju animiranog filma,* i to računajući prema bivšem, do sad zametnutom, standardu *zagrebačke škole*. Dakle, računajući prema svjetski ovjerovljivu kriteriju.

Disciplinarna raznovrsnost

Mali disciplinarni pregled neće biti naodmet. Dominira, dakako, crtani film (*Anomija, For You, Kako su prokleti iz pakla spasili gangstera Ronalda Reagana*,[1] *Kao nekim čudom, Ljubimac, Priča prva, Svaki je dan za sebe*). Ali, unutar crtanog filma postoje dva koja se igraju i *transformacijskom animacijom* — pretvaranje jednih likova, odnosno jednih površina, u druge (*Priča prva, For You*), većina žanrovski zadovoljavajuće varira — od eksperimentalističkog minimalizma (*Kako su prokleti iz pakla spasili gangstera Ronalda Reagana*), preko prepoznatljive umjetničko-modernističke razrađene animacije (većina), do dobre populističke narativnosti (*Ljubimac* Stiva Šinika). Disciplinarno, tu se zatječu i dva filma predmetne odnosno marionetske animacije (*In Between* Nicole Hewitt i *Kuća lutaka* Gorana Škofića), ali to je samo vrh brežuljka predmetne animacije — uračuna li se i vrijedna amaterska proizvodnja u dječjim i 'mladežnim' klubovima (npr. ŠAF Čakovec, Vanima, Karlovačka gimnazija i dr.) trodimenzionalna je animacija itekako djelatna na našem području (posve različito od situacije u vrijeme vladavine *zagrebačke škole crtanog filma*).

Indikativna je, također, činjenica da glavna osvježenja hrvatskoj profesionalnoj animaciji dolaze *sa strane*, iz neočekivanih smjerova — najmanje iz 'etabliranih' zagrebačkih animacijskih kadrova. Tako je dosadašnje glavno osvježenje hrvatske animacije — Daniel Šuljić — došao iz austrijske školske sredine, a ove se godine javlja Goran Trbuljak iz igranofilmske i likovno-konceptualističke sredine, Darko Bakliža s Likovne akademije, Haidi Kočevar iz golbtroterskog studiranja po inozemstvu (sada također iz Austrije), Vjekoslav Živković iz gimnazijske filmske grupe, a Goran Škofić iz dizajnerskoga smjera splitske Umjetničke akademije. Doista — u uvjetima nikakve *samoobnavljačke* atmosfere u središtima animacije (Zagreb filma i malih animacijskih poduzeća) čini se da je disperzija izvora animacijskih autora ključan preduvjet za bolju produkciju. Naravno, uz stanovitu otvorenost ljudima sa strane, koja se, barem još nedvojbeno središnjem proizvođaču animacije — Zagreb filmu — zasad ne može zanijekati.

Imamo, dakle, ove godine itekakva *disciplinarna* razloga biti zadovoljni produkcijskim spektrom.

Ali, prvi put nakon duga vremena, imamo razloga biti zadovoljni i *vrijednosnim spektrom* produkcije.

'Gornji dom' filmova

Najugodniji je dobitak pojava crtanoga filma Gorana Trbuljaka *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikada* (Zagreb-film, 2002). Riječ je o filmu opuštene meditativne atmosfere, u

1 U ovaj pregled animacije na Danima 2002. uračunavam i dva animirana filma prikazana u sklopu eksperimentalnog filma — tamo nagrađenu *Kuću lutaka* Gorana Škofića i *Kako su prokleti iz pakla spasili gangstera Ronalda Reagana* Denisa Krašilovića.

kojem se melankoličnom dokonošću opažalački izdvajaju naizgled nasumični detalji neposredne okoline: miješanje kavice, automatski i repetativni pokreti listanja novina, animirano promicanje novinskih ilustracija u nepokretnim novinama, ali uz karikaturalni 'muving' na cesti iza kavopija. Prednji plan kavopija crtan je pretežito relaksiranim skicoznim crtežom, čija se istančana 'slučajnost' čuva i u animaciji, a pozadinski, ulični su likovi, kontrasno, crtani karikaturalnom stereotipizacijom koja ih nameće pažnji. Uostalom, dok je prednji plan meditativan, ulični je plan gegovsko-anegdotalan, s ciljanom komentatorskom funkcijom u odnosu na prvi. Riječ je doista o istaknuto individualnom i sjajnom filmu, za užitak i za kulturni ponos što ga imamo takva.

Film Gorana Škofića *Kuća lutaka* (Umjetnička akademija, Split, 2001) zapravo je pretežito živofilmski, *marionetski*: lutke su pretežito micane rukama, onako kako se animiraju *muppeti*, nije sigurno je li uopće korištena 'stop animacija' (fotogramska animacija, sličica po sličicu). Ali, kako jest u pitanju animacija i izrazito artificijelan svijet (dječjih) lutaka u mračnim interijerima, s mnogo parodijskog nasilja i hororatmosfere, film se doima kao ironijska varijanta lutka-filmova braće Quail (za koje autor i ne mora znati). Koristeći pažljivo lokalno (enterijerno) osvjetljenje uz začudno kadriranje te lukavo iznenađujuće uvođenje lutaka u kadar i njihova razbijanja, film je doista dojmljiv, svjedočeći o visokim imaginativnim standardima što se održavaju na Umjetničkoj akademiji u Splitu (nastavnici: Dan Oki i Vlado Zrnić).

Inspirativni dosezi

Ako i nisu svi filmovi takvi da ih možemo bezuvjetno prihvatiti, vrijednost je produkcije u onim filmovima koji imaju visok doseg inspirativnih provlačnih rješenja koji i cijeli film čine doživljajno vrijednim. Takav je, primjerice, film Haidi Kočevar *For You* (1999), u kojem se u razdijeljenim kvadratima, naglašenom transformacijsko-likovnom razradom mijenjaju asocijativni amblemi što prate glazbu. Likovno-animacijska istančanost povezana sa zagonetnom personalno-asocijativnom 'znakovnošću' čine i djelo i autoricu vrijednom pamćenja.

Nicole Hewit je u *In Betweenu* iznijela mnogošto otkrivalačkog: pratila je gomile 'krupnog smeća' što se prigodice iznose pred zgrade na ulice da bi ih smetlari pobrali, poneke bi dinamično animirala — komešajući ih, prazneći ih, pokrećući ih s jednog mjesta na drugo, razvijajući lokalno fantazmagoričnu živost tamo gdje inače čovjek vidi mrtve i zapuštene nakupine stvari. Uz to je dokumentaristički bilježila prolazničke komentare, uhvaćena ponašanja prolaznika uz smeće, sakupljača smeća, smetlara, te neobične ambijente 'iskreirane' osobitom kombinacijom hrpa smeća i zagrebačkih 'veduta'. Imajući toliko dobra, taj film se, ipak, može dobro primati samo ako ga gledaš dokonom radoznalošću bez ikakvih strukturalnih očekivanja. Ako, pak, te imaš, film se u cjelini uzevši čini odveć dug, preveć repetativan, s nasumičnom strukturom (koju opet nije lako prihvatiti, jer u filmu ima previše indikacija konceptualne proračunatosti i sređivanja). Film joj nije onoga kalibra kojeg je bio njezin prethodni (*Incontinuo*), ali jest indikacijom jake i osjetljive stvaralačke ličnosti.

Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad Gorana Trbuljaka

Anomija (Videodružina Gimnazije Karlovac, 2001; voditelj: Damir Jelić) koju je Vjekoslav Živković napravio kao šesnaestgodišnjak mala je hrvatska senzacija: primljen je bez problema u žestoku konkurenciju ovogodišnjeg zagrebačkog Animafesta. Ništa od toga nije bez valjana razloga: film je rađen začuđujućom kompetencijom (koja bi inače indicirala zrela i iskusna animatora) — podjednako u iscrtavanju likova i ambijenta, vizualno dojmljivu kadriranju, vještoj animaciji s dojmljivim zvukovnim rješenjima. Što je osobito vrijedno: sve je to podređeno dosljednoj gradnji djelotvorno tugaljive atmosfere. Sve bi te vrijednosti bile opažene i da čovjek ne zna da je riječ o filmu šesnaestogodišnjaka, ali nije sigurno da li bi one jamčile takvo uzdizanje filma. Jer, ipak je riječ o trivijaliziranoj — umjetničko-crtanofilmski jako korištenoj — psiho-filozofskoj poruci o 'otuđenu' radničkome životu, s pretjeranom repetativnošću, i tek djelomično uspješnim narušavanjima te repetativnosti. Film je u najduljoj *filozofsko-poručivateljskoj* tradiciji 'zagrebačke škole', što mu i jest i nije komplimentom.

Među dobrim iznenađenjima također je film *Priča prva* (Zagreb film, 2001) Darka Bakliže. Koristeći žive snimke nogu, transformirajući ih u crtež, te ih pretvarajući u sinegdohalne 'likove' zaljubljenih, riječ je o filmu dobre i duhovite likovnosti, s povremenim zabavnim anegdotalizmom. Ograničavajuća je stvar što se autor ponekad prepuštao predugoj razradi istovjetne situacije, što su glasovi kojima se 'sinkronizira' ponašanje noge neinventivno karikaturalni (mogu ići i na živce), a 'značenje' ponekih ponašanja nogu nije odveć jasno, ali ni dovoljno zagonetno da bi bilo intrigantno. Rad dobar u ideji i brojnim rješenjima, ali krnj u ukupnu dosegu.

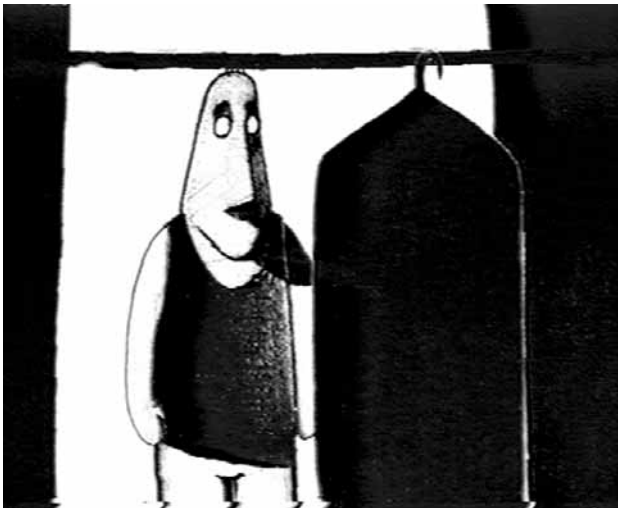
Neobično je svrstati u *inspirativne* maksimalno reduciranu animaciju Denisa Krašilovića u njegovu crtanom filmu *Kako su prokleti iz pakla spasili gangstera Ronalda Reagana* (Plavo Productions,?). Film je crtan dječje-grafitnom 'trapavošću' (upravo grafičko-pojednostavnjujućom suptilnošću), a jedino što se animira jesu usta lika. Animira ih se dobrom sinkronošću, ali nerealnim mimičkim izobličenjima. I to je cijeli film — barem s likovne i animacijske strane gledano. No,

pritom slušamo ispovijed starog kriminalca, opušteno ispričanu (na engleskom), pa sve sugerira stajalište pomna slušača, kojemu je priča toliko zanimljiva da mu vizualna koncentracija izdvaja samo usta iz kojih izvire takva priča. Film je štosan, upućuje na autora snažne konceptualnosti i samouvjerena likovnog usmjerenja. A što film mnogi neće držati prihvatljivim, cijena je autorove redukcijske hrabrosti (ili, možda, nužde da štedi na trudu?).

Pristojna 'baza'

Stiv Šinik ovoga je puta napravio film koji bi mogao biti predložak za dobru crtanofilmsku seriju na televiziji. *Ljubimac* (Zagreb film, 2001) ima zgodnu priču o razvoju odnosa psa i postarije domaćice, temeljenu na dobroćudnim karakterima, zgodnom ocrtavanju domaće atmosfere, prožet neusiljenim geg-rješenjima što doprinose dobru raspoloženju koje prati film. Riječ je o davno izgubljenu narativnom standardu s populističkim sklonostima, standardu koji nije baš resio zagrebačku animacijsku sredinu, ali nije posve izostajao (npr. u filmovima o profesoru Baltazaru, u mnogim filmovima Dovnikovića i Grgića, kao i u ponekim dječjim filmovima).

Najslabijim ostvarenjem čini mi se film Ivane Guljašević *Kao nekim čudom* (Zagreb film, 2001), iako to 'slabo' ne treba uzeti dramatično. Riječ je o povremeno dobro crtanim likovima, s povremeno sugestivnom animacijom kretnji i reakcija, a inovativni je element uvođenje feminističke autoparodičnosti u naš crtani film. No, priča baš i nije nešto zanimljiva, ponekad nije baš ni lako prativa, ponekad je psihologija



Anomija Vjekoslava Živkovića

preizbanalizirana, film se više doima kao korisna samoiskušavalačka školska vježba nego kao dotjerano ostvarenje.

To što na Danima nema animiranog filma koji bi se posve morao otpisati vjerojatno se mora pripisati dobroj selekciji Daniela Šuljića (odnosno Sanje Iveković za animacije u sklopu eksperimentalnog programa). Ali, zar ne bi bilo divno da je ukupna produkcija takva da nema filma za otpis. Divno, ali nerealno. Velika je stvar da, ponavljam, imamo dobrostandardnu produkciju, s mnogo razloga za pojedinačne užitke.

Filmografija

11. Dana hrvatskog filma* Zagreb, 8-14. travnja 2002.

SREDNJOMETRAŽNI IGRANI FILM / FEATURE FILM

ANTE SE VRAĆA KUĆI / ANTE IS COMING HOME / pr. HRT — r., sc. Ognjen Svilčić — k. Vedran Šamanović — mt. Saša Čelan — gl. Mario Market, O. Svilčić — ul. Davor Svedružić, Mia Begović, Jozo Zovko: super 16 mm, 60 min

Ante se vraća kući je film o dečku sa sela koji u gradu pruža seksualne usluge bogatoj gospođi i od toga živi. Stvari se zakompliciraju kad mu u posjetu dolazi rođak sa sela, a gospođa počne raditi planove za budućnost.

MIK 2002. / MIK 2002. / pr. Čempress — r., sc. Nenad Marjanović, Diego Bosusco, Zoran Mikletić — mt. Zoran Mikletić — gl. Sofa Surfers — Sofa Rockers — ul. N. Marjanović-Dr. Fric, D. Bosusco-Ptica, Vesna Petrović 1, Vesna Petrović 2, Boro Nemeš, Vladimir Bajić, Marcello Marjanović, Vanja Fomazar, Klaudia Paljar — Mini DV, 31, 10 min

Štelio Rojnić Roky, monter centralnog grijanja, nakon povratka iz inozemstva investira novac u ostvarenje svoga dječačkog sna — da postane pop zvijezda. Uhvaćen u ralje estradnog meštara Jasmina Muljarevića postaje žrtva hrvatskog estradnog čuda. Komedija nastala pod dojmom svekolike estradizacije javnog i kulturnog život, stripovski je prikaz zbilje.

RAVNO DO DNA / STRAIGHT TO THE BOTTOM / pr. Inter-film — r., sc. Goran Kulenović — k. Mario Šablić — mt. Slaven Jekauc — ul. Hrvoje Kečekeš, Lucija Šerbedžija — 16 mm, 40 min

Zagreb, 1994. godine. Sunčanu, mirnu nedjelju, koju je svojevrsna kvartovska legenda Tom odlučio provesti u bircu gdje je njegov Špiro barmen, poremetit će prvo dolazak kvartovskog luzera Jure, zatim školske ljepotice Vanje i na kraju njihova znanca Žige, bahatog policajca.

RECI, SAŠA, ŠTO JE? / TELL US, SAŠA, WHAT IS IT? / pr. ADU/HRT — r. Zrinka Matijević-Veličan — sc. Z. Matijević-Veličan, Nebojša Slijepčević — k. Robert Cerić — mt. Bruno Anković — gl. Ivan Urli — ul. Dijana Bolanča, Hrvoje Kečkeš, Marija Kohn: 16 mm, 45 min

Saša virtuozno svira bubanj, ali teške životne okolnosti, poniženja i nerazumijevanja okoline, dragu i privlačnu Sašu pretvaraju u kradljivicu i lažljivicu. Što se više pokušava izvući iz problema, to dublje upada u njih, a paralelno, potpuno paradoksalno, pomaže onima koji su trebali pomoći njoj.

KRATKOMETRAŽNI IGRANI FILM / SHORT FEATURE FILM

PAD / THE FALL / pr. ADU — r., sc. Miroslav Sikavica — k. Goran Legović — mt. Marina Vojković — ul. Jasmin Telalović, Ivana Jelić: 16 mm, 10 min

Nezaposleni mladi čovjek slučajno svjedoči samoubojstvu žene na mostu, i to postaje njegov ispit savjesti.

SIGURNA KUĆA / SAFE HOUSE / pr. Inter film — r. Kristijan Milić — sc. Ivan Pavličić — k Mario Sablić — mt. Goran Guberović — gl. Andrija Milić — ul. Marinko Prga, Kristijan Topolovec, Robert Roklicer, Igor Stiković: 16 mm, 30 min

Tri policajca čuvaju svjedoka — pokajnika u napuštenom skladištu. Njihov je zadatak čuvati ga do jutra i predati ga smjeni. No, svjedok ih uvjerava da 'ti koji dolaze' namjeravaju ubiti ne samo njega nego i njih, svu trojicu. Njihova paranoja raste s činjenicom da svjedok znade neke detalje iz njihovih crnih prošlosti koje mogu znati samo najuži sučesnici. Svaka njegova priča iz prošlosti kažnjava se batinama. Dolaskom jutra policajci su sve pijaniji i zbunjeniji, a svjedok sve krvaviji.

* Izvor: *Jedanaesti dani hrvatskog filma, 8-14. travnja 2002*, katalog (Zagreb: Zagreb film, 2002). U Filmografiju su uneseni samo filmovi koji su prošli selekciju i prikazani u konkurenciji Dana. Nisu uključeni prijavljeni, a odbijeni filmovi. Bilješke o sadržaju dali su sami producenti, odnosno autori, otuda česta neinformativnost sadržaja. Ponegdje i nije bilo bilješke o sadržaju.
KRATICE: pr. — proizvodnja; a. autor; r. režija; sc. — scenarij; k. — snimanje; mt. — montaža; gl. — glazba; an. — animacija; gl. cr. — glavni crtač; ul. — uloge

SLIKANJE AKTA / PAINTING OF THE NUDE / pr. Cronus film INC — r., sc. Arsen Anton Ostojić — k. Brandan C. Flynt — mt. Oriol Puing — gl. Jim Farmer — ul. Jack Mert, Tanja Grupp, Jeanie MacPherson: 35 mm, 15 min

Starac, likovni amater, želi slikati, ali mu nedostaje model. U slikarskoj školi dogovara se za model koji bi mu pozirao kod kuće. Dođe mu trudna studentica slikarstva, koja mu pozira gola. No, uočivši neugodnost starca i činjenicu da ne zna slikati, optužuje ga za voajerske namjere, prisili ga da se skine gol i pokaže mu kako se slika akt. Grubo ga napušta. Po rođenju djeteta, s grižnjom savjesti, posjećuje starca i moli oprost.

SUŠA / DROUGHT / pr. Lunapark d. o. o. — r., sc. Dalibor Matanić — k. Branko Linta — mt. Tomislav Pavlic — gl. Pavle Miholjević, Jura Ferina — ul. Leona Paraminski: 35 mm, 14 min

Ovo je priča o djevojci koja ostaje na udaljenom otoku. U grčevitoj borbi da sve što se događa na otoku drži pod kontrolom, na vidjelo će izaći i sitni detalji njezinih emocija i intime koji su bili skriveni, miljama, od naših pogleda.

SREDNJOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM / MEDIUM LENGHT DOCUMENTARY FILMS

ALKEMIČAR S KRAJA SVIJETA / GOLD DIGGERS FROM THE END OF THE WORLD / pr. HRT — r., sc. Miro Branković — k. Branko Cahun — mt. Mladen Radaković: Beta, 31 min

U Ognjenoj zemlji, u Čileu, nekada je sreću tražilo na tisuće kopača zlata. Danas je zemlja pusta, a za zlatom tragaju samo dvojica 'očajnika' — braća Gesell. Cijeli su život proveli na vjetrometini i u gruboj klimi koja vlada na tom dijelu svijeta. Njihovi su obiteljski korijeni vezani uz Njemačku, no, niti su naučili taj jezik, nitu tu zemlju doživljavaju kao svoju domovinu. Oni žive samo za zlato.

AMARCORD 1991-2001. / AMARCORD 1991-2001 / pr. P. Vranjican — r., sc., mt. Pave Vranjican — k. Arhivski materijal: U-matic / VHS / S-VHS /..., 50 min

Ovaj je film nastao potaknut medijskom promocijom i emitiranjem u programu HRT-a filma Oluja nad Krajinom i izravni je odgovor na njega. Film Amarcord 1991-2002 sačinjen je od snimaka a) arhiva medijske kuće Yutel; b) Zorana Jurčevića, Gordana Lederera, Damira Horvata, Davora Butkovića, P. Vranjicana, Tomislava Kačića, Darka Radelića, gospodina Bešlića iz Petrinje; c) vijesti s programa HRT-a. Sastoji se od tri primjera, tj. tri priče, u kojima se uspoređuju izvorni radni (sirovi) materijal koji je snimljen na terenu, te finalna, emitirana vijest.

BIL JE DON / THERE WAS A DAY / pr. FIZ production/HRT — r., sc. Hrvoje Hribar — k. Silvio Jesenković — mt. Slaven Zečević: Super 16 mm, 43,22 min

Ribar zanesen idejom o novoj tehnici ribolova zalaže svu svoju imovinu i isplovljava na pučinu kušati sreću. Njegovi sumještani i njegova obitelj ne daju mu ni najmanje šanse...

ČA JA ZNAM / WHAT DO I KNOW / pr. Maxima film — r., sc. Adi A. Imamović — k. Andrija Pivčević — mt. Marin Tomić — gl. Miljenko Valković — ul. Dušan Grubović, Anita Matić: 16 mm, 35 min

Gdje nema ljudi, nema ni grada. Grad su njegovi ljudi. Otočni gradovi odumiru jer su ih napustili njihovi stanovnici. Vrbnik, gradić na otoku Krku, njegovi stanovnici ne ostavljaju. Vrbnik privlači kao magnet. Visoko nad morem njegovi neobični stanovnici stvorili su grad po mjeri svojih karaktera.

DAMNATIO MEMORIAE ILI UDAR NA SJEĆANJE / DAMNATIO MEMORIAE OR ATTACK ON MEMORY / pr. Gama Studio — r., sc. Bogdan Žižić — k. Miro Marčetić — mt. Alfred Kolombo — gl. Davor Rocco: Digitalna beta, 46 min

Dokumentarac je ovo o uništavanju povijesnih i kulturnih spomenika u Hrvatskoj, tijekom nedavnih devedesetih godina prošloga stoljeća. Mnogi od tih spomenika imali su neupitan i priznat status spomenika kulture, a ipak ništa nije poduzeto kao bi se spriječilo njihovo uništavanje. Štoviše, moglo bi se reći da su aktualne vlasti, ne procesuirajući takvu praksu, objektivno poticale rušitelje.

HRVATI U GRADIŠĆU / BURGLENLAND COATIANS / pr. Digital media connection — r. Jozeph Hartmann — sc. J. Hartmann, Viktoria Palatin — k. Fritz Handl-Erjautz, Jozef Krainer — mt. F. Handi-Erjautz — gl. Folklorni ansambl Štokavci — ul. Georg Kusztrich, Ivan Ivancsics: VHS, 56 min

Film je svojevrsna dokumentacija o aktualnoj situaciji gradišćanskih Hrvata, autohtone hrvatske manjine u Austriji. Dokumentarni dio prepleće se s fantastičnom pričom o Croato-Generatoru, određenoj transformacijskoj tehnologiji, pomoću koje se ljudi mogu pretvoriti u pripadnike hrvatske manjine.

JEDNA VUKOVARSKA PRIČA / A VUKOVAR STORY / pr. Gama studio — r., sc. Bogdan Žižić — k. Slobodan Trninić — mt. Alfred Kolombo — gl. Davor Rocco: Digitalna beta, 32 min

Izvorno dokumentarno svjedočanstvo o Vukovaru u tridesetim godinama prošlog stoljeća, te o Holokaustu nad židovskom nacionalnom zajednicom u tom gradu i njegovoj srijemskoj okolici.

PAVILJON 22 / PAVILION 22 / pr. Factum — r., sc. Nenad Puhovski — k. Maja Zrnić — mt. Uja Irgolić — gl. Zbigniew Preisner: Beta SP, 55 min

Paviljon 22 bavi se široj javnosti posve nepoznatom i tmurnom stranom događanja na Zagrebačkom velesajmu u jesen 1991.

PRKOS JE STRUJAO GRADOM — DESET GODINA POSLIJE / DEFIANCE STREAMED THROUGH THE CITY — TEN YEARS AFTER / pr. HRT — r., sc. Vedran Benić — k. Maroje Žanetić — mt. Maroje Capurso — gl. Krešimir Magdić, Srećko Kljunak: Beta 58, 58 min

Nakon što je isti autor prije nekoliko godina napravio dokumentarac Prkos je strujao Gradom — fragmenti za nezaborav 1. 10. 1991-15. 1. 1992. sastavljen isključivo od dubrovačkih radnih snimki i bez naknadna komentara, u ovome dokumentarcu, deset godina poslije, u susretu sa sugovornicima traži odgovore na neka nerazjašnjena pitanja oko priprema Dubrovnika za rat i odnosa tadašnjega hrvatskog rukovodstva prema dubrovačkim zbivanjima. Film sadrži prvi put objavljene snimke nekih do sada nepoznatih detalja iz dubrovačkih ratnih dana, kao što je tajni posjet skupine časnika JNA Dubrovniku u doba najtežih dubrovačkih ratnih stradanja, ili boravak misije časnika JNA na talijanskome brodu San Marco u Gruškoj luci, kao i neobjavljivane snimke s položaja napadača na Dubrovnik.

SAVKA — RUŽA HRVATSKA / SAVKA — ROSE OF CROATIA / pr. HRT — r., sc. Romana Rožić — k. Dragan Ruljančić, Darko Mardešić: Beta, 53 min

Film portretira Savku Dabčević-Kučar, a koncipiran je kao istraživanje novinarke koja je rođena u doba hrvatskog proljeća.

SNOVI NA PERONU DJETINJSTVA / BITTER DREAMS / pr. Factum — r., sc., k. Silvio Mirošničenko — mt. Ivan Rajković — gl. Pere Ištvančić-Perikone: S-VHS, 32 min

Film o djeci koja žive, spavaju i rade na zagrebačkom Glavnom kolodvoru. Također i priča o njihovim snovima koji se vjerojatno nikada neće ostvariti.

SOSKE / SOSKE / pr. Stichting rue des Lumieres / HFS — r., sc. Rada Šešić — k. Ramani, Sahin Sisic — mt. Damir Čučić — gl. John Bosters — ul. Perera Kussige, Veronique Nsabimana, Luba Esmurzieva: Mini DV, 32 min

Soske na jeziku Roma znači — 'zašto' — Romi su poput izbjeglica, sažalijeva ih se, u početku im se nastoji pomoći, ali ih nitko ne želi se u susjedstvu. Film prikazuje na tri simultana ekrana troje izbjeglica, koji su u Nizozemskoj pronašli novi dom. Perrera, liječnik iz Sri Lanke, Veronique, diplomatkinja iz Burundija, te Luba, glumica iz Čečenije, svi pri kraju trećeg desetljeća života, žive odnedavno u Nizozemskoj. Svi troje imali su uspješne karijere u zemljama podrijetla, ali ih je rat prisilio da prekinu sa svojim dotadašnjim životom i započnu novi. Sjećanje na prošlost, nade u budućnost i čekanje... to obilježava njihove nove živote.

SPALJENO SUNCE / BURNT SUN / pr. Zagreb film — r., sc. Petar Krelja — k. Karmelo Kursar — mt. Mladen Radaković — gl. Davor Rocco: Betacam SP, 50, 13 min

Film Spaljeno sunce govori o jednom od najistaknutijih suvremenih likovnih umjetnika — Ivanu Kožariću. U njemu je vidljivo bogatstvo sadržaja koje nudi Kožarićev opus i sam Kožarić kao osobnost. Posebna pažnja posvećena je skulpturi Prizemljeno sunce. Njezina je povijest odredila naslov filma.

SUPER SNAGA ČUDNIH LJUDI / SUPER STRENGHT OF STRANGE PEOPLE / pr. Factum — r., sc. Vlatka Vorkapić — k. Tamara Cesarec — mt. Nina Koletić — gl. Jadran Jeić: DV, 46 min

Potkraj 2000. voditelj dramske grupe u Dječjem domu A. G. Matoša počinje raditi s dečkima iz tzv. 'malih skupina'. To su dečki u dobi od 9 do 14 godina, problematična, često i delikventna ponašanja. Oni dobivaju priliku napraviti vlastiti kratki igrani film — potpuno njihov, od ideje do realizacije. Prateći dječji višemjesečni rad na filmu koji se zove Super snaga čudnih ljudi upoznajemo život štićenika u 'malim skupinama'.

ZABORAVLJENI / THE FORGOTTEN / pr. HFS — r., sc., mt. Damir Čučić — k. Boris Poljak — gl. Goran Štrbac (+ narodna glazba): Betacam SP, 35, 35 min

Film tijekom nekoliko mjeseci prati život zajednice u središnjem dijelu Žumberačkog gorja, udaljenu četrdeset kilometara od Zagreba. To je prvi zapis života u prelijepoj, ali divljoj okolini, gdje prosječna dob stanovništva prelazi šezdeset godina, a osnovni način života nije se mijenjao nekoliko desetljeća.

ZALJUBLJIVANJE / FALLING IN LOVE / pr. Gral film — r. Tomislav Žaja — sc. Nada Šurjak — k. Boris Poljak — mt. Svebor Kranjc — gl. Vjeran Šalamon: Betacam SP, 48 min

Splitska novinarka, ponukana jedinstvom Sai Babinih sljedbenika različitih nacionalnosti i vjeroispovijedi, čije je zajedništvo opstalo kao oaza mira i tolerancije u ratom zahvaćenu Splitu i cijeloj Hrvatskoj, odlučuje otići u Indiju. Tamo istražuje fenomen tog danas vrlo popularnog duhovnog učitelja. Boravak u Indiji za nju poprima sasvim neočekivano i duboko osobno unutarnje putovanje kroz vlastitu vjeru i osjećaje.

ŽIVOT NA SVJEŽEM ZRAKU / LIFE IN THE OPEN AIR / pr. Factum — r. Danko Volarić — sc. Nataša Kraljević — k. Silvestar Kolbas — mt. Staša Čelan: DV, 60 min

Kroz život u malom mjestu Đulovcu nedaleko Daruvara i dnevnu rutinu načelnika Drage Hodaka, te kroz aktualne lokalne izbore, film dotiče osnovne bolne točke današnje Hrvatske. Kada ste posljednji put bili u provinciji?

KRATKOMETRAŽNI DOKUMENTARNI FILM / SHORT DOCUMENTARY FILMS

CIGANI U ŽITU / GYPSIES IN THE RYE / pr. HRT. r., sc. Jasmina Božinovska-Živalj — k. Davorin Gecl — mt. Neno Vuković: Beta, 20 min

Romsko naselje u Strmcu, nekoliko kilometara od prijelaza državne granice između Hrvatske i Slovenije, prvo je i posljednje što će svatko ugledati pri izlasku i dolasku iz Hr-

vatske. Bez struje, vode i osnovnih uvjeta žive Romi, a samo naselje prava je ekološka bomba i kao takva prijetnja svima.

KAKO NA NEBU TAKO I NA ZEMLJI / ON HEAVENS AS IS ON EARTH / pr. HRT — r., sc. Mladen Santrić — k. Mile Tapavički — mt. Josip Podvorac

Film se 'događa' u središtu Zagreba. Kamera prati svakodevnu atmosferu trga u okružju 'velikih i malih ljudi', zabavljača, publike. Svi žive 'svoj dan'. U tom danu i danima pojavljuju se prosjaci, sirotinja, ljudi koji prižaju ruku... Polako izranja pitanje koje pripada svim ljudima i svim vremenima. Koji su pravi? Dati ili ne dati? Koliko je uopće moguće znati o ljudima, tu pokraj nas?

LOBORINA / LOBOR CITY / pr. HRT — r., sc. Jasmina Božinovska-Živalj — k. Davorin Gecl — mt. Zoltan Wagner: Beta, 22 min

Loborina je priča o štićenicima Lobor — grada, o njihovim željama, nadama, osjećajima i nadasve potrebi za domom i obitelji.

LJUDI NA KRAJU GRADA / PEOPLE ON THE OUTSKIRTS OF TOWN / pr. HRT — r., k. Darko Halapija — sc. Ljiljana Bunjevac-Filipović — mt. Matija Zajec: Digital beta, 30 min

Film govori o žlivotu Roma na rubu grada. Pratimo pripadnike obitelji, nekoliko generacija, koji govore odakle su došli, kako žive, čime se bave i kakvi su im običaji. Obuhvaćen je širok spektar socijalnog statusa Roma, od najsiromašnijih koji skupljaju otpad, prose i žive u potleušicama na rubu egzistencije bez vode i struje, do najbogatijih, koji se bave obrtom i trgovinom i žive u luksuznim kućama.

MUJINA KUĆA / MUJO' S HOUSE / pr. H. Juvančić — r. Hrvoje Juvančić — sc. Jasna Božić, H. Juvančić — k. Robert Berdar — mt. Krešimir Kardoš: Betacam SP, 23 min

Mujo je 55-godišnji Albanac iz Makedonije. Nakon duga putovanja svijetom u mladosti, došao je 1986. u Pulu, multietnički hrvatski grad na istarskom poluotoku. Nakon što je petnaest godina radio u mjesnoj tvornici, ostao je bez posla i postao osoba bez doma. Prvih je nekoliko godina spavao pod zvijezdama, a nakon tri godine izgradio je sebi kućicu od drvenih dasaka, najlona i metala. No Mujo nije običan izopćenik. On poznaje ljekovite trave i ima snažan interes za globalne probleme, kao što su ekologija, međunarodna politika i ljudska etika. Njegova se filozofija može sažeti u jednu bitnu misao: »Ne želim mnogo. Samo da živim pošteno, na svoj način, tako da mogu mirno spavati.«

NAPUŠTENI GRAD / ABANDONED TOWN / pr. Factum — r., sc. Magdalena Piekorz — k. Miran Krčadinac — gl. W. Killar: 16 mm, 18 min

Film o talijanskoj manjini koja je nakon Drugog svjetskog rata otišla u Italiju. Tzv. optanti, iako su u početku mislili da će se brzo vratiti kućama u rodnoj Istri, nikada se nisu vratili. U napuštenom gradiću Završju danas živi samo jedan čovjek — Gigi.

NOVO DOBA / NEW AGE / pr. HRT — r., sc. Dražen Žarković — k. Damir Bednjanec — mt. Damir Čučić: Beta, 26 min

Teška vremena u kojima živimo uvelike su pridonijela potrebi dijela pučanstva da se okrene raznim alternativnim i ezoterijskim načinima pomoći, te da potraži utjehu koju im konvencionalni znanstveni izvori nisu u stanju pružiti. Ciljana publika ovoga filma su gledatelji koje ne zanima što se u njihovom susjedstvu događa, nesvjesni činjenice kako ona druga 'slobodoumnija' polovina stanovništva polako preteže vagu na svoju stranu, sve nas zajedno vodeći u 'new age'.

OD SAMICE DO FENDERICE / FROM OLD TO NEW / pr. HRT — r. Tomislav Mršić — sc. Ljiljana Šišmanović — k. Dušan Vugrinec — mt. Branko Habuš: Beta 25, 15 min

Emisija propituje tko sve danas na području brodskog Posavlja (zlo)rabi tradicijske glazbene obrasce. Na koji način živi pučka glazba i koje preoblike doživljava. O tome govore glazbeni stručnjaci, autori i recipijenti.

PESHAWAR RUBAR / PESHAWAR RUBAB / pr. Synecope & Factum — r., sc., k. Daniel Riđički — mt Davorka Feler — gl. Srđan Sacher: DV, 26 min

Među brojnim afganistanskim izbjeglicama u Pakistanu nalazi se i mala zajednica umjetnika — vrhunskih svirača tradicionalnog afganistanskog insturmenta rubab...

PRAZNIK RADA / LABOR DAY / pr. KK Zagreb-SF / HFS — a. Tomislav Gotovac, Željko Radivoj, Damir Čučić: Mini DV, 20, 52 min

Tomislavu Tomu Gotovcu u pohode, u Novakovu 8 a.

PRIGUŠENI GLASOVI / STILLED VOICES / pr. HRT — r., sc. Neven Hitrec — k. Dragan Ruljančić — mt. Davor Javoršek: Beta, 28 min

Ivan, Mira, Nada, Josip i Kaja, Vukovarci u Zagrebu, deset godina nakon pada Vukovara. Koji su razlozi nastanka ovoga dokumentarnog filma nakon toliko snimljenih na tu temu? Razlog je činjenica da je riječ o prekrasnim ljudima, zaboravljenim od društva i medija, bačenih na marginu, ostavljenim sebi samima, da se sa svojim strahovima i nadama nose kako znaju i umiju. Da sami zacijele nezacjeljivo. Je li za oprost potrebna božanska snaga, snaga koju krhka ljudska duša i tijelo nemaju?

RAD NA CRVENO / WORKING DURING A RED LIGHT / pr. I. Hripko — a. Ivica Hripko: Mini DV, 20, 02 min

Gospodin Pavlović nikada se nije libio rada, pa kada je dobio otkaz, prihvatio je sve poslove koje su mu ponudili. Tako već deset godina prodaje novine na križanju Zvonimirove i Šubićeve u Zagrebu. Kako se izvukao iz krize, zavolio ovaj posao, osnovao i poduzeće, te osigurao egzistenciju obitelji — tema je ovoga dokumentarca.

RAT ZA HARMAGEDON / THE WAR FOR HARMAGEDDON / pr. HFS / HRT — r., sc. Zdravko Mustać — k. Boris Poljak — mt. Damir Čučić — gl. Mate Meštrović: Beta, 28 min

Marćelo Brajković, konceptualni umjetnik i propovjednik, živi na Golom brdu u Rovinjskom selu u Istri, s kojega šalje poruke svijetu i nebu u obliku različitih umjetničkih izraza.

RIO BRAVAR / RIO LOCKSMITH / pr. HRT — r., sc. Tomislav Mršić, k. Tvrtko Mršić — mt. Dubravko Prugovečki: Beta, 23 min

Kakve veze imaju Franf Kafka, Richard Burton i zagorski bravar Ivan Prežigalo, te što je na putu ostvarenja 'zagorskog sna', otkrit će vam događaji koji su zauvijek promijenili život mirnog sela Maturovec pored Krapinskih Toplica. Priča je to o čovjeku koji je cijeloga života paralelno podizao svoju bravarsku radionicu i snivao o tome kako napraviti prvi zagorski igrani film.

SJENE NA RIJECI / SHADOWS ON THE RIVER / pr. HRT — r., sc. Ljubo J. Lasić — k. Dragan Ruljančić — mt. Damir Čučić: Betacam SP, 29 min

Rat je završio. Mir i normalnost vratili 4su se našem kraju svijeta. Ali za one koji su se godinama borili rat je još vrlo stvaran. Proganja ih noćima i baca dugu sjenu preko njihovih dana. Neki ratnici nisu mogli ni zamisliti da će život nakon rata biti teži od samoga rata. Oni se danas umjesto s neprijateljima bore s PTSP-jem.

SVI DOBRI LJUBI / ALL GOOD PEOPLE / pr. ART film — r., sc. Joško Jerončić — k. Dragan Marković-Markoni — mt. Marina Andree: Mini DV, 15 min

U mediteranskom dijelu Hrvatske boćanje je popularna igra raznih vrsta ljudi. Boćališta su mjesta njihovih susreta, gdje oni žive u svijetu svojih specifičnih vrijednosti...

ANIMIRANI FILM / ANIMATED FILMS

ANOMIJA / ANOMY / pr. Videodružina Gimnazije Karlovac (Damir Jelić) — a. Vjekoslav Živković — k. Dražen Horvatić — mt. V. Živković, D. Horvatić: VHS, 6, 10 min

U gradu Metropolisu žive ljudi koji su izgubili svoju individualnost. Svaki radni dan im je isti. Dižu se rano ujutro, autobusom odlaze izvan grada na rad u tvornici, gdje rade zamoran i jednoličan posao. Svaku noć sanjaju vlak koji juri punom parom. Jednoga dana ne odlaze na posao, nego čekaju u redu, na tračnicama da ih pregazi vlak.

FOR YOU, pr. H. Kočevar — a. Haidi Kočevar — VHS

Tranformacijska animacija znakova.

IN BETWEEN / IN BETWEEN / pr. Zagreb film — r., sc. Nicole Hewitt — k. Bruno Bahunek — mt. Vjeran Pavlinić — gl. Ivan Marušić — an. N. Hewitt, Siniša Ilić, Ana Hušman: 16 mm, 20 min

Svake godine početkom ljeta, u gradu Zagrebu događa se svojevrstan happening u organizaciji Čistoće d. o. o. — odvoz glomaznoga kućnog otpada. Za vrijeme trajanja akcije grad postaje prostor u kojem se dinamiziraju granice između interijera i eksterijera, privatnog i javnog, funkcije i disfunkcije. Ovaj film bavi se upravo tim stanjima, odnosno tom međufazom identiteta predmeta i grada.

KAO NEKIM ČUDOM / AS IF BY SOME SORT OF MIRACLE / pr. Zagreb film — r., sc., gl. cr. Ivana Guljašević — k. Darko Bućan — mt. Dubravka Premar — gl. Jurica Grosinger — an. Darko Kreč, I. Guljašević: Betacam SP, 4 min

Je li odrastanje kontinuiran proces ili se događa jednog jutra kao nekim čudom?

LJUBIMAC / FAVOURITE PET / pr. Zagreb film — r., gl. cr. Stiv Šinik — sc. Zoran Rajković — sn., mt. Darko Bućan — gl. Tomislav Babić — an. Tomislav Beštak, Tomislav Franin: betacam SP, 9 min

Film o prijateljstvu, općinjenosti televizijom, naivnosti i pobrkanim vrijednostima.

PRIČA PRVA / THE FIRST STORY / pr. Zagreb film — r., sc., gl. cr. Darko Bakliža — k. mt. Dino Krpan — gl. Igor Savin: Betacam SP, 6 min

U nekom čudnom heretičnom svijetu prvi put se susreću on i ona.

SVAKI JE DAN ZA SEBE, SVI ZAJEDNO NIKAD / EVERY DAY IS FOR ITSELF, ALL TOGETHER NEVER / pr. Zagreb film — r., sc., gl. cr. Goran Trbuljak — k. Tomisav Gregl — mt. Marina Barac — an. Zvonimir Delač, Tea Igres: 35 mm, 7 min.

Dvojica kavopija sjedeći u kafiću zagledani su u novine i kao da uopće ne zapažaju događaje iza njihovih leđa na ulici. Život je za njih, čini se, samo kava i novine. U novinama život se često prikazuje drukčije od stvarnog života na ulici. No, ni sami kavopije nisu stvarni jer je i njih nacrtala nečija ruka, dok je onaj koji ih je crtao ispijao šalicu kave.

EKSPERIMENTALNI FILM / EXPERIMENTAL FILMS

BEZ NAZIVA, 2001 / NO NAME, 2001 / pr. A. Floričić — a. Alen Floričić: VHS, 2 min

BROADCASTINGTHING / BROADCASTINGTHING / pr. L. Raščić / A. Hušman — a. Ana Hušman & Lala Raščić: Mini DV, 5 min

Broadcastingthing je travel-video nastao za Projekt: BroadCasting posvećen Nikoli Tesli, i to za Superflex Mamachannel te je inicijalno namijenjen za live streaming preko interneta kako je i primijerno bio prezentiran. Umjetnice bilježe svoje putovanje u Smiljan, rodno selo Nikole Tesle, i posjet njegovoj rodnoj kući. U središtu njihova zanimanja nije Tesla ni njegova kuća, nego sam proces zajedničkog putovanja i razgovor vođen na putu.

DAILY PROGRESS / DAILY PROGRESS / pr. A. Hušman — r., sc., k. Ana Hušman — mt. Draško Ivezić — gl. Ana & Lala: Mini DV, 6, 47 min

Video tematizira protok vremena remećenjem linearnog toka događaja u snimci zgrade od jutra do večeri, stvara se novo prostor-vrijeme iz dislociranih fragmenata dana.

Zgrada je snimana tijekom cijelog dana i slika je digitalno rekonstruirana u sedmominutni video.

DANCE FAUST DANCE / DANCE FAUST DANCE / pr. Projekt 6 studio / HRT — r. Tomislav Perica, Željko Sarić — sc. T. Perica — k. Ž. Sarić — mt. Miljenko Baričević: Betacam SP, 17 min

Svakom umjetničkom činu imanentan je sukob, a nadasve je imanentan baletu. Jedna od najvećih ikad ispisanih ideja u povijesti naše civilizacije o sukobu, porazu i predaji svakako je Faust. Temeljna ideja filma sukob je i njegove posljedice koje se artikuliraju kroz: a) sukob pokreta i nepokreta; b) sukob tišine i šuma; c) sukob glazbe i govora; d) sukob SRF fotografije i videa; f) sukob s predajom.

DAS LIED IST AUS / DAS LIED IST AUS / pr. HFS — r., k. Ivan Faktor — sc. I. Faktor, Marijana Fumić — mt. Dubravka Turić: VHS, 18 min

'On ima nesuvisle pojmove o sebi, ali je sve čega se sjeća na neki način vezano uz grad, premda u njemu nikada nije živio, niti se rodio, niti je umro ni on ni nitko drugi, koliko mu je poznato' (Georgio Manganelli). Film je sastavljen od dijelova soundtracka Langova filma M i od dnevničko-dokumentarističkih kadrova iz razdoblja bombardiranog i opsjednutog Osijeka.

DIGGING THE CHANNEL PART 1 / pr. S. Sterle / J. Szabo — r., ul. Sandra Sterle, Jula Szabo — sc. S. Sterle — mt. Nikica Hinić — gl. J. Szabo: DV, 4, 30 min

Dvije djevojke pričaju i zauzimaju različite poze za kameru.

ENDART II. DIO / ENDART PART TWO / pr. HFS — a. Ivan Ladislav-Galeta — mt. Darko Vračević: HI-8, 20, 20 min

Endart se sastoji od devet kratkih storija isprekidanih slovima međunaslovima. Svaka storija je 'jednostavan' film, pretežito u jednom kadru, s jednom temom (branje rajčica, lipe, plijevljenje vrta, mrtva ptica, žaba u bari...). Cijeli taj epizodijski niz posvećen djelatnostima vezanim uz vrt, prirodu, radove u vrtu nosi jednostavnu sugestivnost (vizualnu, slušnu, taktilnu...) podjednako prirodnih činjenica poljodsjelskog rada, ali i pomnog, predanog (gotovo panteističkog), odnosno prema prirodi i radu.

I DON'T REMEMBER HIS NAME / pr. Sarajevo centar za suvremenu umjetnost — a Kristina Leko: Mini DV, 7, 06 min

Video govori o pojačanoj kineskoj imigraciji u prostore zemalja bivše Jugoslavije. Iako je radnja sasvim jednostavna i realna, kupnja u malom kineskom dućanu u Sarajevu, riječ je o nadrealnom susretu dvaju svjetova unutar vrlo uska manipulativnog prostora razmjene novca i predmeta. (...) I još ovo: montirajući video neprestano sam se pitala: zašto ne postoji nikakva šansa da se udam za ovoga nasmiješenog mladića? (K. Leko)

K51 / pr. M. Debeljuh — a. Marija Debeljuh: DV, 15 min

Paradoksalno poetična mučnina.

KAKO SU PROKLETI IZ PAKLA SPASILI GANGSTERA RONALDA REAGANA / HOW THE DAMNED FROM HELL SAVED GANGSTER RONALD REAGAN / pr. Plavo productions — a. Denis Krašilović — mt. Ivn Roca: VHS / Hi-8, 10 min

Ovo je životna priča stvarnog čovjeka koji se igrom slučaja zove kao bivši američki predsjednik. On nam govori o tome kako je bio kriminalac, narkoman i propalica te je nakon kliničke smrti i odlaska u pakao doživio prosvjetljenje i postao propovjednik.

K. O.: pr. V. Juranić — a. Vanja Juranić: DV, 3,13 min

Drago kamenje djeluje kao čarolija ili lijek, da bi se osigurla moć nad nekim ili da bi ga se oslobodio.

KUĆA LUTAKA / HOUSE OF DOLLS / pr. G. Škofić — a. Goran Škofić: DV, 4,44 min

Radnja obojana morbidnim interijerima. Uplašena mala tijela, zlostavljanjem.

MORALNA VETRIKALA / MORAL VERTICAL / pr. FAB & MAR — r. Brin Kodijava — sc. B. Kodijava & Zlatan Dumanić — k. Joško Bojić — mt. Ivica Bošnjak — ul. Z. Dumanić: Mini DV, 8,36 min

Raskid s nekom ženom iznovni je raskid s neoplatonizmom. U ljubavnoj priči, držeći se jednog događaja, sve je važno. Odmah poslije rata i ljubav je dobila nove definicije, prije je bila svačija, komunistički monopol, a sad je postala crkvena zabava. To je dovoljan razlog za raskid i razlog penjanja na postament. Ispod mene divan je svijet: nitko tu ne radi, ne piše ne čita. Sunce Sredozemlja siromaštvom skriva nesreću i solidarizira zle namjere, a obasjane normalne ljudske reakcije opasne su po život.

NEGDJE DALEKO / SOMEWHERE FAR AWAY / pr. Gral film — a. Tomislav Žaja — mt. Svebor Kranjc — gl. Zvonimir Dusper-Dus: Betacam SP, 10 min

NEUROTIC DANCERS / pr. V. Šamanović — a. Vedran Šamanović — mt. Krsto Jaram: Mini DV, 4.08 min

Statičan kadar izložbenog prostora i slike: posjetitelji izložbe dokono promiču kroz kadar, jedva gledajući u sliku.

PARKEN VERBOTEN / pr. D. Martinis — r., sc. Dalibor Martinis — sn. Goran Trbuljak, Željko Guberović — mt Darko Vrčević: Beta, 7,50 min

Video se temelji na akciji održanoj na glavnom trgu u njemačkom gradu Rosenheimu u jesen 2000. Parkiranjem novih crnih i srebrnih automobila (VW Golf) u 130 m dug niz uzduž Max-Jozefs-Platza ispisana je binarno kodirana poruka.

PROZOR U TRASH VIDEO / A WINDOW TO TRASH VIDEO / pr. F. Friščić — a. Danko Friščić: Video 8

Ovi kratki kvazivideoforšpani rađeni su impulsivno i reagiraju na nagonski i primitivni trash-aspekt suvremene medijske kulture. Sastavljeni su od ready-made-elemenata trash-horor produkcije 'ulovljenih' u potragama i lovu po perifernim video-klubovima po načelu slučajnog odabira. Zatim

su 'montirani' najprimitivnijom mogućnom videotehnikom, pa i na taj način reflektiraju svoj ogoljeli sadržaj.

RESIDENCY / pr. K. Turčić — r., sc. Ksenija Turčić — k. Goran Trbuljak — mt. Igor Vignjević: Mini DV, 8 min

Video je snimljen u New Yorku, u srpnju 2001. Umjetnica pokazuje gostu snimatelju stan u kojemu živi za vrijeme svog studijskog boravka, čudeći se svemu što se nalazi u stanu koji će ubrzo napustiti. Posebnu pozornost obraća odjavnoj špici kojom ironizira svoj jeftini videorad, te navodi stvarne i imaginarne osobe koje su bile uključene u rad kao suradnici, ali navodi i osobe koje je srela na ulici New Yorka kao prolaznike.

STANISLAV TOMIĆ (ONCE AROUND) / pr T. Rukavina — a Tomislav Rukavina — ul. Stanislav Tomić: APX Foto film, 30 min

Ritmički niz fotografija Stanislava Tomića u gradskom ambijentu, pri čemu se njegov lik jedva vidi.

TO AMERICANS I SAY / pr. D. Martinis — a. Dalibor Martinis — mt. Darko Vračević: DVD, 1, 15 min

Film King Kong snimljen je 1933. godine u produkciji tada poznate kuće RKO Radio Pictures. Poznata špica spomenute filmske kuće sastoji se od slike radiotornja s kojega se emitira poruka kodirana u Morseovu kodu. Postupkom premontiranja te sekvence premještanjem postojećih slova i ispisivanjem novih, koristeći se postojećim kratkim i dugim zvukovima, stvara se neprimjetno različita špica filma King Kong tako da toranj emitira kodirani teks poruke Osame bin Ladena upućene Amerikancima odmah po rušenju tornjeva Word Trade Centrea u New Yorku, 11. rujna 2001.

17 KATOVA / 17 STORIES / pr. L. Raščić /Ilana Nedkova / Nina Ezegledy — a. Lala Raščić — k. Svebor Kranjc, L. Raščić, Ana Hušman — mt. Mark Bareham: Mini DV, 3, 16 min

17 stories esperimentalni je dokumentarac koji istražuje arhitektonske i utilitarne prostore jedne višekatne stambene zgrade. Kroz film se otkriva i osobna priča redateljice, koja se pokušava osloboditi straha od visine snimajući svoj život oko stana na 17. katu.

NAMJENSKI FILM / SPECIAL PURPOSE FILMS

CROMOS MAJSTOR SUPERSTAR / pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. BBDO — k. Branko Cahun, mt. Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — ul. Damir Tomić: 35 mm, 30 min

CRONET POKRIVENOST /pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. Lowe Lintas Digitel — k. Predrag Dubravčić — mt. Ivana Fumić, Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — ul. Ante Krstić: 35 mm, 45 min

DUEL / pr. Tuna film — r. Radoslav Jovanov-Gonzo — sc. Nikolina Pišek — k. Mirko Pivčević — mt. D. Cimperšak — gl. Zvonimir Dusper: 16 mm, 4 min

FAKIN — ZDRAVA HRANA ZA FAKIN ENERGIJU / pr. Project 6 studio. — r. Dražen Žarković — sc. Nikola Klobučarić, Emil Mišković — k. Mario Sabljić — mt. Igor Babić — gl. Tomislav Babić: Digital beta, 30 min

HOME / pr. Artistra d. o. o. — r., sc. Maurizio Ferlin — an. Dean Bertoldi — mt. Josip Ružić: Beta, 12 min

HT MOBITEL BAKICA / pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. Love Lintas Digital — k. Vanja Černjul — mt. Miran Miošić — gl. Luka Zima — ul. Đurđa Cik. Remata Gračanin: 35 mm, 30 min

ISDN 2001 / pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. Lowe Lintas Digitel — k. Predrag Dubravčić — mt. Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — ul. Tamara Berec: 35 mm, 30 min

ISDN SERIJA / pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. Lowe Lintas Digitel — k. Predrag Dubravčić — mt. Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — ul. Nada Rocco, Jelena Pavlović, Darko Kranjec, Milan Gavrančić, Tamara Grabajs, Alen Liverić, Josip Vurušić: 35 mm, 30 + 30 + 28 min

LEDO CHAOS / pr. Planet B — r. Krasimir Gančev — sc. Imago — k. Predrag Dubravčić — mt. Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — ul. Ivana Dvorski, Ante Krstić, Hrvoje Lasović, Luka Ćićin-Šain, Ivica Kovačević, Vladimir Đoković, Zdenka Heršak — 35 mm, 30 min

MOTOVUN FILM FESTIVAL TRAILER / pr. Motovun film festival d. o. o. — r., sc. Tomislav Rukavina / Tomislav Vujnović / Andrej Korovljev — k. Mario Legović — an. Kristijan Mršić — gl. Krešimir Markov — 35 mm, 54 min

NASILJE JE ZLOČIN / pr. B. A. B. E. — r. Tatjana Božić / Petar Grimani — sc. T. Božić — an. Petar Grimani — gl. Robert Nappholz: Beta 30 min

ORGANIĆ / pr. Artistra d. o. o. — r., sc. Maurizio Ferlin — k., mt. Josip Ružić — gl. Edi Mažuran — ul. Eugen Zuban: Beta, 28 min

OŽUJSKO PIVO — BRASS BAND / pr. Planet — r. Krasimir Gančev — sc. McCann-Ericson — k. Sven Pepeonik — mt. Dubravka Turić — gl. Hrvoje Štefotić — an. Simon Narath — ul. Matko Stanković. Maro Srezović, Ivica Kovačević, Tigran Gorički: 35 mm, 30 min

VJESNIK »OLUJA« / pr. Tema d. o. o. — r., sc. Radisav Jovanov-Gonzo — k. Mirko Pivčević — mt. Goran Guberović — ul. Sven Medvešek: 35 mm, 40 min

GLAZBENI SPOT / MUSIC FILMS

BEMTI LA SMOLU DEL ČIMPRESO / FUCK THE CYPRESS TREE SAP (FRANCI BLAŠKOVIĆ) / pr. Rose Art — r., sc., k. Maurizio Ferlin — mt. Josip Ružić: Mini DV, 3, 50 min

GLUPE / STUPID GIRLS (PODVORSKI / STANČIĆ / ZELEPUGIN) / pr. Anubis d. o. o. — a. Ivan Soldo: 3, 49 min

IGRA / GAME (MERITA'S) / pr. Dallas-records — r., mt. Saša Vukadinović, Josip Ružić — k. J. Ružić: Beetra, 4, 20 min

KAD BI ME SAMO PUSTILI K SEBI / IF YOU'D ONLY LET ME CLOSE TO YOU (DARK ANGELS) / pr. S. Vukadinović — a. Saša Vukadinović: Mini DV, 4, 30 min

NA BALKONU / ON THE BALCONY (DANIEL BIFFEL & PUN KUFERE) / pr. Anubis d. o. o. — r., sc. Robert Orhel — k. Stanko Herceg — mt. Davorin Tomšić: 4 min

PETA STRANA SVIJETA / FIFTH SIDE OF THE WORLD (MIRO ODAK) / pr. Anubis d. o. o. — r., k., mt. Tomislav Pović — sc. T. Pović, Krešimir Šakić, 4, 13 min

SOL ETERNITE / SOL ETERNITE (PUTOKAZI) / pr. T. Rukavina — r., sc. Tomislav Rukavina — k. Mirko Pivčević — mt. Marina Andree: 16 mm, 4 min

TIHA NOĆ / SILENT NIGHT (SICK SWING ORCHESTRA) / pr. Anubis d. o. o. — a. Vedran Šamanović — mt. Staša Čelan: Beta, 4. 07 min

U DVA OKA / IN TWO EYES (MILE I PUTNICI) / r., sc. Vedran Šamanović — k. Darko Drinovac — mt. Slaven Jekauc

URSA MAJOR (SJEĆAŠ SE VREMENA KAD JE SVEMIR BIO NEVIN) / URSA MAIOR (REMEMBER THE TIME WHEN THE UNIVERSE WAS INNOCENT) (LUNAR) / pr. Carnival tunes / Gambadesign studio — r., an., mt. Damir Gamulin — sc. Damir Gamulin: Računalna animacija, 2, 55 min.

Nagrade 11. Dana hrvatskog filma

Zagreb 2002.

I. Nagrade žirija Dana hrvatskog filma

Sastav žirija: Davorka Feller (montažerka), Stanko Herceg (filmski snimatelj), Dario Marković (filmski kritičar)

Velika nagrada (Grand prix)
Ivan Faktor, *DAS LIED IST AUS*

Najbolja režija
Damir Čučić, *ZABORAVLJENI*
Danko Volarić, *ŽIVOT NA SVJEŽEM ZRAKU*

Najbolji scenarij
Hrvoje Hribar, *BIL JEDON*

Najbolja kamera
Mario Sablić, *SIGURNA KUĆA*

Najbolja glazba
Goran Štrbac; *ZABORAVLJENI*

Najbolja montaža
Slaven Zečević, *BIL JEDON*

Najbolji debitant
Kristijan Milić, *SIGURNA KUĆA*

Najbolji producent
HRVATSKI FILMSKI SAVEZ

II. Nagrade Oktavijan

Srednjometražni igrani film
Goran Kulenović, *RAVNO DO DNA*

Kratkometražni igrani film
Dalibor Matanić, *SUŠA*

Srednjometražni dokumentarni film
Damir Čučić, *ZABORAVLJENI*

Kratkometražni dokumentarni film
Tomislav Mršić, *RIO BRAVAR*

Animirani film
Goran Trbuljak, *SVAKI JE DAN ZA SEBE, SVI ZAJEDNO NIKAD*

Namjenski film
Krasimir Gančev, *CRONET POKRIVENOST*

Eksperimentalni film
Goran Škofić, *KUĆA LUTAKA*

Glazbeni spot
Robert Orhel, *NA BALKONU* — DANIEL BIFFEL & PUN KUFER

III. Nagrada Zlatna uljanica

Nagrada žirija katoličkoga tjednika Glas koncila

Neven Hitrec, *PRIGUŠENI GLASOVI*

IV. Nagrada Jelena Rajković

Nagrada Hrvatskog društva filmskih redatelja za redatelja mlađeg od trideset godina

Goran Škofić, KUĆA LUTAKA

V. Nagrada Kodak

Nagrada za najbolju snimku na Kodaku

Branko Linta, za snimateljski rad u filmu *SUŠA* Dalibora Matanića

VI. Nagrada Vladimir Vuković

Godišnja nagrada Hrvatskog društva filmskih kritičara

Igor Saračević za kritike u tjedniku Nacional

Kako su glasali kritičari na 11. Danima hrvatskog filma (2002)*

Pripremio: Ozren Milat

IGRANI FILM

Srednjometražni igrani film (prosjek: 3,23):

RAVNO DO DNA, r. Goran Kulenović (*Oktavijan*), 3,86

MIK 2002, r. Nenad Marjanović / Diego Bosusco / Zoran Mikletić, 3,57

RECI, SAŠA, ŠTO JE?, r. Zrinka Matijević-Veličan, 3,00

ANTE SE VRAĆA KUĆI, r. Ognjen Sviličić, 2,50

Kratkometražni igrani film (prosjek: 3,14):

SUŠA, r. Dalibor Matanić (*Oktavijan*), 3,57

SIGURNA KUĆA, r. Kristijan Milić, 3,43

SLIKANJE AKTA, r. Arsen Anton Ostojić, 3,00

PAD, r. Miroslav Sikavica, 2,57

DOKUMENTARNI FILM

Srednjometražni dokumentarni film (prosjek: 3,31):

ZABORAVLJENI, r. Damir Čučić (*Oktavijan*), 4,80

ŽIVOT NA SVJEŽEM ZRAKU, r. Danko Volarić, 4,57

»BIL JEDON«, r. Hrvoje Hribar, 4,50

ALKEMIČARI S KRAJA SVIJETA, r. Miro Branković, 4,20

SOSKE, r. Rada Šešić, 3,57

PAVILJON 22, r. Nenad Puhovski, 3,50

SUPER SNAGA ČUDNIH LJUDI, r. Vlatka Vorkapić, 3,33

JEDNA VUKOVARSKA PRIČA, r. Bogdan Žižić, 3,25

SPALJENO SUNCE, r. Petar Krelja, 3,17

DAMNATIO MEMORIAE ILI UDAR NA SJEĆANJE, r. Bogdan Žižić, 3,00

SAVKA — RUŽA HRVATSKA, r. Romana Rožić, 3,00

SNOVI NA PERONU DJETINJSTA, r. Silvio Mirošničenko, 2,89

PRKOS JE STRUJAO GRADOM — DESET GODINA POSLIJE, r. Vedran Benić, 2,75

ČA JA ZNAM, r. Adi Imamović, 2,63

HRVATI U GRADIŠĆU, r. Joseph Hartmann, 2,20

AMARCORD 1991. — 2001., r. Pavle Vranjican, 1,67

ZALJUBLJIVANJE, r. Tomislav Žaja, —

Kratkometražni dokumentarni film (prosjek: 2,97):

RIO BRAVAR, r. Tomislav Mršić (*Oktavijan*), 3,88

NOVO DOBA, r. Dražen Žarković, 3,33

PRAZNIK RADA, r. Tomislav Gotovac / Željko Radivoj / Damir Čučić, 3,33

LJUDI NA KRAJU GRADA, r. Darko Halapija, 3,20

PESHAWAR RUBAB, r. Danijel Riđički, 3,14

PRIGUŠENI GLASOVI, r. Neven Hitrec, 3,00

RAT ZA HARMAGEDON, r. Zdravko Mustać, 3,00

KAKO NA NEBU TAKO I NA ZEMLJI, r. Mladen Santrić, 2,83

CIGANI U ŽITU, r. Jasmina Božinovska Živalj, 2,75

SJENE NA RIJECI, r. Ljubo J. Lasić, 2,75

SVI DOBRI LJUDI, r. Joško Jerončić, 2,75

NAPUŠTENI GRAD, r. Magdalena Piekorz, 2,67

LOBORINA, r. Jasmina Božinovska Živalj, 2,00

RAD NA CRVENO, r. Ivica Hripko, —

MUJINA KUĆA, r. Hrvoje Juvančić, —

OD SAMICE DO FENDERICE, r. Tomislav Mršić, —

* Prema pravilniku nagrade *Oktavijan*, članovi Hrvatskog društva kritičara prisutni na Danima hrvatskog filma procjenjuju svaki film koji su vidjeli ocjenom 1-5. Izračuna se srednja ocjena (zbroje se ocjene i podijele s brojem ocjenjivača danog filma) i film koji dobije najvišu srednju ocjenu, ako je viša od 3,5, dobiva *Oktavijana* za danu kategoriju. U ovdje donesenim listama kandidati za *Oktavijana* — tj. filmovi koji su dobili ocjenu višu od 3,5 — razdvojeni su od ostalih crticama.

ANIMIRANI FILM (prosjek: 3,42):

SVAKI JE DAN ZA SEBE, SVI ZAJEDNO NIKAD, r. Goran Trbuljak (*Oktavijan*), 4,83

IN BETWEEN, r. Nicole Hewitt, 4,00

FOR YOU, r. Haidi Kočevar, 3,60

ANOMIJA, r. Vjekoslav Živković, 3,50

PRIČA PRVA, r. Darko Bakliža, 3,00

KAO NEKIM ČUDOM, r. Ivana Guljašević, 2,67

LJUBIMAC, r. Stiv Šinik, 2,33

EKSPERIMENTALNI FILM (prosjek: 3,31):

KUĆA LUTAKA, r. Goran Škofić (*Oktavijan*), 4,60

K51, r. Matija Debeljuh, 3,80

PARKEN VERBOTEN, r. Dalibor Martinis, 3,80

DAS LIED IST AUS, r. Ivan Faktor, 3,75

STANISLAV TOMIĆ (ONCE AROUND), r. Tomislav Rukavina, 3,75

ENDART II. DIO, r. Ivan Ladislav Galeta, 3,60

KAKO SU PROKLETI IZ PAKLA SPASILI GANGSTERA RONALDA REAGANA, r. Denis Krašković, 3,60

RESIDENCY, r. Ksenija Turčić, 3,60

17 STORIES / 17 KATOVA, r. Lala Raščić, 3,50

DAILY PROGRESS, r. Ana Hušman, 3,50

BROADCASTINGTHING, r. Ana Hušman & Lala Raščić, 3,40

BEZ NAZIVA, r. Alen Floričić, 3,00

DIGGING THE CHANNEL (Part-1), r. Sandra Sterle i Julia Szabo, 3,00

TO AMERICANS I SAY, r. Dalibor Martinis, 3,00

NEUROTIC DANCERS, r. Vedran Šamanović, 2,75

I DON'T REMEMBER HIS NAME, r. Kristina Leko, 2,60

DANCE FAUST DANCE, r. Tomislav Perica i Željko Sarić, 2,25

MORALNA VERTIKALA, r. Brin Kodijava, 2,00

K. O., r. Vanja Juranić, —

NEGDJE DALEKO, r. Tomislav Žaja, —

PROZOR U TRASH VIDEO (X 8), r. Danko Friščić, —

Glazbeni spotovi (prosjek: 3,09):

NA BALKONU PUN KUFER, r. Robert Orhel (*Oktavijan*), 4,25

BEMTI LA SMOLU DEL ČIMPRESO — FRANCI BLAŠKOVIĆ, r. Maurizio Ferlin, 4,00

U DVA OKA — MILE i PUTNICI, r. Vedran Šamanović, 3,25

SOL ETERNITE — PUTOKAZI, r. Tomislav Rukavina, 3,00

URSA MAJOR (SJEĆAŠ LI SE VREMENA KAD JE SVEMIR BIO NEVIN) — LUNAR, r. Damir Gamulin, 3,00

GLUPE — PODGORSKI / STANČIĆ / ZALEPUGIN, r. Ivan Soldo, 2,50

IGRA — MERITA'S, r. Saša Vukadinović i Josip Ružić, 2,50

TIHA NOĆ — SICK SWING ORCHESTRA, r. Vedran Šamanović, 2,25

PETA STRANA SVIJETA — MIRO ODAK, r. Tomislav Pović, —

KAD BI ME SAMO PUSTILAK K SEBI... — DARK ANGELS, r. Saša Vukadinović, —

Namjenski film (prosjek: 3,45):

CRONET POKRIVENOST, Krasimir Gančev (*Oktavijan*), 4,50

MOTOVUN FILM FESTIVAL TRAILER, r. Tomislav Rukavina / Tomislav Vujnović / Andrej Korovljev, 3,80

NASILJE JE ZLOČIN, r. Tatjana Božić / Petar Grimani, 3,80

HT MOBITEL BAKICA, Krasimir Gančev, 3,75

ISDN 2001., r. Krasimir Gančev, 3,75

LEDO CHAOS, Krasimir Gančev, 3,75

ISDN SERIJA, r. Krasimir Gančev, 3,50

CHROMOS MAJSTOR SUPERSTAR, r. Krasimir Gančev, 3,00

FAKIN — ZDRAVA HRANA ZA FAKIN ENERGIJU, r. Dražen Žarković, 3,00

VJESNIK »OLUJA«, r. Radisav Jovanov — Gonzo, 3,00

DUEL, r. Radoslav Jovanov — Gonzo, 2,75

OŽUJSKO PIVO — BRASS BAND, r. Krasimir Gančev, 2,75

HOME, r. Maurizio Ferlin, —

ORGANIĆ, r. Maurizio Ferlin, —

UDK: 791.44.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Požega):791.44.077"2002"

Staša Ćelan

Tradicija i otkloni

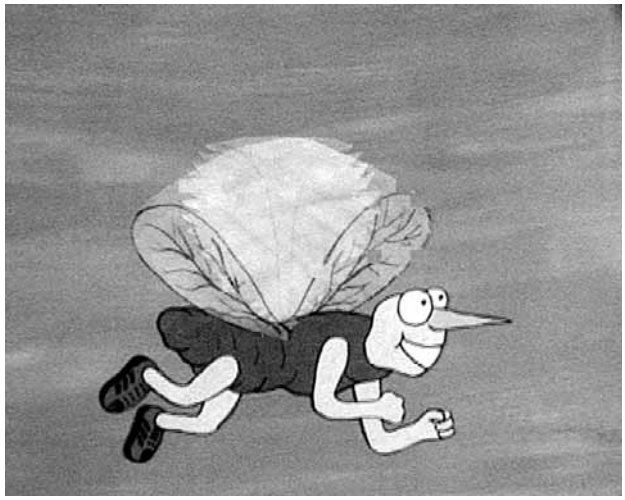
Deseta hrvatska revija jednominutnog filma, Požega 2002

Jednom davno, filmski festivali poput Cannesa ili Berlina obilježavali su svoje desete obljetnice. Bila im je to prigoda da potvrde kako su preboljeli organizacijske dječje bolesti, preživjeli tegobna razdoblja novčanih kriza te neupitno osigurali dostatnu medijsku pozornost. Ukratko, postali su punoljetni filmski festivali na koje se računa i o kojima se vodi računa. Ovog proljeća u Hrvatskoj, zemlji ne osobito sklonoj poticanju filmskog izražavanja, jedan filmski festival uspio se potvrditi baš kao i njegovi daleki i daleko poznatiji rođaci. U čast te prigode Požega je 24. i 25. svibnja nakratko promijenila ime u *Deseta* i oprostila se od adolescentske faze svog djeteta, požeškog filmskog festivala jednominutnog filma.

Obljetnica je nažalost pala u doba sveprožimajuće krize društva, koja je pokucala i na vrata festivalskog organizacijskog odbora, no razoružavajući entuzijazam i energija koju

The Puzzle Daria Bardića

Žena Brune Razuma



Mit Köpfchen Helmuta Savinija

neštedimice rasipaju oko sebe jednostavno nije dopustio da se primjedbe dežurnih gunđala uzdignu iznad nivoa 'vino je bilo bolje prošle godine' ili 'kad će uvesti klimu u ovu dvoranu!' Svjesni važnosti obljetnice organizatori su se potrudili da dodatno osvježe ustaljeni program te je u tu svrhu dodijeljeno više prigodnih 'lutrijskih' nagrada, uvijek na neki način vezanih uz brojku 10 (za 1000. prijavljeni film, gledatelja s programom br. 10...), a promjenu je naglasila i projekcija radova nagrađenih na svim dotadašnjim festivalima. Da 'ništa više nije kao prije' moglo se u nekoj mjeri osjetiti i u govorima uvodničara, koji su od reda prisnim tonom, ali i sa zrncem sjete naglasili kako je njihov i naš festival uspješno dogurao do svoje punoljetnosti i stekao pravo na osobnu kartu odrasle osobe.

Zamjetni otkloni od dosad uobičajenog

Da je uistinu tako, posjetitelji su se mogli osvjedočiti ubrzo nakon početka službenog dijela programa, prilikom projekcije službenog natjecateljskog programa. Ono što je jednostavno 'bolo oči' zamjetni je otklon od na prošlim festivalima prevladavujuće struje 'anegdotalnih' filmova u kojima je kvaliteta ovisila najviše o redateljskoj vještini poentiranja u *slapstick*-maniri. Zastupljeniji su bili filmovi osebujnijeg autorskog potpisa, proizišli iz stvaralačkih senzibiliteta koji prednost nad zabavljanjem daju propitivanju i eksperimentiranju te su stoga zahtjevniji, premda ne nužno i dopadljiviji. Stoga je po završetku službenog programa bilo očito da obljetnička Požega ima dosad najzreliji i u prosjeku najkvalitetniji program do sad. Nažalost, izostalo je poneko djelo iznimnijih dosega koje bi zadobilo nepodijeljenu pažnju i publike i stručnog žirija, što je bio svojevrstan zaštitni znak prijašnjih festivala.

Otklon od uobičajenoga dodatno je potvrdilo i uvrštavanje čak 22 strana filma u natjecateljski program, u kojem se ogledavalo 48 djela. Ovime se požeški festival nedvojbeno ucrtao u kartu internacionalnih filmskih festivala, čime zatvara domaći četverokut s Motovunom, Splitom i zagrebačkim Animafestom. Druga, za ovdašnje autore vrlo ohrabrujuća, strana ovako uobličenog programa ogledala se u činjenici da se premoćna većina njihovih djela mogla ravnopravno, ako ne i nadmoćno, nositi s filmovima uvoznih autora. Uz to, ovogodišnja Požega može se podičiti kako daje obol i zbližavanju matične filmske scene s dijasporom, budući da su u natjecanju bila i dva strana filma s popisnicima sumnjivo 'poznatih' prezimena Yurcovich i Bardić. Potonji autor čiji nam radovi stižu iz Nizozemske odmah po prikazivanju prvog od svoja dva filma u programu, *The Puzzle*, izdvojio se kao vizualno iznimno naobražen i inventivan animator čiji su dosezi doduše isključivo usmjereni igranju s filmskom formom, što se donekle odrazilo na kvalitetu sadržaja, no plijeni pažnju svojim 'spotovskim' ruhom. Bardić je ujedno tek jedan od autora koji su na festival došli s animiranim filmom.

Recentna Požega ostat će zapamćena i po velikoj zastupljenosti upravo takvih filmova, kao i onih koji su kombinirali animaciju (kompjutorsku ili klasičnu) sa snimanim kadrovima. Bilo svojom likovnošću bilo duhovitošću ili inventivnim pristupom ugodno su dojmili *Žena* Bruna Razuma iz Zagreba, zgodna likovna igrarija u *pin-up* stilu, dobro ispričane šale *Mit Köpfchen* Helmuta Savinija iz Njemačke i *Vilma* Ljubice Heidler iz Zagreba. Ono što se iz ove plodne skupine svakako ne može zaobići jest i ovogodišnji osvajač simpatija publike, *Oslobađanje* Zorana Mudronje iz Zagreba, inventivan i bez pretjerane patetičnosti ostvaren simbolički prikaz čovjekova oslobađanja uz zrnce ironije koje se ogleda u izboru glazbe (*Time is on my side* Rolling Stonesa) i rušenja Twin Towers kao početne inspiracije za radnju.

Na ovogodišnjoj Požegi mnoge su tradicije nestale, ali tradicija velike zastupljenosti kinoklubova iz Lijepe naše zadržala se, čak i učvrstila. Njihove boje branili su predstavnici iz Zaprešića, Splita, Zagreba, Rijeke, Osijeka i domaćina Požege. Upravo su domaćini jedini koji su na kraju mogli poslati svoju perjanicu Barbaru Perše na binu da preuzme nagradu. Njezina *Ovisnost* dobila je nagradu UNICA-e za promicanje razumijevanja među narodima i nove načine filmskog izražavanja. Riječ je o filmu koji dokumentarističkom manirom

Oslobađanje Zorana Mudronje

Brama (Vrata) Huberta Ramotowskog

El extraordinario desarrollo de las telecomunicationes
Adriane Yurcovich

prati ispovijed ovisnice — o mobitelu. KK Split oduvijek su zastupali autori naglašenih sklonosti vizualnoj ekspresivnosti, a u tom pogledu zasigurno nisu razočarali ni Vanja Mijatović i Vlaho Šoletić, koji su dojmljivim kadriranjem i dinamičnom montažom podigli svoj *Time Is Money* iznad razine dosjetke na kojoj bi inače zaglavio. KK Zagreb poslao je uglavnom stare goste festivala da ga zastupaju. Vedran Šamanović pružio je protutežu vickastim djelima svojim propitivanjem zločina i kazne kroz grizodušje osuđenika na smrt u filmu *Od sutra*, dok je Irena Marković u slično imenovanu djelu *Sutra* nastavila pronicavo secirati muško-ženske (žensko-muške?) odnose kroz naizgled banalne svakodnevne situacije. Iz Metropole je poteklo i nekoliko filmova 'stare garde' poput Milana Bukovca, Zlatka Boureka ili mlađeg Damira Altera Matijevića, koji su svojim ostvarenjima očvrsnuli tezu o kvalitativnom skoku natjecateljskoga dijela programa, ali nažalost osim neospornog vladanja filmskim zanatom ovog puta nisu pokazali ništa što bi ih izdvojilo iz prosjeka.

Finalisti i nagrađeni

Osrednjost u biranju finalista kao i kavalirski odnos prema stranim gostima stručni je žiri festivala čini se odabrao kao svoj osnovni kriterij, pa je tako došlo do još jednog ovogodišnjeg presedana — publika je izborom svog laureata pokazala daleko razvijeniji filmski ukus od samih stručnjaka! Od deset filmova uvrštenih u najuži izbor za nagrade teško da bi se i povećalom mogao pronaći neki koji ne bi odražavao autorski senzibilitet razine školarca, iako su neki od njihovih redatelja budili poštovanje mlađih kolega sijedim vlasima. Ipak, valja priznati da je iz takva izbora izdvojeno ono najbolje i da su nagrade među finalistima osvojili filmovi koji to i zaslužuju. *Brama* tj. *Vrata* otvorio je sebi vrata trećoj nagradi sažetom metaforom o životu. Poljak Hubert Ramotowski snimio je mračni hodnik kroz čija vrata na ulazu protječu ljudi koji povraćaju u muci, drogiraju se, piju i kopuliraju, da bi na kraju ulični smetlar počistio (stvarno i preneseno) sve smeće koje su ostavili za sobom i zatvorio vrata. Drugonagrađeni *Extraordinario desarrollo de las telecomunicationes* Adriane Yurcovich iz Argentine ili *Nevjerojatni razvoj telekomunikacija* kroz zlehudu sudbinu djevojke koja pada kao žrtva manijakalnog ubojice zbog nemogućnosti da dopre do pomoći putem telefonskog automata ironizira suvremenu bespomoćnu ovisnost o tehnologiji koja se, plaćajući danak komercijalizaciji, pretvara u suprotnost svoje prvobitne svrhe, pojednostavnjivanja i olakšavanja života.

Prvo mjesto osvojio je, eto još jednoga blaga, ali i ugodna iznenađenja, tuzemni uradak Darka Dude iz Rijeke, *The End*! Riječ je o iznimno mudru filmu u kojem se naizgled mrtvački ozbiljno i 'duhovno' prilazi omiljenoj temi nadobudnih filmaša — smrti, prateći umiranje pacijenta u bolnici. Autor je pokazao dubinsko poznavanje klišeiziranih filmskih postupaka kojima se takve scene predočavaju ne bi li izazvale očekivane emotivne reakcije u publike, da bi na samom kraju sve okrenuo naglavce neočekivanom završnicom (umjesto da se izravna, crta EKG-a veselo poskoči uz prateću melodiju), te se tako blago našalio s cjelokupnom dota-

dašnjom formom vlastitog filma, kao i s blaziranim filmskim sladokuscima u požeškom Gradskom kazalištu.

Nakon što su lovorike podijeljene, festival je dalje tekao utrtim stazama zabavljanja publike i gostiju, pa iako bi bilo mjesta raspravi da li je najbolji u zemlji, nema spora kako je najzabavniji i najdemokratičniji. Požeški festival jednominutnog filma jedini je u Hrvatskoj koji već desetljeće na jednom mjestu uspješno okuplja i jednako tretira filmske profesionalce, amatere, diletante i laike, što je na hrvatskoj filmskoj sceni, prožetoj snobizmom i mediokritetskim strahom od konkurencije, presedan bez premca, i svakako povod da mu se u prigodničarskom duhu zapjeva: 'Mnogo ljeta sretan bio, mnogo ljeta živio!'

The End Darko Duda

Filmografija*

11. hrvatske revije jednominutnih filmova, Požega, 24-25. svibnja 2002.

ARENA / Tatjana Cotić (r, sc, k), Marko Boško (mt, ton), KVK LIBURNIJA-FILM, Rijeka, 2001, VHS, 49 sec.

BRAMA (The Door) / Hubert Ramotowski (r, sc), Tadeusz Koniarz (k), Jarosław Sambor (mt), PAÿ AC Mÿ ODZIEZY — AKF SZWENK, Poljska, VHS, 60 sec.

BROKEN LOVE / autori: Louis Smits, Anja Smits, RVSL — ROTTERDAM — MLD, Nizozemska, 2001, miniDV, 60 sec.

COMPUTER ACTIVE / autor: Brian Dunckley, SAMOSTALNI AUTOR, Velika Britanija, 2001, miniDV, 60 sec.

ČVRST DISK (Compact Disk) / Mitze Čapovski (r, sc), Petre Čapovski (k), Petar Đurovski (mt), AKADEMSKI KINO KLUB — SKOPJE MK, Makedonija, 2002, SVHS, 59 sec.

EL EXTRAORDINARIO DESARROLLO DE LAS TELECOMUNICATIONES (The great development of telecommunications) / Adriana Yurcovich (r, sc), Nestor Panigazzi (k), Pablo Magne (mt), Mariana Turkieh (ton), SAMOSTALNI AUTOR, Argentina, 2000, VHS, 60 sec.

END, THE / Darko Duda (r, sc, k), Marko Boško (mt, ton), SAMOSTALNI AUTOR, Rijeka, 2002, VHS, 59 sec.

ENDLICH (Finally) / autor: dr. Frank Dietrich, VIDEOFILMER SENFTENBERG, Njemačka, SVHS, 60 sec.

ENDLICH EMANZIPIERT (Finally Emancipated) / autori: Karl Mader, Ilse Mader, SALZBURGER AMAT. — FILM & VIDEO-CLUB, Austria, miniDV, 60 sec.

FILM O LAUREATU (Film About the Laureate) / autori: Zoran Krezić, Senadin Begtašević, SAMOSTALNI AUTORI, Bosna i Hercegovina, 2002, VHS, 60 sec.

FINISH / Vincent Pili (r, sc, k, mt), Vincent Mitar (ton), SAMOSTALNI AUTOR, Francuska, 2002, VHS, 60 sec.

HOMOEROIDI / autori: Aleksandar Muharemović, Damir Tomić, VIDEO KLUB MURSA, Osijek, 2002, miniDV, 59 sec.

IN FLAGRANTI / autor: Mladen Kovačić, FKVK ZAPREŠIĆ, Zaprešić, miniDV, 60 sec.

JABUKA (Apple) / autor: Ana Hušman, SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2002, VHS, 30 sec.

KOMARAC (Mosquito) / Vjekoslav Živković (r, sc, mt, ton), Damir Jelić (sc), Dražen Horvatić (k), Dario Lonjak (k), Zrinka Vrane (mt), Vjekoslav Vrbetić (ton), Hrvoje Tutek (ton), VIDEODRUŽINA GIMNAZIJE KARLOVAC, Karlovac, 2002, miniDV, 59 sec.

LA FINESTRA SUL GIARDINO (Front Window) / Armando Alberti (r, k, mt), Claudio Alberti (r, sc, mt), SUPEROTTO VIDEO CLUB MERANO, Italija, 1999, SVHS, 60 sec.

LOST IN SPACE / Mladen Burić (r, sc), Siniša Burić — Dugi (k), Matko Dodig (mt), KK ZAGREB, Zagreb, 2002, VHS, 59 sec.

LOVE SONG / autor: Dario Bardić, SAMOSTALNI AUTOR, Nizozemska, 2002, miniDV, 60 sec.

MATINEE / autor: Tony Van Loock, ACINA BELGIUM, Belgija, 2001, SVHS, 59 sec.

MIT KÖPFCHEN (With Brains) / autor: Helmut Savini, IVA-Filmgruppe, 1. INGOLSTÄ DTER FILM-UND VIDEOKREIS, Njemačka, 2001, miniDV, 57 sec.

MOST NA ORLJAVI (The Bridge Over the Orljava River) / Zlatko Bourek (r, sc), Ernest Gregl (k), Dubravko Premar (mt), Frano Parać (ton), ZAGREB-FILM, Zagreb, 2002, VHS, 60 sec.

MUHA (The Fly) / autor: Jadranko Lopatić, FKVK ZAPREŠIĆ, Zaprešić, 2002, miniDV, 42 sec.

OBSERVATORY OF SECONDS / autor: Núria Megias (r, sc, k), Alfredo Castellanos (r, mt), DE HUSILLO TV, Španjolska, VHS, 60 sec.

OD SUTRA (Since Tomorrow) / Vedran Šamanović (r, sc, k), Staša Čelan (mt), KK ZAGREB, Zagreb, 2002, miniDV, 60 sec.

ODLAZAK (Leaving) / Igor Ivanović (r, sc), Zvonimir Karakatić (k), Josip Matić (mt), GFR FILM-VIDEO, Požega, 2002, miniDV, 59 sec.

OSLOBAĐANJE (Deliverance) / autor: Zoran Mudronja, SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2002, miniDV, 59 sec.

OVISNOST (Addiction) / Barbara Perše (r, sc), Vjekoslav Šarić (r), Leon Pohilj (k), Josip Matić (mt), GFR FILM-VIDEO, Požega, 2002, miniDV, 60 sec.

* Filmografija obuhvaća samo filmove koji su prikazani na festivalu. Inače na reviju je prijavljen 221 film.

PAUSE / autor: Ivo Renotiére, SAMOSTALNI AUTOR, Češka, 2002, VHS, 53 sec.

PČELÍ MET (Honey) / autor: Jiři Nebos, SAMOSTALNI AUTOR, Češka, 2001, SVHS, 60 sec.

POŽAR (Fire) / Tan Anton Lumezi (r, k), Marko Dimić (mt), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2002, CD-ROM, 60 sec.

PROFESOR LEO'S KILLED COCK / autor: Lia Daushvili, FILMSTUDIO PAPER CRANE, Gruzija, VHS, 60 sec.

PROŠLOST SADAŠNJOST BUDUĆNOST (Past Now Future) / Tanja Kljajić (r, sc, k), Veljko Segarić (mt), O. R. D. R., Zagreb, 2002, VHS, 59 sec.

PUZZLE, THE / autor: Dario Bardić, SAMOSTALNI AUTOR, Nizozemska, 2002, miniDV, 60 sec.

RELATIVITY TOUR / autor: Miroslav Klarić, FKVK ZAPREŠIĆ, Zaprešić, 2002, miniDV, 60 sec.

REVENGE, THE / autor: Micke Engström, SAMOSTALNI AUTOR, Švedska, VHS, 60 sec.

RYWALE (The Rivals) / Henryk Lehnert (r, sc, k, mt), Koka-Media Paris Music LC 7126, AKF CHEMIK OSWI& CIM, Poljska, 1999, VHS, 58 sec.

SKRIVENA KAMERA (Candid Camera) / Ante Nerovčić (r, sc), Dario Hanuljak (k, mt, ton), SAMOSTALNI AUTOR, Đakovački selci, 2002, DV, 60 sec.

SLOBODA ŠARANU (Freedom to Carp) / Zorana Bajt (r, sc, k, mt, ton), Damir Alter Matijević (r, k, mt, ton), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2002, CD-ROM, 50 sec.

SUTRA? (Tomorrow?) / Irena Marković (r, sc, mt), Matko Dodig (k, ton), KK ZAGREB, Zagreb, 2002, miniDV, 60 sec.

STANLIO I OLIO PRODAJU BOROVE U KALIFORNIJI (Stan & Olie Selling Pine-trees in Califronia) / autor: Dubravko Kuhta, UČITELJSKA AKADEMIJA, Zagreb, 2002, VHS, 59 sec.

6. 4. 2002. / Milan Bukovac (r, sc, k, mt, ton), Tomislava Vereš (r, sc), AS FFV, Zagreb, DV, 60 sec.

TARGET / autor: Ana Šerić, AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI, Zagreb, 2001, VHS, 60 sec.

TIME IS MONEY / Vanja Mijatović (r, sc, k, mt), Vlaho Šoletić (sc, mt, ton), KK SPLIT, Split, 2002, VHS, 59 sec.

UNA TENDA AL VENTO (One Curtain to the Wind) / autor: Maria Castellana, SAMOSTALNI AUTOR, Italija, VHS, 58 sec.

UŽIVO (Live) / Dejan Kljajić (r, sc), Mario Tica (k), Veljko Segarić (mt), SAMOSTALNI AUTOR, Zagreb, 2002, SVHS, 60 sec.

VILMA / Ljubica Heidler (r, sc), Davor Rogić (k, mt), Vanja Dražinić (ton), D. I. A. T. d. o. o., Zagreb, 2001, VHS, 60 sec.

WAITING ROOM ONLY / autor: Ian Helliwell, SAMOSTALNI AUTOR, Velika Britanija, 2002, VHS, 48 sec.

ŽENA (Woman) / autor: Bruno Razum, LIKOVNA AKADEMIJA ZAGREB — ODJEL MEDIJI, Zagreb, 2001, VHS, 60 sec.

Nagrade 11. hrvatske revije jednominutnog filma

1. nagrada:
THE END, Darko Duda, Hrvatska

2. nagrada:
EL EXTRAORDINARIO DESARROLLO DE LAS TELECOMUNICATIONES (The great Development of Telecommunications), Adriana Yurcovich, Argentina

3. nagrada:
BRAMA (The Door), Hubert Ramotowski, Poljska

Nagrada publike:
OSLOBADANJE (Deliverance), Zoran Mudronja, Hrvatska

Nagrada UNICA-e:
OVISNOST (Addiction), Barbara Perse, Hrvatska

Nagrada Galerije Hajdarovic:
TARGET, Ana Šerić, Hrvatska

Nagrada Galerije Beck:
ČVRST DISK (Compact Disk), Mitze Capovski, Makedonija

Deset finalista:

1. *SKRIVENA KAMERA* (Candid camera), Ante Nerovcic, Hrvatska
2. *PCELI MET* (Honey), Jiři Nebos, Češka
3. *THE END*, Darko Duda, Hrvaska
4. *MATINEE*, Tony Van Loock, Belgija
5. *PAUSE*, Ivo Renotiére, Češka
6. *OVISNOST* (Addiction), Barbara Perse, Hrvatska
7. *EL EXTRAORDINARIO DESARROLLO DE LAS TELECOMUNICATIONES (The Great Development of Telecommunications)*, Adriana Yurcovich, Argentina
8. *ENDLICH (Finally),* Frank Dietrich, Njemačka
9. *BRAMA (The Door),* Hubert Ramotowski, Poljska
10. *BROKEN LOVE*, Louis Smits, Anja Smits, Nizozemska

Kinorepertoar

Uredio: Zlatko Vidačković

1. 40 dana bez komada (166, C)

2. Amelie (148, A)

3. Banditi (162, C)

4. Chico (161, C)

5. Čudovišta iz ormara (159, B)

6. Dan obuke (154, B)

7. E. T. (163, C)

8. Gas do daske 2 (164, C)

9. Genijalni um (155, B)

10. Gosford Park (144, A)

11. Grozna cura (168, C)

12. Hvala za čokoladu (140, A)

13. Igra sudbine (166, C)

14. Iz pakla (152, B)

15. Jay i Silent Bob uzvraćaju udarac (167, C)

16. Jedan jedini (165, C)

17. K-Pax (162, C)

18. Ljubav je slijepa (165, C)

19. Memento (138, A)

20. Mulholland Drive (150, A)

21. Obitelj čudaka (160, B)

22. Oceanovih jedanaest (157, B)

23. Osveta (167, C)

24. Ovo nije glupi film za mlade (168, C)

25. Pad Crnog jastreba (153, B)

26. Showtime (164, C)

27. Sinova soba (146, A)

28. Sjene iz dubine (158, B)

29. Torrente 2 (163, C)

30. Ugriz u zoru (161, C)

31. Uljezi (142, A)

32. U zamci (136, A)

33. Zanimanje špijun (156, B)

POPIS KRATICA: dok. — dokumentarni film; ani. — animirani film; pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc. — scenarist; r. — redatelj; d. f. direktor fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija (*production design*); kgf. — kostimografija; ul. — uloge; distr. — distributer

Pregledom kinorepertoara obuhvaćena su 33 filma. Od toga je dvadeset iz SAD i po jedan iz Francuske i iz Španjolske. Koprodukcija je jedanaest; od toga po jedna: SAD-Velika Britanija; SAD-Velika Britanija-Francuska; SAD-Velika Britanija-Njemačka-Italija; SAD-Španjolska-Francuska; SAD-Francuska; SAD-Češka; SAD-Njemačka; Francuska-Njemačka; Italija-Francuska; Francuska-Švicarska-Španjolska; Mađarska-Hrvatska-Njmačka-Čile. Od ukupnog broja filmova prikazanih u Hrvatskoj u razdoblju veljača-travanj 2002. SAD su producirale ili koproducirale 27 filmova, odnosno 82 posto svih naslova. Filmove su distribuirali: Blitz (4); Continental (6); Discovery (4); Europa (1); InterCom Issa (5); Kinematografi (6), MG Film (2); UCD (5)

U ZAMCI/IN THE BEDROOM

SAD; 2001. — pr. Good Machine, Standard Film Company Inc., Todd Field, Ross Katz, Graham Leader; izv. pr. John Penotti, Ted Hope — sc. Robert Festinger, Todd Field; r. Todd Field; d. f. Antonio Calvache; mt. Frank Reynolds — gl. Thomas Newman; sgf. Shannon Hart, Joshua Outerbridge; kgf. Melissa Economy — ul. Tom Wilkinson, Sissy Spacek, Nick Stahl, Marisa Tomei, William Mapother, William Wise, Celia Weston, Karen Allen — 130 min. — distr. Discovery

Matt Fowler ugledni je liječnik u američkom obalnom gradiću, a njegova žena Ruth učiteljica pjevanja u mjesnoj školi, dok idilu srednjostaleške obitelji narušava sin Frank, koji je probodao sa zgodnom Natalie, majkom dvoje djece i bivšom suprugom nasilnog i ljubomornog Richarda. Kad Richard hladnokrvno ustrijeli djevojčina ljubavnika, za Frankove roditelje počinje pravi pakao: ubojica je pušten na slobodu uz jamčevinu, a nakon suđenja očekuje ga tek simbolična zatvorska kazna, pa otac Matt, nakon početne tuge i nevjerice, odlučuje preuzeti stvar u svoje ruke...

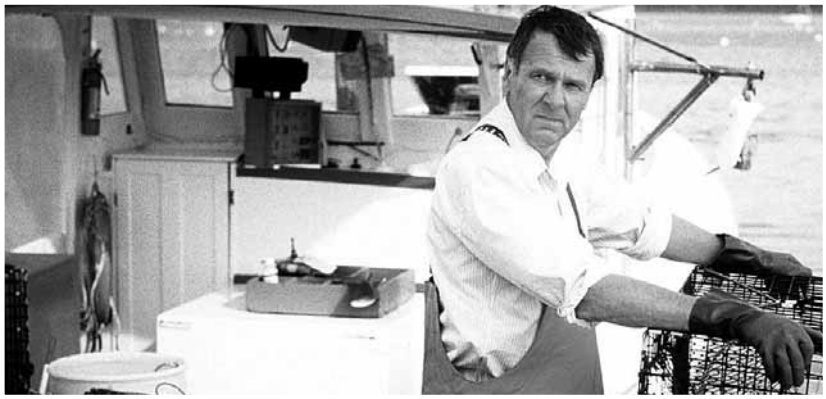
Redateljski prvijenac Todda Fielda, široj publici najpoznatijeg kao pijanista iz Kubrickova *Eyes Wide Shut* (lozinka: Fidelio), odlično je ostvarenje koje je zasluženo nominirano za pet *Oscara*. Riječ o drami s elementima trilera koju se može klasificirati kao *nezavisni film* (što je prilično nespretna kategorija s obzirom da ona u nas označava isključivo film s malim proračunom). Fieldovo je djelo izrazito snažan i vrlo uvjerljiv prikaz obiteljske tragedije kakva se može dogoditi bilo kome. Osim toga, film je (kako je to već zapazio netko od domaćih kritičara) iznimno aktualan jer pokazuje posljedice sustava koji ne funkcionira, pravde koja je zakazala: kako se suočiti s činjenicom da je ubojica vašeg djeteta na slobodi? Kako je moguće da zločinac prođe nekažnjeno i da šeta gradom pored vas, samo zato jer je sustav koji ga je trebao kazniti zakazao? S takvim se strahovima u poratnoj Hrvatskoj suočavaju mnogi, no dosad se o tome nisu snimali filmovi.

U zamci je potresan i slojevit film u kojem najveće zasluge pripadaju scenaristima i glumcima. Vrlo dobar scenarij usredotočuje se na psihološku karakterizaciju likova, pa se prije svega oslanja na dijaloge i glumce, a oni su — počevši od Toma Wilkinsona i Sissy Spacek u ulogama roditelja — vrlo dobri. Osim toga, atmosfera napetosti, nemira i unutrašnje patnje iznimno je dobro ostvarena glazbom: ona je u početku *ambijentalna*, jedini element koji gledatelju sugerira da će se u nastavku desiti nesreća; u drugom dijelu filma koji prikazuje život supružnika nakon tragedije uopće je nema, te se na kraju pojavljuje također kao naznaka unutrašnjih stanja. Veoma je zanimljiva uloga hrvatskih (te makedonskih i bugarskih) narodnih pjesama, koje su u cijelom filmu jedina glazba koja proizlazi iz zbivanja u kadru: Ruth podučava školsku djecu balkanskim napjevima, od kojih je većina sjetna ili turobna ugođaja. Sam scenarij dijeli radnju filma na tri čina, poput onih u tragediji: nakon ubojstva nastaje rez koji je moguće pratiti sve do Mathova ubojstva Richarda, i naposljetku do završetka u spavaćoj sobi. Usput rečeno — iako je bilo kritika na loš prijevod naslova filma jer bi *U spavaćoj sobi* ukazivao na posljednju, ključnu sekvencu, a i doslovan je prijevod, kritičarima konačnog naslova promaknula je kratka replika iz prve trećine gdje se taj izraz koristi za raka uhvaćena *u zamku* u ribarskoj vrši.

S obzirom da je riječ o drami koja efekte ne može postizati isključivo iz međusobnih odnosa čitave galerije likova ili pak *izvanjskog* efekta poput ekstravagantne montaže ili neke narativne dosjetke (za ta dva primjera uzmimo recentne filmove *Gosford Park* i *Memento*), od ključne je važnosti sloje-

vito prikazati likove, njihovu patnju i dvojbe, što je postignuto ne samo dobrim scenarijom nego i sjajnom režijom. Redatelj Field voli upotrebljavati i simbole: u završnoj sekvenci, nakon što je likvidirao ubojicu i vratio se u bračni krevet, Matt promatra ozljedu koju mu je nanio jastog u ribolovu: zacijelila je baš kao što će zacijeliti i rana nastala zbog gubitka sina.

Važno pitanje filma glasi: treba li, nakon što zakon zakaže, uzeti pravdu u svoje ruke? Redateljevo se stajalište može naslutiti: npr. u rijetkim prizorima poput onih kada bez zvuka prikazuje usta odvjetnika (koji ocu ubijenog mladića objašnjava da ne može mnogo učiniti) ili mu pušta glas u offu prikazujući fotografije njegove obitelji. No, premda ova drama postavlja vrlo jasna etička pitanja, te osim toga govori o onom mučnom osjećaju susreta s ubojičinim pogledom na ulicama grada, redatelj se ipak usredotočuje na nešto sasvim drugo: *U zamci* je prije svega obiteljska drama, priča o raspadu obitelji nakon sinova ubojstva. Field je vrlo dobar kad prikazuje unutarnji pakao protagonista, srednjostaleških likova čiji se dnevni ritam drastično mijenja novonastalim stanjem. Na površinu izlaze sumnje, međusobna okrivljavanja i dileme: Ruth predbacuje mužu da je on kriv jer je podupirao sinovu vezu usprkos mogućim opasnostima, a u Frankovoj vezi sa zgodnom Natalie (Marisa Tomei) nalazio posredno zadovoljenje vlastite, nesvjesne, seksualne želje. On pak predbacuje Ruth da je bila previše popustljiva i posesivna, da je sputavala sina u njegovim životnim radostima. Nakon što ljubomorni bivši muž ubije Franka, prikrivene trzavice sve više izlaze na vidjelo, pa se osnovna potka filma nalazi upravo u odnosu dvoje supružnika, njihovim nerazumijevanjima, šutnjama, ali i zajedničkoj odlučnosti da se ubojica kazni.



Ubojičino privođenje ruci pravde u vrlo uspjeloj sekvenci otmice i putovanja kroz mračni i šumoviti Maine (još od Stephena Kinga znamo da je Maine toponim ubojstava i horora) i naposljetku njegova egzekucija, čin je koji zatvara traumatsku šupljinu i stvari ponovno dovodi u red. Ubojstvo je osvećeno i život se polako vraća u normalu: za ubijenim ubojicom nitko neće žaliti, a bračni će se par pokušati suočiti s činjenicom da pakao uvijek prebiva u nama samima, a ne u drugima/Drugom. Poruka da je bol zbog gubitka voljene osobe moguće ublažiti jedino osvetom lajtmotiv je velikog broja američkih filmova bez obzira kojem žanru pripadali. Šteta je što Field ne daje slojevite portrete i ostalih likova, pogotovo Natalie, jer u zamci se nalaze svi, a ne profitira nitko.

Zaključno, jednostavnost i nimalo patetične varijacije na temu obiteljske tragedije, te rafiniran osjećaj za stvaranje atmosfere, glavne su odlikeg Fieldova debitantskog ostvarenja. S pričom o mučnom preispitivanju dvoje supružnika u prvom planu, etičkim kontekstom Field se bavi tek usputno: vjerojatno svjestan toga da bi ga svako apstrahiranje odvelo prema moraliziranju ili pak razvodnjavanju teme koja bi umjesto drame postala kontemplativna ili kritička studija, u to se ne upušta.

Stvar dakako nije nova, ali je za nas iznimno zanimljiva: s pričom o tome kako se suočiti s nekim tko ti je spalio kuću ili ubio bližnje, a zatim je pušten na slobodu ili čak postao heroj i ugledni član društva, moglo bi se učiniti mnogo. Ona otvara traumatske šupljine na koje prije nismo obraćali pozornost, iako su nam sve vrijeme bile prisutne pred očima. Takav je siže idealna tema za nekog domaćeg filmaša, no kako se u nas u posljednje vrijeme uglavnom snimaju defetistički filmovi, plitke komedije i zakašnjeli modernistički pokušaji na tragu hermetične i nekomunikativne autorske kinematografije, čini se da bi ovakva traumatična i šokantno aktualna tema bila prijeko potrebna: jednom kad se ustanovi da je igranofilmska proizvodnja, među ostalim, komunikacija sa zbiljom, tada ćemo zasigurno i dobiti film koji sa zbiljom ulazi u kritički dijalog.

Tonči Valentić

MEMENTO

SAD; 2000. — pr. I Remember Productions, Newmarket Capital Group, Team Todd, Jennifer Todd, Suzanne Todd; izv. pr. Aaron Ryder — sc. Christopher Nolan; r. Christopher Nolan; d. f. Wally Pfister; mt. Dody Dorn — gl. David Julyan; sgf. Patti Podesta; kgf. Cindy Evans — ul. Guy Pearce, Carrie-Anne Moss, Joe Pantoliano, Mark Boone Junior, Russ Fega, Jorja Fox, Stephen Tobolowsky, Harriet Sansom Harris — 113 min. — distr. Blitz

Bivši detektiv pati od gubitka kratkoročnog pamćenja: sjeća se umorstva svoje žene i prethodnog života, ali nakon toga svjestan je samo trenutačnoga — čim napusti situaciju, zaboravlja je. Također pamti svoj opsesivni zadatak: osveta za ženinu smrt, te vodi upornu istragu o počinitelju, a istražne niti povezuje tako da sam sebi ostavlja slikovne i pisane upute o ljudima koje sreće tijekom istrage i o slijedećim istraživačkim potezima. Film istragu pokazuje od osvetničkog ubojstva postupno unatrag, scenu po scenu.

U svojem izvornom američkom i svjetskom prikazivanju (2000-2001) *Memento* je raziskrio filmofilska i filmološka tumačenja, postavši jednim od recentno najraspravljanijih filmova. Ponajprije je takav postao po svojoj osebujnoj izlagačkoj *metodi*: neobičnoj *unatražnoj progresiji* izlaganja te *odgonetačkim zadatkom* s kojim je suočio gledatelja — zadatkom da se odgonetnu događajne, kauzalno-intencionalne, veze između unatražno poredanih scena filma te da se odgonetnu naravi likova i njihove uloge u prizornom svemiru filma. Dakako, prevladavajuća intriga leži u odgonetavanju karaktera i prave motivacije glavnoga lika Leonarda (Guy Pearce), a potom u odgonetavanju karaktera ostalih likova s kojima Leonard dolazi u dodir, te prirode njihove uloge u životu glavnoga lika. Pritom je finalno, i najnesigurnije odgonetljivo, pitanje — koje se javlja tek poslije u filmu — ono o statusu umorstva junakove supruge: je li nju doista umorio nasilnik ili ju je sam Leonard — kao izvornu anterogradnu amnezičarku — ostavio da umre od prevelike doze inzulina (po obrascu 'slučaja' iz Leonardova prethodnog osiguravateljskog života koji ga očito opsjeda, i kojeg se ponavljano i rekonstruktivno 'prisjeća'). Dodatna je intriga filma bila u *ovjerovateljskome* zadatku nalik onome što prati poneke pristalice znanstvene fantastike: dio je diskusija o filmu otpadao na utvrđivanje je li medicinska postavka — gubitak kratkoročnog pamćenja (tzv. anterogradna amnezija) — valjano realizirana u filmu, je li psihološki posve prihvatljivo (uvjerljivo) prikazana. S tim u vezi film nas tjera da postavimo čak i pitanje da li junak stvarno, tj. fiziološki utvrdivo, pati od anterogradne amnezije, ili je u pitanju *psihosomatska projekcija*, djelotvorno *preuzimanje uloge* amnezičara od svoje žene u korjenitom pokušaju prikrivanja, pred samim sobom, vlastite krivnje za njezinu smrt. To drugo objasnilo bi medicinsko-simptomatske nedosljednosti u Leonardovu amnezijskom ponašanju.

Najintrigantnije obilježje filma — retrospektivna progresija u izlaganju radnje, koju mnogi uzimaju kao vrhunsku *originalnost* filma — zapravo se vrlo samosvjesno *nadovezuje* na jednu duboko tradicionalnu opsesiju filmaša. Iako je tradicionalnost te opsesije *rubna*, tj. javlja se na marginama narativističke tradicije. Riječ je, naime, o tradiciji ispitivanja *redoslijedne logike izlaganja radnje*. Filmsko izlaganje (sekvencijalna prezentacija koja karakterizira film), naime, tipično prati logiku našega životnog očevidaštva: mi u životu možemo pratiti slijed odvijanja samo u njegovu podrazumijevanu *vremenski neumoljivu smjeru*, u njegovu

neizbježnu kretanju ka budućnosti. Ta se osobina *narativne prezentacije* (tzv. *sižea, predočavanja zbivanja*) nazivala *linearnom* — zbivanja se predočavaju onim vremenskim redoslijedom kojim se odvijaju. Redoslijed kadrova i scena prati vremenski slijed predočavanih zbivanja.

Iako je to 'linearno' (tj. *vremenski usmjereno*) praćenje *normalno*, film, kao i druge izlagačko-prikazivačke umjetnosti (književnost najistaknutije), ima mogućnost da redoslijed predočavanja odvoji od slijeda predočenoga zbivanja. O odvijanju zbivanja možemo dobiti predodžbu i na temelju fragmentarnih informacija o njemu (*eliptičnim* predočavanjem zbivanja), a i na temelju ispremiješanih informacija: informacija o kasnijoj fazi zbivanja može prethoditi informaciji o prethodnoj fazi zbivanja, a da pritom još uspijevamo predodžbeno *rekonstruirati* izvorni vremenski tijek zbivanja. Odomaćen postupak takva isprevrtanja predočavalačkog redoslijeda (*sižeja*) ima i svoj poznat stručan naziv — *flashback, retrospekcija*. U predočavalačku se suvremenost *umeću* prizori (kadrovi) iz prošlosti. Ponekad se cijeli film pokazuje kao takva retrospekcija, npr. u Wilderovu *Bulevaru sumraka* (1950), film počinje prizorom mrtvoga tijela glavnoga junaka što pliva bazenom, a potom u cijelome filmu pratimo onaj slijed zbivanja koje je dovelo do takva njegova završetka, potom film završava s istim 'suvremenim' trenutkom s kojeg smo 'skočili' u retrospektivno svjedočenje.

Većina filmova zastaje na takvu jednokratnom ili povremenom *umetanju* retrospekcija. No, mogućnost da se stvari prikazuju retrospektivno uvijek je bila izazovom, uglavnom komičarskim, zafrkantskim filmovima. Poljski film *Rukopisi u Saragozi* (Wojciech Jerzy Has, 1964), prema romanu Jana Potockog iz 19. stoljeća, sav se sastojao od *flashbacka* u *flashbecku*: suvremeni pripovjedač pripovijeda o prošlosti pa tim povodom kliznemo u prizore prošlosti o kojima ovaj priča, potom drugi junak u sklopu tih prošlosnih zbivanja počne priču o još starijem zbivanju, na koje se potom retrospektivno prebacimo itd. Louis Buñuel, taj naracijski zafrkant, u *Fantomu slobode* (1974), prati 'linearno' niz prizora dobro prostorno-vremenski povezanih ali bez kontinuiranog skupa likova i zbivanja, a u *Mliječnom putu* povezuje povijesna zbivanja u suvremeni kontinuitet. Predočavalačka kombinatorika u kojoj se istražuje mogućnost rekonstrukcije izvornog zbivanja iz poremećenog redoslijeda izlaganja danas je izazovno prisutna među suvremenim pripovjedačima, a među njih očigledno pripada i redatelj *Mementa* — Christopher Nolan.

Ono što su *Rukopisi u Saragozi* činili još uz pomoć likova-naratora koji nas uvode u retrospekciju, Nolan čini bez naratorske pomoći, prebacuje nas izravno. Scene u njegovu filmu očekivano ('linearno') prate puni smjer odvijanja — standardne su, ali kad se prebacuje na slijedeću scenu, ta predočava zbivanje koje tik što je prethodilo onom u tek odgledanoj sceni. I tako dalje. Čini to superiorno: pri skoku na retrospektivnu scenu u njoj daje dovoljno preklopnih informacija s tek napuštenom scenom da nam bude posve jasno da je zbivanje u nastupnoj sceni zbivanje koje tik što je prethodilo onom u sceni koju tek što smo odgledali. Film ima utoliko besprijekornu *unatražnu naraciju*, vremenski se slijed zbivanja od scene do scene dade pratiti bez problema, naravno, ukoliko se pažljivo prati s dostatnim gledalačkim, narativnim, iskustvom (koje većina današnjih redovnih pratitelja filma ima).

Međutim, koliko je god riječ o impresivnom i uspjelom narativno-metodološkom eksperimentu, vjerojatno bi njegova vrijednost ostala tek vrijednošću metodološkog *kurioziteta*, da nije riječ o Nolanovoj odluci za ovakav postupak *po senzibilitetu,* po *idiosinkratičnoj nazornoj umjesnosti* takva postupka, a ne tek po njegovu *enigmatskom izazovu*. Nolan bira nadasve *akcijske* ili *akcijski ključne* situacije: svjedočimo ključnim potezima junakove istrage, onima koji su strogo u funkciji istražnih spoznaja. To radi na *konstatacijsko-prezentacijski način* emotivno neutralna, ali pomna promatrča, kojemu je ponajprije do utvrđivanja i praćenja ključnih činjenica. To je otprilike način na koji bi radio supervizor istrage, pratitelj koji se ne smije upletati, koji se mora čuvati emotivne pristranosti, ali mora biti itekako poman i zainteresiran promatrač. Doduše, svaka zainteresiranost podrazumijeva neku emotivnu motivaciju, ali ne nužno emociju sućuti s junakom, nego spoznajnu motivaciju, emotivnu zagrijanost za spoznaju situacije koja je spoznajno 'neprozirna', koja se odupire lakoj spoznaji. Utoliko se unatražna prezentacija pokazuje kao dvojaki *spoznajno-rekonstruktivan proces*: a) pratimo junakovu istragu i njegovu rekonstrukciju krivca za smrt njegove žene te nejasnoće u koje junak upada svojom amnezijom i koje pokušava u svakoj sceni ponovno izbistriti; b) sve to prati autorsko/gledateljski *istraživačko-spoznajni pristup*: nastojanje da se spozna o čemu je riječ pomnim utvrđivanjem, odnosno rekonstrukcijom junakove prethistorije. Stanovita ponavljana izgubljenost glavnoga junaka, kojeg amnezija stalno baca na početak, i njegovo tvrdo nastojanje da se ipak orijentira sustavom samoporuka, kao da se za nas gledatelje ponavlja u našem praćenju tijeka filma: fragmentarne informacije svake scene dovedene su u reviziju *slijedećom/prethodnom* scenom, ta stalna revizija stvara sličnu spoznajnu nesigurnost u kakvoj je i lik, a mi je nastojimo otkloniti oslanjajući se na vremenskokauzalne veze koje uspijevamo rekonstruirati pri prijelazu iz jedne scene u drugu, te zbrajajući informacije koje dobivamo od scena, pretpostavljajući da ćemo tako moći izgraditi koherentna sliku ukupnog prethistorijata junaka, onako kako se junak nada da će rekonstruirati i doći do ubojice svoje žene.

Svemir ovog filma svemir je beznadno stroge kontrole izgubljenosti, a Nolanovo je vrhunsko umijeće što uspijeva univerzalizirati ovaj svemir, omogućujući i gledatelju da bude uvučen u njega, da i sam — kroz svoje praćenje naracije — osjeti ambigvitetnost stanja istodobne stroge samokontrole i jake izgubljenosti, nedorečenosti, upitnosti.

Hrvoje Turković

HVALA ZA ČOKOLADU / MERCI POUR LE CHOCOLAT

Francuska, Švicarska, Španjolska; 2000. — pr. CAB Productions, France 2 Cinéma, L'Office Federal de la Culture, Le Studio Canal+, MK2 Productions, Suisse Succes Cinéma, Teleclub AG, Télévision Suisse-Romande, YMC Productions, Marin Karmitz; izv. pr. Yvon Crenn — sc. Claude Chabrol, Caroline Eliacheff prema romanu Charlotte Armstrong; r. Claude Chabrol; d. f. Renato Berta; mt. Monique Fardoulis — gl. Matthieu Chabrol; sgf. Ivan Niclass; kgf. Elisabeth Tavernier — ul. Isabelle Huppert, Jacques Dutronc, Anna Mouglalis, Rodolphe Pauly, Brigitte Catillon, Michel Robin, Mathieu Simonet — 99 min. — distr. MG Film

Vlasnica tvornice čokolade Mika ponovno se udaje za bivšega supruga, pijanista Andréa. Mlada pijanistica Jeanne, istražujući jesu li nju i Andréova sina Guillaumea zamijenili u rodilištu, postaje sve sigurnija da je Mika trovačica, kriva za smrt Guillaumeove majke...

Opus Claudea Chabrola zanimljiv je, između ostalih razloga, i stoga što upada u temeljne procijepe između krutih binarnih opreka u kojima (još) razmišljaju čak i neki kultivirani posjetitelji kina, čija razmišljanja o europskome filmu ne definira oskarovski medijski mlin. Chabrolov je opus s jedne strane u znatnoj mjeri žanrovski kodiran, te nesvodiv na ideologije marksizma, egzistencijalizma ili anarhizma, pa ne sjeda savršeno nekim gledateljima, a drugi, dakako znatno brojniji, ne mogu probaviti francuski jezik, suptilnu igru s žanrovskim strukturama te često posve nežanrovsku dramaturgiju, gradnju likova i motiviranje događaja.

Na ukus publike koja se klanja holivudskoj zlatnoj teladi (Juliji Roberts, Tomu Hanksu, Zemeckisu, Spielbergu i sličnima) zbilja ne treba trošiti riječi — zanimljiviji nam se čini onaj uži krug, znan pod egidom intelektualaca. Na njih katkada, osobito kada je o filmu riječ, znaju utjecati iskrivljeni odrazi stare dobre teorije odraza, ali i novijih 'estetičkih' teorija i parola političke ljevice, pa često doslovno i banalno (katkada pomalo religijski) shvaćaju sve kritike strukturalizma, formalizma te tradicionalistički usmjerenih teza o umjetnosti kao (društvenom) sustavu i diskurzivnom modelu različitu od ostalih sustava i modela. Kad kažemo *različitom*, naravno, ne podrazumijevamo ni potpuno jasno ni potpuno čvrsto razgraničenje ili hermetičku izoliranost raznih sustava, a pogotovu ne podrazumijevamo potpunu odredivost, potpunu inteligibilnost i neupitnu jednoznačnost društvenih entiteta ili ičega što o njima možemo reći.

Neki progresivni aktivisti, poststrukturalisti, *kulturalni studenti*, salonski ljevičari i drugi određivači javnoga ukusa u onome što bismo mogli nazvati intelektualističkom subkulturom vrlo dobro znaju što je progresivno, a što reakcionarno, što je (društveno) relevantno stvaralaštvo (da ne kažemo umjetnost), a što je obična roba, što je američki film, a što europski film, što je obična

pucačina, a što uvjerljivo svjedočanstvo o egzistencijalnim problemima i crnim mrljama na društvenoj savjesti. U određivanju značenja tih binarnih opreka, međutim, čudesno prestaju vrijediti u drugim kontekstima svete spoznaje o klizanju označitelja, djelovanju nesvjesnog, društvenoj i političkoj uvjetovanosti svakoga diskurza ili problematičnoj naravi razmišljanja u binarnim oprekama — pobrojani su binomi ne samo općevažeći i neupitni, oni iscrpljuju manje-više sve što se može reći o nekom filmu.

Ukratko (a stvarno je vrijeme da skratimo), neki gledatelji ne razumiju najbolje zašto zapravo poneki kritičari uzdižu tog Chabrola na razinu jednoga Godarda ili Resnaisa... Ma dobro, tip stvarno probojno zapaža buržoaske rituale, ali zašto ga ističu kao autora jednog od vrhunskih prinosa francuske kinematografije svjetskoj baštini? Kako je počelo još će nam reći da je i Carné vrhunski klasik!

Najzabavnije je u cijeloj priči o Chabrolu to što se njegovi filmovi vjerojatno ne bi ni našli na našem repertoaru kada se ne bi njihove strukture mogle nategnuti pod oznake trilera i srodnih žanrova. Neki bešćutni sluga korporativnga kapitala vjerojatno ne zna koliki je dobročinitelj kada na tržište stavlja filmove kakav je *Hvala na čokoladi*. Pa makar ih isporučivao u paketu s *američkim erotskim trilerom* koji je zapravo irsko-britanska socijalna drama, *te akcijskim SF spektaklom* koji je zapravo jedno veliko trivijalno ništa.

No, triler je samo temelj šabrolovskih struktura, a snaga im leži u onim malim i suptilnim redateljskim potezima za kakve nas proučavanje, primjerice, književnosti ili filozofije, ne može pripremiti. Stoga se valja nadati da su studenti režije barem dvaput odgledali ovaj film, prateći kada je kadar malko dulji, kada su pokreti kamere gotovo neopazivi (a narativnom logikom slabo motivirani), te kada se točka promatranja pomiče kako bi privukla pozornost na samu sebe. Radnja poremećenih identiteta, puna krivnje, obiteljskih tajni, licemjerja i laži ne kulminira u zločinima nego u znakovito banalnoj ispovijedi trovačice, a lucidan izbor planova, suptilno motivirani i ritmizirajući pokreti kamere, duhoviti vizualni paralelizmi (Jeanne — slika Guillaumeove majke), itd., orkestriraju vrlo složenu, ironijski kodiranu cjelinu.

Naizgled nerazrušiva čvrstoća događajne strukture stupa tako u značenjski iznimno moćnu reakciju s usložnjavanjem motiva tajne na svim razinama djela, a razrješavanje nekih tajni nimalo ne umanjuje osjećaj nepreglednog značenjskog bogatstva, istodobno nadohvat ruke i nedostupna ispod metalno hladne i čvrste, savršeno pregledne, a na trenutke opet nepredvidljive vizualne i dramaturške strukture. Kada se dojmljivo hladna *junakinja*, kakvih je Chabrolov opus pun, na kraju otvori do kraja i otkrije da u sebi ima samo neuspješno srcedrapateljne klišeje socijalne ispovijedi, jeza kojom reagiramo na prikaz ciničnih zapažanja o ljudskoj naravi može nas podsjetiti na kulminaciju društvenih i seksualnih igara u *Košutama*.

Doduše, u starijim su Chabrolovim filmovima cinizam i neuhvatljiva strahota težili ka kraju filma, nasilju i neizrecivim mentalnim ponorima s većom prodornošću i, recimo, ozbiljnošću — *Oko zlobnika*, *Mesar*, *Košute*, *Neka zvijer krepa*, *Nevjerna žena* ili *Krik sove* vjerojatno su strašnija ostvarenja od najuspjelijih Chabrolovih filmova iz devedesetih (*Betty*, *Izvršenje* i povod ovome tekstu). No, s druge je strane u najnovijoj fazi Chabrolova opusa možda samo malko prebačen naglasak s ozbiljnog svjedočanstva o čovjeku i njegovim smislovima na uvijek prisutan morbidni smisao za humor, a nije se promijenilo majstorstvo forme, sugestije prikrivenih značenja.

Promjena naglaska, dakako, ne uvjetuje nužno vrijednost filmova, a kritičarima može biti zgodna jer ukazuje na dublje razloge zbog kojih je semantizaciju formi u Chabrola uvijek bilo tako teško svesti na odnose klasa i druge danas još prestižnije interpretacijske simptome. Uostalom, položimo karte na stol: čini nam se kako bi dosljedna, ideološki pluralnija te za izražajna sredstva medija osjetljivija primjena (pogrešnih!) kriterija zbog kojih su Godard, Bergman i Antonioni ipak za klasu ugledniji od Chabrola vjerojatno čak pretjerano uveličala Chabrolov status!

Razlozi? Prvi: dojmljivost i složenost šabrolovskih društvenih konstrukcija (nećemo banalizirati stvar 'društvenom kritikom' i 'subverzivnošću'). Drugi: snaga djelovanja prikaza psihičkih struktura. Treći (a zapravo uvjet prvog i drugog): snaga djelovanja (neodvojivih) filmske forme i sadržaja na gledatelja. Rasprave o nesvjesnom u tome su smislu *samo* aspektualne, baš kao i kognitivističke rasprave o djelovanju na svijest, a bogatstvo Chabrolova opusa može jako frustrirati kritičare koji bi htjeli suptilnošću pisanja zrcaliti njegove filmove.

Nikica Gilić

ULJEZI / THE OTHERS

SAD, Španjolska, Francuska; 2001. — pr. Canal+ España, Cruise-Wagner Productions, Las Producciones del Escorpión, Le Studio Canal+, Lucky Red, Miramax Films, Sociedad General de Cine Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Park Sunmin; izv. pr. Tom Cruise, Rick Schwartz, Paula Wagner, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. i r. Alejandro Amenábar; d. f. Javier Aguirresarobe; mt. Nacho Ruiz Capillas — gl. Alejandro Amenábar; sgf. Benjamín Fernández; kgf. Sonia Grande — ul. Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy, Renée Asherson — 101 min. — distr. Blitz

Grace u velikoj kući na osami živi sa svoje dvoje djece, Anne i Nicholasom, koji boluju od rijetke fotosenzibilne alergije. Kraj je Drugoga svjetskoga rata, a njezin se suprug Charles još nije vratio, a kad u kuću dođe troje novih slugu, počinju se događati neobične stvari.

Alejandro Amenabar — najnoviji holivudski miljenik i autor snažne osobne preokupacije onostranim — fascinaciju smrću načeo je već u svom početničkom radu, *Tesis* (s premisom nalik onoj iz Schumacherovih *8 milimetara*), a posve je razigrao u snoliku Füsllijevu svijetu noćnih mora i čista De Chiricova metafizičkog nadrealizma, *Otvori oči,* filmu opasnih sirenskih dualnosti predočenih zavojitom pripovjedačkom shemom (potpunijom i složenijom inačicom Grada tame Alexa Provasa). I u njemu je, baš kao i u maestralnim *Uljezima,* poniknuo u oniično-somnambulno poigravanje percepcijom, kutom gledanja, zauzimanjem stajališta — i transcendentalnim.

Stoga je i usporedba sa još jednim *vunderkindom* novije kinematografije M. Nightom Shyamalanom i njegovim fascinantnim *Šestim čulom* neizbježna.

Naime oba redatelja (iako na posve oprečan način) revitaliziraju minimalistički, manje tipičan oblik horora (do danas posve istrijebljen) suptilne, hipnotičke jeze od koje podilaze srsi i suze oči. Koristeći se starim, poznatim motivima, Amenabar ih ludički preslaguje na inovativan način, kreirajući novu, maštovitu formulu istinski inteligentna *twista*. Premisa stare mračne kuće (viktorijanske! — što sugerira duboku utemeljenost psihe glavne junakinje u toj puritanskoj rigidnoj eri) — opsjednute ili uklete (u narodu znane kao *nečiste*), s pedeset brava u pedeset vrata (arhetipski motiv Modrobradog i njegovih zaključanih tajni), škripavih podova, uljanih svjetiljki, teških zastora, nasumična lupanja, prigušenih jecaja, zvukova klavira, ali i katekizamskih rigoroznih regula te bliskosti Hipnosa i Thnantosa na sablasnim fotografijama umrlih — iščitani su na nov način i umetnuti u nov kontekst.

Ono što započinje poput prošaputane uspavanke s najljupkijih Pedersenovih crteža prerasta u veliku varku — fascinantnu uravnoteženost motiva koji nakon odgledana filma dobivaju pravo, ujedno i novo značenje; inače brižno sakriveno — poigravanje *nestankom* originalne postave služinčadi, uvodno *buđenje* s krikom, tapkanje u magli. Jer likovi su zarobljenici vlastite svijesti odnosno ne-svijesti, kreatori osobne stvarnosti, koji u stanju *dezinkarniranosti, perisprita* prožeta gustim fluidom privučena u bivše materijalno obitavalište, lutaju u sutonskoj (svojevrsnoj purgatorijskoj) regiji bez ikakve percepcije o svojoj smrti ili mogućnosti pronalaska puta u više sfere, te kroz takav skučeni mentalni sklop vide isključivo ono što žele vidjeti (slične se postavke dotaknuo, iako na neprimjeren način, i Vincent Ward u *Ja ću budan sanjati*). Ovdje im Amenabar (u najčistijem obliku novovjekih *new-age* težnja i shvaćanja transcendencije) šalje duhove-pomagače — *putokazivače* koji ih

suptilno trebaju uputiti u novonastalo stanje, te tako demodirani trio posluge uistinu *služi* — ali ne onako kako se na prvi pogled čini (osobito je nedokučiva Fionnula Flanagan kao naoko zlokobna stamena dadilja).

Stagnirajuća subliminalna svijest likova-duhova počinje se odmotavati u sceni magle (koja simbolizira iskorak iz lociranosti u mjestu), a ikonografski je najčešće atribuirana uvodom u objavu — polaganim *otvaranjem očiju* u razdoblju između dva stanja. Jer kada Grace u stravičnoj tišini, bez glazbe — kao njezina najboljeg i najrječitijeg kontrapunkta (koja inače baršunastom komornošću dominantno gudačkih i puhačkih instrumenata zrcali svu težinu i mračnost filma, minimalističkom eklektičnošću pabirčivši iz raznih izvora — starih ljestvica ili onih prokušanih iz trilera i horora) i zvuka izlazi izvan kuće, ona kreće po kakvu-takvu pomoć i u njezinoj se svijesti otvara nešto novo. I većinu priče redatelj filtrira upravo kroz Graceinu percepciju koja egzistira između frojdovskih emocija suspregnute histerije i represivna kršćanstva, hladne distanciranosti i požrtvovna majčinstva, te mahnite osame iščekivanja povratka supruga s fronte i neurotične tendencije hermetičnom (navlačenju zastora, zatvaranju vrata — na taj način pretvarajući sobe u svojevrsne grobove), stalno balansirajući između ludila i izluđenosti. Mliječne puti, s kreposnim poratnim uvojcima i decentnom puritanskom elegancijom, Nicole Kidman u svojoj dosad najagresivnijoj, ali i najsloženijoj ulozi odigranoj sa zagušujućim intenzitetom i delikatnošću, nikad nije bila bolja.

Izvrsna je i mala Alakina Mann koja kao glavni *channeling*-subjekt — Anne posjeduje onu snažnu drskost i animalnu tvrdoglavost mlade Kirsten Dunst iz *Intervjua s vampirom*. I upravo je ona ta koja probija kod — jer je najvižljastija, najznatiželjnija; ne Nicholas — odveć preplašen i premalen da bi razumio; ne Charles — shrvana žrtva nasilne smrti u posvemašnjem tupilu, ne ni Grace, koja želi zaboraviti. (Redatelj se i ovdje oslanja na postavku po kojoj samoubojice i oni koji umiru neprirodnom smrću posthumno dulje tapkaju po mraku neshvaćanja i neznanja.) Tek u finalu, inkorporacijom sa staricommedijem putem telekinetičkih fenomena, tiptologije, levitacije predmeta — karakteri doživljavaju spoznaju — te konačno preklapaju svjetovnu materijalnu razinu živih s vlastitom astralnom razinom umrlih.

Amenabar nam pritom mudro ni u kojem trenutku ne daje nikoga kao zalog na koji bismo se sa sigurnošću mogli osloniti, gradeći napetost polako i zadržavajući je do kraja; s nekoliko uistinu sablasnih scena (otkrivanje fotografije troje služinčadi, primjerice), dok je koncentrat napetosti i jeze u kulminativnom dijelu filma gotovo nepodnošljiv.

Filmovi ovakve *neozbiljne* tematike često traže potkrepu u snažnom vizualnom, ili barem dojmljivom protagonistu, a *Uljezi* imaju oboje. I više od toga. Snimatelj Javier Aguirresarobe u vrhunaravni pokret stavlja atmosferu s flamanskih platna; rabeći rigoroznu smeđu i crnu paletu boja u mračnijim interijerima i sivkastim eksterijerima, s proplamsajima bež-boje, po Amenabarovoj viziji sve snimajući na jednoj jedinoj lokaciji, te nudeći inteligentan i emotivan film bez digitalnih čudovišta, izvanzemaljaca, manijakalnih ubojica ili krvi, odnosno bez supstitutnih garguja umjesto supstancije.

Katarina Marić

GOSFORD PARK

Velika Britanija, SAD, Njemačka, Italija; 2001. — pr. Capitol Films, Chicagofilms, Film Council, Medusa Produzione, Sandcastle 5 Productions, USA Films, Robert Altman, Bob Balaban, David Levy; izv. pr. Jane Barclay, Sharon Harel, Robert Jones, Hannah Leader — sc. Julian Fellowes; r. Robert Altman; d. f. Andrew Dunn; mt. Tim Squyres — gl. Patrick Doyle; sgf. Stephen Altman; kgf. Jenny Beavan; ul. Michael Gambon, Kristin Scott Thomas, Camilla Rutherford, Maggie Smith, Charles Dance, Geraldine Somerville, Tom Hollander, Helen Mirren — 137 min. — distr. Discovery

U Engleskoj 1930-ih veća skupina plemića, praćena poslugom, okuplja se radi zabave i lova na imanju Sira Williama McCordlea i njegove supruge Lady Sylvije. Uvečer drugog dana okupljanja dolazi do ubojstva...

Posljednji film Roberta Altmana izrazito je slojevito ostvarenje. Nastao prema ideji glumca i producenta Boba Balabana (u filmu glumi holivudskoga producenta) i *Oscarom* nagrađenom izvornom scenariju Juliana Fellowesa, *Gosford Park* vrlo je zanimljiva žanrovska smjesa socijalno-kritičke drame, komedije običaja, krimića i melodrame, garnirana pritom tipično Altmanovim žanrovskim snižavanjima te intertekstualnim i metatekstualnim natruhama.

Ironijski tretman žanrovskoga ponajprije se odnosi na predlošku krimića i melodrame. Zločin i ambijent u kojem je počinjen, zaplet koji je oko njega spleten, u tradiciji su tzv. britanske (engleske) detektivske škole, reklo bi se da je u pitanju situacija tipična za romane Agathe Christie. Međutim, detektiv koji vodi istragu (Stephen Fry) snižena je ironijska varijanta uobičajenih genijalaca iz kataloga vodećih autora britanskog krimića (koji su također nerijetko posezali za ironijskom intonacijom, ali na drugoj razini, s tim da je posve zaseban slučaj Collinsov *Mjesečev kamen* iz 1868, ingeniozno djelo koje je udarilo temelj britanskog krimića, a u kojem se u konačnici ispostavlja da se pomno istraživan zločin *de facto* uopće nije dogodio): posjeduje manire ili, točnije rečeno, trudi se ostaviti dojam posjedovanja manira tipičnog, logički superiornog britanskog istražitelja, no razotkriva se kao 'stručnjak' posvemašnjeg manjka koncentracije i lucidnosti, pa čak ima problema i s osnovnim istražiteljskim zapažanjima, koja umjesto njega obavlja njegov pomoćnik, običan policajac spram kojeg zauzima pozu stručne i staleške superiornosti, ignorirajući tako moguće bitne tragove za istragu. Premda Altman taj lik dovodi na rub karikature, reklo bi se da dobro pazi da ga ne prekorači i, barem u segmentu, ne odvede film u smjeru ultimativne parodije, premda su opet natruhe toga prisutne.

Ironijsku sliku kriminalističkog žanrovskog aspekta upotpunjava senzibilna mlada služavka (Kelly Macdonald) koja će povesti vlastitu svojevrsnu mini istragu i umjesto detektiva otkriti skrivene odnose u kući ubijenoga te shvatiti da je mogući počinitelj zločina njezin potencijalni dragi (Clive Owen), s obzirom na snažan motiv koji ga je mogao voditi zločinačkom prijestupu. Paralelno s tim ide ironijski ubod melodramskom žanrovskom segmentu: sreću mlade služavke ne ugrožava završna spoznaja da njezin potencijalni dragi samo igrom slučaja nije postao ubojica, štoviše upravo konačno otklanjanje bojazni da je on stvarni ubojica (simbolični i dalje ostaje), iako joj je prethodno hladnokrvno priznao svoj pomno smi-

šljen ubilački plan (koji tek igrom slučaja, mimo njegova znanja, nije završio ubojstvom), dovoljno joj je da joj ne pomuti ljubavnu radost.

Intertekstualnih odnosa u filmu ima više. Od spomenute izravne relacije prema nasljeđu britanskoga krimića do stanovite BBC-ove TV-serije o odnosima plemića i njihovih slugu, koju su kao referencijalno mjesto filma isticali američki i britanski kritičari. Ipak, najuočljivija je spona sa slavnim Renoirovim klasikom *Pravilo igre*, na čiju se paradigmu (okupljanje plemića radi bespoštedna zabavljačkog lova koji ispod kultivirane fasade otkriva duboko neugodnu stranu njihova karaktera kao klase; složen odnos dominantno konvencionalnih plemića i vitalističke, spontane posluge koja također nije lišena uštogljenih predstavnika, odnos koji bitno uključuje erotsku komponentu, koja pak uspostavlja nešto drukčiji odnos moći no što propisuje etiketa) *Gosford Park* bitno oslanja i kojem odaje jasnu i uspjelu posvetu.

Metatekstualne natruhe nose pak likovi trojice holivudskih djelatnika (producent, glumačka zvijezda i neafirmirani glumački epizodist), koji su se, zahvaljujući rodbinskim vezama jednog od njih s okupljenim plemstvom, našli na poprištu zbivanja. Posredovanjem lika najmlađeg od njih, epizodista (Ryan Philippe), daje se mali uvid u dio filmske pretprodukcije, konkretno pripremu glumaca za likove koje će tumačiti (mladi epizodist predstavljen je kompletnoj plemićkoj sviti i posluzi kao producentov sluga, no on je zapravo glumac koji 'istražuje' lik sluge engleskog plemića kojeg će glumiti u sljedećem producentovu filmu).

Povezivanje različitih sastojaka *Gosford Parka* izvedeno je fascinantnom lakoćom: na primjer, maloprije spomenuti metafilmski signali prezentirani likovima trojice holivudskih filmaša ujedno su i u funkciji opisa klasne ustrojenosti britanskog društva — plemstvo s pedigreom prezire nove bogataše bez podrijetla, tim prije ako su, kao filmski producenti i glumačke zvijezde, novac stekli zabavom za široke mase, dok posluga, koja se nerijetko držićevski superiorno osjeća spram svojih poslodavaca, iste te holivudske zvijezde obožava. Ili s druge strane, primjer povezivanja društvenokritičkog aspekta filma s kriminalističkim i melodramskim, izveden u liku upraviteljice posluge (Helen Mirren). To je žena koja je zatrudnjela sa svojim plemićkim poslodavcem (Michael Gambon) i u skladu s neslavnom praksom tog vremena bila zapravo prisiljena dati dijete na usvajanje kako se vrli plemić ne bi kompromitirao. Ta socijalnokritička komponenta povezana je s melodramskom, jer će upraviteljica otkriti da je njezin sin, kojeg od davanja na usvajanje nikad nije vidjela, jedan od slugu koji je sa svojim poslodavcem došao na imanje njezina poslodavca, ali to saznanje neće podijeliti ni sa kim, sve dok već spomenuta mlada služavka ne dođe do istog zaključka. Dirljiva melodramska komponenta dalje se preklapa s kriminalističkom, jer sin je došao na imanje ubiti plemića za kojeg je otkrio da mu je unesrećio majku.

Gosford Park nije besprijekorno ostvarenje. Činjenica da je potrebno gotovo pola filma da se shvati tko je tko među likovima i u kakvoj vezi s drugima svjedoči o redateljsko-dramaturškoj nepreglednosti, a marginaliziranje niza potencijalno zanimljivih karaktera i odnosa o narativno-dramaturškoj neizbalansiranosti. Posebno upada u oči snažno uvođenje likova dvojice 'mladalački razuzdanih' plemića, koji na 'scenu' filma stupaju noćnim dolaskom na imanje, dolaskom u sportskom kabrioletu, pri čemu jednom od njih znakovito cigaretu pripaljuje jedna od služavki. Noć, brzi automobil, znakovito paljenje cigarete, sve to sugerira posebno značenje novopristiglih likova. Poslije se saznaje da je jedan od mladaca u stanovitim delikatnim erotskim odnosima s kćeri domaćinskog plemićkog para, dok se drugi seksualno prazni upravo s onom služavkom koja mu je pripalila cigaretu. Međutim, to su tek usputni narativni fragmenti bez (gotovo) ikakva dramaturškog značenja. Sugestivno uvođenje novih likova koji poslije bivaju zaboravljeni i svedeni na krnje narativne ukrase svakako nije na razini Altmanova ugleda velikog majstora mozaične naracije odnosno tzv. *short cut*-dramaturgije.

Svejedno, film koji na tako šarmantan način odaje počast Renoirovu sjajnom klasiku, koji tako bespoštedno raskrinkava društveni poredak u kojem je (prikrivena) intimnost između pripadnika viših i nižih slojeva uobičajena, ali kad se javno eksplicira izaziva daleko veći skandal od ubojstva, koji s lakoćom postiže i lucidno humorne i dirljivo emocionalne učinke, a sve to impresivnim žanrovskim prepletanjem, takav film svakako zavređuje znatan respekt.

Damir Radić

SINOVA SOBA / LA STANZA DEL FIGLIO

Italija, Francuska; 2001. — pr. Bac Films, Le Studio Canal+, Rai Cinemafiction. Sacher Film, Telepiů, Angelo Barbagallo, Nanni Moretti — sc. i r. Nanni Moretti; d. f. Giuseppe Lanci; mt. Esmeralda Calabria — gl. Nicola Piovani; sgf. Giancarlo Basili; kgf. Maria Rita Barbera — ul Nanni Moretti, Laura Morante, Jasmine Trinca, Giuseppe Sanfelice, Sofia Bigliar, Renato Scarpa, Roberto Nobile, Paolo De Vita — 99 min. — distr. UCD

U malom talijanskom gradiću živi skladna obitelj: psihijatar Giovanni, supruga Paola te njihovo dvoje djece, kći Irene i sin Andrea. Jednoga nedjeljnog jutra Giovanni i Andrea trebali su zajedno trčati, no kad je Giovanni morao hitno do jednog od svojih pacijenata, Andrea je otišao na ronjenje s kojeg se nije vratio živ...

Nije prvi put da se na repertoaru u isto vrijeme pojave dva filma slične tematike, a nije ni prvi put da njihovo istodobno pojavljivanje nije uvjetovano financijskim razlozima konkurencije, nego je prije rezultat slučajnosti ili nekoga složenog kulturološkog razloga. Takva su dva filma i američki *U zamci* i talijanski *Sinova soba*. Oba u originalnom naslovu imaju riječ *soba* (označitelj intimnog i skrivenog) i oba se bave problemom preboljevanja smrti sina te posljedičnom obiteljskom krizom.

Iako tematski slični, filmovi zorno prikazuju razliku 'tipičnog' holivudskog i 'tipičnog' europskog gledanja na film. *U zamci* je film koji ne može pobjeći fabuliranju. Sadrži sukob s antagonistom, sinovim ubojicom, i intenzivno je usmjeren prema razrješenju sukoba. Osjećaj iskonsturirane napetosti pojačan je uživljenom glumom i atmosferičnom fotografijom.

Sinova soba potpuno je suprotan primjer. Gluma jest neobvezujuća, a fotografija siromašna i jednostavna. Ključni razlikovni element ovog filma jest nepostojanje antagonista kao uzročnika drame i problema koji se treba riješiti. Dapače, ne postoji ni određeniji sukob među protagonistima, a, kao rezultat toga, ni određenije rješenje sukoba. Malo je određeniji jedino unutarnji sukob likova. Dakle film je prožet tonom nefabularnog i neiskonstruiranog. U filmu *U zamci* mnogo je intenzivniji sukob među protagonistima, posljedica tragičnog događaja. Bračna kriza roditelja ubijena sina razrješava se katarzičnim *Leighovim* svršetkom, u kojem kroz otvoreni sukob i najokrutnijim neđusobnim predbacivanjem supružnici doživljavaju pročišćenje negativnih emocija i frustracija. Njihove unutarnje dvojbe, pak, najviše su vezane uz odnos prema antagonistu i riješene su iznenađujućim trilerovskim obratom.

Sinova soba ne poseže za takvim katarzičnim i iznenađujućim rješenjima. Zato ga djelomično možemo odrediti kao, ne samo nefabularan nego i antifabularan film, koji više sliči određenju života, a ne konstrukcije, jer nema cilja ni točna usmjerenja, a sastoji se od mnogobrojnih životnih detalja, koji značenje dobivaju tek na razini cjeline, koju otkrivamo nakon gledanja filma.

U takav odnos prema sižeu Moretti nas uvodi već prvom scenom, koja će odrediti opći ton filmu. Giovanni (glumi ga sam Moretti) zagleda se u povorku pripadnika religijske skupine *Hare Krishna* koji plešu i pjevaju, izađe iz kafića i slijedi ih nekoliko metara sav očaran. Ta, u prvom trenutku retorički jaka scena, u daljnjem tijeku filma ne će imati ni fabularno niti simbolično značenje, nego služi kao zgodan detalj, koji svoje simpatično rješenje ima u slijedećoj sceni u kojoj Giovanni, ulazeći u svoj stan, pjevuši napjev koji je čuo od spomenute skupine. Njezino jedino značenje jest stvaranje opće opuštajuće atmosfere flma. Takva strategija nastavlja se scenama u kojima junaci opušteno čavrljaju i bave se svakodnevnim i nekim manje svakodnevnim, ali bezopasnim radnjama (mala Andreina krađa u školi), a sve je isprekidano kratkim i duhovitim prikazima seansi koje psihijatar Giovanni održava sa svojim pacijentima. Smrt jest iznenađujući kontrast tom sretnom i stabilnom životu i veliko obiteljsko iskušenje. Giovanni zbog nesretna stjecaja okolnosti počinje optuživati sebe i svog pacijenta za smrt sina. Ta fiksacija i njegovo stalno izbjegavanje suočavanja sa sinovom smrću uzrokuju krizu odnosa s ionako izmučenom suprugom.

I kakvo je rješenje te napete situacije? Nema nikakvih sudbonosnih razotkrivanja, ni ekstremnih preokreta. Giovanni počinje suočavanje sa samim sobom priznanjem da više nema snage ni sposobnosti obavljati dužnost psihijatra, a bračna kriza određeno smirenje doživljava u posljednjoj sekvenci. Naime, obitelj se upoznaje s kratkom Andreinom ljetnom ljubavlju, djevojkom koja upravo ide autostopirati sa svojim prijateljem (dečkom?). Nakon upoznavanja odluče im pomoći i povedu ih čak do granice s Francuskom. Čini se da to čudno putovanje pomalo zbližava obitelj, a na Azurnoj obali čuje se čak i prvi smijeh nakon proživljene tragedije.

Iako se time sugerira mogući pozitivan nastavak obiteljskog života, ne otkriva se i ne rješava zapravo ništa. Smisao takva završetka i rješenje problema otkriva se tek na razini cjeline. Naime, iako siže filma smrću sina ostvaruje negativni preokret, početno stilsko stajalište redatelja ne mijenja se i ostaje ležerno i opušteno, gotovo ravnodušno prema patnjama likova. To stajalište ne proizlazi redateljeve bešćutnosti, nego njegova zdravorazumskog, stoičkog pogleda na život, koji prihvaća ljudske tragedije kao očekivane dijelove života. Takav odnos na kraju zauzimaju i njegovi likovi. Za razliku od likova iz filma *U zamci*, riječ je o stabilnim, psihički uravnoteženim osobama, koje i u trenucima najveće krize imaju dovoljnu zalihu normalnosti da se pomire s činjenicama. Jedan od ključnih i znakovitih trenutaka filma jest sekvenca kada Giovanni obavješćuje pacijente da prekida rad. Giovanni će se pritom morati suočiti s činjenicom da nije više sposoban obavljati svoje životno zvanje, da je odlaskom iznevjerio svoje pacijente i da im ni ostajanjem na mjestu psihijatra ne bi mogao mnogo pomoći. Mirenje s neizbježnošću tog čina i njegovih posljedica zauzimanje je uravnotežena stoičkog stajalitša, što će ga na kraju dovesti i do samo-izlječenja.

U životu nije važno što ti se dogodilo, nego kako se prema tome postaviš, jednostavna je, već viđena istina, ali je u filmu *Sinova soba* prikazana iznenađujuće svježe i dojmljivo. Istina, svojim odustajanjem od jačih retoričkih akcenata, ustrajavanja na, naizgled, nebitnim životnim detaljima i lažno ravnodušnim pogledom na događaje, film je riskirao da zapadne u dosadu i anemičnost. Dio publike i kritike iznio je upravo takve optužbe na njegov račun, zaključujući da je sramotno da ostvarenje koje se doimlje poput televizijskog filma može dobiti *Zlatnu palmu*. No, brkati iskrenost, opuštenost i stilsku jednostavnost s televizičnošću velika je greška.

Cjelina filma otkriva nam se kao bogato vrelo značenja i inspirativnih trenutaka. Šokira ubacivanjem tragičnog u opuštenu cjelinu, ali ovim postupkom ne želi stvoriti jeftini efekt. Naprotiv, istodobno nas nasmijava svojim opuštenim, duhovitim pogledom na život i potresa svojim iskrenim prikazom ljudske borbe protiv samodestrukcije.

Juraj Kukoč

AMELIE / LE FABULEUX DESTIN D'AMELIE POULAIN

Francuska, Njemačka; 2001. — pr. Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, France 3 Cinéma, La Sofica Sofinergie 5, Le Studio Canal+, MMC Independent GmbH, Tapioca Films, UGC Images, Victoires Productions, Jean-Marc Deschamps; izv. pr. Claudie Ossard — sc. Guillaume Laurant; r. Jean-Pierre Jeunet; d. f. Bruno Delbonnel; mt. Hervé Schneid — gl. Yann Tiersen; sgf. Aline Bonetto; kgf. Madeline Fontaine, Emma Lebail — ul. Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Yolande Moreau, Artus de Penguern, Urbain Cancelier, Dominique Pinon, Maurice Bénichou — 122 min. — distr. Blitz

Amélie je maštovita djevojka koja radi kao konobarica u baru na pariškom Montmartreu i uživa u malim stvarima, dok jednog dana ne spozna da joj je sudbina namijenila da pomaže drugima. Kako bi ušla u život običnih ljudi i tako im pomogla, koristi se raznim dosjetkama, a najteži je slučaj muškarac što skuplja fotografije koje ljudi ostave na uličnim fotoautomatima...

Ima nešto čudno, mnogi bi to označili pozitivnim, dakle čudesnim, u samom početku filma *Amelie*. Davne 1973. Amelie je još djevojčica koja čezne za blizinom i nježnošću oca. On je liječnik i sasvim pogrešno dijagnosticira vlastitoj kćeri srčane aritmije. Uzbuđeno lupanje njezina srca rezultat je očeve blizine, dakle emocionalnog, a ne somatskog podrijetla. Nakon toga, a još više nakon bizarne majčine smrti, Amelie kao da živi pod staklenim zvonom, a roditeljsku kuću napušta dvadesetak godina poslije. No, a to je ono što bismo mnogi nazvali pravilnim, pozitivnim usmjeravanjem energije, ona ne postaje negativnom, nego vrlo pozitivnom osobom, a upravo njezino teško i bizarno djetinjstvo moglo bi se odrediti kao uzrok njezina ponašanja. Kada bi drugi njoj bliski ili manje bliski susjedi u Parizi znali iz kakve obitelji stiže njihova omiljena konobarica, vjerojatno bi bili veoma začuđeni. Malo je osoba čije teško djetinjstvo rezultira vrlo altruističkim osobinama. No, Amelie je jedna od njih.

Prijelomnica je njezina života u filmu jasno označena. Kutijica s dječačkim uspomenama skrivena iza keramičkih pločica njezine kupaonice, pronalaženje njezina vlasnika i, napokon, tajno uručivanje relikvija djetinjstva njezinu vlasniku, te njegovo ganuće i sreća, potvrda su da je Amelie na pravom putu. Ona odlučuje činiti što više dobrih dijela, a, prema Amelie, sreća se gradi lokalno: u dobrim odnosima sa susjedima, u pomaganju prijateljima i mudrom kažnjavanju onih koji bližnjima nanose zlo i nepravdu. Dva su primjera za to: pomaganje kućepaziteljici koja živi od uspomena na svog zaručnika — vojnika i kažnjavanje vlasnika prodavaonice voća i povrća koji se ružno odnosi prema svojem pomoćniku. No, istodobno, ona je svjesna da stvari ne uspijevaju uvijek. Neki se ljudi jednostavno ne daju promijeniti, jer ne vjeruju u vlastite vrijednosti (jedan od primjera je Joseph, ljubomorni bivši dečko njezine kolegice iz kafića kojeg Amelie spaja sa Georgette, hipohondričnom prodavačicom cigareta u istom kafiću — dok je Georgete 'izliječena' od svih bolesti, Joseph ubrzo postaje patološki

ljubomoran: nova situacija, nova ljubav, njega ne može promijeniti.)

Ipak, i Amelie ima problem, dakako, ljubavni. Sve je odlično dok su u pitanju drugi, problem nastaje kada mora ostvariti svoje želje. Recimo da joj pomaže nešto kao providnost: album sa slikama iz fotoautomata koji njezin izabranik Nino gubi. Preko toga predmeta ona će realizirati svoju ljubav, i to, mora se priznati, na zanimljiv, iako najzamršeniji mogući način. (ostavljajući tragove za sobom, najprije dopušta da je Nino pronađe, ali se onda giba i skriva, sve dok je on ne pronađe u njezinu stanu). Stvari se tek onda usklade, a njezin posljednji krupni kadar s izravnim pogledom u kameru sugerira i nastojanje redatelja da postigne sugestivnost izravnim povezivanjem protagonistice i gledatelja. Jer, Amelie je za Jean-Pierrea Jeuneta, redatelja filma, vrlo jasan medij prijenosa njegovih poruka: kroz nju, kroz njezine učestale poglede u kameru, on se obraća gledateljima. Amelie je karakteristična predstavnica onog tipa junaka koji se često viđa u bajkama: tjelesno krhka, malena, ali izrazito jakih voljnih, duhovnih i duševnih sposobnosti. Ako postoje *master minds* koji stvaraju globalne zavjere s globalnim zlom, onda je Amelie, prema

Jean-Pierreu Jeunetu, također *master mind*, ali onaj koji djeluje dobrim djelima na razini male, lokalne zajednice.

Riječ je o *kvartovskom* filmu, dakle, o području svakodnevnog, dobro poznatog, bliskog i jasno prepoznatljivog. U svemu tome postoje neobični ljudi. (primjer je dakako jedan od susjeda junakinje koji ne izlazi van, koji slika, čita i videokamerom ponekad snima i prati događaje u susjedstvu, tajni je saveznik Amelie, prati svaki njezin korak, a izravnim je svjedokom njezina kažnjavanja okrutnog vlasnika voćarnice, ali i njezina uspješnog 'pohoda' na mladog Nina.)

Jean-Pierre Jeunet križa vrlo uspješno dva postupka: linearni slijed junakinjina 'puta' prema osobnoj sreći, i mozaičnog, statičnog, tematizacijskog oslikavanja ambijenta u kojemu se ona kreće. U središtu svega je Amelie i, na neki naravni čudesno-bajkoviti način, Amelie je uzrokom boljeg ili lošijeg stanja u kojem se nalazi njezina okolina. A okolina je raznovrsna: od kafića, stana kućepaziteljice, voćarnice, stana povučena promatrača i slikara, postaje grad-

ske željeznice i njezinih hodnika pa do zabavnog parka i tunela užasa i pornotrgovine u kojima Nino naizmjenično radi.

Na razini '*sadržaja*' ambijenti su tipično urbani, ali na razini topografije, blizine i laganog poznavanja njihova rasporeda, oni su na pola puta do provincije, vrlo bliskog, poznatog i lokalnog. Jer, takav odnos dobra poznavanja kvarta mogu imati samo veliki, ali stari gradovi, kao što je Pariz, koji su se razvijali upravo od četvrti do četvrti od dijela do dijela, tvoreći veće cjeline, ali, istodobno, zadržavajući lokalne osobine.

Živopisnost filma uočljiva je i na njegovoj kolorističkoj razini, u kojoj prevladava topla kromatika crvenog i žutog, osobito u interijerima kafića i ambijenta u kojem obitava Amelie.

No, glavni rad snimatelja Bruna Delbonnela, a dakako i redatelja Jeana-Pierrea Jeuneta, usmjeren krupnim planovima Audrey Tautou, koja frizurom, ali i oblikom lica, a ne samo imenom, podsjeća na svoju američku imenjakinju Audrey Hepburn. Zapravo, riječ je o istom tipu krhosti, gracilnosti kombinirane s elementima zbunjujuće naivnosti i zrelosti, instinkta i planiranosti. Jer, čini se da je Amelie lik izgrađen na temelju niza uzora zapadne kinematografije: svojom sposobnošću pomaganja ljudima ona je vrlo daleki odjek De Sicina junaka iz *Čuda u Milanu*, emocionalnom nesigurnošću, ali i čudesnim instinktom da dođe do voljene osobe, podsjeća upravo na Audrey Hepburn iz *Doručka kod Tiffanya*. Poput svoje slavne prethodnice, ona također uspijeva u relativnom kaosu što je okružuje pronaći sigurnost posredovanjem mocionalnoga zadovoljstva. I ovdje je eskapizam, čini se, barem djelomično na djelu.

Dario Marković

MULHOLLAND DRIVE / MULHOLLAND DR.

SAD, Francuska; 2001. — pr. Asymmetrical Productions, Imagine Television, Le Studio Canal+, Les Films Alain Sarde, The Picture Factory, Touchstone Television, Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde, Mary Sweeney; izv. pr. Pierre Edelman — sc. i r. David Lynch; d. f. Peter Deming; mt. Mary Sweeney; — gl. Angelo Badalamenti; sgf. Jack Fisk; kgf. Amy Stofsky — ul. Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux, Ann Miller, Dan Hedaya, Mark Pellegrino, Brent Briscoe, Robert Forster — 145 min. — distr. Discovery

Preživjela sudionica automobilske nesreće, koja pati od amnezije, i nadobudna provincijalka, koja bi htjela postati glumica, postaju prijateljice, a potom i ljubavnice u suvremenom Hollywoodu. Potraga za starim identitetom prve i novim identitetom druge dovest će ih na trag mnogih mračnih tajni i zaplesti u akauzalni, bezizlazni labirint.

***M**ulholland Drive* počinje sekvencom uvodne špice preko koje uvodna špica *ne* ide: kolaž jednih te istih plesača pleše uvrnuti *jitterbug* Angela Badalamentija punih minutu i pol, posve nevezano uz bilo koji preostali dio priče. Špica će krenuti tek nakon što se nađemo na Mulholland Driveu, ulici Los Angelesa od koje film posuđuje naslov. Čak i površnim poznavateljima toga velegrada ona je poznata kao neslužbena crta razgraničenja između prljave, zagušene realnosti LA-a i drskog, pretilog kiča gradskih četvrti koje su njihovi žitelji, tvorci globalnih iluzija filma i televizije, pretvorili u opća mjesta popkulture. Dakle, ne samo što ćemo kročiti tankom linijom između plastičnih snova i prijeteće jave u Lynchovoj vizuri nego nam nije za očekivati ni stroge kauzalne odnose: ono što bi trebalo biti špica neće biti špica, pa će isto vrijediti i za ostatak filma, zar ne? Ah, zločesti stari Lynch: znamo ga odavno, volimo ga tek nešto kraće, a čitamo ga kao otvorenu knjigu, pritom posve svjesni da nije riječ o nekom od suvremenih bestselera, nego o alkemijskom traktatu ispisanu na novim pergamentima, na uštavljenim kožama onih koje je suvremena kulturna misao ostavila po strani — onih koji ne razmišljaju samo racionalnom stranom mozga.

Produkcijska povijest *Mulholland Drivea* slijedi zakonitosti klasične dramaturgije bolje od samog filma, jer je riječ o projektu zamišljenu kao pilot-epizoda televizijske serije za mrežu Fox, koja je potkraj devedesetih odlučila podariti Lynchu mogućnost da stvori novi *Twin Peaks*, a onda, vidjevši pilot, odlučila stornirati projekt. Kad se Lynch oporavio od šoka, potražio je pomoć kod Alaina Sardea, francuskoga producenta sklona autorskim projektima i uskoro je Sarde od Foxa otkupio prava na intelektualno vlasništvo i sav snimljeni materijal, tako da ga je Lynch mogao dosnimiti i uobličiti u igrani film. Takav se prenamijenjeni *Mulholland Drive* pojavio prošle godine na Cannesu, odnio *Palmu* za najboljega redatelja, zatim oborio s nogu američke kritičare, požnjeo još niz nagrada i naposljetku se ovjenčao nominacijom za *Oscar* u redateljskoj kategoriji, ponovivši time uspjeh *Plavog baršuna* iz 1986.

Ipak, zašto je to bitno? S gledateljske strane, tu se pronalazi lako, a time i ne posve precizno objašnjenje bjelodanih razlika između prva dva sata filma i njegove polusatne nadrealističke završnice. S tehničke strane, raspolaganje tim podacima omogućuje lakše prihvaćanje razmjerno niske produkcijske razine, napose vidljive u glumačkom ansamblu sastavljenu od gotovo posve neznanih lica, te u fotografiji Petera Deminga, inače sposobna za daleko veće dosege. S konceptualne strane, to znači da nešto što je zamišljeno kao

uvod u niz složenih odnosa odjednom moramo tumačiti kao uvod u rebus — odnosno, kao tijelo narativnog *ouroborosa* koji će se naglo ugristi za rep. (Serija bi, po svoj prilici, bila itekako zanimljiva. Robert Forster, Dan Hedaya i ini glumci koji se ovdje tek časkom pojavljuju zacijelo bi stvorili fascinantne kreacije. Ali između svih filmova čija produkcijska povijest navodi na pitanje *što bi bilo da je bilo*, *Mulholland Drive* pokazuje najveću mjeru samosvojnog života i u ovakvoj, preinačenoj inkarnaciji.)

S privatnog motrišta Davida Lyncha, ta je produkcijska odluka ekvivalent onoga poslovičnog udarca kojem se posrećilo, te je ubio dvije muhe. Prva je muha, dakako, Fox; druga je muha manje očigledna — riječ je o povratku na postulate *Izgubljene ceste*, Lynchova filma iz 1997, koji je vjerojatno najmanje shvaćeno i najslabije razglašeno djelo redateljeve karijere. Nacijepivši filozofiju 'karakterne fuge' iz *Izgubljene ceste* na stabljiku televizijskog pilota, Lynch je stvorio sintetski uradak, spoj epizodične naracije posvećene traganju za identitetom u gradu specijaliziranu za izradu lažnih identiteta, te nadrealistične meditacije o nemogućnosti uspostavljanja čvrstog identitetskog uporišta. *Mulholland Drive* tako je i nehotice postao veliki filmski i metafilmski palimpsest, kojem istodobno uspijeva funkcionirati kao zasebna cjelina, kao rekapitulacija općih mjesta Lyncheva autorskog rukopisa, te kao reafirmacija novih interesa svoga autora koji su pri svom prvom pojavljivanju prošli nezasluženo nezapaženo.

Nakon svega rečenoga, *Mulholland Drive* ipak znači ozbiljan korak dalje u Lynchovoj karijeri. Zašto? Zbog ženske spolnosti. Pri čemu ne mislim samo na razglašen lezbijski prizor.

Žene su u Lynchovu dosadašnjem radu uvijek imale dvije ključne uloge. Prisjetimo se malo. *Plavi baršun*, *Divlji u srcu*, *Twin Peaks* — koliko je inkarnacija dvojnoga Lynchova arhetipa naivne plavuše i iskusne brinete potrebno navesti? Isabella Rossellini i Laura Dern (u prva dva filma) te Sherilyn Fenn i Sheryl Lee (u trećem) predstavljale su osnovnu karakternu opreku u zrelog Lyncha, onu između nevinosti i iskustva, pri čemu je prva djelovala kao magnet za sve ono neizrecivo, mračno i razumu nespoznatljivo, dok je druga to već prethodno prošla i sad vida rane. Muškarci su u Lyncha, pritom, uvijek bivali katalizatori preobrazbe, odnosno vraćanja na status prvobitno ugrabljene nevinosti.

Povrh i po strani sveg ostalog bestijarija znanih Lynchovih mitema, ti su se filmovi bavili spolnošću upravo na takav, navlas isti način. *Izgubljena* je *cesta* donijela nešto drugo: lik muškarca koji gubi vlastiti identitet u srazu sa ženom-ondinom, koja posjeduje sposobnost zmijskog mijenjanja identiteta. Pa dok je dvojni protagonist tog filma završio u zatvorenom krugu koji mu je uskratio mogućnost spoznavanja sebe, *Mulholland Drive* ponavlja isti motiv s upravo one dvije arhetipske Lynchove žene u središtu, čime filmu daje okus čvrstog djela koje gradi na zasadama svega što je bilo prije i zatvara autorsku cjelinu.

Mnogi će zbog pojavnih oblika tog Lynchova autorstva odustati od bilo kakva tumačenja radnje filma. Čini mi se da će time prilično izgubiti. Radnja je, ipak, dovoljno jasna: dogodilo se nešto ružno (jedna je djevojka dala ubiti drugu zbog ljubomore), to je polučilo kaznu (gubitak identiteta), te uspostavilo, na metakauzalnoj razini, Möbiusovu krivulju u kojoj navijek osobe bivaju prisiljene prolaziti kroz ista ta zbivanja. Bezimenu protagonisticu upoznajemo u trenutku kad gubi pamćenje, te polako počinje vjerovati da je ona zapravo žena koju je natjerala u smrt; njezina nova djevojka krenut će istim putem nakon tjelesne konzumacije njihove veze, te posjeta svojevrsnom teatru misterija koji će i njoj, iznova, dokinuti svijest o tome tko je.

Ovo nije sâm rebus: ovo su pravila njegova postavljanja. Elementi rebusa svi su ostali likovi u filmu, za koje također imam svoje teorije, ali nema smisla u njih ulaziti preduboko. Napokon, sâm rebus blijedi u usporedbi sa srži *Mulholland Drivea*, srži svakoga Lynchova filma, ma kroz koliko mračne prizme ona bivala prelomljena — srži koju su Lynch i Angelo Badalamenti postavili u naslov svoje najljepše zajedničke skladbe, *Mysteries of Love* iz *Plavog baršuna*. Toliko o toj ključnoj autorskoj odrednici, bez koje Lynch ne bi bio ništa više od cimbala što zveči. No, to nije općepriznat dio njegova rukopisa: Hollywood voli ovaj film isključivo zato što se bavi njime samim. Ipak je to grad narcisa! Tako ne treba biti siguran jesu li oni čak zapazili da *Mulholland Drive*, uza svu svoju nadrealnost, donosi prikaz tog grada koji više odgovara njegovoj suvremenoj zbilji od svih ostalih filmskih Hollywooda koje u posljednje vrijeme gledamo. Lynchovi visoki koncepti možda i imaju tu snagu koja nadilazi potrebu za racionalizacijom baš zato što su toliko taktilno uvjerljivi. Kako je zahvalno udomiti misterij u prepoznatljivu, dokumentarističku fakturu jednog stvarnog prostora! Možda je ovdje riječ o tragu, ma koliko slabašnu, iskustva sa snimanja *Prave priče*.

Vladimir C. Sever

IZ PAKLA / FROM HELL

SAD, Češka; 2001. — pr. 20th Century Fox, Stillking, Underworld Entertainment, Jane Hamsher, Don Murphy; izv. pr. Thomas M. Hammel, Albert Hughes, Allen Hughes, Amy Robinson — sc. Terry Hayes, Rafael Yglesias; r. Albert Hughes, Allen Hughes; d. f. Peter Deming; mt. George Bowers, Dan Lebental — gl. Trevor Jones; sgf. Martin Childs; kgf. Kym Barrett — ul. Johnny Depp, Heather Graham, Ian Holm, Robbie Coltrane, Ian Richardson, Jason Flemyng, Katrin Cartlidge, Terence Harvey — 121 min. — distr. Continental

U sirotinjskoj londonskoj četvrti Whitechapel zaredala su okrutna ubojstva prostitutki, a istragu vodi mladi detektiv Abberline koji u svojim vizijama, izazvanim opojnim drogama, nerijetko vidi što će se dogoditi. Tijekom istrage detektiv će se suočiti s rasnim predrasudama i licemjerjem nadređenoga časnika koji ne želi prihvatiti tezu kako je umorstva koja uključuju kirurški precizna odstranjenja unutarnjih organa mogao počiniti samo dobro obrazovan čovjek, a u istrazi mu pomaže kraljevski liječnik te crvenokosa prostitutka Mary Kelly, u koju se Abberline i zaljubljuje.

Baš kad se činilo kako filmovi o serijskim ubojicama ipak polako izlaze iz mode, crna blizanačka braća Hughes (*Menace II Society*) odlučili su se vratiti korijenima i ponovno interpretirati priču o prvom i još i danas najpoznatijem serijskom ubojici u povijesti — Jacku Trbosjeku. Njihov se film zasniva na knjizi pisca Alana Moorea i slikara Eddieja Campbella koji su, upotrijebivši svega nekoliko činjenica, odnosno nagađanja kako londonski koljač prostitutki potječe iz kraljevskog kruga, napravili potpuno fikcionalnu priču. Kritičari koji su čitali knjigu gotovo uglas gnjevno optužuju redatelje, Alberta i Allena Hughesa, da su u filmu posve poništili njezine najzanimljivije dijelove, one u kojima kraljica daje nalog svom liječniku da se riješi prostitutki, neugodnih svjedokinja raskalašena života njezina sina, princa Alberta. Oni koji knjigu nisu čitali mogu o filmu svjedočiti samo na osnovi viđena na kinoplanu, a ti dojmovi ipak nisu tako loši. Prebacujući se iz životnih okolnosti Afroamerikanaca u suvremenoj Americi u viktorijanski London s kraja 19. stoljeća Hughesovi su zamiješali zanimljivo platno na kojemu su jasno vidljivi obrisi romana o Sherlocku Holmesu, horora glasovitoga britanskog filmskog studija Hammer iz pedesetih i šezdesetih godina, ali i socijalne kritičnosti njihovih vlastitih filmova.

Žanrovski gledano *Iz pakla* je prilično čista kombinacija horora i trilera, no čini se da je detektivska priča Hughesove zanimala tek nešto više od socijalnokritičkih bodlji o britanskim rasnim i klasnim predrasudama (koje bi valjda trebalo čitati kao paralelizme današnjim rasnim i socijalnim prilikama u Americi). Stoga ovaj, na razini fabule prilično banalni *whodunit*, izvedbeno spašava autorski interes za predočavanjem atmosfere mračnih i maglovitih uličica siromašnijega dijela viktorijanskog Londona (koji, usput rečeno, glumi Prag), u čemu je najveći prinos izvrsnog snimatelja Petera Deminga te nekoliko efektnih glumačkih rola. Johnny Depp nedvojbeno uživa tumačeći ambivalentne likove poput ovog detektiva ovisnika (inspektor Frederick Abberline uživa u opiju i koktelima apsinta i laudanuma), no nakon nekoliko sličnih uloga, u filmovima *Sanjiva dolina* i *Sedma vrata*, njegovo zapadanje u manirizam sve je očitije. Mnogo su zabavnije sporedne uloge poput one dvorskog liječnika u tumačenju Iana Holma ili Deppova Watsona Robbieja Coltranea, dok je Heather Graham prilično rezervirana, baš kao i lik koji tumači.

Iz pakla neosporno je mračan, paranoičan i jezovit film, no ostaje dojam da je riječ o još jednoj propuštenoj prilici da samoproglašeni otac 20. stoljeća dobije filmski spomenik dostojan svojih zločina.

Igor Tomljanović

PAD CRNOG JASTREBA / BLACK HAWK DOWN

SAD; 2001. — pr. Columbia Pictures Corporation, Jerry Bruckheimer Films, Revolution Studios, Scott Free Productions, Jerry Bruckheimer, Ridley Scott; izv. pr. Branko Lustig, Chad Oman, Mike Stenson, Simon West — sc. Ken Nolan prema knjizi Marka Bowdena; r. Ridley Scott; d. f. Slavomir Idziak; mt. Pietro Scalia — gl. Hans Zimmer; sgf. Arthur Max; kgf. Sammy Howarth-Sheldon, David Murphy — ul. Josh Hartnett, Eric Bana, Ewan McGregor, Tom Sizemore, Sam Shepard, Ewen Bremner, William Fichtner, Charlie Hofheimer — 143 min. — distr. Continental

Skupina pripadnika elitnih postrojbi američkih mirovnih snaga u Somaliji 1993. dobije zadatak uhititi glavne suradnike ratnog vođe Mohammada Farraha Aidida. Stihijski planirana, akcija zapadne u poteškoće već na samome početku, kad Aididovi pristaše uspiju srušiti helikopter tipa Crni jastreb, što izazove najveću pojedinačnu kriznu situaciju u suvremenoj američkoj vojnoj povijesti.

Baš kad se činilo kako je Ridley Scott zanavijek izgubio sposobnost spajanja komercijalnog i autorskog, konceptualnog i vizualnog, te postao tek još jedan šminker bez pokrića poput svoga brata, dogodio se *Pad Crnog jastreba*. Tek godinu i pol dana od precijenjena *Gladijatora*, tek nekoliko mjeseci nakon snimanja u Maroku — dakle, usred najvećeg zaleta u karijeri i u vrlo kratkom roku — Scott je od filma koji je mogao ispasti standardni Bruckheimerov ratni triler tipa »naprijed naši« stvorio izuzetno dojmljiv igrani prikaz rata u globalnoj areni.

Točno, situacija u Somaliji koja je dovela do incidenta opisana u filmu neće vam biti posve jasna nakon što ga pogledate. Zapravo, shvatit ćete je koliko i sami protagonisti. Mladi, neiskusni, a ponosni na svoj elitni status u najsnažnijoj vojsci svijeta, jedva raspoznatljivi likovi u maskirnim uniformama kojima je *Crni jastreb* napučen sudaraju se s brutalnom stvarnošću Trećeg svijeta svom silinom američke vanjskopolitičke logike. Dogodilo se tako da je netko 1993. odlučio presjeći gordijski čvor somalijskih ratnih igara koje su zemlju zavile u nezamislivu bijedu i žestoko udariti po Mohammadu Farrahu Aididu. No, udarac je izveden tako da je više zabolio one koji su ga uputili. Debakl je odnio stotine života, mahom na strani Aididovih pristaša, te u velikoj mjeri potaknuo nevoljkost Sjedinjenih Država da vojnom akcijom utječe na bilo koje krizno žarište u svijetu. Bosna je, primjerice, na svojoj koži vrlo dobro osjetila što to znači u sljedeće dvije godine.

Ekranizirajući iznimno važnu intervenciju u Mogadishuu, Scott je mogao krenuti linijom manjeg otpora i snimiti nove *Zelene beretke*. Mogao je i poći stopama Olivera Stonea i stvoriti disertaciju o Velikoj Temi. Odlučio je, umjesto toga, što dojmljivije i iscrpnije može prikazati ono što se zbilo, zadržavajući pijetet prema sudionicima. Točno, film prikazuje isključivo američku stranu događaja, ali to ne znači da stoji u službi njezine propagande. Razlozi za akciju u jednakoj su mjeri plod očaja kao i načini raspletanja njezina razvoja; kontingencije se slažu jedna na drugu, a razina nekompetentnosti na svim razinama upravo je porazna; djelovanje unutar snaga pod okriljem UN-a počiva na samovolji, ne na suradnji. Scott pritom rabi svoj inače rijetko opaziv smisao za humor kako bi upro prstom u same Amerikance kao krivce za debakl, ako već ne i za samu situaciju.

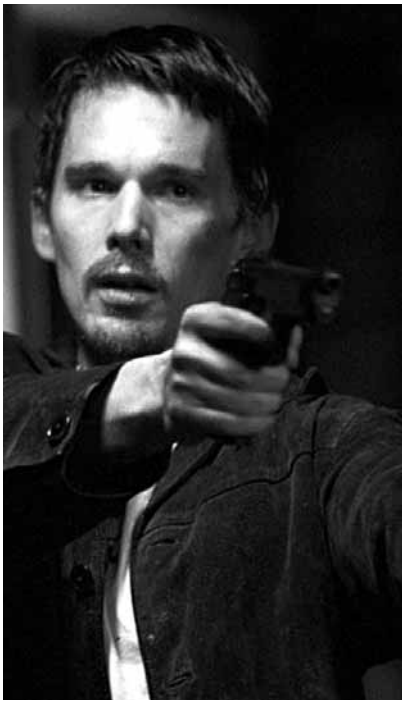
Sa zanatske strane, *Crni jastreb* gotovo je besprijekoran. Gotovo da više nema kaotičnog drmanja kamere i snimanja sa suženim sektorom koje je, navodno, trebalo biti uzbudljivo u *Gladijatoru*. Zbivanja su pregledna onoliko koliko su iz perspektive protagonista i mogla biti. Mogadishu — sjajno dočaran na ulicama Rabata — labirint je neke neznane urbanosti, napučen gotovo neiscrpnim brojem demonskih fanatika pred čijim nasrtajem blijedi svaka ratna logika. Od tihog leta helikoptera s punim patosom predstojeće tragike do završnoga trka do spasa apsurdno udaljena tek nekoliko gradskih blokova, *Pad Crnog jastreba* film je koji znade pronaći ljepotu u kaosu i dramu u faktografiji, ne zapadajući pritom u predvidljiva rješenja. Ovo je Scottov veliki povratak u formu.

Vladimir C. Sever

DAN OBUKE / TRAINING DAY

SAD; 2001. — pr. NPV Entertainment, Outlaw Productions, Village Roadshow Productions, Warner Bros, Robert F. Newmyer, Jeffrey Silver; izv. pr. Bruce Berman, Davis Guggenheim — sc. David Ayer; r. Antoine Fuqua; d. f. Mauro Fiore; mt. Conrad Buff — gl. Mark Mancina; sgf. Naomi Shohan; kgf. Michele Michel — ul. Denzel Washington, Ethan Hawke, Scott Glenn, Tom Berenger, Harris Yulin, Raymond J. Barry, Cliff Curtis, Dr. Dre — 120 min. — distr. InterCom Issa

Tijekom svoga prvog dana na novoj dužnosti u odjelu za narkotike, mladi i neiskvareni policajac Jake Hoyt (Hawke) uči tajne zanata i umijeće preživljavanja na opasanim losendželeskim ulicama od starijega kolege Alonza Harrisa (Washington). Hoyt ubrzo shvaća kako Alonzo pravdu provodi na svoj način, a u to su uključeni primanje mita, prijateljska suradnja s kriminalcima i neopravdana ubojstva.



Redatelja Antoinea Fuqua upoznali smo još prije nekoliko godina, kada je snimio krimić *Elitni ubojice* s Chowom Yun-Fatom i Mirom Sorvino u glavnim ulogama, no taj film nije imao znatnijeg odjeka osim što je pohvaljen Yun-Fatov nastup. Scenarij za *Dan obuke* potpisuje David Ayer, kojega poznajemo po scenarističkom radu na filmovima *Brzi i žestoki* i *Podmornica U-571*. Suradnja spomenutog redatelja i scenarista na *Danu obuke* rezultirala je njihovim najboljim uratkom u karijeri, bez obzira što se za krimi-priču koja se jednim segmentom referira na mit o Mefistu i prodaji duše ne može reći da je odlična, nego samo dobra.

Sintagmu da je vrag crn znamo od malih nogu, ali u *Danu obuke* on je uistinu u najdoslovnijem smislu riječi crn. Jer kako drukčije protumačiti lik detektiva Alonza Harrisa, policajca premazana svim mastima, kojemu je ubiti i ukrasti isto kao i njegovu neiskusnu učeniku Jakeu Hoytu reći *dobar dan*. Lik koji tumači afroamerički glumac Denzel Washington potpuno odjeven u crno nagao je i grub bez ikakvih moralnih dvojbi, a na usnama mu neprestano titra osmijeh od kojega se ledi krv u žilama — riječju, pravi Mefisto. On mlađahnomu Hoytu neprestano govori da se odluči hoće li biti ovca ili vuk, što zvuči kao nagovor na prodaju duše. Ako Hoyt 'proda' svoju dušu, odnosno pokori se Alonzovim prohtjevima, koji su sve samo ne u službi reda i zakona, bit će primljen u elitnu losendželesku postrojbu za borbu protiv droge. Uz to radnja se zbiva unutar 24 sata, što je u konačnici savršen vremenski okvir za bitku dobra i zla.

Denzel Washington sjajno je odigrao policajca slična vragu i za tu ulogu zasluženo dobio *Oscar*. Ali ako malo drukčije pogledamo na čitavu stvar, znajući da su u *Danu obuke* gotovo svi negativci u prvom planu priče ili Afroamerikanci ili Meksikanci (naravno svi se oni drogiraju i/ili puše cigarete, što je posebno iritantan postupak u označavanju negativca), možemo doći do zaključka da se žiri Akademije grubo našalio s Denzelom Washingtonom. Ukratko, ako zagrebemo ispod površine filma, uvidjet ćemo da nam redatelj Fuqua plasira upravo onakvu viziju kriminala na američkim ulicama kakva se podudara sa stajalištima konzervativnih i bogatih bijelaca. I ne bi to bilo toliko čudno da je redatelj nekakav bijelac iz bogate obitelji, no on je Afroamerikanac koji bi se takvom svjetonazoru trebao suprotstaviti. Tako se Ethan Hawke kao bijelac i jedini predstavnik dobra u ovom filmu na neki način našao u nebranu grožđu. To mu ipak nije zasmetalo da ostvari jednako zanimljivu i provokativnu ulogu kao kolega Washington.

Dakle, iako *Dan obuke* želi biti kritičko djelo čija je oštrica uperena protiv demagogije i privatnoga zakonodavstva, jasno je vidljivo da ono ipak postiže autogol na razini rasne tolerancije. Posljednjih nekoliko minuta filma baš i nema previše logike, jer nam redatelj nije dao nikakvu natruhu o tome da li je Hoyta preuzela tamna strana ili joj se on uspio othrvati. Priča tako ostaje visjeti u zraku, što u nekim drugim slučajevima može podrazumijevati intrigantan kraj. *Dan obuke* ostaje u pamćenju samo po odličnim glumačkim nastupima, a nikako po redateljskim dubiozama.

Goran Jovetić

GENIJALNI UM / A BEAUTIFUL MIND

SAD; 2001. — pr. Imagine Entertainment, Brian Grazer, Ron Howard; izv. pr. Todd Hallowell, Karen Kehela — sc. Akiva Goldsman prema knjizi Sylvie Nasar; r. Ron Howard; d. f. Roger Deakins; mt. Daniel P. Hanley, Mike Hill — gl. James Horner; sgf. Wynn Thomas; kgf. Rita Ryack — ul. Russell Crowe, Ed Harris, Jennifer Connelly, Christopher Plummer, Paul Bettany, Adam Goldberg, Josh Lucas, Anthony Rapp — 134 min. — distr. Kinematografi

Genijalni matematičar John Nash na vrhuncu karijere suočava se s nerješivim problemom — vlastitom shizofrenijom. Nakon trideset godina borbe s bolešću, uz pomoć supruge Alicie, Nash uspijeva vratiti zdravlje i karijeru te dobiva Nobelovu nagradu.

Ako je Nobelova nagrada u znanosti ekvivalent *Oscaru* u filmskoj umjetnosti, onda bi *Genijalni um* trebao biti genijalniji od uma Johna Nasha, o kojem govori. Ali nije. Jedino što se može uspoređivati s umom Johna Nasha gluma je Russella Crowea, koji je ostao bez *Oscara* kako bi se Akademija, dodijelivši ga Denzelu Washingtonu, mogla igrati rasne jednakosti.

No, kad bi postojao Oscar za otkriće filmske teme, bez obzira na uspjelost filma, onda bi ga *Genijalni um* nedvojbeno zaslužio. Priča o matematičaru koji je pronalazio logiku, red i pravilo u posve neuhvatljivim fenomenima (kao što su kljucanje golubova i osvajanje djevojaka), ali kojemu je ta ista sposobnost potaknula ili rasplamsala shizofreniju, toliko je zanimljiva, da film ne može ispasti loše.

Na početku filma Nash je student na Princetonu, povučen i čudan. Ubrzo mu otkriće teorije igre donosi priznanje, posao na sveučilištu i pozornost Pentagona, koji ga angažira za razbijanje sovjetskih šifara. Na sveučilištu upoznaje i oženi studenticu Aliciu (Jennifer Connelly) i sve bi bilo dobro da ga tajnoviti agent FBI-a Parcher (Ed Harris) ne uvlači u sve opasnije i zahtjevnije zadatke. Neprestana napetost i nemogućnost da nekom povjeri svoje tajne misije čine ga sve rastrojenijim. U trenutku kad ta rastrojenost doseže vrhunac, dolazi do ključnog otkrića u filmu, šokantnog kako za Nasha tako i za gledatelja — Nash zapravo boluje od paranoidne shizofrenije, a mnogi njegovi doživljaji su, kao i likovi, samo vrlo stvarne halucinacije. Tim postupkom redatelj uspijeva zaviriti u Nashov neobičan um, bacajući novo svjetlo na sve što se do tad dogodilo. Ali nesiguran teren između zbilje i iluzije, bolesti i genijalnost, i ubrzo se zamjenjuje sigurnim, stereotipnim koritom filmova o čovjeku koji pobjeđuje hendikep, dobiva priznanje i održi govor.

Presudna u toj pobjedi trebala bi biti ljubav Nashove žene Alicie, no njezin lik je, kao i čitav njihov odnos, dosta slabo mjesto u filmu. Redatelj nam ne daje uvjerljive motive za njihovo zaljubljivanje (osim scene u kojoj Nash pomoću zvijezda crta zamišljene likove, gdje se njegova sklonost pronalaženju reda očituje na romantičan način) i njezin ostanak uz supruga u najtežim trenucima, a iscjeliteljska snaga ljubavi svedena je na uobičajeno ljubavno priznanje pred publikom na kraju filma.

Od trenutka kad se Nashova bolest otkrije, redatelj kao da ne želi ništa drugo nego uredno otkoturati priču do kraja. Mnoga pitanja koja se u njoj kriju — je li genijalnost proizvela bolest ili obratno, ima li uopće genijalnosti bez bolesti, da li je ono što se nama čini kao bolest doista bolest, je li ljubav jedini izlaz iz labirinta uma, kako odrediti što je zbilja, a što iluzija — ostala su netaknuta ili samo okrznuta. U Howardovom filmu Nash je, shvativši da od lijekova tjelesno i duševno propada, jednostavno odlučio ignorirati halucinacije — i to je sve. Umjesto da se u taj genijalni um zadubi, redatelj je radije stao sa strane i promatrao ga izvana. Iako ziheraška, takva je odluka donekle razumljiva. Lako se, naime, moglo dogoditi da se, poput Nasha, zajedno s gledateljem izgubi u njegovu umu. Ovako je Howard izbjegao rizik i ispričao priču do pobjedonosnoga kraja, do *Nobela* i do *Oscara*. Valjda je zato *Genijalni um* dobio četiri *Oscara*, a *Mulholland Drive* ni jedan.

Jelena Paljan

ZANIMANJE ŠPIJUN / SPY GAME

SAD, Velika Britanija, 2001. — pr. Beacon Communications LLC, Red Wagon Entertainment, Zaltman Film, Marc Abraham, Douglas Wick; izv. pr. Armyan Bernstein, Thomas A. Bliss, James W. Skotchdopole, Iain Smith — sc. Michael Frost Beckner, David Arata; r. Tony Scott; d. f. Daniel Mindel; mt. Christian Wagner — gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Norris Spencer; kgf. Louise Frogley — ul. Robert Redford, Brad Pitt, Catherine McCormack, Stephen Dillane, Larry Bryggman, Marianne Jean-Baptiste, Matthew Marsh, Todd Boyce — 126 min. — distr. Kinematografi

Nathan Muir (Redford) agent je CIA-e koji posljednjega radnoga dana prije odlaska u mirovinu doznaje da je tijekom spasilačke akcije u Kini ubićen njegov bivši štićenik Tom Bishop (Pitt). Dok šefovi agencije pokušavaju izgladiti situaciju i pritom žrtvovati Bishopa, Muir ga odlučuje spasiti.

Prvo zajedničko pojavljivanje na ekranu Roberta Redforda i Brada Pitta, proglašena početkom 1990-ih Redfordovim nasljednikom (valjda zbog boje kose i mladenačkoga šarma) vrlo je solidan film koji ponovno (nakon redateljeva prijašnjega filma *Enemy of the State*) pokazuje da se Tony Scott možda najbolje snalazi u žanrovskoj mješavini špijunsko-političkoga trilera. Vrline filma stoga vjerojatno nemaju previše veze sa samim Scottom (čija se ruka ponajviše vidi u naglašenim redateljskim postupcima poput česte uporabe očitih pokreta kamere) koliko s njegovom žanrovskom tradicijom i kontekstom, a i s vidovima glumačke ličnosti i karijere Roberta Redforda, nazočnoga u većini scena. U tom smislu film se jasno nadovezuje pa i referira na žanrovski slične holivudske ostvaraje iz 1970-ih (što se na pojavnoj razini odmah vidi po manjku tehnoloških efekata karakterističnih za mnoge trilere 1990-ih), osobito, a zbog Redfordove prisutnosti na *Tri kondorova dana*. Na njih, i modernističke tendencije uz koje su se rubno prislanjali, podsjeća svojom, za današnji Hollywood neuobičajenom, složenijom narativnom strukturom, s nekoliko duljih retrospektiva iz subjektivne vizure Redfordova lika, koje ne utječu vidljivije na glavni zaplet, nego svjedoče o razvoju odnosa dvojice protagonista, što je protežna tema filma.

S tim je u vezi i temeljni individualistički impuls filma; i Redfordov i Pittov lik izraziti su individualci u otvorenu ili prikrivenu sukobu s institucijama za koje rade, a izvan spomenutih retrospektiva, te izuzevši uvodnu i završnu scenu, pratimo uspješne Redfordove manipulacije sustavom čija je jedina svrha izbavljenje prijatelja. Kritičkim, ali ne i grotesknim (što film odmiče od tzv. postmodernizma), prikazom djelovanja sustava (koji je zazoran već samom svojom naravi, pri čemu se to i zorno manifestira postavom njegovih najgorljivijih pripadnika) nad kojim pojedinac u konačnici trijumfira, film se jasno uklapa i u veliku američku tradiciju apologije individualizma (spojene s motivom prijateljstva pravih profesionalaca), antikolektivizma pa i antitehnologizma. Pobjeda, međutim, ima svoju cijenu, a ona se ne sastoji samo od dvjestotinjak tisuća dolara izgubljene ušteđevine kojom Redfordov lik plaća mogućnost spasilačke akcije nego i, daleko više, necjelovitošću toga lika (ne u vrijednosnom smislu). Dok o Bishopu doznajemo štošta, iako sve Nathanovim posredovanjem, o Nathanu, osim činjenice da je izniman agent i manipulator, ne doznajemo gotovo ništa. Kao ultimativni profesionalac on nema privatnoga života (štoviše izmišlja ga), a njegov jedini neprofesionalni interes (kuća na Bahamima) propada.

U takvu svjetlu, Redfordova interpretacija, temeljena na šarmu i sigurnoj opuštenosti namjerno dovedenima do očitosti tek je jedan od elemenata (svakako najvidljiviji) koji osvjetljavaju dubinsku temu filma — prirodu identiteta kao nečega krhkog i artificijelnog (dana je osobina u Bishopovu slučaju izravno prikazana), što pak može upućivati i na široko područje neodređenoga, slučajnoga pa i kaotičnoga, a to je opet usko vezano uz žanr špijunskog i političkog filma. Djelo doduše većinu tih motiva tek naslućuje, a u znatno manjoj mjeri i razrađuje, ponajviše pojedinostima scenarističke konstrukcije, međuigrom Redforda i Pitta te, osobito, Redfordovim nastupom koji pojedincima može pobuditi i nostalgiju na neka bolja vremena.

Bruno Kragić

OCEANOVIH JEDANAEST / OCEAN'S ELEVEN

SAD; 2001. — pr. Jerry Weintraub Productions, NPV Entertainment, Section Eight Ltd., Village Roadshow Productions, Jerry Weintraub; izv. pr. Bruce Berman, Susan Ekins, John Hardy — sc. Ted Griffin; r. Steven Soderbergh; d. f. Steven Soderbergh; mt. Stephen Mirrione — gl. David Holmes; sgf. Philip Messina; kgf. Jeffrey Kurland — ul. George Clooney, Brad Pitt, Julia Roberts, Andy Garcia, Matt Damon, Elliott Gould, Carl Reiner, Scott Caan — 116 min. — distr. InterCom Issa

Odmah po izlasku iz zatvora Danny Ocean kreće u realizaciju plana pljačke triju najvećih kasina Las Vegasa, koji su vlasništvo arogantnoga Terrencea Benedicta. Sastavlja jedanaesteročlanu skupinu u kojoj se nalaze varalica na kartama Russ, džepar Linus, vozači Turk i Virgil te drugi koji će mu pomoći da realizira svoj ambiciozni plan...

Oceanovih jedanaest jedan je od rijetkih *remakea* koji se uspješno nose s izvornikom. Nedvojbeno je to rezultatom autorske osobnosti koja stoji iza projekta. Riječ je o Stevenu Soderberghu, filmašu koji danas praktički ide iz filma u film, a nekoć je slovio za obećavajućeg i znakovitog autora, proslavljenog filmom *Seks, laži i video*.

Originalni film režirao je holivudski profesionalac staroga kova, Lewis Milestone, nemajući pritom većih pretenzija. Štoviše, u filmskoj je povjesnici ta kriminalistička komedija, snimljena 1960, ponajviše pamćena po prvom zajedničkom pojavljivanju *rat packa*. Iza tog pomalo pogrdna imena krije se nekoliko istaknutih glumačkih zvijezda, na čijem su čelu bili karizmatični Frank Sinatra i Dean Martin. Iz današnje perspektive Milestonov je film šarmantna i dinamična komedija, cjelina koja kakvoću gradi na glumačkoj karizmi glamurozne ekipe. Stoga i izvornik, odnedavna dostupan na DVD-u, djeluje zabavno i svakako zavređuje preporuku. Štoviše, originalni film doima se poput okupljanja starih prijatelja, dok je jedini razlog postojanja *remakea* evidentna nakana ostvarivanja znatnoga utrška na kinoblagajnama. Dakako, komercijalni uspjeh nedvojbeno će dodatno učvrstiti Soderberghovu poziciju u novoholivudskom stožeru moći, te će mu omogućiti realizaciju nekog od projekata do kojih mu je više stalo, ali koji ne posjeduju podjednaki populistički naboj. *Oceanovih jedanaest* za Soderberghov je opus pomalo netipično djelo. Elegantan je to i nepretenciozan film, cjelina koja je poput izvornika također označena glasovitim glumačkim imenima. Istini za volju, George Clooney ili Brad Pitt još se ne mogu nositi s uvaženim glumačkim ikonama, ali pod Soderbereghovim nadzorom iznimno dobro funkcioniraju. Rezultat je to Soderberghove pozornosti koju je posvetio svakom glumcu, pa čitava ekipa skladno funkcionira. Površno karakteriziranje ipak je jedna od najuočljivijih slabosti Soderberghova ostvarenja, jer je on motivaciju svojih likova pojednostavnio, te je sveo isključivo na pohlepu. Ipak, valja kazati kako nije riječ o glumačkom filmu, već jednostavno o ostvarenju koje počiva na vješto osmišljenoj fabuli, priči ispresijecanoj brojnim obratima, koja gledatelja cijelim trajanjem drži na rubu stolca.

Soderberghov film vizualno je elegantno ostvarenje, cjelina koja superiorno reprezentira suvremenu novoholivudsku produkciju, no za razliku od bezumno bezličnih uradaka koji izlaze iz manufakture producenta Jerryja Bruckheimera, ovaj film posjeduje dopadljivu i intrigantnu dramaturšku konstrukciju. Redatelj se također pokazuje vještim u atraktivnu uprizorenju akcijskih segmenata, čineći to dramaturški opravdano i s mjerom, te ne posežući bezrazložno i nemotivirano za spektakularnim riješenjima.

Konačno, možemo zaključiti da je osuvremenjenih *Oceanovih jedanaest* pitko i pregledno režirano djelce, film koji ne pripada prvoj vrsti ostvarenja s potpisom Stevena Soderbergha, ali je to isto tako šarmantan i dopadljiv film koji lako ostvaruje komunikaciju s gledateljem.

Mario Sablić

SJENE IZ DUBINE / THE SHIPPING NEWS

SAD; 2001. — pr. Columbia Pictures Corporation, Miramax Films, TriStar Pictures, Rob Cowan, Linda Goldstein Knowlton, Leslie Holleran, Irwin Winkler; izv. pr. Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Robert Nelson Jacobs prema romanu E. Annie Proulx; r. Lasse Hallström; d. f. Oliver Stapleton; mt. Andrew Mondshein — gl. Christopher Young; sgf. David Gropman; kgf. Renee Ehrlich Kalfus — ul. Kevin Spacey, Julianne Moore, Judi Dench, Cate Blanchett, Pete Postlethwaite, Rhys Ifans, Gordon Pinsent, Scott Glenn — 111 min. — distr. UCD

Nakon nesretnog braka i pogibije supruge, sredovječni i mirni Quoyle odlazi u novi život na Newfoundlandu, području odakle su stigli njegovi preci. Tamo postaje novinar lokalnog lista i pronalazi smisao i zadovoljstvo života.

Unatoč uglednom i kompetentnom redatelju 'europskog' duha i prvorazrednoj glumačkoj ekipi, malo je toga originalnoga i zanimljivoga u *Sjenama iz dubine*.

Strahovito usporeno i predugačko ostvarenje snimljeno prema Pulitzerovom nagradom nagrađenoj knjizi E. Annie Proulx pokušava prikazati život nesigurna čovjeka koji nikada nije imao snage da nešto odluči ili poduzme. Glede teme, naporno polagan tempo filma čini se odgovarajućim, no problem je u tome što prizori i likovi ne uspijevaju zaživjeti, nego se doimaju iskonstruiranima i zadanima, nesposobnima odvojiti se od pisane riječi i postati nizom filmskih slika koje svojim jezikom pričaju vlastitu, a ne književnu priču. A to bi trebala biti samorazumljiva, neosporna zadaća svakoga filmskog djela. Ponešto zanimljivih ideja kao što je prizor u kojemu grupa ljudi uz pomoć konopca vuče cijelu kuću preko snijegom pokrivena tla ili više puta ponovljen štos u kojemu je Quoyle doslovno preliven vodom kako bi se sugeriralo njegovo životno utopljeništvo, dobra su rješenja koja izgledaju zanimljivo kao što bi i trebala, ali se zbog nimalo dramatične uklopljenosti u ostatak filma ne uspijevaju istaknuti kao dojmljive posebnosti.

Gotovo je nevjerojatno, ali istinito, da čak ni Kevin Spacey nije osobito dobar. I to ne zato što bi najednom, bezrazložno, postao loš glumac, nego zbog toga što nije bio dobar izbor za odveć pasivan lik. Sudeći po dosadašnjem nizu odličnih uloga, Spacey je glumac na čijem licu čitamo aktivnu inteligenciju i odlučnost. To je lice — teško spojivo s Quoyleovim postupcima i karakterom — i ovdje nazočno, a Spaceyjeva sposobnost glumačke preobrazbe nije se pokazala dovoljno snažnom uvjeriti nas da je pred nama dotični Quoyle, a ne Kevin Spacey, koji se trudi odglumiti ga.

Veliki se prigovori mogu uputiti i nekim drugim neuvjerljivostima. Primjerice, zaljubljenost Quoylea u osobu mnogo različitu od njega, divlju i nevjernu suprugu Petal, razumljiva je možda u prvim trenucima u kojima ga je osvojila jednostavnom činjenicom da je poželjela s njim otići u krevet, ali višegodišnje trajanje njegove ljubavi trebalo je potkrijepiti kakvim argumentom, a ne samo ustvrditi da je to tako. Ili, puno banalnije, ali neobično važno ako se držimo (a držimo se) mišljenja da neuvjerljivost običnih, lako dostupnih i općepoznath činjenica, minira moguću uvjerljivost nečega o čemu malo znamo, pa možemo ili ne moramo prihvatiti ponuđenu filmsku interpretaciju. Dakle, Quoyle, njegova teta i kći na Newfoundlandu usele u veliku staru drvenu kuću s mnogim razbijenim prozorskim staklima, bez grijanja i s povelikim procijepima između zidnih dasaka. Zima je, snijeg je i puše, no naši junaci spavaju u kući u vrećama za spavanje, s licima izvan njih i odjevenim, ali otkrivenim dijelovima tijela. Neuvjerljivo, jer u toj kući mora biti grozno hladno i likovi bi vrlo teško mogli lijepo zaspati, trebali bi se stisnuti zajedno da se bolje griju, a ujutro bi, u najboljem slučaju, trebali šmrcati, hripati i jedva se kretati, te se barem malo požaliti na neugodno provedenu noć, no ništa od toga nije prikazano. S obzirom da brojni čimbenici ukazuju da je namjera bila snimiti film iz života, metaforičan tek na razini cjeline, ovakvi su previdi nedopustivi jer je nakon toga sasvim uzaludno od gledatelja tražiti da povjeruje u kojekakva nategnuta otkrića o porijeklu, prošlosti i nekadašnjim događajima koji su neuhvatljivim sudbinskim kanalima utjecali na sadašnjost.

Janko Heidl

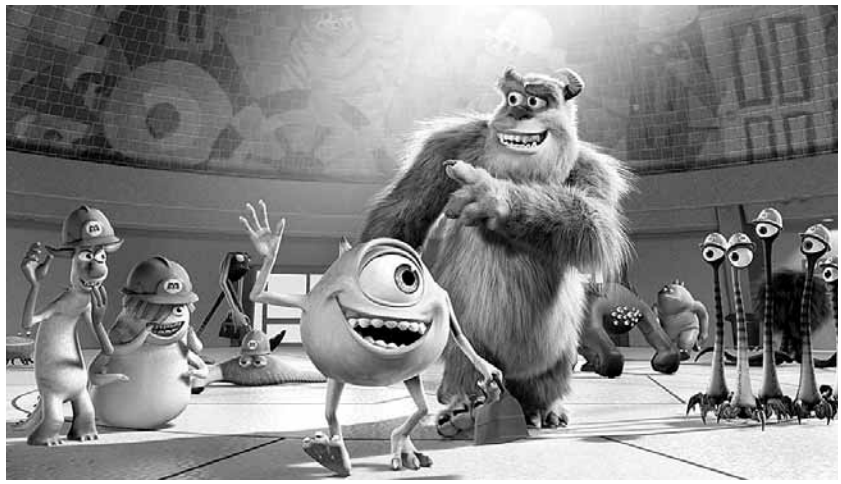
ČUDOVIŠTA IZ ORMARA / MONSTERS, INC.

SAD; 2001. ani. — pr. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, Darla K. Anderson; izv. pr. John Lasseter, Kori Rae, Andrew Stanton — sc. Dan Gerson, Andrew Stanton; r. Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich; mt. Jim Stewart — gl. Randy Newman; sgf. Harley Jessup, Bob Pauley; glas. John Goodman, Billy Crystal, Mary Gibbs, Steve Buscemi, James Coburn, Jennifer Tilly, Bob Peterson, John Ratzenberger — 92 min. — distr. Kinematografi

Monstropolis je ime grada po mnogo čemu slična ljudskim gradovima, osim što u njemu žive čudovišta svih vrsta, a jedini izvor energije u tom svijetu jesu dječji krikovi koje pribavljaju djelatnici tvrtke Monsters Inc. No gradu prijeti energetska kriza jer je djecu u posljednje vrijeme sve teže prestrašiti. Još veća kriza izbija kad se u svijetu čudovišta zatekne mala djevojčica, jer čudovišta su uvjerena kako je ljudska vrsta iznimno otrovna i opasna, ali će dva čudovišta ipak pokušati spasiti djevojčicu od progona i istrebljenja specijalnih jedinica.

Č*udovišta iz ormara* četvrti je dugometražni animirani film izašao iz radionice Johna Lassetera *Pixar*, studija koji je filmovima *Priča o igračkama 1 i 2* te *Životom buba* u prošlom desetljeću neupitno udahnuo novi život komercijalnom crtiću. No, s pojavom trećega jakog igrača u konkurenciji, DreamWorksa SKG i njegovog *Shreka*, baš na slučaju *Čudovišta* počinju se zapažati i loše strane Pixarova *deala* s Disneyjem. Kad je, naime, riječ o ingeniozno maštovitim i režijski bravuroznim ostvarenjima poput obje *Priče o igračkama* očito je da Disneyjeva svjetonazorska ograničenja i konzervativizam nisu nikakva prepreka, no čim film malo podbaci, ona dolaze do punog izražaja. Da se razumijemo, *Čudovišta iz ormara* vrlo su dobar film koji za polazište uzima sličnu premisu kao i *Priča o igračkama*. Duhovito razrađujući dječje maštarije i strahove te i pretvarajući nežive stvari u živa bića on uspostavlja posve novi paralelni svijet u kojem se jasno i s dozom ironije zrcale pojavnosti, i pozitivne i negativne, ljudskoga svijeta. Računalna animacija i ovdje pokazuje više prednosti nego ograničenja, a režija Petea Doctera vrlo je dinamična (osobito se ističe uzbudljiva *roller-coaster* scena u završnici filma). Djeca mogu uživati u velikoj galeriji maštovito i duhovito animiranih čudovišta, a odrasli se zabavljati skrivenim satiričkim dosjetkama i filmofilskim posvetama poput bara koji nosi ime glasovitog pionira specijanih efekata i *stop-motion*-animatora Harryja Harryhausena. Pa ipak, ostaje dojam da nešto nedostaje. Ono što *Čudovišta* čini inferiornim u odnosu na *Priču o igračkama* jest nedostatak emocija. Iako se redatelj trudi emotivno nas uvući u dramu djevojčice i naklonosti koju dva glavna lika prema njoj osjećaju, rezultat izostaje. *Shrek* nas je uvjerio da nije nikakav problem što je glavni lik čudovište, no očito je problem kad lik nije dovoljno slojevit. Sully je simpatičan monstrum dobra srca, no nekako se teško s njim poistovjetiti, a još manje s njegovim pomagačem Mikeom Wazowskim, velikim zelenim okom koji bi trebao biti onaj u crtićima već uobičajen duhoviti *sidekick*, no uglavnom funkcionira tek kao dramski nevažno i ne osobito zabavno lijevo smetalo. I sad se vraćamo na ulogu Disneyjeva studija u ovom filmu. Naime, ona je očita upravo u karakterizaciji likova — dobri su redovito predobroćudni i pomalo isprani, a zlima nedostaje subverzivniji podtekst. Tako i humor i emocije ostaju negdje na pola puta između željenog i postignutog. Sve je u filmu vrlo simpatično i slatko, ali, čini mi se, i preslatko. I naravno, na kraju, poučni obrat: monstrumi iz energetske centrale dolaze do tipičnoga diznijevskog otkrića da dječji smijeh proizvodi mnogo više energije nego strah. Zgodno, no nisam baš siguran da bi energetska kriza u Monstropolisu bila prevladana da su čudovišta crpla energiju iz smijeha koji odjekuje kinom za prikazivanja *Čudovišta iz ormara*.

Igor Tomljanović



OBITELJ ČUDAKA / THE ROYAL TANENBAUMS

SAD; 2001. — pr. American Empirical, Touchstone Pictures, Wes Anderson, Barry Mendel, Scott Rudin; izv. pr. Rudd Simmons, Owen Wilson — sc. Wes Anderson, Owen Wilson; r. Wes Anderson; d. f. Robert D. Yeoman; mt. Daniel R. Padgett, Dylan Tichenor — gl. Mark Mothersbaugh; sgf. David Wasco; kgf. Karen Patch — ul. Gene Hackman, Anjelica Huston, Ben Stiller, Gwyneth Paltrow, Luke Wilson, Owen Wilson, Danny Glover, Bill Murray — 109 min. — distr. Kinematografi

Obitelj Tenenbaum oduvijek je bila u rasulu — muž i otac Royal varao je ženu i potkradao djecu, pa ga je žena Etheline izopćila iz obitelji, a njihovo troje djece od vunderkinda postali su promašeni i nesretni ekscentrici. Tek kad se, zahvaljujući još jednoj Royalovoj prevari, obitelj ponovno sastane, njezini članovi dobit će priliku za sretniji početak i kao obitelj i kao pojedinci.

U nekoliko epizoda koje počinju prvom stranicom poglavlja (izmišljenog) romana, film prati put jedne obitelji od potpunog rasula do nešto manjeg rasula, duhovito ga uokvirujući pretencioznim naslovom *The Royal Tanenbaums* i patetičnim epitafom.

U prologu saznajemo kako je Etheline Tanenbaum (Anjelica Huston) izbacila iz kuće i obitelji muža Royala (Gene Hackman), koji otad živi u hotelu. Njihovo troje djece odreda su bili genijalci — usvojena Margot (Gwyneth Paltrow) u dvanaestoj je godini dobila nagradu za dramu, Chas (Ben Stiller) bio je financijski genij, a Richie (Luke Wilson) teniska zvijezda. Danas Margot ne piše, a većinu vremena provodi u kadi ili varajući supruga, Richie je nakon neshvatljiva poraza ostavio tenis i već godinu dana plovi oceanom, a Chas, nakon što mu je žena poginula u avionskoj nesreći, fanatično trenira svoja dva sina u nečemu što podsjeća na nekadašnje vježbe NNNI (Ništa Nas Ne smije Iznenaditi).

Radnja filma u pravom smislu riječi započinje kad se članovi obitelji sastanu nakon mnogo godina, svaki iz svog razloga, a uglavnom zato što su nesretni i osamljeni. Do tog trenutka film nalikuje produženom foršpanu — dvadeset godina sažeto je u kratkim scenama koje upotpunjuje narator. Tim prologom Anderson određuje osnovni ugođaj filma i postavlja okvire jednog vrlo zatvorenog i pomaknutog svijeta koji nastanjuju isto takvi likovi. Slično počinje i film *Amelie* — kratke, neobične i duhovite scene koje obuhvaćaju velik vremenski raspon pokazuju zbog čega je junakinja postala baš takva kakva jest. No, dok je u filmu *Amelie* taj uvodni dio možda i najuspjeliji te znači čvrst temelj za razvoj lika i radnje, Andersonu ista stvar ne uspijeva tako dobro. Kao da je za tu formu izabrao krive scene i krive rečenice, gomilajući čudnovatosti koje guše likove i radnju, ne dopuštajući im da doista zažive. No, u trenutku kad se u pomaknutom svijetu Tanenbauma počnu raspoznavati prave emocije, kad likovi pokažu ranjivost, sve u filmu sjeda na svoje mjesto. Njihova čudnovatost postaje istovremeno duhovita i dirljiva, a sporedni likovi, koji su se dotad činili nekako suvišni, izvanredno upotpunjuju taj neobičan svijet. Osim Royala, koji je među Tanenbaumima najduhovitiji lik, posebno su zabavni njegov vjerni sluga Indijac Pagoda, liftboj Dusty i dugogodišnji prijatelj obitelji Eli (Owen Wilson), uspješan pisac loših vesterna i ovisnik o meskalinu.

Ispada tako da je jedina i najveća Andersonova greška to što je previše vremena potrošio na *štosno* predstavljanje likova, predugo odgađajući trenutak kad će izbiti prave emocije. A kad se to dogodi, Anderson se pokazuje tako suptilan u balansiranju između tragedije i komedije, iskrenosti i apsurda, slikajući svoje likove s toliko razumijevanja i simpatije za njihove slabosti, pomake i vrline, da smo skloni oprostiti sve nedostatke s početka.

Tako i film, poput obitelji Tanenbaum, u početku rastrojen i nepovezan, u jednom trenutku uspije okupiti sve dijelove i postati duhovita i dirljiva priča o padu, usponu i ponovnomu susretu obitelji.

Jelena Paljan

CHICO

Mađarska, Hrvatska, Njemačka, Čile; 2001. — pr. Hunnia Filmstúdió, Maxima Film Compagnia Cinematografica, Roos Film S. A., Zweites Deutsches Fernsehen, arte; izv. pr. J. J. Harting, Hans Kutnewsky, Sándor Simó, Damir Terešak — sc. i r. Ibolya Fekete; d. f. Mátyás Erdély, Antonio Farías, Nyika Jancsó; mt. Anna Kornis — sgf. Mladen Ožbolt — ul. Eduardo Rózsa Flores, Sergio Hernández, Gyula Bodrogi, Richie Varga, Saša Anočić, Mladen Vulić, Đorđe Kukuljica, Damir Lončar — 112 min. — distr. MG Film

U Nuštru u Slavoniji, na strani hrvatske vojske, bori se Chico — čileansko-bolivijski novinar koji, prošavši kroz raznorazne identitete, tu pronalazi svojevrsno katarzično ispunjenje.

Kolažirana igrano-dokumentarna biografija o kontroverznoj ličnosti Domovinskog rata — borcu za slobodu (ili kršitelju ljudskih prava); svjetskom putniku, komunistu i vjerniku — Ricardu Floresu Kerteszu, zvanom Chico. U entuzijazmom i divljenjem ispunjenu filmu mađarske redateljice Iboyle Fekete glumi ga (vrlo uspješno) Flores osobno.

Prezentirajući tog adrenalin-*junkieja* kroz svojevrstan križanac dokumentaristički zabilježena intervjua/ispovijedi junaka; grubozrnate fotografije ručnom kamerom uprizorenih dramatskih epizoda (ponekad naglašeno škrtih, no uvijek maksimalno naturalističnih), te pravih povijesnih snimki — od Pinochetova Čilea i Che Guevare do izvadaka iz HRT-ovih *Dnevnika*; Fekete pokušava Chicov osobni razvoj (u traganju za identitetom i smislom) — od komunističkih korijena do katoličanskog preobraćenja, od ljevice do desnice i dalje, paralelizirati s njegovom socio-političkom okolinom. A to čini vrlo uspješno.

Snimljen u internacionalnoj produkciji (Mađarska — Čile — Hrvatska — Njemačka), *Chico* je djelomično i hrvatski film; zasigurno najbolji o Domovinskom ratu, hvaljen i nagrađivan; no i kuđen i kontroverzan zbog navodnih ratnih zločina počinjenih od strane osobe u žarištu njegova interesa. No još je riječ o umjetnički vrlo snažnu, duboko humanističnom, čak i didaktično-poetičnome filmu, koji u prvome redu treba i promatrati na osnovi njegovih umjetničkih dosega i kvaliteta.

Katarina Marić

UGRIZ U ZORU / LES MORSURES DE L'AUBE

Francuska; 2000. — pr. Alicéléo, Cofimage 12, Eskwad, France 2 Cinéma, Gimages 3, Le Studio Canal+, Studio Canal, Studio Images 7, Patrick Godeau, Richard Grandpierre, izv. pr. Françoise Galfré — sc. Laurent Chalumeau prema romanu Tonina Benacquista; r. Antoine de Caunes; d. f. Pierre Aim; mt. Joële Van Effenterre — sgf. François Emmanuelli; kgf. Bernadette Strassman — ul. Guillaume Canet, Asia Argento, Gérard Lanvin, Gilbert Melki, José Garcia, Vincent Perez, Jean-Marie Winling, Orazio Massaro — 95 min. — distr. Europa

Antoine se smicalicama uvlači na noćne zabave dobrostojećih domaćina, gdje se uspijeva i najesti i napiti, a povremeno naći i djevojke za avanture, dok danju spava u ležaljci javnoga zatvorenog bazena. Domaćin jedne od zabava, na koju je ušao tvrdnjom da ga je pozvao zagonetni Jordan, angažira ga da za poveću svotu pronađe baš Jordana.

Protagonist filma Antoine (dobro odabrani Guillaume Canet, mladolik, ali ne posebno izražajnih i zapamtljivih crta lica, no dovoljno dobar glumac da bi svoj lik učinio uvjerljivim), predstavnik je onoga dijela mlade generacije (ne samo francuske) koji nema cilja u životu, te jedini smisao vidi u zabavi. Antoine u potrazi luta noćnim Parizom, kojeg je atmosfera prilično dojmljiva, ali su akcijske scene prikazane s promjenjivim uspjehom. Protagonist postupno postaje sve više nalik francuskoj (npr. melvilovskoj) filmnoarovskoj inačici junaka-gubitnika kojemu (kao i cijelom filmu) nešto nedostaje. Naime, on nema čvrsti sustav vrijednosti i kodeks ponašanja kakav je karakterističan za takve likove, ali njihova odsutnost nije dovoljno motivirana kako bi se mogla objasniti kao namjerna (primjerice kao pokazatelj rasapa svih normi u suvremenom svijetu).

Kada Antoine pronalazi Jordanovu sestru Violane (sugestivna Asia Argento, koja kao glumica pomalo među ljubiteljima horora stječe sličan kultni status kakav je u nekoliko prethodnih desetljeća ostvario njezin otac Dario Argento kao redatelj), *Ugriz u zoru* skreće prema vampirskom filmu, jer je i ona kao i njezin brat iz aristokratske, ali i vampirske obitelji u kojoj je otac njoj i bratu naložio da začnu dijete kako se ta loza ne bi ugasila. No, ona to ne želi i uzvraća ljubav Antoineu, pa de Caunesov film tu koketira i s ljubavnom melodramom te tako postaje ne baš uspješna mješavina različitih žanrova u kojem stanovita originalnost u zamisli inkorporiranja vampira u suvremeni svijet ipak završava u prokušanim eksploatiranim receptima, čiji je rezultat film koji se može pogledati, ali će zadovoljiti tek zagrižene ljubitelje horora.

Tomislav Kurelec

K-PAX

SAD, Njemačka; 2001. — pr. IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 2. Produktions KG, Intermedia Films, Lawrence Gordon Productions, Lawrence Gordon, Lloyd Levin; izv. pr. Robert F. Colesberry, Susan G. Pollock — sc. Charles Leavitt prema romanu Gene Brewer; r. Iain Softley; d. f. John Mathieson; mt. Craig McKay — gl. Ed Shearmur; sgf. John Beard; kgf. Louise Mingenbach — ul. Kevin Spacey, Jeff Bridges, Mary McCormack, Alfre Woodard, David Patrick Kelly, Saul Williams, Peter Gerety, Celia Weston — 120 min. — distr. UCD

Prot tvrdi da je s udaljenoga planeta K-Pax, u što psihijatar Mark Powell sumnja, ali ga neke Protove sposobnosti i znanja dovode u nedoumicu. Točno pet godina nakon što je u Novom Meksiku nestao Robert Porter, čovjek čija je obitelj okrutno bila pobijena, izvanzemaljac napušta zemaljsko tijelo, a nestaje Bess, štićenica bolnice, čime se čini ispinjenim Protovo obećanje da će povesti nekog od bolesnika sa sobom.

Iznimno plodan film za brojače postupaka i motiva iz već snimljenih filmova, kao i za one sklone interpretacijama. Primjerice. Protovu rečenicu »koliko energije ima u zraki svjetlost« pozdravili bi fizičari, autori eksperimentalnih filmova, svećenici... Ta rečenica može biti ključna za one koji ovaj film žele interpretirati kao metaforu. Ključni misterij filma čini pitanja da li je Prot uistinu izvanzemaljac, ili čovjek koji se na taj način brani od užasavajuće traume gubitka obitelji. Rješenje ne postoji, kraj je dvojben. Nitko nikada neće neće saznati gdje je Bess, koja je, čini se, najjači adut za Protovo izvanzemaljsko podrijetlo. Drugi je, naravno, onaj u kojem Prot vrlo precizno znanstvenicima shematizira sustav svoje udaljene galaksije.

No, dvojbenost ne čini samo narativna razina, izgrađena na temelju romana Genea Brewera. U filmu ona se, poput navedene Protove rečenice, opredmećuje u kontinuiranoj vizualnoj dvojbenosti izgarđenoj vrlo funkcionalnom uporabom svjetla, intenziteta, smjera i boje. Prvi susret Prota (Spacey) i Powella (Nolte) izgrađen je preklapanjem refleksa njihovih lica na plavom svjetlu stakla koji dijeli hodnik od ordinacije. Njihovo zbližavanje označeno je toplim narančastim ugođajem kada Powell zamračuje svoju ordinaciju da bi se stvorio ugođaj sličan atmosferi K-Paxa. Napokon, izrazito bočno svjetlo koje u zoru 27. srpnja osvjetljava kartu Sjedinjenih Država ekstremno izdužujući sjene malih zastavica na njoj anticipira potragu i bijeg. Možda upravo u tome leži bitna vrijednost filma.

Dario Marković

BANDITI / BANDITS

SAD; 2001. — pr. Baltimore Spring Creek Productions, Cheyenne Enterprises, Empire Pictures, Hyde Park Entertainment, Lotus Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, Ashok Amritraj, Michele Berk, Michael Birnbaum, David Hoberman, Barry Levinson, Arnold Rifkin, Paula Weinstein; izv. pr. Patrick McCormick, Harley Peyton, David Willis — sc. Harley Peyton; r. Barry Levinson; d. f. Dante Spinotti; mt. Stu Linder — gl. Christopher Young; sgf. Victor Kempster; kgf. Gloria Gresham — ul. Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Cate Blanchett, Troy Garity, Brian F. O'Byrne, Stacey Travis, Bobby Slayton, January Jones — 122 min. — distr. Blitz

Nakon uspješna bijega iz zatvora Joe Blake i Terry Collins putuju Sjedinjenim Državama i na prilično nekonvencionalan način pljačkaju banke, a u tome imaju prilično uspjeha. Međutim, situacija se zamrsi kada im se igrom slučaja priključi frustrirana kućanica Kate Wheeler.

Romantičnom krimi-komedijom *Banditi*, ispričanoj u *flashbacku*, poznati američki redatelj Barry Levinson pokazao je javnosti da je još živ i da režira. Nažalost, samo to i ništa više. Jer svima je postalo jasno da su davno prošla vremena njegovih odličnih filmova poput *Diner*, *Dobro jutro*, *Vijetname* i *Kišni čovjek*. Čini se kao da je Levinson sve svoje redateljske kvalitete ostavio u osamdesetim godinama, a sljedeće je desetljeće označilo njegov strmoglavi kreativni pad, čije je dno značila ZF-gnjavaža *Sfera*.

Ono što je smiješno u Levinsonovoj komediji o simpatičnim pljačkašima jest sama dosjetka o njihovu džentlmenskom stilu, u kojem nema niti trunke grubosti i nasilja. Njihova ležerna metoda za pljačku sastoji se u tome da večer prije pothvata odlaze u kuću direktora banke, prespavaju s njim i njegovom obitelji i ujutro prije početka radnog vremena prisile direktora da im lijepo otvori banku i sef, a oni mogu u miru i tišini pokupiti novac i otići. Kakvu su to genijalnost prepoznali Willis i Thornton u scenariju Harleyja Peytona, uistinu je teško reći, jer u cijelom filmu najviše smeta neprestano nizanje gotovo istovjetnih pljačkaških epizoda, koje postupno zamaraju gledatelja.

Pošto Levinson u film uvede i treći lik, brakom razočaranu Kate Wheeler, počinje se razvijati nategnut i u nekim trenucima iritantan ljubavni trokut. Jedini element zbog kojega film ipak zaslužuje prolaznu ocjenu jest glumačka interpretacija Billyja Boba Thorntona, koja nosi krhku, ali profinjenu komediografsku notu zasnovanu na hipohondriji i ostalim neurozama koje taj lik neprestano izjedaju.

Goran Jovetić

E. T. DOŠLJAK IZ SVEMIRA / E. T. THE EXTRA-TERRESTRIAL

(20th anniversary special edition)

SAD; 1982/2002. — pr. Universal Pictures, Kathleen Kennedy, Steven Spielberg — sc. Melissa Mathison; r. Steven Spielberg; d. f. Allen Daviau; mt. Carol Littleton — gl. John Williams; sgf. James D. Bissell — ul. Henry Thomas, Drew Barrymore, Robert MacNaughton, Dee Wallace, Peter Coyote, K. C. Martel, Sean Frye, Tom Howell — 115 min. — distr. Kinematografi

Jedini način da se izvanzemaljac sretno vrati domu jest da se pouzda u male Zemljane koje predvodi dječak Elliott...

Dvadeset godina nakon što je poharao svjetskim kinima i postao jednim od najunosnijih filmova svih vremena, Spielbergov E. T. vratio se u velikom stilu u vizualno i zvučno dotjeranoj verziji. Bila je to izvrsna prigoda za provjeru dugovječnosti filma koji je mnoge klince očarao, a njihove roditelje natjerao da posegnu za rupčićem. Mora se priznati kako je E. T. ispit položio s najvišom ocjenom, jer emocionalnost na kojoj film počiva i dalje funkcionira besprijekorno, ali joj je sada pridodano i nostalgično suzvučje, svojevrsna žal za vremenima kada se život doimao jednostavnijim.

E. T. je iz današnje perspektive neočekivano nevino ostvarenje, uradak koji se dijametralno razlikuje od suvremenih obiteljskih filmova, cjelina nakrcana pučkoškolskim avanturama za klince i dvosmislenim replikama u čijem bi dešifriranju zabavu valjda trebali pronaći odrasliji. U tom je smislu *E. T.* poprilično staromodno djelo, lišeno svega što bi ometalo promociju ishodišnih obiteljskih vrijednosti. E. T. je bio i ostao film o prijateljstvu i ljubavi, nadi i vjeri, cjelina sagledana iz perspektive Spielbergove djetinju nevinost, nekada temeljna čimbenika njegova autorska rukopisa, koji danas, nažalost, nalazimo samo u fragmentima njegovih novih ostvarenja.

E. T. je ujedno trijumf Spielbergova redateljskog umijeća. On je senzibilnu priču o prijateljstvu dječaka Eliotta i izvanzemaljca predočio ekonomično, pouzdajući se u vješto napisan scenarij, isprepleten podzapletima i prožet neočekivanim obratima. Spielbergovo majstorstvo možda se ponajviše očituje u svrsishodnoj, nenametljivoj karakterizaciji likova, ali i primjerenoj uporabi specijalnih efekata, koji se nikada ne izdvajaju izvan okvira same priče.

E. T. bi se tako mogao prozvati Čarobnjakom iz Oza za generacije stasale u Reaganovoj eri. Taj je film već odavna postao klasikom.

Mario Sablić

TORRENTE 2 / TORRENTE 2: MISION EN MARBELLA

Španjolska; 2001. — pr. Amiguetes Entertainment, Lolafilms S. A., Juan Dakas — sc. i r. Santiago Segura; d. f. Guillermo Granillo; mt. Fidel Collados — gl. Roque Banos, Joaquín Sabina, Santiago Segura; kgf. Lala Huete — ul. Santiago Segura, Gabino Diego, Tony Leblanc, José Luis Moreno, Inés Sastre, Arturo Valls, Juanito Navarro, Eloi Yebra — 99 min. — distr. Discovery

Nakon što je prokockao veliko bogatstvo, bivši policajac Torrente ponovno je na početku. Otvorio je detektivsku agenciju koja uglavnom uhodi nevjerne supruge, a kad stjecajem okolnosti u njegove ruke dospije važan mikročip, život će mu se zakomplicirati.

Usprkos tome što se bliži četrdesetima, Torrente se ponaša poput adolescenta. Sitne pakosti, prijevare, lažna predstavljanja, nabacivanje svim lijepim djevojkama (i ne samo djevojkama) koje se nađu u blizini, savršeni svijet masturbatorskih fantazija kao i očajnička potraga za sigurnošću (koju bi mu donijelo ponovno zapošljavanje u policiji) maskirana prepotentnim odnosom prema okolini, osnovne su odrednice njegova životnog svjetonazora. Kako bi se imao pred kim praviti važan, Torrente se okružio galerijom bizarnih tipova u kojoj se nalazi pomoćnik, narkoman Cuco (povremeno vrlo zabavni Gabino Diego), te nekolicina polaznika njegova detektivskog tečaja, niskog IQ-a. No, u usporedbi s američkim komedijama zahodskog humora španjolska parodija *Torrente 2* doima se gotovo inteligentno. Ciljna skupina gledatelja kao i glavni junak stariji su od one kojoj su namjenjeni američki naslovi.

Torrente 2 je, kao i izvornik, u potpunosti djelo Santiaga Segure, koji potpisuje scenarij, režiju i glazbu te nastupa u naslovnoj ulozi. Zbog beskompromisne vulgarnosti *Torrente* je stekao kultni status te nije iznenađenje da se u nastavku u *cameo*-ulogama pojavljuje nekolicina medijskih zvijezda španjolskoga govornog područja. Segura je dovoljno drzak da parodira mačističke snove muškaraca utjelovljene u liku Jamesa Bonda i preuzima od Bondova serijala osnovni scenaristički okvir: uglađena i opaka zločinca koji prijeti i ucjenjuje, te lijepe djevojke koje uglavnom ukrašavaju kadrove, no izgledom i manirima Torrente je sušta suprotnost Bondu. Kada se nečemu ruga, Segura ustraje u tome do kraja ne ustručavajući se gomili rasističkih, seksističkih i inih uvreda dodati i one na vlastiti račun, stvarajući sirovu i bezobzirnu, ali istodobno zabavnu i duhovitu komediju.

Goran Jovetić

GAS DO DASKE 2 / RUSH HOUR 2

SAD; 2001. — pr. New Line Cinema, Spyglass Entertainment, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, Sharre Jacoby, Arthur Sarkissian, Jay Stern; izv. pr. Andrew Z. Davis, Michael De Luca, Toby Emmerich — sc. Jeff Nathanson; r. Brett Ratner; d. f. Matthew F. Leonetti; mt. Mark Helfrich, Robert K. Lambert — gl. Lalo Schifrin; sgf. Terence Marsh; kgf. Rita Ryack — ul. Jackie Chan, Chris Tucker, John Lone, Ziyi Zhang, Roselyn Sanchez, Harris Yulin, Alan King, Kenneth Tsang — 90 min. — distr. InterCom Issa

Dok se Lee i Carter odmaraju u Hong Kongu, američka ambasada je napadnuta. Odjednom, njih se dvojica nađu usred potjere za mafijašem Rickyem Tanom, za kojeg se vjeruje kako stoji iza napada...

Iznenađujuća uspješnost prvoga *Gasa do daske*, proistekla iz dosjetljiva spajanja simpatičnosti, borilačke vještine i tjelesne komike Jackieja Chana te brbljavog humora Chrisa Tuckera očito se pretvorila u unosnu filmsku franšizu čiji se kraj za sada i ne naslućuje. Formula buddy-buddy oduvijek se pokazivala iznimno zahvalnom za kreiranje unosnih filmskih nastavaka, mahom zasnovanih na glumačkim osobnostima dvojice glavnih protagonista. Chan i Tucker bi tako mogli postati politički korektnom, prečesto neukusno zašećerenom i daleko benignijom inačicom Gibsona i Glovera iz serijala *Smrtonosno oružje*.

Nećemo prigovarati besmislenosti priče i neurednosti njezina uprizoravanja jer nitko nije pošao u kino očekujući ingeniozni zaplet i slojevitu karakterizaciju likova, nego ponesen iskustvom iz prvog filma, također pamćena samo po nekoliko duhovitih i akcijski impresivnih sekvenci. Zaplet nastavka još je bezličniji, no, nažalost, osjeća se i manjak očekivano dopadljivih segmenata. Istini za volju, Chan je još usprkos odmaklim godinama, nenadmašni majstor akcijskih scena, iznimno maštovit u korištenju svega što ga okružuje u svrhu kreiranja inventivnih, podjednako humorističnih i akcijski efikasnih rješenja. Šteta je jedino što mu redatelj Brett Ratner kadriranjem i besmislenim montažnim intervencijama ne dopušta puno iskazivanje raskošna talenta, zauvijek zapamćena iz njegovih hongkonških uradaka. Filmaši poput Tsui Harka zasigurno bi pokazali sigurniju ruku u rješavanju takvih situacija.

Usprkos nedostacima, *Gas do daske 2* potvrda je uspješna nastavka zvjezdane karijere Jackieja Chana na američkom filmskom tržištu. Nadamo se jedino kako će nastupiti i u ponešto zahtjevnijim projektima.

Mario Sablić

SHOWTIME

SAD; 2002. — pr. Material, Overbrook Entertainment, Tribeca Productions, Village Roadshow Productions, Warner Bros., Jane Rosenthal, Jorge Saralegui; izv. pr. Bruce Berman, James Lassiter, Eric McLeod, Will Smith — sc. Keith Sharon, Alfred Gough, Miles Millar; r. Tom Dey; d. f. Thomas Kloss; mt. Billy Weber — gl. Alan Silvestri; sgf. Jeff Mann; kgf. Christopher Lawrence — ul. Robert De Niro, Eddie Murphy, Rene Russo, Pedro Damián, Mos Def, Ken Hudson Campbell, Frankie Faison, William Shatner — 95min. — distr. InterCom Issa

Dva vrlo različita policajca — stariji, iskusniji i samozatajni Mitch te dobrodušni Trey željan slave i provoda, prisiljeni su raditi zajedno kao zvijezde novga televizijskog reality-showa.

Ime Toma Deya, potpisnika još jednog *buddy-buddy*-filma, *Shangai Noona*, obećavalo je sat i pol svježe satire, no to nije bio slučaj. Naime, film upada u zamku mnogih akcijskih komedija (vjerojatno i zaslugom producenata i s njihove strane nametnutih ograničenja, koje se ovdje zdušno pokušava ismijati) — putem gubi svoje satirično uporište (misleći možda da može uspjeti i kao triler, čak s povremenim proplamsajima drame) ostajući na vrlo niskoj razini humora. Tako neujednačen scenarij stalno glavinja u potrazi za identitetom, balansirajući između parodije i pravog žanra koji joj je navodno na meti. Očito je da Dey pokušava izrugati *buddy*-klišeje (koji su izrasli u podžanr divovskih razmjera), no nažalost je završio zarobljen u njima, a film preživljava samo na slavi svojih zvijezda.

Showtime definitivno pati od nedostatka originalnosti, te zalazi tamo gdje su prije njega bili mnogi — od drugarske muške povezanosti, preko automobilskih potjera do mučna pokušaja satiriziranja medija. I kao parodija američke fascinacije televizijskim *reality-showovima* kreće se unutar stereotipa. O spletkarskoj televizijskoj 'proizvodnji realnosti' i kreiranju identiteta, de Niro je zborio i nedavno — u Herzfeldovih *Petnaest minuta*, a kao životni Dirty Harry — Mitch u *Showtimeu* daje vrlo malo — djeluje beživotno, umorno i nezainteresirano. Eddie Murphy pak uvijek nanovo samo reciklira sam sebe, i svega bi se nekoliko sporednih kreacija moglo ocijeniti donekle uspješnima: ona Pedra Damiana kao uglađena zlikovca koji posjeduje 'mitsku svemoćnu pušku', Danta Bezea u ulozi Lijenog; kuriozitetna natuknica de Nirove kćeri Drine, te možda i jedini uspješni samo parodijski trenutak *camea* Williama Shatnera kao samog sebe u T. J. Hooveru.

Katarina Marić

LJUBAV JE SLIJEPA / SHALLOW HAL

SAD; 2001. — pr. 20th Century Fox, Conundrum Entertainment, Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Bradley Thomas, Charles B. Wessler — sc. Sean Moynihan, Peter Farrelly, Bobby Farrelly; r. Bobby Farrelly, Peter Farrelly; d. f. Russell Carpenter; mt. Christopher Greenbury — gl. Ivy; sgf. Sydney J. Bartholomew Jr.; kgf. Pamela Withers — ul. Gwyneth Paltrow, Jack Black, Jason Alexander, Joe Viterelli, Rene Kirby, Bruce McGill, Anthony Robbins, Susan Ward — 113 min. — distr. Continental

Hal je ne osobito atraktivan i plitak mladić kojega zanimaju isključivo žene koje izgledaju poput top-modela. No, nakon improvizirane hipnoze, počne ih promatrati drukčije, uviđajući samo njihovu unutrašnju ljepotu, pa tako i stokilašicu Rosemary vidi kao ljupku vitku djevojku, zahvaljujući njezinu milom i požrtvovnom karakteru

L*jubav je slijepa* film je, za uobičajeno drsku smionost punu skatološkoga humora braće Farrelly, začudno nježne i dobrohotne potke. Poigravajući se s motivima tri stoljeća stara *Kraljevića Čuperka* Charlesa Perraulta, oni unose u radnju filma i odjeke bajkovitog i fantastičnog. I sam je pisac naime nadnaravni obrat svoje iz naroda preuzete priče — preobrazbu vilinskom kletvom poružnjena i ogrbavljena Čuperka u ljepotana moćima odabrane princeze — dešifrirao njezinim smještanjem u realne okvire u kojima promjenu stvara sama ljubav. Tako i farelijevski pristup, u vilu pretvarajući hipnotizera, samom Čuperku — Rosemary, u završnici podaruje ljepotu njezina izvornog pretilog oblika, istu tu ljepotu postavljajući u oko promatrača (princeze) — Hala.

Stoga i uz najobjesnije šale, i nekoliko zaista odličnih doskočica (počevši od izvrsne uvodne scene plesa u kojoj se dva vrlo nezgrapna frajera nevjerojatnom samodopadnošću pokušavaju uvući u društvo ljepotica, pa sve do poznate sekvence na bazenu odnosno one Rosemaryna striptiza u kojem Halu, koji je vidi vitkom, baca goleme gaće), *Shallow Hal* u dubini nosi tračak ironično-sentimentalne tugaljivosti.

Ponešto razvučeniji nego što bi trebalo, film snažnu potporu ima i u svojim glumcima — Gwyneth Paltrow, te osobito u dva neprivlačna glumca — darovitom Jacku Blacku i Jasonu Alexanderu, koji se specijalizirao za uloge plitkih, iritantnih karaktera (George iz *Seinfelda*).

Katarina Marić

JEDAN JEDINI / THE ONE

SAD; 2001. — pr. Hard Eight Pictures, Revolution Studios, Steve Chasman, Glen Morgan, Charles Newirth, James Wong; izv. pr. Todd Garner, Lata Ryan, Tom Sherak, Greg Silverman, Happy Walters — sc. Glen Morgan, James Wong; r. James Wong; d. f. Robert McLachlan; mt. James Coblentz — gl. Trevor Rabin; sgf. David L. Snyder; kgf. Chrisi Karvonides-Dushenko — ul. Jet Li, Carla Gugino, Delroy Lindo, Jason Statham, James Morrison, Dylan Bruno, Richard Steinmetz, Steve Rankin — 87 min. — distr. Continental

Multiverse je sastavljen od 125 paralelnih univerzuma, povezanih crvotočinama, a u svakoj egzistira točna replika određene osobe. Kada jedan od dvojnika umre, preostalih 124 pravilno raspodijeli njegovu energiju među sobom, no jedan od njih odluči se riješiti svih ostalih...

Kako je autorima ovako slabašna akcijskog uratka palo na pamet baviti se paralelnim svjetovima, doista je teško dokučiti. Naime, film koji se dotiče tako zahtjevna znanstvena problema, teorije kojoj su skloni mnogi tvorci znanstvenofantastičnih uradaka, ni za živu glavu mu ne bi trebao pristupiti preko formulaičnog zapleta, koji u biti ima samo jednu svrhu. Ta je, dakako, ustoličiti azijsku akcijsku zvjezdicu, Jeta Lija, u relevantna junaka slično koncipiranih američkih razbibriga. No, čak i ne odveć simpatičnom i posve nekarizmatičnom Jetu Liju nije trebao ovako besmislen film.

Istini za volju, Li se ni dosada nije baš proslavio svojim američkim projektima. Štoviše, najdojmljiviji je bio u ulozi negativca u četvrtom nastavku *Smrtonosnog oružja*. Li je povrh svega i ograničena glumačkog dara, te posve cijepljen protiv duhovitosti, pa bi samo najnaivniji mogli zaključiti kako je riječ o potencijalnom nasljedniku Jackieja Chana.

Film je režirao James Wong, poznatiji kao potpisnik pregršt epizoda *Dosjea X*, koji se baš i nije proslavio prethodnim filmom, zbrkanim hororom *Bez povratka*. Wong znanstvenofantastične elemente koristi samo kao paravan za realizaciju akcijskog djelca, ali pritom ne dopušta ni Jetu Liju da se izrazi i pokaže svoju vještinu, nego ga podvrgava kuri nepotrebnih specijalnih efekata. Rezultat je površno djelce intrigantna polazišta koje nimalo ne služi na čast svima koji su bili umiješani.

Mario Sablić

IGRA SUDBINE / SERENDIPITY

SAD; 2001. — pr. Simon Fields Productions, Tapestry Films, Peter Abrams, Simon Fields, Robert L. Levy; izv. pr. Julie Goldstein, Bob Osher, Amy Slotnick — sc. Marc Klein; r. Peter Chelsom; d. f. John de Borman; mt. Christopher Greenbury — gl. Alan Silvestri; sgf. Caroline Hanania; kgf. Marie-Sylvie Deveau, Mary Claire Hannan — ul. John Cusack, Kate Beckinsale. Jeremy Piven, John Corbett, Molly Shannon, Ron Payne, Marcia Bennett, Eve Crawford — 90 min. — distr. UCD

Jon i Sara sreli su se u New Yorku dok su kupovali božićne poklone i među njima je planula ljubav, no Sara je odlučila sudbini prepustiti mogućnost ponovnog susreta...

Što napraviti kada nakon dugo godina lutanja napokon sretnete ljubav svog života? Učiniti sve što možete da je zadržite uza se i budete sretni zajedno ili pak prepustiti odluku sudbini, pa makar vas ona zauvijek razdvojila? Redatelj romantične komedije *Igra sudbine* Peter Chelsom (*Funny Bones*) i njegov scenarist, debitant Marc Klein, u svom su se filmu odlučili za drugo rješenje. I pogriješili. Naime, njihov se zaljubljeni par unatoč idilično provedenu danu uoči Božića, kada ionako vlada ozračje životnog optimizma, odlučuje rastati. Zašto? To ponajmanje znaju zaljubljena Sara i zaljubljeni Jon, jer su redatelj i scenarist jednostavno odlučili da zaplet priče grade na racionalno neobjašnjivoj odluci da dvoje ljudi koji se međusobno privlače zajedničku budućnost sporazumno prepuste manje-više sretnim slučajnostima kako to sugerira izvorni naslov filma, zapravo ime slastičarnice. Tako će ona cijeli film njegov telefonski broj tražiti na novčanici od pet dolara, a on njezin na prvoj stranici Márquezove *Ljubavi u doba kolere*. I biti nesretni punih sedam godina. Doista, zašto?

Da je *Igra sudbine* apriorno zamišljena kao bajka izvan konteksta vremena i prostora u kojoj dame i vitezovi svoga princa odnosno princezu mogu čekati ne pitajući za vrijeme, nego samo za uzvišenost odricanja, onda bi se Chelsomov uradak približio samorazumljivosti. Ovako je posve nemoguće objasniti motivaciju glavnih likova, zatim niz gotovo parodijskih podzapleta i epizodnih uloga, te osobito sam kraj, koji se mogao razabrati odmah na početku, a da se nije uzaludno utrošilo prethodnih 95 minuta. Uz takve okolnosti Kate Beckinsale kao Sara i John Cusack kao Jon nisu ni mogli ostvariti bolji dojam od pukih igračaka, kako sudbine, tako i nemotiviranog redatelja. No, barem je New York sa svojim atraktivnim lokacijama, i to zahvaljujući fotografiji Johna de Bormana, prikazan kao pravo romantično utočište. Šteta što to isto nije pomislio i scenarist.

Boško Picula

40 DANA BEZ KOMADA / 40 DAYS AND 40 NIGHTS

SAD, Velika Britanija, Francuska; 2002. — pr. Milo Productions, Studio Canal, Universal Pictures, Working Title Films, Tim Bevan, Eric Fellner, Michael London; izv. pr. Liza Chasin, Debra Hayward — sc. Rob Perez; r. Michael Lehmann; d. f. Elliot Davis; mt. Nicholas C. Smith — gl. Rolfe Kent; sgf. Sharon Seymour; kgf. Jill M. Ohanneson — ul. Josh Hartnett, Shannyn Sossamon, Paulo Costanzo, Adam Trese, Emmanuelle Vaugier, Lorin Heath, Aaron Trainor, Glenn Fitzgerald — 94 min. — distr. Kinematografi

Nakon što ga ostavi djevojka Nicole, Matt pati i ne može je zaboraviti, što mu stvara probleme u seksualnom životu. Odluči se na potpuno odricanje od seksa tijekom korizme, no upravo tada upozna zanosnu Eriku, pa počnu klađenja njegovih prijatelja o tome koliko će izdržati.

40 *dana bez komada* romantična je komedija Michaela Lehmana, redatelja kultnih *Heathers*, koji i ovdje, iako u daleko omekšanijem obliku, zadržava sklonost bizarnom, ekstremnom, izravnosti. Premisa filma vrti se oko seksa i definitivno podilazi srednjoškolskoj publici, za koju je i programirana. S nekoliko nesporno zgodnih, vrckastih rješenja (u prikazu Mattovih postkoitalnih maštarija s koloritnošću rajskog vrta Jehovinih svjedoka ili halucinacija velikog Lebowskog, ispunjenih crnim rupama i nadrealističnim krajolicima grudi koje poput gljiva niču u njegovoj podsvijesti) i stanovita šarma koji iz njih proizlazi, *40 dana bez komada* ipak je djelce bez klimaksa, povremeno poprilično šupljikavih dijaloga, s iritantno prijetvornom Shannyn Sossamon, nezaobilaznim patetičnim rolama frendova čiji se životi vrte oko glavnih junaka, redateljevom mizoginijom po kojoj su žene promiskuitetne gadure koje će se prostituirati čak i zbog oklade, te prije svega zastrašujuće poruke — seks je najbolji, a nježnost i povjerenje njegov su slabašan supstitut.

Josh Hartnett najsvjetlija je točka filma; iznenađujuće sposoban komičar kojem uloga vodećeg frajera u tipu tinejdžerskog filma jako dobro pristaje i koji u lik ulijeva atraktivnost i inteligenciju kakvu nikad ne bi mogla postići maskota ovakvih filmova Freddie Prince Jr. Prije svega na zanimljiv facijalan i tjelesni način izražavajući živčanost, Hartnett u Matta unosi toplinu i šarm. Ipak, ni on ne može u potpunosti nadići opći dojam isforsiranosti filma koji uspaljenost pokušava učiniti smiješnom.

Katarina Marić

JAY I SILENT BOB UZVRAĆAJU UDARAC / JAY AND SILENT BOB STRIKE BACK

SAD; 2001 — pr. Miramax Films, View Askew Productions, Scott Mosier; izv. pr. Jonathan Gordon, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. i r. Kevin Smith; d. f. Jamie Anderson, Billy Clevenger; mt. Scott Mosier, Kevin Smith — gl. James L. Venable; sgf. Robert Holtzman; kgf. Isis Mussenden — ul. Jason Mewes, Kevin Smith, Ben Affleck, Jeff Anderson, Brian Christopher O'Halloran, Shannon Elizabeth, Eliza Dushku, Ali Larter, Jennifer Schwalbach, Will Ferrell — 104 min. — distr. UCD

Najavljena ekranizacija stripa Bluntman i Chronica uznemirit će Jaya i Silent Boba. Naime, crtani karakteri njihova su slika i prilika, a nitko ih nije konzultirao glede snimanja filma, pa oni krenu put snimanja...

Prije ovog filma Kevin Smith snimio je *Dogmu*, djelce koje je naišlo na podijeljena mišljenja, kako u publike, tako i u kritike. Dvojbeni odziv očito je ponukao Smitha de se vrati korijenima, te snimi još jedan film u maniri *Trgovaca* i *Štakora* iz *Shopping Malla*. Prema njegovim riječima, trebao bi ovo bit završni nastavak trilogije pokrenute sa već spominjanim *Trgovcima*.

Junaci filma sporedni su likovi iz *Trgovaca*, Jay i Silent Bob, a filmašev je pristup isti kao i u spomenutom ostvarenju. No, ovoga puta dijalozi nisu toliko zabavni, a Smith ne shvaća kako bi više prostora trebao dati lucidnu parodiranju, jedinom uvjerljivom elementu filma. Uz to je cjelinu koncipirao kao film ceste, što itekako ometa razvoj čvršće fabule. Čak i kada vam se učini kako ste razotkrili polazišta priče, Smith se ubrzo potrudi da apsurdnim rješenjima raspršio tu iluziju. *Jay i Silent Bob uzvraćaju udarac* film je koji se polagano kotrlja od jedne do druge komične situacije, za kojih se većinu mora priznati kako nisu odveć smiješne. Kada funkcionira, Smithov film podsjeća na rane radove tog filmaša. No, mnogo je češći slučaj da se publika s nostalgijom sjeća filmova koji su proslavili Kevina Smitha.

Mario Sablić

OSVETA / COLLATERAL DAMAGE

SAD; 2002. — pr. Bel Air Entertainment, Hacienda Productions, Warner Bros., David Foster, Steven Reuther; izv. pr. Hawk Koch, Nicholas Meyer — sc. David Griffiths, Peter Griffiths; r. Andrew Davis; d. f. Adam Greenberg; mt. Dov Hoenig, Dennis Virkler — gl. Graeme Revell; sgf. Philip Rosenberg; kgf. James W. Tyson — ul. Arnold Schwarzenegger, Elias Koteas, Francesca Neri, Cliff Curtis, John Leguizamo, John Turturro, Lindsay Frost, Tyler Posey — 108 min. — distr. InterCom Issa

Losanđeleski vatrogasac Gordon Brewer namjerava osvetiti smrt svojih najbližih stradalih u terorističkom napadu kolumbijskih pobunjenika predvođenih bešćutnim Claudiom...

Arnoldu Schwarzeneggeru je, čini se, u glumačkom smislu vrijeme zauvijek stalo. Neovisno što je lik akcijskog junaka u filmu *Osveta* prikazan ne kao bezimeni androidni borac za svekoliku pravdu u stilu reganovskih 1980-ih, nego kao miran obiteljski čovjek na tragu Busheva sućutnoga konzervativizma koji se za osobni angažman odlučuje tek kada mu zlikovci ubiju suprugu i sina. No, izuzev motivacije, sve je ostalo isto. Barem na filmskoj vrpci. Ista je poruka — pojedinac se u američkom društvu, uz uvjet da je dovoljno odlučan, može uspješno suprotstaviti bilo kakvim protivnicima svog načina života i života svojih sunarodnjaka. Isti je žanr — slaba dramatska nit očeličena realno nemogućim akcijskim i pirotehničkim vratolomijama koje cijelom filmu daju parodijski predznak. Naposljetku, ista je karakterizacija likova — barokni *chiaroscuro* protegnut na anđeoski dobre i sotonski loše protagoniste. Nijanse u scenariju doduše isijavaju, ali tek u neznatnim fotonskim tragovima.

Redatelj filma Andrew Davis (*Bjegunac*) ne pokušava prizemljiti događaje i privesti ih logičnijem razvoju. Zar uistinu skromni vatrogasac bez ikakvih predispozicija za gerilsku borbu može kao od šale uništavati jednu od najtvrdokornijih paravojski na svijetu? Može, ako se *Osveta* shvati kao neambiciozna *popcorn*-matineja čiji je izvrsni produkcijski uvjeti, baletno-operetne akcijske sekvence te poneka dobra epizoda ipak svrstavaju u filmove s prolaznom ocjenom. Toj ocjeni pridonosi i sam Schwarzenegger, koji u Davisovom filmu djeluje gotovo samoironijski, kao da je i sam svjestan da novo vrijeme traži drukčije likove. Drukčije od posljednjeg akcijskog junaka poput njega.

Boško Picula

GROZNA CURA / SAVING SILVERMAN

SAD; 2001. — pr. Columbia Pictures Corporation, NPV Entertainment, Original Film, Village Roadshow Productions; izv. pr. Bruce Berman, Bernie Goldmann, Brad Luff, Neal H. Moritz, Peter Ziegler — sc. Hank Nelken, Greg DePaul; r. Dennis Dugan; d. f. Arthur Albert; mt. Patrick J. Don Vito, Debra Neil-Fisher — gl. Mike Simpson; sgf. Michael S. Bolton; kgf. Melissa Toth — ul. Steve Zahn, Jack Black, Jason Biggs, Amanda Peet, Amanda Detmer, R. Lee Ermey, Neil Diamond, Kyle Gass — 90 min. — distr. Continental

Darren, Wayne i J. D. nerazdvojni su prijatelji koji nemaju baš mnogo sreće sa ženama. Životi sve trojice promijenit će se kad Darren upozna zanosnu Judith, koja postaje njegova djevojka, te ga počinje razdvajati od prijatelja. koji počinju smišljati razne načine kako da prekinu njihovu vezu.

Potpis redatelja Dennisa Dugana obično je dovoljan da od njegovih filmova ne treba očekivati ništa posebno dobro, a takav je slučaj i s *Groznom curom*. Dugan, koji je karijeru počeo kao glumac, u Hollywoodu slovi kao specijalist za komedije: među njegovim prethodnim djelima su 'biseri' kao što su *Problematični klinac 2* i *Tata od formata*, dok je zasad jedini svjetliji trenutak njegove redateljske karijere bio zgodan film *Golfbrejker (Happy Madison)* s Adamom Sandlerom u glavnoj ulozi.

Dobra vijest vezana uz *Groznu curu* jest da u filmu nema nakaradne sentimentalnosti Dugan-Sandler hita *Tata od formata*, ali manje je dobra vijest da je riječ o još jednoj holivudskoj komediji koja bez previše uspjeha — kako kreativnog, tako i komercijalnog — nastoji oponašati stil priprosta humora iz opusa braće Farelly. U polaznoj ideji priče bilo je potencijala za zgodnu razradu teme rata među spolovima, ali Dugan i scenaristički dvojac Hank Nelken — Greg DePaul odlučili su se za najbanalniji humorni pristup, s likovima koncipiranim isključivo kao ekstremni stereotipi: trojica su junaka smušenjaci upitne inteligencije, dok je Judith 'crna udovica'. U skladu s takvom strategijom, glumački nastupi uglavnom se svode na karikirano preglumljivanje, čemu nije odolio ni inače nadareni komičar kao što je Steve Zahn. Kakva-takva utjeha za gledatelje jest da je gomilanje vulgarnih *slapstick-gegova* neizbježno rezultiralo s dovoljno duhovitih trenutaka da se *Grozna cura* može odgledati manje-više bez napora.

Igor Saračević

OVO NIJE GLUPI FILM ZA MLADE / NOT ANOTHER TEEN MOVIE

SAD; 2001. — pr. Columbia Pictures Corporation, Neal H. Moritz Productions, Original Film, Neal H. Moritz; izv. pr. Brad Luff, Michael I. Rachmil — sc. Michael G. Bender, Adam Jay Epstein, Andrew Jacobson, Phil Beauman, Buddy Johnson — r. Joel Gallen; d. f. Reynaldo Villalobos; mt. Steve Welch — gl. Theodore Shapiro, sgf. Joseph T. Garrity, kgf. Florence-Isabelle Megginson — ul. Chyler Leigh, Chris Evans, Jaime Pressly, Eric Christian Olsen, Mia Kirshner, Deon Richmond, Eric Jungmann, Ron Lester — 89 min. — distr. Continental

Ljepotan i školska nogometna zvijezda Jake okladi se s prijateljima da će razredno ružno pače Janey uspjeti pretvoriti u kraljicu maturalne večere. Čitava se priča svodi na nizanje klišeja, scena i likova iz popularnih tinejdžerskih filmova.

Naslovi poput *Mrak filma*, pripadajućeg mu nastavka ili recentnog izdanka takva antifilma *Ovo nije glupi film za mlade*, vole se nazivati parodijama, a to dakako nisu. Filmska parodija temelji se na otkrivanju žanrovskih klišeja, a potom na njihovu miniranju. Međutim, doslovno prepisivanje likova i scena, što je karakterističan i dominantan postupak za sve navedene naslove, te učestalo preuveličavanje, ne podrazumijeva povezanost s parodijom. Razvojnu liniju *glupog filma* (to može biti prijedlog za žanrovsku odrednicu spomenutih naslova), trebalo bi pratiti od pojave takozvanoga zahodskog humora u kojem se element smiješnog zasniva na svim mogućim ljudskim izlučevinama i gadostima koje su u trenutku pisanja scenarija pale na pamet autoru, a potekle su iz laboratorija sada već čuvene redateljske braće Farrelly. Nedvojbeno je da je upravo poetika kakvu srećemo u filmovima poput *Svi su ludi za Mary* ili *Ja, ja i Irena* bili glavno nadahnuće za snimanje pokretnih sličica koje prepisuju filmove koje bi željele parodirati i dodaju im nevjerojatno velike doze raznovrsnih odvratnosti. Nije riječ ni o kakvoj purističkoj prodici, jer u slučaju radova braće Farrelly ogavnosti su držale vodu unutar njihova pomaknutog smisla za humor, ali kada takvi postupci počinju funkcionirati kao svojevrstan larpurlartizam, jasno je da je vrag odnio šalu i da s publikom koja hrli u kina gledati takve filmove nešto nije u redu. Na svu sreću *Ovo nije glupi film za mlade* nije postigao gledanost kao *Mrak film* se možda i moglo zaključiti da je publici dosta povlačenja za nos. Nadajmo se da je tako.

Goran Jovetić

Videopremijere

Uredio: Zlatko Vidačković

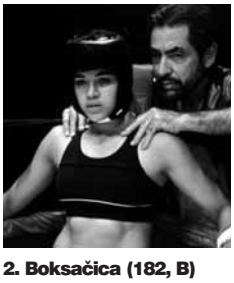
1. Barry Lyndon (172, A)

5. Divlji blues (183, B)

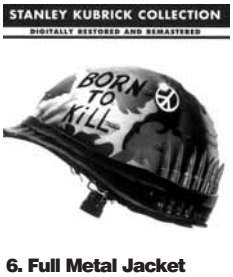
9. Isijavanje (174, A)

13. Paklena naranča (170, A)

17. Staklena kuća (188, C)



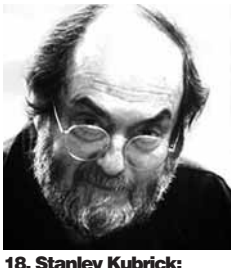
2. Boksačica (182, B)



6. Full Metal Jacket (176, A)

10. Izgubljene duše (187, C)

14. Pollock (184, B)



18. Stanley Kubrick: Život u filmovima (178, A)

3. Brittanic (186, C)

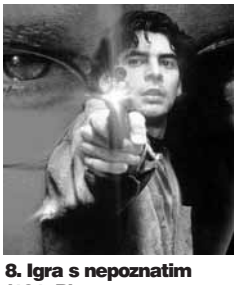
7. Gangster br. 1 (185, B)

11. Ljeto na brodu (189, C)

15. Posljednja jesen (189, C)

19. Zlatni pehar (180, B)

4. Čovjek zvan Dijamant (187, C)



8. Igra s nepoznatim (181, B)

12. Opasan oglas (186, C)

16. Pravi romantičari (188, C)

Izborom videopremijera obuhvaćeno je i obrađeno ukupno devetnaest filmova. Od toga je deset filmova iz SAD, četiri iz Velike Britanije i jedan iz Španjolske. Koprodukcije su četiri od toga po jedna: SAD-Velika Britanija; SAD-Kanada; SAD-Velika Britanija-Francuska; Velika Britanija-Njemačka. Prikazane filmove distribuirali su: Blitz (3); Continental (4); Europa (1); InterCom Issa (6); UCD (4); VTI (1)

PAKLENA NARANČA / A CLOCKWORK ORANGE

Velika Britanija; 1971. — pr. Hawk Films Ltd., Polaris Productions, Warner Bros., Stanley Kubrick, izv. pr. Si Litvinoff, Max L. Raab; sc. Stanley Kubrick prema romanu Anthonyja Burgessa — r. Stanley Kubrick; d. f. John Alcott; mt. Bill Butler — gl. Wendy Carlos; sgf. John Barry; kgf. Milena Canonero — ul. Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duering, Paul Farrell — 137 min. — distr. Issa

Skupina mladića, koju predvodi glavni junak Alex, dane provodi u tučnjavama, silovanjima i krađi, a nasilje nad nevinim žrtvama najveći im je užitak u životu, no na jednom od nasilničkih pohoda stvari pođu po zlu. Alex biva zatvoren i poslan na 'korektivnu' terapiju kojom ga se nastoji pacificirati, tj. u njemu stvoriti odbojnost prema nasilju i učiniti ga bezazlenim članom društva, no metode preodgoja kojima je podvrgnut nisu ništa manje nasilne od njegovih pothvata...

Nakon trideset godina odsutnosti iz domaćih kinodvorana i videoteka, četiri izuzetno važna Kubrickova filma konačno su dostupna na VHS-u i DVD-u u sklopu *Kolekcije Stanleya Kubricka*. Anegdota o posebnom postupku pri titlovanju na hrvatski, gdje je konačan prijevod trebao biti odobren i pregledan od strane inozemnog distributera, primjer je perfekcionizma, kojem Kubrick nije težio samo kao redatelj, nego i kao producent. Iako neprikazivani, ti filmovi nisu nam i nepoznati: posuđivale su se kasete s očajnom kvalitetom slike, Kino klub Zagreb često ih je prikazivao, a autor ovog teksta svojedobno je posegnuo za nizozemskim izdanjem *Paklene naranče*. Sada je konačno sve tu, i to u odličnom izdanju.

Paklena naranča snimljena je u razdoblju kada su filmovi još bili provokativni, a zbog te su provokativnosti mogli biti cenzurirani ili čak zabranjeni. Na kletvu koja se obrušila na britak i izvanredno lucidan Kubrickov film danas možemo gledati s ležernom ravnodušnošću — naučili smo da perverzija više nije subverzivna, te da je pojam provokacije u potpunosti nestao kao destabilizirajući društveni faktor: postavangardističke tendencije danas su ponajprije pitanje 'dobrog' i 'lošeg' ukusa, a i u jednom i u drugom slučaju komercijalno su isplative. Represivni sustav naizgled više nije toliko represivan, a nepoćudnost je definirana nekim drugim pravilima. No, baš kad smo pomislili da smo potpuno mirni, desio se

11. rujan. Zasad još nije jasno kakve će posljedice taj događaj imati na filmsku proizvodnju i njezino prikazivanje terorizma i nasilja, ali one su prilično predvidljive: dok je Kubrickov film bio provokativan zbog razaranja socijalne kohezivnosti, ujedno predviđajući problem 'ratnika podzemlja' i ostalih subalternih grupa kao jedan od značajnijih problema nadolazećih desetljeća, danas se provokacijom drži ukazivanje na rascjep koji u patološki paranoičnoj sredini izaziva referiranje na konkretnog označitelja, tj. krivca za nasilje. Stoga ostaje dvojbeno hoće li se tematiziranje nasilja na filmskom platnu referirati na već postojeće modele (Willis i Schwarzenegger vs. *Klub boraca*) ili će — barem se tako čini — biti potisnuti u pozadinu, gdje će funkcionirati kao ono nesvjesno o čemu se uglavnom šuti. Bit će zanimljivo kako će talibanski napad na tornjeve WTC-u biti (ako uopće) prikazan na filmu: teško je zamisliti takav prizor jer za Amerikance riječ je o prevelikoj traumi, događaju koji se opire ekranizaciji, a osim toga taj nesretni događaj već je prikazan u brojnim filmovima u kojima je on postojao kao kolektivna fantazma koja se sada konačno ostvarila (sjetimo se *Dana nezavisnosti!*).

Jednostavnije rečeno: *Paklenoj naranči* uglavnom se prigovaralo da je to film koji potiče nasilje pa je stoga opasan i subverzivan. Za razliku od njezine vrste 'provokativnosti', danas je žarište pomaknuto na kolektivno nasilje koje država ili neka strana sila (bila to vlada, talibani ili ozvanzemaljci) provodi nad pojedincima: takvo je nasilje teško odrediti jer ima nejasno definirana (ponekad čak i nevidljiva) protivnika. Ako je subverzivnost Kubrickova ostvarenja za državne cenzore proizlazila iz Alexova svjetonazora, a za one socijalno osviještene iz sustava preodgoja kojem je Alex nasilno podvrgnut, danas je situacija drukčija: subverzivnost više ne proizlazi iz pojedinačnoga čina nasilja nekog 'pomaknutog' pojedinca koji se oteo kontroli, nego iz područja nesvjesnog, iz kolektivne paranoje i straha pred *mogućim* nasiljem neke grupe ili nevidljivog neprijatelja. Nasilje je danas najopasnije kada je nevidljivo, fluidno i neopipljivo: pore antraksa, virus side, kravlje ludilo, teroristi koji u našem sokaku pod okriljem noći sastavljaju atomsku bombu... Britanski su cenzori *Paklenoj naranči* rekli *njet* jer su je sveli na njezinu apelativnu funkciju, u njoj su vidjeli *poziv* na nasilje. Današnji su američki cenzori u jednom visokobudžetnom filmu (*Spiderman*) tražili da se izbrišu neke sekvence u kojima se vide tornjevi WTC-a, dakle da se izbrišu *tragovi* nasilja. Ta distinkcija veoma dobro ilustrira samu srž problema. Stvar je u tome da se najopasnije nasilje naziva — kontrola.

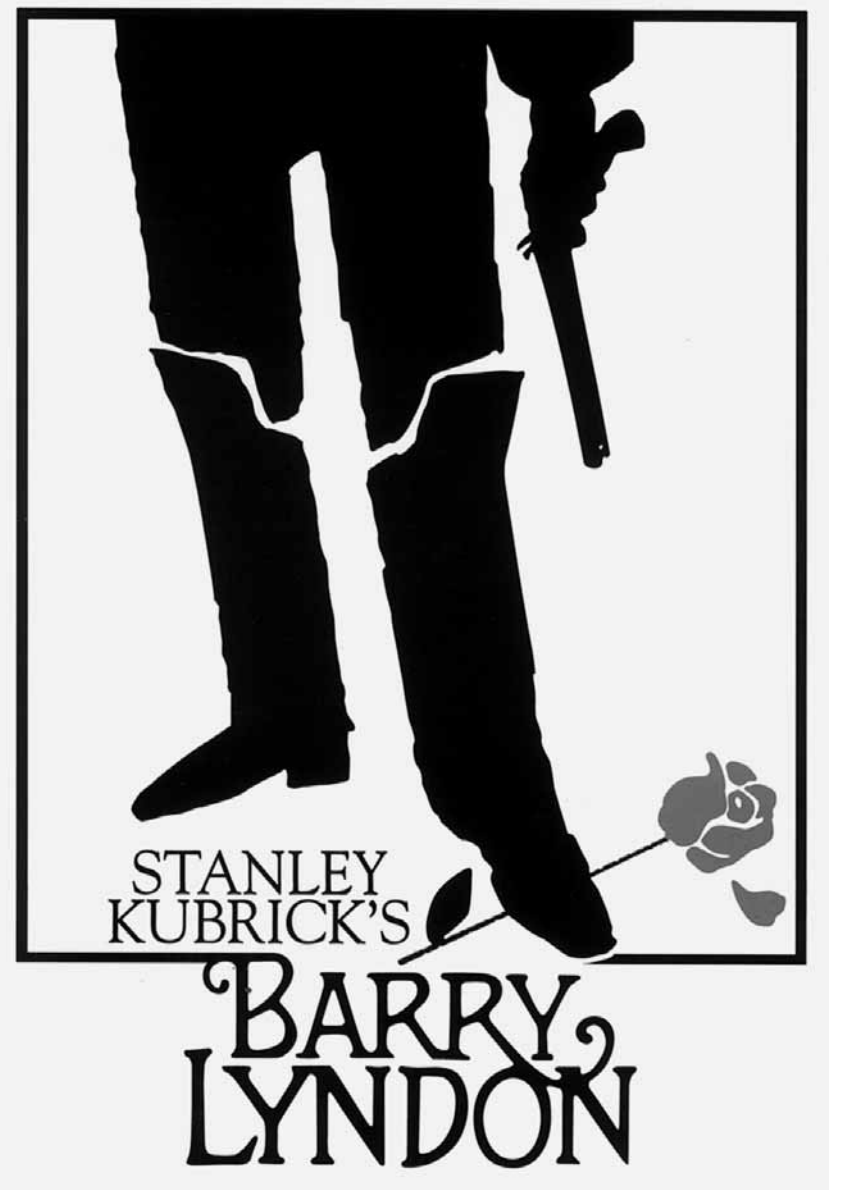
Kubrickovo je ostvarenje provokativno među ostalim i zbog toga što je u njemu diječ o *estetizaciji nasilja*, a ona je provedena kako na sadržajnom (sižejnom, pripovjedačkom), tako i na oblikovnom (formalnom, filmskom) planu. Alex (glumi ga sjajni Malcolm McDowell) nije tek ulični razbojnik i razbijač, asocijalna osoba koja se zbog spleta okolnosti našla u raljama zločina, nego inteligentni vođa grupe, ljubitelj Beethovena i Genea Kellyja. Ultranasilje nalazi svrhu u samome sebi — svi ti pohodi Alexu ne donose veliku materijalnu dobit, već satisfakciju uživanja u nasilju radi nasilja sama — i eto subverzije! Potpuna nepragmatičnost i nemotiviranost zlodjela ono je što golica maštu kako cenzora tako i gledatelja: užitak nije u pljačkanju postarijega gospodina, nego u silovanju njegove žene dok pjevaš *Singing in the Rain*; užitak nije ubiti neurotičnu usidjelicu ako je ne ubiješ divovskim falusom! Kubrick je majstor u stvaranju atmosfere, a ona je ovdje proizvod iznimno originalne scenografije, pažljiva izbora glazbe i specifične 'estetizirane' fotografije: konačni je rezultat film koji na gledatelja djeluje zastrašujuće i uznemirujuće. Kubrick je pak posebno pažljiv kad je o glazbi riječ: uostalom što se i može očekivati od nekog tko u svoje filmove utrpava mračnjake suvremene glazbe poput Ligetija ili Šostakoviča. Ovdje se, uz efektno otvaranje filma sekvencom u milk-baru, nalazi i nekoliko solidnih sekvenci poput one s Rossinijevom uvertirom u pozadini, a pogotovo je fascinantna upotreba Beethovenove *Devete*: uz već klasičan napjev/finale kojim se danas u grandioznom stilu ujedinjuje Europa, tu je i pravi mali dragulj ritmičke montaže nastao na podlozi drugog, 'dijalektičnog' stavka.

Vizualna komponenta filma u skladu je s tadašnjim 'artizmom': visoko stilizirana unutrašnjost bara, futuristička jednobojna odjeća čistih oblika, kao i predmeti u interijeru stanova u koje Alex i družina upadaju, groteskna su varijanta tada trendovskog pop-arta: tako upadljiva vizualna stilizacija film čini futurističkim, pa stoga danas nemamo dojam da je riječ o tri desetljeća starom djelu. Osim toga, kako su u tom razdoblju još prisutne modernističke tendencije, takva su se vizualna, narativna i ekscesna rješenja nedvojbeno činila začudnima. Na kraju, ostaje nam ključno pitanje. Pitanje ne treba postaviti u smislu 'potiče li ovaj film nasilje?', 'u kojoj je mjeri nasilje opravdano s obzirom da je umotano u vrlo dopadljivu estetiziranu ambalažu?' ili možda 'je li svijet zapravo pozornica zla u kojem su dobra djela eksces?'. Ono treba glasiti: koji su to *mehanizmi* koji generiraju nasilje, koje su to *strategije* koje njime upravljaju? Tko je subjekt, a tko objekt nasilja? Kubrick beziznimno zakaže kad treba održati prodiku ili moralku: odveć je distanciran da bi volio svoje likove ili im dopustio nešto više od toga da budu marionete; zato u njima ne nalazimo razrješenje etičkih dilema, oni uvijek ostaju emocionalno prikraćeni. No, Kubrick je genij kad treba prokazati sustav unutar kojeg se nalaze, mašinu koja ih proizvodi i oblikuje u socijalno prihvatljiva bića. To na kraju krajeva nije samo Alexova sudbina, nego u isti žrvanj ulaze i razočarani irski mladić, nesretni sredovječni gospodin pedofilskih sklonosti, vođa ustanka robova i budući marinac koji počini samoubojstvo.

Što se socijalnoga konteksta tiče, s *Paklenom narančom* stvar je ponešto drukčija: u raspravama o filmu najčešće se shvaća kao 'film teze', oslanjajući se na kontekst u kojem je nastao i na izvanfilmske fenomene na koje se referira. Međutim, bez fascinantne Kubrickove orkestracije, bez poslovičnoga perfekcionizma i iznimno stilizirane vizualne komponente filma, *Paklena naranča* zasigurno bi bila tek prosječna, više ili manje uspjela, ekranizacija jednoga provokativnog romana.

Tonči Valentić

BARRY LYNDON



Velika Britanija; 1975. — pr. Hawk Films, Peregrine, Polaris, Stanley Kubrick; izv. pr. Jan Harlan — sc. Stanley Kubrick prema romanu Williama Makepeacea Thackerayja; r. Stanley Kubrick; d. f. John Alcott; mt. Tony Lawson — gl. The Chieftains, Leonard Rosenman, Frederick The Great; sgf. Ken Adam; kgf. Milena Canonero, Ulla-Britt Söderlund — ul. Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Krüger, Steven Berkoff, Gay Hamilton, Marie Kean, Diana Körner — 184 min. — distr. Issa

Irski pučanin uspinje se društvenom ljestvicom Europe XVIII. stoljeća i spregom ambicija i okolnosti doseže plemićku titulu. S vremenom se sreća okrene i sve što je stekao počne propadati.

Protagonisti *Lolite*, *Paklene naranče*, *Isijavanja* i *Širom zatvorenih očiju* pripadaju onoj polovici dramskog opusa Stanleyja Kubricka koju zanimaju posljedice neobuzdana prepuštanja jednoj primarnoj strasti. *Barry Lyndon*, pak, protagonist je navedenima dijametralno oprečan. Zove se Barry, Redmond Barry, a prezime Lyndon steći će tek brakom s udovom lorda Lyndona: taj brak središnji je trenutak dramske strukture filma. On znači sve ono čemu je Barry u prvom dijelu težio i što će ga u drugom dijelu povući na dno. *Barry* je *Lyndon*, tako, film o čovjeku koji na prvi pogled nema vlastitih strasti koje ga u bitnoj mjeri određuju. On je prema svim svojim pojavnim osobinama sljedbenik vrijednosti koje ga okružuju; težit će onomu čemu težiti valja; kao dijete svoga vremena, koje je doživljavalo svijet poput dobro ugođenog harpsikorda, njegova će životna filozofija biti stoga posve jednostavna — snađi se s onime što imaš, ne bi li stekao što više onoga što valja imati.

Kako ispričati priču o takvu protagonistu? Strategija Stanleyja Kubricka — koji je, nakon *Paklene naranče*, ponovno sâm napisao scenarij, adaptiravši roman Williama Makepeacea Thackeraya *The Luck of Barry Lyndon* iz 1844. — dvojaka je. S jedne strane, Barryja gotovo minimalistički utjelovljuje Ryan

O'Neal: glumac koji se prethodno proslavio *Ljubavnom pričom* ovdje biva sveden na figuru. Njegov će Barry biti bacan iz situacije u situaciju gotovo bez vlastita utjecaja, sve dok se ne nauči snalaziti u životu: njegove će nakane i osjećaji ostati zagonetnima za gledatelja koliko i za ljude koji ga okružuju, pa ćemo i mi i oni morati u njega *učitavati* motivacije i emocije, koje nam neće bivati emfatički prenošene. S druge strane, cijeli tijek radnje pratit će glas bestjelesna naratora — opisujući, proričući i ironizirajući Barryjev životni put. Zahvaljujući tom naratoru, moći ćemo Barryja doživjeti kao snoba i oportunista, baš onakva kakva sam u uvodu opisao.

Thackeray je svog *Barryja Lyndona* osmislio kao prikaz izjalovljenih ambicija osamnaestoga stoljeća, kako u odnosu na svjetonazore koje je dijelilo cjelokupno predrevolucionarno društvo (ta nelagodna simbioza prosvjetiteljskog racionalizma i dekadentnoga klasnog sustava), tako i u odnosu na male ljude koji su prema njima nastojali živjeti. Književni Barry hvalisavi je lažac koji uljepšava svoj životopis kako znade i umije: posve različit od suzdržane O'Neilove pojave, on će svakom svom postupku naći kićeno opravdanje i smisao (primjerice: moja obitelj bila najplemenitija na ovome otoku, a može biti i na čitavome svijetu.«) Čak i u kasnijim izdanjima romana, lišenim udjela navodnog *urednika* Barryjevih rukopisa, jasno je do koje mjere Thackeray, autor *Sajma taštine*, osmišljava svog protagonista.

Na prvi pogled, čini se kako je Kubrickova strategija ekvivalentna. Posve suprotna izljevima katarzična erosa koji obilježuju protagoniste filmova opisanih na početku, Barryjeva suzdržanost neće dozvoljavati čak ni izlete u taštinu, a cjelokupna će vizualna struktura filma podcrtavati njegovu uklopljenost u postojeće sustave. Film je, naime, najvećim dijelom najstatičniji u cjelokupnoj Kubrickovoj filmografiji: odjeveni u minuciozno rekonstruirane kostime, smješteni u posve autentične ambijente, snimljeni — legendarno — pod pravom svjetlošću svijeća, njegovi će protagonisti s Barryjem na čelu biti pretvoreni u prava bića sa slika. Kompozicije kadrova podsjećaju upravo na slikarska djela onoga vremena i prostora: umjetnost predstavlja formu kojoj valja težiti u svakom trenutku, socijalnu normu koja njome biva kodirana i okamenjena.

Dakle: prilikom prvih nekoliko gledanja, *Barry Lyndon* je spor, statičan, beskrvan film o zatvorenom i antipatičnom protagonistu kojemu je društvena mimikrija ključna ambicija i doseg. Zašto, zaboga, gledati takav film, a nekmoli snimiti ga?

Zato što je ključna tema *Barryja Lyndona* zapravo oprečno pitanje: jesmo li uopće kadri, s historijske distance od dvjestotinjak godina, protumačiti stvarne porive i vrijednosti ljudskih života? Odnosno, jesmo li u stanju razlučiti svoju sposobnost percipiranja ljudskosti od cijele normativne aparature, koja će proteklim zbivanjima rado podariti instantna značenja?

I narator i visoka vizualna formalnost postaju, tako, prepreke koje pri gledanju valja preskočiti. Gledateljska strategija koju Kubrick ovom prigodom zahtijeva s jedne se strane kosi s uvriježenim narativnim normama klasičnog filma; s druge, ona publiku postavlja u položaj naoko sveznajuće superiornosti, položaj ekvivalentan onome koji su u mnogim ranijim redateljevim filmovima imali, uvjetno rečeno, negativci: francuski generali u *Stazama slave*, odnosno tehnokrati u *Dr. Strangeloveu*, *2001.* i *Paklenoj naranči*. Motreći s gledišta vlastite pretpostavljene nadmoći, gledatelj *Barryja Lyndona* uspjet će percipirati kauzalni slijed zbivanja sumjerljiv predloženoj interpretaciji te se zadovoljiti tvrdnjama o ironiji sudbine kao ključnim interpretacijskim parametrima. Poput naratora, on će tada posve zanemariti konkretna zbivanja na ekranu: misleći da za sve postupke protagonista ima objašnjenje, jer raspolaže informacijama o tome kako će sve završiti, propustit će opaziti njihovu ljudskost čak i onda kad bi mu mogla biti jasno vidljiva.

Onaj Barry kakva je moguće apstrahirati od interpretacijskih kodova filma, onaj kakva O'Neal zapravo glumi i čiju priču Kubrick priča, jest, naime, čovjek sposoban za iskrenost i moralni rast.

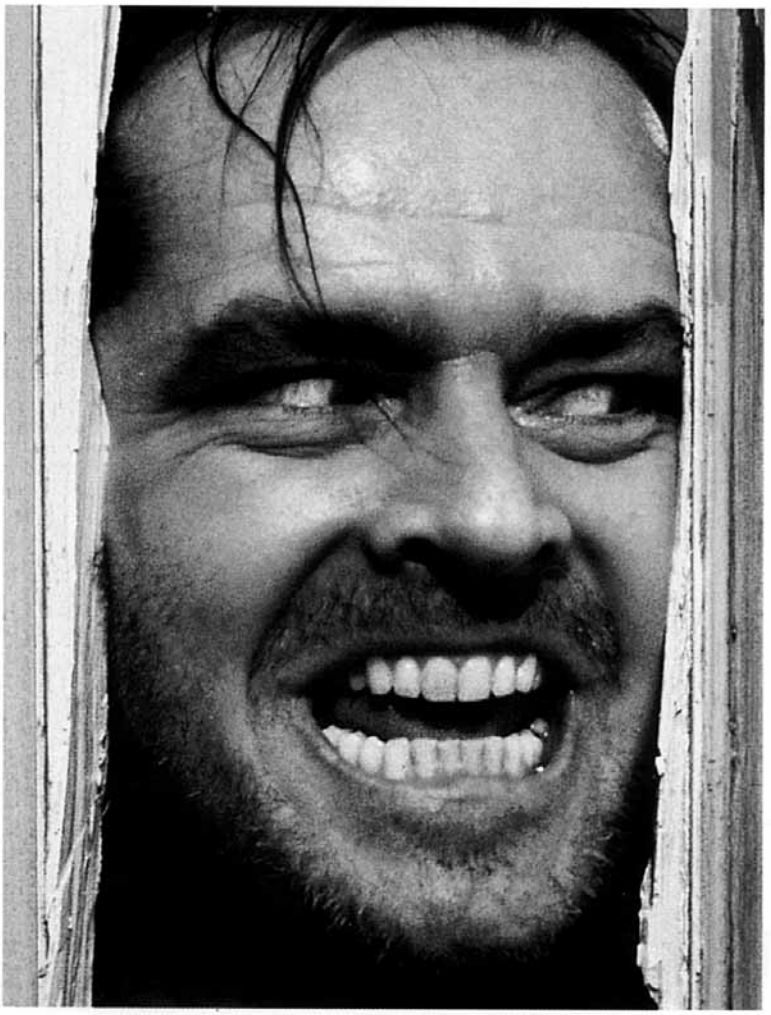
On biva bacan iz situacije u situaciju nasumičnošću jednakom kartaškim igrama kojima je film prožet: pa iako će s vremenom naučiti varati na kartama, taj instinkt preživljavanja neće umanjiti njegovu sposobnost stvarne privrženosti osobama koje susreće, od irske seljanke Nore Brady, preko samohrane majke Lischen i viteza od Balibarija, sve do same gospe Lyndon i svoga sina. Kako zna i umije, Barry će unutar normi koje društvo pred njega postavlja postupati onako kako mu savjest nalaže. To ga, pak, neće spriječiti da s povijesne distance bude promatran isključivo kao jedan od mnogih, kao biće sa slika kojima smo zaboravili sadržaj i sada im cijenimo samo formu.

Ako je *2001.* razmatrala trenutke u kojima je čovjeku moguće ostvariti evolutivni skok koji bi ga doveo do razine svijesti sumjerljive izazovima koje okolina pred njega postavlja, *Barry Lyndon* elegično izražava suprotnu opservaciju: historijska svijest uvijek će djelovati inertno, prema unaprijed postavljenim pravilima, a stvarna ljudskost običnog čovjeka, sa svim svojim moralnim rastom i sazrijevanjem, ostat će zakopana pod naslagama forme. Problem koji se pred gledatelja filma postavlja postaje tako ništa manje od izazova da odvoji svoju svijest individualnog tumača od socijalno uvjetovanih interpretacijskih formi.

Film je, usput, osvojio četiri *Oscara* (kao posljednji Kubrickov rad nagrađen od strane Akademije), ali upravo za svoje formalne vrline — fotografiju, scenografiju, kostime i adaptiranu glazbu. To su za najveći broj gledatelja i ostali njegovi najcjenjeniji elementi. Historijska je ironija, dakle, postala ne samo tema ljudske povijesti koju film pripovijeda nego i osobina njegove sudbine unutar filmske povijesti.

Vladimir C. Sever

ISIJAVANJE / THE SHINING



Velika Britanija: 1980. — pr. Hawk Films, Peregrine, Producers Circle, Warner Bros., Robert Fryer, Stanley Kubrick; izv. pr. Jan Harlan — sc. Diane Johnson, Stanley Kubrick prema romanu Stephena Kinga; r. Stanley Kubrick; d. f. John Alcott; mt. Ray Lovejoy — gl. Wendy Carlos, Rachel Elkind; sgf. Roy Walker; kgf. Milena Canonero — ul. Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone, Joe Turkel, Anne Jackson — 119 min — distr. — Issa

Neuspješni pisac Jack Torrance dobiva posao izvansezonskoga zimskog domara u luksuznom planinskom hotelu. Sa suprugom Wendy i sinčićem Dannyjem, koji ima parapsihološke sposobnosti, ostaje izoliran u hotelu te potpada pod utjecaj duhova davno umrlih ljudi koji ga nastanjuju. Pokušava ubiti ženu i dijete...

Rani roman Stephena Kinga *The Shining* iz 1977. (u nas preveden kao *Vidovitost*) jedan je od njegovih najboljih. Kingov roman ponajviše fascinira podrobnim uvidom u psihu četvero protagonista — neuspješna pisca alkoholičarske prošlosti Jacka Torrancea, njegove supruge Wendy i vidovita sina telepatskih sposobnosti Dannyja, te glavnog kuhara poprišta jezovitih zbivanja, hotela Overlook, crnca Hallorana, koji posjeduje iste sposobnosti kao Danny, ali na znatno nižem stupnju. Tema Kingova romana disfunkcionalna je obitelj i prijetnja toj obitelji koja dolazi iznutra, od supruga i oca, onoga koji bi po tradicionalnim kriterijima trebao biti glavni obiteljski skrbnik i zaštitnik. Tragedija romaneskne priče leži u činjenici da Jack Torrance želi obnoviti obiteljski sklad i da se pokušava oduprijeti vlastitim demonima potenciranima demonima koji nastanjuju opsjednuti hotel, ali u tome ne uspijeva. Pritom su odnosi među protagonistima odlično razrađeni, napose onaj ključni, odnos otac — sin. Prikaz postupnog klizanja Jacka Torrancea prema ludilu i konačnoj tranformaciji u gotovo neprepoznatljivu zvijer jedna je od najvećih majstorija koje je King ostvario u svom opusu.

Ničeg od prethodno opisanog nema u filmskoj adaptaciji romana. Ono što je Kinga najviše zanimalo (obiteljski rasap iznutra, pater familias koji od zaštitnika postaje ugnjetavačem, neobično dijete, odnos otac — sin, jasne naznake edipovskoga kompleksa u trokutu otac — sin — majka, motiv svojevrsnog zamjenskog oca u liku folknerovski 'iskonskog' crnca) Stanleyju Kubricku nije značilo (gotovo) ništa. Od dojmljiva Kingova romana preuzeo je samo osnovni kostur priče (pri čemu je kraj posve izmjenio) i funkcije likova te ih smjestio u vlastiti autorski svijet. Kako je taj svijet izrazito prepoznatljiv, iznenađenja nije bilo.

Kubricka u vlastitim radovima nikad nije zanimalo fino psihološko nijansiranje i elaboriranje karaktera, suptilnija individualizacija likova u priči ili mimo nje. Njegovi su likovi (gotovo) uvijek dio nekog šireg i od njih neusporedivo većeg (kozmičkog) plana, unutar kojega se uglavnom nemoćno batrgaju, zavaravajući se iluzijama o učinkovitosti vlastitog djelovanja. 'Kozmičke' sile mogle su biti izvanjske (svemirske npr.) ili unutarnje (ljudska narav), no uvijek je na djelu bila neka 'metafizika' kojoj čovjek nije dorastao. U skladu s takvim svjetonazorom i osjećanjem egzistencije, Kubrick je razvio specifičan distancirano-monumentalni stil kojim je stvarao sugestiju ledeno-cerebralnog, metafizičkog ugođaja unutar kojeg su protagonisti svedeni na otuđene i uglav-

nom psihološki ispražnjene odnosno reducirane likove u funkciji prikaza u biti efemerne, ali fenomenološki zanimljive ljudske egzistencije. Ljudi ne posjeduju dar više spoznaje, spoznaje metafizičkog, ako uopće i to samo onostrano ima potencijal da bude spoznato. Jer što je crni monolit iz *2001. Odiseje u svemiru*? Bezumna onostrana sila ili viši smisao? Odgovor nije ni bitan, bitno je da je iznad čovjeka uvijek ono nešto njemu neshvatljivo i neuhvatljivo, a za čim (ako je senzibilniji predstavnik vrste) uzaludno čezne, osjećajući se pasivnim subjektom koji počinje shvaćati svoj u biti položaj objekta, ne gubeći pritom misao i osjećaj subjekta, u čemu i jest njegova tragedija.

Kakav je konkretno slučaj u *Isijavanju*? Umjesto Kingove narativne i psihološke podrobnosti i slojevitosti, napose u gradiranju razvoja Jackova ludila i u odnosu Jack — Danny, Kubrick se poslužio, nazovimo to tako, tehnikom monumentalnih tabloa. Zahvaljujući u znatnoj mjeri i glumačkoj izvedbi Jacka Nicholsona, Jack Torrance je takoreći od prvog kadra u kojem se pojavljuje pomaknut lik. Od prvog razgovora s upraviteljem hotela gledateljima 'mora' biti jasno da je taj lik 'puknut'. Dalje se redaju, natpisima na crnoj podlozi označeni, vremenski odsječci, spomenuti monumentalni (narativni) tabloi kroz koje Jack postaje sve luđi, ali na sasvim mehanički način. Rečeno je, Kubricka ne zanima dramaturško-psihološka suptilnost u tradicionalnom smislu, a manifestacijski lik Jacka očito mu je daleko najzanimljiviji, pa se likovi Wendy i Hallorana, tako bitni u Kinga, svode na puke dramaturške funkcije, dok Danny ostaje negdje između: u prvom dijelu filma on je Jacku još ravnopravan lik, čak je možda njegova perspektiva i zastupljenija, no u drugom se uglavnom svodi na objekt Jackove potjere.

I Jackov lik svodi se na funkciju, ali kao što je već rečeno njegova je funkcionalnost višeg ranga: ontološkog i šire metafizičkog. Stoga on u Kubricka u konačnici postaje jedini pravi protagonist, sjedinjen sa sablasnim (monumentalnim) hotelom, smještenim u suverenom i superiornom (monumentalnom) planinsko-snježnom prirodnom okružju. A sam kraj rezerviran je za kadar hotelske fotografije iz davne 1921, na kojoj je u prvom planu hotelskog bala očito odlično raspoloženi Jack Torrance. Na djelu je još jedna, nakon *2001. Odiseje u svemiru*, Kubrickova vremenska zagonetka, neuhvatljiva i nespoznatljiva, ili točnije rečeno podložna najrazličitijim spoznajama i tumačenjima, ali uvijek nepogrešivo 'metafizički' sugestivna. A to je Kubricku zasigurno bilo najvažnije.

Kingov roman priča je o tragediji jedne obitelji, Kubrickov film još jedna ilustracija njegove stalne teme o čovjekovoj egzistencijalnoj efemernosti, o izgubljenosti u svemiru vlastite naravi i onostranog. U slučaju *Isijavanja*, onostrano je zlo kao takvo, a i narav konkretnog protagonista Jacka Torrancea doima se bliskom apsolutnom zlu. Oboje je zasigurno uvjetovano žanrovskim smještajem filma kao horora, premda je Kubrick već u *Paklenoj naranči* eksplicitno problematizirao nasilje i zlo, tako da je njegov pogled na ljudsku narav kao onu u kojoj zlo zauzima svoje mjesto očito trajniji od prolaznih žanrovskih zahtjeva. Međutim, kao što je žanru SF-a u *2001. Odiseji u svemiru* podario posve izniman i po mišljenju mnogih najdragocjeniji prinos, koji dakako posve prelazi žanrovske okvire, tako je razumljivo i *Isijavanjem* u žanr horora Kubrick donio nešto čega u njemu nikad nije bilo: distancirano-monumentalni stil metafizičkog ugođaja, tj. vlastiti autorski svijet posve osobit u povijesti filma. Ostranjeni ugođaj metafizičke sugestije vjerojatno nije bez presedana: tragovi bi se mogli naći u Murnauovu *Nosferatuu* i Dreyerovu *Vampiru*, ali tako intenzivnu cerebralno-metafizičku sugestiju, neraskidivo povezanu s distancirano-monumentalnim stilom i njime posredovanu, žanr horora nije poznavao, iz dva jednostavna razloga: iznimno osobit formalno-tematski sklop nije baš poželjan unutar formulaičnog žanrovskog strukturiranja, a konkretnim, visokoindividualiziranim i lakoprepoznatljivim Kubrickovim prosedeom ionako nitko osim njega nije mogao, ako je takvih želja bilo, ovladati.

Naposljetku, nakon svega iznesenog, kakva je kvalitativna razina *Isijavanja*? Premda potpisnik ovog teksta načelno nije sklon autorima koji individualne likove i psihologiju podređuju velikim i 'vječnim' temama i idejama, a Kubrick je upravo takav autor, riječ je, kao i u slučaju većine Kubrickovih filmova, o iznimnoj kreaciji. Kubrick je naime režiser čija se autorska vizija kreće s druge strane standardnije shvaćene naracije pa ga njezinim kriterijima ne treba ni vrednovati. Naravno, njegovi filmovi jesu narativni, ali to im nije temeljna ni ključna odrednica. Presudni element većine Kubrickovih filmova je atmosfera, tj. stvaranje spominjanog ostranjenog cerebralno-metafizičkog ugođaja distancirano-monumentalnim stilom. To je izraz njegova genija, itekako vidljiv i u *Isijavanju*. Monumentalni interijeri i eksterijeri oblikovani hladnom distanciranom kamerom u geometrijski često savršenim kompozicijama kadrova, fascinantna uporaba glazbe i šumova, odnosno odnosa zvuk — tišina, pojedinačna ingeniozna rješenja (posebno je impresivna izmjena tišine i zvuka u pravilnom ritmu koji se uspostavlja Dannyjevom vožnjom triciklom po tepihu /tišina/ i parketnom podu /zvuk/) u službi su stvaranja iznimnoga, specifično kjubrikovskog ugođaja, koji sklona gledatelja ostavlja bez daha.

Posebno je zanimljiv niz prizora koji nepogrešivo asociraju na poetiku Davida Lyncha, napose od *Twin Peaksa* nadalje, što se ne ograničava samo na eksplicitno jezovite ili projezovite kadrove (npr. manifestacije Dannyjeva prijatelja Tonyja, »malog dječaka koji stanuje u mojim ustima« kako Danny objašnjava Halloranu u također linčovskoj sceni), nego i one prigušenije ili u smislu jeze neutralnije (npr. niz dijaloških situacija, poput Jackova razgovora s upraviteljem hotela ili Wendyna komuniciranja s policajcima putem radiostanice). *Isijavanje* se u tom smislu doima kao neposredna najava dominantnog dijela Lynchove poetike, no upravo je stoga zanimljiv podatak da je Kubrick svojim glumcima dao da gledaju Lynchov *Eraserhead*, kako bi u njih postigao željeno raspoloženje za vlastiti film. Kao da su Kubrick i Lynch bili i jesu povezani nekim čudnim kronološkim nitima, poput onih koje sugerira završetak *Isijavanja*.

Damir Radić

FULL METAL JACKET

SAD; 1987. — pr. Natant, Warner Bros., Stanley Kubrick; izv. pr. Jan Harlan — sc. Gustav Hasford, Michael Herr, Stanley Kubrick prema romanu Gustava Hasforda; r. Stanley Kubrick; d. f. Douglas Milsome; mt. Martin Hunter — gl. Abigail Mead; sgf. Anton Furst; kgf. Keith Denny — ul. Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, R. Lee Ermey, Dorian Harewood, Arliss Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross — 116 min. — distr. Issa

U vojnom kampu pod strogim zapovjedništvom i željeznom disciplinom obučavaju se marinci, elitne postrojbe američke vojske koje će uskoro biti poslane u vijetnamski rat. Našavši se na prvoj liniji bojišnice, glavni junak Jocker sa svojim drugovima iz vojarne ubrzo će shvatiti surovu realnost besmislenog rata u kojem Amerika više gubi nego što dobiva...

F*ull Metal Jacket* priča je o vijetnamskom ratu ispričana iz perspektive vojnika. Poput nekih drugih Kubrickovih filmova, i ovaj je podijeljen u dva dijela: u prvome dijelu pratimo obuku pitomaca koji se u vojnom centru uvježbavaju za zvanje marinaca. Drugi dio prikazuje rat u Vijetnamu (najveći američki 'nedovršeni' rat): strah, psihoza i ludilo koji ga prate uobličeni su u sjajnim prizorima okršaja američke vojske i 'žutih' neprijatelja. Prilično jasna, pa čak i geometrijski precizna podjela filma na dvije disparatne cjeline, Kubrickova je specijalnost: u *Barryju Lyndonu* ona je motivirana psihološkim sazrijevanjem lika i nagovještavanjem njegova pada, u *Eyes Wide Shut* riječ je o cezuri koja precizno ustanovljava početak nevolja glavnog junaka, u *Paklenoj naranči* ona je rez nakon kojega nasilnik postaje žrtva nasilja, a u *Isijavanju* ona označava početak ludila.

Tako i u *Full Metal Jacket* dvije oprečne cjeline funkcioniraju kao dva svijeta — svijet rigorozne obuke u vojnom kampu i svijet prljavog i nepravednog rata i ludila u kojem jedino psihološki jaki pojedinci mogu opstati, odijeljeni su šokantnim ubojstvom, pa onda i samoubojstvom redova Pylea koji nije mogao izdržati vojnu disciplinu. Kubrick je vrlo detaljan kad prikazuje obuku marinaca, a u mnogim sekvencama i eksplicitno sadistički: ledena 'oficirska' distanca iz koje promatra likove konačni efekt nalazi u vrlo jasnoj i nedvosmislenoj poenti: proces koji ljude obučava da postanu profesionalni, hladnokrvni ubojice strašan je upravo zbog toga što je dokraja racionaliziran i proračunat, poput nacističkih zločina. Dajući vjeran prikaz obuke, Kubrick ponajviše iznosi na vidjelo dehumanizirajuću narav vojske i sustava koji od ljudi čini ubojite strojeve, spremnih da tijelo žrtvuju za dobrobit domovine. Kubrick je tim više uvjerljiv, jer je i sam njegov način režiranja uvelike racionaliziran i podatan za 'obradu' ovakva sadržaja.

Primjerice, fascinantna druga sekvenca — na samom početku filma narednik se obraća novacima, tj. urla na njih — snimljena je kao vrlo dug kadar u kojem Kubrick primjenjuje omiljenu tehniku koju gotovo fetišistički obožava: vožnju kamere unatrag. Takav postupak — bez obzira da li se njime koristi pri snimanju Toma Cruisea, Malcolma McDowella ili Jacka Nicholsona — 'geometrizira' kadar i čini ga idealnim za stvaranje 'discipline' unutar neke sekvence: vožnjom kamere otkrivaju se besprijekorno poredani vojnici, posloženi kreveti, jednak razmak između njih, itd. Takvih primjera *eksteriorizacije*, tj. korespondiranja prikazanog sadržaja ili unutrašnjih stanja likova s tehnikom koja se u tom prikazu rabi, kod Kubricka nalazimo često: takva strategija pokazuje ne samo 'disciplinu' u kompoziciji kadra (=disciplinu vojske) nego je vrlo često i izvor nelagode i straha zbog svoje neprirodnosti i očigledne artificijelnosti (sjajnih primjera nalazimo upravo u *Isijavanju*).

Drugi dio filma uvodi nas u opustošena polja i porušene zgrade Vijetnama. Za razliku od velike većine ratnih filmova s vijetnamskom tematikom, Kubrickovi su eksterijeri beziznimno urbani: to nisu neprohodne prašume ili pustare nad kojima u brišućem letu nadlijeću helikopteri, nego grad srušenih ili teško oštećenih zgrada: umjesto gerilskog ratovanja u 'srcu tame', ovdje nalazimo ruševine mnogo sličnije europskoj vizuri iz Drugog svjetskog rata. U ovom dijelu filma Kubrick je dvije

stvari sjajno napravio: pseudodokumentarni prikaz u kojem vojnici u kameru jednog od likova govore što misle o ratu i kako se u njemu osjećaju, te prikaz dviju borbi između marinaca i vijetnamske vojske. Panoramska vožnja kojom kamera prati snimatelja koji pravi reportažu za 'domaću javnost' o uspjesima američke vojske, kao i intervjui s vojnicima, ponešto je eksplicitniji Kubrickov komentar o tom 'nedovršenom' američkom ratu: poraz s kojim se američka vojska tada suočila (zapravo, pravi fijasko) govori mnogo toga o pogrešnim političkim procjenama, a u kritiku tog sustava upuštali su se mnogi filmaši. Ni Kubrick nije iznimka, ali nije ni ekstatično provokativan: on se prije svega usredotočuje na mehanizme koji stvaraju i oblikuju vojni sustav, a ne na njegove konkretne učinke: važnije mu je prikazati preciznost i hladnu distanciranost tog mehanizma i poteškoće s kojima se vojnici suočavaju kad dospiju na prvu liniju fronte, negoli ući u politički angažiranu polemiku ili pak u dublju psihološku karakterizaciju likova i njihovih psihotičnih stanja (kao što je to uspjelo u Coppolinu klasiku *Apokalipsa sada*).

Dvije poduže sekvence govore nešto više o Kubrickovu stajalištu: u prvoj, prikazan je nenadani napad na američki vojni kamp; u drugoj, skupina marinaca 'čisteći' teren nailazi na ruševine u kojima snajperist na njih otvara paljbu. Zajedničko im je 'skrivanje' neprijatelja, koji u oba slučaja ostaje nevidljiv ili se tek nazire negdje u totalu. Takav postupak depersonalizirana ratovanja sjajno je prikazao John Ford u *Izgubljenoj patroli* — neprijatelj je opasan upravo zato jer je nevidljiv. Nakon što uz velike žrtve marinci prodru u zgradu, postane im jasno da su imali posla sa samo jednim neprijateljem — buntovnom i hrabrom snajperisticom. Nakon prvobitnog šoka i nevjerice, ona ih moli da je ubiju i skrate joj muke. Ključnu scenu drugoga dijela filma Kubrick prikazuje pomalo nespretno, ali nipošto distancirano i patetično. Kao da želi pokazati suprotnost početka i kraja u kojem se krug ratovanja zatvara — između obuke i ubojstva Vijetnamke nije se mnogo toga promijenilo, ali je zato emocijama likova dopušteno da izađu na površinu.

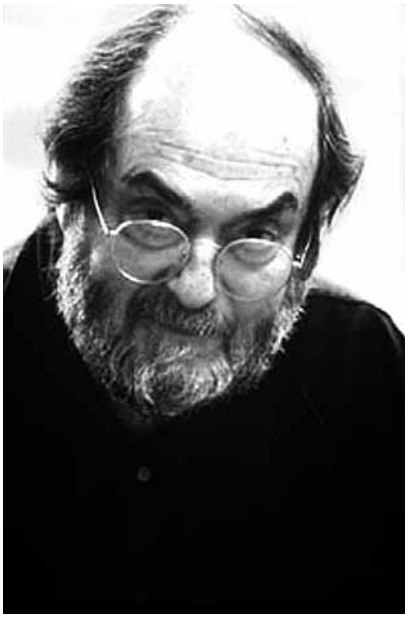
Kubrickov sadistički prikaz vojne obuke i nešto pitomiji prikaz ratnih operacija više je nego solidno filmsko štivo: ono je nešto slabije kad igra na kartu osjećaja i moralističkog propitivanja smisla ratovanja, ali je zato kirurški precizno u razotkrivanju i raskrinkavanju represivnih mehanizama kojima je jedina svrha izopačenje i dehumanizacija ljudskog bića.

Tonči Valentić

STANLEY KUBRICK: ŽIVOT U FILMOVIMA/ STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES

SAD; 2001. doc. — pr. Warner Bros. Home Video, Jan Harlan — r. Jan Harlan; d. f. Manuel Harlan; mt. Melanie Viner-Cuneo; O Kubricku govore: Tom Cruise, Keir Dullea, Jack Nicholson, Sydney Pollack, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Nicole Kidman, Woody Allen — 142 min. — distr. Issa

Legendaran, opsesivan, ekscentrik, megaloman, kontroverzan, tajanstven, subverzivan, zatvoren, zahtjevan, tiranin, perfekcionist, genijalan — samo su neki od epiteta kojima je tisak opisivao Stanleyja Kubricka, jednog od najvećih redatelja novoga doba. Ovaj dokumentarac, kojim nas nenametljivo vodi glas Toma Cruisea, prati Kubrickov život i karijeru od prvih dana uz obilje inserata iz filmova i dosad neobjavljenih fotografija te je pravi uvod u gledanje Kubrickovih filmova.



Od šest igranofilmskih naslova u *Kolekciji* Stanleya Kubricka, četiri su hrvatske premijere (u *Kolekciji* su osim ta ovdje recenzirana četiri filma i *Lolita* te *2001: Odiseja u svemiru*), dok ih sedmi, dokumentarni film dovodi u kontekst jednog od najvažnijih autorskih opusa u proteklih pola stoljeća. Umjesto zasićenja, posthumna navala Stanleyja Kubricka u naša kućna kina pruža priliku za integrirano, sinkronijsko vrednovanje njegova djela.

Dugo najavljivana i željno dočekana, zbirka svih Kubrickovih filmskih radova nakon *Spartaka* došla je na DVD u vrhunskim transferima slike i zvuka. Hrvatski distributer Issa objavio je zbirku šest Kubrickovih radova, no od dva bonusa kolekcije — *Dr. Strangelovea* i dokumentarca *Život u filmovima* redateljeva šogora, Jana Harlana — u hrvatskim prodavaonicama nema ni traga. Dobra vijest je da je *Dr. Strangelove* u međuvremenu objavljen u izdanju boljem od onoga koje je bilo zastupljeno u izvornoj zbirci, obogaćenu dvama kraćim dokumentarcima i vrlo zanimljivim promotivnim materijalom iz vremena premijere filma. Columbijino izdanje morat ćete potražiti na internetu, ali potraga će vam se itekako isplatiti.

Harlanov dokumentarac postoji u Hrvatskoj — Issa je, barem, kadra ustupiti recenzentski primjerak (s hrvatskim titlom). Prilično dug i pun iskaza golema broja sugovornika — od Harlana i Kubrickove udovice Christiane, preko suradnika i glumaca iz redateljevih filmova, do veličina poput Martina Scorsesea (»svaki Kubrickov film vrijedi kao deset tuđih«) i Woodyja Allena (»kad sam prvi put gledao *2001*, sav sam se zbunio«) — *Život u slikama* sročen je s vidljivom željom da odagna popularnu predodžbu Kubricka kao hirovita samotnjaka, Amerikanca svojevoljno izgnana u londonsko predgrađe, koji odbija letjeti avionom i nosi kacigu dok vozi auto, ne bi li je nadomjestio ozbiljnijim prikazom njegovih dostignuća. Dok s biografske strane film ima ozbiljnih nedostataka (primjerice, posve ignorira prve dvije Kubrickove supruge), Harlanovo raspolaganje insajderskim poznavanjem redatelja i najvećom dostupnom količinom materijala daje tom dokumentarcu prednost pred svim prethodno objavljenim Kubrickovim biografijama.

Među dostupnim podacima, najdojmljiviji je taj da Kubrick nikad nije stekao obrazovanje više od srednjoškolskog. Kao mladić iz Bronxa, dobio je namještenje kao fotograf u časopisu *Look* i stjecao dodatnu zaradu igranjem šaha u parku; snimio je tri kratka dokumentarna filma, te od svog ujaka, zubara, dobio dovoljno veliku pozajmicu da snimi svoj prvi igrani film, *Strah i žudnja*. Počeci uopće ne obećavaju: tek bi najnaklonjeniji kjubrikofil u njima mogao naći početke onoga što se pokazalo posve novim pristupom narativnoj kinematografiji. Iskoristit ćemo priliku osvrta na Harlanov dokumentarac da kažemo nešto i o Kubrickovim filmovima o kojima se govori u dokumentarcu, a nisu zastupljeni u objavljenoj kolekciji.

Strah i žudnja (*Fear and Desire*, 1953, 68') prema dostupnim podacima, antiratna je priča puna egzistencijalizma pomodna u ono vrijeme; Kubrick tu prvi i posljednji put u karijeri nastoji uvući publiku u emocije koje obuzimaju likove. Nezadovoljan rezultatom, Kubrick se usmjerio istraživanju situacija koje dovode protagoniste u krajnja emocionalna stanja, bez potrebe za

emuliranjem empatijskog odnosa gledatelj/protagonist. Budući da je to jedno od osnovnih počela suvremene filmske naracije, odatle će poteći brojne optužbe za hladnoću i nekomunikativnost, stalni pratioci kritičkog vrednovanja Kubrickova rada. (*Strah i žudnja* nigdje nisu dostupni. Kubrick je iz optjecaja povukao sve kopije.)

Ubojičin poljubac (*Killer's Kiss*, 1955, 67'), opet zasnovan na scenariju Howarda Sacklera, tanušna je priča o boksaču i njegovoj susjedi, koji se zbliže zato što ih ugrožava mjesni reketar. Sročen prema pravilima eksploatacijskoga *noira*, film je važan samo zbog kasnije Kubrickove slave: kritičari su stoga u njemu pronašli niz elegantnih rješenja, poput uvođenja obrazaca podvajanja i strukturnih antiteza. U svakom slučaju, film je doživio komercijalnu eksploataciju i bio dovoljno uspješan da privuče pozornost čovjeka koji će biti najvažniji Kubrickov suradnik sve do *Lolite*: producenta Jamesa B. Harrisa.

Ubijanje (*The Killing*, 1956, 83') prvi je zreli Kubrickov rad, u kojem se skupina kriminalaca okuplja kako bi opljačkali dva milijuna dolara prema nepogrešivu planu. Film eksplicitno naznačuje opreku ljudskih nakana i nepredvidljivosti svijeta: kontingentni univerzum nadalje će uvijek biti jedini stvarni antagonist Kubrickovim likovima. Mnogi suvremeni vrhunci *noira* (*Pakleni šund*, *Privedite osumnjičene*) uzimaju upravo *Ubijanje* kao polaznu točku, premda u Kubricka nema ni traga oduševljavanju ikonografijom nasilja, odnosno uvođenju metaforičkih prikaza pohlepe i zla.

Staze slave (*Paths of Glory*, 1957, 86') iznova demonstrira Kubrickovu vještinu u destiliranju bitnog iz književnog predloška. Snimljen s razmjerno visokim budžetom u Njemačkoj, film priča o neuspjehu bitke za strateški bitnu kotu u Prvom svjetskom ratu, nakon čega tri nasumično odabrana vojnika budu osuđena na smrt ne bi li zapovjedništvo spralo ljagu sa sebe. Premda u dobroj mjeri opterećen moralizatorskom pojavom Kirka Douglasa, Kubrick se kloni izravna pripovjedačkog angažiranja, ostvarujući dojmljiv kontrast kontigencije rovovskog bojišta i naizgled racionalno uređena svijeta zapovjedničkih dvoraca. Teze ostaju bjelodane: njihova izvedba ukazuje na siguran autorski rukopis koji ni jedan izvedbeni element ne ostavlja neiskorištenim pri uprizorenju raznovrsnijih interesa.

Staze slave dovele su Kubricka na snimanje *Spartaka* nakon što je otpušten Anthony Mann, ostavivši mu samo dva dana za pripremu. Umijeće koje je pritom iskazao priskrbilo je Kubricku daleko veću slobodu pri izboru budućih projekata — slobodu koju je smjesta stavio na kušnju odlučivši se na ekranizaciju Nabokovljeve *Lolite*, romana koji do danas jedi puritance svih boja. *Lolita*, prvi film u ovoj zbirci DVD-a, iznimno je zrelo djelo, u kojem svi prethodno opisani Kubrickovi autorski interesi bivaju predočeni u punom zamahu. Riječ je, također, o prvom filmu koji je Kubrick snimio u Velikoj Britaniji, zemlji u kojoj će ubuduće stvoriti sve svoje filmove.

Od dvorana moćnika europskog plemstva, hladnoratovske politike i budućih totalitarizama, kroz rovove Sedmogodišnjeg rata i Vijetnama, preko psihičkih labirinata zametenog hotela Overlook i zagonetnog New Yorka, sve do krajnjih granica svemira, Kubrick je svaki prostor svojih priča uspio naći u odabranoj domovini. Dokumentarizam ranih dana zamijenio je visoko filozofskim pristupom totalitetu filmskog stvaralaštva i pritom u više navrata unaprijedio načine stvaranja filmova. Njegovoj senzibilnoj, pesimističnoj naravi godila je izoliranost od holivudskih hodnika moći i vulgarnosti svakodnevice, što je ključna teza Harlanova dokumentarca, ako je uopće ima. Svaki snimatelj zvuka i slike, svaki filmski teoretičar, svaki ozbiljni filmski stvaralac duguje Kubricku više nego što je najčešće i svjestan. Hrvatski filmofili sada mogu shvatiti zašto.

Vladimir C. Sever

ZLATNI PEHAR / GOLDEN BOWL

SAD, Velika Britanija, Francuska; 2000. — pr. Golden Bowl Productions Limited 2000, Merchant-Ivory Productions, TF1 International, Ismail Merchant; izv. pr. Paul Bradley, Richard Hawley — sc. Ruth Prawer Jhabvala prema romanu Henryja Jamesa; r. James Ivory; d. f. Tony Pierce-Roberts; mt. John David Allen — gl. Richard Robbins; sgf. Andrew Sanders; kgf. John Bright — ul. Uma Thurman, Kate Beckinsale, Nick Nolte, Anjelica Huston, James Fox — 134 min. — distr. Blitz

U Engleskoj početkom 20. stoljeća dva se braka međusobno isprepleću unutar iste obitelji.

Prva Ivoryjeva adaptacija nekog Jamesova romana (*Europljani)* imponirala je stilskom i psihološkom rafiniranošću i slojevitošću, karakterističnima za Jamesov predložak i cjelokupni opus. Ivory je prilagodio i *Bostonce*, koje je kritika slabije primila, no i u njima je uglavnom uspješno uhvatio delikatan ugođaj originala. Mnogo godina kasnije posegnuo je za posljednjim Jamesovim romanom, *Zlatnim peharom* (1904).

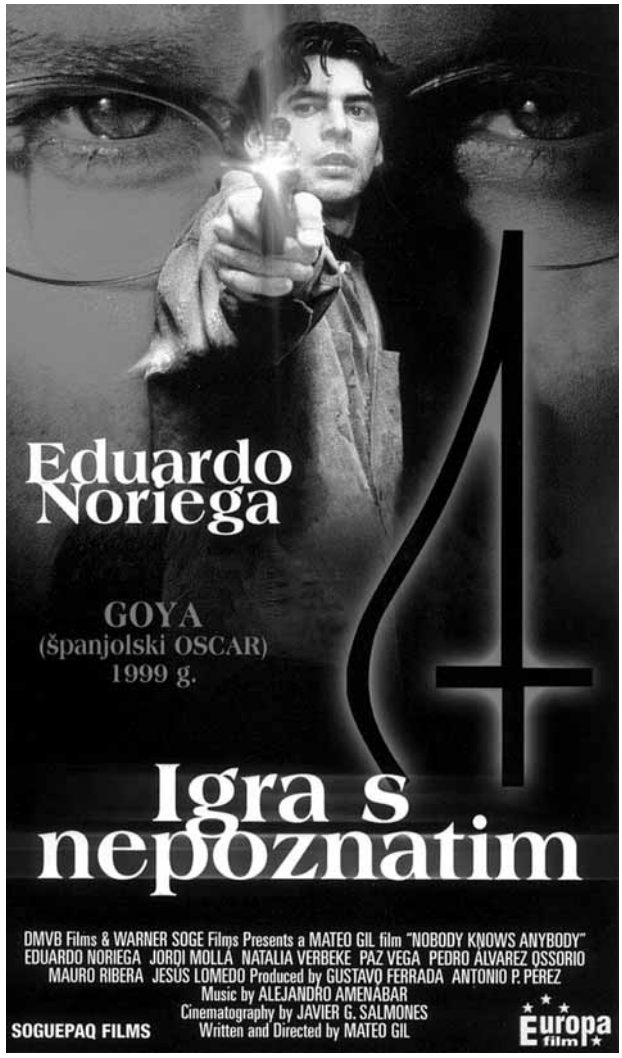
Kao i ostali Jamesovi romani iz posljednje faze (*Krila golubice*, *Ambasadori*), *Zlatni pehar* nije samo značenjski iznimno složen uradak, nego je i pisan kompliciranim, mjestimično gotovo apstraktnim stilom s brojnim iznimno dugim rečenicama umetnutih podrečenica i zagrada. Čak i najkraća interpretacija romana zahtijevala bi znatan prostor, no postoji njegovo temeljno obilježje koje je iznimno intrigantno, a u čijem je neprepoznavanju Ivory izgubio dragocjeno adaptacijsko uporište. Naime *Zlatni pehar* zapravo je svojevrstan špijunski triler, no u igri nisu političke ili industrijske tajne, niti se protagonisti u doslovnom smislu moraju izvrgnuti balansiranju između života i smrti. U romanu je riječ o slojevitoj mreži emocija, ponajprije ljubavnih, a srž je svega sačuvati erotske tajne prošlosti i sadašnjosti pred onima koji ih ne smiju doznati. 'Čuvari tajni' mladi su i lijepi talijanski plemić stare loze Amerigo, zvani Princ (u filmu Jeremy Northam) i njegova mlada, lijepa i siromašna ljubavnica, odnarođena Amerikanka Charlotte (Uma Thurman), ali i postariji bračni par Assingham (Anjelica Huston i James Fox), napose gđa Assingham koja je 'sredila' brak Ameriga i njegove vrlo mlade, u duši nevine, privlačne i dražesne nevjeste Maggie (Kate Beckinsale), kćeri dobroćudnog američkog bogataša i kolekcionara umjetnina, udovca Adama Ververa (Nick Nolte). Fanny je naime prešutjela Maggie i Adamu, koji su međusobno iznimno bliski, da su Amerigo i Charlotte, koja je pak Maggiena najbolja prijateljica, svojedobno bili u ljubavnoj vezi. U međuvremenu Charlotte se udala za Adama i postala Amerigova ljubavnica. Stvorio se iznimno intrigantan odnos u kojem su svi osim Fanny Assingham bili sretni (ona se bojala kompromitacije ako se otkrije njezino prikrivanje istine), pri čemu Maggie i njezin otac u svojoj posvemašnjoj bezazlenosti ni slutili nisu o ljubavničkoj vezi svojih bračnih sudrugova. Poremećaj harmonije dolazi Maggienim i Adamovim naslućivanjem preljubničkog pomaka, a situacija se usložnjava time što kći i otac skrivaju jedno pred drugim svoje slutnje, bojeći se da ne povrijede onog drugog. Ukratko, iznimno složeno i delikatno stanje čiji će razvoj Maggie prevesti iz 'djeteta' u 'ženu' i rezultirati interpretacijski vrlo zahvalnim posljedicama.

Delikatnost građe intenzivira se Jamesovim neopisivo suptilnim pristupom, u kojem nema mjesta za povišene glasove ni eksplicirnje (erotskih) zbivanja. Maggie i Adam shvativši preljubničku situaciju zatomljuju strast, puštajući emocionalnu bol da govori bezglasno, ali i Charlotte, koja će naposljetku postati najvećom gubitnicom, za svoju se stvar ne bori izvan prostora delikatnosti, jer u Jamesovu autorskom svijetu nema mjesta nerafiniranosti.

Ivory kao da ništa od prethodnog nije shvatio. Ne samo da nije uočio potencijale 'emocionalnog trilera' koje mu je nudio predložak, nego je nevjerojatnom eksplicitnošću urušio Jamesov svijet, složen i osjetljiv kao paukova mreža. Nije pri tom riječ o naglašenom simbolizmu naslovnog zlatnog pehara, on i u romanu ima svoju 'primitivnu' simboličku funkciju (dug duhu vremena), nego o posve krivoj koncepciji likova Ameriga i Charlotte i njihova odnosa. Ključan je zapravo lik Charlotte, koja je Jamesu možda i najveća miljenica među njegovim odreda mu dragim protogonistima, a koja se u Ivoryja pretvara u nametljivu, katkad histeričnu i gotovo opsjednutu osobu u promašenoj izvedbi Ume Thurman, koju je Ivory po svemu sudeći navodio na 'intenzivan' glumački pristup. Charlottin lik najviše strši, ali ni u ostalim elementima Ivory nije znatno uspješniji. Nema ni traga sugestiji suptilne višeslojnosti stanja i odnosa, tako karakterističnoj za njegove najbolje filmove, psihologija je bljedunjava ili mehanička, ugođaj sterilan. Ukratko, *Zlatni pehar* u Ivoryjevoj izvedbi samo je daleki, slabo i tek 'plošno' prepoznatljiv odjek fascinantnoga predloška Henryja Jamesa.

Damir Radić

IGRA S NEPOZNATIM / NADIE CONOCE A NADIE



Španjolska; 1999. — pr. D. M. V. B. Films, Maestranza Films S. L., Sociedad General de Televisión S. A., Gustavo Ferrada, Antonio P. Pérez; sc. Mateo Gil prema romanu Juana Bonilla — r. Mateo Gil; d. f. Javier G. Salmones; mt. Nacho Ruiz Capillas — gl. Alejandro Amenábar; sgf. Javier Po — ul. Eduardo Noriega, Jordi Molla, Natalia Verbeke, Paz Vega, Pedro Alvarez-Ossorio, Mauro Ribera, Jesús Olmedo, Críspulo Cabezas — 105 min. — distr. Europa

Simon je pisac križaljki koji dane uglavnom provodi ljenčareći. Odjednom postane svjestan niza incidenata koji se zbivaju u Barceloni tijekom velikog crkvenog blagdana. Na svoje zaprepaštenje spozna kako je on također dijelom promišljene i smrtonosne igre...

Igra s nepoznatim začudan je uradak koji nažalost u nas nije dobio prigodu gostovanja u intimnosti kinodvorana. Namjesto toga filmofilima je na raspolaganju videokaseta, koja tek donekle može dočarati likovnu stilizaciju filma Matea Gila.

Riječ je o filmašu mlađe generacije španjolskih redatelja, bliskom suradniku Alejandra Amenábara (*Uljezi*) za čiji je film *Otvori oči* napisao scenarij. Zauzvrat, Amenábar je na *Igri s nepoznatim* sudjelovao kao skladatelj originalne glazbe.

Igra s nepoznatim solidan je triler neočekivano inventivne završnice stvoren oskudnim budžetetom kojim je ekipa raspolagala. Kako je riječ o cjelini koja počiva na ideji iz koje bi američki filmaši nedvojbeno napravili spektakularnu akcijsku razbibrigu, budžetska oskudica pokazuje se velikom preprekom. Stoga se Gil trudi stilizirati cjelinu, oformiti je oko glavnog junaka kojeg izvrsno tumači Eduardo Noriega, i suptilno uplesti gledatelja u lucidno smišljenu fabulu.

Kao glavni problem, i možda jedini nedostatak ispostavlja se nedostatak redateljeve koncentracije. Dok on u samom početku, pa i do polovice filma, polako gradi atmosferu i vješto vodi junaka kroz fabulativni labirint, poslije nastoji situaciju što prije razriješiti, pa je završnica sve prije negoli zadovoljavajuća, da ne kažemo uvjerljiva. Zato mu se dešavaju neočekivani propusti, koji se ponajviše očituju u nedostatno obrađenim sporednim likovima. Njih Gil uspije koliko-toliko uvjerljivo smjestiti u fabulativnu konstrukciju, ali im ne daje prigodu za konkretniju karakterizaciju. Osim toga, Gil prekasno uspostavlja sugestivniji donos glavnog junaka s oponentom, likom nejasnih motiva.

No, dok je evidentnih nedostataka tek nekoliko, valja naglasiti kako cjelina dosta dobro funkcionira. Gil je očito promišljeni filmaš koji posredno duguje Buñuelu svoj odnos sa crkvom. Ruku na srce, i taj je motiv, premda sustavno proveden filmom, tek skiciran, nikako i slojevitije obrađen.

Gil također uspijeva oblikovati nekoliko gotovo bizarnih scena (pogotovo prizor uličnog dvoboja junaka i zakrabuljenih likova) koje će gledatelji pamtiti, te će biti glavnim razlogom za nekoliko vraćanja *Igri s nepoznatim*. Valja kazati kako je zanimljiv i redateljev opsjenarski pristup, jer se na kraju filma definitivno potvrdi da ništa zapravo nije onakvim kakvim se prije toga činilo. Upravo se u tom obratu, prije toga ničim sugeriranom, krije Gilova redateljska vještina.

Igra s nepoznatim uvjerljiv je spoj horora i trilera sa slabašnim prizvukom romantičnosti. Redatelj nikada ne poseže za očekivanim riješenjima, kloni se prokušanih predložaka i nudi djelo koje zavređuje pozornost.

Mario Sablić

BOKSAČICA / GIRLFIGHT

SAD; 2000. — pr. Green/Renzi, Independent Film Channel, Sarah Green, Martha Griffin, Maggie Renzi; izv. pr. Caroline Kaplan, John Sayles, Jonathan Sehring — sc. i r. Karyn Kusama; d. f. Patrick Cady; mt. Plummy Tucker — gl. Theodore Shapiro; sgf. Stephen Beatrice; kgf. Marco Cattoretti, Luca Mosca — ul. Michelle Rodriguez, Jaime Tirelli, Paul Calderon, Santiago Douglas, Ray Santiago, Víctor Sierra, Elisa Bocanegra, Shannon Walker Williams — 110 min. — distr. Continental

Osamnaestogodišnja djevojka na rubu je isključenja iz srednje škole zbog sklonosti fizičkom obračunavanju, a osobito je živciraju popularne djevojke iz škole. Kada se ona odluči navući boksačke rukavice, boksački trener Hector odbija svaku pomisao na treniranje mlade buntovnice, no kada vidi njezin veliki talent, promijenit će mišljenje i početi je uvježbavati...

Girlfight ili *Boksačica* scenaristice i redateljice Karyn Kusame prati boksački uspjeh Diane Guzman (Michelle Rodriguez), a ključni je moment filma kad se mora u ringu sukobiti sa svojim dečkom Adrianom (Santiago Douglas), također amaterskim bokasačem iste kategirije (perolaka, do 57 kg).

Film je dobitnik dviju velikih nagrada na festivalu nezavisnog filma u Sundanceu 2000. godine: za najbolju režiju i za najbolji film. Ne znam što se to tako svidjelo tamošnjim odlučivačima, možda činjenica da je to boksački *remake* filmova poput primjerice *Adamova rebra* Georgea Cukora iz 1949. ili *Johnnyja Guitara* Nicholasa Raya iz 1954. godine, koji završava oružanim dvobojem između Starlinga Haydena i Mercedes McCambridge, koji citira čak i Pedro Almodóvar u *Ženama na rubu živčanog sloma* aludirajući na vječni rat spolova.

No, ovaj se film možda ne bavi tim pitanjem. Ako ne, onda ne znam kojim. Pokušajmo istražiti. Mjesto i vrijeme radnje: Queens, naše doba, latinoamerički geto, dakle, sirotinja. U obitelji protagonistice obrnuta situacija: brat sklon kontemplativnom (likovnoj umjetnosti), ona fizičkom (sport). Otac mrzovoljan i bezvrijedan, više-manje, jer se brine za sina na tradicionalni način. Majka počinila samoubojstvo zbog očeva maltretiranja. Diane sreće vrlo razumna dečka, kojem je boks nada za bijeg iz geta i s kojim, nakon njegova prekida s *glupačom*, koja mu *stalno drži jezik u uhu*', nastavlja uspješnu vezu sve dok im situacija, konstrukcija ili ne, ne naloži da zajedno moraju ući u ring. Do tog trenutka film koliko-toliko funkcionira, no nakon toga počinju veliki problemi... Prvo, nisam vidio slabašnije i slabokrvnije izrežiran boksački meč, čak ni u Lordana Zafranovića. Dvoje boraca nakon borbe nemaju ni najmanjeg traga od udaraca na licu, a jedva da su znojni. Upravo zbog toga teško je povjerovati da mladić nije isfingirao *knockdown* iz bilo kojeg razloga: kukavičluka, glupe uvrijeđenosti ili ljubavi. Ono što ovo dvoje, doduše više ona nego on, ispriča jedno drugom nema veze s onim što je na ringu viđeno. Žiriju se film vjerojatno svidio zato što kombinacija klinča i udaranja može biti metaforom muško-ženskih životnih odnosa: malo zagrljaja, malo svađe. Stvar bi trebala izgledati ovako: ona ima emocionalnih problema, on socijalnih. Oboje moraju iz toga i oboje nalaze isti put: boks. Zaljubljuju se. Ali, ljubav je krhka i podložna kvarenju, karijera i bogatstvo također, ali znatno manje. Postaje stvar odluke tko će što žrtvovati. Do sada je žena žrtvovala karijeru, od nedavno to čine i muškarci. Je li stvar genijalna zato što je posrijedi boks? Ili zato što su žene same sebi najveći neprijatelji jer su sve tjelesno slabe i neodlučne? Možda.

Ipak, na jednoj razini film je inimno dobar i drukčiji od ostalih filmova koji se zbivaju u sličnom okolišu. Riječ je o glazbi: jednostavno je uočljiva gotovo potpuna odsutnost urbanog geto-folka, a protagonisticu vrlo često prati klavir, čak orgulje i akustična gitara, vrlo tiho i diskretno. I još jedna stvar: zgodna paralela između predavanja iz fizike (masa, težina, brzina), dakle, svega onoga što je ključno u boksu, koja, usput budi rečeno, junakinja ne sluša.

Dario Marković

DIVLJI BLUES / WILD MAN BLUES

SAD; 1997. doc. — pr. Cabin Creek Films, Sweetland Films, Jean Doumanian; izv. pr. J. E. Beaucaire — r. Barbara Kopple; d. f. Tom Hurwitz; mt. Lawrence Silk — 105 min. — distr. UCD

Woody Allen obilazi Europu kao klarinetist ragtime/jazz grupe New Orleans Jazz Band, te posjećuje roditelje u New Yorku.

Film, pisanje, New York i jazz-glazba tridesetih godina među najvećim su poznatim ljubavima Woodyja Allena, s kojima se susrećemo i u njegovim filmovima, no o činjenici da Woody već desetljećima, svakog ponedjeljka, svira klarinet u njujorškom Michael's Pubu, uglavnom smo mogli samo čitati, a najčešće upotrebljavan podatak jest da zbog hobističkoga glazbenog aranžmana nikada (poziv je prvi put prihvatio 2002) nije bio nazočan dodjeli *Oscara*, pa čak ni onda kada ga je osvajao.

Dokumentarni film Barbare Kopple jednostavno prati Woodyja na prvoj europskoj turneji sa spomenutim bandom te tako pokušava prikazati čovjeka u koliko-toliko privatnom izdanju. Riječ je o zadovoljavajućem ostvarenju namijenjenu ponajprije Woodyjevim štovateljima, jer oni koji se ne zabavljaju uz Woodyjeve filmove ni ovdje neće naći mnogo toga zanimljiva. Jer, *Divlji blues* nije prikaz neke uzbudljive sudbine koja bi mogla zainteresirati i onoga tko o subjektu dotad nije ništa znao, nego prikaz jedne poznate osobe o kojoj želimo znati više. Uz to riječ je o glazbenoj turneji, pa ima mnogo snimaka koncertnih nastupa čija privlačnost i podnošljivost također ovisi o tome koliko nam je zanimljiva takva glazba.

Što, dakle, možemo nova otkriti o voljenom Woodyju? Kao prvo, da se, kao što smo i očekivali, taj nazoviprivatni Woody ne razlikuje osobito od Woodyja-glumca poznata nam iz filmova. Ni po ponašanju, ni po izgledu, ni po stilu odijevanja, izjavama, ni po klaustrofobično-hipohondrično-sumnjičavu pogledu na svijet, koji izražava neobično inteligentno, duhovito i ponekad bezobzirno iskreno. Tijekom cijeloga puta, Woody se propitkuje o smislenosti turneje, o svojim sviračkim sposobnostima (nevirtuozan, ali kompetentan), pita se zašto bi publika uopće došla na koncert tako zastarjele i ne baš popularne glazbe (odgovor je, dakako, da vide njega), priznaje da je morao pogledati u programsku knjižicu kako bi naučio imena članova svog sastava (djevojka Soon-Yi neprestano ga pokušava navesti da se ljubaznije ophodi s ljudima), a uočljiva je izrazita psihofizička neugoda uzrokovana ljuljanjem u čamcu te prolaskom kroz gomilu ljudi na nedovoljno dobro organiziranoj tiskovnoj konferenciji. Pomalo neočekivano (vjerojatno kako kome) jest otkriće kako stari i iskusni čovjek nije nimalo ravnodušan ni blaziran, nego se još sposoban čuditi razmjerno običnim stvarima kao što su, primjerice, veličina hotelske sobe ili neobičnost doručka. Među najzanimljivije dijelove nedvojbeno pripada odnos s roditeljima. U jednom prizoru vidimo kako Woodyjeva (stalno nazočna) sestra telefonski razgovara s njihovom majkom i bespomoćno okreće očima, jer stara majka očevidno postavlja dobro poznata i neizbježna dosadna pitanja, a nakon toga slične reakcije na majku ima i Woody. Kada po završetku turneje Woody i Soon-Yi te Woodyjeva sestra Letty posjećuju roditelje u njihovu stanu u New Yorku, otac Martin (95) i majka Nettie (87) prema Woodyju se odnose kao prema bedastom dječarcu kojemu još treba davati savjete i navesti ga na pravi životni put, te se s poučnim zadovoljstvom sjećaju kako je Woody bio pametan dečko, koji je lijepo mogao postati farmaceut, umjesto da se bavi glupostima. I da je mogao naći neku lijepu i pristojnu židovsku djevojku umjesto Kineskinje, na što nazočna Vijetnamka Soon-Yi samo pomirljivo kaže da nije Kineskinja.

Ako, dakle, u ovom dokumentarcu postoji neka poruka, onda je to vjerojatno potvrda većini poznate istine da su djeca roditeljima doživotno djeca kojoj treba dijeliti savjete. Jer toga, kako vidimo, nisu pošteđeni ni svjetski poznati, uspješni i ugledni oskarovci.

Janko Heidl

POLLOCK

SAD; 2000. — pr. Brant-Allen, Fred Berner Films, Pollock Films, Zeke Productions, Fred Berner, Ed Harris, Jon Kilik, James Francis Trezza; izv. pr. Joseph Allen, Peter M. Brant — sc. Barbara Turner, Susan J. Emshwiller prema knjizi Stevena Naifeha i Gregoryja White Smitha; r. Ed Harris; d. f. Lisa Rinzler; mt. Kathryn Himoff — gl. Jeff Beal; sgf. Mark Friedberg; kgf. David C. Robinson — ul. Ed Harris, Robert Knott, Molly Regan, Marcia Gay Harden, Sada Thompson, Eulala Grace Harden, Matthew Sussman, Bud Cort — 122 min. — distr. UCD

Životna priča legendarnog američkog slikara Jacksona Pollocka (1912 — 1956), začetnika akcijskoga slikarstva. U prvom su planu slikareva borba s alkoholizmom, želja za slavom i bračne svađe s umjetnicom Lee Krasner, koja zbog njega žrtvuje vlastitu karijeru.

Opsjednutost tračem glavna je odlika Hollywooda. Možda su upravo zbog toga filmske adaptacije života poznatih umjetnika i znanstvenika u posljednje vrijeme vrlo dominantne u američkoj filmskoj industriji. Jer uistinu je teško pronaći makar i jedan korektan biografski film, onaj u kojem glavnina ne bi bila posvećena nekoj od slabosti ili izopačenosti genija koji se našao kao predmet redateljske analize. Eto, posljednji je takav primjer *Genijalni um* Rona Howarda, koji nobelovca Johna Forbesa Nasha mlađeg portretira samo kao shizofreničara, a o njegovoj genijalnoj teoriji koja je uvela revoluciju u ekonomiju nema gotovo ni slova. Dakako, to bi široj publici bila teško shvatljiva materija, a kad se geniju dijagnosticira ludost, on je svima onda draži i razumljiviji, baš kao i žiriju američke Akademije, koja takvim filmskim luđacima voli dodjeljivati pozlaćene kipiće.

Povijest umjetnosti uvijek je zanimljivije gledati nego čitati o njoj, pa stoga i redateljski debi sjajnog američkog glumca Eda Harrisa *Pollock*, u kojem on glumi i naslovnu ulogu privlači posebnu pažnju. Kako je otac akcijskoga slikarstva i jedan od velikana američke moderne umjetnosti 20. stoljeća stvarao i što mu je služilo kao nadahnuće? To su samo neka od pitanja koja bi si mogao postaviti gledatelj željan produbljivanja svog znanja o modernom slikarstvu. No, *Pollock* će mu te informacije ponuditi samo paušalno, a ustrajat će na tome kako je njegov junak bio teški alkoholičar koji nije volio svoju požrtvovnu ženu, te je u skladu s tim trčao za suknjama mladih i zgodnih djevojaka, što ga je na kraju i koštalo glave. I tako je jednim udarcem ubijena naša vizija o velikom čovjeku i slikaru koji je zadužio ne samo američku nego i svjetsku likovnu scenu.

Harris je film utemeljio na knjizi pod naslovom *Jackson Pollock: Jedna američka saga*, koju su napisali Steven Naihef i Gregory White Johnson. Trebalo mu je deset godina da priču o Pollocku dovede na ekran, a konačni je rezultat bio profesionalno režiran film u kojem ipak glavnu riječ imaju odlični glumci. Analiza problematičnoga genija vrlo je zahvalan temelj za svaki glumački nastup. No, glavna zamjerka filmu ide na račun prenaglašavanja negativnih strana umjetnikova života, dok o njegovim vrlinama, a sigurno ih je bilo jer inače tako fantastične slike ne bi nikada nastale, gledatelj može vrlo malo doznati, pa mu je stoga pametnije da, ako o tome želi nešto saznati, zaviri u likovnu enciklopediju.

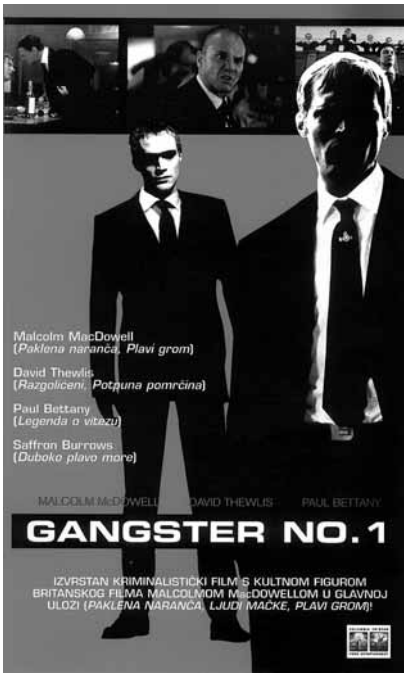
Jedna od iritantnijih stvari u *Pollocku* jest i apostrofiranje već izlizane izreke da iza svakog velikog čovjeka stoji velika žena. Tako je Lee Krasner u tumačenju Marcie Gay Harden (koja je za tu ulogu prošle godine nagrađena *Oscarom*) predstavljena kao patnica koja je, da bi geniju omogućila stvaranje morala odustati od vlastite karijere, koja je kako nije propušteno reći, možda mogla biti i sjajnija od Pollockove. Kap koja prelijeva čašu jest odjavna špica u kojoj nam se servira podatak da je Lee nakon Pollockove smrti odahnula i počela ponovno slikati, a tada su nastala i njezina najbolja djela, koja danas krase brojne glasovite muzeje i vrijedne privatne zbirke. Takva završnica uistinu ostavlja bljutav okus u ustima, te nas dovodi u napast da čak i previdimo sjajno režirane scene u kojima Pollock stvara svoje slike i jedan uistinu izvrstan detalj koji traje svega nekoliko sekundi, a odnosi se na slikarevo otkriće nanošenja boje na platno, a da se ono ne dodiruje kistom. Da je takvih scena u filmu bilo više, i film bi bio bolji. Ovako *Pollock* ostaje samo profesionalno odglumljen film koji donosi iskrivljenu jednodimenzionalnu priču što bolesno ističe samo na negativne aspekte.

Goran Jovetić

GANGSTER No. 1

Velika Britanija, Njemačka; 2000. — pr. BSkyB, British Screen, FilmFour, Filmboard Berlin-Brandenburg, Little Bird Ltd., NFH Productions, Pagoda Film, Road Movies Filmproduktion, Jonathan Cavendish, Norma Heyman; izv. pr. Peter Bowles — sc. Johnny Ferguson; r. Paul McGuigan; d. f. Peter Sova; mt. Andrew Hulmer — gl. John Dankworth; sgf. Richard Bridgland; kgf. Jany Temime — ul. Malcolm McDowell, David Thewlis, Paul Bettany, Saffron Burrows, Kenneth Cranham, Jamie Foreman, Eddie Marsan, Andrew Lincoln — 105 min. — distr. Continental

U početku, kada je tek počeo raditi za moćnoga Freddieja Maysa, mladi gangster uživao je u svojem zastrašujućem statusu i glamuroznom imidžu. No, s vremenom njegov je apetit počeo rasti i on odluči iskoristiti prigodu i postati šefom...



Gangster No. 1 ima samo jednu prepreku do istaknutijega statusa. Riječ je o nametljivu glasu pripovjedača, naratora koji nerijetko odvlači glateljevu pozornost sa same priče i daje pretenciozan kontekst cijelom filmu. S druge strane, valja kazati kako su svi drugi elementi, poznati iz klasičnih britanskih gangsterskih uradaka, prisutni i u djelu Paula McGuigana.

Redatelj je posebnu pozornost obratio vizualno opsežnoj rekonstrukciji zadanog razdoblja (London s kraja šezdesetih godina), ponajviše uočljivoj na impresivnim scenografskim i kostimografskim rješenjima. *Gangster No. 1* ipak je prije svega psihološka studija glavnoga junaka, koju sjajno tumači Paul Bettany, gdje se redatelj nastoji postaviti u poziciju smirena promatrača, te prepustiti gledatelju donošenje konačnog suda. Bettanyjeva glumačka intenzivnost nosi film i ključni je čimbenik po kojem će McGuiganovo ostvarenje biti pamćeno. Primjerice, karakterne mijene kroz koje prolazi glavni junak Bettany prezentira na samozatajan, a ipak vrlo uvjerljiv i precizan način. Izvrsno mu sekundira i nadahnuti David Tewlis u ulozi gangsterskoga šefa Freddiea Maysa.

Također se pokazuje zanimljivim i redateljevo odstupanje od klasičnih modela gangsterskog filma, što kriminalnu organizaciju promatraju iz kuta lojalnosti i odanosti, časti i zadanog kodeksa. Toga u McGuiganovom filmu gotovo da i nema, odnosno donosi sa s posve drukčijim predznakom. Točnije, glavni je junak sve prije negoli oličenje lojalnosti, pa makar ona i bila s onu stranu zakona. On je monstrum koji se vodi samo vlastitim grabežljivim instinktom, što će mu na kraju i omogućiti

brzo uspinjanje u gangsterskom stožeru moći.

Istovremeno likovno visokostiliziran, a sadržajno nerijetko nasilan i grub, *Gangster No. 1* zanimljiv je uradak koji se ne libi prijeći okvire političke korektnosti, a u najboljim trenucima doista će slediti krv u gledateljevim venama. Djelo je to koje ni u jednom trenu ne nastoji nostalgično podsjetiti na stara dobra vremena, uradak kojem nije ni na kraj pameti romantizirati svoje protagoniste. Oni su odreda nitkovi, predatori koji žive na račun drugih, a čiji je životni izbor vođen isključivo najnižim materijalnim pobudama.

Sirova energija koja izvire iz *Gangstera No. 1* njegova je najveća vrlina. Redateljev izravan pristup i slojevito nijansiranje glavnoga junaka čine cjelinu iznimno uvjerljivom. Još samo da nema pripovjedača!

Mario Sablić

OPASAN OGLAS / WOMAN WANTED

SAD; 1999. — pr. Woman Wanted Productions Ltd., Christopher Eberts, Damian Lee; izv. pr. Elliott Lewitt, Dan Lyon, Elie Samaha — sc. Joanna McClelland Glass prema svom romanu; r. Kiefer Sutherland; d. f. Ric Waite; mt. Paul Seydor — gl. Jude Cole; sgf. Zoé Sakellaropoulo; kgf. Darena Sosnowsky — ul. Holly Hunter, Michael Moriarty, Kiefer Sutherland, Mauralea Austin, Jonathan Barrett, Mariam Bernstein, Vic Cowie, Shirley Douglas — 106 min. — distr. Blitz

Emma Riley javi se na oglas i postane domaćica u kući u New Havenu u kojoj žive otac i sin Richard i Wendell Goddard. Obojica će se zaljubiti u šarmantnu i radišnu ženu.

Treći redateljski rad Kiefera Sutherlanda blijedo je i suhoparno ostvarenje koje je zasluženo preskočilo kina i završilo izravno na televiziji i videu. Utemeljen na istoimenom romanu Joanne McClelland Glass (potpisala je i scenarij), film želi biti nešto poput mučnih obiteljskih drama Tennesseeja Williamsa, no nedovoljno razvedenom i odveć rahlom osnovnom tekstu nimalo nije pomogla suhoparna i jednolična režija bez dojmljivih naglasaka i s previše prazna hoda. Filmu nedostaje uvjerljivih okusa, boja i mirisa, te se cjelina doima nategnutom neživom konstrukcijom, iako tomu nimalo ne teži.

Isto se može reći i za likove među kojima koliko-toliko funkcionira samo Emma, i to isključivo zahvaljujući glumi uvijek pouzdane Holly Hunter. No, ni ona nije čudotvorka koja bi iz slabe ideje mogla napraviti nešto vrijedno i snažno. Strogi je i kruti tata Goddard u izvedbi Michaela Moriartyja drveno neuvjerljiv, a na rubu smiješnoga je Sutherlandov glumački prikaz neuravnoteženog sina Wendella koji bi trebao biti 'izgubljeno', u svoje poetske pokušaje nesigurno biće, osjetljivi dvadesetineštogodišnjak čija se djetinjastost pokušava predočiti čestim nošenjem kratkih hlača. Tridesetjednogodišnji Sutherland vanjštinom ne odgovara toj predodžbi, glumačkim je mogućnostima ne uspijeva postići i jednostavno izgleda prestaro, te se tinejdžerski neodgovorno i buntovno Wendellovo ponašanje može protumačiti jedino kao mentalna retardiranost vrijedna medicinskog tretmana. A to, po svemu sudeći, nije bila namjera autora.

Janko Heidl

BRITANNIC

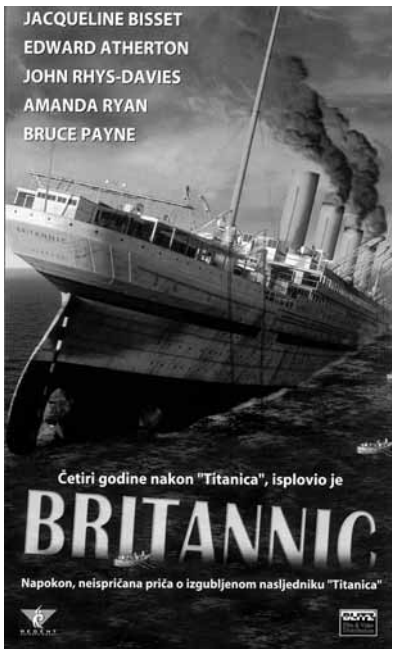
Velika Britanija, SAD; 2000. — pr. Britannic Productions, Bud W. Brutsman, Paul Colichman, Mark Harris, Judith Hunt; izv. pr. David Forrest, Stephen P. Jarchow, Beau Rogers — sc. Brett Thompson, Kim Smith, Dennis A. Pratt, Brian Trenchard-Smith; r. Brian Trenchard-Smith; d. f. Ivan Strasburg; mt. Stan Cole, Rob Kobrin, John Lafferty — gl. Alan Parker; sgf. Rob Harris; kgf. Susannah Buxton — ul. Edward Atterton, Amanda Ryan, Jacqueline Bisset, Ben Daniels, John Rhys-Davies, Bruce Payne, Alex Ferns, Eleanor Oakley — 91 min. — distr. Blitz

Prvi je svjetski rat. Na isplovljavanje se sprema Titanicova i Olympicova »sestra« — brod Britannic. Britanska tajna agentica Vera ukrca se pod lažnim identitetom guvernante ne bi li pronašla navodnoga njemačkog špijuna koji će pokušati sabotažu.

U trenutku potonuća pokraj grčke obale, koje je trajalo točno pedeset i jednu minutu (dvostruko kraće od Titanika) Britannic je bio najveći putnički brod na svijetu. Englezi su ga, pod krinkom Crvenog križa i prenošenja medicinskih potrepština, zapravo upotrebljavali za transport oružja u Egipat, a nakon što su to otkrili torpedom su ga dokrajčili Nijemci.

Film je ipak većim svojim dijelom fikcionalan, te se povijesnim činjenicama koristi samo donekle, kao okvirom radnje. No sve unutar tog okvira potom postaje čista *licentia poetica* (kao uzrok potonuća Trenchard — Smith implicira njemačkog agenta na brodu, primjerice) prepuna potjere, špijunaže, pucnjave i prijevare.

Kako uvelike djeluje kao kopija Cameronova *Titanica*, u samoj je osnovi osuđen na neuspjeh predodređen za TV film koji se povodi za *blockbusterom*. Tako je počevši već od ljubavne priče između dvoje ljudi iz različitih svjetova i drukčijih ideala; no ovaj put to nisu klasne nespojivosti, nego prikladno — zaraćene strane. I specijalni efekti, da nisu uzor tražili isključivo u Camerona, mogli bi se ocijeniti kao vrlo dobri s obzirom na televizijsko podrijetlo produkcije.



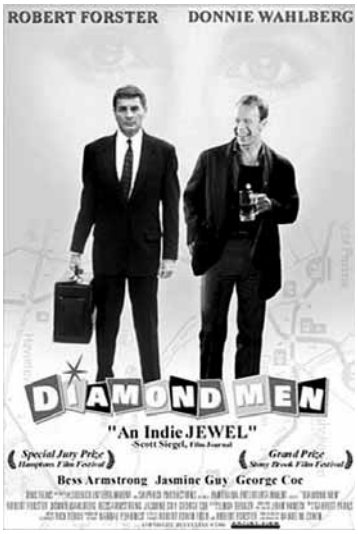
Pokušavajući biti akcijska pustolovina sa snažnom i tragičnom ljubavnom komponentom, film toliko slijedi formulu filmskog *Titanica* a udaljava se od istinskih činjenica, da je uglavnom zamoran, nezanimljiv i neuvjerljiv — riječju loš; osobito u sekvencama bez akcije.

Katarina Marić

ČOVJEK ZVAN DIJAMANT / DIAMOND MEN

SAD; 2000. — pr. Artist View Entertainment, DMC Films, Half Fast Films, Shiprock Productions, Sidekick Entertainment, Dan Cohen; izv. pr. Robert Field, Robert Forster — sc. i r. Daniel M. Cohen; d. f. John Huneck; mt. Rick Derby — gl. Garrett Parks; sgf. Randal P. Earnest, Randall Earnest; kgf. Kate Swartz — ul. Robert Forster, Donnie Wahlberg, Bess Armstrong, Jasmine Guy, George Coe, Jeff Gendelman, Douglas Allen Johnson, Kristin Minter — 100 min. — distr. UCD

Nakon što je doživio srčani udar, putujući trgovac dijamantima udovac Eddie Miller prisilno dobije partnera, mlada, neiskusna i ne baš zainteresirana Bobbyja Walkera. Dvojac se isprva ne slaže, no poslije će jedan na drugoga pozitivno utjecati.



Neprimjeren prijevod naslova ukazuje na nekakav trećerazredni krimić, a kratak sadržaj na otrcanu inačicu formule *buddy-buddy*. No, *Čovjek zvan dijamant* jedan je od onih tihih, razmjerno originalnih filmova koji nas mirno, staloženo i precizno upoznaju sa svakodnevnim likovima, za koje nas bez teškoća uspijevaju zainteresirati.

Čovjek zvan dijamant ponajprije nudi zanimljiv opis filmu dosta nepoznata svijeta neglamurozne trgovine dijamantima — Eddie je discipliniran čovjek, marljiv zaposlenik tvrtke koji poput bilo kojeg putujućeg trgovca obilazi moguće mušterije i nudi im proizvode — te ne čudi podatak da se redatelj i scenarist Daniel M. Cohen i sam bavio tim poslom. Više čudi činjenica da je svoja iskustva uspio pretvoriti u tako dobar filmski proizvod. Zatim, tu je izvanredni i nedovoljno korišteni Robert Forster. čija privlačna gluma plijeni i u trenucima u kojima se čini da sve skupa i možda i nije vrijedno pozornosti. Snažan je adut i vrlo vješto oblikovan scenarij. Film počinje kao svojevrsna *buddy-buddy*-drama, da bi se pretvorio u gotovo poučnu lekciju o prodaji dijamanata, zatim u priču o starenju, pa o osamljenosti, pa o seksu, da bi na kraju dobio i završni kriminalistički preokret. A sva ta otkrića donosi glatko, bez pompe i halabuke. Jedna stvar prirodno izvire iz druge i iznenađenja nikada ne pokušavaju šokirati neiočekivanom eksplozijom, nego se tek se nakon nekog vremena otkrivaju kao nešto novo.

Mali filmski dragulj čija su dostignuća u potpunom skladu s ambicijama vrijednim štovanja, zbog nedostataka atrakcija nažalost osuđen na boravak u zapećku.

Janko Heidl

IZGUBLJENE DUŠE / LOST SOULS

SAD; 2000. — pr. Avery Pix, Castle Rock Entertainment, Prufrock Pictures, Meg Ryan, Nina R. Sadowsky; izv. pr. Michael De Luca, Pierce Gardner, Donna Langley, Betsy Stahl — sc. Pierce Gardner; r. Janusz Kaminski; d. f. Mauro Fiore; mt. Anne Goursaud, Andrew Mondshein — gl. Jan A. P. Kaczmarek; sgf. Garreth Stover; kgf. Jill M. Ohanneson — ul. Winona Ryder, Ben Chaplin, Philip Baker Hall, Ashley Edner, Elias Koteas, Sarah Wynter, John Beasley, Victor Slezak — 97 min. — distr. VTI

Maya je djevojka koja preživi opsjedanje Đavla i otada asistira na drugim egzorcizmima. Na jednoj takvoj seansi spozna da će Sotona zaposjesti tijelo uglednog pisca kriminologa.

Podžanr horora o demonskoj opsjednutosti na filmskome platnu obitava već uistinu dugo, a ni jedan od novijih filmova o toj temi u njega nije unio ni trunčicu novog. Tako je i s debitantskim redateljskim ostvarajem oskarovskog snimatelja Janusza Kaminskog — *Izgubljene duše,* koji osim besprijekorne, a mjestimice i intrigantne vizualnosti, ne nudi baš ništa drugo. Redateljev snažan vizualni stil potkrepljuje zrnasta fotografija izblijedjela kolorita, kontrapunktiranje *chiarroscuro* tehnike, filtrirano osvjetljenje i razigrana kamera sa smislom za akcentuaciju.

No priča je toliko prozaična i nemaštovita da sve eventualne artističke pretenzije neizbježno padaju u vodu. Ne samo da radnja teče vrlo sporo, te usprkos snažnu i obećavajućem startu postaje doslovno mlitava, čak i uspavljujuća — a time i bez napetosti, a kamoli strave (uz nekoliko *buđenja* koja proizlaze iz Mayinih stiliziranih halucinacija), već pati i od ozbiljne anemije, nedostatka ritma i koherentne strukture; iskazujući težnje nekontroliranu vrludanju, gubljenju niti. Time se ne približava hipotetskim uzorima *Egzorcista, Predskazanja* ili *Rosemaryne bebe,* nego nažalost tone na samo dno — uz bok *End of Days, Warlocka, Stigmate* ili *Izabranice tame*.

Solidan *cast* (uz posve neiskorištena Eliasa Koteasa), sa začudnim *cameom* Johna Hurta (koji tu funkcionira slično kao Ian Holm u *Izabranici tame*), ne uspijeva udahnuti život slabašno motiviranim i razvijanim likovima samljevenima kvaziteološkim doktrinama iz zlosutnih dijaloga te potencijalnoga gledatelja može zadovoljiti jedino dojmljiva glazba i fascinantna površina.

Katarina Marić

PRAVI ROMANTIČARI / BORN ROMANTIC

Velika Britanija; 2000. — pr. BBC, Harvest Pictures, Kismet Film Company, Michele Camarda; izv. pr. Alistair MacLean-Clark, Melvyn Singer, David M. Thompson — sc. i r. David Kane; d. f. Robert Alazraki; mt. Michael Parker — gl. Simon Boswell; sgf. Sarah Greenwood; kgf. Jill Taylor — ul. Craig Ferguson, Ian Hart, Jane Horrocks, Adrian Lester, Catherine McCormack, Jimi Mistry, David Morrissey, Olivia Williams — 95 min. — distr. Continental

U londonskom predgrađu tri muškarca nastoje zadobiti ljubav svojih odabranica. Ferguson osvaja svoju davno napuštenu djevojku, ostarjeli šarmer Ferankie nastoji zavesti prelijepu Elenor, dok se disleskični lopov Jimmy zaljubljuje u smušenu Jocelyn...

U posljednje vrijeme romantične komedije iz Velike Britanije uvelike nadvisuju slične američke proizvode. Imaju li poslovično hladni Englezi više smisla za romantiku od Amerikanaca? Odgovor na to pitanje i nije toliko važan koliko činjenica da britanski filmovi na zadanu temu gotovo nikad nisu prvoloptaški kao oni američki. Kada je riječ o romansi, onda tu nema prevelikih mogućnosti za originalnost, barem što se tiče osnove priče i zapleta. Međutim, ako priču grade zanimljivi, dobro profilirani i simpatični likovi kojima scenaristi u usta stavljaju pametne i ne odveć rečenice, onda smo u najgorem slučaju dobili samo dobar film.

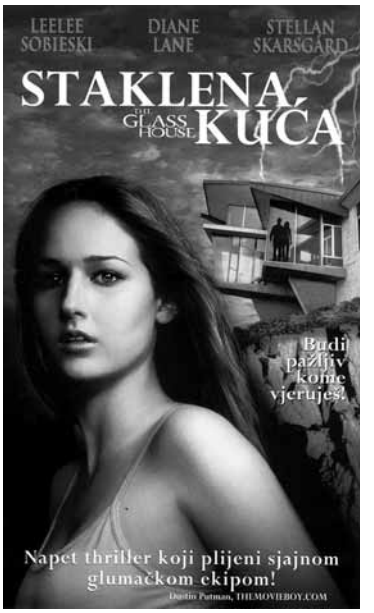
Prave romantičare u režiji Davida Kanea, koji se ovom prigodom nije našao na novom terenu, krase spomenute vrline, a u toj se konstataciji ipak do kraja ne iscrpljuju sve kvalitete filma. Jasna i spretna režija jedan je od glavnih aduta filma, jer sasvim je sigurno da bi neki slabiji redatelj potpuno izgubio kompas podastirući nam šest, odnosno čak sedam različitih priča koje se savršeno logično isprepleću i na kraju tvore jedinstveno pripovjedačko tkivo. Uz svaki od spomenutih likova veže se zanimljiva pričica, a sedmi lik, taksist Eddie, sve ih objedinjuje kao sveznajući pripovjedač o kojem gledatelj ne vodi previše računa. No, pravi se rasplet krije upravo u liku taksista, koji sve vrijeme krije da ga muče još teži problemi od likova u prvom planu. Sve je to redatelj Kane uspio sabiti u dinamične 92 minute, što zaslužuje pohvale. Eto kako je malo dovoljno a vrlo dobar film.

Goran Jovetić

STAKLENA KUĆA / GLASS HOUSE

SAD; 2001. — pr. Columbia Pictures Corporation, Original Film, Neal H. Moritz; izv. pr. Michael Rachmil — sc. Wesley Strick; r. Daniel Sackheim; d. f. Alar Kivilo; mt. Howard E. Smith — gl. Christopher Young; sgf. Jon Gary Steele; kgf. Chrisi Karvonides Dushenko — ul. Leelee Sobieski, Diane Lane, Stellan Skarsgard, Trevor Morgan, Bruce Dern, Kathy Baker, Chris Noth, Michael O'Keefe — 106 min. — distr. Continental

Kad šesnaestogodišnjoj Ruby i jedanaestogodišnjem Rhettu roditelji poginu u automobilskoj nesreći, u skrbništvo ih uzima bračni par Glass, koji ipak nije toliko dobrohotan koliko se na prvi pogled čini.



Iako je to intrigantan zaplet za solidan uzbudljiv triler, scenarist Wesley Strick (*Rt Straha, U posljednjoj fazi*) zapravo se samo služi dobro prokušanom formulom nizanja površinski napetih situacija jedne na drugu, dok ne dođe do konačne kulminacije i puknuća likova u histeričnom ispadu. Uvijek je tu (u ovom slučaju znatno prerano) otkriće od strane donekle dopadljiva glavnog lika istinskih namjera onih drugih, potom njihovo beskonačno dugo naganjanje, da bi se u trećem činu stvari izmijenile: manipulator postaje izmanipulirani i igra, uz neizostavni produžetak »pojavljivanja negativca u trenutku kad ga ne očekujemo misleći da je mrtav« završava. Naravno da i poneki sporedni lik ni kriv ni dužan usput posve nemotivirano biva smaknut.

No zapravo je nevjerojatno kako film obećava, s glumačkim veličinama, može toliko zastraniti, postigavši da se Skaarsgard kao Terry osjeća smiješno uvijek nanovo se opravdavajući pred Ruby rečenicama kojima ne bi povjerovalo ni prosječno dijete, a kamoli bistra buntovna tinejdžerka, te opetovano postavljajući Sobieskinu Ruby u situacije u kojima vidi stvari koje ne bi trebala vidjeti i čuje ono što ne bi smjela čuti. Također potencijalno intrigantnu smjernicu natuknute Terryjeve privlačnosti Ruby odmah reže u zametku.

Da bi pojačao *suspense* igre mačke i miša, redatelj Daniel Sackheim kadrove zaodijeva u hladnoplavičasto titravo svjetlo; no mi od sama početka znamo da će sve što nam se nudi biti samo ta vizualna plošnost pretvorena u zamoran te klišejima i predvidvošću natrpan trilerčić koji se do završetka može prognozirati gotovo bez greške.

Katarina Marić

LJETO NA BRODU / LAKEBOAT

SAD, Kanada; 2000. — pr. One Vibe Entertainment, Oregon Trail Films, Panorama Entertainment, Tony Mamet, Joe Mantegna, Morris Ruskin, izv. pr. Eric R. Epperson, Alan James — sc. David Mamet; r. Joe Mantegna; d. f. Paul Sarossy; mt. Christopher Cibelli — gl. Bob Mamet; sgf. Thomas Carnegie; kgf. Margaret Mohr — ul. Charles Durning, Peter Falk, Denis Leary, Robert Forster, J. J. Johnston, Tony Mamet, Jack Wallace, George Wendt — 98 min. — distr. UCD

Novopridošli mladi član posade broda razgovara sa starijima o njihovim iskustvima i fantazijama...

David Mamet primarno je dramski pisac. Njegov tekst *Ljeto na brodu* režirao je Joea Montegnea kao film. Vrlo lako može se zamisliti i kazališna izvedba. Zapravo, kazalište je pravi medij ovog teksta. No, pretočiv je i u film. Kao film zanimljiv je onima koji su skloniji glumačkom, manje redateljskom ili montažnom. Ipak Joe Montegna nije puki ilustrator dijaloga među mornarima tankera *Seaway Queen*. Dolazak na brod Dalea, mladog studenta engleskog jezika i književnosti, koji na brodu radi preko ljetnih praznika, David Mamet i Joe Montegna iskoristili su kao stanovitu ispovjedaonicu. Svaki član posade broda posjetit će žutokljunca i ispričati mu neku svoju priču iz života. Mladi Dale o svakom će nešto saznati: o nekima vrlo malo, a o nekima gotovo sve, čak i njihove najintimnije maštarije.

No, sve njih povezuje zajednička priča, bolje reći događaj: nedolazak na brod jednog starog člana. Upravo ta priča poveznica je svih ostalih. Taj događaj na rašomonski način interpretira svaki član posade: svaki ima svoju verziju i svaki stvar *kiti* na svoj način. Dakako, istina je daleko trivijalnija od mornarske mašte. Svaka mornarska verzija snimljena je u crno-bijelom i umontirana u svakodnevnicu brodskog života. Mameta, čini se, zanima isto ono što zanima Carpentera u *Tamnoj zvijezdi*: što mornari rade kad ne rade. Kraj filma poklapa se s dvjema stvarima: dolaskom broda u matičnu luku i istinom o događaju koji je zaokupljao mornarsku maštu. I dok se stari mornar ukrcava na brod, mladog Dalea dočekuje majka nakon tromjesečnoga putovanja na brodu. Jedan je krug zatvoren, drugi otvoren.

Dario Marković

POSLJEDNJA JESEN / SWEET NOVEMBER

SAD; 2001. — pr. 3 Arts Entertainment, Bel Air Entertainment, Warner Bros., Elliott Kastner, Steven Reuther, Deborah Stoff, Erwin Stoff; izv. pr. Wendy Wanderman — sc. Kurt Voelker; r. Pat O'Connor; d. f. Edward Lachman; mt. Anne V. Coates — gl. Christopher Young; sgf. Naomi Shohan; kgf. Shay Cunliffe — ul. Keanu Reeves, Charlize Theron, Jason Isaacs, Greg Germann, Liam Aiken, Robert Joy, Lauren Graham, Michael Rosenbaum — 119 min. — distr. Issa

Sara boluje od neizlječive bolesti, te čini dobra djela. Svaki mjesec uzima novi projekt kojem pomaže sagledati pozitivne i vedre životne strane, a ovoga je puta to egocentrični biznismen Nelson, koji će potpuno promijeniti vlastitu životnu perspektivu

Remake istoimene drame iz 1968. godine, nalik produljenoj epizodi *Dharme i Grega* (samo što je ovdje riječ o Sari — dobrodušnom slobodoumnom duhu i Nelsonu — samozadovoljnom beskrupuloznom radoholičaru), *Posljednja jesen* film je velikih pretenzija. U pokušaju oživljavanja duha staromodnih zlatnoholivudskih melodrama, gledateljima nastoji *uvaliti* ljubavnu priču divovskih proporcija, koja će se pamtiti i o kojoj će se pričati. To što je pritom riječ o igri na kartu s kojom ne možeš pogriješiti — čitaj: smrtonosnoj bolesti koja pak ne nudi apsolutno ništa osim već mali milijun puta viđene sheme (u recentnijoj produkciji sestra blizanka svakako joj je *Jesen u New Yorku* s Winonom Ryder, još jedan sramotni 'plićak' pretenciozne kinematografije), redateljici Pat O'Connor manje je važno.

Scenarij koji sustavno lobotomizira likove stvarajući od njih apsurdne konstrukcije bez emotivne kompaktnosti, hladni (i kao i obično u ljubavnim filmovima) drvenasti Keanu Reeves na kojem većim dijelom leži zasluga potpuna nedostatka kemije među protagonistima i općeniti falš-osjećaj koji zrači s ekrana prenatrpana romantičarskim rekvizitima donekle su i probavljivi u odnosu na završnih 45 minuta filma. Tada u velikoj završnici od patetike, neuvjerljivo hinjenih osjećaja, ali i bljedoće, *Posljednja jesen* pada uistinu vrlo vrlo nisko. Toliko ulaštena pekmezastog kiča zanimljivim može naći samo poneka tinejdžerka ili tvrdokorni romantik, ali ne i ostala publika kojom se tako bezočno pokušava manipulirati.

Katarina Marić

UDK: 791.43-9(497.5)
791.44.071.1 Faktor,/.:791.44.071.1 Lang,F.

Nikica Gilić

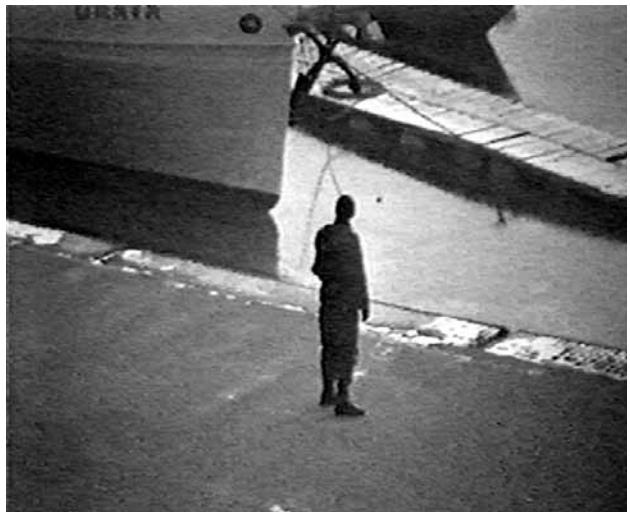
Ubojice među nama

Jedna od stvari koje se, vezano uz eksperimentalni film *Das Lied ist aus*, mora priznati Ivanu Faktoru svakako je dobar ukus (posveta Fritzu Langu i Marlene Dietrich!), no ta je značajka svakako nedostatna za ozbiljnije analize: zanimljiviji je način na koji je iskorišten postojeći kulturni materijal za tvorbu novoga djela. U tom je smislu pak Lang bio osobito poticajan: najveći dio trajanja ovog zasluženo hvaljenog djela premijerno prikazanog na ovogodišnjim Danima hrvatskoga filma organiziran je dovođenjem u suptilan odnos prizora iz ratnog (razorenog) Osjeka sa zvučnim zapisom iz Langova remek-djela *M*, po vjerojatno svim iole relevantnim kriterijima jednoga od najboljih filmova svih vremena.

Počevši sa sablasnom dječjom pjesmicom s početka *M*-a i razgovorom zabrinutih majki o ubojicama djece (koji su, dakako, među nama), Faktorova elektronska kamera trudi se otkriti prirodu suludih zbivanja s početka devedesetih — od krupnih događaja kao što je razaranje čitavih zgrada i ulica do naizgled sitnijih, 'marginalnijih' prizora diskretno (ili pak voajerski?) snimljene romantične šetnje uniformiranog muškarca i podjednako uniformirane žene (s ružom u ruci), upucavanja i ostalih tipičnih radnji iz ratnom scenografijom i odorama obilježena kafića, mačke koja se igra s mišem, muškarca koji u vojničkoj 'mačo'-igri s nožem ozljeđuje sam sebe...

Sve to vrijeme Faktor lucidno izgrađuje cjelovitost audio-vizualnog sklopa, traži motivske, ritmičke i druge poveznice svog vizualnog materijala s Langovim zvučnim zapisom, pri čemu vrlo dojmljivo uspijeva izazvati istu onu jezu i psihozu kojom je Lang, kažu neki povjesničari filma, anticipirao nacizam, holokaust i ostale strahote najveće klaonice prošlog stoljeća. No, najfascinantnija je vrlina filma *Das Lied ist aus* možda ipak to što gledatelj i ne mora biti poznavatelj Langova sjajnog opusa da osjeti jezu o kojoj je riječ — ubojice iz Faktorova filma intertekstualno se naslanjaju na Langova ubojicu djece, no o njemu ne zavise, na njemu ne parazitiraju... Stvarni su! Na kraju Faktorova filma kamera luta razorenim ulicama dok čujemo vrištanje kojim se na sudu kriminalaca brani Langov 'junak' Peter Lorre, koji je u liku pedofila jedan od najstrašnijih manijaka u povijesti filma između ostalih razloga i stoga što je tako običan, nezamjetan i prosječan.

Gledatelj neupoznat s M-om, čini nam se, naime, vrlo intenzivno može doživjeti vapaj nepoznata im čovjeka o demonima u glavi i sablastima prošlosti koji ga progone i tjeraju na



neizrecive zločine, a ono što je Lang ostvario poslovično vještom režijom, dakle ritmizacijom, izborom planova i kutova snimanja, montažnom organizacijom prostora, itd., Faktor ostvaruje kombinacijom vješte režije — montažne organizacije prostora, itd. — s eksperimentalističkim (konceptualističkim, strukturalističkim...) konceptom povezivanja slike sa zvukom već postojećeg filma.

Naime, kao prvo, bestjelesni zvukovi likova iz Langova filma na cjelinu Faktorova djela protežu onu istu grozu što je u *M*-u izaziva majčino očajno zazivanje Elsie (u ovom filmu, ako nas sjećanje ne vara, znakovito, neiskorištenom), rastjelešnjen glas što odjekuje kroz prazne hodnike i sušionice. Kao drugo, suptilnim ili čak ironijskim podudarnostima slike i zvuka (primjerice: kada dijalog spominje cigaretu — mi vidimo cigaretu posjetitelja osječkoga kafića...) postiže se zanimljiv recepcijski, a moglo bi se reći i ontološki učinak. Tijekom trajanja filma *Das Lied ist aus* gledatelj (ili barem potpisnik ovih redaka) isprva stječe snažan dojam kako je zvuk što ga čuje sastavni dio prikazana (prostorno-vremenski odrediva) svijeta, no s vremenom, kako se nikada ne ostvaruje potpuno jedinstvo prizora i zvuka, jača dojam kako je riječ o zvukovima ontološki smještenim negdje u pozadinu prikazanog, negdje u sablasni svijet duhova i fantoma (podsvjesti) iz kojega provaljuju iracionalna mržnja, nasilje, rat, iz kojega dolaze ubojice djece.

Vrlo retoričan kraj vizualnog zapisa točka je u kojoj se anticipirana provala iz onog iracionalnog podsvijeta (podsvije-

Slika iz filma *Das Lied ist aus* Ivana Faktora

sti) sugestijom kombinacije slike i zvuka više ne očekuje nego se *događa*, a suptilna razrada svijeta ratom zahvaćena grada (s humorom, svakodnevnim ritualima, intimističkim motivima razorene sobe...) osnažuje dojam dragocjenosti svega što je u opasnosti, zapravo, svega što je uništeno provalom iracionalnoga zla.

Spomenuti intimistički intonirani motivi, zaključimo još s tim zapažanjem, iznimno su važni jer uvodni natpis smješta situaciju iz filma u prošlost, pa intertekstualno povezivanje sa scenama iz filma *Istrebljivač* Ridleya Scotta, u kojima se problematizira pitanje uspomena i stvarnosti (replikantove lažne uspomene!) čak i gledatelju koji nije ni taj filmski klasik gledao jasno daje do znanja koliko je strašna uspomena na rat. Sugestija Faktorova filma banalizirana je našom verbalizacijom, no ipak ćemo pokušati parafrazirati: čovjek se ne može ne zapitati može li tako neizrecivo strašna uspomena uopće biti autentična, osobito ako znamo koliko su uspomene nepouzdane...

Dakako, taj problem realnosti zla i njegove neshvatljivosti jedan je od ključnih problema oko kojih se organizira ne samo *M* nego i drugi klasici velikoga njemačkog redatelja Fritza Langa, a pogled (pogled lika, pogled gledatelja, pogled lika prema gledatelju, itd.) jedno je od ključnih obilježja kojima se pokušava definirati Langov modernitet/modernost/modernizam. U Faktora je ta modernost inteligentno kodirana kroz suvremenost: ako postmodernistima repertoar modernističkih preokupacija i postupaka jest samo dio riznice prošlosti, Langu i njegovoj generaciji nije bilo do šale, ono čime se Lang bavio bila je okrutna, nasilna i neupitna sadašnjost (a, kako smo već napomenuli, i budućnost). Ubojice su stoga među nama, pa čak i ako je riječ o uspomenama na neko strašno prošlo vrijeme, jer svijest, uspomena, podsvijest, pogled, zvuk, prostor, vrijeme, film, televizijski ekran, fotografija, plakat, napetost i strava samo su različiti aspekti jednog te istog kontinuuma što ga ovako uspješno organizira *Das Lied ist aus*.

UDK: 7.097-22(497.5)"2002"(049.3)

Elvis Lenić

Nezanimljivi klišeji

Televizijska serija *Novo doba*

Građanski dnevnik *Novo doba* osnovan je u Splitu početkom 20. stoljeća. Tijekom Drugoga svjetskog rata zabranjuje ga fašistički režim i od tada živi u sjećanjima najstarijih žitelja. Mladi splitski novinari Renato Baretić, Ivica Ivanišević i Ante Tomić nedavno su svoje radno iskustvo, uglavnom stečeno u hrvatskim novinama tijekom devedesetih, pretočili u scenarij za televizijsku seriju. Pritom su svoj imaginarni dnevnik, čiji su djelatnici protagonisti njihovih priča, pomalo nostalgično nazvali upravo *Novo doba*. Redateljski dio posla poslije je odradio Hrvoje Hribar, a ostale pojedinosti dobro su poznate hrvatskoj javnosti, budući da je cijeli projekt popraćen za naše prilike neuobičajeno intenzivnom medijskom promocijom i najzad prikazan na televiziji u udarnom nedjeljnom terminu. Novinari izmišljenoga *Novog doba* pritom su predstavljeni kao živčani profesionalci, pritisnuti osobnim boljkama i životnim traumama. Ekipom dominira glavni urednik *Novog doba* (Mustafa Nadarević), vjerojatno jedan od najnormalnijih članova redakcije. On vodi smiren obiteljski život, cijenjen je po tome što će uvijek stati u obranu svojih djelatnika, u gradu ga respektiraju zbog ugleda, ali i brojnih kompromitirajućih stvarčica koje zna o lokalnim moćnicima. Milan Štrljić glumi rezignirana i svježe razvedena urednika crne kronike, koji utjehu pronalazi u zagrljaju stare ljubavi, novinarke koja se bavi vanjskopolitičkim temama (Ksenija Paić), a koju također muče problemi u bračnom životu. Istaknutiji akteri priče još su: novinarka gradske rubrike i samohrana majka koju tumači Lucija Šerbedžija, zatim fotografi (Milan Pleština i Joško Lokas), mladi novinar-pripravnik (Leon Lučev) itd. U pojedinim epizodama oni se suočavaju s raznolikim zadacima. U prvoj epizodi *Čudo* moraju pratiti lokalnog kralja plastike koji na prostoru bespravno sagrađena naselja planira veliku poslovnu investiciju. Istodobno siromašni otac brojne djece i vlasnik automobilskoga otpada (Ivo Gregurević) doživljava natprirodno iskustvo. U drugoj epizodi *Gola Maja* lokalni tajkun (Marinko Prga) pokušava zagorčati život bogatom povratniku iz Švedske (Galiano Pahor), budući da su istodobno bacili oko na jedno poduzeće koje treba privatizirati. Prga ucjenjuje protivnika uz pomoć korumpiranoga policijskog inspektora (Dejan Aćimović), a Pahoru najzad pomaže Štrljić, prijatelj iz davnih gimnazijskih dana. U *Živom zidu* slavni nogometaš lokalnog kluba (Alen Šalinović) na javnom mjestu pada u kokainsku komu. Mladi novinar (Leon Lučev) želi objaviti vijest, ali tome se suprotstavlja urednik sportske rubrike (Čedo Martinić), potpomognut zakulisnim igrama rukovodstva kluba. Epizoda *Svinjarije* donosi talačku krizu. Priča, koja je navodno nadahnuta životnim iskustvom jednog od scenarista, započinje dolaskom mesara iz obližnjeg mjesta u novinsku redakciju. Mesar je ogorčen klevetničkim pisanjem o njegovoj firmi i prijeti da će raznijeti redakciju dinamitom koji skriva ispod balonera. Posljednja epizoda *Ta divna splitska noć* počinje pripremama za hrvatsko-talijanski sastanak na vrhu. Istodobno pacijenti obližnje umobolnice, pod vodstvom bolesnika (Boris Miholjević) koji umišlja da je Mussolini, navečer bježe ukradenim autobusom u grad. Očajnom ravnatelju ustanove (Josip Genda) i županijskom šefu policije (Stojan Matavulj) predstoji neizvjesna noć.

Izvedbeni nedostaci

Jedan je od najvećih problema *Novog doba* scenarij pretrpan stereotipnim rješenjima, trajno predvidljiv, a s druge strane na mnogim mjestima prilično neuvjerljiv. Pogotovo je čudno što su pisci scenarija potekli iz novinarske sredine i moglo se očekivati da njihov prikaz bude znatno uvjerljiviji. Očito je problem u tome da se ne mogu usmjeriti na bitne stvari i zaobići dijelove koji neprimjerenim sadržajem narušavaju narativnu cjelinu. Problem u pisanju dijaloga, vječna boljka suvremene hrvatske scenaristike, i ovdje postiže nezavidno visoku razinu. Naravno, najveće kritike ipak idu na račun redatelja, budući da je pristao realizirati tako nedorađen scenarij i još je to napravio vrlo nezgrapno. *Novo doba* obiluje uobičajenim boljkama domaćih igranofilmskih projekata; tu su izlagačko mrtvilo, ukočenost, snažan dojam izvještačenosti, kao i nemogućnost redatelja da postigne nesputanost i lakoću odvijanja prizora. Hribar prilično slabo radi s glumcima, tako da su ionako bezlično napisani dijalozi u njihovoj izvedbi ispali još bezličniji. Osim toga, ni glumci nisu najsretnije odabrani za tumačenje pojedinih likova. Posebnu dozu neprirodnosti imaju glumci koji nastoje vjerno govoriti čakavskim, a to im nije govorni jezik (najuočljiviji je primjer Ksenije Paić), iako su se neki, poput Mustafe Nadarevića ili Joška Lokasa, prilično dobro snašli u svojim ulogama. Još jedan uočljiv nedostatak *Novog doba* očituje se u vizualnom izrazu, kojim dominira odveć agresivan stil. Silvije Jasenković, inače snimatelj zavidna talenta, kreira fotografiju koja ostavlja dojam prenaglašenih artističkih pretenzija, nekompatibilnih sa scenarijem zacrtanom linijom priče i likovima. To se uočava u prenaglašenoj uporabi boja, neprimjerenih rakursa i položaja kamere. Mora se priznati da ni Matišićeva glazba nije najsretnije pogođena. U trenucima kad Hribar pokušava stvoriti poseban ugođaj, naročito u povremenim narativnim zatišjima s noćnim totalima grada i pozadinskom glazbom, najizrazitije se uočava taj neskladan spoj, koji djeluje prilično neprirodno u cjelokupnom kontekstu radnje. Stvar je u tome da redatelj pokušava podići kreativnu razinu serije potpuno krivim postupcima, umjesto

da radi s glumcima, on se trudi postići bolji rezultat naglašenim vizualnim 'šminkanjem'. Doduše, u seriji nalazimo i povremene slučajne bljeskove duhovitosti, ali u gužvi izvještačenosti i stereotipa oni ne mogu znatno popraviti opći dojam.

Obilje klišejiziranih prizora

Osim navedenih scenarističkih, redateljskih izvedbenih i glumačkih propusta, u *Novom dobu* iznimno iritiraju brojni klišeji koji se javljaju baš u svakoj epizodi. U epizodi *Čudo* najprije lokalni siromah (Gregurević) doživljava metafizičko iskustvo u obliku ukazanja nadnaravnog bića. Ukazanje je prilično prežvakana tema na hrvatskoj medijskoj i kulturnoj sceni, iskorištena ne samo u funkciji pojavljivanja religijskih bića nego i političkih lidera iz prošlosti (Brešanov *Maršal*), ali autorima to odveć ne smeta. Naravno, Hribar i njegovi suradnici ne mogu bez još jednog neizostavnog elementa suvremene Hrvatske. To su famozni tajkuni, ujedno i protagonisti (Pahor i Prga) sljedeće epizode *Gola Maja*. Ne samo da njihovi predvidljivi postupci u dlaku prate ono što bismo očekivali od šablone hrvatskoga novokomponiranog bogataša, nego je takav i tjelesni izgled Marinka Prge kao smrknuta tipa u tamnom odijelu koji stalno nosi sunčane naočale, a vrijeme provodi na luksuznoj jahti usidrenoj u splitskoj luci. Kao da autorima to nije dovoljno, još su i njegovi tjelohranitelji prikazani kao dvojica priglupih Vlaja koji ništa nisu kadri poduzeti bez izravne šefove naredbe. U sličnoj maniri klišejizirane banalnosti prikazan je i neuredni lik korumpiranoga policijskog inspektora (Aćimović). U *Živom zidu* pojavljuje se nogometaš koji je pun novca, ovisnik je o drogama i ne može se podičiti osobitom inteligencijom. To je, naime, uobičajena predodžba o nogometašima. U skladu s tim i tjelohranitelji vlasnika lokalnoga nogometnog kluba izgledaju kao goleme gorile u tamnim odijelima i s tamnim naočalama, spremne da prebiju bilo koga sumnjivca na šefov mig. To još nije vrhunac neinventivnosti, jer tek u *Svinjarijama* doista imamo priliku vidjeti prave 'svinjarije', nakon što ogorčeni mesar upada u redakciju nakrcan dinamitom. Situacija talačke krize, predimenzionirana do krajnjih granica, zapravo je agresivno protumačena klišejizirana scena kakve poznajemo iz mnoštva drugorazrednih kriminalističkih filmova. Još su autori javno izjavljivali kako je jedan od scenarista doživio sličnu talačku krizu u svojoj novinarskoj karijeri. Valjda mu je to moglo pomoći da cijelu situaciju prikaže makar trunčicu inventivnije. Psihijatrijski pacijenti vjerojatno su najzahvalniji za klišejizirano tumačenje, a to se najbolje vidi u posljednjoj epizodi *Ta divna splitska noć*. Na početku dvojica pacijenata 'love ribu' s broda koji je smješten u dvorištu umobolnice, a ta se fora originalnošću poklapa upravo s onim vicevima u kojima luđaci vuku kutiju za cipele misleći da je pas ili pak skaču u bazen bez vode. Njihov vođa umišlja si da je novi Mussolini, a uvriježeno je smatrati da takvi pacijenti uvijek imaju među sobom nekoga tko će sebe vidjeti u ulozi slavne osobe iz prošlosti. Policajci su također tretirani po uzoru na one iz uličnih viceva. U nekoliko reprezentativnih prizora iznimno precizno i nemaštovito pokazana nam je minorna razina njihove inteligencije. Čak i uključivanje glazbenika splitske skupine TBF, kao privremenih pacijenata umobolnice koji na taj način žele izbjeći novačenje, u ovom slučaju djeluje izvještačeno i na razini banalnih očekivanja. Tvorcima *Novog doba* očito je veliki problem što su gotovo sve ključne likove, kao i situacije i okolnosti u kojima se nalaze, jednostavno kopirali iz nekih već viđenih i posve blijedih situacija. Pitanje je smatraju li to doista duhovitim i nepotrebnim da se učine bilo kakve izmjene ili se u određenim trenucima jednostavno nisu mogli sjetiti ničega boljeg? U svakom slučaju, pored ostalih problema, i ti detalji stvaraju golem estetski problem njihovoj kreaciji.

Procijep između obećanog i ostvarenog

Novo doba kvalitativno je negdje u razini, ili možda neznatno iznad, ostalih humorističkih serija koje su na Hrvatskoj televiziji snimane tijekom devedesetih prošloga stoljeća. Tvrdnja da je to najbolja serija u posljednjih desetak godina, čak i da je istinita, ne govori mnogo, uzimajući u obzir kroničan nedostatak kriterija kojim je obilovalo spomenuto razdoblje. Međutim, u slučaju *Novog doba* najviše bode u oči nerazmjer između kvalitete serije i prilično bučnih izljeva očekivanja koje su redatelj Hribar i scenaristi Tomić, Baretić i Ivanišević gajili za svoj projekt. U intervjuima, koje su brojnim medijima davali uoči i nakon premijere, navodili su da je u pitanju zabavna i dinamična priča o životima novinara, serija koja će prodrmati dosadašnju učmalost HTV-ove produkcije, spominjali su je čak u kontekstu *Malog mista* s početka novoga tisućljeća i tako dalje. Hribar je jednom spomenuo da je Split otkačen grad pun neobjašnjive energije i da je dovoljno kamerom prošetati gradom da se dobije odličan materijal. Možda je to točno, ali po kadrovima njegove serije ne bi se reklo. Normalna gledatelja ne zanima kakav je u zbilji grad Split i što on znači, nego koliko je zanimljiva priča koja se odvija pred njegovim očima, a očito je da *Novom dobu* kronično nedostaje dinamike, narativne glatkoće i ugođaja. Sličnu neumjerenost nalazimo u pristupu scenarista, koji misle da im je novinarsko iskustvo dovoljno jamstvo da mogu napisati dobru priču o životu u tim krugovima. Doduše, korisno je što vjernije pokazati kako novinari održavaju redakcijske sastanke, koje su im metode u pronalaženju vijesti i koliko je stresan njihov život, ali je li to dovoljno? Može li neprestano ponavljanje tih predložaka biti gledatelju dovoljno privlačno? Bezvrijedno je dobro poznavanje okvira u kojima se radnja odvija, ako pisci nisu u stanju stvoriti neusiljeno i spontano središte zbivanja, razviti zanimljive osobine pojedinih likova i pisati zabavne dijaloge.

Redatelj Hribar i njegovi scenaristi htjeli bi nešto postići, ali očito ne znaju što i na koji način. Oni žele stvoriti privid ugleda respektabilnih autora, ali njihovi postupci obuhvaćaju lansiranje jeftinih i agresivnih trikova. Nažalost, ono najbitnije što definira vrsnoću djela nalazi se izvan granica njihove radne koncentracije, a možda i kreativnih mogućnosti. Reakcije javnosti, a pogotovo stručnog dijela, trebale bi ipak biti utemeljeno oštrije. Ukoliko želimo da se opet snimaju serije poput *Gruntovčana*, *Kuda idu divlje svinje* ili *Našeg malog mista*, na koje se neprestano pozivamo, nije dovoljno ustvrditi kako je nova serija još jedno podnošljivo djelce na razini kreativnih dometa HTV-a tijekom devedesetih prošlog stoljeća. Treba biti mnogo kritičniji i određeniji u definiranju svih nedostataka. *Novo doba* najočitiji je primjer projekta u koji je uloženo mnogo buke ni za što. Autorima bi bilo mnogo korisnije da se ubuduće nauče samokritičnosti i više posvete radu, umjesto što uzaludno rasipaju energiju na javnu samopromociju. Ako ništa drugo, barem na ovom primjeru mogu naučiti dobru lekciju.

UDK: 791.43-2(048)

Damir Radić

Romantičarski film 'ekscesne' konstrukcijske strategije — *Ostani kraj mene* (Stand by Me)

Svu četvoricu dječaka, glavnih likova nostalgičnog filma *Ostani uz mene* (*Stand by Me*, Rob Reiner, SAD, 1986), smještena u američki provincijski gradić u ljeto 1959, odlikuje gubitništvo; no njihovo gubitništvo ne samo da je, kao što je prirodno, individualizirano, nego ih i vrsno dijeli: na jednoj su strani Gordon/Gordie Lachance (Wil Wheaton), Chris Chambers (River Phoenix) i Teddy Duchamps (Corey Feldman), čije je gubitništvo emocionalno, a na drugoj Vern Tessio (Jerry O'Connell) čiji je jedini gubitak materijalan.

Gordie je izgubio voljenog starijeg brata (s kojim je, kao što se saznaje iz *flashbackova*, imao izniman odnos), najpopularnijega malomještanskog gimnazijalca, što je samo po sebi velik šok, a postaje još bolniji zbog roditeljske reakcije: poginuli sin bio je i njihov osobni heroj te im je nakon njegove smrti život uvelike besmislenim, ili se barem čini izgleda da u mlađem sinu ne mogu naći pravi smisao; za razliku od poginulog Dennyja (John Cusack), koji je bio zvijezda srednjoškolske *footballske* momčadi, imao djevojku iz tzv. dobre obitelji i sve izglede za velik sportsko-društveni uspjeh, Gordie, u očima svojih roditelja i vrijednosno jednako orijentirane šire zajednice, ništa posebno ne obećava, on je tek tjelesno krhak dječak koji piše 'nekakve' priče, a najbolji su mu prijatelji 'sumnjivi' dječaci iz neuglednih obitelji. Chrisovo gubitništvo također je vezano za obitelj i bitno njome određeno: on je dijete iz tzv. loše obitelji, njegovi su sitni lopovi, neka varijanta onoga što se u Americi naziva bijelo smeće; stoga mu je mjesto u konzervativnoj sredini, bez obzira na njegove individualne vrijednosti i potencijale, determinirano pa nije ni čudo da biva prvooptuženi za krađu novca iz školske blagajne. I Gordie i Chris izraziti su senzibilci, koji odlično razumiju i još bolje osjećaju jedan drugog.

I Teddyjevo je gubitništvo emocionalno-obiteljske provenijencije. On je također dijete iz obitelji na lošem glasu, njegov otac, navodni ratni heroj iz Normandije, duševno je poremećena osoba koja ga je zlostavljala, a sad je zatvorena u ludnici; ipak Teddy ga voli i njegov pad, kao i jasno neuvažavanje koje doživljava od sredine u kojoj živi, teško podnosi. No, za razliku od Gordieja i Chrisa, Teddy je senzibilac druge vrste — očite su i primjese očeva nasljeđa u pogledu psihičkog skrenuća; nedostaje mu tankoćutnosti, manje je inteligentan, zaluđen je vojskom (što je zasigurno posljedica očeva utjecaja). Četvrti dječak, Vern, ima najniži stupanj inteligencije i za razliku od ostale trojice ne može ga se opisati kao osobu povišena senzibiliteta; osim toga inferioran im je i zbog svoje debljine i strašljivosti, no najvažnije je da on svega toga nije svjestan, barem ne u tolikoj mjeri da bi patio od ikakvih emocionalnih trauma; ono što on jedino osjeća kao konkretan gubitak jest staklenka s novčićima koju je zakopao pod trijem i više je ne može naći.

Dakle on je materijalistički gubitnik spram trojice senzibilaca, što može asocirati na poznatu situaciju iz Faulknerova *Krika (Buke) i bijesa*, gdje je emotivcima i instinktivcima, Quentinu, Caddy i Benjyju, suprotstavljen vulgarni materijalist Jason, kojem je glavna nesreća gubitak novca. Asocijacija je to koja ne može podnijeti dalju razradu, ali zgodno ju je spomenuti i s obzirom da je pisac priče koja je poslužila kao polazište za film Stephen King, a on je autor kojeg se u nekoj mjeri (npr. specifična stilska rješenja u funkciji psihologizacije) može povezati s Faulknerom.

Među gubitnicima je, rečeno je, prisutna vrsna raslojenost, odnosno Vernovo materijalističko gubitništvo svojevrstan je eksces u odnosu na emocionalno gubitništvo ostale trojice. Zanimljivo je da i u glavnom dijelu priče, pješačkom putovanju četvorice prijatelja prugom prema mjestu na kojem očekuju da će pronaći leš mladića koji traže, postoji nešto što bi se moglo nazvati ekscesom. Putovanje se naime sastoji od nekoliko glavnih točaka: prva je veliko skupljalište otpada u kojem dječaci provode neko vrijeme, a napuštaju ga u bijegu od čuvara i njegova psa, druga je opasan prelazak dugog željezničkog mosta preko rijeke pred nadolazećim vlakom, treća pad u šumsku baru čija su posljedica brojne pijavice po dječačkim tijelima, zbog kojih u panici izlaze iz vode i zgroženi ih skidaju sa sebe, četvrta je noćenje u šumi koje im izaziva strah zbog sablasna životinjskog glasanja. Dakle sve glavne točke putovanja povezane su sa strahom, i to realnim (čak i strah od noćnoga glasanja životinja može biti opravdan, jer one zaista mogu imati i ugrožavajuće namjere, a uostalom moguće je da zvukovi koje su čuli i ne dolaze od životinja nego ljudi koji im spremaju zlo), a zajedno s njim prisutan je

Četiri prijatelja iz *Ostani uz mene* Boba Reinera, 1983.

i motiv bijega. Pritom treba dodati da se prije samoga početak putovanja zbio mali incident kad je Gordie slučajno ispalio metak iz Chrisova pištolja pa su obojica pobjegla pred iznenađenom mladom ženom koja je došla provjeriti o čemu je riječ. I kraj putovanja te dolazak na cilj obilježen je dramatičnim sukobom sa starijim mladićima, gdje se strah javio u svom najneugodnijem obliku, motiviran najkonkretnijom opasnošću. I tu se javlja motiv bijega, samo što ovaj put ne bježe sva četvorica, nego Vern i Teddy, dok Chris i Gordie sada ne odstupaju. To je važan trenutak ne samo zato što znači dramaturški, emocionalno i značenjski kulminacijsko mjesto priče, nego i stoga što slijedeći logiku glavnih točaka putovanja i motiva straha i bijega koji su s njima povezani, još jednom, sad definitivno, potvrđuje razlike između četvorice prijatelja. Takva domišljata karakterizacija pokazuje da su, generalno gledajući, Vern i Teddy jedan svijet, a Chris i Gordie drugi, a očita razlika između Verna i Teddyja, odnosno potpodjela među četvorkom, očituje se u tome što Vern bježi prvi, i to odmah, a Teddy, koji isprva nastupa hrabro i provokativno, bježi nešto kasnije, kad vođa mladića Ace (Kiefer Sutharland) izvuče nož. Dok su dotad, u svim prethodnim glavnim točkama putovanja, sva četvorica bježala zajedno, sad dolazi do simbolično vrlo važnog razdvajanja, čije će se značenje vrlo brzo manifestirati: po povratku u gradić u rano nedjeljno jutro Vern i Teddy prvi odlaze kućama, a gledatelji saznaju da su za Gordieja i Chrisa (koji su još neko vrijeme nakon Vernova i Teddyjeva odlaska ostali zajedno) njih dvojica ubrzo postali samo poznata lica u prolazu i ništa više. No ta podjela, koja je i orije naznačivana, nije se prvi put eksplicitno i intenzivno manifestirala u kulminacijskoj točki sukoba oko leša. Prvi se put ona javlja u noći provedenoj u šumi, u jednom dijelu te točke putovanja koja će se u odnosu na druge pokazati ekscesnom.

Rečeno je da sve glavne točke putovanja obilježava strah putnika, a gotovo u svima prisutan je motiv bijega (bijeg pred čuvarom otpada i njegovim psom, bijeg pred vlakom, bijeg pred pijavicama), što se odnosi čak i na 'predtočku' putovanja (bijeg nakon hica iz pištolja), također i na ciljnu točku (bijeg Verna i Teddyja pred opasnim starijim dečkima). Bijeg se ne javlja samo prilikom noćenja u šumi, a umjesto njega nudi se nešto drugo — na nagovor prijatelja, prije nego što će krenuti na spavanje, Gordie pripovijeda jednu od svojih priča. Tu priču režiser Reiner vizualizira, a s obzirom da je groteskna, on to čini u grotesknom ključu. Kako je i ranije tijekom filma osnovnu vremensku razinu na kojoj se radnja zbiva (tri dana u ljeto 1959) povremeno penetrirao Gordiejevim *flashbackovima*, vizualizacija Gordiejeve priče može se shvatiti kao svojevrstan kontinuitet razbijanja strogo linearnog izlaganja priče filma, no ovdje je ipak riječ o izdvojenu slučaju. *Flashbackovi* su se odnosili na stvarne događaje u prošlosti, dok se vizualizacijom Gordiejeve priče uspostavlja nova, izdvojena cjelina, posve fiktivna, te ona zapravo čini mali film u filmu (treba napomenuti da kasnije te iste noći Gordie usnije san, dakle ponovno nestvarna zbivanja, koja Reiner također vizualizira, no u odnosu na Gordiejevu priču taj je san kratak i ne uspijeva se izdvojiti kao posebna cjelina, kao film u filmu; osim toga on se temelji na Gordiejevim strahovima, emocionalnim traumama, što s njegovom grotesknom pričom, barem ne izravno, nije slučaj, stoga san, za razliku od priče, barata sa stvarnim osobama i povezan je sa stvarnim događajem bratova sprovoda).

Gordiejeva je priča dakle izdvojena, ponovno se može reći — ekscesna točka putovanja, a jednako kao i ciljna točka putovanja, na kojoj prvi put sva četvorica dječaka ne bježe zajedno (u 'predtočki', bijegu nakon pucnja iz pištolja, nisu mogla bježati sva četvorica jer Teddy i Vern nisu ni bili prisutni), ona pokazuje i podcrtava razliku između Gordieja i Chrisa na jednoj, te Teddyja i Verna na drugoj strani: Gordiejeva se priča istina svima svidjela, no Teddy je nezadovoljan svršetkom (i traži daljnje zgode junaka priče izvan njezine logike), a Vern postavlja pitanje posve nevažnu za prirodu priče. To su jasni pokazatelji kako Vern i Teddy ne samo da ne dijele duhovnu razinu s Gordiejem i Chrisom, nego da je njihov duh, osobito u pogledu umjetničke senzibiliziranosti (koju 'provjerava' Gordiejeva priča), zakržljao. Gledajući iz ove narativne točke, budući rasap prijateljske četvorke, odnosno odvojenost Chrisa i Gordieja od ostale dvojice, posve je očekivan.

Zaključeno je da je vizualizacija Gordiejeve priče ekscesna točka putovanja četvorice dječaka, a kao da se podrazumijeva da je ona po svojoj 'fiktivnoj' prirodi jedinstvena u 'zbiljskoj' cjelini filma. No jedan detalj upozorava da ne mora biti tako. Na odjavnoj špici, pri listi glumaca, piše da Richard Dreyfuss tumači lik pisca (The Writer), a ne, kao što bi gledatelj očekivao, odraslog Gordona Lachancea (film naime ima okvirnu ili prstenastu kompoziciju: u njezinu okviru, smještenu u ljeto 1985, nalazi se pripovjedač, sredovječni muškarac kojega glumi Dreyfuss, dok se kompozicijska jezgra, kako je prije rečeno, zbiva u ljeto 1959; zahvaljujući narativno-kompozicijskim konvencijama, ali i tužnom, nostalgično-melankoličnom zračenju Dreyfussova lika, gledatelji spontano prihvaćaju sredovječnoga pripovjedača iz okvira kao odraslog Gordieja, tj. Gordona Lachancea). Postavlja se pitanje zašto lik sredovječnoga muškarca, koji je u uvodnom dijelu okvira prikazan kako osamljen sjedi u automobilu terenskoga tipa i čita novine u kojima je objavljena vijest o ubojstvu odvjetnika Chrisa Chambersa, a u završnici kako na kompjuteru dovršava tekst čiji su sadržaj gledatelji u obliku filma mogli pratiti prethodnih nešto manje od dva sata, nije tituliran kao odrasli Gordon Lachance, nego neutralno i možda čak pomalo hladno (s obzirom na izrazitu emocionalnost filma) kao pisac? Takvo tituliranje dakako ne mora ništa posebno značiti, pisac može biti drugi naziv za odraslog Gordona/Gordieja, osobito ako se ima u vidu spomenuti emocionalni angažman lika kad pročita vijest o smrti najboljega prijatelja iz djetinjstva; pretpostavljamo da tako to vjerojatno i jest što se tiče tvoraca filma. Ipak, to može značiti i nešto drugo: da sredovječni čovjek u kompozicijskom okviru nije odrasli Gordon Lachance, nego neki drugi profesionalni pisac kojega je vijest o ubojstvu njegova vršnjaka odvjetnika, kojega on, pretpostavimo, uopće nije poznavao, podsjetila na nekog njegova velikog prijatelja iz djetinjstva koji je postao odvjetnik, a s kojim je s vremenom izgubio svaki izravni kontakt, te je potaknut tim podsjećanjem krenuo napisati posve fikcionalan, pseudoautobiografski tekst. U tom slučaju Gordon Lachance i ostali likovi, gledajući iz perspektive pripovjedača, bili bi izmišljeni; dakle samo bi okvir filma bio zbiljski, a čitava kompozicijska jezgra fiktivna, pa ni sekvenca vizualizirane Gordiejeve priče više ne bi bila eksces (osim u pogledu svoje grotesknosti naspram nostalgično-melankoličnog okružja cjeline), nego bi dijelila vrsnu pripadnost s jezgrom, tj. umjesto sheme *zbiljsko (okvir) — zbiljsko*

(jezgra) — fiktivno (sekvenca Gordiejeve priče kao mikrocjelina filma), radilo bi se o shemi *zbiljsko — fiktivno — fiktivno*.

Tome bi u prilog išlo i praćenje u filmu onih događaja (vezanih uz starije dečke) za koje Gordie u vrijeme odvijanja jezgrovnog dijela priče filma nikako nije mogao znati (a on je pripovjedač i sva su ostala zbivanja u filmu sagledana iz njegove perspektive), jer je bio, zajedno s prijateljima, na sasvim drugom mjestu. No opet, to ne mora biti neki krucijalan argument s obzirom da se takve pripovjedno-perspektivizacijske greške i inače događaju u filmovima te se, ukoliko izrazito ne bodu oči, što ovdje nikako nije slučaj, s lakoćom prihvaćaju; uostalom, uopće ne mora biti riječ o greški: Gordon/Gordie naknadno je mogao saznati što su radili njihovi protivnici i to ubaciti u svoje autobiografsko pripovijedanje — riječ bi bila o sasvim legitimnu postupku.

Bilo kako bilo, ostaje neprijepornim da je *Ostani uz mene* dirljiv film o četvorici prijatelja u onom prijelaznom razdoblju, jednom od ključnih u životu mnogih, između djetinjstva i mladosti, nenadmašni film nostalgije koji suptilno i vrlo precizno kazuje neke stvari o naravi življenja, životnom toku i njegovim mijenama. Film ima općih mjesta, emocionalno-situacijskih klišea (npr. Gordie misli da ga otac mrzi i da smatra da je on trebao stradati umjesto brata te mu se zbog toga javlja snažan i izrazito traumatičan osjećaj krivnje), prisutne su mjestimične psihološke neuvjerljivosti (dječaci kojima djevojke, kako pripovjedač kazuje, još nisu ušle u misli i osjećaje pa su zaokupljeni time koja je Disneyjev Šiljo zapravo životinja, a ipak su toliko zreli, što se odnosi samo na Gordieja i Chrisa, da suvereno razmišljaju o egzistencijalnim problemima kao što su pitanje izbora ili neizbora fakulteta, ostanka u rodnom mjestu ili odlaska, izbora zanimanja i uopće životnog puta), no njime dominira dostojanstvena intonacija, režijska izvedba koja ne dopušta skretanje u patetičnom smjeru, stoga ni navedena sporna mjesta ne postaju remetilačkim čimbenicima. Na samom kraju filma pisac/pripovjedač zaključuje da nikad poslije nije imao tako dobre prijatelje kao s dvanaest godina, no taj pomalo mistifikacijski iskaz, dat u melankoničnom tonu, odmah potom ublažuje završnom rečenicom, koju prati veseli izraz lica, *Jesus, who doesnt*', tj. da je tako valjda s većinom ljudi, da većina ljudi na to prijelazno razdoblje svojih života gleda na takav način, jer ipak je neusporedivo lakše sklapati prijateljstva (i ljubavi) u dobi kad su osobni zahtjevi manji, kad je životno iskustvo u pupoljcima, količina znanja relativno niska, kad individualne razlike, premda zapisane u nama, još nisu tako jasno iskristalizirane.

Ostani uz mene zanimljivo je ostvarenje i po tome što je njemu, za razliku od velike većine ostalih filmova nostalgije koji inzistiraju na urbanom ambijentu, makar i provincijskom, urbanost margina, a središte čini priroda — livade, rijeka, šuma. Kroz krasnu prirodu prolazi reprezentativna civilizacijska tekovina, željeznička pruga, koja je donijela smrt mladiću za čijim su lešom dječaci krenuli u potragu (a druga reprezentativna civilizacijska, također prometna tekovina, automobil, donijela je smrt Gordiejevu bratu), no i priroda zna biti neugodna: pijavice su za dječake, osobito Gordieja, kojem se jedna bila prilijepila za spolne organe, bile iskustvo koje bi rado izbjegli. Ipak, ono čega će se Gordie uvijek sjećati iz svoje dječačke pustolovine, od onoga što mu je priroda pružila, svakako je jutro nakon noćenja u šumi, kad se sam, odvojen od ostalih (pošto je posljeddnji čuvao stražu), susreo sa srnom. Taj poetičan trenutak nježnosti i nevinosti nije povjerio nikom, čak ni najboljem prijatelju Chrisu, a on je u cjelini filma presudan, ne samo kao poetski ekskurs, nego kao onaj najvažniji eksces, sačuvan u ovom tekstu za kraj, koji pravi razliku između Gordieja i Chrisa. Istina, prvi put je gledatelj mogao Gordieja i Chrisa sagledati na različitim stranama kroz likove njihove starije braće: Chrisov brat Eyeball (Bradley Gregg), za razliku od samog Chrisa, sirov je mladić, član Aceove škvadre i njegov pobočnik. Kako je i Vernov stariji brat Billy (Casey Siemaszko) član Aceova ganga (Teddy nema starije braće), u ovom je slučaju Chris na istoj strani s Vernom, dok je Gordie, čiji je brat Denny oličenje dobrote, poštenja i razumijevanja, ostao osamljen na drugoj strani. No ta je razdvojenost neizravna i temelji se na širem kontekstu ne uvažavajući individualnu posebnost, pa tek jutarnji prizor na tračnicama uz rub šume, koji je svojom specifičnom poetičnošću jedinstven u filmu, tu delikatnu distancu između Gordieja i ostalih, čak i Chrisa (koji zasigurno, gledajući prema logici ove priče, nije slučajno postao odvjetnik, tj. izabrao racionalnije i 'konkretnije' zanimanje), poantira. Gordie nikom nije povjerio 'pjesnički' susret sa srnom, ostajući sam u svom (umjetničkom) svijetu, osjetivši da ga ne može podijeliti ni s najboljim prijateljem. Izdvojeni tankoćutni umjetnik, ganut prirodom, motiv je koji film povezuje s dragocjenim nasljeđem romantizma.

Filmografija:

Ostani uz mene / Stand by Me, SAD, 1986.
Producentska kuća: Columbia Pictures
Režiser: Rob Reiner
Producenti: Andrew Scheinman, Bruce A. Evans, Raynold Gideon
Scenaristi: Bruce A. Evans, Raynold Gideon (prema noveli *The Body* Stephena Kinga)
Direktor fotografije: Thomas Del Ruth
Scenografi: Dennis Washington i Richard D. Kent
Kostimografkinja (supervizorica): Sue Moore
Montažer: Rebort Leighton
Skladatelj: Jack Nitzsche
Uloge: Will Wheaton (Gordie Lachance)
River Phoenix (Chris Chambers)
Corey Feldman (Teddy Duchamps)
Jerry O'Connell (Vern Tessio)
Kiefer Sutharland (Ace Merrill)
Richard Dreyfuss (pisac) John Cusack (Denny Lachance)
Casey Siemaszko (Billy Tessio)
Gary Riley (Charlie Hogan)
Bradley Gregg (Eyeball Chambers)
Jason Oliver (Vince Desjardins)
Marshall Bell (Mr. Lachance)
35 mm, boja
Hrvatski videodistributer: Continental film

Rob Reiner — cjelovita filmografija 1967-1999.

(r. New York, 6. IV. 1947)

Napomena: Masnim slovima otisnuti su naslovi dugometražnih igranih kinofilmova čiji je režiser Rob Reiner; dugometražni igrani kinofilmovi drugih režisera, u kojima je Reiner angažiran kao glumac, producent ili scenarist, nisu posebno (grafički, rodovski, metražno) specificirani, dok su ostali filmovi rodovski odnosno metražno određeni; nije provedena precizna specifikacija pa tamo gdje se Reiner navodi kao npr. producent i scenarist ne znači da u toj djelatnosti nije imao suradnike, tj. da više osoba nije potpisano kao producenti, scenaristi itd.; pod pojmom nastupio, kad je riječ o igranim produkcijama, misli se na to da je Reiner glumio samog sebe, a pod TV-filmom se, kao što je uobičajeno, podrazumijeva dugometražni igrani film namjenski snimljen za televiziju.

1967.
Ući nasmijan (Enter Laughing); glumac

1970.
Gdje je tata? (Where's Poppa?); glumac
Hodnici bijesa (Halls of Anger); glumac

1971.
Ljetno drvo (Summertree); glumac
Sve u obitelji — TV-serija; glumac

1974.
Igra četvrtkom (Thursday's Game) — TV-film; glumac

1975.
Kako je došlo do toga da nitko nije na našoj strani? (How Come Nobody's on Our Side?); glumac

1977.
Fire Sale; glumac

1978.
Slobodna zemlja (Free Country) — TV-serija; producent, glumac

1979.
Više od prijatelja (More Than Friends) — TV-film; scenarist, glumac

1982.
Milijun dolara u polju (Million Dollar Infield) — TV-film; producent, glumac

1984.
Ovo je »Spinal Tap« (This Is Spinal Tap); režiser, scenarist, skladatelj, glumac

1985.
Sigurna stvar (The Sure Thing); režiser

1986.
Ostani kraj mene (Stand by Me); režiser

1987.
Princeza nevjesta (The Princess Bride); režiser, producent; *Baci mamu iz vlaka (Throw Mama from the Train)*; glumac

1989.
Kad je Harry sreo Sally (When Harry Met Sally); režiser, producent

1990.
Misery; režiser, producent, glumac (nepotpisan)
Duh '76. (The Spirit of '76); glumac
Razglednice iz pakla (Postcards from the Edge); glumac

1991.
Morton & Hayes — TV-serija; kreator, producent, nastupio

1992.
Malo dobrih ljudi/Nekoliko dobrih ljudi (A Few Good Men); režiser, producent
Povratak »Spinal Tap« (A Spinal Tap Reunion: The 25th Anniversery London Sell-Out / Return of Spinal Tap) — TV-film; glumac

1993.
Romansa u Seattleu (Sleepless in Seattle); glumac

1994.
Sjever (North); režiser, producent; *Smušeni luđaci (Mixed Nuts)*; glumac
Meci iznad Broadwaya (Bullets Over Broadway); glumac

1995.
Predsjednik / Američki predsjednik (The American President); režiser; producent
Bye bye, ljubavi (Bye Bye, Love); glumac

1996.
Ubojstvo iz zasjede/Duhovi Mississipija (Ghosts of Mississippi/Ghosts From the Past); režiser, producent
Vrijeme ludog psa (Mad Dog Time/Trigger Happy); glumac; *U dobru i zlu (For Better or Worse)*; glumac
Klub prvih supruga (The First Wives Club); glumac

1997.
Tvoje sam dijete (I Am Your Child) — dokumentarni srednjometražni TV-film; režiser, nastupio

1998.
Primarne boje (Primary Colors); glumac

1999.
Naša priča (The Story of Us); režiser, producent, glumac
Edtv; glumac; *Muza (The Muse),* nastupio
Zauvijek Hollywood (Forever Hollywood) — dokumentarni srednjometražni film, nastupio

2000.
Kako je Harry sreo Sally (How Harry Met Sally); glumi samoga sebe

2003.
Alex i Emma (Alex and Emma); režiser (u radu)

UDK: 791.43:176.8(049.3)

Željka Vukajlović

(Ne)uspjesi pornografskih težnji — feministička perspektiva

Uz Radićev tekst *Pornofilska seksualnost na udaru feminističke kritike*, HFLJ

U svojoj polemici Damir Radić moj tekst *Pornografski umovi i reakcije na film Rasturi me* opisuje kao iskren i strastven. Ne želim spekulirati o mogućim denotacijama (i osobito ne o konotacijama takve tvrdnje), ali moram istaknuti kako mi nije bila namjera napisati ni iskren ni strastven tekst. Radilo se prije svega o kroničnom nedostatku literature u našim knjižnicama. Pri čemu su se 'iskrenost i strastvenost' omaknule. Radić ima pravo kako sam iznijela neke dvojbene teze, te kako moj uvid u pornografsku produkciju nije bio reprezentativan. Njegova polemika, te moj novopobuđeni interes isprovocirali su novi tekst u kojem ću upozoriti Radića na njegove dvojbene teze, ali i korigirati svoj prvi tekst kako u pogledu šire kontekstualizacije problema (u čemu Radić vidi osnovni problem moga teksta), tako i u vezi s nekim dosad nedovoljno istaknutim aspektima filma *Baise-moi* (*Rasturi me*).[1]

Damir Radić ističe kako je temeljni problem moje »*interpretacijske kontekstualizacije... u činjenici da inzistira(m) na posebnoj ženskoj seksualnosti, odnosno posebnom ženskom pristupu prezentaciji seksualnosti, nasilja i ženskih reakcija na njih*«, pri čemu nisam jasno definirala korišteno pojmovlje. Radić na više mjesta u tekstu iznosi otvorenu sumnju u različitost ženske i muške seksualnosti. Čini se kako smo se i Radić i ja u pokušajima propitivanja složenog (i u nas ne osobito često tematizirana) problema upali u zamku poistovjećivanja reprezentacije seksualnosti i seksualnosti same, te pišući o filmu, oboje neoprezno baratamo terminom *seksualnost,* kao da je u pitanju samorazumljiv entitet lako prenosiv na veliki ili mali ekran. Pornografija je, dakako, pokušaj *reprezentacije* seksualnosti, a zbivanja na ekranu samo su znakovi koji upućuju na referent sa sjecišta prirode i društva.

Teško mi je povjerovati da Radić iskreno vjeruje u svoju zamisao da nema razlike između muške i ženske seksualnosti; implikacije takva stajališta čine mi se prestrašnim i za njega osobno i za društvo u kojem se takvo pitanje može postaviti. Navodim jedan suvisao tekst o toj temi,[2] i iščitavam Radićevu opasku samo kao, u ovom kontekstu pomalo neoprezno, upotrijebljeno polemičko oružje. Definiranje ženske i muške seksualnosti odvija se svakodnevno na svim razinama — od usmene kulture i osobnoga iskustva pojedinca/pojedinke do znanosti. Dapače, konstruiranje muške i ženske seksualnosti jedan je od represivnih procesa patrijarhalnog društva: na čvrstom razgraničenju uloga pokušava se realizirati ideološki nacrt patrijarhata. Ipak, donekle se priklanjam optimističnom Fiskeu — ne postoji ni jedan pokušaj nametanja hegemonije koji u sebi ne sadrži mjesto za subverzivni otpor.[3]

Pitanje odnosa kulture i prirode u konstituiranju muške i ženske seksualnosti zbunjujuće je i mislim da je neodgovorivo. Ipak, na tu je aporiju moguće gledati dvjema strategijama. Bez obzira na odnos prirodnog i kulturnog u konstrukciji seksualnosti muškarca i žene, činjenica je da je ta konstrukcija dio određenog identiteta i načina na koji pojedinac/pojedinka gledaju i doživljavaju sebe. Čak i kada ne bi bilo prirodne razlike u seksualnosti, taj kulturalni faktor opunomoćuje nas da govorimo o razlikama u identitetima koji su proizvedeni i koji mogu, s obzirom da postoje kao takvi, zahtijevati svoje umjetničke i ine reprezentacije.[4] S druge pak strane, ja ni u kom slučaju nisam pristalica zamisli o androginiji, a Radićev argument kako su »*pobornici stava 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 shodno tome 'žensko pismo' u znanosti i filozofiji)*« u najmanju mi je ruku sumnjiv. Čudno je u ovo postmoderno vrijeme s tolikom dozom sigurnost tvrditi kako je netko nešto osporio i nedovojbeno dokazao (ne bi bilo zgorega da je Radić precizirao o kojim se 'pobornicima' radi). S druge pak strane zanimljiv je Radićev skok s govora o seksualnosti i umjetnosti na povlaštene diskurse zapadne civilizacije. Ne samo da je do dirljivosti iskreno pokazati svoje neznanje pitanjem je li tko pokušao dokazati postojanje 'ženskoga pisma' (što god Radić pod tim podrazumijevao, ja moram istaknuti stanovitu dozu skepse prema tom omiljenom terminu ne osobito upućenih u feminističku kritiku) u znanosti i filozofiji u vremenu kad *gender studies* polako prodiru čak i u naše petrificirane sveučilišne sustave, nego je divna iskrenost procurila i na drugoj razini Radićeva iskaza. Naime, Radićev muški diskursivni subjekt očito predaje teritorij seksualnosti i umjetnosti ženskom glasu i impulzivno skače iza druge dvije velike utvrde, prešućujući valjda i sebi samome da je dio teritorija izgubljen.

Uvjerena sam kako se žensko tijelo, te stoga i ženska seksualnost, odlikuju nizom specifičnosti nesvodivih na jezik i sredstva umjetničke (i ne-umjetničke) reprezentacije iz tradicionalnog falogocentričnog obzora. Nevidljivost i neprikazi-

vost ženskog užitka u terminima muške ekonomije (ističem da nije riječ o načelnoj neprikazivosti) možda i jesu izvorište stalne borbe oko moći u kojoj se čini kako su muškarci u boljoj poziciji. Ipak, uz samo malo prisjećanja na Derridin genij postaje očito kako je ta moć izrasla iz prvobitne nemoći i samo je maska stalno prisutnoj muškoj tjeskobi zbog neznanja, nemogućnosti kontroliranja očinstva i drugih psihosocijalnih faktora. Međutim, nije samo ženska seksualnost izložena stalnim pokušajima kroćenja (ovo je još jedno mjesto u kojem prihvaćam Radićevu kritiku mojih teza). Nijedna se ideologija ne može nositi s prirodnim u seksualnosti u nenamještenoj *fair-play* borbi prsa o prsa.[5] Upravo to društveno mjesto gdje se siječe strah od seksualnosti i potreba da se žene esencijalizira u emocionalna i majčinska bića izvorište je desničarskih obiteljskih ideja i ideala (o kojima smo se u ratnim i poratnim devedesetim naslušali preko svake mjere), ali i feminističke antipornografske hajke. Radić je iščitao moj tekst kao radikalnofeministički napad na pornografiju; međutim tome je manje kriv moj tekst (koji ni u ludilu svjesno ne zauzima radikalnofeminističke pozicije), ili Radićevo osobno čitanje, a više jedan drugi fenomen. Naime, antipornografske feministkinje (koje žele zabranu i cenzuru pornografije i marširaju rame uz rame s *pro-life* aktivistima i aktivistkinjama, često iz vjersko-fundamentalističkih miljea), duhovito nazvane 'MacDworkinites' svojom su glasnoćom, ali i više od toga gotovo potpunim konveniranjem sa stereotipom žene koja je zainteresirana za emocije, ali ne i seks, za erotiku, ali ne i pornografiju, za užitak, ali ne i moć, dobile nerazmjerno velik javni prostor. Stoga čim se termini pornografija i feminizam pojave zajedno na istom papiru slabije upućeni čitatelji automatski iščitavaju himeru radikalnog antipornografskog feminizma. Ne uočavam tu samo Radićevu grešku; možda je i Andrea Dworkin svojim uzornim stilom i uvjerljivom retorikom kontaminirala pokoji redak mojega teksta. Radikalne feministkinje katkad daju vrlo minuciozne analize pornografske ikonografije i društvenih preduvjeta za funkcioniranje pornografske komunikacije.[6] Te su analize, iako od neprocjenjive važnosti za feministička razmatranja, ograničene u dosegu. Veliki potencijal za feminizam, kao i za svaku kulturu otpora, vidim u razvijanju opozicijskih strategija čitanja, odnosno u preoznačavanju postojećih znakova kulture. Najsnažniji primjer takve strategije knjiga je Judith Butler *Excitable Speech*, koja se neposredno tiče problematike pornografije i njezina zakonskoga statusa, te mogućnosti iščitavanja pornografije u korist njome pogođenih društvenih grupacija, prije svega žena.

Prema Lindi Williams, autorici iznimne knjige *Hard Core: Power, Plesure and the Frenzy of the Visible* pornografija je filmska odiseja potrage za istinom o ženskoj seksualnosti. Za razliku od drugih autora, koji filmsku pornografiju vezuju uz literarne žanrove, Linda Williams smatra kako je pretpovijest pornografije vezana uz spoj tehničkih izuma koji omogućuju reprodukciju pokretnih slika i živih seksualiziranih izvedbi (striptiz). Preciznost kamere nudi iluziju da se skrivena ženska seksualnost konačno može otkriti i realno prikazati. U prilog toj tezi ide konvencija (opsesivnog) prikazivanja ženskih genitalija u očito didaktičkoj maniri koja prati razvoj pornografije od njezinih prvih uradaka do suvremenosti (iako više nije nužan dio pornografskog repertoara, osobito ne u slučaju pornografije koju rade žene za žene, osobito Candida Royalle). Damir Radić donekle ima pravo kada korigira moju tezu kako je pornić film o muškom užitku, te kako je penis centar pornografskog interesa.

Linda Williams nema iluzija o uspješnosti potrage za znanjem o ženskom užitku. Na jednom mjestu ona slikovito kaže, upotrebljavajući metaforu spekuluma posuđenu od Luce Irigaray, kako ta potraga završava zrcalnim odrazom frustriranoga subjekta koji traga za znanjem. Neuspjeh je posljedica nesposobnosti napuštanja pornografskog mjernog aparata užitka, penisa naime. Stoga svoju tezu kako je penis glavna tema pornića moram preoblikovati u tezu kako je penis (do stanovite mjere shvaćen čak kao falus, što je možda glavni problem s pornografijom)[7] značenjski centar strukture koja želi obuhvatiti i muški aspekt seksualnosti, kojoj je pornografski mjerni aparat donekle prilagođen, i onaj drugi, ženski, koji se toj ekonomiji otima.[8] Tu se moram osvrnuti na Radićevu neopreznost iz bilješke pod rednim brojem tri. Naime, on konstatira kako »*izvanvaginalno ejakuliranje funkcionira kao dramaturška kulminacija*«, ne zapažajući očigledan redukcionizam i favoriziranje muške ekonomije užitka. Problematičnost izvanvaginalne ejakulacije (*money shot*) počiva u pretpostavljenoj istovjetnosti ženskoga i muškoga užitka, te stoga u kvalitetnijoj produkciji on nakon ranih osamdesetih (dakle, nakon uspjeha drugog vala feminizma) više ne funkcionira kao nedvojben pokazatelj klimaksa. Međutim, prema mojem uvidu, pornografska se produkcija i dalje obilato služi tom ograničenom konvencijom, iz čega zaključujem da je njezin značenjski potencijal još relativno stabilan.[9] Pornografija ranih sedamdesetih godina, počevši od *Dubokog grla,* najslavnijeg pornića svih vremena, prvi je puta izložena ženskom pogledu, što dovodi do niza izmjena u do tada mnogo monolitnijoj produkciji. Osporena je zamisao o istovjetnosti muške i ženske seksualnosti (što bi Radić trebao imati u vidu), pa već i *Duboko grlo* traži odgovor na pitanje gdje je izvor ženskog užitka. Na tragu tog filma nastao je niz filmova, kojih je Radić očito bio svjesniji od mene, u kojima se propituje[10] ženska seksualnost uz fokalizaciju u ženske likove. Međutim, ponovno se govori o ženskoj seksualnosti muškim mjerilima i jezikom, a kamera je redovito pozicionirana u prostor muškog pogleda, što je priličan paradoks ako se uzme u obzir fokalizacija u ženski lik. Iako ne želim banalizirati probleme (ni zabavne potencijale) koji prate pornografiju u sve tri etape njezina postojanja (proizvodnja, tekst, konuzumacija), moram napomenuti kako je pornografija do stanovite mjere samo naivno, djetinje bedasto naklapanje o ženskoj seksualnosti, koje osim svoje prvobitne namjene seksualnog uzbuđivanja (i obrazovanja), ponekad može izazvati negativne reakcije (često s pravom), ali i prilično suosjećajan podsmijeh.

Radića očito iritira moja teza kako film *Baise-moi* nudi suptilniju reprezentaciju ženske seksualnosti; on ustrajava na ne-reprezentativnosti junakinja, te na eventualnom negodovanju koje bi ovakav film mogao pobuditi u pripadnicama ženskoga dijela populacije. Što se prve zamjerke tiče, mislim kako je nemoguće zauzeti neki univerzalistički pristup i govoriti o ženi uopće; stanovita kontekstualizacija imperativ je

svakog umjetničkog teksta. S obzirom na želju za preosmišljavanjem pornografskog medija i pokušaj očuđenja odnosa užitka, seksualnosti i moći, tvrdim kako junakinje nisu mogle biti pomnije odabrane. S druge pak strane 'negodovanje publike' ne može biti nikakav kriterij u vrednovanju dosega teksta. Mišljenje, stvaranje i osmišljavanje u zapadnim je društvima stvar pojedinca; kao što nikome ne pada na pamet odricati vrijednost Foucaultovim promišljanjima seksualnosti samo zato jer oni nisu prihvaćeni u najširim masama, mislim da ni promišljanje roda, seksa i moći koje se zbiva kroz film *Baise-moi* ne treba biti olako shvaćeno s argumentom da njegova vizija neće biti uvrštena u osobno *Vjerovanje* svake žene ovoga planeta.

Želim se osvrnuti na optimizam Damira Radića, koji ističe emancipatorsku vrijednost pornografije (»*pornografiji pripadaju zasluge što je (...) seksualnost tijekom stoljeća, pod progonima, afirmirala, napose što je pomogla emancipaciji žena takve seksualne orijentacije. Umjesto da joj odaju priznanje, antipornografske feministice ju napadaju sofističkim konstrukcijama kojima se priklonila i Željka Vukajlović... žene privučene pornografskim tretmanom seksa nose u sebi pornofilski seksualni senziblilitet, a pornografija im samo pomaže da ga osvijeste i oslobode*«) i optimizam Linde Williams koja u cjelokupnoj pornografiji vidi (pretežno, ali ne i isključivo) traganje za istinom o seksualnosti, osobito ženskoj. Osvrnut ću se prvo na drugi optimizam. Naime, takav pristup bitno olakšava gledanje pornografije i razmišljanje o njoj jer kao čarobnim štapićem uklanja sve one naslage pretpostavljene nemoralnosti, prljavosti, grešnosti... koja okružuje taj tip izričaja, te je vrlo vrijedan i korisan doprinos daljnjim analizama. Međutim, Linda Williams svoju knjigu bazira na pornićima koji predstavljaju najzrelija i najkvalitetnija djela. Pornografski materijali dostupni hrvatskim konzumentima daju povoda umjerenom pesimizmu. S jedne strane traganje je često zamijenjeno opsesivnim ponavljanjem istoga, dok s druge strane velik broj pornića kao da nije potraga za znanjem o seksualnosti, nego potraga za načinima brisanja traume spoznate (ženske) seksualnosti. Istraživanja konzumacije pornografije (na uzorcima i muške i ženske publike) trebala bi odgovoriti na pitanje kojim sve ciljevima ona može (po)služiti. Skeptična sam prema tako jednostavnoj viziji pornografije kao potrage za znanjem (i užitkom) ili načina za razrješavanje konflikata i deprivacije kroz fikciju. Međutim, višestrukost značenja i mogućnosti uporabe pornografije ne bi trebala zabrinjavati; dapače.

Pornografija postaje medij u kojem se okušavaju žene različitih profila, od Therese Orlowsky[11] koja ne nudi novosti u reprezentaciji, nego provjeren komercijalan proizvod, do Candide Royall o kojoj je već bilo govora. Osim toga, postojeću je pornografiju moguće čitati na razne načine, od razobličavanja tradicionalne distribucije moći u rodnim ulogama do učenja konvencijama pornografskoga filma koje nipošto nisu prirodne;[12] u toj varijanti žene mogu pronaći način da uživaju u pornografiji, ili možda čak i više u *znanju o* pornografiji, čime se lagano kljuckaju kalupi ženskih uloga.

Vratimo se sada na apologetski raspoložena Damira Radića. U iznesenoj tezi svakako postoji doza istinitosti. Međutim, između redaka Radićevih rečenica ugnijezdila se baš ona bojazan o kojoj sam pisala u prethodnom tekstu. Taj prividno najradosniji dio Radićeva teksta, pomno iščitan, tematizira najproblematičniji aspekt pornografije. Ako se prisjetimo kako pornografija nije niti može biti neposredan prijenos seksualnosti i seksa na ekran ili u bilo koji drugi medij,[13] te kako je pornografija nužno *reprezentacija,* odnosno konstrukt, jasno je kako držeći u rukama pornić zapravo držimo model, kalup, predodžbu, zamisao o seksualnosti koja je izvanjska, koja je nešto drugo u odnosu na seksualnosti kao takvu. *Osvješćivanje i oslobođenje pornofilskih sklonosti* stoga ne bismo mogli shvatiti isuviše doslovno; pornografija proizvodi pornofilske sklonosti, što joj naknadno omogućava da ih oslobađa i osvješćuje. Ovdje je vrlo konstruktivno prisjetiti se Richarda Johnsona i njegova teksta *Što su uopće kulturalni studiji*.[14] Osobito je važno imati u vidu njegovu shemu koja nastoji prikazati kružni tijek kapitala i njegove reprodukcije, odnosno kružni tijek proizvodnje i cirkulacije subjektivnih formi[15] (str. 193). Najjednostavnije rečeno, subjektivna se forma (koja bi ovdje mogla biti shvaćena u smislu poimanje sebe kao seksualnog bića), proizvodi na sjecištu elemenata privatnoga života i javne reprezentacije. Procesom čitanja (koji također podrazumijeva javne i privatne faktore) subjektivna forma postaje dijelom življenih kultura. U složenoj interakciji s društvenim odnosima subjektivna forma (manje ili više transformirana) ulazi u repretoar privatnih i javnih sredstava reprezentacije i producira nove tekstove. U tom kružnom gibanju dolazi do petrifikacije stanovitih oblika reprezentacije (koje povratno formiraju subjektivne forme), u čemu vidim opasnost pornografije ukoliko joj se omogući monopol u formiranju seksualne eksplicitnosti.[16] Upravo ta zamisao, pokrenuta filmom *Baise-moi*, motivirala me na pisanje prvoga teksta. Ipak, nakon opsežnijeg čitanja i gledanja inkriminiranog materijala postala sam sklonija naglašavati drugi aspekt kružnoga gibanja subjektivnih formi; u interakciji s nizom privatnih i javnih faktora stvaraju se pukotine u naizgled koherentnu sustavu reprezentacija. Feminizam je omogućio ženskoj publici ranije nezamislivo participiranje u pornografskoj konzumaciji, a pornografija je počela intenzivnije tražiti načina da se učini prihvatljivijom tom novom tržištu. Budući da nema koristi od cenzure ili bilo kojeg oblika licemjernih friziranja društvene samoreprezentacije (može se govoriti samo o štetama), feminizam u nekim svojim varijantama opskrbljuje žene aparaturom koja će im omogućiti uporabu pornografije u svrhu učenja, ali i u svrhu užitka. Tek na taj način reprezentacija seksualnosti može početi govoriti ženskim jezikom. Daleko od toga da impliciram posvemašnju neupućenost i nesposobnost žena da se pobrinu za svoju moć ili užitak; u stanovitom broju intervjua sa ženama uvidjela sam kako i na domaćem terenu postoji velika svijest o mogućnostima uporabe pornografije. Međutim, smatrala sam nužnim izreći te smiješno didaktičke i banalne misli iz jednog jedinog razloga — jer ih u nas, barem koliko sam ja toga svjesna, nitko nije (javno) dovoljno glasno izrekao/izrekla. Slažem se stoga s Damirom Radićem kako pornografija može služiti i služi ženama, no odnos žena i pornografije iznimno je složen i proturječan. Radićeva zapažanja o odnosu pornografije, žena i sek-

sualne emancipacije banalan su produžetak pornografskog diskursa bez kritičke distance.

Radić piše kako je

> *prezentacija seksualnih prizora, mada eksplicitna (i u tom smislu pornografska, pri čemu naravno to nije vrijednosno nego opisno određenje)...*
> *No sama seksualnost filmskih junakinja... posve je pornofilska, tj. istovjetna onoj protagonistica standardnih porno uradaka.*

Kao što sam u prvom tekstu istaknula, skeptična sam prema poistovjećivanju pornografije s cjelokupnom seksualnom eksplicitnošću; pornografija je *podžanr. Baise-moi* citira i preosmišljava pornografski iskaz i stoji *u odnosu prema* pornografiji, ali se od nje razilazi svrhom i obrtanjem distribucije moći između ženskih i muških protagonista. Budući da je drugo jedna od konstitutivnih odrednica pornografskog izričaja, imamo jasan signal odmaka od pornografskog. Radić reprezentaciju seksualnosti junakinja naziva *pornofilskom.* Ako bismo, natežući značenjski raspon pojma 'pornografija', taj termin možda i mogli provizorno uporabiti, zazivanje pornofilije — afiniteta prema pornografskom — u ovom kontekstu zvuči ili kao puki propust ili kao krajnje oštar sarkazam. S obzirom da cijenim Radića, ne usuđujem se misliti o trećoj mogućnosti.

Radić ne vidi neku inovativnost u primjeni, kako on kaže, pornografskih elemenata u *main-stream* filmu, te piše kako je »*načelno isti postupak primijenjen... i u* Carstvu čula *te* Romansi«. *Carstvo čula* nisam gledala, pa mogu odgovoriti samo s obzirom na *Romansu X.* No prije nego to učinim, mislim da bismo morali pojasniti o kojem i kakvu postupku govorimo. Radić tim terminom označava uporabu pornografskih (tj. seksualno eksplicitnih) elemenata unutar *mainstream*-filmova. Čini mi se da je, barem u slučaju filma *Baise-moi,* riječ o znatno složenijem postupku; riječ je o intertekstualnom odnosu s pornografskim žanrom, pri čemu se propituje odnos moći, roda i nasilja, te konstrukcija ženskoga lika u pornografskoj reprezentaciji. Taj postupak nije primijenjen u *Romansi X,* čak niti načelno. U tom filmu ništa nije preosmišljeno, čak ni licemjeran stid od seksualne eksplicitnosti. Junakinja *Romanse X* ne posjeduje znanje o svojoj seksualnosti; niti zna što želi niti je svjesna pornografskih limita nadvijenih nad seksualni *mainstream* zapadne civilizacije. U jednom dijelu filma ona ispovijeda svoje neartikulirane muke Roccu Siffrediju. Čuvena pornozvijezda ne uspijeva prikriti dosadu i nervozu zbog njegovu poslu očito strane situacije. U trenu kad Roccova partnerica završi svoju tiradu, o čemu god ona bila, on je jednostavno upita, ne krijući veselje zbog svojih pet minuta: *Hoćeš li da te poševim u guzu?* Pri čemu je eksplicitnost ublažena pomno odabranim kutovima snimanja i diskretnim osvjetljenjem. Tu nema nikakva postupka; glumica glumi svoje, a Rocco Siffredi svoje. Odnosno, 'pristojan' film i junakinja ostaju takvima, a pornografija ostaje pornografijom.

Reakcije na film *Baise-moi* pokazuju ozbiljno neshvaćanje važne dimenzije filma — naime, kako su i same autorice u više navrata istaknule, taj je film zapravo smiješan. On je crnohumorna parodija koja pozicioniranjem na razmeđi tragičnog i komičnog, besmislenog i suvislog, potresa petrificirane odnose moći, roda i nasilja u filmskoj i pornografskoj reprezentaciji. Seksualna prisila od strane muškaraca toliko je čest filmski i književni motiv[17] da je izgubila svaku začudnost. Ipak, činjenica da puka inverzija jednog petrificiranog postupka može izazvati tako burne reakcije upozorava na gotovo nevjerojatnu priviknutost i prešutno prihvaćanje muške seksualne dominacije kao posve normalne društvene situacije. O iznimnosti filma *Baise-moi* svjedoči i proces recepcije koji obuhvaća dva segmenta: posvemašnji kritičarski pravednički gnjev ili prezirno patroniziranje (uz cenzure i zabrane), a zatim naglo zaboravljanje. *Baise-moi* do te je mjere radikalan i slojevit film da čak ni proždrljiva usta kapitalizma nisu uspjela učiniti ono što po *defaultu* čine od bilo kojeg oblika opozicijske kulture; probaviti ga u bezopasan komercijalni proizvod.[18] Uz to, film se nije dao pripitomiti upisivanjem u pomirljiv značenjski obzor. Radićeva kritika filma (objavljena u istom broju HFLJ kao i moj prvi tekst) suzdržana je i suptilnija od većine kritika koje sam pročitala. Ali, neopremljena znanjem o rodnoj problematici, na koju se film izrijekom poziva, ostaje promašena i zarobljena neadekvatnim kritičarskim aparatom. Sve zamjerke filmu koje Radić ponavlja u svojoj polemici (»*Ako se složimo da prosudba kvalitativne razine djela u bitnom ima univerzalne kriterije, onda je teško ne zamijetiti nedovoljnu profiliranost protagonistica i njihova odnosa (koliko god je ona znantnija nego što bi se reklo na prvi pogled, što je Željka Vukajlović uvjerljivo dokazala), mehanički razvoj radnje, mjestimično diletantsku glumu, emocionalno-značenjski patetične fragment*...«) nisu problem filma, nego rezultat predrasuda vezanih uz ženski umjetnički izraz, shvaćen prije svega kao svjesno problematiziranje rodnih odnosa. Participiranje u recepciji umjetničkih tekstova zahtijeva svijest o kontekstu i žanrovskim postavkama; Radićev tekst (a drugi tekstovi domaćih kritičara još i više) pokazali su svoje neznanje i nekompetenciju analognu pokušaju studenta prve godine da napiše esej o srednjovjekovnim žitjima bez ikakva znanja o semiotici srednjovjekovne kulture, konvencijama toga žanra i teorijske osnove. *Baise-moi* jedan je od onih uradaka koji pomiču horizont očekivanja, ne laskajući uvježbanoj sigurnosti svojih tumačitelja. Radić nije posve nesvjestan svega toga (»*Željka Vukajlović je u pravu*, Rasturi me *svakako jest film-koncept 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*«), ali ne pristaje posve na konzekvencije koje iz toga proizlaze.

Radićevom polemikom promiče još niz spornih zapažanja na koje nikako ne mogu pristati; zapadna civilizacija kao avangarda čovječanstva, prenaglašavanje individualnosti u formiranju subjekta, izjednačavanje kršćanskog pritiska nad seksualnošću u slučaju žene i muškarca, neograničeno oduševljenje liberalizmom koji ne samo da omogućuje feminizam, nego, prema Radiću, još i otvara put nesputanom ženskom seksualnom iskazivanju. Najdraže mi je patetično poi-

stovjećivanje likova-žrtava i stvarnih osoba, uz paralele sa žrtvama jedanaestog rujna, sve do moralizatorskih zamisli koje propuštaju uočiti kako je riječ o filmu, o zatvorenoj strukturi u kojima su i likovi i zbivanja prije svega funkcije nadređenoj značenjskoj strukturi. Radićev tekst provocira igrivo dekonstrukcijsko čitanje, koje bi bilo više nego zabavno. Ipak, ostavit ćemo nešto i za ubuduće jer slutim da ovo neće biti posljednji okršaj s Radićevom neodlučnom rodnom osviještenošću.

Nemam iluzija, čak ni onih koje pripadaju u bonton polemičkih omjeravanja, o dorečenosti svojega teksta. Svjesna sam pojednostavnjivanja, skraćivanja, te u krajnjoj liniji svoje pozicije *autsajderice* u temama o kojima pišem. Propuh na napisanim stranicama zaustavile bi samo godine i godine studioznog rada. Ipak, ako ova polemika može potaknuti dalje rasprave i istraživanja (koje ću i ja svakako nastaviti na marginama svojega prvobitnog profesionalnog angažmana), smatrat ću da sam ostvarila svoj cilj. Popularna kultura može biti neiscrpan izvor užitka i spoznaje, čak i u svojim najopskurnijim izdancima, ali kao za svaki autentičan užitak i spoznaju, i u ovom je slučaju potrebno golemo ulaganje. Što se mene tiče, neću se pridružiti žalopojkama radikalnih feministikinja koje su svoje proučavanje pornografije opisivale iscrpljujućim i zamornim. Bliža mi je Virginia Woolf, koja je svojedobno napisala kako pisanje svaku ženu prije ili poslije suoči s podvodnim grebenima. Pornografija nije baš podvodni greben; ona je osrednja mapa podvodnih grebena. Mape su papirnate, ali imaju stanovitu performativnu moć;[19] inače državnici ne bi bdjeli nad njima, a na našim prostorima devedesete ne bi bile vrijeme kojega se nerado sjećamo. Neke je grebene pornografska mapa zabilježila (možda nam je to problem?), neke nije. S obzirom na status pornografije, dobro je promotriti tu mapu, ali joj ne treba previše povjerovati. Damira Radića upozoravam na njezinu upornost u pokušajima (unaprijed osuđenima na propast) da prikaže neprikazivo, uvjeri u mogućnost posjedovanja znanja i pripitomljivost Drugoga u isti onaj patrijarhalni okvir koji prividno nadilazi. I sve to za šaku dolara i uz pomoć onih društvenih značenja od kojih pojedinac koji misli ne bi trebao baš pobjeći, ali bi zasigurno trebao stajati podalje od njihove mreže. Na taj se način stvara bolji prostor za igru. Lakše je trčati unaprijed nego unatrag, odnosno prema lopti, nego bježati od njezine ponekad opasne snage, koja može i ne ostaviti prostor za djelovanje.

Bilješke

1 Želim zahvaliti Aleksandru Štulhoferu, bez čije bih pomoći u knjigama bila prisiljena i dalje producirati iskrene i strastvene uratke opremljene netočnostima. Razgovor s Jasminom Lukić pomogao mi je da jasnije artikuliram neke važne aspekte vezane uz *Baise-moi.* Zahvaljujem joj na njezinim uvijek lucidnim zapažanjima.

2 L. Tiefer: 'A New View of Women's Sexual Problems: Why New? Why Now?' u: *Journal of Sex Research,* May 2001, vol. 38, br. 2.

3 *Hegemonic force can be exercised only if the people choose to read the texts that embody it, and they will chose only those texts that offer opportunities to resist, evade, or scandalize it; strategic top-down power can operationalizate itself only at the points of resistance where it meets tactical, bottom-up power.* (*Hegemonijska sila može djelovati ako ljudi odaberu čitati tekstove koji je utjelovljuju, a odabrat će samo one tekstove koji nude mogućnosti da joj se odupre, izbjegne ili da je se skandalizira; strategijska moć čiji je smjer od gore prema dolje se može realizirati samo na mjestima otpora gdje se susreće s moći koju karakterizira kretanje od dolje prema gore*.) Jonh Fiske: *Understanding Popular Culture,* str. 105.

4 Feminizam se bavi upravo tom problematikom, nastojeći ukazati na oprirođenost znakova kojom ideologija patrijarhata pritišće i muškarce i žene.

5 Vrlo inspirativan tekst o toj temi napisao je Marty Klein: 'Censorship and the Fear of Sexuality', u: *Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment*, Prometheus Books, 1999. Usprkos nedvojbenim kvalitetama tog teksta, oslobođenost od pridavanja značenja seksu teško je nedvosmisleno braniti kada je u pitanju žensko tijelo. Ipak, taj je tekst u priličnoj mjeri primjenjiv na sve spolove i rodove.

6 Tu ponajprije mislim na knjigu Suzanne Kappeler: *The Pornography of Representation,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

7 Vidi L. Williams, *Hard Core*, 3. poglavlje.

8 Za podrobniji prikaz te problematike valja pročitati članak Susan Winnett: »Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka«, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992.

9 Možda je riječ i o preoznačavanju, pa tako *money shot* danas može odgovarati i nekim drugim potrebama pornografske publike.

10 Linda Williams u svojoj već spominjanoj knjizi vrlo uvjerljivo pokazuje kako je pornografija rezultat i proces traganja za znanjem o seksu; odatle ponekad zamorna dokumentarističnost.

11 Damir Radić navodi Therezu Orlowsky kao primjer ženskog sudjelovanja u kreiranju pornografije; moram ga podsjetiti na ono što on, naravno, zna; spol i rod dvije su kategorije i nečija biološka determiniranost nije nužno smetnja izgradnji 'oprečnoga' identiteta.

12 Jakob Pastoetter, koji izrađuje doktorsku disertaciju o temi strukture pornografskih filmova u privatnom je pismu duhovito napomenuo kako se za užitak u pornografiji, na sličan način kao i u slučaju mode ili umjetnosti, moramo naučiti stanovitim konvencijama, uz sustavno razvijanje tih afiniteta.

13 Jednako tako nijedan drugi oblik seksualne eksplicitnosti (pa tako ni neki hipotetički feministički tip iskaza) ne može *biti* istovjetan seksualnosti, nije riječ se o ograničenju pripisanu isključivo pornografiji.

14 Richard Johnson: 'Što su uopće kulturalni studiji', u: *Quorum,* br. 3/2001, Zagreb, str. 178-237

15 Subjektivne forme u Johnsona su termin koji označava ono putem čega ljudi žive, postaju svjesni i subjektivno se određuju, pri čemu je ta forma kulturalno proizvedena.

16 Postoji stanovito licemjerje u tom pitanju. Niz veoma seksualno sugestivnih, ako ne i eksplicitnih prizora svakodnevno presijeca naš kulturni prostor, ne izazivajući ozbiljnije reakcije. Ono što je tretirano kao problematično u terminima tog licemjerja oblici su seksualne eksplicitnosti i sugestivnosti samosvjesni u svojem prihvaćanju seksa, odnosno oni oblici koji nemaju drugu svrhu (odgojnu, znanstvenu...) osim seksualne. (Marty Klein: 'Censorship and the Fear of Sexuality',

u: *Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment*, Prometheus Books, 1999.

17 Za ilustraciju navodim tri filma, koja sam zaredom (slučajno) gledala u protekla dva tjedna i u kojima se silovanje, odnosno prisila na seksualni odnos, vrlo elegantno i bez mnogo buke uklapa u filmski izričaj, bez kritičarskih osuda. *Ubojstvo s predumišljajem, Devet i pol tjedana, Stoljeće ljubavi i mržnje*. Sigurna sam da bi analiza i na znatno većem uzorku potvrdila moju tezu.

18 Popularna kultura opire se pristajanju na sve uvjete hegemonijskog ugovora, ali i hegemonijski demon uzvraća udarac svojim adutima.

19 Ponovno se moram podsjetiti Judith Butler; svaki performativ performativan je ponajprije zato što u njega upleteni vjeruju u tu performativnost...

Bibliografija

Navodim sve knjige i članke koji su na neki način utjecali na formiranje mojih stajališta, bez obzira da li se u tekstu izravno pozivam na njih.

Butler, Judith: *Excitable Speech: A Politics of the Performative,* Routledge, New York i London, 1997. *Debating Sexual Correctness: Pornography, Sexual Harassment, Date Rape, and the Politics of Sexual Equality,* ur. Adele M. Stan, Dell Publishing, New York, 1995.

Fiske, John: *Understanding Popular Culture,* Routledge, London i New York, 2001.

Johnson, Richard: 'Što su uopće kulturalni studiji', u: *Quorum,* br. 3/2001, Zagreb, str. 178-237

Kappeler, Suzanne: *The Pornography of Representation,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986

Klein, Marty: 'Censorship and the Fear of Sexuality', u: *Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment*, Prometheus Books, 1999.

Kupers, A. Terry: *Revisioning Men's Lives: Gender, Intimacy, and Power*, The Guilford Press, New York, London, 1993. (5. poglavlje)

Pastoetter, Jakob, privatna prepiska; informacije o njegovu istraživalačkom radu mogu se dobiti na adresi http://www.kinseyinstitute.org/research/res-old.htmlPorno

Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment, ur. J. Elias i dr., Prometheus Books, 1999.

Tiefer, Leonore: 'A New View of Women's Sexual Problems: Why New? Why Now?' u: *Journal of Sex Research,* May 2001, vol. 38, br. 2,

Williams, Linda: *Hard Core: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible',* University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989.

Winnett, Susan: 'Rastrojavanje: žene, muškarci, pripovjedni tekst i principi užitka', u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992.

UDK: 791.43-252(520)

Midhat 'Ajan' Ajanović

Ugroženi megalopolis japanskih *anime*-filmova

Japan je jedina neeuropska i neamerička zemlja čija je industrija i tehnologija na jednako visokoj razini razvijenosti kao i u vodećim zapadnim zemljama. To je istodobno i jedina bogata zemlja koja je zadržala vrlo visok stupanj autonomije i osobitosti u kulturi i načinu življenja. Japan uspijeva ostati 'nešto drugo' usprkos rastućoj snazi globalnih medija koji imaju za posljedicu 'smanjivanje' Zemljine kugle. Udaljenosti i razlike među kulturama, nacijama i regijama brišu se i čitav se svijet zapravo niformira u skladu i prema uzoru na zapadnjački, prije svega američki, model. Kultura Japana funkcionira kao dio opće globalizacije, ali u cijelom tom procesu ostaje samosvojna. Stoga se doista nije teško složiti s povjesničarkom umjetnosti Penny Sparke kad kaže:

> *Ono što nam može izgledati kao utjecaj zapadne kulture na Japan, počevši od 1930-ih naovamo, zapravo je samo još jedan oblik usklađivanja samoga Japana sa svojom vlastitom tradicionalnom kulturom, a u odnosu na internacionalni kontekst.* (Sparke, 1987: 9)

U japanskom filmu, literaturi, glazbi, slikarstvu i u animaciji — u toj zemlji neobično važnoj umjetničkoj formi — uočljive su već na prvi pogled specijalne japanske karakterne crte i osobitosti.

Još je 1929. Sergej Ejzenštejn primijetio velike filmske potencijale u japanskoj kulturi. U svom eseju 'Razmišljanja nad kadrom'(Ejzenštejn, 1978: 199-213) izražava zaprepaštenje nad činjenicom da nije postojao 'pravi' japanski film, takav koji bi bio jednako vrijedan ostalim segmentima kulture te zemlje. Japan je po njemu bio zemlja čija je kultura imala mnogo filmskih svojstava u gotovo svakoj svojoj izražajnoj formi. Taj mislilac i praktičar filma, koji je cijeli život zagovarao shvaćanje filma kao montaže prije svega, pisao je da doduše postoji japanska filmska produkcija, međutim ne i japanski film. Ejzenštejn se čudio što je, po njegovu mišljenju, princip montaže osnovni element gotovo svake japanske umjetnosti, samo ne filma. On je montažu vidio u japanskom slikovnom pismu, gdje su simboli proizvodili misao tako što su dovođeni u međusobni konflikt; na primjer udruženi simbol vode i simbol oka znače 'plakati', crtež koji simbolizira nož postavljen pored crteža srca znači 'bol', usta pokraj ptice znače 'pjevati', i tako dalje. »*To je — montaža!*« — uzvikivao je Ejzenštejn (1978: 199-213).

On je bio oduševljen načinom na koji se montaža primjenjivala u *haiku*-poeziji i *kabuki*-teatru. Ipak, najveći izrazi njegova obožavanja bili su rezervirani za grafičara Sarakua, kojeg je Ejzenštejn smatrao japanskim Daumierom. Isticao je njegov lijepi i elegantni crtački stil i ponajprije njegovo odstupanje od europskog načina prikazivanja ljudskog lica.

> *Rastojanje između očiju toliko je veliko da izgleda kao podsmevanje zdravom razumu. Nos je, bar u poređenju sa očima, dvostruko duži nego što to sebi može dozvoliti normalan nos, a podbradak je u odnosu na usta uopšte van svake proporcije; odnos obrva, usta ili bilo kog dela u odnosu na drugi potpuno je nemogućć.* (Ejzenštejn, 1978: 203)

Za Ejzenštejna europski je pozitivistički realizam 'nepravilan oblik percepcije' (Ejzenštejn, 1978: 204). Realizam, po njemu, diktira državna autokracija sa svrhom da nametne jedinstvo mišljenja u svojih podanika. On je studirao japansku metodu nastave crtanja u sklopu koje okvir crteža, kompozicija, perspektiva i druga europska pravila zanata nisu igrala nikakvu ulogu. Njega je impresionirao japanski 'filmski' smisao za detalje umjesto nečega što je nazivao »*suvi četverougaonik koji se useca u slučajnost prirodnog prostranstva*« (Ejzenštejn, 1978: 209) u europskih umjetnika. Konflikt prema Ejzenštejnu leži u temelju svake umjetnosti. Konflikt između grafičkih pravaca, konflikt između planova i volumena, konflikt između masa i konflikt između zraka svjetla i prepreke. Montaža je točka na kojoj se sudaraju dvije dane objektivne vrijednosti stvarajući na taj način misao.

Japanska umjetnost — to je montaža.

Svoj esej Ejzenštejn završava proročanski:

> *Pred Japanom stoji zadatak da shvati i primeni svoju kulturnu osobenost na svoj film! Drugovi Japanci! Zar ćete zaista prepustiti nama da to učinimo?* (Ejzenštejn, 1978: 213)

Nakon stagnacije cjelokupne japanske kulture tokom jednog neslavnog poglavlja povijesti te zemlje okončana katastrofalnim ratnim porazom, japanski film, specijalno animacija, razvio se na način koji bi sasvim sigurno zadovoljio Ejzenštejna. Premda je Japan zapravo postao važna filmska zemlja već tijekom 1920-ih, ostatak je svijeta morao čekati do 1950-ih da se upozna s tom, u svakom pogledu, iznimnom nacionalnom produkcijom. Tijekom tih, za japanski film slavnih, godina, Kurosawa, Ozu, Mizoguchi i drugi japanski autori igranog filma privukli su na sebe pozornost na najvaž-

nijim filmskim festivalima, gdje su osvajali velike nagrade ucrtavši tako Japan jednom za svagda na kartu filmskog svijeta.

Nakon naftne krize iz sedamdesetih, kad se svjetska ekonomija zahuktala, Japan se u osamdesetima definitivno afirmirao kao ekonomska supersila i kao zemlja koja se nalazi u vrhu svjetskoga znanstvenog napretka zahvaljujući prije svega novim tehnologijama, uglavnom elektronskim. Upravo posljednjih dvadesetak godina animacija je žanr koji funkcionira kao najvažniji filmski izvoz iz Japana. On se ovaj put ne dokazuje toliko festivalskim nagradama nego svojom uspješnom prisutnošću na zapadnom tržištu. Japanski nazivi *manga* (strip) i *anime* (animirani film) ušli su u sve zapadne jezike. Istodobno japanske su crtane priče, u obliku knjige ili filma, utjecale na europsku i američku animaciju u tako velikoj mjeri da se o *manga* i *anime* bez ograda može govoriti kao o fenomenu globalnog značenja. U trenutku dok nastaju ovi redci, riječ je možda i o uopće najvažnijoj pojavi u svijetu animacije.

Kažemo *manga* i *anime* umjesto 'strip' i 'animacija' stoga što tim riječima ne označavamo bilo kakav crtani film ili strip. S te dvije posuđene riječi mi, naime, podrazumijevamo sasvim određene i prepoznatljive kodove, tematske i grafičke specifičnosti kao i sasvim određen stil, duboko ukorijenjen u cjelokupnu japansku kulturu.[1]

'Plutajući' grafički stil

Prva uočljiva razlika između japanskih *manga* i *anime* te europskih i američkih stripova i animiranih filmova jest japanski 'štedljiv' pristup samom crtežu, koncentracija na bitno kao i kod karikature, živa, oštra, elegantna, ali i jednostavna i jasna linija bez sjenčanja, šatiranja ili tamnih ploha.[2] Za razliku od zapadnjačke tradicije japanski umjetnici obično se koncentriraju na psihološka sredstva kako bi proizveli realističke osjećaje. Granica između karikature i takozvanog 'realističnog' likovnog postupka gotovo da i ne postoji u japanskom slučaju. Sasvim je uobičajeno da se seriozna priča crta u karikaturističkom stilu ili da se ljudska figura predoči stiliziranim crtežom dok je pozadina napravljena na hiperrealistični način. Japanski crtači nisu robovi perspektive, anatomije ili bilo kojega drugog zanatskog pravila i zakona. Njima je uspjelo razviti zadivljujuću naklonost asimetriji i preobražaju prizora preuzetih iz prirode u stilizirane simbole. Njihove jasne i snažne slike sa, u usporedbi sa europskom tradicijom, sasvim neuobičajenim manirom u prikazivanju izraza lica, s tipičnim, nerazmjerno velikim, ustima i očima, prepoznaju se već na prvi pogled.

Japanski je likovni stil monokromatski, linijski, jednostavan i rafiniran, uočljiv već na dizajnu državne zastave. Razlika između japanske i euroameričke likovne tradicije dolazi iz jednostavne činjenice da se likovna umjetnost u Japanu razvijala na posve drugačiji način i u različitim društveno-povijesnim okolnostima od europske. Jednostavnost je možda najvažniji zajednički nazivnik gotovo svih japanskih umjetničkih oblika. Japanska religija (zapravo religije), način života i organizacija društva tijekom stoljeća proizveli su takve estetske kodove i kodove ponašanja što su isključivali raskoš, pretjeranost i razmetljivost.

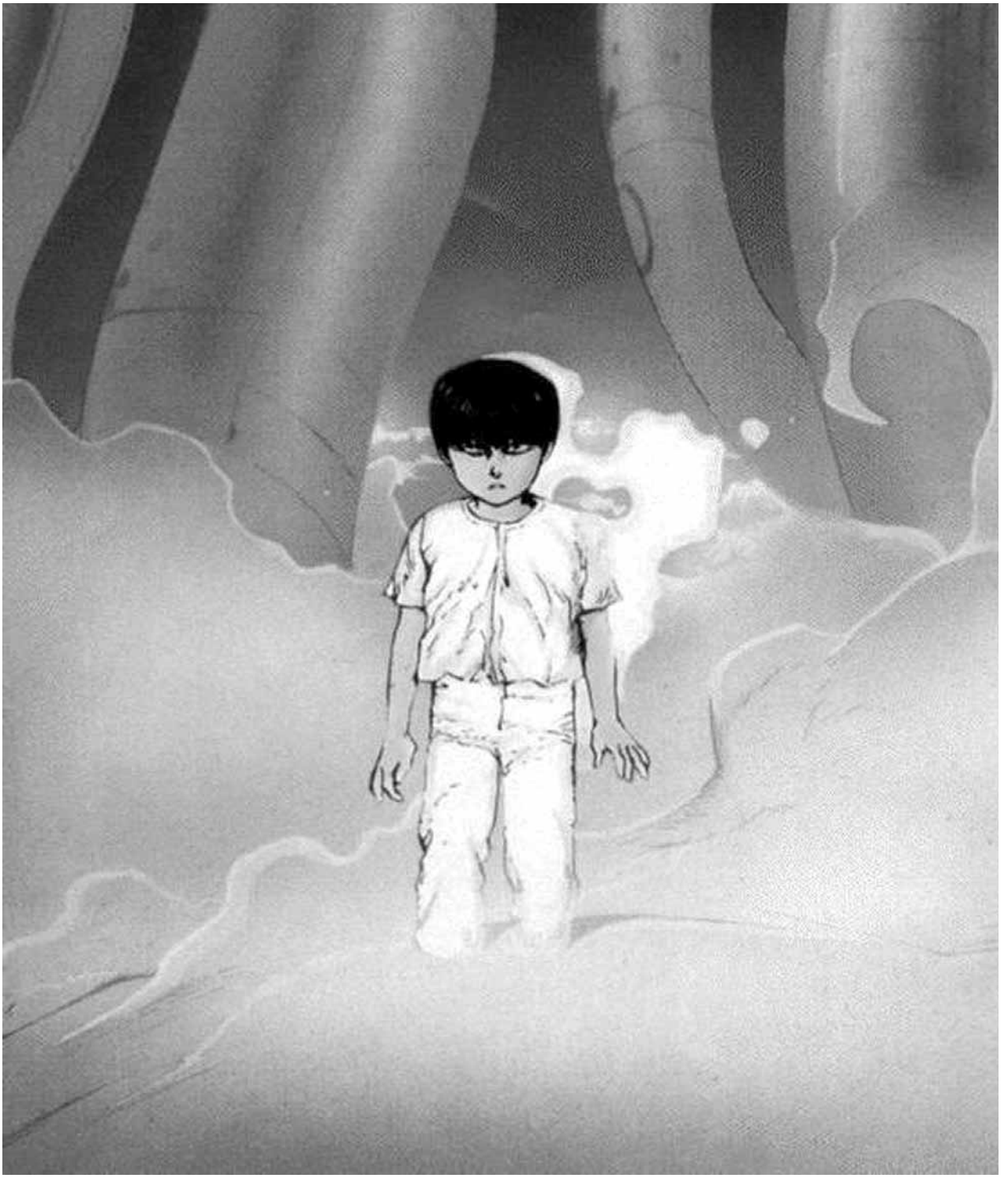
Poznati su japanski drvorezi iz Edo-doba (Edo je prvobitno ime Tokija), razdoblja koje je trajalo otprilike između 1660. i 1860. U to doba umjetničke su opuse stvorili veliki grafičari poput Moronobua, Sukenobua, Masanobua, Hokusaija ili Utamaroa kreirajući jedinstvene grafike *ukiyo-e*, riječ koju neki prevode kao 'crteži kojima se radujemo životu',[3] odnosno 'slike plutajućeg svijeta' (Michener, 1983). Njihova je metoda još u srednjem vijeku imala nešto od onoga što danas možemo nazvati *filmično,* odnosno poseban animacijski način analize pokreta kao i izbora motiva koji anegdotski opisuju život i stvarnost u Edu, onako kako su to oni vidjeli i doživljavali. Ta, svojedobno apsolutno dominirajuća, grafička umjetnost u Japanu također je imala dekorativnu i praktičnu funkciju čime se još više udaljavala od europskog slikarstva svog vremena, koje je prakticiralo ukočene figure u pompoznim pozama zamrznutim 'za vječnost' na slikarskom platnu ili freskama. Umjesto europske sklonosti religijskim, kraljevskim i duhovnim temama i motivima, japanski su majstori drvoreza opisivali egzistenciju na svim njezinim razinama ne zaboravljajući tu ni vrlo bogat noćni život u Edu/Tokiju.

Grafike *ukiyo-e* smatrane su potrošnom robom, nekom vrstom protomasovne kulture, koja se probijala preko klasnih barijera i bila jednako omiljena i među bogatima i među siromašnima. Masovna prodaja i masovna proizvodnja omogućile su razvitak timskog rada, specijalizaciju, čak i standardizaciju. Umjetnost je postala produkt, rezultat timskog rada izdavača, tiskara i crtača. Vrijednost originala nikada se nije odveć cijenila, nego su se te 'slike plutajućeg svijeta', kako ih je u naslovu svoje već klasične knjige nazvao James A. Michener, masovno proizvodile i prodavale kako bogatima tako i najsiromašnijim stanovnicima feudalnog Japana. Temeljna je razlika između japanske i europske umjetnosti činjenica da su te ilustracije bile više popularne nego aristokratske i da se estetske vrijednosti nisu zaustavljane na klasnim granicama.

Među estetske posebnosti kojima se japanski srednjovjekovni drvorezi ističu u odnosu na europsku umjetnost tog doba Michener ubraja prije svega način na koji japanski crtači tretiraju perspektivu. Europski tretman prostora, osobito nakon pojave Masaccia i ostalih srednjovjekovnih slikara koji su definirali osnovne zakone perspektive, zasniva se na danoj liniji horizonta i geometrijskim skraćenjima svih paralelnih linija na formama i oblicima kako bi se stvorila iluzija dubine. Takva tradicija stalnoga traganja za dubinom, reljefnošću i volumenom tek je vrlo kasno uhvatila korijene u Japanu, nikad posvema, a nije ni u azijskoj umjetnosti uopće. U japanskim tradicijskim crtežima prostor je sličan plitkoj posudi u kojoj nalazimo više linija horizonta, dok skraćenja pojedinih formi mogu biti u međusobnom neskladu i u sukobu s optičkim poimanjem svijeta na kakvo smo navikli promatrajući prirodu. Ne postoji osobita težnja da se kreira dubina, naprotiv japanski umjetnici neprikriveno daju vlastitu dvodimenzionalnu prezentaciju i tumačenje prirodne sre-

dine i prostora stvorena ljudskom aktivnošću. U knjizi *The Floating World* Michener piše ovo:

Tisak ukiyo-e jest ravan komad papira na kojem se dešavaju stanovite stvari. Njemu ne treba okvir i nikad ga nije ni imao. On dramatično odstupa od zapadnjačkog platna, gdje je glavni napor uvijek bio usmjeren izbjegavanju plošnosti, sugeriranju dubine i nastojanju da se zamakne iza masivnog okvira koji čvrsto drži prednji plan slike i uspostavlja točku s koje ne-plošno platno može iščeznuti unutar imaginarne distance. Sakriti jedan otisak ukiyo-e okvirom i poslije se žaliti da on nema iluziju dubine per-



Akira - lik Akire

verzna je artistička zamisao, jer tipičan otisak ukiyo-e zauvijek je i vječno plošan komad papira bez pretenzija na dubinu. (Michener, 1983: 96)

Ono što se nalazi u vezi s tako shvaćenim 'sploštenim' prostorom jedna je drugačija ideja i osjećanje perspektive, što prema Micheneru dolazi od velikih prethodnika japanske grafičke umjetnosti iz drugog azijskog kulturalnog diva, Kine. U osnovi riječ je o nasljedstvu deriviranu izravno iz kineskog klasičnog slikarstva devetog stoljeća, gdje je taj iznimni osjećaj prostora već bio vidljiv.

Vjerojatno, to opće azijsko majstorstvo u rješavanju problema koji zapadnjaci nikad u potpunosti nisu riješili može biti objašnjeno činjenicom da azijski umjetnik uobičajeno sjedi prekriženih nogu samo nekoliko inča iznad svog papira i vidi ga široko raširenog i plošno ispod sebe. Ta jednostavna fizička činjenica vjerojatno objašnjava veći dio razlika između zapadnjačkog uokvirenog platna čija je svrha da bude viđeno s distance, s visine očiju, iz stajaćeg položaja i otisaka ukiyo-e, koji su namijenjeni držanju u rukama blizu očiju. Stoga, premda nema fiziološke razlike između japanskih i zapadnjačkih očiju u njihovoj sposobnosti da prenesu impresiju do misli, činjenica je da su ta dva para očiju bila rabljena sasvim različito, onako kako se razlikuju oči kapetana pomorca sklona pogledom obuhvatiti horizont, s navikom gledanja u sve prizore, od, recimo, očiju draguljara. (Michener, 1983: 97-98)

U svojoj iscrpnoj analizi japanskog animiranog filma *Samuraji iz svemira — razumijevanje japanske animacije* (*Samurai from Outer Space — Understanding Japanese Animation*) Antonia Levi navodi još jednu važnu osobinu grafika *ukiyo-e* koja je u vezi s prethodnim; naročit način komponiranja slike kojim se kreće od detalja, ponekad mikroskopskog, za razliku od zapadnjačke kompozicije, koja obvezatno ide od oblika k detalju. Stoljećima poslije taj će postupak crtača *ukiyo-e* biti u primijenjen u sasvim novoj umjetničkoj formi.

Za razliku od pažljivo ograničene i uokvirene umjetnosti Zapada, umjetnici [japanskog op. a.] drvoreza uživali su u izboru materijala koji je odbijao da bude ograničen dostupnim prostorom. [...] Otisci ploče za drvorez dakle doimaju se realističnijima nego što jesu. To dolazi stoga što umjetnici strateški dodaju detaljiziranje i elaborirano sjenčanje u područjima za koja znaju da će biti u žarištu pogleda, time varajući svoje gledatelje, navodeći ih da pretpostave kako je sve na slici jednako pedantno — a nije. Nije to ni u anime-filmovima. Zapravo, anime sa svojim svijetlim osnovnim bojama (premda ne istim osnovnim bojama koje američki studiji koriste) i specijalnim efektima *trompe l'oeil* zapravo je produžetak tradicije drvoreznog tiska. (Levi, 1996: 21)

Osim dekorativne uporabe boja, dvodimenzionalne perspektive i 'sploštenog' prostora Michener u svojoj analizi naglašava i druge osobitosti japanske srednjovjekovne grafike, primjerice sklonost pripovijedanju u slikovnom nizu:

Pričajući priče ukiyo-e se radije koristi priređenim tabloom nego zamrznutim trenucima stvarnog života. (Michener, 1983: 101)

Grafike *ukiyo-e* zapravo su bile neka vrsta socijalnih komentara u slici. Sadržaj su im obično bile scene iz svakodnevice, što je, jasno, pridonosilo njihovoj golemj popularnosti. Svi aspekti življenja tumačeni su i opisivani na grafičkim svitcima — uključujući i seksualni život stanovnika Edoa.

Historija japanskih erotskih i pornografskih slika zapravo je jednako duga kao i japanska opća povijest. Usprkos tomu što japanski grafičari gotovo nikada nisu crtali gole modele, nego su s uživanjem predočavali način odijevanja svog doba, ipak se razvila, s europske točke gledišta zapanjujuće nesuzdržana, tradicija erotske umjetnosti. Erotske slike tiskane su na posebnim listovima i knjigama u kojima je seksualni kontakt među spolovima prikazivan na način koji bi sasvim sigurno šokirao mnoga tadašnje Europljane, naviknute na 'nevinost' i 'pobožnost' umjetnosti svog kontinenta.

Više je razloga nestanka grafika *ukiyo-e*, što se zbilo negdje sredinom devetnaestog stoljeća. Japanska grafička umjetnost razvijala se u neposrednoj vezi s takozvanom *Tokugawa*-diktaturom šoguna, koji su vladali zemljom od 1603. do 1867. godine. Cijelo to razdoblje Japan je proveo u potpunoj samoći. Strancima nije bilo dopušteno da spuste stopalo na japansko tlo, tako da praktički nikakav kontakt s umjetnošću iz ostatka svijeta nije bio moguć te su artisti *ukiyo-e* bili lišeni razmjene i cirkuliranja ideja i energije među kulturama, što je jedan od najbitnijih pokretača razvoja svake umjetnosti. Grafičari *ukiyo-e* počeli su ponavljati istrošene modele i motive, čime je njihova umjetnost postala anakrona i s vremenom počela zalaziti, prema pravilu da 'umjetnička forma u kojoj se ne istražuje i ne eksperimentira sigurno izumire'.

Strogo podijeljeno društvo koje je, kao i sve diktature, samo sebe vidjelo kao vječno i nepromjenljivo nije se uspjelo održati dulje od 1800-ih. Godina 1868. zapisana u japanskoj povijesti kao godina 'restauracije Meiji-a' kada su šoguni vlast vratili caru. S propašću *Tokugawa* japanska se društvena struktura radikalno izmijenila i socio-kulturni modeli ubrzo poprimaju moderni oblik. Za takozvanog *Meji*-razdoblja, što će trajati sve do militarističko-nacionalističke diktature 1930-ih, razvit će se novi Japan koji će razgranati kontakte, prvo s SAD kad se jedna misija 'dobre volje' s admiralom Perryjem na čelu iskrcala na japanske otoke 1850-ih, a potom i s Britanijom, Francuskom i drugim europskim državama. Zapanjujuće brza industrijalizacija Japana koja slijedi označit će i preuzimanje dominantne uloge drugih i drulčijih umjetničkih formi u kulturnom životu te zemlje.

Međutim, japanska grafička umjetnost ipak će nastaviti svoj život na najmanje dva načina. Nakon što se Japan otvorio za svijet, tijekom druge polovice devetnaestog i najvećim dijelom dvadesetog stoljeća, euroamerička i japanska umjetnost stalno će jedna na drugu snažno utjecati. U Europi je već 1850-ih i 1860-ih čak vladala neka vrsta 'japanizma'. Zahvaljujući trgovačkim brodovima crteži *ukiyo-e* stigli su u Europu, gdje su naišli na oduševljeni prihvat umjetničke publike i mnogih umjetnika. Whistler je napravio nekoliko slika do-

slovce oponašajući japanski stil. Manet je kopirao japanske crteže tako zaneseno da ih je katkad potpisivao nekim besmislenim potpisom u kojem je fingirao japansko pismo. U pozadini njegove slike *Portret Zole* nalazi se sumo-hrvač nacrtan u japanskom stilu. Degas, Toulouse-Lautrec i Van Gogh također su obožavali japansku umjetnost, čiji utjecaj u slaganju boja, kompoziciji i stilizaciji figura nisu ni pokušavali prikriti.

U samoj zemlji *ukiyo-e* grafički stil i filozofija našli su primjenu u drugim formama, primjerice u japanskom industrijskom dizajnu, umjetnost plakata i osobito u stripu. U japanskim *manga*-stripovima nalazimo, naime, gotovo sve gore navedene osobine srednjovjekovne masovno producirane grafike *ukiyo-e*, crteža i grafičkih knjiga.

Manga — gigantska industrija stripa

Tradicija vizualnog pripovijedanja u Japanu neobično je bogata i dugovječna. Egzaktna, čista i jasna linija potječe zapravo od japanskog rukopisa koji od svakoga pismenog čovjeka zahtijeva ugrađenu sposobnost ne samo da čita sliku nego i da osjeća ljepotu linije. Štoviše, japansko je pismo razvilo sklonost da se tumačenje simbola prakticira u običnoj komunikaciji. Jasno nastojanje da se najdublje emocije izraze ili proizvedu uporabom kodova i simbola susreću se praktički u gotovo svim formama umjetnosti što potječu iz te zemlje. Međutim, u Japan je pismenost došla tek u osmom stoljeću, kada počinje uporaba kineskog pisma. Prije toga postojalo je isključivo usmeno pripovijedanje u kombinaciji sa slikom. Sve do devetnaestog stoljeća i dolaska zapadnjačke kulture bilo je veoma malo japanske literature koja na neki način nije bila u vezi sa slikom. Riječ bez slike bila je dugo vremena nešto praktički nezamislivo. Pa i kad su se pojavili romani u onakvoj formi kakvu poznajemo na Zapadu, pisci poput Higuchi Ichiyô strukturirali su svoja djela tako da se o njima praktički može govoriti kao o stripovima bez crteža. Ona je upotrebljavala takav prozni stil i takvu narativnu strukturu da je, kako to napominje Janet A. Walkers (2001: 36-58), njezina tehnika pripovijedanja zasnovana na scenama podijeljenim u djeliće koji posve sliče filmskim kadrovima, strukturiranju u kontinuirani slijed slika i korištenju dijalogom kao najvažnijim narativnim sredstvom. Sklonost kombiniranju riječi i slike vidljiva je i nakon pojave nijemog filma, koji je u Japanu isključivo prikazivan uz *katsubin-e* ili *benshi-e*, profesionalne komentatore filmova čija je zadaća bila da gledaocima tumače slike i prizore na filmskom platnu.

To, gotovo mitsko, nastojanje da se pripovijeda uz pomoć slike našlo je najbolju primjenu u pričama u slikama — stripu, mediju koji se u Japanu zove *manga*.

Japanska strip-produkcija takva je divovskog opsega i s tako masovnom publikom da u svijetu stripa ne postoji apsolutno ništa usporedivo s tim fenomenom. Usprkos stalno rastućem zanimanju za japanski strip i animaciju na Zapadu, *manga* je, osim rijetkim ekspertima, u načelu i dalje manje-više nepoznat fenomen. Samo mali postotak kolosalne *manga*-produkcije tiskan je u prijevodu na europske jezike i distribuiran na zapadnom tržištu. Istodobno, još su vrlo rijetki zapadnjački poznavaoci stripa koji su proveli dovoljno vremena u Japanu, vladaju japanskim jezikom te su tako bili u mogućnosti dobiti bolji uvid i znanja o naravi te umjetničke vrste i kulturnom kontekstu koji ju je omogućio.

Takvima malobrojnim istraživačima nedvojbeno spada Frederik Shodt, koji nam je u jednoj od svojih knjiga razjasnio da pojam *manga* može značiti karikaturu, strip, strip-roman, čak i animirani film. Riječ je iskovao umjetnik drvoreza Hokusai godine 1814. spajanjem kineskog ideograma *man* ('unatoč tomu') i *ga* ('slika') (usp. Schodt, 1983: 18). povijest japanskog stripa počinje već u 6. i 7. stoljeću, kad se javljaju umjetnički oblici sasvim nalik na moderni strip. Tijekom četrnaestog stoljeća svećenik Toba (1053-1140) crtao je anropomorfizirane životinje na način koji ga čini nekom vrstom preteče Disneyja. Sredinom 17. stoljeća producirane su takozvane 'zen-slike' s religijski nadahnutim humorom. U njima su umjetnici naučili ekonomizirati s linijom i razvijati onu prepoznatljivu i jedinstvenu jednostavnost forme i izraza. Dok su te vrste slika cirkulirale isključivo u svijetu zatvorenu zidovima budističkih hramova, dotle su sekularni crteži, već spominjane ilustracije *ukiyo-e* sa svojim zabavnim sadržajem kao suprotnošću beznađu i dosadi, postali nevjerojatno popularni među masama.

Već će 1702. godine u Japanu biti tiskane prve prave strip-knjige. Tako, u knjizi pod naslovom *Tobae Sankokushi* crtač Shumboku Ooka opisivao je dnevni život u Kiotu. *Kibyoshy* (na engleskom *yellow cover*, 'žute korice'), koje su se pojavile potkraj osamnaestog stoljeća bile su praktički humoristički stripovi sa strip-oblačićima koje je, prema mnogim knjigama iz povijesti stripa, u Americi 'izmislio' Rudolph Dirks više od stotinu godina poslije.

U Jokohami 1862. objavljen je japanski satirično-humoristični list koji se zvao *The Japan Punch*, čiji je pokretač bio Britanac Charles Wirgman, dok je Francuz George Bigot Tobae također u Jokohami 1887. godine uveo stil Honoréa Daumiera u japansku likovnu javnost. Potom i sami Japanci počinju objavljivati humorističke listove nadahnute poznatim europskim uzorima da bi se krajem 1800-ih osjetio sve veći utjecaj zahuktale američke produkcije stripa, kao i tamošnje političke karikature. Tokom 1920-ih u Japanu je izlazilo mnoštvo američkih dnevnih stripova, a neki njihovi autori kao McManus ili Bud Fischer bili su prilično popularni u toj zemlji. Omladinski magazini kakvi su se pojavili 1914. već su tada imali mnoge karakteristike prema kojima će se poslije prepoznavati *manga*-stripovi. To su, na primjer, strogo usmjerenje na publiku samo jednog spola, izdavani su strip-magazini za mladiće (*Shonen Club*) ili djevojčice(*Yonen Club*) koji su bili vrlo obimni i odmah su dostigli goleme naklade (*Shonen klub* imao je 400 stranica i tiskao se u 950 000 primjeraka). Usporedbe radi, strip se u SAD počeo samostalno objavljivati tek tijekom 1930-ih, i to u obliku svezaka koji su se sastojali od svega osam listova stripa, tzv. *eight-pagers*.

S 1930-im dolazi čelična militarističko-nacionalistička diktatura, koja raskida žive kulturne veze sa svijetom a, u sklopu ostalih sličnih poteza, zabranjuje objavljivanje inozemnih stripova jer to smatra antijapanskom djelatnošću. Sadržaj

stripova koji je poželjan vladi i koji ona dozvoljava jest ratna propaganda i militarizacija društva, a takvi će se sadržaji uglavnom objavljivati sve do sloma japanskog ratnog stroja.

Moderna *manga* definitivno se formira nakon Drugog svjetskog rata, u doba amerikanizacije Japana, procesa koji je bio najintenzivniji 1950-ih godina. Nema sumnje da su američki stripovi i animirani filmovi u velikoj mjeri utjecali na oblikovanje kako *manga* tako i *anime*, ali, baš kao i u slučaju drugih izražajnih formi, Japanci su prihvaćali strane utjecaje a da nisu odbacili svoju duhovnu jezgru, koja je uvijek ostajala bitno odredbenom za umjetnost te zemlje. Japanska suvremenost, frustracije i strahovi uzrokovani ratnom katastrofom, bombardiranom Hirošimom, okupacijom, siromaštvom i nedostatkom prirodnih resursa, ali i nadanja — sve je to izražavano u mediju stripa, koji će desetljećima biti jedna od najpopularnijijih, ako ne i najpopularnija umjetnička forma u zemlji. Ili Shodtovim riječima: »*Čitanje je mange poput virenja u neuljepšanu i neretuširanu realnost japanskih misli*.« (Schodt, 1993: 31)

Prvo što upada u oči pri susretu s *manga*-stripovima njihov je opseg, često do dvije tisuće stranica, čak i više. Prema Shodtu, taj je fenomen u vezi sa sposobnošću Japanaca da čitaju brže od Europljana. Japanskom čitatelju stripa treba samo dvadesetak minuta da pročita strip-magazin od 320 stranica, što znači 16 stranica u minuti ili 3,75 sekundi za jednu stranicu (Schodt, 1993: 18). Razlog je tomu stečena navika Japanaca da čitaju sliku i riječ kombinirane već u pismu, dok Europljani ili Amerikanci sliku i riječ primaju odvojeno. Ta činjenica uzrokom je nizu estetskih razlika u pripovjedačkoj tehnici kao i u vizualnom stilu između japanske i euroameričke tradicije stripa.

> *Tako, tamo gdje bi američki crtač mogao upotrijebiti jedan skučeni izrez da pokaže superheroja dok udara razbojnika, japanski će crtač samuraja koji rasijeca protivnika vjerojatno pokazati na nekoliko stranica, a akciju će nastojati pokazati iz različitih 'kutova kamere'. Prostor koji su imali na raspolaganju za eksperimentiranje učinilo je japanske crtače majstorima za komponiranje strip-stranice. Naučili su kako učiniti da stranica dobro teče; da grade napetost i da izazovu raspoloženje variranjem broja kadrova kojima se koriste za predočavanje sekvence; da rabe filmske tehnike pretapanja, zatamnjenja, montaže pa čak i dvostruke ekspozicije*. (Schodt, 1993: 16)

Vanjski, vidljivi dijelovi radnje u *mangi* najčešće su siromašni događajima i u tim dijelovima autor se bavi unutarnjim životom i doživljajima likova. Japanski crtači zapravo su zapanjujuće vješti u davanju psihološkog portreta likova uporabom likovnih simbola koji opisuju njihov unutarnji svijet. Snažni kontrasti između vizualnog i pripovjedačkog uobičajeni su isto kao i rutinirana uporaba vizualnih metafora s karakterističnim japanskim simbolima, smjenom godišnjih doba, snijegom, beharom, lotosovim cvijetom, kišom, oblacima, krupnim detaljima ljudskoga lica i sličnoga, baš kao što je to slučaj u japanskoj poeziji ili igranom filmu. Daleko češće nego što to čine europski, a osobito američki stvaraoci stripa, crtači *mange* eksperimentiraju s kompozijom table — u *manga*-albumima jedna je slika dana preko jedne ili dvije cijele stranice, okviri sličica nisu samo kvadratnog oblika, nego su izvedeni u nebrojenim formama i oblicima, pretapaju se jedni s drugima, poslagani su u slobodnom nizu koji se, kao i japansko pismo, može čitati u više smjerova pa je ponekad samom čitaocu ostavljeno da rješava zagonetku kronološkog redanja scena na strip-stranicama. Takozvani *specijalni efekti* također igraju veliku ulogu. Uobičajeno je da se tišina prikazuje grafičkim sredstvima: nije nikakva rijetkost da čitalac prelista po desetak stranica na kojima nije upisana ni jedna riječ. S druge strane razvili su se iznimno kreativni grafički simboli za zvukove, u kojima su autori maksimalno iskoristili elegantno japansko pismo.

Pripovijedanje u *mangi* bilo je veoma dugo razdoblje mnogo složenije nego u zapadnjačkom stripu, sve dok Alan Moore i Frank Miller nisu stupili na scenu sa svojim grafičkim romanima visoke narativne vrijednosti, kojima su 1980-ih zapravo obnovili gotovo umirući američki strip. Do njihove pojave pisanje scenarija rutinski se smatralo manje važnim poslom u procesu stvaranja takozvanoga 'realističkog', narativnog stripa. Uzroke tomu treba tražiti u načinu na koji je desetljećima objavljivan strip u Americi: bilo u nastavcima, bilo u obliku 'pasica' ili tabloa u dnevnim novinama te kratkih epizoda u strip-svescima, tako da se strip-pripovijedanje najčešće svodilo na to da se što više akcije strpa u taj mali prostor i da se zaplet što vještije strukturira u skladu s beskonačnim nizanjem *cliff-hangera*, uzbudljivih i nezavršenih krajeva stranice ili epizode kako bi se čitalac naveo da kupi i sljedeći broj.

Svojevrsna renesansa europskog stripa s kraja 1970-ih i tijekom 1980-ih odnosila se mnogo više na grafičke nego na pripovjedačke aspekte tog medija. Čak i u tom 'zlatnom' dobu postojalo je svega nekoliko europskih autora poput Huga Pratta, čija je pripovjedačka tehnika bila tako kompleksna da se mogla usporediti s najkreativnijim suvremenim romanopiscima.

Desetljećima prije Moorea i Millera, pisci scenarija za *manga*-stripove vladali su zgušnjavanjem i produljivanjem vremena, koristili su introspekcijom i mnoštvo međusobno isprepletenih dramaturških pravaca. *Manga*-scenaristi od početka su pokazivali jasnu svijest da neizgovoreno i nevidljivo igra jednako važnu ulogu kao i ono što se može vidjeti na slici ili pročitati u strip-oblačiću. Uz to, japanski scenarist koji adaptira neku knjigu za film, strip ili *anime* računa s tim da je gledalac već pročitao tu knjigu i da je u potpunosti svjestan da je to što će gledati umjetnička interpretacija književnog djela.

Japanska animistička religija *šinto* također igra važnu ulogu kao neiscrpno vrelo pripovjedačke građe, što je osnova za veliki dio *manga*-romana, osobito onih namijenjenih djeci.

> *Najveći broj storija preuzet je iz šinta, autohtone japanske religije. Šinto je animistička forma obožavanja prirode koja je obogatila anime s više od osam milijuna božanstava i legendi o njima na koje se može nadovezati. Sam šinto posve je različit u usporedbi s kršćansko-židovskim konceptom organizirane religije. Zapravo šinto bi se mo-*

gao najbolje definirati kao neorganizirana religija. Ta religija nema službenu teologiju, nema svetog pisma ni moralnih pravila osim principa čistoće. Ono što šinto ima, međutim, jesu priče, preko 2000 godina pričanja priča o bogovima i božicama, junacima i propalicama, plemenitim dušama i varalicama. (Levi, 1996: 20)

Za Japan je, međutim, unikatno koegzistiranje najrazličitijih ideja, zapadnih, istočnih, orijentalnih, modernih i poganskih što često nije moguće objasniti europskim pozitivističkim metodama. Japanska kultura apsorbira i akumulira duhovne vrijednosti umjesto da zamjenjuje jedne drugima. Budizam koji je došao iz Kine u šestom stoljeću nije istisnuo *šinto,* nego se naprosto ujedinio s njim u originalno dvoreligijsko vjerovanje. Pojednostavnjeno govoreći, *šinto* funkcionira kao religija života, dok se budistički obredi primjenjuju na pogrebima.

U Japanu šintoizam nije izgubio vjernike nakon što je budizam ušao u zemlju, premda je budizam prihvaćen kao religija cijele populacije. Ljudi su nastavili slijediti iste šintoističke rituale, a istodobno su počeli vjerovati u budizam. Stoga Japan sa 120 milijuna stanovnika ima 120 milijuna šintoista i 120 milijuna budista. Ni u jednoj zemlji u svijetu ne postoji ništa slično tome. (Sakaiya, 1995: 105)

Otaku, još jedna posuđena japanska riječ koja označava američke obožavatelje japanske animacije i stripa, najčešće objašnjavaju svoju privrženost pričama *mange* i *anime* time što su, prema njihovu mišljenju, usprkos svim mogućim robotima, *cyborzima*, fantastičnoj tehnologiji i nebrojenim katastrofama, one mnogo realističnije od onih u američkom stripu i animaciji. Smrt je naglašeno prisutna u grafičkim romanima *mangâ*. Smrt ne kosi samo likove koji su nositelji zla nego često i one koji se nalaze na strani pravde i dobra. Sasvim je normalno da jedan ili više njih, uključujući i glavne likove, umru ili poginu tokom pripovjedačkog procesa. *Happy end* nije nešto što pripada uobičajenim konvencijama u *manga*-stripovima.

Likovi u *manga*-stripovima profilirani su tako da njihov karakter obično balansira na tankoj granici dobra i zla premještajući se slobodno s jedne na drugu stranu. Njihove karakterne crte nisu dane jednom za svagda, nego se razvijaju i mijenjaju tijekom vremena kao i sve druge ljudske osobine i sposobnosti. To dakako vrijedi i za njihove moralne vrijednosti, koje su također podložne promjenama. Ili kako to formulira Antonia Levi: »*Pošto se ljudska bića mijenjaju s vremenom, prirodno je da se razbojnici preobrate u heroje, dok će se za pojedine heroje pokazati da klipsaju.* « (Levi, 1996: 28)

I japansko shvaćanje realističnog crteža i groteske ponekad se čini kao nešto vrlo zagonetno europsko-američkom potrošaču. To vrijedi ne samo za crtež nego i za općenito poimanje realizma. Japanski čitalac-gledalac nikada ne miješa vlastiti život s fikcijom, tako da se, u euroameričkoj umjetnosti uobičajeni, *suture* — psihološki šav koji čini da granica između fikcije i stvarnosti privremeno bude izbrisana — rijetko susreće u japanskoj umjetnosti. Mnogo prije Bertolda Brechta, japanski i uopće azijski dramatičari ustrajavali su na fikcijskoj prirodi drame i konceptu estetske distance. Stoga ni čitatelj *manga*-stripova nikad neće poistovjetiti svoju osobu s likovima o kojima čita.

Japanci imaju svoje objašnjenje za tu referenciju na nerealno u drami. Smatraju da nerealno može obuhvatiti bit stvarnosti bolje nego realno samo po sebi — stoga što je nerealno univerzalno, a ne individualno. [...] *Uporabom pojedinačnih, malih simbola izražava se veća, univerzalna cjelina. što je osnovica najvećega dijela tradicionalne japanske umjetnosti.* (Levi, 1996: 23)

U *mangi* naravno postoji i neobičan slikovni i prikazivački svijet, posve nerazumljiv euroameričkim mozgovima.

Na primjer, kako da Amerikanac pogodi da kad muškom liku curi krv iz nosa to označava njegovu seksualnu uzbuđenost. Ili kad krv eksplodira u svim smjerovima da to simbolizira ejakulaciju? Ili ako kamera zastane na jednom liku ili se povuče unatrag i zamrzne, da to znači da će ono što slijedi biti flashback? (Levi, 1996: 24)

Najteži je za razumijevanje ipak humor, koji se prema europskom vrednovanju nalazi u graničnom području dobrog i lošeg ukusa kao i golema količina konvencija i efekata koji samo u Japanaca izazivaju smjeh. Da bi se mogla tumačiti satira koja se skriva iza naizgled obične šale, razumjeti komika situacije ili najobičniji vic, preduvjet je makar minimalno poznavanje japanskih kulturnih kodova. Vjerojatno je da te činjenice daju posebnu, egzotičnu dimenziju koja japanski strip čini još privlačnijim navodeći čitatelje da istražuju unutar tajnoga *manga*-svijeta.

Osim donekle na francuskom govornom području, o stripu se unutar euroameričke kulture ne može govoriti kao o masovnom mediju otkad se pojavila televizija. Strip se nalazi ili u getu literature za djecu ili u elitističkim *comic book shopovima* s malobrojnom publikom. To nije slučaj s Japanom, gdje su stripovi proizvod divovske industrije crtanja. Već 1960. počinje kolosalan razvoj te industrije čiji je jedan od rezultata da između trideset i četrdeset posto cjelokupnoga japanskog tiska otpada na *mangu*. Dugački stripovi osnovna su strategija nakladnika *mange*. Za razliku od euroameričkih stripova, u kojima čitatelj prati pustolovine jednog te istog lika u više različitih epizoda, ovdje je riječ o samo jednoj priči, nerijetko ispričanoj na nekoliko tisuća stranica, s likovima koji se pojavljuju samo tu i tamo da ispričaju svoj život, što djeluje mnogo uvjerljivije od beskrajna recikliranja priča o uvijek istim likovima, kako je to slučaj u zapadnjačkoj tradiciji.

Sljedeća specifičnost *manga*-stripova njihova je nevjerojatna žanrovska razgranatost. Osim klasičnih i najpopularnijih stripova namijenjenih dječacima i mladićima (*shonen manga*) postoji vrlo snažna tradicija stripova za djevojke (*shojo manga*), kao i *manga* o samurajima, *ninjama, yakuzama, manga* o gotovo svim popularnim sportovima itd. Svaki od tih pojedinih žanrova osnovica je za dalju beskonačnu podjelu na podžanrove, koji se opet dalje diferenciraju.

Tijekom 1980-ih *manga* počinje osvajati SAD, nešto kasnije zapadnu Europu. Od tada pa do danas znatan se broj *manga*-romana plasiralo na zapadno tržište. Jedan od uspješnih stvaralaca *mange* jest Keiji Nakazawas, čiji je strip-roman *Bosonogi Gen* (*Barefoot Gen*). U njemu nam autor prenosi sjećanja na djetinjstvo provedeno u ratnoj Hirošimi, uključujući tu i uspomenu na atomsko uništenje grada. *Bosonogi Gen* prvi je *manga-roman* koji je, pored engleskog, preveden praktički na sve veće europske jezike. Katsuhiro Otomo, sa SF-stripovima kakvi su *Akira* ili *Domu*, najčešće u središtu radnje ima djecu obdarenu natprirodnim sposobnostima. Ti su stripovi postigli kultni status na Zapadu, nošeni valom golema uspjeha koji je ostvario Otomov dugometražni animirani film *Akira* (1988). U divovskom epu *Sjeme jabuke* (*Appleseed*) Mashomune Shirow opisuje posljednje dane ljudske civilizacije, budućnost nalik na noćnu moru, čija je junakinja mlada policajka Deunan Knute u borbi protiv najrazličitijih ovozemaljskih i izvanzemaljskih sila. *Utočiste* (*Sanctuary*) neka je vrsta *manga*-sapunske opere dugačke tri tisuće stranica čiji je pisac Sho Fumimura kreirao zamršenu priču o političkoj korupciji, *yakuza*-mafiji, erotici i nasilju. Glavni su likovi dvojica izbjeglica iz Kambodže, dva dječaka koja su preživjela 'polja smrti', odlučni da ne birajući sredstva uspiju u novoj zemlji. U *Osamljenom vuku i vučiću* (*Lone Wolf and Cub*) Kazuo Koikea i Goseki Kojima najuspješnije se od svih samurajskih *manga*-stripova približio zapadnim čitateljima. Ryoichi Ikegami, koji je crtao *Utočište*, stoji i iza strip-serijala *Plačljivi osloboditelj* (*Crying Freeman*) još jedne priče o kriminalu i korupciji koja je istodobno postala popularna animirana serija *anime*, baš kao što je to slučaj s žanrovskim križancem, Japancima tako dragim, između magije i znastvene fantastike — *Silent Möbius* Kia Asamiya.

Dakako, *manga*-stripovi silno su utjecali i na euroamerički strip pa su mnoge uspjelije strip-serije od 1980-ih pa nadalje, kakva je na primjer *The Sandman* Neila Gaimena, zapravo replike *manga*-stripova.

Japanski stripovi najčešće su rezultat timskog rada. U Europi, na primjer, iza određenog stripa redovito stoji samo jedan ili dva autora, crtač i eventualno scenarist. Uspješni crtači *manga*-stripova obično zapošljavaju mnogo suradnika koji crtaju različite pozadine i drugi plan, potom specijaliste za crtanje nebodera, automobila, znanstveno-fantastičnih miljea, robota, naoružanja i strojeva budućnosti, a tu su i asistenti zaduženi za oblačiće, sjenčanje, nanošenje rastera i tome slično. Ipak, baš kao što je to slučaj u produkciji animiranoga filma, samo se jedan autor, crtač koji kreira glavne likova i određuje kompozicije stranica, ritam i način vizualizacije scenarija smatra autorom stripa.

Činjenica je da je *manga* znatno više utjecala na nastanak i razvoj japanske animacije nego što je to slučaj čak i s američkim stripom u odnosu na američku animaciju. Japanski strip može se vidjeti kao iznimno važna etapa na putu od japanske srednjovjekovne grafike do modernog animiranog filma. Najveći broj *manga*-stripova nalik je minucioznoj knjizi snimanja za budući film i zapravo su *anime*-filmovi obično *manga* transformirana u medij filmske animacije. *Anime*-filmovi ili TV-serije koji nisu zasnovani na već objavljenu i od publike prokušanom *manga*-stripu prava su rijetkost. Kako na kreativnom području tako i na tržišnom planu, *anime* je prirodan produžetak *mange* čiji prethodni uspjeh u publike funkcionira kao jamstvo da se isplati ulagati u *anime* s istom pričom, likovima, a nerijetko i s istim autorom, crtačem *mange* u funkciji režisera *anime*.

Mnogi faktori pridonijeli su golemoj popularnosti *manga*-stripova u Japanu. Većina istraživača, poput već spominjana Shodta, slaže se da je japansko pismo, kaligrafija koja u sebi ujedinjuje crtež i slovo i zasnovana je na individualnim ideogramima, najvažniji od njih. Tu su i razni socijalni faktori, kao što je činjenica da je Japan iznimno gusto naseljena, urbana nacija, gdje djeca imaju znatno manje prostora za igru, podvrgnuti su strogom edukativnom sustavu koji je uzročnikom što mnogi mladi Japanci vole privremeno pobjeći u fantastični svijet *mange*.

> *Opći sporazum među čitateljima u Japanu danas je, čini se, da strip ima što kazati o životu jednako kao i roman ili film*. (Schodt, 1983: 20)

Pored svih kulturnih, historijskih i društvenih okolnosti koje stoje iza nevjerojatna uspjeha *manga*-stripova tu je, kako to obično biva, i jedan genijalni stvaralac čije je izvanredno djelo ne samo omiljeno od masovne publike nego je trajan izvor energije i inspiracije drugim umjetnicima koji se bave istom izražajnom formom. Mnogi su, naime, spremni golemu popularnost *manga*-stripova u Japanu pripisati prije svega jednostavnoj činjenici da je taj medij u njegovu modernom obliku osnovao fascinantni genij Osamu Tezuka.

Tezuka: japanski animacijski guru

Osamu Tezuka (1928-1989), kojega ljudi s manjkom fantazije često nazivaju 'japanski Disney', stupio je u velikom stilu u svijet *mange* 1947, dakle kao dvadestogodišnjak. Njegov prvi strip-roman *Novi Otok s blagom* (*Shintakarajima*) dug dvjesto stranica, prodan je u osamsto tisuća primjeraka. Već tada Tezuka se koristi pripovjedačomu tehnikom formiranom pod utjecajem francuskih i njemačkih filmova (američki i britanski, naravno, bili su zabranjeni) koje je gledao u djetinjstvu. On počinje uporabom krupnog plana, razlaže pokret u segmente i koristi se širokim spektrom emocija pri naznačavanju unutarnjih preživljavanja likova. Za njega je strip medij kojim je moguće izraziti ne samo humor nego i tragediju, dramu i filozofski promišljati o svijetu i životu. Jednako darovit kao crtač i kao pisac, Tezuka je stvorio nevjerojatno mnogo stripova u najrazličitijim žanrovima. Njegovo stvaralaštvo obuhvaća krimiće za djecu, djevojke, mladiće i odrasle, fantastične bajke, ljubavne priče, povijesne drame, klasične pustolovine i drugo. Svaki od njegovih stripova obuhvaća najmanje nekoliko stotina stranica i gotovo svi su bili iznimno popularni kod obaju spolova kao i unutar svih klasnih i starosnih slojeva japanskog društva. Levi njegov uspjeh komentira ovako:

> *Sklapajući elaborirane radnje i podradnje s povremenim religijskim i filozofskim porukama unutar njih, Tezukino djelo prisililo je Japan da ozbiljno shvati mangu kao literarnu formu.* (Levi, 1996: 20).

Shodt najvažniji Tezukin prinos stripu nalazi na terenu pripovjedačke tehnike i karakterizaciji likova.

> *Nakon Drugoga svjetskog rata jedan jedini umjetnik — Osamu Tezuka — pomogao je u revolucioniranju stripumjetnosti u Japanu širenjem dramaturške linije. Pod osobitim utjecajem američke animacije umjesto da koristi deset ili dvadeset stranica za izlaganje priče, kako je to bilo uobičajeno prije, Tezuka počinje crtati romaneskne manga-stripove koji su dugački stotinama, čak tisućama stranica koristeći se uključivanjem različitih perspektiva i vizualnih efekata — što će postati poznato kao 'filmske tehnike'. Drugi umjetnici u Americi, kao što je Will Eisner, služili su se filmsko-kamermanskim efektima već desetljećima prije. Ali kombiniranje te tehnike s proširivanjem dramaturške linije bilo je nešto novo. Rezultat je bio u obliku stripa s mnogo manje riječi nego u američkom ili europskom pandanu i uporaba daleko više kvadrata i stranica bez ijedne riječi.* (Schodt, 1983: 25)

Istinski, originalni talent obilježje je praktički svega čega se ovaj genij dohvatio. Tezukin jedinstven stil raspoznaje se već na prvi pogled bilo da je u pitanju način na koji on u linije prevodi sliku pejzaža ili ljudske figure, u tome kako jednostavnim grafičkim sredstvima daje kompleksne izraze na ljudskom licu ili kako stilizira ljudska ili životinjska tijela u pokretu. Njegova genijalnost vidljiva je u doslovce svakom pojedinačnom gradivnom elementu njegovih stripova i, poslije, filmova. Tezuki je uspjelo otkriti specifičnu energiju koja je živjela u japanskoj kulturi stoljećima i prilagoditi je svom izabranom mediju. Upravo je njemu pošlo za rukom pronaći unikatnu formulu na osnovi koje je ujedinio japansku crtačku jednostavnost i eleganciju iz grafika *ukiyo-e*, tradiciju mimike i pantomime *kabuki*-teatra, smisao za lirsko karakterističan za japansku 'žensku' poeziju, mitologiju preuzetu iz japanske religije, filozofije, te iz japanskog načina življenja i svakodnevnice. Njegov izbor europskih, a ne japanskih fizionomija za kreiranje strip-likova, kao i specifična likovna stilizacija figura s velikim očima, malim ustima, karakteristične mršave djevojke prikrivene erotike, kao i narativno naglašavanje dramatskih efekata umjesto puke akcije, te stalno traganje za novim rješenjima problema koji nastaju prilikom pričanja u slikama, rezultirat će stripovskim opusom kakvu teško da ima premca u povijesti medija.

No, najvažnije od svega, upravo je Tezuka vidio strip i animaciju, *manga* i *anime*, kao jedinstven medij što će za posljedicu imati nastanak najsnažnije crtačke industrije u svijetu.

Godine 1962. Tezuka je utemeljio Mushi Production, filmsko poduzeće specijalizirano za animaciju. Osnovna mu je zadaća bila da producira filmove i serije zasnovane na Tezukinim crtanim romanima. Do 1973, kad je poduzeće bankrotiralo zbog loše vođene administracije, proizveden je golem broj filmova kako u televizijskom tako i u kino formatu.

Dok je europski film utjecao na njegove *manga*-romane, izvan je svake sumnje da je američka animacija, napose filmovi koje su kreirala braća Fleischer, bila nadahnuće Tezuki za rad na području *anime*. Kao prikladan primjer može poslužiti *Superman*, crtana serija Fleischerovih iz kasnih 1940-ih, koja sadrži mnogo elemenata, sadržajnih i estetskih, po kojima će se u kasnijim godinama prepoznavati Tezukini i drugi japanski crtani filmovi. Tako se epizoda *Mehanička čudovišta* (*The Mechanical Monsters*) iz 1946, gdje su Supermanovi protivnici leteći roboti-razbojnici, može doživjeti kao jasan prethodnik Tezukina prvog i najvećeg uspjeha na Zapadu, televizijske serije *Moćni Atom* (*Tetsuwan Atomu*; engleski naslov *Mighty Atom*), kojim je uspostavljen najpoznatiji podžanr *anime*, takozvani *mecha*. Ova serija koja se u Americi još nazivala i *Astro Boy*, objavljivana je kao *manga* između 1952. i 1968. Majušni mehanički dječak Tetsuwan Atomu jedan je od prvih robota u svijetu stripa koji su se nalazili na strani dobra. Tezuka, inače veliki poznavalac i ljubitelj zapadnjačke kulture, ovdje je dugu japansku tradiciju personificiranja strojeva amalgamirao s likom iz poznate europske bajke *Pinocchio*. Baš kao ni talijanski drveni dječak, ni Tetsuwan Atomu nije se rodio, nego ga je njegov otac, ovdje je riječ o znanstveniku, doslovce stvorio kao nadomjestak za svoju biološku djecu poginulu u prometnoj nesreći. Robot-dječak, kojeg je Tezuka opskrbio pozitivnim odnosom prema tehnologiji, kreće se u ambijentu stalno rastućeg industrijaliziranog japanskog grada. Tu određen motiv humanizirane tehnologije odnosno tehnologizirane humanosti u golemim urbaniziranim prostorima ostat će najpostojanije obilježje *manga* i *anime* u godinama koje su došle nakon tog epohalnog djela. Kao animacija *Tetsuwan Atomu* proizveden je 1963. Time je istodobno postao prva japanska animirana TV-serija, uopće prvi sasvim definirani *anime*-film, kao i prvi internacionalni uspjeh japanske animacije.

Tezukino sjajno vladanje tehnikom i činjenica da je bio kadar producirati zapanjujuće mnogo minuta kvalitetne animacije pridonijelo je da se japanska animacija od početka doživljavala kao jedini američki konkurent na komercijalnom i tehnološkom polju.

No, Tezuka se nikad nije zadovoljavao samo komercijalnim dostignućima. Najiskrenije sklonosti u animaciji iskazivao je u svojim nekomercijalnim ostvarenjima što su pobjeđivala na mnogim festivalima širom svijeta. *Skakanje* (*Jumping*), dobitnik pored ostalog *Grand Prixa* na Zagrebačkom festivalu 1984, film 'snimljen' očima čudnovatoga bića kadra da skače visoko i daleko, kroz cijeli svijet, uključujući i pakao, ostaje do danas njegov internacionalno najpoznatiji film.

Za njega je animacija ponajprije sredstvo izražavanja najhumanijih ideja, kakve je na primjer izložio u *Legendi o šumi* (*Legend of the Forest,* 1989), snažnom ekološkom apelu načinjenu perfekcionističkom izmjenom stilova, postupkom kojim u trideset minuta trajanja filma daje povijesni pregled razvoja klasične cel-animacije.

Tezuki, inače obrazovanu za liječnika, animacija je bila potrebna i zbog njezine univerzalnosti, njezine sposobnosti da prelazi nacionalne, jezične, kulturne i bilo kakve druge granice, te je stoga pomoću nje moguće posredovati ideje dobre volje, prijateljstva i mira među nacijama. Nakon Drugog svjetskog rata Tezuka je postao možda prvi Japanac koji je funkcionirao kao ambasador mira na Zapadu, Istoku, Africi, Južnoj Americi, Kini i svakom kutu na planetu u kojem se nalazio kinematograf ili televizor.

O njegovu golemu utjecaju na svjetsku animaciju možda ponajbolje svjedoči Disneyjev visokobudžetski film *Kralj lavova* (*Lion King,* 1994). Kako u izrazu tako i u sadržaju, taj film toliko sliči Tezukinoj seriji iz ranih 1960-ih *Simba, bijeli lav* (*Simba the White Lion*) da se bez pretjerivanja može reći da je tu riječ o Disneyjevu *remakeu* Tezukina djela (ime lava u Disneyja je Kimba, u oba filma mladi lav ostaje bez oca kojeg je ubio stric po imenu, u prvom filmu Scar, u drugom Claw, glavni su negativci u obličju hijena itd.).

Anime: *manga* na televiziji i u kinu

Vatreno oružje prvi put uvezeno je u Japan 1543. godine. Samo četrdeset godina poslije Japan je postao vodeća zemlja u svijetu po proizvodnji vatrenog oružja. Slično se desilo poslije Drugog svjetskog rata s automobilima, industrijskim dizajnom i elektronikom. I crtani je film u Japan stigao ponajprije iz Amerike, ali je Japan u drugoj polovici dvadesetog stoljeća funkcionirao kao, u relativnom odnosu, najveći svjetski proizvođač animiranih filmova. Animacija je i daleko najvažniji filmski i televizijski izvoz te zemlje. Ilustracije radi, unutar cjelokupnog izvoza japanskih televizijskih programa tokom 1980-ih, na animaciju je otpadalo čitavih 56 posto (Newitz, 1995: 3).

Japanska *anime* možda je najsnažniji dokaz da je animacija po naravi i biti multikulturna umjetnička forma koju je gotovo nemoguće omeđiti nacionalnim, jezičnim ili kulturološkim granicama. Nastala u monokulturnom miljeu, namijenjena isključivo japanskom tržištu, zasnovana na unikatnoj domaćoj pripovjedačkoj tehnici, religijskim simbolima, kulturnim kodovima i kodovima ponašanja koji se čine teško razumljivima na drugim dijelovima planeta, japanski su animirani filmovi ipak dosegnuli takav uspjeh u rastuće multikulturnom zapadnom svijetu, da to i same njihove stvaraoce redovito čudi i zbunjuje.

Među režiserima *anime* što su se etablirali na Zapadu ističe se prije svih, na zasadama europske kulture formirani, animacijski genij Hayao Miyazaki, čiji je kinofilm *Nausicaja iz Doline vjetrova* (*Kaze no Tani no Nausicaä*,[4] 1984) distribuiran na Zapadu pod imenom *Ratnici vjetra* (*Warriors of Wind*, 1985), kao i kasnije praktički svi njegovi važniji filmovi. Taro Rin također je ime poznato u SAD i Europi sa, među ostalim, filmovima *Harmagedon* (1983) i serijom *Prokleti megalopolis* (*Doomed Megalopolis*, 1991-1992). Mamoru Oshii postigao je veliki uspjeh s obradom stripa Mashomune Shirowa *Duh u oklopu* (*Ghost in the Shell*, 1995), serijom *Patlabor* (1988-1993) kao i prvim dijelom *OVA Sallos* (1983). Kathsuhiro Othomo, jedan od vodećih artista *mange*, počeo je kao crtač likova na filmu *Harmagedon* da bi se poslije proslavio u cijelom svijetu fascinantnom animacijskom adaptacijom vlastitog strip-romana *Akira* (1988). Yoshiaki Kawajiri, majstor *anime*, najpoznatiji je po filmovima *Grad zlobe* (*Wicked City*, 1987) i herojske fantazije *Ninja Scroll* (1993). Isao Takahata često je surađivao s Miyazakijem u njegovim obradama zapadnjačke literature kakva je bila TV-serija *Heidi, djevojka s Alpa* (*Heidi, Girl of the Alps*) da bi za svoj samostalni projekt, *anime* o ekologiji *Pom Poko* (1994) bio nominiran za *Oscara* u kategoriji najboljega stranog filma. Golem uspjeh postigao je na festivalima animacije i videotržištu s filmom *Grob svitaca* (*Grave of the Fireflies*, 1988) u kojem je opisao užase rata pričom o dvoje male djece koja umiru od gladi. Suvremena drama o Mimi, bivšem pop-idolu i glumici koju proganja manijak-obožavatelj, *Savršeno plavetnilo* (*Perfect Blue*, 1996) režisera Satoshija Kona ide u iznimke jer nije zasnovana na *manga*-stripu nego na istoimenom bestseler-romanu Yashikaza Takeuchija.

Usprkos činjenici da je *gentô*, japanska inačica *lanterne magice*, bila iznimno popularna zabava u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, japanska animacija razvila se godinama nakon američke. Iako su prve animacije napravljene još početkom dvadesetog stoljeća, a u radovima Junichija Kouchija, Otena Shimokawe ili Seitare Kitayame već od 1917. javlja se nešto što se može nazvati pretečom *anime*, japanski se animirani film formirao tek 1960-ih kao industrija, prije svega zahvaljujući televiziji. *Anime*-filmovi od tada pa do danas doslovce funkcioniraju kao televizijska ili kino-*manga*. Isti autori uglavnom stvaraju u oba medija, priča i likovi prvo bi se etablirali kao *manga* pa bi se tek onda transformirali u animiranu seriju ili, rjeđe, dugometražni film.

Slike u većini japanskih serija bile su mnogo statičnije nego u najrutiniranije produciranim američkim serijama iz istog razdoblja. Međutim, sami su crteži bili mnogo detaljiziraniji i elegantniji, ponešto u tradiciji grafika *ukiyo-e*, dok su pozadine bile bogate usvajajući europsku centralnu perspektivu i dubinsko tretiranje prostora. Uz to, Japanci su, pod utjecajem *manga*-stripova, od početka upotrebljavali, za tadašnji crtani film neuobičajen, krupni plan, *voice-over* i unutarnje monologe, *slow motion*, osjećanja izražena kako vizualnim tako i audiosredstvima, uz primjene japanskog karakterističnog preglasnog glumačkog glasa. U *anime* je veoma rijetko prisutna stilistička dosljednost; 'realistički' crteži sasvim se slobodno sjedinjuju s grotesknim i karikiranim karakterima.

> *Ukratko, vještina Japanaca bila je točno u tome što su pronašli animacijski stil koji nije imao ničeg zajedničkog s Disneyjevom raskošnom fluidnošću.* (Raffaelli 1997: 129)

Japanska animacija često nam se čini kao minuciozna, s realističnim crtežom, prirodnim pokretom, uopće kao produkcija nadmoćna u tehničkom smislu. No, to je samo privid. U zbilji velika se većina japanskih filmova sastoji od i do tri puta manje crteža nego što je to slučaj u prosječnoj Disneyjevoj produkciji. Japanski animatori pravi su majstori da prikriju činjenicu da oni zapravo crtaju premali broj crteža. Oni su izumili i razvili veoma širok repertoar profesionalnih trikova i postupaka kojima je cilj da prevare naše oči tako da često i ne shvaćamo da tijekom velikog dijela filma zapravo gledamo statične crteže. Takvu originalno *reduciranu animaciju* karakterizira prije svega iznimno efektan rad kamere. Japanski animatori koriste se najrazličitijim vožnjama kamere, pretapanjem, zumovima ili najneobičnijim izborom točki gledišta, katkad je 'kamera' smještena ispod vode, u akvarij, ili se 'snima' kroz ključanicu, iz žablje ili iz perspektive kukca, često se snimaju iste folije u različitim veličinama, a nije neobična ni uporaba istih animiranih sekvenci u različitim

epizodama serije. Stroj za kopiranje veoma je važno pomoćno sredstvo japanskim animatorima i, naravno, baš u Japanu računalno je među prvim zemljama u svijetu primijenjeno u produkciji animiranog filma. U rutinske zahvate kojima se štedi na broju crteža pripadaju i vrlo frekventne uporabe zvučnih i svjetlosnih efekata kojima se 'kupuju' sekunde filma; takvi su efekti eksplozije, vatrometi, požari, munje i gromovi, laserske zrake, razbijena stakla kao i vučenje dugačkih celova sa statičnim crtežom, npr. automobila, ispod kamere koji se tako 'kreće', brojna su i tzv. 'narezivanja', crtanja samo detalja na inače statičnoj figuri itd. Česte su spore panorame po bogatim pozadinama koje najčešće prikazuju megalopolise budućnosti ili njihove ruševine nakon najrazličitijih katastrofa. Kako u njima mišićavi likovi mnogo dulje poziraju nego što se kreću, to također prinosi pojednostavnjenju mukotrpna posla na animaciji i obraćanju pažnje pozadinama.

Susret antičke mitologije sa sofisticiranom tehnologijom

U svom članku o recepciji japanske animacije u Americi, Annelee Newitz zaključuje da osnovna prednost *anime* u odnosu na američki animirani film ni u kom slučaju nije tehnički kvalitet, nego je to originalnost i raznovrsnost priča ispričanih u animacijskoj formi.

> *Može se reći da su američki obožavatelji u nekoj vrsti tekstualne ovisnosti o kulturi Japana, jedine zemlje koja ima moć da im da ono što žele — dobru priču.* (Newitz, 1995: 12).

Mnogi istraživači, poput već spominjane Antonije Levi, skloni su kao tematsku osnovu *anime*-filmova i njihovu temeljnu narativnu strategiju pripisati japanskoj prethistorijskoj, mnogobožačkoj *šinto*-religiji koja se zadržala sve do modernoga doba zahvaljujući ponajprije usmenoj pripovjedačkoj tradiciji pomoću koje je od zaborava otrgnuto na stotine legendi i mitova koji su, prema Levi, osnovno izvorište nadahnuća japanskih animatora i crtača. Tako ona objašnjava i Tezuku njegovom 'ranom indoktrinacijom' (Levi, 2001: 38) *šinto*-religijom, što je, prema Levi, vidljivo već u jednom od njegovih prvih uspjeha, stripu *Feniks* (*Hi no tori*, 1955) čiji su akteri glavna božanstva tog vjerovanja, Amaterasu, božica sunca i Sasano, bog oluje. Bitni prinos te religije tako modernim medijima kakvi su strip i animacija Levi vidi u:

> *...sposobnosti šinta da miješa fantaziju sa svakodnevicom, što čini osnovicu japanskog življenja i svijeta anime. I to je jedan od razloga koji čine anime tako privlačnim mladim Amerikancima, osobito onim zainteresiranim za alternativne oblike spiritualnosti.* (Levi, 2001: 35)

Time je, prema Levi, pripovijedanje u *manga* i *anime* prije svega prepričavanje i prekrajanje japanskih mitova na moderan način. Kako ti mitovi dolaze iz potpuno drukčijeg kulturnog nasljeđa, time su zanimljiviji jer su zapadnjačkom čitatelju/gledatelju mitovi najčešće sasvim nepoznati.

> *Priče su možda stare, ali Amerikanci za njih još nisu čuli.* (Levi, 2001: 34).

Nije se, dakako, teško složiti da je *šinto* kao i druga japanska religija, budizam, sa svojom estetikom ponašanja, idejom o siromaštvu i jednostavnošću te konceptom stalne izmjene oblike života, iznimno važna duhovna osnova, stimulans i neiscrpno izvorište tema, motiva i simbola koje srećemo u *anime*-filmovima. Međutim, ne i jedina. *Šinto* i budizam ipak su samo jedan pol amalgama koji se može definirati kao antička mitologija križana sa sofisticiranom tehnologijom, svijet simbola i mitova kombiniranih s vizijom budućih društava, što je bit goleme većine *anime*-filmova. Odnos tih filmova prema suvremenom Japanu jednako je važan kao i njihova zasnovanosti na religijskoj tradiciji i mitologiji. Japanska povijest, osobito moderna, koju obilježuje brz industrijski rast, strelovit napredak znanosti i zastrašujuća urbanizacija zemlje nešto su bez čega bi teško bilo moguće zamisliti japansku strip i animacijsku kulturu u obliku u kakvu ih poznajemo.

Veoma je važno izvorište inspiracije *manga* i *anime* i starogrčka mitologija, biblijski mitovi, nordijske sage i općenito europska kultura. U *anime*-filmu iz 1985. *Lovac na vampire* (*Vampire Hunter*) režiser Toyo Ashida gradi kvazisrednjovjekovno društvo nastalo u postapokaliptičnoj budućnosti u kojem su 'japanizirani' gotički mitovi i legende o Drakuli. Ni samog Tezuku, a pogotovo najvažnijeg *anime* režisera uopće Hayao Miyazakija nije moguće sasvim razumjeti bez poznavanja onih djela iz europske umjetnosti kojima su se nadahnjivali. Raffaeli uzima upravo Miyazakijev prvi rad na području *anime*, seriju *Heidi*, kao ogledni primjer za pronalaženje zajedničkog nazivnika za japanske animirane filmove.

> *Heroina je tog djela sirotica, lik bez obitelji, što je tipična značajka anime. Drugo, film slijedi, manje-više vjerno, roman preuzet od poznatog europskog pisca, što je još jedan zajednički nazivnik za mnoge anime (i jedan od razloga internacionalnog uspjeha japanskog crtanog filma).* (Raffaelli, 1997: 124)

Filmovi o budućnosti (termin znanstvena fantastika čini se zastario i ograničavajući u ovom kontekstu) apsolutno je dominantan žanr, a vrlo bliska budućnost omiljeno je razdoblje što se opisuje u filmovima *anime*. Nadolazeći pakao i prijetnja sveobuhvatnim uništenjem, strah od Bombe i rata, neuspjeli znanstveni eksperimenti, alkemija i magija udružene s racionalnom znanošću u službi zla, mračni porivi i pohlepa beskrupuloznih kapitalista zbog čije su nezajažljivosti iscrpljeni resursi na planetu najčešće su teme tih filmova, baš kao i narušena utopijska predodžba o civiliziranim odnosima među ljudima i gotovo patetična ljubav prema umirućoj prirodi, što sve skupa ipak dolazi iz iskustva modernoga Japana, mnogo prije nego iz antičkog nasljeđa te zemlje. Autori japanskih animiranih filmova više nego njihove kolege drugdje u svijetu pokazuju zabrinutost za budućnost, svijest o tome koliko je civilizacija ranjiva i kako je propast svijeta i moguća i realnija nego što smo spremni da vjerujemo. Nastojeći govoriti o suvremenosti opisivanjem strahova pred budućnošću oni svoje filmove često koncipiraju kao upozo-

renje o onome što se može dogoditi nastave li se prijetnje ratom, zloporabe znanosti, zagađivanje okoliša, prenaseljenost, iscrpljivanje resursa i energije, kriminal, korupcija i druge bolesti društva. Poznati japanski *optimizam razvitka* ovdje se pretvara u *pesimizam razvitka*.

Katastrofe, bilo prirodne ili one uzrokovane ljudskom aktivnošću, omiljeni su motivi japanske animacije. Različite katastrofe igrale su mnogo važniju ulogu u japanskoj povijesti nego u bilo kojoj drugoj zemlji. Suvremeni Japan je, prema statistici, civilizacijski najsigurnija zemlja na svijetu, s prosječno najmanje prometnih nesreća, zemlja u kojoj nema obaveznog služenja vojnog roka i koja, nakon Drugog svjetskog rata, nije uvučena ni u kakve militarističke akcije, pa su upravo prirodne katastrofe te koje odnose više života nego bilo što drugo. I novija povijest Japana obilježena je katastrofama; snažni zemljotres 1923. sravnio je Tokio sa zemljom, atomske bombe totalno su razorile Hirošimu i Nagasaki 1945, da spomenemo samo najpoznatije primjere. Međutim, katastrofe se nisu zadržale u historijskom pamćenju samo kao nešto negativno. Dva puta su, na primjer, prirodne katastrofe spasile japansku slobodu. Prilikom oba pokušaja Mongola da se iskrcaju na japanske otoke, 1274. i 1281, razorni su tajfuni nazvani *kamikaze* otpuhali osvajačku flotu natrag u more.

Zemljotresi, oluje, atomske eksplozije, glad, ratna pustošenja i druge katastrofe nerijetko su ishodišne točke priča u *anime*-filmovima. Primjerice, radnja filma *Projekt 'A' Ko* (Katuhiko Nishijama, 1986) smještena je u grad izgrađen u golemu krateru nastalu od udara svemirskog objekta. Serija filmova *Urotsukidoji* (Hideki Takayama, 1989) nalik je na reportažu iz samog pakla, gdje su kao inspiracija nebrojenog niza užasa poslužile katastrofe iz povijesti, kakva je razorni zemljotres u Tokiju, ali i katastrofe koje su zadesile druge zemlje, pa je tako uvodna scena drugog dijela te serije posvećena Hitleru. *Urotsukidoji* je, uz to, izraz nikad iščezla japanskog straha od stranaca predstavljena ovdje u obliku demona koji, nakon što se ujedine s ljudima, izazivaju sveuništavajuću kataklizmu. Planetarno popularna serija *Pokémon* odigrava se u svijetu u kojem više nema životinja. Umjesto njih tu su mutant-životinje *pokémoni*.

Sve od 1926. kada je inženjer Hugo Gernsback osnovao časopis *Amazing Stories* i time utemeljio američki SF, njegova je osnovna tema bila susret čovječanstva s drugim svjetovima i civilizacijama. Osobito pedesetih i šezdesetih, dakle za 'hladnog rata', do neslućenih se razmjera razgranao 'izvanzemaljski' podžanr u američkoj SF-literaturi, filmu i stripu. Tipični pejzaž američkog SF-a Schröder opisuje na ovaj način:

> *...apokalipsa, prizori svemira, monstrumi, gradovi budućnosti, roboti, tehnološka čuda i svakako prijeteća stvorenja ambivalentne spolnosti.* (Schröder, 1981: 14)

Japanci, međutim, rijetko 'napuštaju' zemljinu kuglu u svojim stripovima i animacijama. Daleki planeti, svemirski brodovi, buljooki svemirci i ostale ikone klasičnih *svemirskih opera* zastupljene su mnogo manje u japanskim animacijama nego na Zapadu. Veoma je frekventna međutim ekstrapolacija suvremenih tendencija u znanosti i distopijska vizija svijeta u kakav nas zlouporaba znanosti može odvesti u bliskoj budućnosti. Znanost je pretvorena u neku vrstu crne magije i dovela je svijet na rub Sudnjeg dana. Stoga ulogu kakva pripada izvanzemaljcima u zapadnjačkoj literaturi, stripu i filmu o budućnosti u *animi* igraju žrtve genetičke manipulacije, razni mutanti, hibridna bića nastala križanjem čovjeka i stroja, *cyborzi*, robotizirani ljudi čija su tijela i misli programirane, te druge slične humanoidne kreature. Oni su toliko uobičajeni unutar mitologije *anime* da se čak razvio podžanr nazvan *mutantska sapunska opera*. Vrlo je prisutan žanr i *spekulativna fikcija*, postupak građenja priče na osnovi pretpostavke da se neki važan historijski događaj dogodio na drukčiji način ili da se uopće nije dogodio te kakve bi to efekte imalo na sudbinu svijeta. Unutar toga žanra često nailazimo na postupak stvaranja takozvanih *paralelnih svjetova* koji egzistiraju istodobno s našim u nekoj drugoj dimenziji i konflikti nastali prilikom njihovih povremenih susreta. Poznati *anime*-film *Grad zlobe* (*Wicked City,* 1993) Yoshiakija Kawajirija, a prema *mangi* Hideyukija Kikuchija, već u uvodu filma, preko *voice-overa,* informira nas o paralelnom svijetu, sasvim drugačijem i neprijateljskom ovom našem. Zadaća je glavnog lika Takija, agenta specijalne organizacije Crna garda, da omogući potpisivanje mirovnog ugovora između dva svijeta, što je dramska osovina cijele priče.

U skladu s japanskom manirom absorbiranja i akumulacije kultura i utjecaja *anakronizmi* su osobito česta pojava u filmovima *anime,* budućnost se prikazuje s ikonografijom prošlosti. Isto tako obilježeno kretanje iz jednog u drugo razdoblje i njihovo ujedinjavanje, tako da je u *animi* posve normalno da vidimo rimskog ratnika koji jaše motocikl, laserske pištolje i mačeve zajedno, bazuke i koplja te druge scene u kojima se futurizam i nostalgija sapleću jedna o drugu.

Metoda udruživanja različitih kulturnih modela u novo jedinstvo u filmovima *anime* Paul Wells naziva postupkom 'dvostruke ekspozicije':

> *Oboje, i kulturne forme i umjetnički stilovi, ne uzurpiraju ili nadomještaju one koji su tu stajali prije, nego koegzistiraju istodobno, redefinirajući značenja i emocije u skladu s tim. To osjećanje za 'dvostruku ekspoziciju' nedvojbeno je u skladu s europskim konceptom postmoderne, ali za razliku od Zapada, gdje se kulturni modeli progresivno razdvajaju od svojih historijskih izvora, mnoge istočnjačke kulturne forme odbijaju dehistorizaciju. To se događa uglavnom stoga što su te kulturne forme u cijelosti prihvaćene u održavanju umjetničkih modela kao sustava duhovnog i filozofskog pamćenja.* (Wells, 1997: 22)

Ono što *anime*-filmove posebno izdvaja unutar cjeline animacije kao i filma uopće jest pretjerano nasilje kakvo nadilazi i ono viđeno u američkim *trash*-filmovima. Zbog pretenzije najvećeg broja tih filmova ka realističnom prikazivanju mi nasilje u *anime* ne možemo doživljavati kao igru karikiranih likova (tzv. *toona*', kratica od *cartoon*) koji se nalaze izvan i iznad fizičkih zakona kakav je slučaj u recimo kratkim filmovima Warner Brothers za koje sve vrijeme zna-

mo da su crteži nastali od tuša i boje te da je njihov 'svijet' imaginarna ploha nastala na crtaćem stolu animatora koji se, osim toga, svaki čas osobno ukazuju na ekranu podsjećajući nas na to. Nasilje u *anime* ne može se uspoređivati ni sa beskrvnim, koreografiranim 'superherojskim' nasiljem nastalim u američkom stripu nakon 1950-ih i uvođenja stripovske cenzure koja je zabranila 'realističko' prikazivanje nasilja i svaku seksualnost. Slično Disneyju, pa čak i korak dalje od njega, u *anime* se respektiraju fizički zakoni kakav je gravitacija, simulira se treća dimenzija, a većina likova nacrtana je anatomski korektno pa ih, barem mi Europljani, doživljavamo kao 'realne'. Stoga su oslepljivanje protivnika, sakaćenja, mozgovi koji eksplodiraju unutar lubanje, utrobe koje cure iz rasječenih trbuha, čudovišni mutanti koji golemim falusima siluju djevojčice i drugi nezamislivi užasi pripadaju u uobičajene scene u *anime*.

Anime filmovi su, kako rekosmo, namijenjeni isključivo japanskoj publici, koja je naviknuta da se ne identificira s onim što gleda, nego da spram toga uvijek zadrži stanovitu distancu i svijest o tome da je riječ o umjetničkoj, a nikako o stvarnosti u kojoj se gledatelj nalazi. Pretjerano nasilje koje inače ima dugu tradiciju unutar japanskoga pripovijedanja ovdje je u funkciji pojačavanja snage upozorenja na užas sutrašnjice prema kojoj se čovječanstvo uputilo. Primjerice serija *Dominion* (1989) Kouihija Mashimoa, još jedan *manga*-strip doslovce prenesen u *anime*, smješten je u postapokaliptičke Sjedinjene Države, gdje su tenkovske borbe na gradskim ulicama dio svakodnevnice. U središtu pozornosti nalazi se policijska oklopna brigada čiji je način zavođenja pravde očito nadahnut britanskim kult-stripom *Judge Dread*. Mlada policajka rutinski muči svezanoga zarobljenika tako što mu ručnu granatu stavlja u usta. U *Savršenom plavetnilu* žena, serijski ubojica, preobučena u dostavljača *pizze*, nakon što pozvoni na vrata žrtava, prvo im iskopa oči da bi ih tek poslije ubila.

Nasilje je obično povezano sa seksom. Velik broj *anime*-filmova obiluje seksualnom simbolikom, dok je granicu između erotike i pornografije nemoguće povući. U *Dominionu* ženski mutanti izvode striptiz za policajce prije nego što ih poubijaju. Oklopnu brigadu zaustavljaju čelične zapreke u obliku falusa. Čak i u onim filmovima koji pretendiraju da budu shvaćeni kao ozbiljna djela susrećemo se s patološkim i sadističkim predodžbama o seksu. Tipičan takav primjer je *Urotsukidoji* u kojem se iz scene u scenu smjenjuju morbidne i perverzne orgije nasilja zasnovana na seksualnom zlostavljanju žena (tipičan je prizor iz tog filma kada penis dok se nalazi u ženskom tijelu toliko naraste da izazove njegovu eksploziju) kao i seksualna, bolje reći pornografska, simbolika u scenama svjetske kataklizme (zid zgrade preobrazi se u gigantsku vaginu koja guta prolaznike). Svijet *Urotsukidojija* slika je vulkanskog podzemlja nastanjena demonima i nasilnim mutanatoma iz čijih trbuha rastu zmije, a iz usta izlaze golemi penisi kojim siluju djevojčice, dok tehnologizirani monstrumi ejakuliraju smrtonosne zrake.

Eksplicitno prikazana penetracija s gigantskim penisima, štapovima, palicama za bejzbol, rukama i drugi načini silovanja koje prakticiraju demoni i mutanti, te općenito seks koji je fizički nemoguć unutar konvencionalnog, 'realističnog' filma makar se radilo i o pornografiji, u vezi je s načinom na koji ljudsko tijelo funkcionira u *anime*. Ono je, ljudsko tijelo, u *anime*-filmovima shvaćeno kao nešto sasvim fluidno i u stalnoj metamorfozi. Ljudsko tijelo samo je agregatno stanje materije koje neprekidno mijenja formu i obnavlja se. U *Pesnici Sjeverne Zvijezde* (*Fist of the North Star*, Toyoo Ashida, 1986), primjerice, protivnici s lakoćom guraju prste u tijela jedni drugima dok se bore oko žene koja je srozana na razinu robe. Taki, glavni junak u *Gradu zlobe,* provodi večer sa ženom koju sreće u baru. Nakon što seksualno opće njezino tijelo preobražava se u gigantsku ženu-pauka.

Žena u *anime*: sjećanje na civilizaciju

Činjenica je da je tijelo u metamorfozi mnogo češće žensko nego muško, kao i da se općenito za japanski strip i animaciju može ustvrditi da imaju daleko više aktivnih ženskih likova nego što je to slučaj u Europi i SAD. Pa dok je *Betty Boop* sve do 1980-ih bila rijetki primjerak glavnoga ženskog lika u američkoj animaciji, a *Modesty Blaise* u europskom stripu, ženski likovi u japanskoj su crtanoj produkciji gotovo jednako učestali kao i muški. Ne samo da su ženske *ninje* i superheroine oduvijek zastupljene već su roboti i androidi često predstavljeni u ženskom obličju kako je to primjerice slučaj u filmu *Duh u oklopu*. Cyborzi u obličju gologa ženskog tijela ili žena srasla sa strojem jedan je od standardnih vizualnih klišea u *anime*.

Filmovi *anime* počinju se masovno proizvoditi 1960-ih, kada je žena generalno prisutnija i aktivnija u svim područjima japanskoga društva, što je zasigurno dobar dio objašnjenja fenomena brojnih ženskih likova u japanskim crtanim pričama. No, činjenica da su ženski likovi brojni nikako ne znači da žene i u *anime* nisu prikazivane kao stereotipni objekti i da ne postoji beskrupulozna eksploatacija ženskoga tijela, koje je tretirano kao predmet uživanja, često najbestijalnijeg silovanja, mučenja i ponižavanja na najužasniji način koji je uopće viđen na ekranu. Kliše da 'dobra' djevojka nikad ne pokazuje svoju seksualnost, dok 'loša' otvoreno uživa u seksu i preuzima inicijativu da do njega dođe pripada i japanskoj tradiciji. Žena kao slaba i bespomoćna žrtva, nerijetko u izravom seksualnom kontekstu, silovana od luđaka, mutanata i demona velikog tijela i mišića, čija je »*glavna aktivnost prodiranje u žene*« (Napier, 2001: 358) često se sreće u *anime*. U analizi znanstvene fantastike Horst Schröder kaže između ostalog:

> *Iza poniženja žene krije se naravno strah od slobodne žene, strah da će se rob dići na pobunu [...] Možete biti sigurni da je svaki nagovještaj ženske inteligencije najava nekog zla.* (Schröder, 1981: 11).

Schröder navodi tri tipa žene u SF-u; tip prijeteće demonske ljepote, tip barbarske ratnice u društvu divljih zvijeri i tehnološki napredne amazonke na ratnoj stazi (Schröder, 1981: 11).

Ženski seksualitet može također uzrokovati kataklizmatičke posljedice. Dio seksualno-pornografske ikonografije *anime*-filmova jest i hiperaktivna funkcija ženskog spolovila. Gi-

gantske vagine s oštrim zubima drsko asociraju na kastracijski kompleks, otvorena uporaba vibratora, cijelo žensko tijelo transformira se u vaginu koja usisava muškarce ili vagina funkcionira kao oružje kao u slučaju žene-pauka u *Gradu zlobe*, koja u svom spolnom organu proizvodi paukovu mrežu kojom zarobljava svoje, uglavnom muške, protivnike.

Pored sva ta tri oblikovna modela ženskih karaktera kako ih definira Schröder, u *anime* nalazimo još jedan tip ženskog lika; ženu koja se sjeća. Riječ je o ženskom liku u funkciji podsjećanja na stari svijet. U distopističkom svijetu bliske budućnosti žena je, naime, ta koja se sjeća civilizacije. Položaj žene uvijek je ono na čemu se zrcali civilizacijska razina određenog društva. Samo u modernom i visokociviliziranom društvu žena je jednakopravna. U feudalizmu, robovlasništvu i primitivnim društvenim sustavima žena je naprosto roba u funkciji spolnog zadovoljavanja i reprodukcije vrste. Analiza društva i relacije među ljudima nakon propasti civilizacije glavna su tema većine *anime*-filmova. U tim distopijskim projekcijama budućnosti ponovno vlada sirovi patrijarhat. Ženski likovi sjećaju se civilizacije (primjer Kay iz *Akire*) iz čega crpu energiju koja ih čini junakinjama, dok se muškarci začuđujuće brzo prilagođuju najprimitivnijim oblicima društva, koja uključuju takav patrijarhat u kojem žena više nije ni objekt, već naprosto vlasništvo.

Žena se nerijetko pojavljuje u funkciji nosioca spasenja civilizacije, u njezino tijelo ponekad je doslovce usađeno sjeme neke sile kadre da zaštiti svijet ili se ženski duh putem intuicije pojavljuje u funkciji upozorenja na ono što se može dogoditi u budućnosti.

> *Ženski glas u spoju s psihičkom intuicijom i zaštita civilizacije usklađeni su s konvencionalnom reprezentacijom ženskog roda u mnogim kulturama: u japanskoj kulturi duga je tradicija takva spajanja koja ide natrag do prethistorije kad su žene funkcionirale kao vračevi, kao mediji preko kojih se komuniciralo s bogovima i medijatori između njih i smrtnih ljudskih bića*. (Freiberg, 1996: 100)

Tek u novijem razdoblju svoje dosadašnje povijesti *anime* razvija i kompleksne psihološke studije ženskih karaktera. Ilustrativan primjer je Mima, glavna junakinja *Savršenog plavetnila*. Film opisuje okrutni svijet suvremenoga japanskog *showbusinessa*, gdje bivši pop-idol Mima počinje graditi filmsku karijeru. Baveći se 'prljavim' filmskim poslom ona u očima obožavatelja gubi nevinost te je progoni i prati, doslovce u svakom trenutku njezina daljeg života, tajanstveni manijak. Taj štoviše priprema web-stranicu na kojoj je ispisan svaki trenutak, uključujući i one najintimnije, što ga je Mima provela prethodnog dana. U isto vrijeme serijski ubojica masakrira ljude u njezinoj blizini, što u Mime izaziva strahove, psihološke lomove i podvajanje njezine osobe: rastrgana je između svoje bivše 'nevinosti' u vlastitom liku pop-pjevačice koji joj se priviđa i sadašnje 'nemoralnosti' u očima okoline pod čijom se neprestanom prismotrom nalazi. Ima svega nekoliko primjera u povijesti animacije da se neki film tako ambiciozno bavi ženom, pokušajem razumijevanja njezina stanja i položaja u nevidljivu poretku stvari u svijetu koji su, u skladu sa svojim potrebama, stvorili muškarci.

Susan J. Napier naglašava, međutim, da su muški likovi obično mnogo manje kompleksni od ženskih te da *anime* uglavnom poznaje samo dva muška tipa, komični i demonski. Smotani voajer koji onanira promatrajući svlačionicu ženskoga košarkaškog tima, kakva srećemo u nizu romantičnih komedija *anime* ili u 'demonskom' spektaklu *Urotsukidoji*, te seksualno dominantan muškarac iz istog filma koji se preobražava u demona mogu poslužiti kao primjeri.

> *Konfrontirani sa ženama koje postaju sve moćnije i neovisnije, japanski muškarci očito su izloženi krizi identiteta*. (Napier, 2001: 359)

Mladi heroji ugroženog megalopolisa

Grad je najočitiji dokaz našega postojanja na ovom planetu i istodobno vizualni kôd svake civilizacije. Civilizacija je stvorila gradove, gradovi su oblikovali našu civilizaciju. Napad terorista na World Trade Centar u New Yorku dobio je nedavno daleko veći publicitet nego sličan udar na Pentagon. U prvom slučaju, u dvije najviše zgrade na svijetu, nepogrešivo je prepoznat simbol i uspjeh američke civilizacije mnogo više nego što bi to bila petokutna zgrada koja ipak označava samo vojnu silu te zemlje.

Vrlo zanimljiva karakteristika modernih gradova, naročito onih najvećih koje švedski sociolog Jonas Thente naziva *heteropolisi*, jest da se zahvaljujući suvremenim medijima njihovi stanovnici sve čvršće sjedinjuju zajedničkim komunikacijskim kodovima i kodovima ponašanja i pripadništva, stilom i načinom života, kulturnim ukusima na osnovi kojih se sugrađani istodobno vezuju uz grad i međusobno prepoznaju kao dio iste zajednice. Slično stanju u malim starogrčkim polisima Aristotelova doba, odjednom u suvremenim megalopolisima nalazimo snažnu identifikaciju stanovništva s gradom, tako da neki sociolozi procjenjuju da je u visokociviliziranim društvima identifikacija s gradom počela nadomještati čak i nacionalnu pripadnost. U pojmovnom paru slavnog sociologa iz devetnaestog stoljeća Ferdinanda Tönniesa *Gemeinschaft* (zajedništvo) i *Gesellschaft* (društvo) prevagu odnosi prvo jer zajedničke kulturne osobine stanovnika grada dobivaju veću važnost u odnosu na društvene norme. Film kao izrazito urbana umjetnost odigrao je u tom procesu veoma važnu ulogu.

Grad je, razumije se, već na samom početku filmske povijesti, još i prije notornoga Langova *Megalopilisa,* prestao biti puka kulisa i postao akter filmskih priča.

> *Film je od početka intimno povezan s gradom i gradskim prostorom. Bez rizika da se ode predaleko može se reći da je film ispunjavao i da kontinuirano nastavlja ispunjavati grad smislom — Martin Scorcese, Woody Allen i Spike Lee aranžiraju i potvrđuju, primjerice, sliku koju grad New York ima o samom sebi kao što dostavljaju vlastito tumačenje grada onim gledateljima kojima nedostaje zemljopisna i kulturna orijentacija iz prve ruke. Federico*

Fellini i njegove kolege funkcioniraju na isti način za grad Rim itd. (Thente, 1999: 6)

Rodno mjesto *anime*-filmova i istodobno njihova središnja ikona, njihov najsnažniji motiv i akter jest divovski grad Tokio. U američkom filmu napadi terorista, izvanzemaljaca ili stranih sila uglavnom su usmjereni simbolu vojne i političke moći SAD, Bijeloj kući. U *anime* takvih centara moći uopće nema — umjesto toga postoji strah od ubojstva cijeloga Grada. Grad je u tim filmovima shvaćen kao biće, kao stalno promjenljiv organizam, bez nekog egzaktno definiranog administrativnog i hijerarhijskog jezgra. Pa dok američki superheroji skakuću s krova na krov visokih nebodera u gradovima koji su prikazani kao nešto stabilno, vječno i nepromjenjivo, japanski je grad viđen kao biće u stalnoj metamorfozi i kao takav veoma ranjiv. Urbane neuroze praćene zaglušujućom bukom u službi su najave buduće katastrofe. Grad-biće napadnuto je bolešću pa umire polako, ili mu se sprema brza smrt u zemljotresu, atomskom holokaustu ili bilo kojoj drugoj katastrofi. Uzroke tom osjećanju nesigurnosti i nestabilnosti Japanaca u odnosu na gradove u kojima obitavaju mogu se naći u novijoj povijesti, ali i u daljoj prošlosti Japana.

Obrambene kamene zidine nikad nisu građene za bilo koji japanski grad. Japanci su doslovce jedini narod na svijetu koji je podizao gradove bez zidina. Svi ostali važniji svjetski gradovi bili su opkoljeni zidovima sve dok ih izum topništva nije učinio zastarjelim. Atena, Rim, Pariz, Bagdad, Delhi i Peking bili su opkoljeni kamenim zidovima. Postojanje zidina je, doista, bio preduvjet da bi se grad (polis) tako nazvao. Kineska riječ za grad, cheng-shi, uključuje riječ za zid (cheng). Japanska verzija iste riječi je jo, što obično označuje dvorac. Japanska riječ jokamachi, za grad-dvorac, fizički smješta grad iza dvorca, a ne unutar njegovih zidina. (Sakaiya, 1995: 156)

Prokleti Megalopolis tipičan je film, zapravo serija filmova, što se bavi strahom od uništenja Grada. Film nas formalno vraća u godinu 1908, no, kako to često biva u *anime*, epohe se miješaju sasvim slobodno, u pozadini prolijeću cepelini iznad kupola i zgrada najrazličitijih arhitektonskih stilova, glavni lik filma nosi uniformu sličnu onoj japanskih oficira iz doba militarističke diktature koja vremenski tek treba da se dogodi. Tokio je mjesto gdje se budućnost i prošlost susreću, to je grad fantazije, ali istodobno i realistično mjesto. Premisa filma je legenda iz ere Heian (794. do 1189), kada je Tairo No Masakado izgubio život u pokušaju da kreira utopijsku zajednicu. Njegov duh postao je zaštitnik grada Tokija i svako tko ga uznemiri u njegovu vječnom počivalištu riskira katastrofu cijeloga grada. To je upravo ono što zli sotanist Yasunoki Kato kani učiniti. Zlo pobjeđuje dobro. I obratno. Borba zla i dobra u kojoj je ulog grad Tokio traje vječno i neprekidno.

Zanimljivost filma njegova su odstupanja od standardne grafičke stilizacije karakteristične za *anime*. Autor filma Taro Rin kreira mnogo scena koje nalikuju na neku vrstu crtanog *film-noira* u kojem su oštro kontrastirane crne i crvene nijanse. Neuobičajena je i povremena uporaba dvodimenzionalnosti slične grafikama *ukiyo-e*, te gotovo apstraktnih simbola kao u sceni kada crne ptice, svedene na grafičke znakove, ubijaju samuraje.

Ako *Prokleti Megalopolis* ilustrira predapokaliptičke *anime*-filmove o Tokiju, onda je film *Pesnice Sjeverne zvijezde* dobar primjer za drugu vrstu filmova, one čija su scena postapokaliptički tragovi grada. U uvodu filma *voice over* (ili 'Božji glas') sasvim u Ejzenštejnovom stilu, poučava nas da je život rezultat dinamičkih konflikta koji moraju biti uravnoteženi. Poremećaj 'kozmičke ravnoteže' doveo je do atomske apokalipse, nakon koje je megalopolis doslovce preobražen u betonsku pustinju. Crtež koji je neobično detaljno sjenčan, na način europskog stripa, uz ponešto krutu animaciju, uvodi nas u svijet koji ikonografijom pomalo podsjeća na stripove Richarda Corbena i novele R. E. Howarda. To je svijet u kojem traje rat razbijenih bandi oko ostataka nezagađene vode i hrane. Sve što je Grad nekad bio svedeno je na fragmente i prisjećanje na civilizaciju, a nosilac je tog sjećanja, sasvim tipično, glavni ženski lik.

Veoma je važna osobitost filmova *anime* da su glavni junaci njihovih priča mladi ljudi bez obitelji, koji su redovito za najmanje desetak godina mlađi od svojih euroameričkih pandana. 'Herojsko' životno doba prema euroameričkim kriterijima jest između 25. i 35. godine, dok su junacu u *anime* obično mlađi od dvadeset godina. Već je Taki u *Gradu zlobe* kao dvadesetpetogodišnjak znatno stariji junak nego što je to uobičajeno jer je radi priče tu potreban seksualno zreo muškarac koji bi parenjem sa ženom iz paralelne stvarnosti i stvaranjem nove forme života pomirio dva zaraćena svijeta.

Studentski centri, kampovi za omladinu i sveučilišta mjesta su gdje se najčešće odvija cijela radnja ili njezin glavni dio. Tako su, na primjer, glavni likovi u seriji *Sailor Moon* dvanaestogodišnji gimnazijalci, heroji filma *Akira* šesnaestogodišnji su Taro Kaneda i petnaestogodišnji Tetsuo Oshima, petnaestogodišnje djevojčice svladavaju *cyborge* u *Projektu 'A' Ko*, dok jedna osmogodišnja djevojčica funkcionira kao spasilac u filmu *Pesnica Sjeverne Zvijezde*, jer posjeduje moć da podari život opustjelom planetu Zemlji. Nevina djevojka Yukari Tatsumi ima nadnaravne moći oko kojih se vodi središnji sukob u *Prokletom megalopolisu*.

Budući da tinejdžeri čine glavninu kinopublike svagdje u svijetu, a Japan tu nije iznimka, važni razlog da junaci filmova budu ista generacija kao i većina pretpostavljenih konzumenata jasno su tržišni. Stoga se u mnogim filmovima potencira generacijski jaz između odraslih i mladih filmskih junaka, autoritarni svijet prvih funkcionira zapravo kao glavna smetnja za slobodu drugih. Analizirajući film *Akira* Freda Freiberg zapaža da je objekt napada u *anime* filmovima sama moć koju donosi pripadnost zreloj generaciji:

Autoritarni likovi primarno su više napadani kao tlačitelji mladih Japanaca nego kao politički reakcionari. Njihov najvećii grijeh njihova je starost. Baš kao u omladinskim filmovima, odrasle autoritativne likove napada se zbog toga što imaju moć nad mladima. (Freiberg, 1996: 97)

Mladost likova dolazi i od toga što mnogi *anime*-autori smještaju svoje junake u milje u kojem se od njih ponajprije očekuje akcija. Njih, naime, uglavnom zatječemo u gradu postapokaliptičke budućnosti, često opustošenu ratom ili nekim drugim izrazom ljudske nerazumnosti, prirodnom katastrofom ili naprosto vremenom. Gradu koji je prepun najrazličitijih demona, poludjelih robota i *cyborga*, razornih sila koje su se otele kontroli. Sartre je govorio da su intelektualci loši vojnici i revolucionari zato što oklijevaju pred akcijom. Isto vrijedi i za iskusne ljude koji su neodlučni jer predugo razmišljaju prije nego djeluju. Mladi ljudi, međutim, prvo djeluju pa onda razmišljaju.

Osim iskustva i mudrosti, oni su lišeni i duga pamćenja koje bi im otežavalo prilagođavanje životu u gradu što se nalazi na rubu kataklizme ili u gradu u kojem se ta kataklizma već zbila.

Specijalna studija: *Akira*

Akira se vjerojatno može uzeti kao film toliko tipičan za žanr da već godinama praktički funkcionira kao simbol za *anime*. Uz to, riječ je i o, na zapadnom tržištu, najuspješnijem japanskom filmu svih vremena.

Katsuhiro Otomo, autor *Akire*, rođen 1954. u Miyagu, mjestu udaljenom četiristo kilometara od Tokija, već se za studija 'zarazio' u to vrijeme trendovskim novoholivudskim američkim filmom pa će kao svoje uzore češće navoditi Arthura Penna ili Michaela Nicholsa negoli bilo kojega japanskog prethodnika na području stripa, animacije ili filma. Nakon studija Otomo odlazi u Tokio, gdje započinje blistavu karijeru *manga*-artista. Njegov je stil ponajprije harmonična sinteza japanske i europske tradicije. On se djelomično odriče japanske čiste i smirene linije u korist dinamičkog sjenčanja uporabom kratkih, isprekidanih linija, crtanjem detaljizirane pozadine gdje se iskazuje njegova sklonost modernoj arhitekturi, te kadriranjem koje ponešto odstupa od karakterističnoga *manga*-stila i približava se izrazu koji podsjeća na francusko-belgijsku školu.

Već njegova prva zbirka kratkih SF-stripova što će poalije biti sakupljena u album *Sjećanja* (*Memories*) o ratu između ljudskog bića i pomahnitalih računala donijet će mu štovanje unutar struke, dok će ga prvi strip-roman *Vatrena lopta* (*Fireball*) objavljen 1979. učiniti slavnim. Godine1980. Otomo počinje rad na albumu *Domu*, priči zasnovanoj na kombinaciji visoke tehnologije i parapsihologije koja se vrti oko osmogodišnje djevojčice obdarene nadnaravnim moćima, što će ostati Otomov omiljeni motiv. *Domu* mu donosi sve nacionalne nagrade uključujući i godišnju nagradu za najbolji SF-roman na japanskom jeziku, koju su prije njega dobivali samo romani u pisanoj formi. Njegovo sljedeće djelo, dvije tisuće stranica opsežan 'cyberpunk-roman' *Akira,* koji prvo objavljuje u nastavcima u časopisu *Young Magazine*, a potom sabrana u pet knjiga, donijet će mu slavu na Zapadu gotovo jednaku onoj u domovini. S novijim ostvarenjima, poput *Legende o majci Sarah* (*The Legend of Mother Sarah*), nije mu ni približno uspjelo ponoviti golem uspjeh *Akire*.

Novac zarađen na stripu *Akira* Otomo je uložio u *anime*-verziju stripa koji je osobno režirao i bio mu glavnim crtačem, što se pokazalo više nego dobrom investicijom, jer je film *Akira* (1988) ponovio komercijalne rezultate identične onima u Japanu i u svim važnijim zapadnim zemljama, što nije uspjelo ni jednom *anime*, niti uopće nekom japanskom filmu ni prije ni poslije.

Usporedba filmova *Akira* i *Blade Runner* (Ridley Scott, 1985) počinje već na planu izbora godine u kojem se radnja događa: u prvom slučaju to je 2019. u Tokiju, a u drugom u Los Angelesu. Azijski dizajn, trodimenzionalne holografske reklame u pozadini i drugi elementi scenografije koju je za film Ridleyja Scotta izradio veliki europski crtač Jean Giraud Moebius[5] nalazimo i u *Akiri*. Uz to, Otomo za svoju grafičku maniru pored tradicije *manga* mnogo duguje upravo Giraudu i drugim europskim strip-autorima, kojima povremenim kratkim citatima odaje počast. Tako je jedna od završnih scena koja prikazuje neljudske pipke što izlaze iz korijena odsječene ruke dječaka Tetsua očita posveta Serpierovu stripu *Druna*.[6]

Snaga *Akire* temelji se ponajprije na izvanredno detaljiziranim crtežima prednjega plana, hiperrealističnim pozadinama, fantastičnim masovnim prizorima i prizorima destrukcije te furioznim animacijskim atrakcijama koje izazivaju vrtoglavicu, što je rezultat Otomova potpunog odbacivanja japanske tehnike (pretjerane) reducirane animacije. Razliku između stripa i animacije Otomo vidi ponajprije u tome što animirane figure moraju biti u stalnoj akciji: »*U crtanom filmu uvijek se nešto mora kretati*. « (*Akira: Production Report*).

Akira je sa svojih 150 000 crteža — dakle dva puta više nego u standardnom animiranom fimu iste dužine — te 783 scene, korištenjem 327 različitih boja, snimanjem na vrpci 70 mm formata najsofisticiraniji klasični cel-film u povijesti animacije, a istodobno označuje uvod u novu animacijsku epohu, onu u kojoj dominiraju računala. Iako u slučaju *Akire* još nije riječ o kompjutorskom animiranom filmu, ipak je uporaba računala bila znatna, osobito u animiranju pozadine, furioznih vožnji motocikla, vozila i helikoptera, perspektivnih skraćenja, rušenja zgrada i drugih kompliciranih animacijskih zahvata kakve je nemoguće izvesti klasičnim metodom. Ipak, o računalu se još može govoriti samo kao o pomoćnom, ne i izvedbenom sredstvu.

Tehnička novina za japansku animaciju bila je i uporaba takozvanog *quick-action recordera*, kojim se osigurava savršena kontrola pokreta usta i govora. Dijalozi su, naime, snimljeni onako kako se to radi kod Disneyja, tako što se prvo snimaju sve replike kao u radiodrami pa se prema njima animira. To je bilo prvi put da se u produkciji *anime* primjenjuje takav način snimanja dijaloga. Stoga je sinkroniziranost pokreta usana i uopće zvuka (pod uvjetom da se film gleda u japanskom originalu) savršena. Posebna vrijednost filma zvučni su efekti i lajtmotiv zasnovani na tradicionalnoj japanskoj glazbi u obradi Geinoh Yamashirogumi i u izvedbi zbora Yamashiragami. Zanimljivo je i da Mashomune Shirow u *Duh u oklopu,* svojevrsnoj replici na *Akiru*, ponavlja isti postupak kreativnog suodnosa stare japanske glazbe zasnovane na udaraljkama s prizorima supermodernog mega-

lopolisa, što polučuje fascinantan audio-vizualni i psihološki efekt.

Otomo eksperimentira i na planu uporabe boje. Kako je film krcat noćnim scenama za kakve se obično koristi nijansama plave, on se odlučio eksperimentirati s neobičnim spektrom boja koje za osnovu imaju crvenu i zelenu, što rezultira snažnom nijansom narančaste sličnom boji vatre. Slika zasićena tom nijansom pokazala se kao mnogo bolji način da se izrazi shizofrena atmosfera postapokaliptičnog New Tokija, novoga grada i novoga svijeta rođena u traumatičnom poslijeratnom razdoblju nakon Velike Eksplozije.

Otomo je svjestan da je još kasnih osamdesetih, u doba nastanka filma, čovječanstvo prevalilo nevidljivu povijesnu granicu i ušlo u tehnološko doba koje je prije opisivano u znanstvenofantastičnoj literaturi. Kako tehnologija tako i ikonografija koja se može vidjeti kroz prozor stvarnoga Tokija odgovara klasičnoj predodžbi o znanstvenofantastičnom ambijentu. Smisao znanstvene fantastike prestao je biti u tome da se opiše ili izmašta tehnološka budućnost čovječanstva, nego je smisao govor (ili upozorenje) o socijalnoj slici budućeg svijeta. Kao što to zapaža i Freiberg, ono što je fantastično u Otomovoj viziji Tokija budućnosti odsutnost je fantastike i njegova frapantna sličnost sa suvremenim Tokijom.

> *I scene Neo-Tokija začuđujuće nalikuju bučnom neonski osvijetljenu metropolisu kakav je suvremeni Tokio, više nego nekom izmišljenom fikcionalnom mjestu. Visokotehnologizirana vojna vozila i vojno naoružanje jednostavno su više nego poznati sastojci suvremenih videoigara; visokotehnologizirana oprema znanstvenih laboratorija malo se razlikuje od one u modernim bolnicama i klinikama. Sveprisutni ekrani imaju dvojaku ulogu, obavještavanja/zabavljanja i promatranja, što su dodatni znaci poznata izgleda suvremene metropole.* (Freiberg, 1996: 96)

Film počinje scenom udara atomske bombe iz 1998, koja je do temelja pomela Tokio. U središtu grada sada se nalazi golem krater oko kojeg se širi beskrajno superurbanizirano područje megalopolisa budućnosti. U opustošenom Neo-Tokiju s još vidljivim tragovima razaranja milijuni žive neurotičan život posve nesvjesni uzroka svoje patnje. Grad je kaos po čijim ulicama caruju 'urbana plemena'; bande motociklista, revolucionarnih i religioznih fanatika koji su u stalnu sukobu s policijom i vojskom. Nasilje uličnih razbojnika smjenjuje se s ekspolozijama bombi koje podmeću anarhisti i teroristi-samoubojice. Pokazat će se, međutim, da su anarhistički i ljevičarski pobunjenici samo oružje u rukama korumpiranog predsjednika Senata, koji manipulira njima kako bi širio strah od terorizma i time pod opravdanjem uvođenja 'zakona i reda' učvrstio poziciju vlastodržačke oligarhije.

Nositelji radnje su mladići, pripadnici motociklističke bande koju predvodi šesnaestogodišnji Taro Kaneda, tipični mladi buntovnik na motoru, njegov petnaestogodišnji prijatelj i član bande Tetsuo Oshima i Kay, sedamnaestogodišnja teroristkinja čiji je brat stradao u zatvoru. Pukovnik Shakishima funkcionira kao predstavnik autoritarne militarističke tiranije, ali i kao njihov kontrapunkt na generacijskoj razini. On ima četrdeset i dvije godine i njegov je otac bio jedan od glavnih kreatora 'Akira-projekta', koji je doveo do Trećeg svjetskog rata i katastrofe Tokija. Riječ je, naime, o superoružju koje su militaristi razvijali u tajnosti želeći njime napasti i pokoriti ostatak svijeta. Oružje se zasniva na uvećavanju, pomoću suvremene znanosti, natprirodnih moći djece s parapsihološkim, telepatskim, telekinetičkim i psihokinetičkim darom. Akira je dječak na kojem je izveden najuspješniji eksperiment čija se moć približila 'energiji života' skrivenoj u memoriji čovječanstva tijekom njegove cjelokupne evolucije. Prije trideset godina tako materijalizirane moći nisu se mogle nadzirati, a posljedica toga bila je katastrofa Tokija i rat koji je poharao veći dio svijeta.

No, čovječanstvo ponavlja svoje greške jer 'sjećanja su kratka', kako u jednoj sceni kaže pukovnik koji sa svojom huntom izvede vojni udar skidajući s vlasti korumpirane političare. 'Akira-projekt' nastavlja se. Jedini su pukovnikovi protivnici anarhisti iz revolucionarnoga podzemlja i mladi buntovnici na motorima.

Film počinje obračunom Kanedine i suparničke bande Klaunova kako bi nam se predstavilo bezvlašće u gradu, ali i da se prikažu divovski razmjeri Neo-Tokija. Prateći borbu motociklista mi, naime, 'putujemo' golemim gradskim prostranstvima. U trenutku približavamo se poprištu druge borbe. Vidimo ranjena čovjeka koji u jednoj ruci drži pištolj, a drugom za ruku vodi dijete koje trči pokraj njega. Uz pomoć tenkova i policijskih pasa, policajci progone čovjeka koji, nakon što ubije nekoliko policajaca i pasa, na kraju biva opkoljen i izrešetan strojnicama. Tek u tom trenutku vidimo da dječak pored njega ima lice starca. Krik starca-dječaka čini da sva stakla na okolnim zgradama popucaju. U tom momentu pukovnik Shakishima stiže vojnim helikopterom kojim se dao u potragu za djetetom s posebnim moćima zlouporabljenima u opasnom eksperimentu.

Ubrzo se pokazuje da i Tetsuo, najslabiji član Kanedina ganga, uz to iskompleksiran činjenicom da ni svoju djevojku nije bio kadar zaštititi dok su je pripadnici Klaunova silovali, posjeduje natprirodne moći zbog kojih biva zarobljen i odveden u istraživački centar Akira-Power. Drama u filmu gradi se na unutarnjim Tetsuovim lomovima, konfliktu u njegovu buntovnom karakteru koji se protivi da bude zamorac u eksperimentu na jednoj strani i istodobnu liječenju vlastitih kompleksa uz pomoć fantastičnih moći kojima odjednom počinje raspolagati kako eksperiment odmiče. Kaneda, udružen s anarhistkinjom Kay u koju je zaljubljen, nastoji osloboditi Tetsua iz zarobljeništva unatoč tome što on svoje novostečene moći rabi i protiv njih dvoje.

Fascinantne scene kakve su zastrašujući horor koji tvore oživjele dječje igračke, noćne more Tetsuove labilne psihe, dalje oslabljene utjecajem eksperimenta, ili borbe između Tetsua, potpuno preobražena eksperimentom, i Kanede koji se njegovim supermoćima suprotstavlja naoružan svojim *high-tech* priborom, motociklom i bazukom, čine Otoma do danas nenadiđenim majstorom 'estetike destrukcije' i istodobno *Akiru* svrstava u možda najspektakularnije animirane filmove ikad napravljene.

Miyazaki: potraga za humanim gradom

Hayao Miyazaki je, bez obzira na Otoma, Tezuku i druge, zasigurno najvažniji *anime*-autor u povijesti, kao i najvažniji animator uopće koji je djelovao u posljednjem desetljeću dvadesetog stoljeća. Miyazaki je 1963. diplomirao političke i ekonomske znanosti, ali se već za studija afirmirao kao crtač i pisac *manga*-stripova. U početku je bio pod snažnim utjecajem Tezuka, za kojeg u brojnim intervjuima kaže da ga osjeća kao 'starijeg brata', a među one umjetnike koji su odredili njegovu karijeru Miyazaki još ubraja i Taijija Yabushita, autora prvog dugometražnog japanskog animiranog filma u boji, *Legenda o bijeloj zmiji* (*The Legend of the White Serpent*, 1957), koji mu je bio poticaj da sa staze umjetnika *mange* skrene u vode animacije. Kao animator Miyazaki počinje raditi na TV-serijama, a kasnije i dugometražnim filmovima kao suradnik Isaa Takahata, kojem je bio animator na filmu *Avanture Holsa, princa Sunca* (*The Adventure of Hols, Prince of the Sun*, 1968). Prvi projekti koji je potpisao kao redatelj (zajedno s Takahatom), serija *Heidi* (1971) i dugometražni prvijenac *Lupin Treći: Dvorac Cagliostro* (*Lupin III: Castle of Cagliostro*, 1979) ostvaruju pristojne komercijalne rezultate u Japanu, dovoljne da se dvojica animatora osamostale i osnuju vlastitu produkciju — Studio Ghibli — koji će u sljedećih petnaest godina realizirati dvanaest dugometražnih animiranih filmova (sedam od njih u režiji Miyazakija) što će ga učiniti najuspješnijim japanskim filmskim producentom svih vremena.

Filmovi *Nausikaja u Dolini vjetrova* (1984), rađen prema njegovom istoimenom *manga*-serijalu, *Moj susjed Totoro* (*My Neighbour Totoro*, 1988) ili *Porco Rocco* (1992) distribuiraju se širom svijeta, dok mu *Princeza Mononoke* (*Princes Mononoke*, 1997) donosi godišnju nagradu za najbolji japanski film (prvi *anime* koji je tu nagradu dobio), a u domaćim kinima ostvaruje rekordni prihod kao i distributerski ugovor s Disneyjem. *Spirited Away* (2001) biva nagrađen u Berlinu, već u prva četiri dana prikazivanja u Japanu zarađuje petnaest milijuna dolara, što ga čini komercijalno najuspješnijim filmom u toj zemlji svih vremena — na trećem je mjestu *Princeza Mononoke* (na drugom je Cameronov *Titanic*). Sve to Miyazakiju definitivno osigurava status u svjetskom filmu kakav je od svih japanskih filmaša do sada eventualno jedino uživao Akira Kurosawa.

Još u njegovim prvim *manga*-stripovima, kakav je *Shunina putovanja* (*Shuna no Tabi*), a pogotovu u mastodontskom serijalu *Nausikaja u Dolini vjetrova*, objavljivanu između 1982. i 1994, zapažaju se osnovne crte koje će obilježiti njegovo kompletno stvaralaštvo, uključujući tu zajedno brojne *manga*-stripove i *anime*-filmove koje je nacrtao i režirao. U njegovu grafizmu dosta je elegancije i sklada naslijeđenog iz *ukiyo-e*, napose u tretmanu figura i linije. Stripove crta olovkom bez tuširanja tako da dobiva mnogo nježniju liniju i mekše sjenčanje, gotovo svaka njegova slika ima pozadinu bogatu detaljima, što je neuobičajeno za *mangu* gdje se (pre)često pozadina sasvim izbjegava, stoga su njegovi *manga*-romani objavljivani na mnogo većem formatu nego što je to standard u japanskom stripu. Njegove stranice odlikuje smirena kompozicija koja omogućuje veću usredotočenost na priču. Kao animator Miyazaki je nešto manje sofisticiran nego Otomo ili Mamuro, ali njegova animacija i dalje je visoka standarda i može izdržati usporedbu s Disneyjem — Miyazaki ne rabi statične crteže, limitirani pokret, nasilne rezove, vatromete, specijalne efekte i druge profesionalne trikove tako drage autorima serijski proizvedenih *anime*-filmova. Naprotiv, on materijalu pristupa vrlo realno, poštuje zakone fizike, anatomije, i odriče se metamorfoze osim u slučaju kad za to ima dramaturšku potrebu (u slučaju raznih čarolija, magije i sl.).

U kreiranju kostima i arhitekture, pak, nadahnuće za njegov crtački stil dolazi iz Europe. Ne samo da su scenografski elementi bliži srednjovjekovnoj europskoj tradiciji nego Japanu nego je europska kultura, starogrčki epovi (Nausikaja je ime uzeto iz Homerove *Odiseje*) Biblija, nordijske legende, klasična i moderna europska književnost ugrađena u samu osnovu njegovih strip i animacijskih priča.

'Postmodernistički' Miyazaki štoviše računa s našim znanjima o literaturi, filmu, povijesti, uključujući i povijest animacije. Njegovi radovi uglavnom se i oslanjaju na poznatu literaturu nastalu u Europi i Americi. Još u svom prvom dugometražnom *anime*-filmu *Lupin Treći: Dvorac Cagliostro,* iako zasnovam na *mangi* drugog autora (živopisnog pseudonima Monkey Punch), u osnovi je priča konstruirana na osnovi serije romana Mauricea LeBlanca o Arsenu Lupinu, otmjenom provalniku. U središtu priče je, naime, Japanac koji vodi podrijetlo od legendarnog provalnika. Miyazaki je više puta bezuspješno pokušavao pribaviti prava od švedske spisateljice Astrid Lindgren, autorice slavnog djela dječje literature *Pippi Duga Čarapa* (*Pippi Långstrump*), njegova prva serija zasnovana je na romanu *Heidi* švicarske spisateljice Johanne Spyri — *Laputa: Nebeski dvorac* (*Laputa: Castle in the Sky*, 1990). Taj je film kolaž uspomena iz autorova djetinjstva kombiniranih s citatima iz njegovih omiljenih djela literature za djecu, ponajprije Swiftovih *Guliverovih putovanja*. Divovski crvi u *Nausikaji u Dolini vjetrova* preuzeti su iz romana *Dune* Franka Herberta, i tako dalje.

Priroda uzvraća udarac u mnogim *anime*-filmovima, ali najvrednije od njih napravio je upravo Hayao Miyazaki. On njeguje utopističku predodžbu o ljubavi prema prirodi baš kao što gotovo svi njegovi radovi odaju strah od ljudskog neprijateljstva prema prirodi. U urbanim filmovima *anime* priroda postaje nešto neprirodno, dok Miyazaki radnju premješta u prirodu. Brojne su oaze zatišja u njegovim filmovima, kada on naprosto zaustavi tok pripovijedanja da bi kreirao vizualne etide kojima izražava čisto divljenje i ljubav prema prirodi pokazujući što je sve čovjek na putu da izgubi ili je već izgubio. Te vizualne stanke pune osjećaja i atmosfere, stvorene brižljivom montažnom kompozicijom prizora u kojima vidimo stepe, močvare, šume, kišu koja pada po jezerima, male gradove i sela imaju funkciju da do krajnosti zaoštre konfrontaciju s vizijom tehnološkog pakla koji neprekidno prijeti da proguta prirodu. Miyazakyjevi stalni motivi jesu temeljni moralni sukobi nastali još u praskozorje čovječanstva, u doba pojave agrikulture i raspršenih naroda koji obrađivanjem zemlje mijenjaju prirodne tokove i istrebljuju nomadska i lovačka plemena. Ma kako bila fantastič-

na, njegova društva djeluju realistično i moguće, njegovi su likovi individualci, ali uvijek istodobno i dijelovi društvenih grupa koje žive u malim i izoliranim naseobinama gdje vlada usporeni seoski ritam.

Najvažniji rad za Miyazakijevu karijeru jest 116 minuta dug film *Nausikaja u Dolini vjetrova*, djelo koje ga je definitivno izbacilo u orbitu i prvo što mu je priskrbilo nadimak 'Gospodin Okoliš' ('Mr. Environment'). Radnja filma smještena je u postapokaliptičku budućnost, ali za razliku od klasičnih storija *anime* i *mange*, vremenski vrlo udaljenu od sadašnjosti. Planet Zemlja sasvim je obrastao šumom prepunom otrovnog peluda, naziru se samo tragovi zgrada, strojeva, robota i drugi ostaci nekadašnje visoko tehnologizirane civilizacije. Ljudska zajednica koja živi u dolini zaštićenoj od otrovnog praha i divovskih insekata i crva pokušava obnoviti civilizaciju. Kao i u mnogim drugim njegovim radovima i ovdje je glavni junak djevojčica na ulasku u pubertet, čijom 'zabranjenom' erotikom Miyazaki rado izaziva gledatelja. Nausikaja je kraljevna iz budućnosti obdarena moći komuniciranja sa životinjama, uključujući i neprijateljski nastrojene divovske crve. Njezina nastojanja da pomiri ljude s prirodom rezultira na dva različita načina u dva kraja, pesimističnom u originalu *mange*, gdje na kraju shvaćamo da su se ljudi regenarirali pomoću humanoga gena čije zalihe, a time i svaki trag čovječanstva na ovom svijetu, bivaju zauvijek uništene, i optimističnom u *anime*, što je očito bio Miyazakiyev ustupak zapadnim gledateljima.

Šintoistička filozofija koja je tako očito prisutna u *Nausikaji* pojavljuje se kao neposredno nadahnuće u filmovima *Moj susjed Totoro* i *Princeza Mononoke*. Prvi je priča iz Japana 1950-ih, doba autorova djetinjstva. Film opisuje djetinjstvo dviju djevojčica, kojima je majka teško bolesna, a otac prezauzet poslom, koje šumski duh Totoro uz pomoć čarolije-metamorfoze poučava ljubavi prema svijetu onakvu kakav on jest. Toplu i jednostavnu poruku tog filma, jednog od svega nekoliko japanskih filmova koje je Kurosawa stavio na svoju listu sto najfilmova, McCarthy čita ovako:

> *Naslov nam govori da su ljudi i ostatak prirode susjedi, trebamo težiti da budemo dobri ili će veze između nas puknuti. Gledajte ovu lijepu zemlju, kao da nam želi kazati Miyazaky. To je bilo naše ne tako davno. Japan je veoma lijep i svijet je veoma lijep, ali to nam nije dano jednom za svagda. Budimo oprezni.* (McCarthy, 1999: 121)

U *Princezi Mononoke* Miyazaki se vraća u duboku prošlost u doba kada je šinto nastao. Film se zasniva na šinto-legendi koja opisuje doba kada se vodio rat između bogova i ljudi. Mladi ratnik Ashitaka koji je ubio boga-vepra traži lijek za čudno prokletstvo koje ga je zadesilo. U toj, zapadnom gledatelju ponešto zamršenoj, priči Ashitaka se nađe u dubokim šumama gdje susreće moćnoga boga Sisigamija koji štiti prirodu, Eboshi, ambicioznu kraljicu koja ovdje reprezentira ljudska nastojanja da mijenja i podčinjava prirodu podižući gradove, topeći željezo i stvarajući sve moćnije i moćnije oružje kojim obračunava s božanstvima. Konačno, Ashitaku susreće i zaljubljuje se u San, karizmatičnu djevojčicu koja jaše na leđima velikoga bijelog vuka, živeći u jedinstvu sa 'životinjskim duhom' (*mononoke*), jasno simbolizirajući način življenja u skladu s prirodom — nešto što autor gotovo opsesivno zastupa.

Usprkos njegovoj očitoj nadahnuutošću šintoom, Levi nalazi razlike između šintoističkog antičkog animizma i Miyazakijeva modernog ekologizma:

> *Animizam nije isto što i ekologizam. Njegovo štovanje prirode zasnovano je na strahopoštovanju, ako već ne doslovce na strahu. Animizam donosi nadu da se s prirodom može pomiriti. Ekologizam s druge strane zastupa stajalište da je čovječanstvo u stanju uništiti prirodu ili, u najmanju ruku, bitno izmijeniti ovaj planet tako da on prestane biti mjesto na kojem se može živjeti. Ekologizam strahuje od ljudi, ne od prirode.* (Levi,?: 39)

U najuži krug onoga što karakterizira Miyazakijev univerzum prispada i njegova sklonost alternativnoj tehnologiji, strojevima pokrenutim parnim turbinama, energijom vjetra, sunca ili takvima koji su naprosto izmaštani i čiji je zajednički nazivnik da ne zagađuju okolinu. *Laputa: Nebeski dvorac* karakterističan je u tom smislu jer nas odvodi u alternativni svijet znanosti i tehnologije iz devetnaestog stoljeća, kojima su osnova strojevi pokrenuti snagom vodene pare. Radnja tog animacijskog epa smještena je uglavnom na leteće otoke koje u zraku održava energija nastala kombinacijom prirode i znanosti. Letjelice slične cepelinima iz tog filma ili drvena letjelica kojom se služi Nausikaja također su proizvod Miyazakijeva stajališta da razvoj ima smisla samo ako se njime ne remeti ravnoteža u prirodi.

Kao i u slučaju drugih autora *anime*, grad je jedna od središnjih dimenzija i Miyazakijeve filozofije. On svoj odnos prema gradu razvija prikazivanjem zapravo odsutnosti grada ili samo njegovim tragovima; veliki grad glavni je razlog uništavanja prirode i bitan uzrok katastrofe koja je zadesila čovječanstvo i cijeli planet. Miyazaki stoga sve vrijeme traga za humanim gradom, gradom kojem se može prepoznati početak i kraj i koji živi u susjedstvu s prirodom koju nije sasvim progutao kao megalopolis. Za takvom ljudskom naseobinom, dakle, koja ne će značiti opasnost za prirodni okoliš. Takav grad-utopiju on radije vidi u tradiciji europske (naravno, bitno romantizirane) nego japanske arhitekture. Boravak u Švedskoj i na Baltiku snažno ga se dojmio tako da njegov idealni humani grad često izgleda poput malih gradova sjeverne Europe. Grad Koriko u filmu *Kikiina dostavljačka služba* (*Kiki's Delivery Service*, 1989) Miyazaki je kreirao kao kombinaciju više europskih gradova; mogu se prepoznati Napulj, Pariz, LiSabon, Amsterdam, London i osobito Stockholm.

Porco Rosso se čini kao, ipak, Miyazakijev najreprezentativniji rad. Činjenica da ga je Miyazaki, nakon što se financijski sasvim osamostalio, radio za osobno zadovoljstvo i da ga smatra svojim 'privatnim filmom' (prema navodu prenesenu u McCarthy, 1999: 160) razlog je da su u tom filmu na jednom mjestu okupljene sve autorove najbitnije odlike i sklonosti, te da se ni na pripovjedačkoj ni na izvedbenoj razini ne može zapaziti ni jedan kompromis niti ustupak distributeru ili publici. Pozadina filma idealizirane su slike malih

otočkih gradova, vedro nebo i toplo more, motivi koje Miyazaki nalazi na Jadranu. Naime, scenografije su *air brushem* dorađeni fotografski snimci jadranskih otoka, koji tu funkcioniraju kao gradovi iz prošlosti i mitova međusobno povezani samo morem i nebom kojim lete elegantni dvokrilci. To je ambijent u kojem glavni lik filma Porco Rosso vodi bitku svog života.

Letenje je još jedan zajednički nazivnik Miyazakijevih filmova. Nausikaja *surfa* na vjetru uz pomoć drvene daske, djevojčica-vještica Kiki, svojevrstan prethodnik Harryja Pottera, leti na metli, otoci iz Lapute plove zrakom, dok ovdje vidimo 'prave' avione-dvokrilce koji su svi osim jednog, konstruirani u Miyazakijevoj mašti.

Vrijeme radnje godine su pri kraju Prvoga svjetskog rata, a mjesto je Balkan i Jadran u ozračju najrazličitijih zavjera koje prate rađanja fašizma. Piloti-veterani organizirani u letačku službu Piloti Jadrana lete dvokrilcima između prelijepih gradića na otocima. Jedan od njih je Marco Porcello, pilot koji nastavlja letjeti iako je izgubio svoje ljudsko obličje. Nakon što je njegov avion tijekom bitke bio pogođen, on se našao u međuprostoru između smrti i života. U skladu s istočnjačkim shvaćanjem smrti njegov se duh preselio u novu formu života — svinju. Međutim, Porcello je ipak preživio i vraća se s granice između života i smrti kao Porco Rocco, čovjek u tijelu svinje. On ipak odlučuje i dalje letjeti, jer 'svinja koja ne leti samo je obična svinja'.

S nekoliko sjajnih detalja poput onoga kada Porco odbije ponudu fašista da im se pridruži riječima 'ja sam radije svinja nego fašist', Miyazaki opisuje njegov karakter u kojem se može prepoznati 'Hemingway's touch' kao i tipični cinizam muškarca srednje dobi koji naglo postaje svjestan prolaznosti. Miyazakijevo pripovijedanje ovdje se odlikuje pridržavanjem uzročno-posljedične logike nizanja događaja, što je mnogo više u skladu s europskom nego japanskom tradicijom. Nostalgična priča o tragediji muškarca ipak u središtu ima dvije žene. Crtajući ih u originalnoj kombinaciji manire *mange* i europskog *make-upa*, Miyazaki kreira dva ženska lika neusporedive snage i uvjerljivosti preko kojih zapravo gradi osobna posveta ženskoj ljubavi i uopće ljudima ženskog spola. Jedna je Gina, zrela žena vlasnica restorana, a druga je Fio, djevojčica u kojoj se tek rascvjetala ženstvenost. Njima dvjema zajednička je romantična ljubav prema Porco Roccu bez obzira na njegovu tjelesnost.

> *Porco Rosso napravljen je s tehničarskom egzaktnošću u izražaju, s artističkom snagom u stvaranju ljepote i humanim osjećajem frustracije i sažaljenja. Oslikavanjem svog muškog junaka film nas poziva da razumijemo slabost, pohlepu, aroganciju, nedostatak vjere i gubitak nade, a da ne osuđuje one koji su pali u očajanje. U krasnom portretu središnjih ženskih likova film daje dvije uloge radi kojih bi svaka glumica ubila: dvije žene razdvojene barijerom godina, ali ujedinjene u razumijevanju i sposobne graditi duboko i iskreno prijateljstvo neovisno o čovjeku kojega nastavljaju voljeti i poštovati.* (McCarthy, 1999: 180)

Mizayaki nas vraća u doba kad je tehnologija bila nevina, a priroda neokaljana. On stvara vrijeme i svijet koji nikad nisu postojali i onda se prema njima odnosi s nostalgijom. Miyazakijevi filmovi konstruirani su sjedinjavanjem najrazličitijih umjetničkih tradicija, filozofije i kulturnih kodova u blistavi mozaik blizak i razumljiv svakomu. Svi njegovi filmovi su moderne, multikulturne bajke, oni su japanskoga državljanstva, ali im je prirodno okruženje i domovina cijeli svijet. Zadivljujući opus ovoga genija animacije govori o sadašnjosti *anime*, ali i pretpostavkama za trajanje i dalje razvijanje te umjetničke forme u budućnosti.

Japanska srednjovjekovna umjetnost izumrla je zbog nedostatka internacionalnih kontakata i razmjene ideja. *Anime* nastavlja živjeti upravo stoga što se, zadržavajući japanske osobitosti i unikatnost, sve više oslanja na kontakte i ideje koji su baština cijeloga svijeta.

U Göteborgu, Švedska, travanj 2002.

Bibliografija:

Broderick, Mick, ur., 1996, *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Films* (*Hibakusha film: Hiroshima, Nagasaki i nuklearni prizori u japanskom filmu*), London: Kegan Paul International

Ejzenštejn, Sergej, 1978, 'Razmišljanja o filmskom kadru', u Dušan Stojanović, *Teorija filma*, Beograd: Nolit (s. 199—213)

Freiberg, Freda, 1996, 'Akira and the Postnuclear Sublime' (Akira i postnuklearna sublimacija), u: Broderick, ur., 1996.

Lent, John A., 2001, Animation in Asia and Pacific (Animacija u Aziji i Pacifiku)

Levi, Antonia, 2001, 'New Myths for the Millenium: Japanese Animation' (Novi mitovi za milenijum: Japanska animacija), u: John A. Lent, ur.,?, *Animation in Asia and the Pacific* (Animacija u Aziji i Pacifiku) (s. 33 — 50)

Levi, Antonia, 1996, *Samurai from Outer Space — Understanding Japanese Animation* (*Samuraji iz svemira — Razumijeti japansku animaciju*), Illinois: Carus Publishing Company

McCarthy, Helen, 1999, *Hayao Miyazaky Master of Japanese Animation* (*Hayao Miyazaki Majstor japanske animacije*), Berkeley: Stone Bridge Press

Michener, James A., 1983, *The Floating World* (*Plutajući svijet*), Honolulu: University of Hawaii Press

Möllerström, Sten, 1985, *Sköna Skämt* (Lijepi smijeh), Stockholm: Bra böcker

Napier, Susan J, 2001, 'The Frenzy of Metamorphosis — The Body in Japanese Pornographic Animation' (Mahnitost metamorfoze — tijelo u japanskoj pornografskoj animaciji), u: Washburn, Cavanaugh, ur., 2001. (s. 342 — 365)

Newitz, Annalee, 1995, 'Magical Girls and Atomic Bomb Sperm (Japanese Animation in America)' (Magične djevojke i sperma iz atomske bombe /japanska animacija u Americi/), *Film Quaterly*, 1/1995 (s. 3)

Pilling, Jayne, ur., 1997, *A Reader in Animation* (*Čitatelj u animaciji*), Sydney: John Libbey&Company Pty Ltd.

Raffaelli, Luca, 1997, 'Disney, Warner Bros. and Japanese animation' (Disney, Warner Bros. i japanska animacija), u: Pilling, ur., 1997.

Stojanović, Dušan, 1978, *Teorija filma*, Beograd: Nolit

Thente, Jonas, 1999, 'Stad i mörkret' (Grad u mraku), *Film häftet*, Stockholm, 2/1999. (s. 3-12)

Sakaiya, Taichi, 1995, *What is Japan* (*Što je Japan*), New York: Kodansha International Ltd.

Schröder, Horst, 1981, *Framtiden i serierutor* (*Budućnost u stripkvadratima*), Kopenhagen: Carlsen

Schodt, Frederik L., 1983, *The World of Japanese Comics* (*Svijet japanskog stripa*), Tokio, New York, London: Kodansha International

Schodt, Frederik L., 1992, *Dreamland Japan — Writings On Modern Manga* (*Japan, zemlja snova — tekstovi o modernim manga-stripovima*), Berkeley: Stone Bridge Press

Sparke, Penny, 1987, *Japanese Design* (*Japanski dizajn*), London: Michael Joseph LTD.

Washburn, Dennis, Carole Cavanaugh, ur., 2001, *Word and Image in Japanese Cinema* (*Riječ i slika u japanskom filmu*), Cambridge, US: Cambridge University Press

Walkers, Janet A., 2001, 'The Cinematic Art of Higuchi Ichiyô' Takekurabe' (Filmična umjetnost Higuchi Ichiyô), u: Washburn, Cavanaugh, ur., 2001. (s. 36-58)

Wells, Paul, 1997, 'Hayao Miyazaki, Floating Worlds, Floating Signifiers' (Hayao Miyazaky, Plutajući svjetovi, plutajući znakovi), *Art & Design* 2/1997. (s. 22)

Bilješke:

1 Katkad se u literaturi može susresti i termin 'japanimation'.

2 Crtež zasnovan na čistoj liniji i likovima predstavljenim u međuprostoru između karikature i realističnog načina crtanja u Europi najuspješnije je prakticirao belgijski umjetnik Hergé, autor stripa *Tin Tin*.

3 Na primjer, švedski povjesničar umjetnosti Möllerström u knjizi *Sköna Skämt* (*Lijepi smijeh*) tako prevodi naziv japanskih drvoreza (»*det glada livets teckningar*«), str. 120.

4 Engleski naslovi dati ovdje su oni pod kojima su filmovi distribuirani u Americi i Europi. Hrvatski su prijevodi moji.

5 Zanimljivo je da je Giraud sa svoje strane veliki poklonik *anime*. Upravo on je 1990. bio na čelu ne baš uspjela projekta dugometražnog filma u *anime*-stilu zasnovana na antologijskom stripu Winsora McCaya *Mali Nemo*.

6 Naravno, već imenom tog lika kao i načinom na koji prikazuje transformaciju njegova tijela, Otomo istodobno odaje počast i japanskom kult-filmu *Tetsuo Čovjek od željeza*.

UDK: 791.43-92(497.5)(091)

Dejan Kosanović

Durmitor — jedno značajno ostvarenje iz prošlosti hrvatskog filma

Pred Maglicem

1) DURMITOR

2) Naučno-turistička ekskurzija u Dinarske planine

3) Vođa ekskurzije
Dr. Branimir Gušić
Zagreb

4) Članovi ekskurzije:
Prof. Marijana Gušić-Heneberg
Zagreb
Prof. Većeslav Heneberg
Zagreb
Sava Durković, učitelj — Žabljak
Omer-aga Čampara
Tjentište

5) Fotografija i režija
Karlo Koranek-Lumenstein
Zagreb — Wien

6) amblem
»Sljeme«
Hrv. turistički klub
»Sljeme«
Zagreb

Početkom 1979. godine u Zagrebu, prilikom priprema za snimanje jedne emisije serije *Vreme i ljudi* Televizije Beograd posvećene gospođi Marijani Gušić-Heneberg (1901-1987), značajnoj hrvatskoj etnologinji, tada direktorici zagrebačkog Etnografskog muzeja u penziji, ta dostojanstvena i umna stara dama iznenadila se kada je čula da ja ne samo znam, već i da navodim u svojim predavanjima film *Durmitor* kao prvi i najznačajniji etnografski film snimljen u Jugoslaviji između dva svetska rata. I — na moje veliko iznenađenje — gospođa Gušić mi je *poklonila* jednu (svoju) kopiju tog filma, obrazlažući to željom da se film ne uništi i da se ne zatre sećanje na ovo delo. Naravno, ja sam film predao Jugoslovenskoj kinoteci gde se i danas čuva (neki kraći delovi bili su umontirani u emisiju *Vreme i ljudi* 1979).

Film je snimljen kao nemi film u crno/beloj tehnici na negativu 35 mm, a sačuvana (verovatno jedina) pozitiv kopija ima pet rolni i duga je 1. 565 metara. Film je svojevremeno prikazivan uz ozvučenje sa gramofonskih ploča, ali nije poznato koja je muzika korišćena. *Durmitor* je snimljen u leto 1930, ali je završen i prikazivan tek 1932. godine. U *Filmskom godišnjaku* za 1936. Godinu[1] u odeljku *Promet filmova domaće proizvodnje u 1932 godini* samo se navodi da je jedan film proizveo *Hrvatski turistički klub »Sljeme«, Zagreb*. Špica filma ima šest mutacija koje ću ovde preneti u celini:

Marijana Gušić na putu za Maglić

1 *Filmski godišnjak 1936*, uredio Vasilije Zarić, Beograd, 1936. Ovo je prvi od tri izdana *Filmska godišnjaka* i obuhvata period od 1932. do 1935. godine.

S lijeva na desno: dr. Branimir Gušić, Omer Campara, Marijana Guslić i Veceslav Henebr

Na katunu

Uz film gospođa Gušić mi je dala i kopiju originalnog sinopsisa filma (indigo-kopiju teksta kucanog na pisaćoj mašini) koji ovde takođe prenosim u celini, tačno onako kako je napisan:

SINOPSIS

I rola

U Zagrebu, pogled na katedralu, na trgu, u Ilici. Željeznicom kroz Bosnu, Sarajevo, čaršija, Bistrik, dalje vozom za Ustipraču, iz vlaka snimci kanjona Miljacke i Prače. Na stanici Ustiprače, prekrcavanje u autotaksi. U Foču. Foča, Alađa džamija, na Ćehotini. Iz Foče pješice dolinom Drine, konja vodi Omer Čampara, naš stalni pratilac. Ulaz u Sutjesku (rijeka, brzaci) u Suhu. — Susret sa Rudinjanima koji izdižu stada na planine u Zelengori i Volujaku. Uspon na katune u Tovarnici i Zelengori. Na kolibi domaćina Bože i Miluše Mrkajića.

II rola

Jedan dan na katunu; jutarnje magle, konji slobodni, stada ovaca i koza u torovima prije popasa. Rani popas, na strugi muža, zatim izgon u visoke lastve. Uspon na Vratar nad kanjonom Sutjeske, Pogledi na Maglić.

U Volujaku na planini Vratnice na katunu domaćina Novice Anđelića. Kolibe brvnare, korito s planinskim snijegom za dobivanje vode za piće. Uspon na vrhove Volujaka, sunčani zapad u planini.

Kroz krševe Volujaka uspon na Bioč, Studenci, Vlasulja sa sniježnim nanosima. Silazak na Trnovačke katune. U kolibi večera i konak. Trnovačko jezero.

Uspon na Maglić, u Carevu dolu pod vrhovima Maglića. Silazak u Mratinje, u kući domaćina Lazara Radovića. Kuća katnica iz 1893 godine. Portreti djevojaka.

III rola

Iz Mratinja niz dolinu Mratinjske rijeke u kanjon Pive. Pogledi na rijeku i kanjon. Prelaz preko rijeke na žici (kao ogled) i faktičko prerlaženje bujice na konjima. Uspon na strme strane kanjona na površ Pivske planine. Oluja. U selu Crkvice na Pivskoj planini u »kuli« popa Jova Radovića. Zbor uz crkvu, žene u crnim povezačama, djevojke u bijelim maramama. Susreti susjeda i rođaka, igre, kolo, žene narikače na grobovima i uz drveni zvonik, guslar Rašo Karadžić.

IV rola

Prelazak površi Pivske planine u selo Mala Crna gora i na katun Ograde, u centralni masiv Durmitora. Kanjon Sušice, periodsko Suško jezero. Uspon uz slapove Skakala u dubodolinu Škrke. Logorovanje u Škrci. Penjačka tura na Šarene pasove, Grudu i Prutaš iz Škrke. Jezera u Škrci, prelaz iz Škrke ispod Štita u Dobri Do, planinu plemena Drobnjaka. U Dobrom Dolu na Drobnjačkim kolibama. Okolna brda: Žuta greda, Usedlena greda, ždrijelo i kanjon Komarnice. Put iz Dobrog dola u Žabljak podno Ranisave, košanice u cvijeću. Dolazak u Žabljak, domaćin učitelj Veljko Durković. Sastanak s Novicom Šaulićem, tadašnjim poslanikom narodnim, sakupljačem narodnih pjesama i književnikom.

Naselje Žabljak s panoramom Durmitora s istočne strane od Žabljaka, motivi s površi Drobnjačkih jezera. Brda: Međed, Savin Kuk nad Žabljakom.

V rola

Uspon u centralni dio Durmitora s istočne strane od Žabljaka. Logor sa šatorom u lednjačkom amfiteatru Gornje Alašnice pod Bezimenim vrhom. Naš snimatelj s kamerom. Penjačka tura u istočnoj stijeni Bobotova kuka na vrh (2522 m). Silazak niz strma snježišta. Na Crnom jezeru.

U Žabljaku, oproštaj. Put od Žabljaka u Šavnik pješice i konjem. U Šavniku autom do Nikšića i dalje dolinom Zete mimo Spuža i Podgorice. Autom kroz Njeguše, podno Lovćena, u Boku Kotorsku, kroz Konavlje u Dubrovnik. Ukrcanje na parobrod.

Ispaša

Film »DURMITOR«, snimljen 1930, autori Dr Branimir Gušić, prof. Marijana Gušić, Zagreb, snimatelj Karl Koranek, Beč.

Snimanje izvršeno u mjesecima julu i augustu 1930 g., film prikazivan u Zagrebu, Beogradu 1932 g. u Beču, Pragu i Brnu 1935 g. u Zürichu 1936 g.

Ovaj *sinopsis* predstavlja opis gotovog filma i svakako je pisan naknadno, sigurno posle 1936. godine, s obzirom da je to poslednja godina koja se pominje u završnom pasusu teksta. Sinopsis je ustvari sažetak međunatpisa koji su u filmu veoma česti i u potpunosti objašnjavaju kadrove koji slede, tako da je gledaocu sasvim jasno gde je i šta je snimljeno. Na početku, u dva duža natpisa, objašnjen je cilj i maršruta ekspedicije. Zatim je put ekspedicije pokazan na jednoj geografskoj mapi. Svaku sekvencu tumače jasno i precizno formulisani međunatpisi — kao primere ću navesti njih desetak:

— U bijelom Zagrebu

— Vlak nas nosi romantičnom Bosnom

— Nad prostranim, bujnim pašnjacima vlada 2387 m visoki Maglić, ovjenčan oblacima

— Strm je uspon iz 1000 metara duboke klisure

— Dok žene tuže za pokojnicima...

—... guslar raspreda starinsko pričanje... — Naš cilj — Bobotov kuk

— S vrha pruža se veličanstven pogled na crnogorska brda

— Na Morači

— Crnojevića Rijeka

— itd.

Kada bismo hteli bliže odrediti žanr filma mogli bismo reći da je *Durmitor* putopisno-etnografsko-planinarski film. *Putopisni*, jer prateći ekspediciju kamera nam otkriva lepotu malo poznatih naselja i predela, netaknutu prirodu, brze planinske reke koje se probijaju kroz tesne klisure, prostrane pašnjake, planinska jezera, guste šume i oštre stenovite vrhove pod kojima se i usred leta ljeska večiti sneg. *Etnografski,* jer prikazuje kako žive ljudi u visokim planinama, udaljeni od urbane civilizacije — stočare na pašnjacima i katunima, narikače na seoskom groblju, devojke u narodnim nošnjama (verovatno posebno obučene za snimanje) koje na planinskom suncu sa osmehom čekaju svoju sreću. *Planinarski,* jer prikazuje kako ekspedicija, pešice i na konjima, savlađuje teške terene, rečne brzake, strme uspone, te najzad, preko večitog snega izbija na 2.522 metra visok Bobotov kuk. U svakom slučaju izuzetno značajan višeslojni dokumentarni film.

Inicijator celog poduhvata, odnosno snimanja filma, bio je zagrebački lekar, antropogeograf i planinar dr. Branimir Gušić (1901-1975). Na špici je on potpisan kao »*vođa ekskurzije*« — što u suštini znači da je on bio *scenarista*, a svakako i *koreditelj* filma, te bi njemu trebalo da pripišemo određivanje maršrute ekipe, kao i izbor predela i scena koje su snimljene. Po specijalnosti otorinolaringolog,[2] dr. Gušić je 1929. godine doktorirao i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu u oblasti antropogeografije, a posebno se bavio biološko-medicinskim problemima planinskih sela. Otuda je, najverovatnije, proizišlo i interesovanje za masiv Durmitora. Najneposredniji saradnik na ovome projektu bila je njegova supruga dr. Marijana Gušić, jedna od najznačajnijih hrvatskih etnologinja (od 1947. direktor Etnografskog muzeja u Zagrebu), kojoj svakako pripada deo zasluga za ovo izuzetno filmsko ostvarenje.

O snimatelju i reditelju filma Karlu Koraneku-Lumensteinu iz Beča zasad nema skoro nikakvih podataka. Njegovo ime se nigde ne pominje u austrijskim, nemačkim i češkim filmografijama i filmskim leksikonima koje sam pažljivo pregledao, želeći da ga bliže identifikujem. S druge strane njegovo snimateljsko umeće pokazuje da se radi o izuzetnom profesionalcu, pre svega vrsnom fotografu i odličnom poznavaocu crno/bele tehnike, što upućuje na dalje traganje za njim u oblasti (umetničke) fotografije.

Pogled na Durmitor

2 Od 1945. predaje otorinolaringologiju na Medicinskom fakultetu u Zagrebu i predstojnik je Otorinolaringološke klinike. Izabran za člana Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

Dr. Branimir Gušić

U Konavlima

Film je u svakom pogledu realizovan veoma profesionalno. Zamišljen kao nemi film, u potpunosti se oslanja na pokretnu filmsku sliku kao osnovno izražajno sredstvo. Dramaturška linija priče o *naučno-turističkoj ekskurziji u Dinarske planine* je dosledno sprovedena. Srazmerno kratki uvodni deo (putovanje Zagreb-Sarajevo-Ustiprača) i završni deo (povratak Šavnik-Nikšić-Podgorica-Boka Kotorska-Dubrovnik) imali su zadatak da samo uokvire glavni deo filma — odnosno *naučno-turističku ekskurziju* od Maglića, preko površi Pivske planine, Dobrog dola i Žabljaka do uspona na vrh Bobotova kuka, što je i kulminacija filma. Autori su insistirali na lepoti i grandioznosti planinskih pejsaža, neobičnom izgledu zabačenih planinskih sela i katuna, gorštačkim likovima ljudi i žena koje su susretali. Izdvajani su zanimljivi etnološki detalji: brvnare i stare kuće, nošnje, domaći radovi, običaji. Odlučan, snažan i zdrav gorštak je filmski suprotstavljen zastrašujućoj i surovoj prirodi. Uporedo se odvija pomalo romantična avanturistička priča o planinarskom usponu na konjićima i pešice, savlađivanju bujica, strmih uspona, večitog snega i stenovitih planinskih prevoja. Ekspedicija noći po kolibama, katunima ili pod šatorima, rukuje se sa meštanima, razgovara i fotografiše. Šarmantan vrhunac je poljubac pobede mladog bračnog para Gušić kraj drvene piramide na vrhu Bobotova kuka! Sa toga vrha kamera panoramom otkriva kameno more Dinarskih planina, da bi zatim, švenkom naviše, pokazala orlove koji lete nad kršem, očigledno uznemireni prisustvom ljudi na tim visinama. Fotografski upečatljivi kadrovi: totali predela, bliži totali kroz koje prolaze učesnici ekspedicije, sela, drvene crkve, katuni, likovi ljudi, srednji planovi i detalji od posebnog etnografskog značaja, sve je to montažno vešto sklopljeno u celinu i osmišljeno međunatpisima, te se tako 55 minuta nemog filma prati bez zamora, u jednom dahu.

Kako je došlo do snimanja, odnosno proizvodnje ovoga filma, nije potpuno jasno. Film je, po svemu sudeći, obrađen (i montiran?) u Beču. Sasvim je moguće da se tamo, u nekom arhivu, nalazi i originalni negativ filma. Takođe ne treba isključiti ni mogućnost da su sačuvane još neke kopije ovoga filma. Kao proizvođač je naveden *Hrvatski turistički klub »Sljeme«* iz Zagreba. Međutim, nije poznato da je ovaj klub proizveo još neki film, što bi moglo značiti da je »Sljeme« svome uglednom članu dr. Gušiću samo pozajmilo firmu radi legalizacije proizvodnje (prema odredbama *Zakona o uređenju prometa filmova* iz 1931. godine). Troškovi realizacije ovoga filma verovatno su bili srazmerno veliki — dobra profesionalna kamera, odličan fotografski materijal, profesionalna laboratorijska obrada, verovatno u Beču. Ko je bio finansijer celog poduhvata? Kako je došlo do angažovanja Karla Koraneka-Lumensteina? To je čitav niz pitanja na koja bi mogla da odgovore samo dalja istraživanja, prvenstveno pažljivo proučavanje sačuvane arhivske građe.

Ipak, najbitnije je da je kopija filma *Durmitor* sačuvana. S jedne strane to je dragoceni istorijski i etnološki dokument koji nam upečatljivim jezikom pokretne fotografije govori o tome kako su pre više od sedamdeset godina izgledali neki jugoslovenski krajevi. S druge strane to je značajan dokument o ambicijama i vrednostima pionira domaćeg filma u Hrvatskoj početkom tridesetih godina.

Dr. Branimir i Marijana Gušić na vrhu Bobotova kuka

UDK: 791.43:159.97

Željka Matijašević

U posljednjoj fazi (*Final analysis*)

Ali zašto posljednja faza mora biti tako konačna?

Uvod

Film *U posljednjoj fazi* tematiziranjem same uloge psihijatra i mogućnosti manipulacije ljudskom dušom koja je iz laičke perspektive upisana u same temelje psihijatrije svakako se izdvaja iz mnoštva filmova i televizijskih serija koje kao glavni lik postavljaju psihijatra. Među istaknutijim serijama te vrste su, primjerice, australska *Forenzičarka Halifax* ili britanska serija *Psihološki pristup* (*Cracker*). koja kao glavni lik postavlja kliničkog psihologa koji surađuje s policijom u rješavanju zločina. Svakako je po značaju koji daje psihoterapiji zanimljiva i serija *Obitelj Soprano*, gdje se sam proces psihoterapije daje s iznimnim ironijskim odmakom. Naime, serija se koristi motivom gangstera, mafijaša u egzistencijalnoj krizi, iskorištenim i u filmu *Analiziraj ovo*, u kojem par analizirani-analitičar utjelovljuju Robert de Niro i Billy Crystal. Ironijski obrat svakako je prisutan u činjenici da mafijaš iz serije *Obitelj Soprano* (James Gandolfini) nikada u procesu terapije ne tematizira posao kojim se bavi, premda bi njegov tip posla u svakog normalnog čovjeka izazivao svakodnevnu egzistencijalnu krizu.

Obitelj Soprano može se shvatiti i kao svojevrsna parodija procesa u koji se američka psihoterapija izrodila, budući da se dobar dio nje svodi na proces pomaganja ljudima da bolje obavljaju svoj posao, svojevrsni *know how* koji je po svojim teoretskim premisama posve zabludjeli ogranak Freudove dubinske psihoanalize. Analiza Tonyju Sopranu služi da bi bolje i racionalnije obavljao svoj posao, jer je mjera unutarnje ravnoteže svakako nužna i za njegovu društveno devijantnu djelatnost, budući da iracionalnost u području zločinačkih djelatnosti vodi ravno u zatvor.[1]

Može li se manipulirati 'manipulatorom'?

Film *U posljednjoj fazi* specifičan je po tome što u njemu postoji pokušaj prevare samog psihijatra od strane onih uključenih u analizu i njima bliskih. Teorija koju su dvije sestre prevarantice, ili barem jedna od njih, dobro proučile jest svakako pokušaj da se teoretski nadmaši praktičar. No, je li to tako lako i u čemu se sastoji umijeće praktičara?

Film počinje scenom u kojoj Diana Evans (Uma Thurman) leži na kauču kod psihijatra Isaaca Barra (Richard Gere) i govori o snu koji joj se često javlja, o tome kako slaže tri vrste cvijeća karanfile, ljiljane i ljubičice te govori o svojim opsesivno-kompulzivnim poremećajima, o tome kako mora gasiti peć deset puta prije nego što izađe iz stana. Istovremeno pacijentica inzistira na tome da psihijatar upozna njezinu sestru Heather (Kim Basinger). To se i događa, a pri tom susretu psihijatar saznaje da ih je majka ostavila kada su bile male i da je otac silovao Dianu. U međuvremenu saznajemo da je psihijatar ravnatelj Odsjeka za forenzičku psihijatriju, što mu svakako daje dodatnu auru moći, a to saznajemo u tijeku sudskog procesa gdje on kao svjedok obrane daje svoj sud o psihičkom stanju optuženog.

Već druga seansa Diane i dr. Barra svjedoči o čudnom obilježju tog procesa terapije. Diana govori o tome da ima zakočen pištolj što ona sama komično i nadripsihoanalitički tumači na sljedeći način: zakočen pištolj je penis, meci su sjeme, a zakočen je jer se ona boji svoje seksualnosti. Istovremeno saznajemo i nešto i o psihijatrovu legitimiranju vlastitog zvanja, pomoću citiranja Freuda, »*moj je cilj pretvoriti njezinu neurotičnu potištenost u opće nezadovoljstvo da bi bila kao svi mi*«. Prijatelju odvjetniku Barr kaže da je proces terapije onaj u kojem psihijatar ponavlja dvije posljednje riječi koje pacijent izgovori i to u obliku pitanja (»*Vaša majka*?«).

Nakon što se upusti u vezu s Heather koja ima sadističnoga muža gangstera, Heather, koja navodno pati od poremećaja nazvana patološka opijenost, u jednom takvu napadu ubija svog muža utegom. U sudskom procesu pomaže joj dr. Barr dovodeći kao svjedoka obrane svog prijatelja, stručnjaka za pitanje patološke opijenosti. To je poremećaj pri kojem inače normalni ljudi nakon konzumacije i najminimalnije količine alkohola imaju psihotične reakcije kojih se poslije ne sjećaju. Heather je oslobođena optužbe za ubojstvo na temelju privremene neuračunljivosti i mora provesti neko vrijeme u psihijatrijskoj bolnici, gdje će poseban odbor procijeniti njezino stanje, a član odbora za provjeru je i dr. Barr.

I tu dolazi do preokreta u filmu. Dr Barr koji je do tada bio anđeo spasitelj dviju zlorabljenih sestara, prisustvuje psihijatrijskom simpoziju na kojem saznaje da je onaj san na koji se često Diana vraćala ništa drugo nego primjer sna naveden u Freudovu *Tumačenju snova*. Tri vrste cvijeća simboliziraju: ljiljani-čistoću, karanfili-putene želje, a ljubičice želju za silovanjem (*violets — to be violated*). I tu psihijatar shvaća da je prevaren. Ono što slijedi nakon toga jest samoosvještenje, pri čemu saznaje da je žrtva dobro smišljena plana i da je Heather jedina korisnica nekoliko milijuna dolara životnog osiguranja svog muža. Dr. Barr suoči se s Heather dajući joj do znanja da zna za njezin savršen plan, a ona ga jednostavno

ucjenjuje činjenicom da se na utegu kojim je ubila muža nalaze njegovi otisci. No, dr. Barr ima još jedno oružje u svojim rukama, naime on je član odbora za procjenu Heatherina psihičkog stanja i pri prvoj takvoj procjeni uvjeri je da će dovesti tužitelje da je ispitaju još jednom, u što ona povjeruje i iznosi svoju teoriju prema kojoj je on nju nagovorio da ubije muža. No, to je bila varka jer su tužitelji zapravo psihijatri koji zaključuju da Heather pati od umišljaja i paranoičnih ideja. Na kraju se dr. Barr ipak izvuče iz cijele te zavrzlame pridobivši za sebe Dianu, koja, očigledno podlegavši jakom transferu što ga osjeća prema zgodnom psihijatru, izdaje sestru.

Dakle, film ipak ne završava kao neka varijanta teme o prevarenom varalici ili priče *the bugger gets bugged* kao, primjerice, Coppolino *Prisluškivanje*. Sam preokret počiva na koincidenciji, činjenici da dr. Barr prisustvuje psihoanalitičkom kongresu gdje mu se razotkriva značenje Dianina sna, sna koji je njemu do tada bio nepoznat. Dakle, temeljni preokret i zaplet filma jednostavno je utemeljen na činjenici da dr. Barr nije dovoljno pažljivo proučavao Freuda. Prva posve nevjerojatna stvar jest to da sestre koje su planirale zavesti i iskoristiti za svoje ciljeve naivnoga doktora biraju upravo primjere iz Freuda. Druga upitna stvar svakako je Dianino vlastito tumačenje činjenice da ima zakočeni pištolj, pri čemu bi svaki psihijatar zaključio da je pacijentica ili čitala psihoanalitičku literaturu, ili barem onaj njezin dio koji se odnosi na značenje falusa ili da je njezino tumačenje toliko komično da se njime svakako želi postići nešto drugo.[2] A ono što je Diana htjela postići tim tumačenjem bilo je svakako da uplaši psihijatra činjenicom da ima zakočeni pištolj, kako bi ga navela da se ipak susretne s njezinom fatalnom sestrom. I tako zakočeni pištolj otkočuje tijek događaja, u smislu pravog okidača.

Jesu li psihijatri otporni na patologiju?

Pitanje je uzvisuje li film *U posljednoj fazi* ulogu psihijatra ili je degradira? Svakako u tom obračunu ljudskih duša obilježenim manipulacijom psihijatar odnosi pobjedu. No, od početka je njegov lik sklepan od smiješnih dijelova. Prvo, Isaac svom prijatelju koji ga napada zbog osamljeničkog načina života odgovara da se njegova profesionalna deformacija sastoji u tome što želi biti iznenađen. A ništa ga više u ljudi ne može iznenaditi. No, Heather ga odista iznenađuje. Drugo, nakon što upoznaje Heather, njegov mu prijatelj kaže da ne može postojati takva žena, da mora znati baš kao i on da je ljubav romantična projekcija. Prva pretpostavka jest da su svi psihijatri profesionalno deformirani te da u osobnom životu iščekuju draž one patologije s kojom se u svom radu susreću. Ono što ih može emocionalno pomaknuti i uzbuditi svakako su one žene koje su po sebi emocionalno pomaknute; sama patologija dakle postaje uzbudljiva.

Druga komična pretpostavka jest da je za psihijatre ljubav romantična projekcija. Cijeli zaplet filma počiva na činjenici da imamo psihijatra koji krši etičke standarde iako nigdje za to ne nalazi dokaz, naime, nigdje u liječničkom kodeksu nije definirano može li ili ne može psihijatar imati vezu sa sestrom pacijentice. Drugo, svakako krši profesionalni kodeks jer vjeruje informacijama koje dobiva od sestre svoje pacijentice i kada je otkrio tu istinu sve mu postaje jasno. A na samom kraju filma, kada Heather pogiba, ta se smiješna istina obrće; Heather je zapravo žrtva silovanja, a ne njezina sestra, i s tom istinom film završava. To je svakako mehanizam primjereniji filmovima B-produkcije koji, kada tematiziraju ljudsku dušu, ukazuju na to da tajna ljudske duše mora uvijek biti crna i mračna tajna, do te mjere da ima melodramatski prizvuk (ubojstvo, silovanje, seksualno zlostavljanje). Jer kakav bi to bio film, a i kakav zaplet kada u svojoj srži kao konačnu istinu ne bi imao barem kakav sićušni incest. Jednostavan odgovor na krajnje složeno pitanje tajanstva ljudske duše. U slučaju maladaptacije, zločinstva ili čega drugog, uvijek je u pozadini tajna mračnija od svijeta.

Svakako je uvjerljiv antipod takvu pristupu odličan i s pravom *Oscarima* nagrađen film Roberta Redforda *Obični ljudi*, s Timothyjem Huttonom u ulozi dječaka u teškoj adolescentskoj krizi kojega psihijatar (Judd Hirsch) spašava od samoubojstva i pomaže mu razjasniti traumu koja nije ni incest, ni silovanje, ni seksualno zlostavljanje, ni ubojstvo, ni fizičko zlostavljanje, nego nešto mnogo suptilinije: emocionalno zlostavljanje i emocionalni nemar od strane majke koja je jednostavno više voljela njegova starijeg brata, koji je nesretnim slučajem poginuo i koja je naprosto prema njemu bila izrazito hladna.[3] Na kraju se i otac suočava s tom činjenicom i majka odlazi. To je svojevrstan *happy end*, ili njegov zametak, jer dečku svakako predstoji teška borba. Film *Obični ljudi* obična je priča o složenom odgovoru na jednostavan, učestao i vrlo općenit ljudski problem, problem nedostatka ljubavi.[4] Film *U posljednjoj fazi* jest jednostavan odgovor na teška pitanja i svakako pruža odgovore na problem ljudske duše time što maskira one brojne slučajeve nedostatka roditeljske ljubavi pričom o roditeljima zločincima. *Obični ljudi* obični su u mjeri u kojoj pokazuju da teške traume dolaze od naoko jednostavnih događaja, i da nema paralelizma preko kojeg bi se uspostavilo objašnjenje da iz teške traume jednostavno proizlazi teško psihičko stanje kao što će iz lake traume proizaći blaga neuroza.

Ljudska duša nije podložna takvu tipu stroge matematičke kauzalnosti. Matematika ljudske duše kaže 'da je dva i dva pet'. Ali, ništa nije upitno u činjenici da je film Phila Joanoua tipičan ogranak duševnog senzacionalizma, koji sigurno nije daleko od patološkog senzacionalizma showa Jerryja Springera. Sve na nižoj razini (patološkog) bitka jest posve neuzbudljivo. Tako je više nego očigledno kako i film *U posljednoj fazi* rabi sve moguće stereotipe pobuđivanja pažnje klasičnim figurama, od kojih je *femme fatale* Kim Basinger (koja je seksualno zlostavljano dijete) samo jedan.

Ono što je upitno i što čini ovaj film na trenutke karikaturalnim jest svakako lik psihijatra kojeg utjelovljuje Richard Gere, ali za to nikako ne treba kriviti Gerea, iako je on svakako ponajbolji izbor za lik psihijatra-šarlatana, ili možda nastavak priče *Just a Gigolo* (*Američki žigolo*) priče. Je li psihijatar koji krši etička načela zapravo vrhunski plaćen žigolo? U to nema nikakve sumnje, svojedobno je po Parizu kružila anegdota o francuskom psihijatru Jacquesu Lacanu, koji nije mnogo držao do liječničke etike, da je *la putain la mieux paye de Paris* (najbolje plaćena prostituka u Parizu). Sam

Lacan posvetio je godinu dana proučavanju psihoanalitičke etike te je tome pitanju posvetio svoj sedmi seminar, *Etika psihoanalize*. U nedostatku poštovanja liječnikoga kodeksa svakako se morao okrenuti alternativnim putovima uobličavanja etičkih načela.

U čemu se sastoji to šarlatanstvo koje čini i sam lik dr. Barra vrlo neuvjerljivim, a i cijeli film loše sklopljenom pričom o ljudskoj patologiji koja svoje razrješenje, a istovremeno i smirenje može naći samo u zločinu. Nećemo se detaljnije baviti činjenicom da dr. Barr nije čitao Freuda dovoljno detaljno, eto prvog propusta, ni komičnim izlaganjem psihijatrice na kongresu koji bi trebao biti psihoanalitički. Prije svega, notorna je činjenica da je Freud u Americi amerikaniziran ili mekdonaldiziran — najjači odjek u Americi dobila je Freudova teorija ega iz spisa *Ego i id*, u Freudovih nastavljača škole ego-psihologije Heinza Hartmanna i Ernsta Krisa.

Na nekoj dubinskoj razini koju film ipak ne dotiče, a koja bi svakako bila pretjerana, moglo bi se ustvrditi da je film obračun s onim oblikom psihijatrije koja je degradirala Freuda i to bi svakako značilo obračun europskih nastavljača Freuda poput Jacquesa Lacana, koji je u pravoj luterovskoj maniri povratka evanđeljima, to jest čistoći i izvornosti Freudovih spisa, pokušao rehabilitirati izvornoga Freuda nasuprot degradaciji njegove teorije u radovima Freudova američkog potomstva. Isto je tako zanimljiva činjenica da dr. Barr ipak citira Freuda, ali upravo je to i bio smisao lakanovskog, europskog pohoda na američku psihoanalizu, koji im nije zamjerao što nisu čitali Freuda, već što su ga selektivno čitali. Tako američki odvjetak frojdizma, ego-psihologija uvelike zaobilazi Freudovu kasnu fazu u kojoj je formulirao dvojnost nagona, erosa i tanatosa, smatrajući Freudovo uobličenje nagona prema smrti spekulacijom za koju u praksi nema dokaza. I da se još scenarist dosjetio pripisati dvjema sestrama europske korijene, dobio bi dojmljiv prikaz sukoba na frojdovskoj ljevici.

Druga razina tumačenja svakako se odnosi na činjenicu da sestre prevarantice u svrhu prevare koriste klasičan primjer iz frojdovske psihoanalize, dapače iz temeljnog Freudova djela Tumačenje snova. Njihov bi pothvat opet na suptilnijoj razini, koju film ipak ne zahvaća, donekle podsjećao na onaj njemačkog novinara Gnthera Walraffa koji se u osamdesetima infiltrirao među njemački lumpenproletarijat, u bijedu života i poslova njemačkih imigranata te napisao poraznu i mučnu knjigu o naličju države blagostanja Na samom dnu. No, film bi svakako bio zanimljiviji da je pokušao istražiti lice i naličje psihijatrijske institucije, time što bi se jedan od likova infiltrirao kao luđak među psihijatrijske zidove. Paradoks pokreta zvanu antipsihijatrija svakako se sastojao u tome da iako se zalagao za rušenje oštre granice između psihijatra i luđaka nikada nije bio dovoljno odvažan da pokuša tu za njega zloglasnu psihijatrijsku instituciju potkopati petokolonaški, iznutra. Sveudilj tvrdeći da je ludilo etiketa kojom psihijatrijska dijagnostika i klasifikacija proizvodi ludilo, u čemu je svakako najradikalniji bio Thomas Szasz, koji je ustvrdio da je sama duševna bolest mit, radikalni i revolucionarni pobornici anti-psihijatrije držali su se dobrano sigurne stare granice koja razdvaja psihijatra i luđaka.[5] Možda bi unutar zidova takvih institucija bolje shvatili tu granicu i prestali iznositi svoju apoteozu o shizofreniku kao jedinome koji govori istinu u svijetu lažljivaca.[6]

Ta istina koju ljudsko ne može pojmiti smještena je upravo na onoj granici koja razdvaja normalnost i ludilo čak i ako normalnost pretpostavlja laž, a ludilo proroštvo i istinu. Ta je granica također granica boli, istinsko shvaćanje ludila koje antipsihijatrija zaobilazi kao nesumjerljivo ljudskom, odviše ljudskom.

No nešto je nadasve još upitnije u liku psihijatra dr. Barra. Ponajprije, činjenica da se smatra profesionalno deformiranim patologijom, te da traga za ženom koja će ga iznenaditi. Dr. Barr je toliko senzibiliziran na ljudsku patologiju da mu se više ništa uzbudljivo u životu ne može dogoditi. To je prilično neuvjerljiva slika psihijatra, kao ovisnika o adrenalinu, kojega iz emocionalne otupjelosti može pokrenuti samo patologija dublja od svih koje je do tada sreo, kao onog koji čezne za učinkom iznenađenja. Barr traži svoju fatalnu ženu usprkos uvjeravanjima da je ljubav samo romantična projekcija. Psihijatar koji žudi za iznenađenjem u sferi duševnosti svakako je još čovjek, ali vjerojatno jako loš psihijatar. Svakako je i smiješna činjenica da se on upušta u vezu sa ženom gangstera, što automatski dovodi njegov život u opasnost, a još je smješnije što shvaća da je ta žena izrazito mazohistička ličnost sklona samozlorabljenju. I to je njegova fatalna žena.

Film rabi figuru muškarca spasitelja (možda bi detektiv bolje funkcionirao) u liku psihijatra opijena patologijom, što je i samo po sebi patologija. Kada kaže da želi biti iznenađen, psihijatar zapravo kaže da želi biti ovisan. Ovisnost o ljubavi (*love-addiction*) inače je tipično ženski poremećaj, svakako kulturološki određen činjenicom da su žene sklonije patiti u ljubavi i da je to zapravo nešto normalno. Autorica Robin Norwood, praktičar psihoterapeut u svojoj knjizi *Žene koje previše vole* opisuje brojne slučajeve žena kojima je trebalo dugo kako bi shvatile da pate od poremećaja nazvanog ovisnost o ljubavi. To je otprilike slično ljudima koji tvrde da nikada nisu zaljubljeni u objekt ljubavi, već u sam osjećaj pri čemu svakako duboko suosjećamo sa (slučajnim) objektom njihove ljubavi čiji manični inenzitet prelazi mogućnost usredotočenja u ikakvom objektu. To što su žene sklonije ovisnosti u području romantičnih veza tumači se činjenicom da su kulturalno predodređene za ljubavnu patnju i da je vladajući obrazac zaljubljene žene ipak onaj koji tu ženu uspostavlja kao dijelom patnicu. Žene ovisne o ljubavi tragaju za uzbuđenjem u području romantičnih veza, a muškarcima su kulturalno prirođenije aktivnosti podizanja adrenalina koje se pozitivno društveno vrednuju kao muški tip aktivnosti — trka za novcem, ekstremni sportovi ili naprosto autizam kao dokinuće ikakve emocionalne interakcije, u što svakako idu i brojne figure muškaraca samotnika.[7] Žene ovisničke strukture tragaju za muškarcima koji će ih svojim intenzivnim, da ne kažemo psihotičnim emocijama, pobuditi iz emocionalne dosade i često igraju ulogu psihoterapeuta u takvim patologijom nabijenim vezama. Normalne i stabilne ljudske emocije njima su dosadne, a patologija je uzbudljiva. Ljubavno ludilo jest blisko baš svakom ludilu ukoliko ga lišimo njegove

romantične aure, granice ega urušavaju se i onaj koji ljubi ne može održati sebe kao samosvojno biće.

Upravo je ta patologija, na koju je dr. Barr očigledno i predobro senzibiliziran, ona patologija koja obilježava sam film. Ono što je dosadno dr. Barru koji želi biti iznenađen valjda bi trebalo biti dosadno i samom gledatelju, to jest obična priča o sitnim ljudskim problemima koja bi bila uvjerljiva. I naposlijetku posljednja faza dolazi kao ona u kojoj se razotkriva ta patološki uzbudljiva istina. Posljednja faza ili posljednja analiza istovjetna je smrti, jer konačna se istina o patologiji ljudskog bića može na tako okrutan način izreći samo ako taj trenutak i nije ništa drugo nego trenutak smrti. Freud je pisao o analizi, konačnoj ili beskonačnoj, i stalno se pitao može li se ona okončati, može li doći do trenutka gdje se nesvjesno osvještava, a trauma prestaje. Suočavanje s konačnom istinom jest suočavanje sa smrću.

Na ovaj bi se film mogla gotovo školski primijeniti teorija zapleta Petera Brooksa (1984) koji je kao obrazac svakog zapleta ponudio Freudovu priču o nagonu prema smrti kojim sve počinje i nedvojbeno završava, gdje je život tek zaobilaznica koju organizam slijedi da bi odabrao vlastiti, autohtoni put prema konačnosti, da bi izgradio vlastitu lansirnu rampu za vječnost. »*Ni sunce ni smrt ne mogu se promatrati izravno*«, rekao je La Rochefoucauld, a ni istina. Psihoterapija je upravo ona zaobilaznica koja udaljava analiziranog od prebrzog suočavanja s istinom, koja je smrt.

Pitanje je zašto istina mora imati tako mrk, jak oblik? Sam zaplet ustrojen je tako da nas uvlači u općinjenost patologijom te je konačno i dobivamo kao zadovoljštinu. Ranu može iscijeliti samo mač koji je zadaje. U svijet ovog filma uvučeni smo preko svijeta patološki ocrtanih likova (sestre, sestrin muž), a tom određenju ni sam psihijatar ne izmiče kao neutralna instancija, pa kako bi onda gledatelj mogao izbjeći to prepuštanje transferu? Ali ipak se u ovom filmu zbog gubitka razumnosti onoga koji bi trebao biti njezin glasnogovornik (psihijatar) uspostavlja razumnost i *common sense* na jednoj drugoj razini. Razum utjelovljuje detektiv koji od početka njuši (svjesnu) prevaru ondje gdje psihijatar vidi (nesvjesni) poremećaj. Detektiv se već na početku filma suprotstavlja dr. Barru kada on svojim svjedočenjem pridonese tome da mladog delinkventa pošalju na liječenje umjesto da ga osude. Okorjela detektivska logika jest da psihijatri šalju zločince natrag na ulicu, dok ih oni (detektivi) zatvaraju. To je sasvim razumna pretpostavka, neki su ljudi poremećeni, a neki su naprosto zli. Na sličan način funkcionira i lik oca, umirovljenoga policajca u televizijskoj seriji *Frasier*, koji je protuteža dvojici ekstravagantne braće, psihijatara, te ih svojom vojničkom i spartanskom logikom češće privodi zbilji.

U idealnoj psihoanalitičkoj perspektivi odnos dobra i zla svakako bi se mogao preispisati kao odnos svjesnog i nesvjesnog, pri čemu bi neuračunljivost funkcionirala kao oprost onima koji nisu znali što čine. Granica koja dijeli normalnog čovjeka i luđaka otprilike je isto toliko tanka ili debela kao i ona koja dijeli zločinca i luđaka. Zločin odaje sociopatski poremećaj narušavanja društvenih i etičkih normi, a zločin počinjen u stanju neuračunljivosti uključuje privremenu suspenziju tih normi. Zločinac će reći da je svjestan toga da je počinio zločin, odnosno da je svjestan da je djelovao protiv zakonskih normi i to će ga zasigurno dovesti u zatvor, no je li uistinu svjestan toga da je i djelovao onkraj etičkih normi. Znam da ne smijem ubiti ne uključuje, ne pokriva i ne objašnjava pravo na ubojstvo, odnosno ne daje odgovor na problem *Znam da ne smijem ubiti, ali ne znam zašto ne smijem ubiti*. A to što zločinci proglašeni uračunljivima obično i sami jesu žrtve patoloških emocija navodi na brisanje te tanke granice koja se pravilom tematizira u svim filmovima i serijama o američkom pravosudnom sustavu (*plead temporary insanity*).

Konačno je granica između ludila i zločinstva granica između psihotičnih poremećaja i onih druge vrste. Samo što je i taj svjesno počinjen zločin daleko od svijesti. Mjera zdravog razuma detektiva jest svakako ona mjera koja nas sprečava da shvatimo kako je i svjesne zločince netko jednom trebao liječiti. Ali su počinili zločin, čin koji ih definira, a koji ništa o njima ne govori. Prešli su pristojnu granicu dobra i zla kao što neuračunljivi prelaze granicu zbiljskog i nezbiljskog, ljudskog i neljudskog ili nadljudskog.[8]

Najbolji komentar odnosa zločinstva i ludila jest poruka koju je uoči svog samoubojstva ostavio jedan od najpoznatijih europskih mizogina O. Weininger. »*Pristojni se ljudi ubijaju, zločinci dopuštaju da ih odvedu na vješala*. Po toj bi izjavi čin samoubojstva, paradoksalno, bio čin spašavanja vlastitog života, odnosno bića kao ljudskog. Na kraju nas film suočava s istinom da je Heather zlostavljano dijete i ona umire. Ali zaplet tu ne završava. U posljednjoj sceni njezina se sestra Diana predstavlja njezinim imenom, očigledno preuzima njezin identitet i iz njezine izjave da ne smije piti naslućuje se da pati od poremećaja patološke ovisnosti. Koja je dobra, a koja loša sestra, koja je žrtva zlostavljanja i je li uopće ijedna žrtva zlostavljanja? Daje li film uopće dokaze da je patologija koju opisuje uvjerljiva, da se događaj zlostavljanja odista i dogodio? Ili možemo pripisati sve sindromu lažnog sjećanja (*false memory syndrom*), učestalu poremećaju s kojim se već Freud suočio kada je zapazio da je većina žena koje su patile od histeričkih poremećaja tvrdila da su žrtve seksualnog zlostavljanja (što je opet Freuda dovelo do druge krajnosti, do tvrdnje da su slučajevi seksualnog zlostavljanja iznimno rijetki)?

I na kraju nas film ostavlja u posvemašnjoj neudomici, ne razjašnjava patologiju koja ga pokreće ili svakako želi ostaviti mjesta za nastavak koji do sada nije snimljen u kojem će se pokazati da je dobra sestra zapravo zla sestra, a da je zla sestra zapravo bila zaljubljena u muža dobre sestre koji nju nije volio, pa ga je radije ubila, za što je htjela optužiti dobru sestru, da je dr. Barr zapravo žrtva seksualnog zlostavljanja od strane Djeda Mraza i žigolo koji se izdaje za psihijatra (to bi bilo zapravo najuvjerljivije s obzirom na Gerea) i da je ljudska duša kao suptilna mreža neobičnih odgovora na obična pitanja i običnih odgovora na neobična pitanja tek buržoaska izmišljotina jednog dokonog, nepragmatičnog i nadasve melankoličnog miteleuropejca kojem će svijet sapunica imati na malo čemu zahvaliti.

Bibliografija

Brooks, Peter, 1984, 'Freud's Masterplot', u *Reading for the Plot*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Cooper, David, 1986, *Jezik ludila*, Zagreb: Naprijed

Devereux, Georges, 1992, *Ogledi iz opće etnopsihijatrije*, Zagreb: Naprijed.

F. M. Dostojevski, 1996, *Zločin i kazna*, Zagreb: Sysprint

Freud, Sigmund, 1986, 'The Ego and the Id', u *The Essentials of Psycho-analysis*, London: Penguin Books

Freud, Sigmund, 1969, *Tumačenje snova*, Beograd: Matica srpska

Lacan, Jacques, 1986, *L'ethique de la psychoanalyse* (Etika psihoanalize), Pariz: Seuil

Laing, R. D., 1978, *The Divided Self*, Harmondsworth: Penguin

Norwood, Robin, 2001, *Žene koje previše vole*, Zagreb: Biovega

Szasz, Thomas, 1980, *Ideologija i ludilo*, Zagreb: Naprijed

Walraff, Günther, 1986, *Na samom dnu*, Zagreb: SNL.

Filmografija

Američki žigolo (*American Gigolo*) (1980), r. Paul Schrader, ul. Richard Gere, Lauren Hutton, Hector Elizondo

Analiziraj ovo (*Analyze this*) (1999), r. Harold Ramis, ul. Robert De Niro, Billy Crystal, Lisa Kudrow

Dobri Will Hunting (*Good Will Hunting*) (1997), r. Gus Van Sant, ul. Matt Damon, Robin Williams, Minnie Driver, Ben Affleck

Frances (1982), r. Graeme Clifford, ul. Jessica Lange, Sam Shepard, Kim Stanley

Igra (*The Game*) (1997), r. David Fincher, ul. Micheal Douglas, Sean Penn, Deborah Unger

Imitator (*Copycat*) (1995), r. Jon Amiel, ul. Sigourney Weaver, Holly Hunter, Dermot Mulroney

Let iznad kukavičjeg gnijezda (*One Flew over the Cockoo's Nest*) (1975), r. Miloš Forman, ul. Jack Nicholson, Louise Fletcher, William Redfield, Michael Berryman

Mali čovjek Tate (*Little Man Tate*) (1991), r. Jodie Foster, ul. Jodie Foster, Dianne Wiest, Adam Hann-Byrd

Obični ljudi (*Ordinary People*) (1980), r. Robert Redford, ul. Donald Sutherland, Timothy Hutton, Judd Hirsch

Prisluškivanje (*The Conversation*) (1974), r. Francis Ford Coppola, ul. Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield

U posljednjoj fazi (*Final Analysis*) (1992.), r. Phil Joanou, sc. Wesley Strick, df. Jordan Cronenweth, gl. George Fenton, ul. Richard Gere, Kim Basinger, Uma Thurman, Eric Roberts, Paul Guilfoyle, Keith David, Robert Harper

Zelig (1983), r. Woody Allen, ul. Woody Allen, Mia Farrow, John Buckwalter

Bilješke

1 Spomenimo još nekoliko poznatijih filmova koji rabe lik psihijatra, primjerice *Zelig* Woodyja Allena u kojem psihijatrica (Mia Farrow) pokušava izliječiti čovjeka-kameleona Zeliga. Iz niza filmova o serijskim ubojicama izdvaja se fim *Imitator* u kojem psihologinja Siguorney Weaver pomaže detektivki Holly Hunter u rješavanju zločina. Među novijim ostvarenjima u kojima je iznimno pozitivno prikazan lik psihijatra svakako valja spomenuti i film *Dobri Will Hunting*.

2 Jesu li pacijenti obdareni teoretskim znanjem baš najpoželjniji pacijenti svakako je ambivalentno pitanje. Općenito, pacijenti koji posjeduju teoretsko znanje koriste se tim znanjem kako bi primijenili metodu racionalizacije vlastitih afekata, što nikako ne vodi njihovu razrješenju, nego samo zakrivanju afekata pozivanjem na dobro ustrojen simbolički sustav, bez obzira je li sam taj sustav psihoanalitički.

3 *Obični ljudi* svakako su i jedan od prvih filmova što u novije vrijeme pozitivno tumače samu psihijatrijsku instituciju i proces terapije. Njemu su prethodili porazni pogledi na psihijatrijsku instituciju u filmovima *Let iznad kukavičjeg gnijezda* i *Frances* o holivudskoj glumici Frances Farmer koju utjelovljuje J. Lange.

4 Još jedan film iz niza onih koji pokazuju svu složenost odgovora na naizgled nepatološka stanja jest film Jodie Foster *Mali čovjek Tate* u kojem Fosterova glumi majku genijalnoga djeteta, inače konobaricu, koja se bori protiv državnih službi koje žele iskoristiti genijalnost tog djeteta i poslati ga na jasan put patnje genijalnosti. Ona ga svim silama pokušava prikopčati na zbilju, organizirajući mu rođendanske proslave i shvaćajući da želi dijete koje će imati prijatelje, a ne budućeg nobelovca.

5 Svakako je jedan od najzanimljivijih primjera Thomasa Szasza onaj u kojem govori o američkom republikanskom kandidatu na predsjedničkim izborima, Barryu Goldwateru, osvjedočenom rasistu. Za njega se govorilo *Barry Goldwater ima svoje Crnce kao što je Hitler imao svoje Židove*. Nakon što je magazin *Fact* poslao upitnike na adrese otprilike dvanaest tisuća američkih psihijatara sa zamolbom da daju psihijatrijsku procjenu u svezi s tim da li je taj čovjek sposoban biti američki predsjednik, njih dvije tisuće odgovorilo je, a dijagnoza se poklapala u smislu tvrdnje da je Goldwater paranoidni shizofrenik i time naravno nesposoban za funkciju predsjednika. Szasz tvrdi kako je Goldwater tim činom žigosan, što ide u prilog njegovoj općenitoj tvrdnji kako psihijatrija svojom dijagnostikom i strogom simptomatologijom podliježe nagonu za klasificiranjem, čime oštećuje jedinstvenost ljudskih bića. Svakako je zanimljivo da je nakon objave tih rezultata Goldwater povukao svoju nominaciju. Svatko odrastao na Balkanu s nevjericom bi mogao zapaziti da je već šezdesetih godina američko javno mnijenje bilo toliko osviješteno o opasnosti obavljanja najviših političkih funkcija od strane teško poremećenih osoba. Isto bi tako procjena tipa one koju je poduzeo magazin *Fact* bila više nego dobrodošla svim balkanskim političkim sustavima, gdje su položaje moći zauzimali ili zauzimaju ljudi koji se s pojmom nesvjesnoga susreću samo u kontekstu nesvjesnoga tijeka povijesti. Vidi poglavlje 'Psihijatrijska klasifikacija kao strategija osobne prinude', str. 214-241.

6 Najpoznatiji su predstavnici pokreta zvana antipsihijatrija Amerikanac David Cooper i Britanac R. D. Laing. Cooper u svojoj knjizi *Psihijatrija i antipsihijatrija* opisuje eksperimentalni projekt *Vile 21*, (anti)-psihijatrijske ustanove u kojoj je dokinuto strogo razdvajanje svijeta bolesnih i svijeta zdravih, gdje se odnos liječnik-pacijent deinstitucionalizira što počiva na shvaćanju liječnika da je rizik ludila prisutan u svega što nosi ime ljudsko, u svakog posjednika nesvjesnog. Stroga granica i aura autoriteta koju prihvaćaju liječnici tako je zapravo u tradicionalnih psihijatara njihova vlastita obrana od klice ludila koju i oni mogu u sebi nositi, protiv koje se svakako najlakše obraniti fukoovskim isključenjem i nadziranjem patogenog.

7 U filmu Davida Finchera *Igra* Michel Douglas glumi biznismena emocionalno udaljena od svijeta, kojega igra koju mu priređuju, a koja ga dovodi u smrtnu opasnost, vraća u svijet običnih ljudskih emocija. To svakako ide u prilog tvrdnji Robin Norwood budući da je u takvoj ulozi teško zamisliti ženu. Glavni lik odgovara vladajućim kulturalnim predodžbama o muškarcu kojeg je teoretičar Georges Devereux (1992) opisao kao emocija lišena birokrata ili hladnokrvnog igrača pokera. Takva 'idealna' i vrlo rasprostranjena slika, koja svoju populističku i vulgarnu inačicu ima u *cool* ponašanju, ukazuje na afektivnu otuđenost kao jedno od obilježja suvremenog američkog društva. Devereux tvrdi da je to društvo po svojoj biti shizofreno budući da se njegovi vladajući obrasci poklapaju sa simptomima shizofrenije (1992: 235-267). Također bi suvremeno društvo bilo opterećeno poremećenim odnosom zbilje i fikcije. U prilog toj tvrdnji mogao bi se navesti i nedavni teroristički napad na New York, događaj što premašuje i najmaštovitije *block-bustere*, s iznimkom onih filmova koji prikazuju sukobe s izvanzemaljcima. Da je potrebna iznimna količina mašte, a ne suha analitika, kako bi se tumačila zbilja ili predvidjeli zbiljski događaji, toga su svakako postali svjesni i stručnjaci za terorizam, budući da su odlučili konzultirati neke od scenarista dojmljivih američkih filmova koji tematiziraju razne oblike psihopatologije među kojima je upravo i David Fincher.

8 Jedan od najpoznatijih književnih zločinaca svakako je Raskoljnikov. Granica dobra i zla u njegovu zločinu pretvara se u granicu onoga dopuštenog i nedopuštenog, pokus o smislu bivanja ljudskim ili nadljudskim. Ubiti zbog novca jest ljudski, odviše ljudski projekt, a ubiti zbog zadobivanja prava na ubojstvo, kao konačni hibris, oholost i proboj u područje regulirano božanskim zakonima jest nadljudski projekt. Možda upravo činjenica da je Raskoljnikov ipak uzeo novac od stare lihvarke osigurava onaj minimalni priključak na zbilju, pričuvni položaj za uzmak, kojoj ga Sonja Marmeladova vraća govoreći mu: »*Poljubi zemlju, vrati se ljudskom*.

Država mrtvih pokojnog Živojina Pavlovića, film u posthumnoj finalizaciji

Uvodna napomena

U nas se mnogo toga nagađa o srpsko-crnogorskoj kinematografiji posljednjeg desetljeća. Nagađanje je plodom korjenita prekida informacijskog protoka između naših dvaju područja. Prekid je samo pojačao radoznalost, a potreba da se ta radoznalost zadovolji — a bez pravih i punih obavijesti — potaknula je u nas mnoge predrasudne usporedbe i generalizacije (i o srpskoj i o hrvatskoj filmskoj situaciji).

Stjecaj prilika, uspostava e-mail kontakta s Andrijom Dimitrijevićem, profesorom beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti, okrenuo sam u — iskorištavanje. Dogovorio sam da on i kolega kojeg je aktivirao — Dragan Milinković, profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Cetinju — urade faktografski pregled dvaju područja što su, vjerujem, od najvećeg interesa za 'korisitelje' našeg časopisa: filmske proizvodnje i izdavanja filmskih knjiga. Vjerujem da će pročitavanje autorskih uvodnih pregleda danog područja, te samih filmografija i bibliografija, biti višestruko korisne; instruktivne i zanimljive.

Zahvaljujem obojici autora na golemu i mukotrpnu poslu kompilacije i ispisivanja filmografija i bibliografija. Uvažavajući autorski izričaj, njihove tekstove sam ostavio u izvornom obliku (kao i tekst o *Durmitoru* u rubrici Studije i istraživanja), tj. u odgovarajućem nacionalnom jezičnom standardu svakog od autora.

Hrvoje Turković

UDK: 016:791.43/.45(497.1)"199"

Filmografija

srpsko-crnogorskog dugometražnog igranog filma, 1990-2001.*

Priredio: Dragan Milinković

Srpsko-crnogorska filmska realnost

Sa preko sedamdeset registrovanih producentsko-distributerskih kompanija i prosječno desetak snimljenih filmova godišnje u toku protekle dakade, aktuelna srpsko-crnogorska kinematografija pokazala je zavidnu sposobnost preživljavanja. Pri tome je sačuvan FEST, najznačajniji filmski događaj na ovim prostorima, kao i svi beogradski festivali uključiv i one u unutrašnjosti (Herceg Novi, Sopot, Palić, Vrnjačka Banja, Niš, Novi Sad, Čačak) sa višedecenijskom tradicijom.

Nakon političkog preokreta, 'oktobarskog proljeća 2000', javila se potreba za bližim samosagledavanjem, čija je posljedica otvoreniji odnos prema sebi i prema svijetu, koji se reflektuje u programskim nastojanjima da se razvijaju mehanizmi saradnje sa kinematografijama u regionu, sa ostatkom Evrope i šire u svijetu. U toku 2001. godine realizovano je više značajnih filmskih prezentacija ovdašnjih autora i njihovih ostvarenja u Pragu (januar), Ottawi, Montrealu, Torontu, Solunu i Sofiji (mart), Parizu i Ljubljani (april), Malti (juli), Perthu, Sidneyju i Melburneu (septembar), Münchenu (oktobar) i Beču (novembar i decembar). Taj trend se nastavio i ove godine, sa dosta novih festivalskih učešća i projekta bilateralne razmjene.

Dogodila se i velika promjena u odnosu filmske publike prema domaćem filmu. Tradicionalnu ravnodušnost zamijenila je izrazita zainteresovanost za ostvarenja lokalnih autora, tako da već dvije godine uzastopno domaći film dominira na rang listama gledanosti u Srbiji i Crnoj Gori. Prvo su filmovi *Nebeska udica*, Ljubiše Samaradžića (sa 342.939 gledalaca), *Tajna porodičnog blaga*, Aleksandra Đorđevića (299.690) i *Rat uživo*, Darka Bajića (181.264) zauzeli prva tri mjesta na listi gledanosti za 2000. godinu, ispred globalnih mega-ostavarenja *Taxi 2*, *Gladijator* i *Matrix*. Prošle godine je čak pet domaćih filmova bilo među deset najgledanijih. To su *Munje*, Radivoja Andrića, kao film godine sa 571.092 gledaoca, ispred *Harry Pottera* sa 361.952 gledaoca, zatim kao treći i četvrti na rang listi *Nataša* Ljubiše Samardžića (172.455) i *Apsolutnih 100* Srđana Golubovića (170.056), te kao sedmi i osmi *Bumerang* Dragana Marinkovića (116.031) i *Seljaci* Dragoslava Lazića (98.964).

Najveću promjenu predstavlja svakako odluka srpskog Ministarstva kulture da oformi poseban Fond za filmsku produkciju, s ciljem da se napravi zakonska regulativa u oblasti filma u skladu sa evropskim standardima. To pretpostavlja nova pravila ponašanja posebno na području autorskih prava, zaustavljanja i eliminisanja piraterije, približavanja evropskom filmskom modelu i aktivnoj saradnji sa Euroimage, Eureka Audiovisuel i novoformiranim South East European Cinema Networkom.

Kao preliminarni korak Ministarstvo je raspisalo konkurs za podršku domaćoj filmskoj produkciji, na koji je prijavljeno tridesetak projekata. Žiri u sastavu Srđan Dragojević, reditelj, Čedomir Kolar, producent, i Đorđe Miličević, scenarista, odabrao je šest projekata koji će dobiti značajnu finansijsku podršku. Slične aktivnosti se očekuju i u Crnoj Gori, koja je ponovo postala interesantna za strana snimanja i koprodukcije, kao filmski prostor koji se smatra jednim od najatraktivnijih u Evropi.

Tako bi ova godina mogla biti prekretnička za srpsko-crnogorsku kinematografiju, u kojoj su već prikazana dva nova filma: *T. T. sindrom* Dejana Zečevića (12. 4. 2002) i *Ringeraja* Đorđa Milosavljevića (10. 5. 2002). U postprodukciji su filmovi: *Država mrtvih*, testamentno djelo Živojina Pavlovića, *Mimara — laž je istina* Milomira Marića, *Jagoda u supermarketu* Dušana Milića, *Jedan na jedan* Mladena Matičevića i *Mrtav ladan* Milorada Milinkovića.ć

Trenutno se snimaju filmovi: *Lavirint* Miroslava Lekića, *Kordon* Gorana Markovića, *Gladno srce* Emira Kusturice i *Mala noćna muzika* Dejana Zečevića, dok je u neposrednoj pripremi još osam filmova, među kojima je onih šest koji su dobili podršku Fonda za filmsku produkciju.

* * *

U izradi filmografije korišteni su podaci dobijeni direktno od producenata pojedinačnih filmova, kao i razni raspoloživi izvori među kojima su najrelevantniji: *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945/1995*. i *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1996-2000*, Instituta za film u Beogradu; periodične festivalske publikacije i filmografski kartoni za pojedinačne filmove koje na obrascu Instituta za film ispisuju direktno producenti za svaki svoj realizovani film. Pored sopstvenih rukopisa i istraživanja, za dio podataka o crnogorskom filmu koristio sam dokumentaciju Crnogorske kinoteke u Podgorici i Zeta filma u Budvi. Korisni filmografski podaci mogu se takode pronaći u filmskim publikacijama: *Ekran 2000*, *Filmograf*, *Filmološke sveske Ika-Prometej*, *Filmske sveske*, *Ju film danas*, *McGuffin*, *New Moment*, *Satelit TV Video*.

Podgorica, april 2002.

* Skraćenice: pr. = producent; sc. = scenarist; r. = redatelj; f. = direktor fotografije; m. = izvor muzike; sc. = scenograf; ko. = kostimograf; mt. = montažer; gl. = glumci; met. = dužina filma; tp. = tehnički podaci o filmu

1990.

001. ČUDESAN SAN DZIGE VERTOVA / THE WONDEROUS DREAM OF D. VERTOV — pr. CFS Avala film, Beograd, — ps. Mihailo Bata Petrović (po motivima filma Čovjek sa filmskom kamerom D. Vertova, 1929) — r. Mihailo Bata Petrović — f. Zoran Veljković — mt. Andrija Dimitrijević — m. arhivska — gl. Ana Vujović Četković, Zlatomir Dukić, Tanasije Uzunović, — met. 2599 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 17. 1. 1990.
Motivi i ideje Dzige Vertova, jednog od najistaknutijih autora sovjetskog nijemog filma, varirane su u ovom vremenu i prostoru sa distancom od šezdeset godina. Ta distanca omogućava da se na ironičan način otkriju mnoge sličnosti između ovog i onog vremena. Film predstavlja istovremeno i hommage ovom zaboravljenom filmskom autoru, ali i jednom zanemarenom filmskom izrazu.

002. POČETNI UDARAC / THE FIRST BLOW — pr. CFS Avala film, Beograd i Televizija Beograd — ps. Goran Mihić — r. Darko Bajić, Boris Gortinski, — m. Vlado Stefanovski i grupa Leb i sol, — sc. Svetislav Todorović — mt. Branislav Milošević — gl. Nikola Kojo, Anita Mančić, Dragan Bjelogrlić, Gorica Popović, Danilo Lazović, Tanja Venčalovska, Mihajlo Janketić, Dragan Jovanović, Renata Ulmanski, Nebojša Bakočević, Anja Popović, Milica Velimirović, Žarko Laušević, — met. 3.009, — tp. 35 mm, kolor st. — od 17. 2. 1990.
Dvoje mladih, inače učenika srednje reformisane škole različitog socijalnog porijekla, nemaju više nikakvu potporu u svijetu svojih roditelja i nastavnika. Jedinu podršku nalaze u drugovima iz razreda, od kojih je jedan najbolji sportista a drugi dobrodušan, nesnalažljiv momak. Ono što ih razlikuje od drugih je što, iako su apsolutni autsajderi, svoj položaj prihvataju kao prirodno stanje. Ono što bi se svuda tretiralo kao nesreća oni doživljavaju kao dobitak, jer smatraju da tek izgubivši sve pripadnik njihovog pokoljenja može da dobije ono najviše: otpusnicu iz duhovnog svijeta one Jugoslavije koju su stvorili stariji.

003. GLUVI BARUT / THE DEAF POWDER — pr. DP Forum, Sarajevo, Beograd film, Beograd, Sutjeska film, Sarajevo, Televizija Sarajevo i Jadran film, Zagreb, — ps. (prema istoimenom romanu Branka Ćopića) Bato Čengić — r. Bato Čengić — f. Tomislav Pinter — m. Goran Bregović — sc. Veljko Despotović — mt. Andrija Zafranović — gl. Mustafa Nadarević, Branislav Lečić, Mira Furlan, Fabijan Šovagović, Boro Stjepanović, Josip Pejaković, Zaim Muzaferija, Svetozar Cvetković, Ever Petrovci, Radko Polič, Marko Nikolić, Milan Erak, Milan Štrljić, Zvonimir Lepetić, Zijah Sokolović — met. 3.158 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 1. 3. 1990.
Priča o srpskom selu visoko u bosanskim planinama čiji su se stanovnici, uslijed ratnog meteža, našli na udaru dvije ideologije, između partizana i četnika. Predstavnici te dvije ideologije su partizanski komesar Španac i bivši kraljevski oficir Radekić. Španac je indoktrinirani fanatik, nosilac ideja kojima želi da promijeni svijet ne pitajući za žrtve, a drugi je idealni poznavalac situacije, čovjek iz tih krajeva koji pokušava da sačuva narod, makar i po cijenu sopstvenih ideala. Španac u Radekiću vidi uzroke ogorčenog otpora koji seljaci pružaju novoj ideologiji...

004. CUBOK / A WITCH'S BREW — pr. CFS Avala film, Beograd, — ps. Dragan Nikolić — r. Dragan Nikolić — f. Miloš Soldatović — m. Vojislav Kostić — sc. Goran Joksimović — mt. Dragan Žulović — gl. Danilo Lazović, Ljiljana Blagojević, Ljubomir Ćipranić, Dara Džokić, Slobodan Ćustić, Minja Vojvodić, Ratko Tankosić, Ranko Kovačević, Melita Bihali, Nenad Gvozdenović, — met. 2.326 — tp 35 mm, kolor, st. — od 9. 5. 1990.
Sticajem okolnosti mesar i njegov kolega, spasavajući se svakodnevnih muka, sprijatelje se sa radnicima iz barake jednog gradilišta. Mesar bježeći od žene i porodičnih problema, mimo svoje volje srlja u zamku druge žene, skrojene po mjeri njegovih želja, ali na pogrešnom mjestu i u pogrešno vrijeme, a njegov prijatelj doživljava zvjezdane trenutke: pobjegavši od majke koja ga sputava, uz svog smiješnog prijatelja, uspijeva da ostvari maštarije o slobodi i akciji. Ali, dani zaborava naglo su prekinuti.

005. SLOMLJENA MLADOST / TINERETE FRINTA / SHATTERED YOUTH — pr. TRZ Profil, Beograd, Telavizija Novi Sad i Romania film, Bukurešt, — ps. (prema motivima istoimenog romana Mihaia Avramescua) Marija Marić — r. Marija Marić — f. Panta Cebzan — m. Petru Popa — sc. Aurel Dolinga — mt. Slobodan Jandrić — gl. Dan Puric, Silvia Pincu, Carmen Trocan, Adrian Titieni, Iova Dalea, Radu Amzulescu, — met. 2.545 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 22. 5. 1990.
Radnja se odvija između dva rata u banatskom selu. Dječaka Kolu ožene od njega starijom djevojkom radi uvećanja imovine. Paralelno teče priča o raspuštenici koje je nesrećno zaljubljena u Iliju. I on je tajno voli jer mu roditelji ne dozvoljavaju da se oženi onom koja se već udavala. Kola je bolešljiv i neiskusan, pa se njegova mlada žena zaljubi u drugog momka. Kada nastrada mladin otac, Kola prelazi da živi kod nje. U međuvremenu, raspuštenica ipak bude primljena u Ilijinu kuću, ali ne za dugo, jer nemaju djece. Na kraju je izbace iz kuće i ona se ubije. Za to vrijeme Kola je odslužio vojsku i vratio se snažniji i zreliji. Njegova se žena sada zaljubljuje u njega, ali on je kinji, sveteći se za prošlost. Rađa im se sin 6. aprila 1941.

006. STELA / STELLA — pr. Uraniafilm, Zagreb i CFS Avala film, Beograd, — ps. Petar Krelja — r. Petar Krelja — f. Ivica Rajković — m. Arsen Dedić — sc. Mario Ivezić — mt. Višnja Štern, — gl. Anja Šovagović Despot, Žarko Laušević, Mira Furlan, Miodrag Krivokapić, Ivo Gregurević, Davor Janjić, Zijad Gračić, Ivan Goran Vitez, Zlatko Vitez, Vanja Matujec, Tomica Milanovski, Ilija Ivezić, Slobodan Milovanović, Etta Bortolazzi, — met. 2.604 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 29. 5. 1990.
Kad su dvadesetogodišnju Stelu uspjeli da još jednom spriječe da pobjegne iz zagrebačke prihvatne stanice — da bi se riješili nje i njenog agresivnog oca — socijalni radnici te ustanove odluče da je sklone iz Zagreba i da je pošalju u dom na ostrvu Cresu. Na tom putu mladi socijalni radnik, njen pratilac, ustanovi da se iza agresivnog Stelinog ponašanja krije vrlo osjetljiva ličnost, stvarna žrtva dalekih, ali još uvijek neraščišćenih porodičnih sukoba. Odlučivši da joj

pomogne, on i sebe stavlja izvan zakona i nesvjesno pokreće mnoga dramatična zbivanja...

007. ONO MALO DUŠE / WHAT LITTLE SOUL THERE IS — pr. Centar film, Beograd i Televizija Sarajevo, — ps. Ranko Božić — r. Ademir Kenović — f. Mustafa Mustafić — m. Esad Arnautalić — sc. Kemal Hrustanović — mt. Kristl Tanović — gl. Branko Djurić, Davor Janjić, Boro Stjepanović, Zaim Muzaferija, Snježana Sinovčić, Saša Petrović, Sabrina Sadiković, Branka Bajić, Mladen Nelević, Božidar Bukovac, Stjepan Marović, — met. 2.348, — tp. 35 mm, kolor, st. — od 30. 5. 1990.
Priča o sazrijevanju dječaka u zabačenom selu poslijeratne Bosne. Obični događaji i smiješni i tužni, prepuni nostalgije za nečim toliko bliskim, a toliko nedostižnim. Sve se odvija u okviru porodice udovca sa mnogo djece koja dobijaju mladu maćehu i teško se mire sa novom situacijom.

008. STANICA OBIČNIH VOZOVA / A STATION FOR ORDINARY TRAINS — pr. Centar film, Beograd i Televizija Sarajevo, — ps. Ranko Božić — r. Nenad Dizdarević — f. Mustafa Mustafić — m. Zoran Simjanović — sc. Kemal Hrustanović — mt. Kristl Tanović — gl. Ljiljana Medješi, Emir Hadžihafizbegović, Enver Petrovci, Vlado Kerošević, Davor Janjić, Dančo Čevrevski, Božo Bunjevac, Zdravko Biogradlija, Dragan Dankić, Hasija Borić, Sabrina Sadiković, Hajrudin Hodžić, — met. 2.335 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 30. 5. 1990.
Pedesetih godina, mlada učiteljica iz Beograda, nakon završene škole, a po nalogu Ministarstva prosvjete, dolazi u zabito mjesto da prosvjećuje narod. Nespremna, neiskusna i nejaka, ne uspijeva da sagradi most između sebe i sredine u kojoj se protiv svoje volje zatekla, pa nužno dolazi do sukoba. Sukob sa drugima ubrzo izaziva sukob sa samom sobom, što će na kraju dovesti do tragedije.

009. VOZOVI BEZ OSMEHA / POJEZDA BEZ ULYBKI / UNSMILING TRAINS — pr. FRZ »Film 41«, Beograd i Kino Studio Dvorženko, Kijev — ps. Svetislav Bata Nedić, Čedo Vuletić, Vladimir Sosjura — r. Svetislav Bata Nedić — f. Sergije Lisecki, Valerij Čumak — m. arhivska — sc. Anatolij Dobroleža — mt. Natalija Borovskaja — gl. Milan Štrljić, Boris Hmeljniski, Ana Tvelenjeva — met. 2.600 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 1. 6. 1990.
Autentična priča o Jugoslovenu i Ruskinji. Upoznali su se 1944. godine u vozu kojim su Nijemci prevozili Jevreje u njemački logor, gdje su završavali život u gasnim komorama. Njih dvoje bježe iz voza i poslije tri mjeseca, u Poljskoj nailaze na jedinice Crvene armije. Do 1948. godine žive u Kijevu sa sinom. Za vreme Informbiroa, sovjetske vlasti njega sa sinom protjeraju u Jugoslaviju, a ženu pošalju u logor. U Beogradu ga jugoslovenske vlasti hapse i odvode na Goli otok, odakle se nikad nije vratio. Njihov sin odrasta u dječjem domu... Ipak, majka će doputovati u Beograd i poslije četrdeset godina srešće se sa sinom.

010. ČUDNA NOĆ / A STRANGE NIGHT — pr. TRZU Fokus, Beograd — ps. Maja Volk — r. Milan Jelić — f. Predrag Bambić — m. Aleksandar-Sanja Ilić — sc. Miodrag Mirić — mt. Jelica Đokić — gl. Olivera Ježina, Pedja Bjelac, Milena Dravić, Milan Štriljić, Eva Ras, Rialda Šebek, Predrag Laković, Vojka Čavajda, Milo Miranović, Dubravko Jovanović, met. 2.510 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 1. 6. 1990.
Student veterine i njegova djevojka sreću se u parku sa Sanjom, suprugom njegovog prijatelja. I jedan i drugi par ima ljubavnih i porodičnih problema. Sticajem okolnosti, student ostvaruje neku vrstu ljubavne veze sa Sanjom. Stvari se sve više komplikuju. U međuvremenu i Sanjin muž ima ljubavnicu. Jedne noći Sanja odvodi studenta u stan svoje majke... ali tamo su već njen muž i njegova ljubavnica. Susret učetvoro potrajaće do zore uz svađe, udarce, mirenja i partiju karata. Pošto su svi krivi i niko nije kriv, a noć je u ovom stanu sve vratila u stvarnost, svako bira svoju sudbinu — student se vraća svojoj trudnoj djevojci, a Sanja svome mužu.

011. GRANICA / THE BORDER — pr. RO Terra, Novi Sad, CFS Avala film, Beograd i Televizija Novi Sad — ps. Ferenc Deak — r. Zoran Maširević — f. Dušan Ninkov — m. Ivan Vrhunc — sc. Milenko Jeremić — mt. Igor Spasov — gl. Mirjana Joković, Marko Ratić, Davor Janjić, Lajoš Šoltiš, Lazar Ristovski, Mikloš Korica, Zoran Cvijanović, Branko Cvejić, Djerdj Feješ, Eva Ras, Ištvan Bičkei, Ljiljana Blagojević, Stojan Arandjelović, Ema Doro, Katalin Ladik, Aleksandar Jovičić, met. 2.722 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 4. 6. 1990.
Priča se odvija u Vojvodini, u razdoblju od 1945. do 1948. godine. Dvije porodice, mađarska starosjedilačka, i srpska doseljenička, zajedno proživljavaju prve dane slobode. U njihovim životima smjenjuju se radost i tuga, ponos i poniženje, ljubav i smrt. To će ih natjerati da se mijenjaju, da postanu drugačiji, da sruše granice u sebi.

012. SEX — PARTIJSKI NEPRIJATELJ B-R. 1 / SEX — THE PARTY'S NO. 1 ENEMY — pr. FRZ Bosna, Sarajevo i CFS Avala film, Beograd, — ps. (po sopstvenom istoimenom romanu) Dušan Sabo, — r. Dušan Sabo, — f. Šahim Šišić, — m. Boris Bačvić, — sc. Radoslav Mihajlović, Emir Čengić, — mt. SnežanaIvanović, — gl. Branko Vidaković, Olivera Ježina, Velimir Bata Živojinović, Mihajlo Janketić, Meto Jovanovski, Dragoljub Milosavljević Gula, Enver Petrovci, Predrag Ejdus, Gorica Popović, Olivera Viktorović, met. 2.545 — tp. 35 mm, kolor, WS, — od 16. 7. 1990.
Dogodovštine mladog šnajderskog šegrta, skojevca, koji ide iz jednog ratnog podviga u drugi kao junak, ali je svaka od tih akcija povezana sa nekom ljubavnom avanturom, jer je njegova ljubav prema ženama mnogo jača od ljubavi prema partiji. Njegova se sudbina nastavlja na isti način i nakon rata, pa zahvaljujući svom neumornom ljubavničkom entuzijazmu on sretno prolazi i kroz mračni period rezolucije Informbiroa.

013. SVETO MESTO / HOLY PLACE — pr. Magna plus, Beograd i Televizija Beograd — ps. (po motivima proze Nikolaja Gogolja) Đorđe Kadijević — r. Đorjde Kadijević — f. Aleksandar Petković — m. Lazar Ristovski — sc. Ranko Mascarell — mt. Bojana Subota — gl. Dragan Jovanović, Branka Pujuć, Mira Banjac, Aleksandar Berček, Danilo Lazović, Maja Sabljić, Radoš Bajić, Predrag Miletić, Dušan Janićijević, Dragan Petrović, Igor Pervić, — met. 2.545 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 29. 9. 1990.

Priča o čudnoj ljubavi između mladog bogoslova i lijepe kćerke moćnog feudalca. Poslije djevojčine tajanstvene smrti, bogoslov je pozvan da prema njenoj želji, u seoskoj crkvi tri noći čita molitve kraj njenog odra. Strašne priče o pokojnici, o njenoj grešnoj vezi sa ocem i njenim orgijama, ne mogu da ugase ljubav mladog bogoslova. Namučena grešnom vezom sa ocem, ispunjena mržnjom, ona mrtva ne prestaje da se sveti muškom rodu. Njena žrtva postaće i nedužni, zaljubljeni bogoslov.

014. D-R. N 2: BALKANSKA PERESTROJKA / D-R. NO 2: BALKAN PERESTROYKA — pr. TRZ Film i ton, Beograd, — ps. (prema komediji *Dr* Branislava Nušića) Milan Šećerović, Vuk Babić, Dejan Djurković — r. Vuk Babić, — f. Mišo Samoilovski, Đorđe Nikolić — m. Zoran Simjanović — sc. Jasna Dragović — mt. Jelica Djokić — gl. Dragomir Bojanić Gidra, Radmila Živković, Branislav Lečić, Sonja Savić, Petar Božović, Zoran Cvijanović, Maja Sabljić, Semka Sokolović Bertok, Georgi Kolojančey, Jasmina Ranković, Dobrivoje Ramadanović, Ljiljana Šljapić, Tatjana Pujin, Jelisaveta Sabljić, Branko Milićević, Petar Kralj, Žika Milenković, Svetislav Goncić, — met. 2.244 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 10. 1990.
Osavremenjena komedija Branislava Nušića. Život i rad 'malog privrednika', njegovi odnosi na poslu i u porodici, sve sagledano na način velikog komediografa Branislava Nušića (II dio).

015. HAJDE DA SE VOLIMO 3 / LET'S LOVE EACH OTHER — pr. FIVET, Kikinda — ps. Radoslav Pavlović — r. Stanko Crnobrnja — f. Miloš Spasojević — m. Lazar Ristovski — sc. Milica Ejdus — mt. Milanka Nanović — gl. Fahreta Jahić (Lepa Brena) i grupa Slatki greh, Emir Hadžihafizbegović, Jova Radovanović, Lazar Ristovski, Dragan Bjelogrlić, Nikola Kojo, Ivana Žigon, — met. 2.518 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 19. 11. 1990.
Australijanac jugoslovenskog porijekla dolazi u Jugoslaviju da se oženi sa Lepom Brenom. Dva dokona mladića odlučuju da tu svadbu onemoguće, što dovodi do niza zapleta na putovanjima kroz našu zemlju i izvan nje. Rasplet pokazuje da je organizovana svadba Lepe Brene bila prevara jednog čovjeka koji je, u nastojanju da zaradi sto hiljada dolara, poturio lažnu Brenu...

016. PLASTIČNI ISUS / PLASTIC JESUS — pr. Centar filmskih radnih zajednica, Beogradi Akademija za pozorište, film, radio i TV Beograd — ps. Lazar Stojanović — r. Lazar Stojanović — f. Branko Perak — m. arhivska — sc. i — mt. Lazar Stojanović — gl. Tomislav Gotovac, Svetlana Gligorijević, Vukica Đilas — met. 2.100 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 13. 12. 1990.
Zagrepčanin Tom, bez sredstava za život, pokušava da se bavi filmom u Beogradu. Nekako preživljava uz žene koje ga prihvataju. On ne vjeruje ni u koga, ne poštuje ništa, osjetljiv je na poredak i silu, na vodeće ideologije, u stalnom je sukobu sa važećim poretkom. Pošto ga je napustila luckasta Amerikanka, Tom se vezuje za ženu čiji je muž u inostranstvu. Kad ga ona izbaci, on se useli kod sestre njenog muža koja ga na kraju, u nastupu ljubomore, ubije. Glavna radnja odvija se na fonu sitnih događaja svakodnevice i u kontekstu krupnih istorijskih kretanja pred 1968. godinu, sa preplitanjem savremenih i prošlih zbivanja, pod budnim okom vođa svih vrsta. U stvari, raznovrstan filmski materijal jedino je čime se Tom sa strašću bavio u svom životu.

1991.

017. STAND BY / STAND BY — pr. Filmedia, Beograd, ps. Čeda Veselinović — r. Čeda Veselinović — f. Aleksandar Rendulić — m. Aleksandar Habić — sc. Dragan Plavec — ko. Svetlana Felbab — mt. Andrija Dimitrijević — gl. Branislav Zeremski, Srđan Pešić, Ivan Katić, Savo Radović, Irena Stepić, Đurđija Cvetić, Miloš Trifunović, Mirjana Bjegojević, Elizabeta Đoreska, Peđa Bjelac, Dragan Zarić, Mihajlo Bata Paskaljević, Dubravka Otojić — met. 985 — tp. 16 mm, c/b, st. — od 18. 1. 1991.
Slikar oboli od side i bude smješten na infektivnoj klinici u Beogradu. Sa njim u sobi je bivši muzičar i narkoman koji pokušava da prekine liječenje i vrati se kući, svojoj ženi. Slikar vjeruje u ozdravljenje uz pomoć svojih slika za koje misli da imaju natprirodnu moć. U njihovu sobu dovedu dječaka pod sumnjom da je zaražen virosom side. U međuvremenu, muzičara napušta žena. U želji za osvetom, labilan i drogiran, siluje medicinsku sestru. Slikaru se zdravlje pogoršava i on umire. Ubrzo zatim, muzičar izvrši samoubistvo. U sobi jedino ostaje dječak sa neizvjesnom sudbinom i desetinama slikarevih 'totemskih slika'.

018. ORIGINAL FALSIFIKATA / THE ORIGINAL OF A FORGERY — pr. Profil, Beograd, Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i Salm film International d. o. o. Beograd i Televizija Beograd — ps. (prema istoimenoj pozorišnoj drami Radeta Radovanovića) Rade Radovanović — r. Dragan Kresoja — f. Predrag Popović — m. Mladen i Predrag Vranešević — sc. Miodrag Nikolić — ko. Jasmina Sanader — mt. Andrija Zafranović — gl. Lazar Ristovski, Zarko Laušević, Snežana Bogdanović, Velimir Bata Živojinović, Dragan Nikolić, Ružica Sokić, Ivica Klemenc, Nebojša Bakočević, Neda Arnerić, Vesna Trivalić, Goran Naskov — met. 3.200 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 27. 3. 1991.
Radnja filma obuhvata vremenski raspon od maja 1945. do današnjih dana. Pavle, Stojan i Dragiša, tri ratna droga neposredno poslije rata zauzimaju različite položaje u svome mjestu. Pavle, ratni politički komesar, predaje djeci u mesnoj školi. Stojan, predratni pekarski kalfa, zahvaljujući Pavlu obavlja posao sekretara sreskog komiteta Partije, a Dragiša radi u Udbi. Do sukoba između Stojana i Pavla dolazi 1947. godine zbog Lene, Stojanove vjerenice koja voli Pavla, udaje se za njega i čeka njegovo dijete. Upravo tada Pavla odvode na Goli otok, na izdržavanje kazne. Njegovu ženu prihvata opet Stojan, ženi se njome i Pavlovom tek rođenom djetetu daje svoje prezime. Ali, stihija političkih zbivanja zamrsila je konce njihovih malih života i oni više ne uspijevaju da je zaustave. Postaju njen sastavni dio i njene žrtve...

019. VIRDŽINA / VIRGINA — pr. Centar film, Beograd, Maestro film, Zagreb, Constellation productions, Pariz i Televizija Beograd — ps. Srđan Karanović — r. Srđan Karanović — f. Slobodan Trninić — m. Zoran Simjanović — sc. Nikola Pajić — ko. Maja Galasso — mt. Branka Ćeperac — gl. Miodrag Krivokapić, Ina Gogalova, Marta Keler, Slobodan Milovanović, Igor Bjelan, Slađana Bebić — met. 2.750 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 5. 4. 1991.
U zabitom kršu na prostorima Kninske krajine porodice bez muškog potomstva smatrane su ukletim i osuđenim na propast. Da bi se spasle prokletstva, te su porodice jedno od ženske djece proglašavale 'virdžinom', tj. muškarcem, skrivajući istinu kao porodičnu tajnu. U jednoj takvoj porodici koja zna samo za krš, gudure, ovce i Sv. Đurđa, svoga zaštitnika, najveće blago je sin kojeg nikako da dobiju. Zato će posljednja, tek rođena djevojčica biti žrtvovana da postane 'muško' uprkos bolu majke, kako bi kuća ponovo dobila naklonost zaštitnika — sveca. Osuđena da poništi sve žensko u sebi, da se bori sa sopstvenom prirodom i osjećanjima, u trenutku kad se zaljubi u druga, počinje da se buni svim bićem protiv usuda. Što se otac više trudi da nosi breme za oba muškarca, vjerujući da se sve može prikriti i pred svijetom i pred svecem, sve se više gubi i pada. 'Virdžina', uz pomoć mladića kojem otkriva tajnu, raskida sa starim životom i kreće, kao mnogi iz tog kraja, na put u Ameriku.

020. NOĆ U KUĆI MOJE MAJKE / A NIGHT IN MY MOTHER'S HOUSE — pr. Sinema Dizajn, Beograd, Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i Televizija Beograd — ps. Žarko Dragojević — r. Žarko Dragojević — f. Veselko Krčmar — m. Vojislav Vojkan Borisavljević — sc. Sava Aćin — ko. Emilija Kovačević — mt. Vladimir Milenković — gl. Igor Pervić, Ljubiša Samardžić, Zumreta Ibrahimović, Danica Maksimović, Faruk Begolli, Petar Božović, Dušica Žegarac, Ivan Bekjarev, Stojan Aranđelović, Slavko Štimac, Dušan Janićijević, Olja Bećković, Nenad Nedinić — met. 2.627 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 18. 4. 1991.
Priča o ljubavi dvoje mladih u kontekstu jugoslovenske stvarnosti, njenog droštvenog i državnog rasula. U trenutku raspada jedne ideologije i traganja za novim egzistencijalnim i moralnim vrijednostima društva dvoje mladih pokušavaju da osvoje prostor za svoju sreću. Ali okolnosti im nisu naklonjene. Mladić po povratku iz vojske ne može da nađe posao, a ni životnu perspektivu. Sa djevojkom koju voli razdvaja ga porijeklo: on je sin radnika, sindikalnog buntovnika, zaposlenog u kombinatu njenog oca. U okruženju tragičnih sukoba razaraju i svoje sudbine i živote.

021. MOJ BRAT ALEKSA / MY BROTHER ALEKSA — pr. DP Forum, Sarajevo, Televizija Sarajevo, Televizija Slovenija i Beograd film, Beograd — ps. (prema istoimenom romanu Josipa Lešića) Đorđe Lebović, Josip Lešić — r. Aleksandar Jevđević — f. Mustafa Mustafić — m. Ranko Rihtman — sc. Kemal Hrustanović — ko. Divna Jovanović, Vanja Popović — mt. Kristi Tanović — gl. Branislav Lečić, Snežana Bogdanović, Alma Prica, Uroš Kravljača, Aleksandar Berček, Nada Durevska — met. 3.413 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 26. 6. 1991.
Priča o pjesniku Aleksi Šantiću, vizionaru i romantičaru, velikom gubitniku u privatnom životu. Pjesnik je rođen u strogo patrijarhalnoj, bogatoj mostarskoj trgovačkoj porodici, u konzervativnoj društvenoj sredini, u kontroverznim vremenima s kraja 19. i početka 20. vijeka. Vrlo mlad zaljubljuje se u Slavonku Anku Tomlinović; kćerku siromašnog fotografa koju ostavlja pod pritiskom svoje porodice. Kasnije upoznaje Zorku Šolinu, mladu i bogatu Mostarku, koja opet zbog interesa svoje porodice napušta pjesnika. U zrelim godinama Aleksa Šantić strasno se angažuje u društvenom i političkom životu svoga doba. Slijede razočaranja, siromaštvo, bolest, usamljenost. I izvjesnost prerane smrti. O životu pjesnika koji je na samrti priča njegov stariji brat.

022. MALA / THE LITLLE ONE — pr. Beograd film, Beograd i Televizija Beograd — ps. (prema svome istoimenom pozorišnom komadu) Radoslav Pavlović — r. Predrag Antonijević — f. Radoslav Vladić — m. Goran Bregović — sc. Milenko Jeremić — ko. Hajdana Bulajić — mt: Ljiljana Lana Vukobratović — gl. Mirjana Joković, Mirjana Karanović, Danilo Lazović, Ljubiša Samardžić, Dragan Maksimović, Srđan Todorović, Maja Sabljić, Renata Ulmanski, Bora Todorović, Predrag Laković — met. 2.592 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 6. 8. 1991.
Šezdesetih godina, u okruženju velegradske periferije, iz siromaštva su najprije pobjegli lopovi i protuve, a mali čovjek koji je vjerovao u proklamovane ideale, skupo je plaćao cijenu zablude. Porodici pilota koji je već četrnaest godina na robiji, dospjevši tamo na osnovu lažnog svjedočenja, život je veoma težak. Ženu kao kob prati optužba muža, a kćerka i ne zna da joj je otac živ. Prilikom mnogih selidbi i potucanja, majka će sresti slatkorječivog i beskropuloznog čovjeka koji će joj obećati brak, a silovati kćerku. Majka poslije svega dospjeva u ludnicu, a otac se vraća sa robije u pravom trenutku da pomogne kćerki da krene u život čije je presudne lekcije već savladala.

023. SVEMIRCI SU KRIVI ZA SVE / ALIENS ARE TO BE BLAMED FOR EVERYHING — pr. MP Agency, Beograd — ps. Dragan i Zoran Čalić — r. Zoran Čalić — f. Dušan Filipović — m. Boris Bizetić — sc. Miodrag Mirić — ko. Mirjana Ostojić — mt. Dejan Luković — gl. Velimir Bata Živojinović, Boro Stjepanović, Nada Blam, Jovan Janićijević, Nikola Simić, Bogoljub Petrović, Nikola Kole Angelovski — met. 2.353 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 16. 8. 1991.
Predizborna kampanja u provincijskom gradiću u punom je jeku. Pojavljuju se kandidati za poslanike iz raznih stranaka i svi obećavaju biračima 'med i mlijeko'. Za red i mir su zaduženi dvojica nerazdvojnih milicionara. I sve teče bez velikih uzbuđenja dok se ne pojavi kandidat iz 'svemira', koji im zagorča život. Njih dvojica dobiju zadatak da ga 'srede', što oni, poslije niza komičnih situacija, i uspijevaju. Izbori mogu da počnu! (III. dio filma Ćao inspektore).

024. TESNA KOŽA 4 / A TIGHT SPOT 4 — pr. Gama, Beograd — ps. Siniša i Ljiljana Pavić — r. Milan Živković — f. Predrag Popović — m. Boris Bizetić — sc. Milenko Jeremić — ko. Ljiljana Lila Milošević — mt. Sonja Đorđević — gl. Nikola Simić, Milan Gutović, Ružica Sokić, Olivera Marković, Vojislav Brajović, Jelica Sretenović, Slobodan Ninković, Vlasta Velisavljević, Gojko Baletić, Danica Mak-

simović, Milutin Karadžić, Nikola Kojo, Lora Orlović, Aleksandar Todorović, Taško Načić, Vesna Ma1ohodžič Čermak, Zvonko Milenković, Olivera Viktorović, Mihailo Bata Paskaljević — met. 2.460 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 28. 11. 1991.
U centru zbivanja su po četvrti put direktor preduzeća Šojić, čija glava puca od raznih mahinacija i kombinacija, i službenik Pantić, nesrećni mali čovjek koji se bori za svoju pravdu. Ustvari, to su dvije raspolućene ličnosti mentaliteta tipičnih za ovo podneblje, koje se u suštini dopunjavaju, odnosno ne mogu jedan bez drugoga.

1992.

025. TANGO ARGENTINO / TANGO ARGENTINO — pr. TRZ Singidunum, Beograd (izvršni producent), VANS, Beograd, Televizija Beograd — ps. Gordan Mihić — r: Goran Paskaljević — f. Milan Spasić — m. Zoran Simjanović — sc. Miodrag Nikolić — ko. Mira Čohadžić — mt. Olga Skrigin, Olga Obradov — gl. Mija Aleksić, Predrag Miki Manojlović, Rahela Ferari, Ina Gogalova, Predrag Laković, Milivoje Mića Tomić, Nikola Žarković, Čarna Manojlović, Ružica Sokić, Mihailo Bata Paskaljević, Predrag Ejdus, Ljubica Ković, Ljiljana Jovanović, Svetozar Cvetković, Olivera Viktorović — met. 2.500 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 17. 2. 1992.
Slom jednopartijskog političkog sistema izazvao je potres na socijalnom planu Jugoslavije. U okolnostima raslojavanja porodice živi dječak čiji roditelji ne umiju da se snađu. Otac, profesor muzike, obavlja čudne poslove ne bi li ostvario dopunsku zaradu, a majka, prevodilac, prihvata da za skromnu naknadu pomaže starijim i iznemoglim. Uskočivši iznenada u 'posao' svoje majke, dječak počinje da budi starce, da pokreće njihove uspavane duše, da im ubrizgava volju za životom, da ih okuplja i zbližava. Ali, u susretu sa ostarjelim ljudima i dječak je na dobitku: dobija ono što mu je porodica uskratila — ljubav, razumijevanje, pažnju i toplinu. Međutim, biološki zakoni djeluju, dječakovi prijatelji polako nestaju i on počinje da osjeća bolne gubitke. Sa poslednjim starcem, bez znanja roditelja, dječak će pobjeći na more i provesti nekoliko nezaboravnih dana. Dječaku je to prva zagledanost u plavetnilo, starcu posljednja...

026. PROKLETA JE AMERIKA / DAMNED AMERICA (omnibus) RUŽINA OSVETA — pr. TRZ Film i ton, Beograd, TV Sarajevo i Sutjeska film, Sarajevo — ps. (prema prozi Nebojše Jevrića) Aleš Kurt — r. Aleš Kurt — f. Dušan Joksimović — m. Boris Bačvić — sc. Kemal Hrustanović — ko. Sanja Džeba — mt. Vuksan Lukovac — gl. Slobodan Ćustić, Davor Dujmović, Saša Petrović, Branka Pujić, Tanasije Uzunović, Vesna Trivalić, Božidar Bunjevac, Emir Hadžihatizbegović, Zaim Muzaferija, Dušica Zegarac, Suada Karišik.
Vuk je povratnik iz zatvora i pokušava da pronađe djevojku i drugove koji su 'kumovali' njegovom zatvaranju. Svi njegovi pokušaji ostaju bez uspjeha, ali dok traga, on saznaje kako mu je djevojka oboljela od side i kako su svi njegovi 'prijatelji' na liječenju negdje izvan grada. Ispostavlja se kako je uzrok bolesti poznat i kako je zapravo riječ o djevojčinoj osveti.
ŠANGAREPO TI NE RASTEŠ LEPO — pr. TRZ Film i ton, Beograd i TV Beograd — ps. (prema prozi Nebojše Jevrića) Ivana Momči1ović — r. Slobodan Skerlić — f: Dušan Joksimović — m. Milica Paranosić — sc. Nenad Paranosić — ko. Jelena Milić — mt. Vuksan Lukovac — gl. Enver Petrovci, Bogdan Diklić, Boris Komnenić, Predrag Laković, Željka Cvetan Gortinski, Uliks Fehmiu, Milan Erak, Marko Bačvić, Željko Mitrović.
Pantić, fabrički radnik i poljoprivrednik, dolazi u Beograd da proda goblen na pijaci. U autobusu se sprijatelji sa zemljakom koji radi kao kelner u bifeu preko puta željezničke stanice. Pošto mu propadne prenoćište, Pantić je prinuđen da u tom bifeu provede noć. Budući da je po prirodi povučen, ne uspijeva da na pravi način reaguje na provociranje i maltretiranje lokalnih protuva. To njih, ipak, ne sprječava da ga dalje šikaniraju. Kelner, koji je u početku pokušavao da ga zaštiti, vremenom se priključi protuvama. Najednom, kada maltretiranje dostigne kulminaciju, Pantić u magnovenju potegne nož i ubije kelnera...
KROZ PRAŠUME JUŽNE AMERIKE — pr. TRZ Film i ton, Beograd i TV Beograd — ps. Marko Marinković — r: Marko Marinković — f. Dušan Joksimović — m. Nebojša Antonijević — sc. Biljana Tabačkiko. Nevenka Milanović — mt. Vuksan Lukovac — gl. Vladislava Vladica Milosavljević, Dušanka Stojanović, Velimir Bata Živojinović, Milutin Karadžić, Dubravko Jovanović, Jovan Janićijević, Ratko Tankosić.
Gordana, novinarka iz Beograda, vraća se sa zadatka u unutrašnjosti neobavljenog posla. Na putu sreće Milenu, koja u putujućoj roštilj-prikolici obilazi vašare. Pošto je muž maltretira, Milena odlučuje da pobjegne sa Gordanom. Tako se začinje nježno prijateljstvo između dviju žena. Međutim, put koji im predstoji pun je opasnosti i iskušenja...
met. 3.393 (za sva tri filma — omnibus) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 22. 2. 1992.

027. POLICAJAC SA PETLOVOG BRDA / THE POLICEMAN FROM COCK'S HILL — pr. Sinema Dizajn, Beograd (izvršni producent), Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i Zastava film, Beograd — ps. Predrag Perišić — r. Mihailo Vukobratović — f. Predrag Popović — m. Dragan Ilić — sc: Dukan Radenković — ko. Gordana Anđelković — mt. Ljiljana Lana Vukobratović — gl. Ljubiša Samardžić, Milena Dravić, Svetlana Bojković, Maja Sabljić, Neda Arnerić, Branka Katić, Zoran Cvijanović, Nikola Kajo, Goran Sultanović, Milutin Karadžić, Slobodan Ninković, Jelica Sretenović, Ljiljana Blagojević, Nikola Milić, Žika Milenković, Marko Stojiljković, Tijana Vukotić, Katarina Radivojević — met. 2.511 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 22. 2. 1992.
Priča se zasniva na doživljajima jednog policijskog inspektora sa Petlovog Brda. Inspektor u malom stanu živi sa četvoro djece iz njegova tri braka. Njihove majke su uspješne poslovne žene koje nemaju vremena za 'običan' ljudski život i tako su, silom prilika, zamijenjene muške i ženske uloge u životu.

028. TITO I JA / TITO AND ME — pr. RO Terra, Novi Sad, Tramontana, Beograd, Jugoexport Avala film Interna-

tional, d. d. Beograd, Televizija Beograd, Televizija Novi Sad i Magda productions, Pariz — ps. Goran Marković — r. Goran Marković — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Simjanović — sc. Veljko Despotović — ko. Boris Čakširan — mt: Snežana Ivanović — gl. Dimitrije Vojnov, Lazar Ristovski, Predrag Miki Manojlović, Anica Dobra, Olivera Marković, Rade Marković, Vojislav Brajović, Bogdan Diklić, Ljiljana Dragutinović, Dragan Nikolić, Milivoje Mića Tomić, Vesna Trivalić, Ilija Bašić — met. 3.200 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 2. 3. 1992.
Priča o desetogodišnjaku koji, kao i sva djeca u Jugoslaviji 50-tih godina teško može da zamisli bilo koji dio svog života bez velikog vođe nacije — maršala Tita. U svojoj školi dječak pobeđuje na konkursu za najbolji sastav o Titu. Nagrada mu je učešće na maršu 'Titovim rodnim krajem'. Dječak je do pobjede došao tako što je napisao pjesmu u kojoj tvrdi da Tita voli više od oca i majke! To naravno njegove roditelje baca u pravo očajanje. A dječak pri tome ne shvata šta u njegovoj ljubavi prema vođi ima tako čudnog i zabrinjavajućeg. Ovaj izlet će za dječaka predstavljati teško iskušenje. Nenaviknut na prirodu, pješačenje i samostalni život, uz to progonjen od strane vaspitača, staljiniste, on posustaje, pa se izgubi u planini i tada dolazi do preokreta u njegovom životu...

029. VELIKA FRKA / THE BIG MESS — pr. Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i Radio Televizija Srbije — TV Beograd — ps. Vlastimir (Vlasta) Radovanović, Ljubomir Radovanović — r. Milan Jelić — f. Predrag Bambić — m. Lazar Ristovski — sc. Vladislav Lašić — ko. Emilija Kovačević — mt. Jelica Dokić — gl. Dragan Nikolić, Olivera Marković, Milivoje Mića Tomić, Radmila Živković, Olivera Ježina, Velimir Bata Živojinović, Jovan Janićijević, Vladimir Perišić, Andrijana Videnović, Nebojša Bakočević, Vojka Ćordić, Goran Radaković, Tatjana Kecojević, Igor Pervić, Ksenija Janićijević, Eva Ras, Miroslava Nikolić, Rastislava Gačić — met: 2.500 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 27. 4. 1992.
Čeda je službenik kojeg svi maltretiraju. On je 'djevojka za sve'. Šeta pudlicu, kuva kafu za društvo pokeraša njegove supruge... Čeda polazi u banju jer je njegova tašta odlučila da baš tada ide na godišnji odmor, a on je naravno obavezni pratilac. Kada se zbog posla sam vrati, zatiče veliku frku u svojoj kući, puno izazovnih, nepoznatih djevojaka, lokalnih siledžija i drugih, smiješnih spodoba. On se nađe u čudu kako da se iz svega toga ispetlja...

030. MI NISMO ANĐELI / WE ARE NOT ANGELS — pr. Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i RTV Srbije — TV Beograd — ps. Srđan Dragojević — r. Srđan Dragojević — f. Dušan Joksimović — m. Aleksandar Eraković — sc. Aleksandar Denić — ko. Hajdana Bulajić — mt. Branka Čeperac — gl. Nikola Kojo, Milena Pavlović, Branka Katić, Srđan Todorović, Uroš Durić, Sonja Savić, Zoran Cvijanović, Predrag Miki Manojlović, Vesna Trivalić, Bogdan Diklić, Eva Ras, Stanislava Pešić, Slobodan Ninković, Tatjana Pujin, Dragan Maksimović, Branko Vidaković, Olivera Viktorović, Predrag Milinković, Natalija Lučanin, Mihailo Bata Paskaljević, Ratko Tankosić — met. 2.680 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 30. 5. 1992.
Dvadesetšestogodišnji apsolvent književnosti Nikola ima dva problema: redovnu jutarnju amneziju praćenu mamurlukom i buđenje u krevetima nepoznatih djevojaka. Nevolja počinje kada se u njegov noćni život umiješaju trudnoća i ljubav. Naime, maturantkinja Marina, jedna od mnogih Nikolinih 'jednokratnih' avantura, zatrudni i pri tom se još i zaljubi u njega. Nažalost, Nikola se baš najbolje ne sjeća svih okolnosti. Marinina najbolja drugarica odluči da stvar uzme u svoje ruke. Pošto Marina odbija da abortira, ona planira niz suludih strategija po ugledu na svoje omiljene romane sa sretnim završetkom, kako bi se 'surovi ljubavnik' Nikola zaljubio u Marinu. Pošto 'život nije roman', dvije prijateljice prati izuzetno promjenljiva 'ratna sreća'. Poslije niza neočekivanih obrta sve se ipak srećno završava.

031. DEZERTER / DESERTER — pr. Centar film, Beograd, Radio TV Srbije — Televizija Beograd i TRZ Podium, Beograd — ps. (po motivima romana *Vječni muž* F. M. Dostojevskog) Snežana Lukić, Živojin Pavlović — r. Živojin Pavlović — f. Aleksandar Petković — m. Predrag i Mladen Vranešević — sc. Dragoljub Ivkov — ko. Mirjana Ostojić — mt. Ljiljana (Lana) Vukobratović, Olga Skrigin — gl. Rade Šerbedžija, Radoš Bajić, Renata Ulmanski, Gorica Popović, Marina Marković, Kristina Vukićević, Mirko Babić, Branko Cvejić, Milena Pavlović, Dušan Janićijević, Svetozar Cvetković, Janez Vrhovec — met. 2.982 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 15. 6. 1992.
Dva prijatelja, Pavle Trusić i Aleksa Veljačić, oficiri JNA, obojica svojevremeno zaljubljeni u istu ženu, sada Trusićevu suprugu, susreću se ponovo u toku građanskog rata — Trusić kao izbjeglica iz Vukovara, a Veljačić kao vojni sudija. Njihov susret događa se u dramatičnim okolnostima kulminirajući smrću devetogodišnje kćeri Pavla Trusića za koju se ne zna da li joj je uistinu otac on ili Aleksa Veljačić. Drama prelazi u novi ljubavni zaplet oko kćeri jednog vojnog begunca, i okončaće se tragično.

032. CRNI BOMBARDER / BLACK BOMBER — pr. FIVET, Kikinda i Radio Televizija Srbije — Televizija Beograd — ps. Aleksandar Barišić, Darko Bajić — r. Darko Bajić — f. Radan Popović — m. grupa 'Rok' — sc. Vlastimir Gavrik — ko. Emilija Kovačević — mt. Vuksan Lukovac — gl. Dragan Bjelogrlić, Anica Dobra, Srđan Todorović, Dragan Maksimović, Petar Božović, Katarina Žutić, Milivoje Mića Tomić, Bogdan Diklić, Žarko Laušević, Natalija Lučanin, Bogdan Tirnanić, Nenad Racković, Dragan Jovanović, Nebojša Bakočević, Goran Radaković, Uliks Fehmiu, Igor Pervić, Nenad Pervan — met. 3.150 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 15. 6. 1992.
BOOM-92 je i na pragu novog milenijuma radio stanica koja posjeduje samo jedan mikrofon i mnogo bubašvaba. '-Crni' je popularni radio voditelj bez dlake na jeziku. Kroz avanturu sa otkačenom pjevačicom garažne rok-grupe, tražeći sebe, pronalazi samo nespokoj. U psihodeličnoj višepartijskoj zemlji koja je na ivici anarhije, ali spremna za put u svemir, njih dvoje žive na jedini mogući način, kao borci. 'Crni' odlučuje da napravi svoju radio stanicu 'Crni bombarder'. Dok juri kroz grad praćen klicanjem svojih slušalaca — navijača, 'Crni' zna da mu ne treba život od hiljadu godina, ni put u svemir. On je čovjek-meteor, heroj za jedan dan.

033. BULEVAR REVOLUCIJE / THE BOULEVARD OF THE REVOLUTION — pr. Sinema Dizajn, Beograd, Jugoexport Avala film International d. d. Beograd i Radio Televizija Srbije — TV Beograd — ps: Vladimir Blaževski — r. Vladimir Blaževski — f. Mustafa Mustafić — m. Milimir Drašković, Rade Bulatović — sc. Dragoljub Ivkov — ko. Jasmina Sanader — mt. Petar Marković — gl. Branislav Lečić, Miralem Zupčević, Bojana Maljević, Anita Mančić, Olivera Marković, Dušan Janićijević, Kapitalina Erić, Uliks Fehmiu, Faruk Begolli, Dragan Petrović, Miroljub Lešo, Enver Petrovci — met. 2.700 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 19. 6. 1992.
Policajac i njegova kćerka žive na Bulevaru revolucije, koji sadrži elemente Orijenta i Evrope. Djevojka se zaljubljuje u mladog čoveka koji je član podzemlja. Djevojčin otac i mladić se sukobljavaju, pokušavajući, svaki na svoj način, da osvoje djevojčine simpatije. Njihov sukob završava se tragično.

034. UVOD U DRUGI ŽIVOT / AN INTRODUCTION TO ANOTHER LIFE — pr. Jugoexport Avala film International d. d., Beograd i Radio Televizija Srbije — TV Beograd — ps. (po motivima sopstvene istoimene literature) Mirko Kovač — r. Miloš Radivojević — f. Radan Popović — m. Kornelije Kovač — sc: Dagmar Stojanović — ko. Nada Petrović-Baletić — mt: Vuksan Lukovac — gl. Zoran Cvijanović, Aleksandar Berček, Sonja Savić, Predrag Ejdus, Dragomir Čumić, Saša Kuzmanović — met. 2.736 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 5. 7. 1992.
Mladog pisca zatvorenog na usijanoj mansardi — razapetog između svijeta i života kakav jeste i kakav bi trebalo da bude, između kreativnosti i nemoći — posjećuju ličnosti iz vlastitih priča.

035. JEVREJI DOLAZE / THE JEWS ARE COMING — pr. Ikar film, Novi Sad, Centar film, Beograd, Televizija Novi Sad i Televizija Beograd — ps. Prvoslav Marić, Milorad Grujić — r. Prvoslav Marić — f. Radoslav Vladić — m. Predrag i Mladen Vranešević — sc. Radoslav Mihajlović — ko. Jasmina Sanader — mt. Slobodan Jandrić — gl. Meto Jovanovski, Slobodan Ćustić, Miroslava Kmeć, Goran Šušljik, Mladen Andrejević, Aleksandra Pleskonjić-Ilić, Ziva Markov, Milica Radaković, Ivica Hajtl, Aleksandar Gajin, Stevan Šalajić, Ljiljana Bićanin, Mladen Dražetin, Vladimir Kaćanski, Predrag Ejdus, Ivana Pejčić, Ratko Radivojević — met. 2.736 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 21. 7. 1992.
U jednom vojvođanskom dvorcu teku pripreme za pozorišnu predstavu koju će izvesti članovi Saveza slepih. U zajednici sa Maticom iseljenika, predstava se priprema za Jevreje koji dolaze iz Amerike da bi vidjeli gdje su im preci stradali 1942. godine, za vrijeme racije u Novom Sadu. Radnja predstave treba da se odvija prema autentičnim pričama svjedoka koji su preživjeli taj tragični događaj. Međutim, inicijatori predstave ustvari manipulišu slijepima i žele da tom ljudskom dramom ganu Jevreje da bi dobili što više novaca...

1993.

036. GORILA SE KUPA U PODNE / GORILLA BATHES AT NOON — pr. TRZ Ekstaza, Beograd, Alterfilm GmbH, Berlin, Joachim von Vietinghoff Production GmbH, Berlin i RTV Srbije — TV Beograd i TV Novi Sad — ps. Dušan Makavejev — r. Dušan Makavejev — f. Miodrag (Miša) Milošević — m. Brynnor Llewelyn Yone — sc. Veljko Despotović — ko. Marina Vukasović-Medenica — mt. Vuksan Lukovac, Vladimir Milenković — gl. Svetozar Cvetković, Anita Mančić, Alexandra Rohmig, Andreas Lucius, Aleksandar Davić, Petar Božović, Eva Ras, Davor Janjić — met: 2.270 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 11. 2. 1993.
Major Crvene armije zakasni na voz kojim se sovjetske okupacione snage stacionirane u Istočnoj Njemačkoj povlače iz Berlina... Telefonom se javlja u Moskvu i saznaje da ga je napustila žena sa djetetom i da se neko uselio u njegov stan. Major odlučuje da ostane u Berlinu i nastanjuje se na ničijoj zemlji, između dva Berlina. Njegova je jedina imovina mali samovar, paradna uniforma i bijeli bicikl. Prve kontakte ima sa crnim tržištem i podzemljem. I dok Viktor vuče svoje prve poteze u igri opstanka, upoznajemo se i sa njegovom prošlošću.

037. TRI KARTE ZA HOLIVUD / THREE TICKETS TO HOLLYWOOD — pr. Centar film, Beograd, Codex Point, d. o. o. Beograd i Radio Televizija Srbije-TV Beograd — ps. Željko Mijanović — r. Božidar Nikolić — f. Božidar Nikolić — m. Vojislav Kostić — sc. Milenko Jeremić — ko. Ljiljana Dragović — mt. Branka Čeperac — gl. Branislav Lečić, Bogdan Diklić, Ljubiša Samardžić, Neda Arnerić, Velimir Bata Živojinović, Branislav Jerinić, Vesna Stanojević, Dragan Nikolić, Slobodan Custić, Vesna Cipčić, Milutin Karadžić, Danilo Lazović, Petar Banićević, Dušan Janićijević, Josif Tatić, Stojan Aranđelović, Lidija Pletl, Milan Sretenović, Predrag Milinković, Olivera Viktorović, Vladan Živković, Slavka Jerinić, Ras Rastoder, Petar Lupa, djeca: Danilo Nikolić, Miloš Kodemo, Zen David Bojić, kao gost: Milivoje Mića Tomić — met. 3.228 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 9. 4. 1993.
Priča o trojici dječaka koji, opčinjeni magijom sedme umjetnosti, odlučuju da iz svoje zabite varošice pobjegnu, ništa manje, nego pravo za Holivud. U isto vrijeme lokalni policajac euforično organizuje doček predsjednika države, a njegovi 'strogo kontrolisani' građani, pod utiskom dramatičnih događaja oko Kube 1962. godine, počinju da se dijele na dva tabora, rješena da istjeraju do kraja ono što neće uspjeti Hruščov i Kenedi...

038. KAŽI ZAŠTO ME OSTAVI / WHY HAVE TO LEFT ME — pr. Sinema Dizajn, Beograd i RTV Srbije-TV Beograd — ps. Srdan Koljević, Oleg Novković — r. Oleg Novković — f. Miladin Ćolaković — m. Zoran Simjanović — sc. Biljana Tabački — ko. Maja Nedeljković — mt. Marko Glušac — gl: Žarko Laušević, Milica Mihajlović, Ljubiša Samardžić, Katarina Gojković, Dragan jovanović, Vladan Dujović, Milivoje Mića Tomić, Stevo Žigon, Rahela Ferari, Nikola Pejaković, Predrag Laković, Slavko Štimac — met. 2.700 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 6. 1993.
Priča o mladom čovjeku koji 1991. godine dobije poziv za

vojnu vježbu i potom se nađe na vukovarskom frontu gdje provede punih pet mjeseci. Vrativši se sa fronta, mladić otkriva promjene u sebi, ali i gradu u kome je živio. Potpuno izgubljen ne nalazi način da uspostavi kontakt sa okolinom, i kada najmanje očekuje, dešava mu se ljubav sa djevojkom koja je preživjela sve strahote ovoga rata.

039. PUN MESEC NAD BEOGRADOM / FULL MOON OVER BELGRADE — pr. MP-Agency, Beograd i jugoexport Avala film International d. d. Beograd — ps. Petar Grujičić — r. Dragan Kresoja — f. Predrag Popović — m. Predrag i Mladen Vranešević — sc. Vladislav Lašić — ko. Jasmina Sanader mt: Andrija Zafranović — gl. Dragan Bjelogrlić, Ružica Sokić, Velimir Bata Živojinović, Neda Arnerić, Rade Marković, Nebojša Bakočević, Slobodan Ninković, Ivica Klemenc, Ljiljana Dragutinović, Dušan Janićijević, Ratko Tankosić, Dušan Jakšić — met. 2.500 — tp: 35 mm, kolor, WS — od 14. 7. 1993.
Beograd 1992. godine. Da bi se sakrio od noćnih mobilizacija, mladi lektor zatraži premještaj u treću smjenu na mjesto kolege koji je ubijen na frontu. On upoznaje simpatičnu staricu koja, čuvši da je on završio književnost, zamoli mladića da joj pomogne u sređivanju skupocjene kućne biblioteke. Zapanjen, on otkriva da biblioteka predstavlja senzacionalnu kolekciju raritetnih knjiga (nastavak Mrtvih duša, Gorskog vijenca i dr., koje na tradiciju i istoriju književnosti uopšte bacaju novo svijetlo. Njegova radost i spokojstvo kratko traju jer on usni mrtvog kolegu koji je došao da ga upozori... Nesrećni mladić otkriva da je okružen vampirima, a u mnoštvu ljudi i događaja teško ih je prepoznati. Nažalost, oni usmjeravaju životne puteve i kroje sudbine...

040. BOLJE OD BEKSTVA / BETTER THAN ESCAPE — pr. Klapa 22, Beograd, jugoexport Avala film International d. d. Beograd, Televizija Beograd, Magna plus, Beograd, VANS d. o. o. Beograd i pomoć Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Beograd — ps. Miroslav Lekić, Siniša Kovačević — r. Miroslav Lekić — f. Boris Gortinski — m. Ksenija Zečević — sc. Veljko Despotović — ko. Mira Ćohadžić — mt. Petar Jakonić, Branislav Milošević — gl: Žarko Laušević, Claire Backman, Aleksandar Berček, Renata Ulmanski, Vesna Trivalić, Branislav Jerinić, Mirjana Karanović, Zoran Cvijanović, Stevo Žigon, Dragan Zarić — met. 3.000 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 7. 1993.
Amerikanka jugoslovenskog porijekla dolazi prvi put u zemlju svojih predaka da bi učila jezik. Slučajno upoznaje mladog beogradskog glumca, u koga se zaljubljuje, oni se vjenčaju i jedno vrijeme su srećni. I kad je izgledalo da će se sve srećno završiti, stvari počinju da bivaju loše. Glumčeva identifikacija s likom koji tumači i iznenadno osamostaljenje njegove žene nakon što je našla posao razaraju njegov identitet i on počinje da pije. Oni ulaze u novu fazu svojih odnosa i života. Glumac prestaje da pije i pojavljuje se u seriji koja mu donosi dosta problema, ali i novca. Premijera njegovog novog komada vrlo je uspješna, ali je zbog negativne političke poruke skinuta sa repertoara. Glumac ponovo počinje da pije. Supruga se sa djetetom vraća u Ameriku. Njihov posljednji sastanak koji se odvija u Americi znači lament nad prošlošću i kraj veze.

041. VIZANTIJSKO PLAVO / BYZANTINE BLUE — pr. VANS d. o. o, Beograd, Vojvođanska banka i Star VI, Beograd i RTV Srbije — TV Beograd — ps. (prema priči Vedžvudov pribor za čaj Milorada Pavića) Milorad Pavić, Dragan Marinković, Nela Marković — r. Dragan Marinković — f. Predrag Todorović — m. Radomir Mihajlović-Točak — sc. Aleksandar Denić — ko. Zora Mojsilović — mt. Petar Marković — gl. Katarina Žutić, Lazar Ristovski, Srđan Todorović, Dimitrije Vojnov, Uliks Fehmiu, Danica Ristovski — met. 2.400 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 16. 7. 1993.
Priča o ljubavi dvoje mladih koji pripadaju različitim sredinama. Ona je lijepa, uspješna i neobična djevojka od dvadesetak godina, dobrog materijalnog stanja, a on je sasvim različitog porijekla, pošten, siromašan. Ona voli igru, rizik, duhovita je, brza u odlukama, pomalo cinična u odnosu sa muškarcima. Studira matematiku i vješto barata svojim kompjuterom, u koji bilježi svoju intimu. Taj 'emotivni odnos' sa mašinom pokazuje da je ona ustvari usamljena. Mladiću ništa nije dato po sebi i on to prihvata. Stvari mu neprekidno izmiču, iako nije bez talenta, inteligencije i prikrivene energije. Potraga za rješenjem tajnog četvrtog elementa 'egipatski plave boje' srednjevjekovnih ikonopisaca predstavlja njegovu opsesiju...

042. MRAV PEŠADINAC / AMY, THE INFANTRY ANT — pr. MP-Agency, Beograd, — ps. (prema romanu Miroslava Nastasijevića) Miroslav Nastasijević, Dušan Nastasijević — r. Slavko Tatić — f. Dušan Filipović — m. Lazar Ristovski — sc. Miodrag Nikolić — idejne skice Mileta Leskovac — ko. Tatjana Korać — mt. Mirjana Kićović, Sonja Đorđević — gl. (glasovi) Nada Blam, Ljiljana Šljapić, Svetislav Goncić, Milutin Butković, Tamara Pavlović, Vlastimir Đuza Stojiljković, Mihailo Viktorović, Zoran Miljković, Mladen Andrejević, Božidar Stošić, Sava Anđelković, Ljubiša Bačić, Božidar Pavićević-Longa, Predrag Laković, Gorica Popović, Ana Radaković, Branimir Brstina, Petar Kralj — met. 1.833 — tp. 35 mm, kolor, WS — (film sa lutkama) — od 17. 7. 1993.
Crni mrav, vojnik-pješadinac, upleten je u vrtlog ratnih zbivanja, ali i ljubavi. On je tip iskusnog vojnika-zabušanta koji ne poštuje stroge vojničke norme, ali svaki zadatak obavlja uspješno. Crveni mravi pod vođstvom svog nespretnog generala kreću na mravinjak crnih mrava... Tek na kraju rata, cmi i crveni mravi doznaju da su ratovali zbog jedne tegle pekmeza koju je jedan kralj poklonio drugome, a koja se usput i pokvarila...

1994.

043. BIĆE BOLJE / GETTING BETTER — pr. Gama, Beograd — ps. Stevan Koprivica — r. Milan Živković — f. Radoslav Vladić — m. Vojislav (Vojkan) Borisavljević — sc. Jasna Dragović — ko. Ivanka Krstović — mt. Sonja Đorđević — gl. Dragan Nikolić, Maja Sabljić, Branka Katić, Slobodan Ninković, Olivera Marković, Branko Cvejić, Bogdan Diklić, Nikola Kojo, Boro Stjepanović, Neda Arnerić, Branka Pujić, Jelisaveta Sablić, Zoran Cvijanović,

Dragan Jovanović, Dubravko Jovanović, Vlasta Velisavljević, Jelica Sretenović, Dragan Zarić, Mihailo Bata Paskaljević, Danica Maksimović, Predrag Milinković, Miroslav Belić — met. 2.300 — rp: 35 mm, kolor, WS — od 10. 3. 1994.
Bivši reli vozač i bivša manekenka su, između ostalog, i bivši supružnici. Sudbina je udesila da im životna investicija, kafić Biće bolje, sudskom odlukom pripadne popola. I tako se u kafiću prelamaju razne sudbine, život sa smiješnim i ružnim dogodovštinama kao u porodici, dok se jednoga dana ne pojave i neizbježni 'reketaši'. Događaji koji slijede udružiće ponovo supružnike i njihovu 'klijentelu' u borbi protiv 'reketaša' i dilera.

044. SEOBE / MIGRATIONS — pr. Radio Televizija Srbije i Ekonomik trade Milan Pejić. Izvršni producent Tri Beograd (jugoslovensko-francuski film) — ps. (po istoimenom prvom delu romana Seobe Miloša Crnjanskog) Aleksandar Petrović — saradnja na scenariju: Jacques Doniol Valcroze — r. Aleksandar Petrović — f. Igor Luther, Witold Dabal — m. izbor: Branislava Petrović — sc. Milenko Jeremić, Boris Moravec — ko. Divna Jovanović, Jacques Fonteray — mt. Vuksan Lukovac — gl. Avtandil Makharadze, Isabelle Huppert, Richard Berry, Bernard Blier, Erland Josephson, Dragan Nikolić, Predrag Miki Manojlović, Rade Marković, Petar Božović, Ljubomir Ćipranić, Jelica Sretenović, Dobrica Jovanović, Jovan Janićijević, Ružica Sokić, Aljoša Vučković, Stojan Aranđelović, Ivica Pajer, Mladen Krstevski, Martin Oberning, Dragana Jugović, Branislav Jerinić, Tihomir Pleskonjić, Emanuel Cenčić, Slobodan Novaković, Milan Mihajlović, Marija Šipka — met. 3.228 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 20. 3. 1994.
Ekranizacija poetskog romano Miloša Crnjanskog o tragičnoj sudbini srpskog naroda koji je svoje snage i kosti rasipao od Dnjepra do Lotaringije tokom 18. i 19. vijeka. Tema velikih seoba Srba iskazana je kroz vojni pohod majora Vuka Isakoviča na čelu Slavonsko-podunavskog puka, od proljeća 1744. do proljeća slijedeće godine. Drugi tok drame prati tragičnu i strasnu ljubavnu vezu između Vukovog mlađeg brata i Vukove supruge, koja se završava njenim dugim bolovanjem i smrću...

045. SLATKO OD SNOVA / SWEET DREAMS — pr. D. P. FIVET, Kikinda (ZAM produkcija) i RTV Srbije — TV Beograd — ps. Aleksandar Barišić, Srdan Dragojević — r. Vladimir Živković — f. Fatmir Nuši — m. Vlatko Stefanovski, Dejan Ivanković, Rambo Amadeus — sc. Miodrag Nikolić — ko. Hajdana Bulajić — mt. Zoran Ćorković — gl. Dragana Mirković, Nebojša Bakočević, Velimir Bata Živojinović, Branka Katić, Rambo Amadeus, Milorad Mandić, Branko Cvejić, Zoran Cvijanović, Žika Milenković, Đogani Fantastiko, Gorica Popović, Olivera Viktorović, Ratko Tankosić, Zorica Atanasovska, Milan Delčić — met. 2.627 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 12. 4. 1994.
Priča o mladoj djevojci koja radi u Mekdonaldsu, a sanja o slavi na estradi. Raznoseći porudžbine ona upoznaje kralja šou-biznisa koji je i vlasnik Fabrike snova, što će joj pružiti mogućnost za ostvarenje sna. Na svom putu ka uspjehu sretne duh Elvisa Prislija koji, pošto je Srbin (zvao se Veselin Prislić!), dolazi u rodni kraj da, makar poslije smrti, okusi nešto od topline zavičaja. I tako, Prislijev duh postaje djevojčin glavni saveznik...

046. DNEVNIK UVREDA 1993. / THE DIARY OF INSULTS 1993 — pr. RTV Srbije-TV Beograd, Danfilm i Avala film International d. d. Beograd — ps. Gordan Mihić — r. Zdravko Šotra — f. Veselko Krčmar — m. Dušan Karuović — sc. Slobodan Rundo — ko. Ivanka Krstović — mt. Milan Radičević — gl: Vera Čukić, Marko Nikolić, Vlasta Velisavljević, Milivoje Mića Tomic, Milutin Butković, Olivera Marković, Bogdan Diklić, Mira Banjac, Miodrag Miki Krstović, Nataša Čuljković, Eva Ras, Dragomir Čumić, Predrag Milinković — met. 2.600 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 1. 7. 1994.
Sredovječni bračni par, Ana i Stefan, pokušava da u vremenu rata, sankcija i bijede, sačuva bar nešto od svog dostojanstvenog načina života. Oboje su u prijevremenoj penziji. Djeca su pobjegla u svijet i rijetko se javljaju. Od penzije mogu da žive samo koji dan. Ali, Stefan povremeno radi u svojoj bivšoj ustanovi, a Ana plete ženske kape koje prodaje. Tako oni odolijevaju opštoj krizi u kojoj se sunovraćuju najvažnije društvene i ljudske vrednosti. A onda Stefan izgubi honorarni posao. Postaje netrpeljiv, svađa se sa prijateljima koji, da bi preživjeli, krše sve etičke norme. Netrpeljivost prenosi i na Anu, za koju smatra da se previše ponižava prodajući kape po buvljacima. Bijes se u njemu gomila, ali ne umije da ga iskali ni na kome drugom osim na Ani, dok ona pokušava da ga razveseli i učini onakvim kakav je nekada bio. Sve je uzalud...

047. NI NA NEBU NI NA ZEMLJI / BETWEEN HEAVEN AND EARTH — pr. Monte Royal Pictures, Beograd, Smart EGG Pictures, London, RTV Srbije-Televizija Beograd — izvršni producent: Viktorija film, Beograd — ps. Dušan Jelić, Ivan Panić — r. Miloš Radivojević — f. Radoslav Vladić — m. Momčilo Bajagić Bajaga — sc. Nemanja Petrović — ko. Nada Perović Baletić — mt. Petar Jakonić, Ana Milovanović — gl. Svetozar Cvetković, Bojana Maljević, Branislav Lečić, Zoran Cvijanović, Sandra Rodić, Dragan Jovanović, Dragan Nikolić, Branka Pujić, Dejan Matić, Bogdan Diklić, Maja Sabljić, Sonja Savić, Aleksandar Berček, Dragan Zarić, Miodrag Miki Krstović, Josif Tatić, Goran Daničić, Mugwza Antoine, Branislav Zeremski, Zorica Atanasovska, Žarko Milutnović, Ivan Zarić i specijalni gost: Momčilo Bajagić Bajaga — met. 2.736 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 2. 7. 1994.
Radnja se odvija u Beogradu, danas. Priča o trojici prijatelja, tridesetogodišnjaka, koji, svako no svoj način, u vremenu koje im ne nudi mnogo, pokušavaju do osmisle život i pronađu nešto što se zove budućnost. Nezaposleni arhitekta radi 'na crno', drugi se bavi švercom, a treći, magistar svjetske književnosti, čeka mjesto asistenta i uzgred živi od kocke. Životna događanja potvrđuju njihovu moralnu i mentalnu osujećenost. Jedan će otići u Australiju, drugi će biti ubijen, a arhitekta će ostati prikovan za grad, kao i većina savremenika.

048. VUKOVAR — JEDNA PRIČA / VUKOVAR — POSTE RESTANTE — pr. Danfilm corporation, Limasol-Kipar i pomoć Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Beograd, Stevan North, SAD (izvršni producent) i Dante Pal-

ladino, Italija — ps. Boro Drašković, Maja Drašković — r. Boro Drašković — f. Aleksandar Petković — m. Aleksandar-Sanja Ilić — sc. Miodrag Mirić — ko. Mirjana Ostojić — mt. Snežana Ivanović — gl. Mirjana Joković, Boris Isaković, Monika Romić, Nebojša Glogovac, Svetlana Bojković, Predrag Ejdus, Dušica Žegarac, Mihailo Janketić, Mira Banjac, Dušan Janićijević, Olivera Marković, Sonja Vukićević, Aleksandra Pleskonjić, Goran Daničić, Predrag Laković, Mirko Bulović, Ljubica Ravasi, Eva Ras, Milan Erak, Minja Vojvodić, Miroljub Lešo, Ratko Tankosić, Slobodan Ćustić, Novak Bilbija, Svetozar Cvetković, Branko Vidaković, Ljubomir Todorović, Ljubivoje Tadić, Nikola Đuričko, Siniša Ćopić, Željko Mitrović — met. 2.620 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 3. 7. 1994.
Priča o ljubavi i patnji, o sudbinama ljudi koji su preživjeli 'Hirošimu' današnjeg vremena, a na osnovu istinite ljubavne priče dvoje mladih, Hrvatice i Srbina, koji se, pod uticajem političkog marketinga, a kasnije i rata, udaljavaju i razilaze preživjevši pakao. Priča o ponavljanju istorije, o nastavku Drugog svjetskog rata na tlu bivše Jugoslavije, o patnjama i stradanju običnih ljudi, koji, pod uticajem moćnih političkih interesa, uništavaju svoju porodicu i svoj dom...

049. SKERCO / SCHERCO — pr. Centar film, Beograd, Beograf, Beograd i RTV Srbije — TV Beograd — ps. Mladomir Puriša Đorđević — r. Mladomir Puriša Đorđević — f. Nikola Majdak — m. Miodrag Ilić Beli — sc. Bogić Risimović-Risim — ko. Divna Jovanović — mt. Mirjana Mitić, Jelica Dokić — gl. Dragomir Čumić, Mirčeta Vujičić, Lidija Boričić, Mihailo Popović, Milan Ajvaz, Melanija Bugarinović, Duja Vujisić, Irena Prosen, Predrag Milinković — met. 1.970 — tp. 35 mm, c/b i kolor, st. — od 29. 7. 1994.
U ratu, kao ljudi i oružje, učestvuje i muzika i sa njom i instrumenti. Pobjednik u ratu neke kompozicije ne voli, kao i sviranje na nekom instrumentu, recimo klaviru. Pobjednik u ratu zabranio je muziku koju je svirao i pjevao njegov protivnik. Ljudi koji su zabavljali okupatora platili su životom. Ali, u ovoj priči, glavni junaci, Djevojka i komesar Mirče, teško nalaze novu muziku. Jer instrumenti su ili ubijeni ili rasbodovani. Zato su potrebni štimeri, klavir-štimer takođe. Djevojka odbija ljubav komesara Mirčeta i okreće lice prema klavir-štimeru. Klavir-štimer uči Djevojku da svira, ali ni to neće da štima. Na rađanje muzike i novih ljubavi moraće da se sačeka.

050. ROĐEN KAO RATNIK / BORN AS A WORRIOR — pr. Ginis, Beograd, Miodrag Gidra Stojanović i Ranko Raičević i G. P. L. A., Los Andeles — ps. Gidra i Svetlana Stojanović — r. Guido Zurli — f. Đorđe Nikolić — m. Jeffrey Silverman, Larry Blanc — sc: Mihajlo Radulović — ko. Emilija Kovačević — mt. Sonja Dordević, Michael Tibault — gl. Gidra Stojanović, Branislav Lečić, Slobodan Ćustić, Vjera Mujović, Žarko Laušević, Josif Tatić, Goran Daničić, Jelena Žigon — met. 2.300 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 6. 11. 1994.
Dvojica momaka iz malog crnogorskog mjesta dolaze u veliki grad sa namjerom da sačuvaju svoje prijateljstvo, da ostave trag u novoj sredini i da spasu glave u uličnim bitkama, a da pri tome nametnu osjećanje viteštva koje su u sebi ponijeli iz zavičaja. Jedan od njih, talentovani borac, nepravde rješava pesnicama, skrivajući iza surovosti duboku osećajnost. Usput, on doživljava ljubavnu romansu sa lijepom studentkinjom.

1995.

051. MARBLE ASS / MARBLE ASS — pr. Radio B 92 i Želimir Žilnik — ps. Želimir Žilnik — r. Želimir Žilnik — f. Miodrag (Miša) Milošević — m. Dejan Kijevčanin, rok-grupe Love hunters i Zbogom Brus Li — sc. — ko. Gordana Veselinović — mt. Vladimir Milenković — gl. Vjeran Miladinović, Nenad Racković, Nenad Milenković, Lidija Stevanović, Miljen Vojnović, Luna Lu, Gordan Žabaljac, Miodrag Suša, Aleksandar Brujić — met. 2.460 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 14. 2. 1995.
Merlin radi na 'poslovima' pacifikacije balkanskog prostora, prostituišući se godišnje sa bezbroj prilično srpskih momaka. Merlin primiruje nasilne noćobdije, bahate parajlije, nesrećne usamljenike i napaljene junoše, odvodeći ka sebi energetski naboj koji bi se inače sručio na djevojčice, nezaštićene majke i nemoćne starice. Uz posezanje za oružjem, ta neka nasilna energija dovodila bi i do krvoprolića. Merlin smiruje proklјučalu krv violentnih Dinaraca i oplemenjuje je ljubavlju. Džoni se vraća kući u Beograd, sa ratišta. Njegovi motivi su na prvi pogled slični: i on bi da smiri uzavrelu krv, ali tako što je pušta kroz otvore na ljudskom tijelu, koje buši metkom ili nožem. Rasprava o različitim metodama rješavanja konflikata, koje primjenjuju Merlin i Džoni.

052. PAKET ARANŽMAN / PACKAGE (omnibus) MAČO TRIP — pr. MP-Agency, Beograd u saradnji sa Fakultetom dramskih umetnosti, Beograd, Avala film International d. d. Beograd, RTV Srbije i pomoć Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Beograd — ps. Dorde Milosavljević — r. Ivan Stefanović — f. Miloš Stefan Kresoja — m. Darkwood Dub — sc. Zoran Jokić — ko. Jelena Vasiljević, Emilija Kovačević — mt. Stevan Marić — gl. Rastko Lupulović, Milica Mihajlović, Nenad Jezdić, Predrag Ejdus, Josif Tatić, Jelena Žigon.
Dvoje mladih, prema zajedničkom dogovoru, počinju da glume zaljubljeni par. On je student Muzičke akademije kojeg otac progoni zbog njegovog neiskustva sa djevojkama. Da bi se oslobodio očevih prigovora, on preko prijatelja upozna Irenu koja je nastupala u rok-bendu sa svojim mladićem. Raskinuvši zbog njegovog švrljanja, sad je puna želje da mu se prvo osveti, a onda ponovo osvoji. Obmana savršeno uspijeva sve do susreta studentovog oca i Ireninog bivšeg momka...

NOĆ BEZ SNA — pr. MP-Agency, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, Avala film International d. d. Beograd, RTV Srbije i pomoć Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Beograd — ps. Dorde Milosavljević — r. Dejan Zečević — f. Miloš Stefan Kresoja — m. Lazar Ristovski i grupa Babe — sc. Zoran Jokić — ko. Emilija Kovačević, Jelena Vasiljević — mt. Slavica Lalić Kos — gl. Bo-

jan Zirović, Milena Pavlović, Bogdan Diklić, Branislav Zeremski.
Luka odlučuje da odraste, uozbilji se i zaradi novac. Napušta prijatelje sa kojima je svirao i odlazi na audiciju za basistu u uspješnom bendu. Upoznaje Dušana koji smatra da je dobro što je ranije stigao na ugovoreni sastanak i vrlo uljudno mu nudi novac da ubije njegovu ženu Emiliju. Potpuno sluđeni Luka ipak ne propušta da uzme novac, te odlazi da upozori moguću žrtvu. Međutim, uspijeva samo da proširi svoj novostečeni, zabunom dobijeni, posao. Emilija ga plaća da ubije Dušana...
HERC MINUTA — pr. MP-Agency, Beograd, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, Avala film International d. d. Beograd, RTV Srbije i pomoć Ministarstva za kulturu Republike Srbije, Beograd — ps. Dorde Milosavljević — r. Srđan Golubović — f. Miloš Stefan Kresoja — m. Andrej Aćin i grupa Prljavi inspektor Blaža i kljunovi — sc. Zoran Jokić — ko. Emilija Kovačević, Jelena Vasiljević — mt. Andela Ilić — gl. Boris Milivojević, Zoran Cvijanović, Aleksandra Miljković.
Marko i Žika ugodno žive od provala u stanove. No, sem što otvaraju svaku bravu, Markovi prsti sviraju i svaki akord. On je opsjednut 'herc minutom', vjerujući da dobro svirani akordi mogu da učine herc amplitude tako učestalim da se mogu dodirnuti, da muzika postane opipljiva. Markova opsesija šteti njihovom glavnom poslu, a situacija postaje za Žiku nesnosna kad Marko sretne Sani. Ona je tek pristigla u Beograd, lijepa je i potpuno gluva. Marko još žešće vježba želeći da za Sani izvede muziku koja može da se dodirne...
— met. 3.400 (za sva tri filma — omnibus) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 14. 3. 1995.

053. TERASA NA KROVU / TERRACE ON THE ROOF — pr. RTV Srbije — TV Novi Sad i Viktorija film, Beograd, (izvršni producent) — ps. Gordan Mihić — r. Gordan Mihić — f. Aleksandar Petković — m. Zoran Simjanović — sc. Dragoljub Ivkov — ko. Tatjana Korać — mt. Dragoljub Vojvodić — gl. Marko Nikolić, Petar Božović, Ivana Mihić — met. 3.010 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 26. 3. 1995.
Dva pedesetogodišnjaka žive usamljeno u Beogradu i svaki na svoj način podnosi golgote rata, sankcija i beznađa. Obojica vjeruju da im se više ništa lijepo ne može dogoditi. A onda, u njihov zatvoreni svijet sudbina nanese mladu djevojku, koja u njima pokrene davno zaboravljena osećanja.

054. PODZEMLJE / UNDERGROUND — pr. Ciby 2000, Paris, Pandora film, Frankfurt, Novo film, Budimpešta i Komuna, Beograd — izvršni producent. Film su potpomogli: Film Fonds, Hamburg, Eurimages Fund of Council of Europe i RTV Srbije — ps. (po svojoj originalnoj priči) Dušan Kovačević — r. Emir Kusturica — f. Vilko Filač — m. Goran Bregović — sc. Miljen Kljaković — ko. Nebojša Lipanović — mt. Branka Čeperac — gl. Predrag Miki Manojlović, Lazar Ristovski, Mirjana Joković, Slavko Štimac, Mirjana Karanović, Srđan Todorović, Milena Pavlović, Milivoje Mića Tomić, Bora Todorović, Davor Dujmović, Dragan Nikolić, Erol Kadić, Petar Kralj, Branko Cvejić, Josif Tatić — met. 5.253 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 1. 4. 1995.
Priča o porodicama koje se skrivaju u podzemnim odajama za vrijeme nacističke okupacije Beograda. Uz pomoć pustolovnog profitera oni proizvode oružje za pokret otpora. Posao je nastavljen i poslije rata jer im njihov 'dobročinitelj' pušta fiktivne izvještaje o njemačkim pobjedama kako bi održao podzemnu proizvodnju i dalje se bogatio. On uspijeva da ubijedi i svog najboljeg prijatelja da ostane u podzemlju kako bi mogao da samo za sebe zadrži djevojku koju obojica vole. Prolazi dvadeset godina i za vrijeme jednog podzemnog vjenčanja neki od prevarenih nađu izlaz u gornji svijet. I ako je 1961. godina, oni vjeruju da su nacisti još na vlasti jer su se obreli na snimanju filma koji prikazuje njemačku okupaciju... Neki od ovih patriota naći će se i u borbama u Slavoniji 1991. godine, a među njima i dva bivša prijatelja...

055. TUĐA AMERIKA / SOMEONE ELSE'S AMERICA — pr. Mact Productions, Paris, lntrinsica Films, London, Lichtblick Filmproduktion, Hamburg, Stefi 2, Njemačka. U saradnji sa: Pandora Cinema, Frankfurt. Film su potpomogli: Eurimages Fund of the Council of Europe, Film Fonds Hamburg i Hamburger Filmburo, Canal +, Paris, The European Co — Production fund, V. Britanija i Lightworks Edition Systems, London, Guisana Ltd, Singidunum, Beograd i RTV Srbije — ps. Gordan Mihić — r. Goran Paskaljević — f. Yorgos Arvanitis — m. Andrew Dickson — sc. Wolf Seesselberg, Miljen Kljaković — ko. Charlotte Holdrich — mt. William Diver — gl. Tom Conti, Predrag Miki Manojlović, Sergej Trifunović, Marija Cassares (specijalno učešće), Zorka Manojlović — met. 2.600 — tp. 35 mm, kolor, WS — od 19. 4. 1995.
Priča o emigrantima u Njujorku, tačnije u sirotinjskom Bruklinu, Srbinu Baji i Špancu Alfonsu i njihovim tragikomičnim naporima da se uklope u takozvani Novi svijet. Bajo danju radi 'na crno' fizičke poslove, a noću pomaže u baru Alfonsu kod koga i stanuje sa pjetlićem, porijeklom iz starog kraja. Pjetlićevo obznanjivanje zore budi u Alfonsovoj slijepoj majci nostalgiju za Španijom, a u Baji čežnju za njegovo troje djece o kojima vodi brigu njegova majka negdje daleko na granici Srbije i Crne Gore, ne sanjajući da su oni već krenuli na put za Ameriku. Na tom putu Bajin mlađi sin gubi život na mitskoj rijeci Rio Grande. Stariji Bajin sin odmah po dolasku savršeno se uklapa u nova pravila života. Oni neprilagodljivi: stare majke, sredovječni sinovi i izgubljene ljubavi nestaće u nestalnom svijetu američkih iluzija.

056. ODISEJEV POGLED /ULYSSES' GAZE — pr. Theo Angelopoulos, Atina, Greek Film Centre, Mega Channel, Paradis film, La Generale Images La Sept Cinema, Canal +, Basic Cinematographica, Instituto Luce /RAI/, Channel 4, Tele München, Concorde Films, Herbert Kloider i Eurimages — Fund of the Council of Europe. Izvršni producent: Bandur film, Beograd — ps. Theo Angelopoulos — r. Theo Angelopoulos — f. Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos — m. Eleni Karaindrou — sc. Giorgos Patsas, Miodrag Nikolić — mt. Yannis Tsitsopoulos — ko. Giorgos Ziakas — gl. Harvey Keitel, Erland Josephson, Ljuba Tadić, Olivera Marković, Slobodan Ninković, Dragan Maksimović,

Vesna Trivalić, Ivica Klemenc, Maia Morgenstern, Thanassis Vengos, Giorgos Michalokopoulos, Dora Volanaki, Mania Papadimitriou, Angel Ivanof — met. 5.390 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 5. 1995.
Probuđen na Itaki, moderni Odisej, inače filmski reditelj A., kreće u potragu za starim slikama Balkana, vjerujući da su ove nove, pune ratnih užasa, izgubile nevinost. On kreće na putovanje preko Bugarske i Rumunije i stiže u Beograd, gdje saznaje da u Jugoslovenskoj kinoteci postoje rolne filma koje je još na početku vijeka snimio Milton Manaki. Međutim, svaki pokušaj da se film razvije bio je bezuspješan. Slike bi se pojavile samo na trenutak, a onda nestale. I dok je A. u potrazi za svojim slikama, oko njega strahotni eho rata... U Beogradu sreće prijatelja, grčkog ratnog dopisnika koji mu priča o ratu, zatim u staračkom domu upoznaje starog direktora Kinoteke koji i sam živi od uspomena. On saznaje da je vihor rata zarobio rolne Manakijevih filmova u Sarajevu. Prolazeći kroz opasnosti, probija se do Sarajeva, uspijeva da nađe rolne filma, ali više nije siguran da tu leži odgovor na njegova pitanja i pitanja Balkana...

057. URNEBESNA TRAGEDIJA / GROTESQUE TRAGEDY — pr. Dari films, Paris, Compagnie des film, Paris, La Sept — Cinema, Paris, Multimex films, Sofija, Monte-Royal Pictures, Beograd — ps. (prema svom istoimenom pozorišnom komadu) Dušan Kovačević — r. Goran Marković — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Simjanović — sc. Veljko Despotović — ko. Marija Tasić — mt. Snežana Ivanović — gl. Vojislav Brajović, Dragan Nikolić, Gordana Gadžić, Milivoje Mića Tomić, Olivera Marković, Rade Šerbedžija, Vesna Trivalić, Bogdan Diklić, Boro Stjepanović, Milica Mihajlović, Sonja Savić, Branislav Zeremski — met. 2.700 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 14. 6. 1995.
Jedan ljekar odlučuje da, u znak protesta zbog neljudskih uslova života i nedostatka lijekova prouzrokovanih raspadom Jugoslavije i sankcijama, zatvori kliniku za duševne bolesti, u želji da bolesnike vrati kućama ili preda nekome tko bi ih bar privremeno prihvatio. Pošto jedan od bolesnika namjerava da se 'ženi', doktor, pod izgovorom da svi idu na svadbu, izvodi svoje pacijente na ulicu. Sa njima kreće i osoba koja 'može da leti', a ustvari postoji samo u mašti pacijenata. Međutim, nevolje počinju već na prvom koraku van klinike. U slobodi, nenaviknuti na pravila igre društva 'normalnih', bolesnici rade ono što požele, ne obazirući se na haos koji izazivaju...

058. TAMNA JE NOĆ / THE NIGHT IS DARK — pr. MP-Agency, Beograd — ps. (prema svom istoimenom pozorišom komadu) Aleksandar Popović — r. Dragan Kresoja — f. Radoslav Vladić — m. Bora Đorđević (Riblja čorba) — sc. Miodrag Mirić — ko. Mirjana Ostojić — mt. Andrija Zafranović — gl. Predrag Ejdus, Jelisaveta Sablić, Dragan Mićanović, Branka Katić, Nenad Jezdić, Ružica Sokić, Marko Nikolić, Predrag Laković, Vesna Stanojević, Zoran Cvijanović, Velimir Bata Živojinović, Vesna Pećanac — met. 2.910 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 7. 1995.
Beograd '92.: raspad Jugoslavije, blokada, nestašice, redovi za hranu, studentska pobuna. Život dviju beogradskih porodica i lične drame njenih članova prouzrokovane socijalnim potresima i građanskim ratom.

059. TREĆA SREĆA / LUCKY THREE — pr. Kvit Podium, Beograd, RTV Srbije — TV Beograd, Provision, Beograd i Čaplin, Beograd, (izvršni producent) — ps. Radoš Bajić — r. Dragoslav Lazić — f. Aleksandar Petković — m. Rade Radivojević — sc. Nebojša Delja — ko. Ivanka Krstović — mt. Petar Jakonić — gl. Radoš Bajić, Velimir Bata Živojinović, Milena Dravić, Nikola Simić, Anja Popović, Dušan Vojinović — met. 2.484 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 1. 10. 1995.
U miljeu malog srpskog sela lokalni imućnik očekuje dolazak mlade ruske igračice, s kojom je zakazao vjenčanje. No, preduhitri ga njegov razvedeni rođak koji je kod ujaka došao sa djecom da bi našao pomoć i preotme mu igračicu. Poslije niza peripetija dolazi do višestrukog vjenčanja: ujak se ženi lokalnom vračarom, rođak igračicom, a njegov najstariji sin svojom djevojkom.

060. UBISTVO S PREDUMIŠLJAJEM / PREMEDIATED MURDER — pr. Sinema Dizajn, Beograd — ps. (po sopstvenom istoimenom romanu) Slobodan Selenić — r. Gorčin Stojanović — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Erić — sc. Vladislav Lašić — ko. Boris Čakširan — mt. Petar Marković — gl. Branka Katić, Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Sergej Trifunović, Dragan Mićanović — met. 2.850 — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 11. 1995.
Dvije ljubavne priče, koje su isprepletene iako se odvijaju u dvije epohe međusobno udaljene pola vijeka. Bulika, savremena beogradska djevojka, i Bogdan, ratnik iz Moslavine, 1992. godine. Jelena, Bulikina baka, rafinirana beogradska ljepotica iz visokog društva i Krsman, seljak sa Kopaonika i oficir Ozne, u 1944. U dva različita rata susreću se sa sudbinskom tragikom kao neizbježnom istorijskom odrednicom balkanskog prostora.

1996.

061. DEČAK IZ JUNKOVCA / THE BOY FROM THE VILLLAGE OF JUNKOVAC — pr. MP-Agency, Beograd, RTV Srbije u saradnji sa Ministarstvom kulture Republike Srbije — ps. Dejan Zečević — r. Dejan Zečević — f. Miloš Stefan Kresoja — m. Grupa Familija i Luis — mt. Aleksandra Popović — gl. Radomir Belaćević, Marko Dabović, Miodrag Nikodijević, Miroslav Mihajlović, Biljana Simićević — met. 2.598 (95 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 7. 3. 1996.
Priča o Radomiru Belaćeviću, autoelektričaru iz Beograda koji je istovremeno i pjesnik, naučnik, romanopisac, pronalazač... Njegov je životni san da snimi film i mi pratimo ostvarivanje tog sna, počev od pisanja scenarija i priprema za snimanje, preko audicije do samog snimanja i premijere filma u kojem srećemo njegove prijatelje, takođe 'naučnike', 'umjetnike', 'pronalazače'. Priča o paralelnom svijetu, o objektivnoj i subjektivnoj stvarnosti ovih ličnosti.

062. NEČISTA KRV (WHIRLPOOL OF PASSION) — pr. DD Nečista krv, Beograd — ps. (prema istoimenom djelu Borisava Stankovića) Stojan Stojčić, Slaven Radovanović, — r. Stojan Stojčić — f. Mišo Samoilovski, Andrej Čertov, Milan Spasić — m. Lazar Ristovski — sc. Milenko Jeremić — ko. Emilija Kovačević — mt. Andrija Zafranović, Mirjana Kićović — gl. Rade Šerbedžija, Maja Stojanović, Meto Jovanovski, Ljuba Tadić, Filip Gajić, Neda Arnerić, Dušica Žegarac, Kiril Pop Hristov — met. 3.524 (125 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 15. 4. 1996.
Priča se odvija u malom gradu na jugu Srbije krajem 19. vijeka. Otac, glava porodice, izgubio je najveći dio porodičnog imetka i dovodi bogatog seljaka Marka u svoj dom. Majka i kćerka Sofka, ljepotica stasala za udaju, uskoro saznaju da je djevojka obećana Markovom dvanaestogodišnjem sinu. Primorana očevim finansijskim krahom, Sofka pristaje da se uda. Po dolasku u Markovu kuću Sofka postaje predmet svekrove incestuozne ljubavi. Rastrzan između strasti, tradicije i morala, Marko umire, a njegov sin izrasta u lijepog mladića. Mladić i Sofka počinju da vode normalan bračni život, sve do trenutka kada Sofkin otac narušava idilu tražeći od zeta obećani novac. Mladić tek tada shvata da mu je otac kupio nevjestu i posumnja u Sofku, svoju djecu, roditelje. Život postaje pakao za Sofku.

063. LEPA SELA LEPO GORE / PRETTY VILLAGES PRETTY FLAME — pr. Cobra film, Beograd, RTV Srbije u saradnji sa Ministarstvom kulture Republike Srbije — ps. (prema priči Vanje Bulića) Nikola Pejaković, Srđan Dragojević — r. Srđan Dragojević — f. Dušan Joksimović — m. Aleksandar Habić, Lazar Ristovski — sc. Milenko Jeremić — ko. Tatjana Strugar-Dragojević — mt. Petar Marković — gl. Dragan Bjelogrlić, Nikola Kojo, Dragan Maksimović, Zoran Cvijanović, Milorad Mandić, Dragan Petrović, Lisa Moncure, Velimir Bata Živojinović, Nikola Pejaković — met. 3.524 (125 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 15. 5. 1996.
Teško ranjeni Milan u bolnici se prisjeća pakla kroz koji je njegov vod prošao kada su ostali blokirani u napuštenom tunelu usred haosa rata u Bosni. Pored slika masakra u Milanovim sjećanjima javljaju se i nostalgične uspomene na prijatelja iz djetinjstva Halila. Halil, Musliman i Milan, Srbin, još jednom su se sreli kraj ukletog tunela, ali bili su na suprotnim stranama i zakletve na vječito prijateljstvo pogažene su i ukaljane u živom blatu rata u Bosni. Prema istinitoj priči koja se dogodila tokom prve ratne zime u Bosni 1992. godine.

064. DOVIDENJA U ČIKAGU / GOODBYE IN CHICAGO — pr. Viktorija film, Beograd, RTV Srbije — ps. Zoran i Dragan Čalić — r. Zoran Čalić — f. Aleksandar Petković — m. Vladimir Petričević — sc. Miodrag Mirić — ko. Gordana Anđelković — mt. Vera Jocić — gl. Velimir Bata Živojinović, Nikola Simić, Ivan Bekjarev, Lidija Vukićević, Petar Božović, Gordana Bjelica, Selimir Tošić — met. 2.352 (86 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 5. 6. 1996.
Dvojica trapavih policajaca bivaju izbačeni iz službe zbog nepoštovanja discipline i raznih mahinacija. Otvaraju privatnu detektivsku kancelariju sa željom da se na svoj način bore protiv kriminala. Sanjaju da odu do Čikaga čim zarade nešto novca, kako bi se tamo obogatili od kriminala... Zbog svoje trapavosti ponovo zapadaju u nevolje sa policijom i put u Čikago ostaje neostvareni san.

1997.

065. DO KOSKE / RAGE — pr. Monte Royal Pictures, Beograd, RTV Srbije, Avala film inter-national, Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. Srđa Anđelić, Slobodan Boban Skerlić — r. Slobodan Boban Skerlić — f. Dušan Joksimović — m. Playboy — sc. Goran Joksimović, Nemanja Petrović — ko. Bojana Nikitović — mt. Ana Milovanović — gl. Lazar Ristovski, Nikola Đuričko, Nebojša Glogovac, Bojana Maljević, Boris Milivojević, Nikola Kojo, Goran Sultanović, Vladan Dujović, Vesna Trivalić, Zoran Cvijanović, Mira Banjac, Slobodan Ćustić, Dragan Zarić, Nebojša Bakočević, Goran Radaković — met. 2.764 (97 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 6. 3. 1997.
Obuzet iracionalnim gnjevom, sedamnaestogodišnji plaćeni ubica kidnapuje svog šefa, koji je uspio da prikrije svoj pravi identitet i da postane dio establišmenta. Mladić odvodi svog nekadašnjeg heroja u napuštenu čeličanu, gdje poslije dvadeset časova agonije i paklenih 'igara' obojica dožive 'prosvjetljenje' tokom krvave završnice. Konačno, policija stiže na mjesto zločina.

066. BALKANSKA PRAVILA / BALKAN RULES — pr. Magic Line, Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije, Hellenic Tourism Organisation Aghios Nikolaos, Crete, Magic Line, Athens, RTV Srbije, Spot Light, Athens, Avala film, Beograd — ps. Radoslav Pavlović, Darko Bajić — r. Darko Bajić — f. Radan Popović — m. izbor Darko Bajić — sc. Nenad Paranosić, Zoran Jokić — ko. Emilija Kovačević — mt. Branislav Milošević, Stevan Marić — gl. Lazar Ristovski, Branislav Lečić, Ana Sofrenović, Antzela Gkerekou, Aleksandar Berček, Dragan Bjelogrlić, Branislav Vidaković, Slobodan Ćustić, Tanja Bošković, Nikola Kojo, Danilo Bata Stojković, Velimir Bata Živojinović, Rada Đuričin, Bojana Kovačević, prvi put na filmu: Dušan Laušević, Darja Bajić — met. 3.223 (116 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 9. 4. 1997.
Iskusni obavještajac u izgnanstvu je iz Srbije. Bio je 'siva eminencija', čovjek koji je određivao tok istorije na Balkanu. Poziva svoga sina, pilota poljoprivredne avijacije, u Atinu da bi ga upoznao sa polusestrom, i to na dan njenog vjenčanja. Njih dvojica niz godina nisu govorili. U noći susreta otac umire, a sin, koji nema namjeru da slijedi očev životni put, suočava se sa očevim planovima da upravlja njegovim životom i poslije svoje smrti. Tu je i zanosna operska diva, zaljubljena u Verdijevu muziku i dva muškarca — oca i sina. Ona je upoznata sa dijelom plana starog obavještajca, koji treba sprovesti u djelo poslije njegove smrti.

067. BUDENJE PROLEĆA / FLASHBACK — pr. Impuls film, Beograd, RTV Srbije, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. Veroslav Rančić, Gordana Boškov — r. Gordana Boškov — f. Branko Perak — m. Vojkan Borisavlje-

vić — sc. Gordana Milovanović — ko. Maja Nedeljković — mt. Jelena Dokić — gl. Nebojša Dugalić, Tanja Bošković, Ivan Bekjarev, Danica Maksimović, Branko Durić, Ljiljana Sedlar, Dijana Šporčić, prvi put na filmu: Milica Misić, — met. 2.352 (86 min) — tp. 35 mm, kotor, st. — od 8. 7. 1997.
Dvadesetpetogodišnjak iz Knina, ranjen u sukobima na prostorima prethodne Jugoslavije tokom 1992. godine, dolazi kod sestre u Beograd u želji da zaboravi ratne traume. On želi da se vrati sportskoj karijeri, ali ga progone sjećanja na bivšeg školskog druga kojeg je tokom rata ubio pošto je pripadao suprotnom taboru. On malo svjetlosti nalazi u ljubavi prema mladoj Kanađanki, službenici UNPROFOR-a koja mu je spasila život...

068. TANGO JE TUŽNA MISAO KOJA SE PLEŠE / THE TANGO IS A SAD THOUGHT — pr. RTV Srbije, umetnički program — ps. Mladomir Puriša Đorđević — r. Mladomir Puriša Đorđević — f. Veselko Krčmar — m. Dušan Karuović — sc. Vlastimir Gavrik — ko. Biljana Dragović — mt. Vera Baronijan — gl. Ljuba Tadić, Ana Sofrenović, Sonja Savić, Dragan Mićanović, Svetozar Cvetković, Vojislav Brajović, Radmila Živković, Drago Čuma, Tamara Vučković, Ljiljana Krstić, Vojin Ćetković, Dragan Jovanović, Branka Puić — met. 2.489 (91 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 9. 7. 1997.
Modni kreator, slavan u Beogradu i Parizu, poslije mnogo godina vraća se u svoj rodni gradić. Nepisano je pravilo da su slavni ljudi često oni za koje niko nije vjerovao u zavičaju da će nešto postići u šarenom svijetu. A kada rijetko i navrate u rodni kraj, uvijek su pomalo sumnjivi da slučajno nešto ne zatraže što mali grad ne može da im pruži. Modnog kreatora u zavičaju proganjaju bolne uspomene. U maloj varoši cvjetaju velike ljubavi. Šest djevojaka iz Rusije srelo se sa šest domaćih momaka. Tango je njihova omiljena igra, ali i stara čežnja srpskih ljubavnika da se o njihovim podvizima što više sazna...

069. PTICE KOJE NE POLETE / SOME BIRDS CAN'T FLY — pr. Globus film, Beograd, Avala film international, Beograd, Dunav film, Beograd, Media film, Beograd — ps. Petar Lalović — r. Petar Lalović — f. Petar Lalović — m. Ksenija Zečević — sc. Miodrag Mirić — ko. Mirjana Ostojić — mt. Jelena Dokić — gl. Velimir Bata Živojinović, Neda Arnerić, Miodrag Krivokapić, Petar Kralj, Mihailo Bata Paskaljević, Svetlana Bojković, Jelena Jovanović Žigon, Milan Špiček, Ljiljana Gazdić, Božidar Pavićević Longa, prvi put na filmu Ivana Šurdić — met. 3.096 (112 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 12. 7. 1997.
Istinita priča o desetogodišnjoj djevojčici iz zagađenog velegrada koja boluje od leukemije. Ljekari joj prognoziraju još najviše godinu dana života. Njen djed, koji je veći dio života radio kao šumar, vodi je iz zagađenoga grada u planinsku netaknutu prirodu. Tamo je liječi biljem, zdravom hranom i lijekovima koje su mu dali u bolnici. Nekoliko mjeseci kasnije djevojčica odlazi u grad na kontrolu i ljekari su zapanjeni. Pitaju je čime ju je djed liječio, a ona odgovara — prirodom. No, kao što to često biva, sudbina se poigrala sa djevojčicom...

070. TRI LETNJA DANA / THREE SUMMER DAYS — pr. Inex film, Beograd, RTV Srbije, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. Gordan Mihić — r. Mirjana Vukomanović — f. Miloš Spasojević — m. Vlatko Stefanovski — sc. Biljana Tabački — ko. Zora Mojsilović — mt. Andrija Zafranović — gl. Slavko Štimac, Mirjana Joković, Srđan Todorović, Milena Dravić, Mirjana Karanović, Petar Božović, Predrag Laković, Branislav Zeremski, Ivan Zarić, Dragan Vujić, Nenad Jezdić, Slavko Simić, Slobodan Ninković, Ljubomir Ćipranić, Marko Bačović, Anđelka Vulić, Luka Dejanović — met. 2.730 (100 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 7. 8. 1997.
Tri ljetnja dana u Beogradu tokom 1995. godine. Atmosfera u gradu odražava tada aktuelna zbivanja na prostorima bivše Jugoslavije. U grad se slivaju izbjeglice prognane iz svojih domova u Hrvatskoj i Bosni, ljudi izgubljeni u sveopštoj moralnoj krizi nastoje da nekako prežive dok unaokolo caruju kriminal i crna berza... Zategnuti odnosi i odsustvo komunikacije sa ljudima koji nisu dijelili njihove tragične sudbine izbjeglicama padaju još teže od pakla iz koga su pobjegli. Ponekad mir može biti teži od tek okončanog rata!

1998.

071. STRŠLJEN / THE HORNET — pr. Sinema dizajn (Cinema Design), Beograd, Univerzal banka, Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije, Avala film international, Beograd, Bulgarian National TV Sofija, Cine Enterprise, Roma — ps. Zoran Popović, Srđan Koljević, Faruk Begoli — r. Gorčin Stojanović — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Erić — sc. Vladislav Lašić — ko. Boris Čakširan — mt. Petar Marković — gl. Sergej Trifunović, Mirjana Joković, Dragan Jovanović, Ljubiša Samardžić, Branimir Popović, Enver Petrovci, Meto Jovanovski, Mirko Vlahović — met. 3.005 (107 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 24. 2. 1998.
Atraktivna Beograđanka zaljubljuje se u Albanca, očito svjetskog čovjeka. On je odvodi u vilu na granici između Italije i Švajcarske, upoznaje je sa svijetom obilja o kojem je doskora mogla samo da sanja. Njegova obaveza da povremeno odlazi radi obavljanja poslova o kojima djevojci ništa ne govori jedino je što donekle kvari njihovu strasnu ljubavnu vezu. Ona i ne sluti da je čovjek koga voli u stvari 'Stršljen', plaćeni ubica albanske mafije, poznat po nemilosrdnosti i efikasnosti.

072. TRI PALME ZA DVE BITANGE I RIBICU / THREE PALMS FOR TWO PUNKS AND A BABE — pr. Dakar, Beograd, — ps. Milan V. Puzić — r. Radivoje Andrić — f. Miloš Spasojević — m. Vladimir-Vlada Divljan — sc. Željko Antović — ko. Biljana Bukorović — mt. Marko Glušac — gl. Srđan Todorović, Dubravka Mijatović, Goran Radaković, Milorad Mandić Manda, Mirjana Karanović, Nenad Jezdić, Gorica Popović, Dobrila Ćirković, Kapitalina Erić, Danica Maksimović, Enver Petrovci, Milena Pavlović, Darko Tomović, Marko Janketić — met. 2.820 (103

min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 2. 4. 1998. *Hiperinflacija bez presedana hara Beogradom 1993. godine. Načini preživljavanja su različiti. U opštem haosu troje mladih ljudi pokušava da preživi: mladi novinar preprodaje slike po kućama i živi na splavu kod prijatelja slikara; djevojka radi u hot-line agenciji; a treći je mladić noćni čuvar u banci. Njih troje udružuju se i smišljaju savršeni plan kako da pokradu banku koja pljačka cijelu naciju...*

073. RANE / THE WOUNDS — pr. Cobra film, Beograd, Pandora film, Frankfurt na Majni — ps. Srđan Dragojević — r. Srđan Dragojević — f. Dušan Joksimović — m. Aleksandar Saša Habić — sc. Aleksandar Denić — ko. Tatjana Dragojević — mt. Petar Marković — gl. Dušan Pekić, Milan Marić, Predrag Miki Manojlović, Dragan Bjelogrlić, Branka Katić, Nikola Kojo, Vesna Trivalić, Zorka Manojlović, Gorica Popović, Danilo Bata Stojković, Feđa Stojanović — met. 3.010 (110 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 15. 5. 1998.
Srbija u periodu od 1991. do 1996. godine. Vrijeme kada je zemlja prolazila kroz materijalno propadanje i moralni sunovrat. Dvojica adolescenata ulaze u svijet podzemlja i sanjaju da učestvuju u televizijskom programu u kojem gostuju žestoki momci sa ulica Beograda. Pošto su se okušali u raznim oblicima kriminala, njih dvojica zaista dospijevaju u taj program. No, njihov uspon u svijetu kriminala prekida međusobni sukob. Jedan od dvojice puca u drugog, teško ga rani, no ovaj ipak preživi. Prema nepisanom pravilu podzemlja, da bi se pomirili, ranjenik mora da svom bivšem prijatelju nanese identične rane...

074. KUPI MI ELIOTA / BUY ME AN ELIOT — pr. Horizont 2000, Beograd, RTV Srbije, Avala film, Beograd, Prva preduzetnička banka, Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. Gordan Mihić — r. Dejan Zečević — f. Predrag Todorović — m. Andrej Aćin — sc. Goran Joksimović — ko. Boris Čakširan — mt. Andrija Zafranović — gl. Nikola Kojo, Ivana Mihić, Dragan Bjelogrlić, Milorad Mandić Manda, Velimir Bata Živojinović, Nebojša Ilić — met. 2.654 (97 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 25. 5. 1998.
Mladi saksofonista gubi posao i zapada u dugove. Planovi da dođe do novca se izjalove i on završi u podrumu Agencije za utjerivanje dugova. Dobija još svega dvanaest časova da dođe do novca i plati dugove. Pod budnim okom nemilosrdnih čuvara očajnički okreće telefone u nadi da će mu neko od prijatelja i poznanika pomoći, ali uzalud. Iznenada, kao posljednja slamka za koju se davljenik u moru beskrupuloznih utjerivača dugova može uhvatiti jeste plavuša koja upravo radi kao sekretarica u agenciji. Ona je nezadovoljna svojim poslom, rado bi pobjegla od opasnih poslodavaca. Između njih dvoje javlja se uzajamna naklonost, a i plan za bjekstvo...

075. CRNA MAČKA BELI MAČOR / BLACK CAT WHITE CAT — pr. CIBY 2000, Pariz, Pandora Film, Frankfurt na Majni, Komuna, Beograd, France 2 cinema uz podršku Canal + Bayerischer rundfunk-Filmforderung, Hamburg, Filmstiftung NRW, Osterreichischer Rundfunk, Stefi S. A., — ps. Gordan Mihić — r. Emir Kusturica — f. Thierry Arbogast — m. Nele Karajlić, Dejan Dejo Sparavalo, Vojislav Aralica — sc. Milenko Jeremić — ko. Nebojša Lipanović — mt. Svetolik Mića Zajc — gl. Bajram Severdžan, Zabit Memedov, Branka Katić, Srđan Todorović, Florijan Ajdini, Sabri Sulejmani, Ljubica Adžović, Jašar Destani, Stojan Sotirov, spec. gost: Predrag Pepi Laković i Predrag Miki Manojlović — met. 3.270 (119 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 10. 6. 1998.
Priča o prijateljstvu, ljubavi i odrastanju na razvalinama jednog društva u uslovima kada sistem moralnih vrijednosti nestaje. Radnja se odvija na obali Dunava u pitoresknoj ciganskoj koloniji, a u centru zbivanja dvojica su prijatelja, inače moćnih staraca čija je zajednička želja da materijalno obezbijede svoje potomstvo. Jedan od njih želi da bogato oženi unuka, a drugi traži rješenje za svoju situaciju u pozajmljivanju novca. Želje su jedno, a stvarnost je drugo...

Crna mačka beli mačor Emira Kusturice, 1998.

076. LAJANJE NA ZVEZDE / BARKING AT THE STARS — pr. RTV Srbije, Komuna, Beograd, — ps. Milovan Vitezović, Zdravko Šotra — r. Zdravko Šotra — f. Veselko Krčmar — m. Vojkan Borisavljević — sc. Miodrag Nikolić — ko. Gordana Anđelković — mt. Petar Putniković — gl: Dragan Mićanović, Nataša Šolak, Nikola Đuričko, Velimir Bata Živojinović, Nikola Simić, Vesna Trivalić, Dragan Jovanović, Bogdan Diklić, Aleksandar Berček, Isidora Minić, Albena Stavreva, Drago Čuma, Maja Sabljić, Nebojša Ilić — met. 2.735 (100 min) — tp. 35 mm, kotor, st. — od 15. 6. 1998.
Priča je smještena u mali grad u provinciji šezdesetih godina i odvija se tokom posljednje dvije nedjelje školske godine. To su dani kada maturanti mogu da rade sve, čak i da laju na zvijezde. U središtu radnje su dva brata koja se bore za naklonost jedne djevojke u uzavreloj atmosferi učionice pred polaganje ispita zrelosti...

077. POVRATAK LOPOVA / THIEF'S COMEBACK — pr. E. O. L, Beograd, RTV Srbije, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. (prema priči Vanje Bulića) Biljana Maksić Pajkić — r. Miroslav Lekić — f. Veselko Krčmar — m. Toma Babović — sc. Dukan Radenković — ko. Jasmina Sanader — mt. Vera Baronijan — gl. Maja Sabljić, Vojislav Brajović, Branimir Brstina, Branko Vidaković, Dara Džokić, Darko Tomović, Danilo Lazović — met. 2.462 (90

Povratak lopova Miroslava Lekića, 1998.

min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 7. 7. 1998.
Priča se događa u jednoj od zemalja u tranziciji i bavi se specifičnim fenomenom — bankarstvom koje djeluje po principu piramide, osiromašujući i uništavajući čitavu srednju klasu. Pokušaj nesuđenog finansijskog genija koji se našao na čelu jedne takve banke da izvede prevaru stoljeća.

078. BURE BARUTA / THE POWDER KEG — pr. Vans, Beograd, MACT Productions, Paris — Ticket Productions, Paris — Gradska kina, Skopje — MIN, Istanbul — Steti, Atina — sa participacijom European Fund — Euroimage — Canal + Television, RTV Srbije i Ministarstvo kulture Francuske, Grčke, Turske, Republike Makedonije i Republike Srbije — ps. Dejan Dukovski, Goran Paskaljević, Filip David, Zoran Andrić, prema istoimenoj drami Dejana Dukovskog — r. Goran Paskaljević — f. Milan Spasić — m. Zoran Simjanović — sc. Milenko Jeremić — ko. Zora Mojsilović-Popović — mt. Petar Putniković — gl. Lazar Ristovski, Sergej Trifunović, Predrag-Miki Manojlović, Mirjana Joković, Mirjana Karanović, Milena Dravić, Danilo Bata Stojković, Bogdan Diklić, Dragan Nikolić, Vojislav Brajović, Aleksandar Berček, Marko Urošević, Mira Banjac, Nikola Ristanovski, Toni Mihajlovski, Dragan Jovanović, Ana Sofrenović, Olivera Viktorović, Predrag Tasovac, Josif Tatić, Nebojša Milovanović, Nebojša Glogovac, Velimir-Bata Živojinovic, Ivan Bekjarev, Ljuba Tadić — met: 2.735 (100 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 14. 8. 1998.
U nekoliko narativnih tokova koji se na više mjesta račvaju, dodiruju i prepliću, pri čemu je završetak jedne često i početak nove linije događanja, dočarana je atmosfera Beograda u noći uoči potpisivanja Dejtonskog sporazuma 1995. godine. Srbija zvanično nije učestvovala u ratu koji se vodio na njenim granicama, ali posljedice su bile očigledne. Nasilje u raznim oblicima uvuklo se u mnoge segmente društva, u svakodnevni porodični život, u ljudske odnose. Beograd je postao grad mržnje. ali i ljubavi, nasilja, ali i praštanja. Ovo je priča o običnim ljudima čije se nesretne sudbine ukrštaju i međusobno uslovljavaju u lavirintu beogradskih ulica tokom jedne jedine noći iz koje kao da nema izlaza..

079. RASKRŠĆE / CROSSROADS (omnibus)
VAŽNO JE DA SI TU — pr. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Boban Jeftić — r. Tatjana Brzaković — f. Dejan Milovanović — m. Janja Lončar, arhivska — sc. Aljoša Spajić — mt. Irena Domazetović — gl. Tanja Žerajić, Vojin Četković, Mihailo Lađevac.
Troje mladih, slučajno spojenih zajedničkim životom u istom stanu, prolaze kroz razne faze: od prijateljstva preko ljubavi — do mržnje. Različitim pokušajima da se izdignu iz nepodnošljive situacije, udaljavaju se jedni od drugih, ali i od sebe samih...

30. PRAVILO — pr. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Đorđe Milosavljević — r. Miloš Petričić — f. Nikola Majdak, ml. — m. Aleksandar Lokner — sc. Zoran Jokić, Olga Todorović — ko. Jelena Maksimović — mt. Milan Cvetković — gl. Boris Milivojević, Bojana Kovačević, Goran Radaković.

Džez-muzičar sticajem okolnosti dolazi u kontakt sa 'lošim momcima' i suočava se sa svojim fizičkim, emotivnim i moralnim granicama. On pokušava da se snađe u izmijenjenom Beogradu devedesetih.

MAĐIJA — pp: — Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Vladislava Vojnović — r. Narcisa Darijević — f. Aleksandar Kostić — m. Moonshoes Music Factory&Kalym Chelik — sc. Biljana Tabački — ko. Jelena Maksimović — mt. Branka Pavlović — gl. Bojan Ivić, Irena Mičijević, Olivera Marković, Bora Todorović, Ivan Jevtović.
Student etnologije istražuje suštinu sujeverja: od horoskopa koji pravi njegova baka, do proricanja kojima se ljudi bave u vidu profesije. Zaplet počinje kad student upozna djevojku, disk-džokeja tehno-muzike. U sudaru dva svijeta, etnologije i tehno muzike, došlo je do izbijanja iskrica koje su, pretvorivši se u magičnu prašinu, obavile dvoje mladih. U toj atmosferi mađije ljubav će se najbolje snaći.
— omnibus — met. 2.908 (110 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 17. 8. 1998.

080. ZBOGOM DVADESETI VEK! (ZBOGUM NA DVADESETIOT VEKI!) / GOODBYE, 20th CENTURY! — pr. Darko Mitrevski, Mirko & Slavko prva partizanska produkcija, Skopje, Makedonska televizija, Ministarstvo kulture Republike Makedonije, Vans, Beograd — ps. Aleksandar Popovski, Darko Mitrevski — r. Aleksandar Popovski, Darko Mitrevski — f. Vladimir Samoilovski — m. Risto Vrtev — sc. Bujar Muča, Predrag Andonov — ko. Roza Trajčeska — mt. Petar Jakonić — gl. Lazar Ristovski, Nikola Ristanovski, Vlado Jovanovski, Dejan Aćimović, Petar Temelkovski, Sofia Kunovska, Emil Ruben, Irena Ristić, Toni Mihajlovski — met. 2.380 (87 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 5. 9. 1998.
Priča se odvija tokom tri perioda: počinje u postapokaliptičnoj 2019. godini, nastavlja se sto godina ranije, a završava se 31. decembra 1999, u posljednjoj noći našeg doba...

081. TOČKOVI (KOLA) / WHEELS — pr. Cinema Design (Sinema dizajn) Beograd, Beogradska banka u saradnji sa Ministarstvom kulture Republike Srbije, RTV Beograd, Bulgarian National TV, Sofija, Avala film, Beograd — ps. Đorđe Milosavljević — r. Đorđe Milosavljević — f. Dušan Ivanović — m. Lajko Felix — sc. Vladislav Lašić — ko. Deana Vučićević — mt. Branka Čeperac — gl. Dragan Mićanović, Anica Dobra, Ljubiša Samardžić, Nikola Kojo, Bogdan Diklić, Neda Arnerić, Svetozar Cvetković, Milorad Mandić Manda, Isidora Minić, Dragan Petrović, Rale Milenković, Ratko Tankosić, Miodrag Gajić, Aleksandar Srećković, Nataša Lekić — met. 2.516 (92 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 7. 10. 1998.
Mladi Beograđanin jednog vikenda kreće kolima u posjetu ocu u unutrašnjost. Pljuskovi i poplava zatvorili su put pa mora da prenoći u ozloglašenom motelu Točak, gdje se zaustavljaju opasni i tajanstveni putnici. Tokom te jedne duge kišne noći mladić se sukobljava sa ostalim gostima zbog toga što ga optužuju da je on manijak-ubica koji hara okolinom. Pokušavajući da dokaže svoju nevinost on sticajem okolnosti postaje ubica, likvidirajući jednog po jednog sve one koji su se tu zatekli, izuzev djevojke koja je prespavala noćna dešavanja. U takvim okolnostima mladić otkriva nepoznatu stranu svoje ličnosti.

082. KUD PLOVI OVAJ BROD (HOVA TART EZ A HAJO) / WANDERLUST — pr. Terra film, Novi Sad, VP Kregar, Ljubljana, Terasianum bt, Budimpešta, CVK Kvadrat, Beograd, RTV Crna Gora — ps. Želimir Žilnik — r. Želimir Zilnik — f. Miodrag Milošević — m. The Tiger Lillies — mt. Branislav Klašnja, Dara Arsenov, Milo Lekić — gl. Giuseppe Pastorchich, Jovan Kiselički, Jelena Jovanović Žigon, Hanibal Kovač, Emma Doro, Tamara Popović, Gordana Kamenarović, Zoran Hajduk Veljković, Ljubica Rakić, Branimir Popović, Danijela Jovanović, Mirko di Stefano, Renata Vigi, Marina Cinkocki, Nikolina Ursulesku, Danilo Čelebić, Slaviša Čurović, Želimir Vučevac — met. 2.489 (91 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 30. 11. 1998.
Đuzepe je proveo nekoliko godina na radu u Njemačkoj i Italiji. Vraća se u svoju postojbinu, Istru. Majka ga tjera da se ženi i oprema ga austrougarskom uniformom njegovog oca. Đuzepe putuje u Budimpeštu, gdje kao Italijan ima uspjeha sa ženama. Sa još jednim poslovnim čovjekom Đuzepe otputuje u Crnu Goru radi osnivanja turističke agencije. Tu se po prvi put istinski zaljubljuje, ali zbog ideoloških i političkih razlika romansa se brzo ružno završava. Vraća se u Budimpeštu i zaljubljuje u ženu kolege sa posla. No, nju može imati samo ukoliko u zamjenu da svoj vinograd u Istri.

1999.

083. PROPUTOVANJE / PASSING THROUGH (omnibus) *SREBRNI METAK* — pr. Cyber Entertainment, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, — ps. (po motivima proznog djela *Novi Jerusalim* Borislava Pekića) Mirjana Drljević — r. Srđan Radojković — f. Aleksandar Ilić — m. Jasna Veličković — sc. Nenad Paranosić — ko. Svetlana Proković, Jelena Proković — mt. Stevan Marić — gl. Predrag Ejdus, Bojana Kovačević, Pavle Pekić, Ivan Jevtović, Miki Krstović, Ružica Sokić, Danilo Bata Stojković, Dragan Petrović, Jelena Jovanović Žigon.
Emigrant Borislav P. vraća se u zemlju poslije dugog izgnanstva da razjasni smrt svog prijatelja koja se desila pod čudnim okolnostima. Spletom istih okolnosti i on postaje žrtva.

MUZIKA ZA LIFT — pr. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Marko Sopić, VukRšumović — r. Marko Sopić — f. Dušan Ivanović — m. arhivska — mt. Marjan Rubeža — gl. Gordan Kičić, Saša Ali, Bojana Stefanović, Nenad Stojmenović.
Plaćeni ubica dobija zadatak i na putu ka žrtvi on se zaglavi u littu sa mladom violinistkinjom koja uspjeva da svojim muziciranjem promijeni njegov plan kao i njegov životni stav.

PROPUTOVANJE — pr. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Dušan Popović — r. Dušan Popović — f. Bo-

ris Mandić — m. arhivska — mt. Marina Kokić — gl. Vojin Ćetković, Gordan Kičić, Ljubinka Klarić, Katarina Žutić, Svetlana Bojković.
Mladi emigrant poslije četiri godiine lutanja po svijetu nalazi se na proputovanju kroz Beograd. U suočavanju sa gradom i ljudima koje je namjeravao da zauvijek napusti ponovo otkriva svoju pravu prirodu i smisao i tako se njegovo planirano proputovanje pretvara u neplanirani konačni povratak.
— omnibus — met. 2598 (95 min) — od 12. 1. 1999.

084. PROGRESIVNA PARANOJA / PROGRESSIVE PARANOIA — pr. Fiks Fokus Beograd — ps. Srđan Stojanović — r. Srđan Stojanović — f. Srđan Stojanović — m. Marko Grubić — sc. Srđan Stojanović — mt. Srđan Stojanović — gl. Nebojša Cerovac, Tamara Colja, Dragan Be. Ignjatović — met. 1.909 (67 min) — tp. digital, video — od 10. 1. 1999.
Mladi službenik pri povratku kući sa posla počinje da shvata da ga neko prati. Da li je ta osoba stvarna ili samo dio njegove psihoze?

085. SIN REKE / SON OF THE RIVER — pr. Fiks Fokus Beograd — ps Ivana Nenadović — r. Andreja Maričić — f. Jelena Stanković — m. Ljubiša Buba Opačić — sc. Andreja Maričić — mt. Andreja Marčić — gl. Ivana Nenadović, Ivan Nikolić, Andreja Maričić — met. 2.422 (85 min) — tp. digital, video — od 15. 1. 1999.
Vječna tajna ljubavnog odnosa, koja je kao proticanje rijeke, kao vječno obnavljanje. Avantura mladog ljubavnog para koji plove Dunavom, tragajući za božanskim izvorom i prelaze iz pojavnog u duhovni svijet rijeke koja očišćuje...

086. OD SVAKOG KOGA SAM VOLELA / FROM ALL I LOVED — pr. FIT, Beograd, RTV Srbije — ps. (Prema pričama Antona Pavloviča Čehova) Mladomir Puriša Đorđević — r. Mladomir Puriša Đorđević — f. Nikola Majdak — m. (izbor) Mladomir Puriša Đorđević — sc. Milan Miodragović — mt. Mirjana Mitić — gl. Dušica Žegarac, Ljubiša Samardžić, Drago Čuma, Branislav Ciga Milenković, Mirko Milisavljević — met: 1998 (73 min) — tp. 16 mm, kolor, st. — od 12. 2. 1999.
Stara i nova priča o ljubavi, o tome kako se upoznajemo, volimo i rastajemo. Glavna junakinja poručuje: Mama, ne brini, ja sam pametna, jer — od svakog koga sam voljela uzela sam ponešto. Film je snimljen prevashodno kao televizijski serijal od pet priča, a kasnije montiran kao cjelovečernji film.

087. NOŽ / THE DAGGER — pr. Monte Royal Pictures International, Beograd, Srpska reč, Beograd — ps. (prema istoimenom delu Vuka Draškovića) Igor Bojović, Miroslav Lekić, — r. Miroslav Lekić — f. Predrag Todorović — m. Toma Babović, Aleksandar Milić — sc. Veljko Despotović — ko. Ljiljana Petrović — mt. Branislav Bane Milošević — gl. Žarko Laušević, Bojana Maljević, Aleksandar Berček, Ljiljana Blagojević, Petar Božović, Velimir Bara Živojinović, Nikola Kojo, Svetozar Cvetković, Josif Tatić, Dragan Nikolić, Dragan Maksimović — met. 3.693 (135 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 11. 3. 1999.
Priča se fragmentamo plete u vremenskom okviru od 1941. do 1993. godine oko mladića koji je poslije uzajamnog pokolja u dva hercegovačka sela kao beba zamijenjen, pa je, iako Srbin, odrastao uz majku Muslimanku u uvjerenju da je porijeklom Musliman. Odrastao u atmosferi netrpeljivosti prema susjednom srpskom selu, da bi se na studijama zaljubio u Srpkinju. Njegova majka odlučno je protiv te veze. Tragajući za bratom po mlijeku kojeg su četnici kao bebu odnijeli u srpsko selo počinje da otkriva bolnu istinu o sopstvenom identitetu. U to otkrivanje upletene su mnoge ličnosti koje kriju tajne iz Drugog svjetskog rata. Tako on sazrijeva u ambijentu vjerske netrpeljivosti, nacionalne tjeskobe, stalnih sukoba i osvete. Ekranizacija istoimenog djela Vuka Draškovića, s tim što je radnja filma u odnosu na roman produžena obuhvatanjem rata u Bosni 1993. godine.

088. BELO ODELO / THE WHITE SUIT — pr. Zillion, Beograd, RTV Srbije, RTV Crne Gore, Komuna Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije, British Screen — ps. Petar Ristić, Lazar Ristovski — r. Lazar Ristovski — f. Milorad Glušica — m. Srđan Jaćimović — sc. Milenko Jeremić — ko: Boris Ćakširan — mt. Petar Putniković — gl. Lazar Ristovski, Radmila Šogoljeva, Dragan Nikolić, Velimir Bata Živojinović, Danilo Bata Stojković, Bogdan Diklić, Branimir Brstina, Nikola Kojo, Zoran Cvijanović, Slobodan Boda Ninković, Nebojša Milovanović, Andrej Šepetkovski, Jovan Ristovski, Bojana Maljević, Katarina Gojković, Renata Ulmanski, Danica Ristovski, Branimir Popović, Marko Jeremić, Nenad Stojmenović, Igor Bojović, Radoš Bajić — met: 2.462 (90 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 14. 5. 1999.
Simpatični i pomalo smušeni zastavnik prve klase, neženja, dobija telegram da mu je umrla majka. Na putu do kuće u vozu sreće mnoge zanimljive ličnosti, a izmedu ostalih i ženu svog života. Zaplet nastaje kad shvati da ona na neki način pripada drugom...

089. U IME OCA I SINA / IN THE NAME OF THE FATHER AND THE SON — pr. Montenegro Art film, Podgorica, Union film, Beograd, — ps. Željko Mijanović, Božidar Nikolić — r. Božidar Nikolić — f. Božidar Nikolić — m. Zoran Simjanović, Aleksandar Milić — sc. Milenko Jeremić — ko. Ljiljana Popović Bobot — mt. Branka Ćeperac — gl. Danilo Bata Stojković, Branimir Popović, Sonja Jauković, Petar Božović, Varja Dukić, Ivana Tomičić, Milutin Mima Karadžić, Boro Stjepanović, Neda Arnerić, Dragica Tomas, Branislav Vuković, Milo Miranović — met. 3.146 (118 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 8. 8. 1999.
U malom provincijskom mjestu, u danima kada započinje rat na tlu prethodne Jugoslavije, mladi novinar lokalne televizijske stanice piše vatreni članak koji među mještanima još više rasplamsava ionako uzavrele strasti. I dok se muškarci oduševljeno odazivaju mobilizaciji i masovno upisuju u dobrovoljačke spiskove, jedino novinarov otac, običan čovek iz naroda, namjerava da prekine slavnu, ratničku, porodičnu tradiciju i spriječi svog sina jedinca da ode na front. I kada njegova antiratna operacija ipak uspije, ostaće dilema da li je možda plaćena isuviše visokom cijenom.

090. RANJENA ZEMLJA / THE WOUNDED COUNTRY — pr. Studio Ćaplin, Beograd, — ps. Gordan Mihić — r.

Dragoslav Lazić — f. Zoran Jovanović — m. Zoran Hristić — sc. Dragoslav Lazić — mt. Petar Jakonić — gl. Petar Kralj, Vera Čukić, Nebojša Glogovac, Dragana Turkalj, Žarko Laušević, Velimir Bata Živojinović, Tatjana Lukjanova, Dragan Jovanović, Olivera Marković, Predrag Tasovac, Anita Lazić, Nena Bajić, Zlatko Ilić, Ljubica Ković, Rade Kojčinović, Alek Rodić, Ognjanka Ognjanović Žutić, Ljubomir Bandović, Marko Jeremić, Uroš Urošević i deca Danica Jovančević, Isidora Durić — met. 2.598 (95 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 7. 10. 1999.
Zbivanja u jednom beogradskom skloništu za vrijeme bombardovanja 1999. godine. Sudbine ljudi, žena i djece izmještenih iz svoje svakidašnjice, prepliću se sa potresnim dokumentarnim svjedočanstvima o opustošenoj zemlji koje bilježi televizijski reporter. I njegova žena i dijete takođe su u skloništu. U tjeskobnoj atmosferi atomskog skloništa odvijaju se drame, rađaju se ljubavi i prijateljstva, smjenjuju se strepnja, nada i očajanje. Kroz sve to ipak probija i neka vrsta posebnog humora upotpunjavajući opštu sliku jedne ranjene zemlje.

2000.

091. NEBESKA UDICA / SKY HOOK — pr. Cinema Design, Beograd, RTV Srbije, Cine Enterprise, Viareggio — ps. Đorđe Milosavljević, Srđan Koljević — r. Ljubiša Samardžić — f. Radoslav Vladić — m. Vlatko Stefanovski — sc. Vladislav Lašić — ko. Jasmina Sanader — mt. Marko Glušac — gl. Nebojša Glogovac, Ana Sofrenović, Ivan Jevtović, Katarina Žutić, Nikola Kojo, Sonja Kolačarić, Dragan Bjelogrlić, Irfan Mensur, Nikola Đuričko, Nikola Pejaković, Boris Milivojević, Nebojša Ilić, Milena Dravić, Miodrag Radovanović Mrgud, Neda Arnerić — met. 2.544 (93 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 16. 1. 2000.
Radnja se odvija tokom sedam majskih dana 1999. godine, za vrijeme bombardovanja Beograda. Priča o nekolicini mladih ljudi iz jednog stambenog bloka koji u novoj, dramatičnoj situaciji, pokušavaju ne samo da prežive nego i da razriješe neke dileme koje su obilježile njihovu egzistenciju. Kaja živi u neposrednoj blizini srušene fabrike. Njegova bivša žena još uvijek ga voli, želi da sa njihovim autističnim sinom napusti zemlju, a nada se da će im se i on pridružiti. Njegov život, kao i život prijatelja iz komšiluka, drastično se promijenio sa početkom bombardovanja. Cinični umjetnik za tetoviranje već je bio na ratištu tokom prošlih ratova na prostorima prethodne Jugoslavije. Izbjeglica iz Sarajeva brani svoju duhovnu stabilnost tako što se ponaša kao da vazdušnih napada nema, a drugi komšija u stalnom je sukobu sa ocem koji mu prebacuje što ne dijeli ideale očeve generacije. Kaja je nekada bio perspektivan košarkaš. Predlaže društvu iz kraja da obnove razrušeni košarkaški teren i počnu sa treninzima. Ostali prihvate njegovu ideju i za kratko vrijeme, uprkos sve žešćim vazdušnim napadima, na terenu za basket oni uspijevaju da nađu jedinu oazu normalnog bitisanja...

092. TAJNA PORODIČNOG BLAGA / THE SECRET OF FAMILY TREASURE — pr. Komuna, Beograd — ps. (Prema istoimenoj televizijskoj seriji) Siniša Pavić, Ljiljana Pavić — r. Aleksandar Đorđević — f. Miloš Spasojević — m. Kornelije Kovač — sc. Vlastimir Gavrik — ko. Mirjana Ostojić — mt. Tihomir Dukić — gl. Aleksandar Berček, Predrag Smiljković, Bogoljub Mitić, Mihailo Janketić, Ljiljana Stjepanović, Nikola Simić, Jelena Čvorović, Branimir Brstina, Snežana Savić — met. 2.462 (90 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 17. 2. 2000.
Negdje na periferiji Beograda, jedan od dva polubrata posumnja da se na placu do njegovog nalazi zakopan ćup sa blagom. On odlučuje da onog drugog oženi kćerkom vlasnika tog placa da bi preko miraza u koji bi ušao i plac došao do blaga. Pri tom njih dvojica doživljavaju komične zgode i nezgode.

093. SENKE USPOMENA / SHADOW OF MEMORIES — pr. RTV Srbije — umetnički program, Avala plus, Beograd, Ministarstvo kulture Republike Srbije — ps. Predrag Perišić — r. Predrag Velinović — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Erić — sc. Gorana Sudžum — ko. Dušan Jovanović — mt. Vera Baronijan, Marija Baronijan — gl. Velimir Bata Živojinović, Đurđija Cvetić, Nina Zukanović, Miodrag Radovanović, Nikola Kojo, Nikola Pejaković, Vera Miljković, Dragan Jovanović, Radmila Savićević, Božidar Savićević, Branka Puić, Dragan Petrović, Ksenija Zelenović, Radmila Živković, Selimir Tošić, Dragomir Felba, Dejan Mitić, Srđan Miletić, Aleksandra Guberinić, Bojan Ivić — met. 3.332 (123 min) — tp. 35 mm, kolor, WS — od 5. 4. 2000.
Ostarjeli glumac živi sam i napušten na obali jezera. Glumac je nekada bio slavan, igrao u mnogim filmovima i pozorišnim predstavama. Zaboravljen, živi svoje dane jednolično, sve dok igrom slučaja ne sretne jednu djevojčicu. Iz tog nježnog prijateljstva starog glumca i djevojčice rađa se životna priča o surovosti i ljepoti glumačkog poziva. U susretima sa djevojčicom on oživljava svoje ljubavi iz mladosti. U njihovo mjesto stiže filmska ekipa koja će da snima film i djevojčica se nada da će stari glumac dobiti pravu i veliku šansu za povratak, ali vremena su se izmijenila. Glumac sreće svoju veliku ljubav koju nije vidio trideset godina i otkriva da ta ljubav nikad nije prestala.

094. MEHANIZAM / THE MECHANISM — pr. Horizont 2000, Beograd — ps. Gordan Mihić — r: Đorđe Milosavljević — f. Zoran Petrović — m. Aleksandar Saša Habić — sc. Goran Joksimović — ko. Jasmina Sanader — mt. Marko Glušac — gl. Nikola Kojo, Ivana Mihić, Andrej Šepetkovski, Gordan Kičić, Saša Ali, Branko Vidaković — met. 2.571 (94 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 16. 9. 2000.
Priča se odvija od zore do sutona jednog zimskog dana, u zabačenom provincijskom mjestu, daleko od velikih događaja koji potresaju svijet. Mlada učiteljica polazi u udaljeno selo u kome je, poslije šest godina čekanja, dobila svoj prvi posao. Usput je poveze kriminalac sa potpuno drugačijim životnim ciljem od njenog. Učiteljica doživljava šok izazvan njegovim razornim i surovim ponašanjem. Izlaz iz situacije traži u pojavi mladog taksiste koji se vratio iz rata u kome zapravo i nije učestvovao. Naime, teško ranjen već prvog dana rata proveo je osam mjeseci u bolnici. Prvo zaposlenje dobija kao taksista na usamljenoj željezničkoj stanici gdje nema puno putnika, ali ima mira koji mu omogu-

ćava da se sabere. Sticajem okolnosti postaje akter učiteljicine drame. U sukobu nevinosti i zla niko neće biti pošteđen...

095. ONI KOJI DOLAZE / THE ONES WHO ARE COMING (omnibus) *NATALIJA* — pr. Centar za stvaralaštvo mladih Beograd — ps. VukRšumović, Marko Sopić — r. Marko Sopić, — f. Dimitrije Joković — m. Aleksandar Ćubrenović — sc. Dragoljub Ivkov, Milica Ivkov — mt. Marijan Rubeža — gl. Saša Ali, Gordan Kičić, Bojana Stefanović, Jelena Anđelković.
Dva prijatelja gluvare, igraju fudbal i tako se oslobađaju negativne energije i agresivnosti. Sasvim slučajno, njihov se život mijenja i dobija novi smisao kad upoznaju Nataliju.
ŽIVI MRTVACI — pr. Mladen Đorđević — ps. Mladen Đorđević — r. Mladen Đorđević — f. Damjan Radovanović — m. Nemanja Mosurović — sc. Milica Bajić, Milica Komlenić — mt. Nenad Popović — gl. Srboljub Milin, Bojan Zogović, Slobodan Tešić, Milan Lukić.
Vrijeme NATO-agresije. Srpsko selo pod dejstvom osiromašenog uranijuma, mrtvaci ustaju iz grobova.
ŠLJIVA — pr. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — ps. Stefan Arsenijević, Slobodan Mujanović — r. Stefan Arsenijević — f. Žarko Bogdanović — m. Delta 99 — sc. Aleksandar Ivanović — mt. Ksenija Orozović — gl. Srđan Karanović, Nataša Marković, Miloš Smolo, Ana Stefanović.
Dva sata pred smak svijeta dva mlada para traže po gradu drvo šljive ispod kojeg će, prema proročanstvu, naći spas.
omnibus — met. 1.888 (min. 69) — od 14. 10. 2000.

096. ZEMLJA ISTINE, LJUBAVI I SLOBODE / LAND OF TRUTH, LOVE AND FREEDOM — pr. Sean Aloysius O'Fearna and Sons, Beograd — ps. Milutin Petrović, Saša Radojević, Petar Jakonić — r. Milutin Petrović — f. Andreja Leko, Predrag Bambić — m. Miša Savić, Milutin Petrović — sc. Ninoslav Bambulović — ko. Marija Pavlović — mt. Petar Jakonić, Milutin Petrović — gl. Boris Milivojević, Đorđe Andelić, Vanja Govorko, Biljana Srbljanović, Rade Marković, Mirela Pavlović, Milorad Milinković, Slobodan Boda Ninković, Dalibor Andonov Gru, Alja Nikitović, Nikola Đuričko, Lana Budimlić, Neško Despotović, Petar Jakonić, Predrag Bambić, Milutin Petrović — met. 1971 (72 min) — tp. 35 mm, kolor, st. — od 13. 11. 2000.

Munje Radivoja Andrića, 2001.

Beograd je pod bombama u proljeće 1999. godine. Televizijski montažer koji je radio režimsku propagandu i čudom se spasao iz bombardovane zgrade televizije provodi dane u podrumu psihijatrijske ustanove. Dijeli sobu sa bivšim komunističkim isljednikom koji, prolazeći kroz neku vrstu religioznog ludila, zamišlja sebe kao junaka filma Čudotvomi mač. Mlada doktorka, inače načelnik psihijatrije, radi Roršahov test sa montažerom pokušavajući da mu postavi dijagnozu. Međutim, on u Roršahovim mrljama vidi film o plaćenim ubicama i prostitutkama. Od mrlja mastila montira gorko-smiješnu priču o moralnom stanju ljudskih bića koja naseljavaju Zemlju istine, ljubavi i slobode.

097. DORĆOL — MENHETN / DORCOL — MANHATTAN — pr. Paj-Kitsch & Son, Beograd — ps. Isidora Bjelica — r. Isidora Bjelica — f. Milorad Glušica — m. Dalibor Andonov Gru — sc. Srba Travanov — ko. Styling team — mt. Petar Jakonić — gl. Katarina Žutić, Dalibor Andonov Gru, Gordan Kičić, Anja Popović, Hana Jovčić, Toma Kuruzović — met. 2.325 (85 min) — tp. (digital) 35 mm, kolor, st. — od 15. 11. 2000.
Priča o srpskim reditelјima i glumicama u vrijeme NATO agresije. Na Dorćolu, reditelj Peca i glumica Ceca, na Menhetnu reditelj Riki i glumica Miki, na dva kraja zaraćenog svijeta, rješavaju svoje kreativne i egzistencijalne dileme u krevetu, seks-terapijom. Pošto im to ne uspijeva, odlučuju da promijene sredinu i da nastave sa istom terapijom na bilo kom mjestu...

098. RAT UŽIVO / WAR LIVE — pr. Cobra film, Beograd, Lucha film production, Crna Gora, Magična linija, Beograd u saradnji sa Argiris Pissiotis, Grčka — ps. Nikola Pejaković — r. Darko Bajić — f. Vladan Pavić — m. Toma Babović — sc. Milenko Jeremić — ko. Olga Mrđenović — mt. Stevan Marić — gl. Dragan Bjelogrlić, Srđan Todorović, Daryl Haney, Aleksandar Berček, Dubravka Mijatović, Vesna Trivalić, Velimir Bata Živojinović, Nataša Ninković, Milorad Mandić Manda, Gordan Kičić — met. 2.735 (100 min) — tp. 35 mm, kolor — od 19. 11. 2000.
Bombardovanje 24. marta 1999. godine u Beogradu zatiče filmsku ekipu na snimanju filma, nekoj vrsti američko-jugoslovenske koprodukcije. Naime, producent filma ubijedio je svog prijatelja, Amerikanca, da oplodi svoj novac tako što će da uloži u srpsku produkciju. Sa prvim sirenama i bombama, ekipa se rastura. U prvoj noći rata producent, kada njegov američki prijatelj i partner zatraži da mu vrati novac zarobljen u državnoj banci, dolazi na ideju da snimi sasvim novi film o ljubavi između Amerikanca i srpske doktorke u bombardovanom Beogradu. Pod pokroviteljstvom čovjeka iz državne bezbjednosti snimanje novog filma funkcioniše, jedino je teško naučiti Amerikanca da glumi. Producentu sve polazi za rukom kao nikad ranije, a jedini problem ima kod kuće jer supruga sa kćerkom hoće da napusti zemlju. Rat kao da ne dotiče filmsku ekipu, sve do trenutka kad počnu njihove lične tragedije. Tada se sve mijenja...

099. TRI PRIČE O SPAVANJU I SPAVAČIMA / THREE STORIES ABOUT SLEEP AND SLEEPERS (omnibus) *PENA ZA BRIJANJE* — pr. CVK K vadrat, Beograd — ps. Mladen Đorđević — r. Mladen Đorđević — f. Ana Jovanović — m. Marko Dačić, Milan Šćepanović, Night Shift —

mt. Zoran Popović — gl. Srđan Karanović, Jelena Stupljanin, Radivoje Bukvić, Maja Nosović.
Opšte planetarna invazija vanzemaljske vrste identične ženama pogađa i malu balkansku državu u vrijeme prijetnji bombardovanjem. Da bi izbjegao vojnu regrutaciju, jedan mladić se presvuče u žensko. Tako maskiran lakše dolazi do dokaza o zavjeri vanzemaljki, ali zato trpi krizu polnog identiteta.

PRIJATELJI — pr. CVK Kvadrat, Beograd, — ps. Milojko Božović — r. Milojko Božović — f. Miloš Đurđević, Mladen Đorđević — m. arhivska — mt. Zoran Popović — gl. Bojan Dimitrijević, Jana Savić, Igor Filipović, Ivana Mandić, Lidija Pletl.
Šta se dešava kada se u životu jednog mladog čovjeka isprepleću snovi sa surovom realnošću: da li su onda prženice doručak iz snova, da li je fudbal najvažniji sporedni san na svijetu? I, najzad, ko je zapravo djevojka iz njegovog sna?

JEDNA MALA — pr. CVK Kvadrat, Beograd — ps. Miroslav Starnatov — r. Miroslav Starnatov — f. Mladen Đorđević, Milojko Božović — m. arhivska — mt. Zoran Popović — gl. Ivan Kolarik, Milan Gašpar, Nevena Kurtović, Petar Pronj.
Mladić živi u skučenom stanu sa mlađim bratom i djedom. Jednoga jutra sumornu svakodnevicu naruši pojava zagonetne djevojke...
— omnibus — met. 2.025 (74 min) — od 27. 11. 2000.

2001.

100. NORMALNI LJUDI / NORMAL PEOPLE — pr. Komuna Beograd, ORB ZDF Pandora Frankfurt, Dokfilm — ps. Srđan Koljević, Oleg Novković — r. Oleg Novković — f. Miladin Čolaković — m. Nikola Pejaković — sc. Biljana Sovilj, Dragan Sovilj — ko. Nebojša Lipanović — mt. Marko Glušac — gl. Nebojša Glogovac, Ljubinka Klarić, Ivan Jeftović, Nikola Đuričko, Slobodan Ninković, Vladan Dujmović, Branimir Popović, Mirajana Lazarević, Radoslav Milenković, Bogdan Diklić, Nikola Pejaković, Milena Dravić, Aleksandar Berček, Tanja Bošković, Dragan Jovanović, Zoran Cvijanović — tp. 35mm, kolor, WS (92 min) — od 22. 2. 2001.
Godina 2000, posljednji dani Miloševićevog režima u predgrađu Beograda. Grupa prijatelja se susreće svake večeri u lakalnom kafeu. Oni sanjaju da žive normalan život. Steva je u ljubavi sa jednom glumicom. Duja je u ljubavi sa svojim motociklom. Bane je vlasnik kafića i planira da mu ga ukrade. Nikola je ratni veteran i sanja da dobije posao. Tomi je vozač ambulantnih kola i voli Miru. Mira voli lokalnog kriminalca koji je zloupotrebljava. Ponekad ona misli da zapravo voli Toma...

101. SELJACI / PEASANTS — pr. Čaplin, Beograd — ps. Dušan Savković, Dragoslav Lazić — r. Dragoslav Lazić — f. Zoran Jovanović — m. Dorijan Šetina — sc. Dragoslav Lazić — ko. Dragoslav Lazić — mt. Petar Jakonić — gl. Velimir Bata Živojinović, Gorica Popović, Tatjana Lukjanova, Dragana Turkalj, Petar Kralj, Mira Banjac, Bogoljub Mitić, Olivera Marković — tp. 35mm, kolor, WS (86 min) — od 23. 2. 2001.
Komedija o ličnostima, karakterima i greškama. Moderna seljačka familija je u centru priče — baka koja je preživjela mnoga teška vremena, pa je zato zovu djeda, njen sin glava kuće i seoski glavar, njegova žena, njihov sin koji sanja da ode u Pariz, i snaja koja želi da bude pjevačica, drugi sin koji je u Parizu i kćerka u Beogradu... Naravno, postoji uvijek rivalska familija.

Nataša Ljubiše Samardžića, 2001.

102. MUNJE / THUNDERBIRDS — pr. Yodi Movie Craftsman, Beograd — ps. Srdja Andjelić — r. Radivoje Andrić — f. Dušan Joksimović — m. Various artists (Beograde scene) — sc. Goran Joksimović — ko. Ljiljana Petrović — mt. Marko Glušac — gl. Boris Milivojević, Sergej Trifunović, Maja Mandžuka, Milica Vujović, Zoran Cvijanović, Nebojša Glogovac, Nikola Đuričko — tp. 35mm, kolor, st. (90 min) — od 21. 3. 2001.
Savremena komedija koja se događa jedne noći u Beogradu. Mare, Pop i Gojko su tri prijatelja koji odrastaju zajedno. Mare i Pop su muzikalni, dok Gojko (uvijek maltretiran od strane njih i nazvan Sisi) postaje dječko u odijelu i vlasnik kluba i studija za snimanje. Pop i Mare pozivaju svoje stare školske drugove da naprave ploču, ali to ne ide tako jednostavno. Gojko nije zaboravio školske dane, iako je sada opkoljen svojim čuvarima. Na putu do kluba, Mare i Pop sreću lažnog Djeda Mraza, hladne policajce i naravno — djevojke.

103. NATAŠA / NATASHA — pr. Sinema Dizajn, Beograd — ps. Srdjan Koljević — r. Ljubiša Samardžić — f. Radoslav Vladić — m. Zoran Erić — sc. Vladislav Lašić — ko. Jamina Sanader, Dušanka Šterić — mt. Marko Glušac — gl. Tijana Kondić, Nikola Đuričko, Anica Dobra, Davor Janić, Dragan Bjelogrlić, Neda Arnerić, Boris Milivojević, Zoran Cvijanović, Slobodan Ćustić, Marko Vasović, Bojan Dimitrijević, Vladan Dujović — tp. 35mm, kolor WS (92 min) — od 26. 4. 2001.
Nataša je sedamnaestogodišnja djevojaka. Njen otac, policijski inspektor, ubijen je u sumnjivom pokušaju ubistva. Poslije godinu dana, na vrhu dezintegracije korumpiranog režima, gonjena sopstvenim emocionalnim haosom i odlučna da pronađe istinu, ona počinje sa nepromišljenom dječijom osvetom. Rastrgnuta između svoje ljubavi za Marka, oženjenog prodavca, i neplanirane zaštite ponuđene od

Kize, Markovog prijatelja i lokalnih kriminalaca, Nataša ne shvata da njena dječija igra prerasta u opasnu avanturu. I Marko i Kiza, svaki na svoj način, pokušavaju da je spasu od lavine iniciranog događaja.

104. VIŠE OD IGRE / MORE THAN A GAME — pr. RTV Srbija — ps. Slobodan Stojanović — r. Zdravko Šotra — f. Dragan Mančić — m. Vojkan Borisavljević — sc. Bora Nježić — ko. Beti Gobecki — mt. Petar Arandjelović gl. Pavle Vujisić, Yoran Radmilović, Nikola Simić, Petar Božović, Slobodan Aligrudić, Mića Tomić, Vlastimir Đuza Stojiljković — tp. 35 mm, kolor st. (98 min) 8. 8. 2001.
Nekadašnja kultna televizijska serija sa popularnim glumcima, od kojih mnogi nisu više medju nama, i sa dodatim dosada neprikazanim snimljenim materijalom, podsjeća nostalgično na velike glumce i ozbiljne produkcije, komparirane čak i savremenim standardima. U tipičnom srpskom gradiću ređaju se događaji u dekadi 1931-1941, od dikatatorskog kraljevskog terora do sudara sa fašizmom i izbijanja revolucije.

105. APSOLUTNIH STO / ABSOLUTE HUNDRED — pr. Baš Čelik, Beograd, Ana Stanić, Beograd — ps. Đorđe Milosavljević, Biljana Maksić, Srdan Golubović — r. Srdan Golubović — f. Aleksandar Ilić — m. Andrej Aćin — sc. Goran Joksimović — ko. Ljiljana Petrović — mt. Stevan Marić — gl. Vuk Kostić, Srđan Todorović, Paulina Manov, Saša Ali, Bogdan Diklić, Milorad Mandić Manda, Dragan Petrović, Slavko Labović, Andrej Srećković, Boris Isaković, Vladan Dujović — tp. 35mm, kolor st. (95 min) — od 6. 9. 2001.
Svaki dan Saša gleda kako njegov brat sve više tone. Gleda ga kako prodaje vrijednosti iz kuće, vidi ga pretučenog, osramoćenog i nepoštovanog zbog neplaćenih dugova vezanih za drogu, prisiljenog da preprodaje drogu za sitne kriminalce i da prodaje svoje medalje, koje su postojale kao jedini dokaz da je jednom bio veliki šampion. Samo mjesec dana ranije, kada je trebao da učestvuje na Svjetskom šampionatu mladih, Saša je izgubio svoj dnevni ritam treninga, neophodan da ga održi u top formi. Saša je shvatio da u životu nije dovoljno biti najbolji, da ima tako malo pravde i čestitosti u svijetu oko njega.

106. BUMERANG / BOOMERANG — pr. VANS, Beograd, Film Link Inc, Toronto, Zillion, Beograd — ps. Svetislav Basara — r. Dragan Marinković — f. Predrag Todorović — m. Rambo Amadeus — sc. Aleksandar Denić — ko. Nenad Lipanović — gl. Lazar Ristovski, Nebojša Glogovac, Dragan Jovanović, Anica Dobra, Paulina Manov, Milena Dravić, Zoran Cvijanović, Maja Sabljić, Petar Božović, Nikola Đuričko, Dragan Bjelogrlić, Vojin Ćetković — tp. 35mm, kolor, st. (90 min) — od 20. 9. 2001.
Do juče naša priča bi bila tragedija. Danas je komedija. Ovo je priča gdje niko ne gubi. Uključuje policajce, gangstere, dilere droge, filmske fanatike, taksiste, pijance, pedesetogodišnje starce, ali jako mlade fatalne ženske; možemo reći da su akteri priče svi oni koje znamo i srećemo svaki dan. Žive živote koje ne žele, onako kako mogu u paukovoj mreži ove proklete teritorije. Ovo je pozadina priče o ljudima iskorišćenim u ratu, nesrećnim i bolnim i kompletno zbunjenim novim mirnim vremenom. Ovo je priča koja će nas nasmijati sopstvenom glupošću i nedostatkom sreće.

107. VIRTUALNA STVARNOST / VIRTUAL REALITY — pr. RTS Beograd, Viktorijafilm, Beograd — ps. Dragoslav Lazić — r. Ratiborka Ćeramilac — f. Veselko Krčmar — m. Vladimir Petričević — sc. Zoran Jokić — ko. Marina Vukasović Medenica — mt. Vera Jocić — gl. Maja Mandžuka, Lazar Jokić, Sonja Savić, Dragan Nikolić, Nikola Đuričko, Slobodan Ćustić Tomanović, Radmila Živković, Danilo Lazović — tp. 35mm, kolor, st. (92 min) — od 6. 10. 2001.
Ovo je film koji se suočava sa veoma ubrzanom bolešću nove generacije — zavisnost od droge. Ovo je priča o dramatičnim, socijalnim i emocionalnim aspektima maloljetnih zavisnika droge. Nesposobni da prihvate pravila novog sveta, bježe u mračni svet narkotika. Senka i Sergej su petnaestogodišnjaci stare matematičke škole. Na prvi pogled, Senka ima sve, bogatstvo, novac, odjeću, porodicu... Ali, nema sreće u odnosu sa svojim roditeljima, koji kao i svi ostali moderni parovi, žive život pun laži i lažnog morala. Sergej živi samo sa majkom, žudeći stalno da upozna svog oca. Pokušava da stalno bude uz Senku, prateći je svuda i imitirajući u svemu. Iako je on stvarno voli, ona se više interesuje za jednog starijeg momka, za koga se ispostavlja da je diler droge.

108. ONA VOLI ZVEZDU / SHE LOVES RED STAR — pr. Horizont 2000 Film Produkcija, Beograd — ps. Goran Mihić — r. Marko Marinković, f. Nebojša Bašić — m. Blue Velvet tim, Miloš Pavlović, Vladimir Radonjić — sc. Dejan Andjelković — ko. Svetlana Proković — mt. Branislav Godić — gl. Gordan Kičić, Danijela Vranješ, Ana Stefanović, Goran Jeftić, Slobodan Stefanović, Mira Banjac, Vera Čukić, Maja Sabljić, Dragan Nikolić, Irfan Mensur — tp. 35mm, kolor, st. (104 min) — od 23. 10. 2001.
Srba je kralj uličnog fudbala. On je diplomirao na fakultetu, fudbalski je fanatik, igra sam sa sobom ako nema nikoga da igra sa njim — ljeti i zimi, na kiši, po snijegu, čak i noću kada njegova baka drži baklju da osvetli malo dvorište — njegovu malu Marakanu. On ne želi da postane profesionalni igrač ni po koju cijenu. Odbija sve lovce na talente bez razmišljanja. Oni stalno pokušavaju da potpišu ugovor sa njim, obećavajući mu Španiju, Grčku, Njemačku... Fudbal je samo igra za njega, a njegova profesija je mikrobiologija.

109. SVE JE ZA LJUDE / EVERYTHING'S FOR PEOPLE — pr. Čaplin, Beograd — ps. Živorad Lazić, Dragoslav Lazić — r. Dragoslav Lazić — f. Zoran Jovanović — m. Dorijan Šetina — sc. Dragoslav Lazić — ko. Dragoslav Lazić — mt. Petar Putniković — gl. Velimir Bata Živojinović, Mira Banjac, Petar Kralj, Dragana Turkalj, Dragiša Milojković, Anita Lazić, Srđan Jovanović, Tatjana Lukjanova — tp. 35mm, kolor, WS (96min) — od 12. 11. 2001.
Mladić, naš čovjek koji živi u Australiji, dolazi da nađe djevojku i da se oženi... Iz Beograda dolazi u selo helikopterom. To je jasan znak da ima mnogo para, a gdje su pare... Nastaju mnoge smiješne situacije, a mnogi likovi otkrivaju svoje pravo lice. Film sa blagom ironijom govori o ljudima tipičnim za naše vrijeme i naše podneblje.

UDK: 016:791.43-92(497.1)"1990/2002"
016:791.43-252(497.1)"1990/2002"
016:791.43(497.1)"1990/2002"

Filmografija

dokumentarnog, kratkog igranog i animiranog filma u Srbiji i Crnoj Gori, 1990-2002.*

Priredio: Andrija Dimitrijević

Osnovna karakteristika srpskog i crnogorskog filma u proteklom periodu, bez obzira da li je on 'veliki' ili 'mali', ogleda se u proizvodnji pojedinačnih, privatno-entuzijastičkih skoro amaterskih ostvarenja (domaća radinost), kojem nedostaje temeljna, odnosno trajna organizovanost kinematografije. Kataklizma na svim planovima skoro da je uništila srpsku kinematografsku mašineriju! Nestanak laboratorija kao što su CFL-AVALA film, Laboratorije filmskih novosti i tiho propadanje laboratorija TV Beograd i Zastava filma, uslovio je prihvatanje čudnog hibrida da se filmom nazivaju i ona ostvarenja koja su proizvedena elektronskom tehnologijom. Snimajuća tehnika, takođe stara i dotrajala, nije obnavljana. Za jednu je nijansu u boljem stanju tehnika za obradu, za montažu i studiji za obradu zvuka. Neki prikazivači (bioskopi) potpomognuti privatnim kapitalom doživeli su delimičnu, ali nedovoljnu renesansu, ali i zanemarljivo mali broj. Isto tako izdavačka delatnost je malo povećana, verovatno kao zamena za nedostatak prave filmske proizvodnje.

Povećan broj filmskih škola takođe karakteriše protekli period. Pored Fakulteta dramskih umetnosti (Beograd), Akademije umetnosti (Novi Sad) i Fakulteta dramskih umetnosti (Cetinje) kao državnih škola, osnovane su Škola Dunav filma (Beograd) — privatna škola, Akademija lepih umetnosti (Beograd) — privatna škola na kojoj se izučava film, zatim Akademija umetnosti Braća Karić (Beograd) takođe je privatna škola; Škola filma Akademskog filmskog centra (Beograd) finansirana je sredstvima republike, tačnije ministarstva za obrazovanje; Centar za vizuelne komunikacije Kvadrat (Beograd) finansiran je privatnim sredstvima i sredstvima donatora; Pirotska škola dokumentarnog filma (Pirot) podržavana je sredstvima donatorskih agencija i opštinskom televizijom TV Pirot; a nezaobilazna Škola animiranog filma (Vranje) pomagana je sredstvima republičkog ministarstva za kulturu i entuzijazmom njenih pokretača.

Izvesna nebriga društva odnosno vlasti za stanje u kinematografiji izmešana s prevelikom dozom kontrole i supervizije, da ne kažem 'cenzure', u glasnoj bespogovornoj doktrini o programiranju filmskih ostavrenja, rezultirali su istovremeno, na jednom planu, nacionalnom euforijom, praćenom religijskim prosvetljenjem, patriotskim duhom.., a na drugom, ono što država skoro i ne gleda, kao da je reč o 'usvojenom detetu', nepravedno se zapostavlja kratki dokumentarni film koji svejedno i dalje čuva iskru autentične umetničke kreativnosti i izraza autorske personalnosti. Bez obzira na preplitanje dogmatskih, stihijno-amaterskih i manijakalno-euforičnih uslova proizvodnje, kratki film opet spasava glavu srpskoj kinematografiji, po ko zna koji put! Kratki film oslobođen pogleda cenzure i supervizije, okrenut planeti i ljudskoj pažnji, utire put izlasku iz jazbine u vidljivi zajednički prostor!

Osnovni zajednički imenitelj kratkog filma na ovim prostorima krije se u tome da ne bude Eksplicitno Superioran već da smirenom utemeljenošću spontano angažuje gledaoca. Tako neformalan, slobodan, skoro opušten pristup umetničke personalnosti, najviše i krasi srpsku i crnogorsku kinematografiju! Kratki film svojom energijom i šarmom i dalje uništava barijeru između platna i života, čineći sam život lepšim, uzbudljivijim i jasnijim!

* * *

U filmografiji su navedeni filmovi koji su prikazani na Festivalu jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu. Navedeni su filmovi koji su prikazivani u konkurenciji. Nisu navedeni filmovi koje su prozvodile televizije. Nisu navedene nagrade na festivalima u zemlji i inostranstvu.

Podaci su sakupljani iz Godišnjaka Instituta za film, Kataloga Festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma u Beogradu, dnevne štampe i kataloga nekih smotri i drugih festivala u zemlji.

LEGENDA: * = film koji zaslužuje veću pažnju, a = autor, reditelj, animacija,... sc = scenario, k = kamera, m = montaža, muz = muzika, t = zvuk. Kurzivom (nakošeno) naglašeni su autor i bilješka o sadržaju filma.

1990.

1. SEDAM SMRTNIH GREHOVA / Antidogmin, Beograd: a. *Zoran Jovanović*, — sc. Zoran Jovanović. — k. Zoran Bogdanović, — m. Aleksandar Ilić, — t. Braća Vranešević, — 11 min, color, 35 mm, — animirani. *Sedam smrtih grehova*.

2. BERENISA — JAČA OD SMRTI / Avala film, Beograd: a. *Dinko Tucaković*, — sc. Dinko Tucaković, — k. Branimir Ružić, — m. Snežana Ivanović, — t. Branko Neškov, — 17 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Posveta Edgaru Alanu Pou*.

3. CRNA SAM ALI LIJEPA / Avala film, Beograd: a. *Danko Stojić*, — sc. Danko Stojić, — k. Časlav Pantelinac, — m. Mihailo ilić, — t. Mića Mesarević, — 11 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Likovna izložba Rade Selaković u Kraljevu*.

4. RED I MIR / Avala film: a. *Mihailo Ilić*, — sc. Mihailo Ilić, — k. Spasoje Todorović, — m. Mihailo Ilić, — t. Mića Mesarević, — kratki igrani.

5. GUSLAR / Avala film: a. *Slobodan Novaković*, — sc. Slobodan Novaković, — k. Veselko Krčmar, — m. Vladimir Milenković, — t. Radoslav Bojković, — 12 min, color, 16 mm — dokumentarni. *Najava nove istorije*.

6. DIM U MAGLI / Bakar film, Bor: a. *Ivan Janković*, — sc. Ivan Janković, — k. Slaviša Bugarinović, — m. Žarko Mileusnić, — t. Miodrag Kelić, — 29 min, color, 16 mm — dokumentarni.

7. ULAŽENJE U KOMUNIZAM / Bakar film, Bor: a. *Vladimir Bunjac*, — sc. Vladimir Bunjac, — k. Đorđe Nikolić, — m. Jelica Đokić, — t.? — dokumentarni. *Razvitak crvene buržoazije!*

8. RANKO RAB BOŽJI / FRZ, Beograd: a. *Zoran Zaninović*, — sc. Zoran Zaninović, — k. Jovan Jekić, — m. Petra Marković, — t. M. Davidović, S. Ristić, — 20 min, color, dokumentarni.

9. SRPSKA RAPSODIJA / FRZ, Beograd: a. *Mihailo Vukobratović*, — sc. Milosav Marinović, Aleksandar Kothaj, — k. grupa snimatelja, — m. Lana Vukobartović, — t. S. Ristić, — 10 min, color, dokumentarni. *Vizantijska Srbija*.

10. ZEMLJA IZA ZIDA / FRZ, Beograd: a. *Miloš Radivojević*, — sc. M. Radivojević, I. Cvetković, — k. Sulejman Medenčević, — m. Mustafa Preševa, — t. S. Ristić, — 60 min, color, dokumentarni. *Daleka i velika zemlja Kina*.

11. ISTARSKE PRIČE — OKOLICA RAPCA / FRZ, Beograd: a. *Srđan Karanović*, — sc. Milosav Marinović, — k. Radoslav Vladić, — m. Branka Čeperac, — t. S. Ristić, I. Štifanić, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Prva istarska legenda*.

12. ISTARSKE PRIČE — OKOLICA UMAGA / FRZ, Beograd: a. *Srđan Karanović*, — sc. Milosav Marinović, — k. Radoslav Vladić, — m. Branka Čeperac, — t. S. Ristić, I. Štifanić, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Druga istarska legenda*.

13. RANKO I SNEŽANA / FRZ, Beograd: a. *Radoslav Ogenović*, — sc. Radoslav Ognjenović, — k. Aleksandar Kajević, — m.? — t. Marko NikolIć, — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Dvoje slepih koji imaju normalni decu...*

14. GROZDANA SA GOLIJE / FRZ, Beograd: a. *Milija Životić*, — sc. Svetislav Tijanić, — k. Milija Životić, — m. Petra Marković, — t. S. Ristić, M. Davidović, — 15 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Siromašna devojčica u bespuću Golije preko knjiga i članak dolazi do znanja!*

15. ŠEVA / FRZ, Beograd: a. *Duško Ševo*, — sc. D. Ševo, — k. Nenad Pukmajster, — m. Milo Lekić, — t. Svetislav Ristić, — 1 min, color, 35 mm, — animirani. *Igra rečima u očima i prezimenu autora*.

16. U POTRAZI / FRZ, Beograd: a. *Marko Karadžić*, — sc. Marko Karadžić, — k. Zoran Veljković, — m.? — t. S. Ristić, — 8 min 30 sec, color, 35 mm — eksperimentalni. *Prostor je onoliki koliko ga čovek osvaja*.

17. CERSKA BALADA / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Novaković*, — sc. Slobodan Novaković, — k. Bratislav Grbić, — m. Vladimir Milenković, — t.? — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *70 godina od cerske bitke*.

18. ISTARSKE PRIČE — OKOLICA PULE / FRZ, Beograd: a. *Srđan Karanović*, Janko Baljak, — sc. Milosav Marinović, — k. Radoslav Vladić, Jovan Milinov, — m. Branka Čeperac, — t. S. Ristić, I. Štifanić, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Treća istarska legenda*.

19. ISTARSKE PRIČE — OKOLICA ROVINJA / FRZ, Beograd: a. *Srđan Karanović*, — sc. Milosav Marinović, — k. Radoslav Vladić, — m. Branka Čeperac, — t. S. Ristić, I. Štifanić, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Istarska legenda*.

20. ISTARSKE PRIČE — OKOLICA POREČA / FRZ, Beograd: a. *Srđan Karanović*, — sc. Milosav Marinović, — k. Radoslav Vladić, — m. Branka Čeperac, — t. S. Ristić, I. Štifanić, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Istarska legenda*.

21. SRBI U TRSTU / Dunav film, Beograd: a. *Vladan Slijepčević*, — sc. Vladan Slijepčević, — k. Časlav Pantelinac, — m. Jelica Đokić, — t.? — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Srpska kolonija u Trstu*.

22. ČOVEK KOJI JE PRAVIO SISTEME / Dunav film, Beograd: a. *Jovan Jovanović*, — sc. Jovan Jovanović, — k. Radovan Čok, — m. Jovan Jovanović, — t.? — 10 min, color, 35 mm — dokumentarni. *O Edvardu Kardelju!*

23. SUKOB / Dunav film, Beograd: a. *Aleksandar Ilić*, — sc. Aleksandar Ilić, — k. Jovan Jovanović, — m. Aleksandar Ilić, — t. Radivoje Đurić, — 7 min, color, kratki igrani — dokumentarni. *Čovek je zagađenjem sebe doveo do samouništenja*.

24. NA RASKRŠĆU VEKOVA / Dunav film, Beograd: a. *Miomir Stamenković*, — sc. Blagoje Ilić, — k. Jovica Krstić, — m. Jelica Đokić, — t. Radivoje Vujić, — 87 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

25. STRAH OD SMRTI / Dunav film, Beograd: a. *Danijel Popović*, — sc. Danijel Popović, — k. Danijel Popović, — m. Olgica Pantelinac, — t.? — 6 min, color, eksperimentalni.

26. NA GAZI-MESTANU / Dunav film, Beograd: a. *Zvonko Mišić*, — sc. Zvonko Mišić, — k. grupa snimatelja, — m. S. Mladenović, — t.? — 7 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *600 godina proslave kosovske bitke*.

27. POVRATAK / Dunav film, Beograd: a. *I. Veljanova*, — sc. I. Veljanova, — k. M. Tomašević, — m. V. Korijenac, — t.? — 7 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

28. KOSOVO NEOTUĐIVO / Dunav film, Beograd: a. *I. Veljanova*, — sc. I. Veljanova,, — k.?, — m. V. Korijenac, — t.? — 14 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Zbivanja u pokrajini tokom poslednjih 50 godina*.

29. FEST / Filmske novosti, Beograd,: a. *S. Grdinjić*, — sc.?, — k. M. Jovanović, — m. D. Ivanović, — t. R. Šuput, — 5 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Arhivski materijali o Festu*.

30. PRIVIĐANJE / Fokus, Beograd: a. *Milan Jelić*, — sc. Milan Jelić, — k. Dušan Nedeljković, — m. Branka Čeperac, — t.? — kratki igrani. *Pijanica vidi belog miša*.

31. STARO KUPATILO BROJ 1 / Inex film, Beograd: a. *Milan Ćirica*, — sc. Milan Ćirica, — k. Todor Jović, — m. Vladimir Milenković, — t. Ljuba Jovanović — 11 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Marko Rastić ima 14 godina, a već za sobom pet uloga, tri u dramama a dve prve nagrade za ostvarenja na festivalu u Nišu*.

32. NE VERUJEM U NEBESA, NO U MARKSA I ENGELSA / JU Sinema, Beograd: a. *Dušan Kneževič*, — sc. Miloš Marković, — k. Đuro Ivanović, — m. Mihailo Ilić, — t.? — 10 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

33. AQUA / JU Sinema, Beograd: a. *Želimir Gvardiol*, — sc. Želimir Gvardiol, — k. Branko Pelinović, — m. Mihalo Ilić, — t. S. Zajc — 7, 30 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Javna gradska kupatila*.

34. GRAD SA HILJADU LICA / JU Sinema, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Nikola Majdak, — k. Pedro Asano De Amorim, — m. Ibraim Said, — t.? — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o Lisabonu*.

35. DOBRO JE ZNATI / JU Sinema, Beograd: a. *Bojan Trajković*, — sc. Ivan Panić, Dušan Jelić, — k. Bojan Trajković, — m. Nebojša Petrović, — t.? — 7, 30 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

36. KRAJOLIK MISLI / JU Sinema, Beograd: a. *Dušan Kneževič*, — sc. Rade Vojvodić, — k. Dragan Jovanović, — m.? — t.? — 9 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

37. KRABULJA CRVENE SMRTI / JU Sinema, Beograd: a. *Dušica Žarković*, — sc. Dušica Žarković, — k. A. Kajević, M. Đurđević, — m. Jelica Đokić, — t. N. Felbab, D. Bogunović, — 7, 30 min, color, 16 mm, — animirani. *Po Edgaru Alanu Pou crvena smrt prekida gozbeni pir.*

Sweet Slobodana Đorđevića, 1990.

38. DUNAFALVI MARŠ / Terra, Novi Sad: a. *Aleksandar Davić*, — sc. Boško Brzić, — k. Jovan Milinov, — m. Margit Nmet, — t. K. Morvai, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Mađarski podoficir Lajoš Dunafalvi je spasao preko 100 ljudi iz sela Kovilj*.

39. SWEET DREAMS / Terra, Novi Sad: a. *Slobodan Đorđević*, — sc. Slobodan Đorđević, — k. Slobodan Đorđević, — m. Igor Spasov, S. Zajc, — t.? — 6 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Doživljaj toplog i hladnog u erotskom snu*.

40. S DRUGE STRANE / Terra, Novi Sad: a. *Dragan Štiglić*, — sc. Dragan Štiglić, — k. Nikola Sekerić, — m. Vladimir Litavski, — t.? — 30 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Tri tajne u tri susedne sobe*.

41. CRVENA LINIJA KUĆE UJKIĆA / TV Titograd: a. *Momir Matović*, — sc. Momir Matović, — k. Slavko Vukčević, — m. Mirjana Đurković, — t.? — dokumentarni. *Kuća na granici sa Albanijom*.

42. PREDRAG N. PAR LUI — MEME, EROTIC / Videoart, Beograd: a. *Petra Nedeljković*, — sc. Petar Nedeljković, — k. Mile Lukić, — m. T. Dukić, B. Salić, — t. R. Merc, — 7 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

43. ZLATOBOR — ČIGOTA LOOK / Videoart, Beograd: a. *Petar Nedeljković*, — sc. Petar Nedeljković, — k. Slobodan Jović, — m. Milanka Nanović, — t. R. Merc, — 7 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

44. DEMO(N)KRATIJA I NAROD / Videoart, Beograd: a. *Petar Nedeljković*, — sc. Petar Nedeljković, — k. Mile Lukić, — m. Zoran Popović, — t. R. Merc, — 4 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Događanje naroda je srpski fenomen*.

45. ŽIVOT UZ GRANICU /Zastava film, Beograd: a. *Kreso Sidik*, — sc. Kreso Sidik, — k. Vladimir Mićunović, — m. Jasmina Mandić, — t. Rajko Smederevac, — 29, 30 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Na samoj granici sa Albanijom*.

1991.

46. LIBERTAS / TRZ ANTIDOGMIN, Beograd: — a. *Zoran Jovanović*, — sc. Zoran Jovanović, — k. Zoran Bogdanović, — m. Aca Ilić, — t. Raša Vujić, — 3 min. 6 sec, color, 35 mm, — animirani.

47. MUVA / FRZ Beograd: — a. *Momčilo Kovačević*, — sc. Momčilo Kovačević, — k. Vuk Ćetković, — m. Nenad Cimeša, — t. Neškov Branko, — 15 min. 3 sec, color, 35 mm, — kratki igrani. *U horor priči muva je ubica. Kućne muve su prenosioci opasnih bolesti: tifus, dizenterija, kolera. Muve sišu krv toplokrvnim sisarima: čoveku...*

48. SUZE NA LICU / FRZ Beograd: — a. *Stjepan Zaninović*, — sc. Stjepan Zaninović, — k. Grupa snimatelja, — m. Aca Ilić, — t. Marko Rodić, — 26 min. 6 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *U godinama za nama bilo je mnogo drama i suza. Taman kada jednu suzu obrišemo, druga već nadolazi.*

49. AI LOFOTEN / FRZ Beograd: — a. *Nebojša Pjević*, — sc. Nebojša Pjević, — k. Milutin Vučićević, — m. Marko Nikolić, — t. Marko Nikolić, — 9 min. 31 sec, color, 16 mm, — dokumentarni. *Univerzalna priča o tužnoj sudbini jednog ribarskog mesta.*

50. DNEVNIK / FRZ Beograd: — a. *Zoran Veljković*, — sc. Zoran Veljković, — k. Zoran Veljković, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Andrija Dimitrijević, — 15 min. color, 35 mm, — eksperimentalni. *Večita tema filmskih stvaraoca ogleda se u pokušaju da se još jednom vizualizuje snoviđajno i pomeša sa realnim.*

51. TAJNE PROKLETIJA / FRZ Beograd: — a. *Marko Karadžić*, — sc. Ilja Slani, Marko Karadžić, — k. Radoslav Vladić, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 11 min 40 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *Pored divljine otkrivaju se čari i lepote koje nikoga ne ostavljaju ravnodušnim.*

52. OVDJE NEMA NESRETNIH TURISTA / FRZ Beograd: — a. *Goran Gajić*, — sc. Vladislava Vizi, — k. Radoslav Vladić, — m. Branko Neškov, — t. Marko Rodić, Svetolik Zajc, — 17 min. 20 sec, color, 35 mm, — kratki igrani. *Kada tetka — u poznijim godinama — na letovanju sretne svoju ljubav iz mladosti, shvata da je ljubav ipak najlepša i tek onda dopušta svojoj bratanici da ima dečka!*

53. ČETRNAESTI DAN OKTOBRA / FRZ Beograd: — a. *Srđan Hadžić*, — sc. Srđan Hadžić, — k. Branko Perak, — m. Svetlana Ilić, — t. Marko Rodić, — 7 min. 42 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *Uvek u svakom ratu neko gine.*

54. IGRE IZ SUDANA / FRZ Beograd: — a. *Ibrahim Said*, — sc. Ibrahim Said, — k. Ibrahim Said, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 2 min. 4 sec, color, 35 mm, — animirani. *Crnoputi junaci sa afričkih prostora južnog sudana, nacrtani na filmskoj traci igraju po ritmu bubnjeva.*

55. TERASA / FRZ Beograd: / — a. *Goran Radovanović* — sc. Goran Radovanović, Miroslav Pendelj, — k. Radoslav Vladić, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 14 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Vlasnik se susreće sa nepoznatim na svojoj terasi. Paradoks zločina!*

56. LJUDI KOJI ŽIVE U STAKLENIM KUĆAMA UŽIVAJU U POGLEDU / FRZ Beograd: / — a. sc. k. m. *Vladan Nikolić*, — 4 min, color, 35 mm, — eksperimentalni.

57. DANI OKAČENI NA OBLAKE / FRZ Beograd: — a. *Ružica Lukić*, — sc. Ružica Lukić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Dragoljub Vojvodić, — 14 min, 40 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *Šiptari kamenuju udžericu u kojoj živi i četvorogodišnja devojčica koja treba da ide na operaciju oba oka. Kada ekipa TV Novi Sad skupi pare za operaciju, lekari iz Amerike javljaju da se sa operacijom zakasnilo. Ostaju samo krugovi tame.*

58. OČI BOJE NEBA / FRZ Beograd: — a. *Milan Ćirica*, — sc. Milan Ćirica, — k. Todor Jović, — m. Nadežda Popadić, — t. Ljuba Jovanović, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Usvojena devojčica iako ima pažnju staratelja, piše pesme o majčinoj ljubavi.*

59. LAMENT NAD SEOBAMA / FRZ Beograd: — a. *Slobodan Novaković*, — sc. Slobodan Novaković, — k. Veselko Krčmar, — m. Vladimir Milenković, — t. Radoslav Bojković, — 20 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

60. ŠEVIN LET / FRZ Beograd: a. sc. k. m. t. — *Duško Ševo*, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

61. AKO UMRE / FRZ Beograd: a. *Edi Osghian,* — sc. Jasmina Stefanović, Edi Osghian, — k. Veljko Pavović, — m. Nataša Bogosavljević, — t. Novak Felbab, — 17 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Dok čuva drugome stan, mladiću stiže koverat bez imena i adrese?*

62. ČEKAJUĆI ČUDO / FRZ Beograd: a. *Dragiša Filipović*, — sc. Dragiša Filipović, — k. Amir Rijavec, — 10 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

63. ZAPRŠKA / FRZ Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Aleksandar Kajević, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — crtani.

64. PIJANI BROD / FRZ Beograd: a. *Miodrag Novaković*, — sc. Miodrag Novaković, — k. grupa autora, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 14 min, 11 sec, color, 35 mm, — eksperimentalni.

65. ŠARAN / FRZ Beograd: a. *Miloš Radivojević*, — sc. Živorad Lazić, — k. Aleksandar Petković, — m. Petar Jakonić, — t. Đorđe Đurović, Marko Rodić, — 28 min, color, 35 mm, — kratki igrani.

66. POMRAČENJE / FRZ Beograd: a. *Oleg Novković*, — sc. Oleg Novković, Srđan Koljević, — k. Goran Volarević, — m. Šimo Dakić, — t. Novak Felbab, — 17 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

67. MOJ MALI CRNI I VELIKI BIJELI SVET / FRZ Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Erol Čolaković, — m. Svetlana Nedeljkov — Maksimović, — t. Rihard Merc, — 28 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Film o stvaralačkom činu Žarka Pešikana.*

68. AMBASADOR JE UBIJEN U ŠTOKHOLMU / Centar film: a. *Ratko Ilić*, — sc. Ratko Ilić, — k. Andreas Belis, Heinz Rumpolt, — 87 min, crno-beli, 35 mm, — dokumentarni. *Ubistvo Vladimira Rolovića, ambasadora u Švedskoj, iako snimljeno još pre dvadesetak godina, dobilo je odobrenje za javno prikazivanje tek sada.*

69. REKVIJEM ZA JOVANA AČANSKOG / Dunav film: a. *Kamenko Katić*, — sc. Kamenko Katić, — k. Stevan Landup, — m. Vera Baronijan, — t. Uroš Grujičić, — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Čudna pogodba seljanina Jovana, sa seoskim grobarom o čuvanju i brizi do smrti.*

70. SLIKATI NEMOGUĆE / Dunav film: a. *Slobodan Novaković*, — sc. Slobodan Novaković, — k. Veselko Krčmar, — m. Vladimir Milenković, — t. Radoslav Bojković, — 28 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Film o 60 godina nadrealizma u Beogradu.*

71. CAR UGALJ — KOLUBARA — CARICA ZEMLJA / TRZ Feniks film, Beograd: a. *Mića Milošević*, — sc. Mića Milošević, — k. Živorad Milić, — m. Branka Čeperac, — 22 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Rudari brinu o ekološkim prilikama u Lazarevcu.*

72. TOPLIČKI USTANAK / TRZ Feniks film, Beograd: a. *Miki Stamenković*, — sc. Balgoje Ilić, — k. Jovica Krstić, — m. Jelena Đokić, — 77 min, crno-beli, 35 mm, — dokumentarni. *Originalni arhivski materijali iz vremena ustanka protiv okupatora u prvom svetskom ratu.*

73. TURISTI / TRZ Fokus, Beograd: a. *Dragutin Milanović*, — sc. Dragutin Milanović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Jelica Đokić, — 3 min, color, 16 mm, — animirani. *Turistu u gradu ne privlače lepote grada već nešto sasvim drugo...*

74. KNEZ MIHAILOVA ULICA / TRZ Fokus: a. *Milan Jelić* — sc. Milan Jelić, Ksenija Stojanović, — k. Nikola Đurašković, — m. Natalija Cvijić, — t. Jasan Bogojević, — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Poznate ličnosti govore o vraćanju evropskog sjaja poznatoj beogradskoj ulici.*

75. MODERNA DEVOJKA / TRZ Fokus: a. *Milan Jelić*, — sc. Milan Jelić, Ksenija Stojanović, — k. Nikola Đurašković, — m. Natalija cvijić, — t. Jasna Bogojević, — 12 min, color, 16 mm — dokumentarni. *Princeza Radmila Karađorđević, obrazovana žena...*

76. ZORA / TRZ Fokus: a. *Milan Jelić*, — sc. Milan Jelić, — k. Nikola Đurašković, — m. Natalija Cvijić, — 5 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Ulice Beograda mokre od noćne kiše i cik zore.*

77. VOZOVI KOJE SMO VOLELI / Filmske novosti, Beograd: a. *Lidija Veljanova*, — sc. Lidija Veljanova, — k. arhivski materijali — m. Vojislav Korijenac, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Prijateljstvo razvijano uzajamnim posetama između Slovenaca i Srba.*

78. PRINUDNI OTKUP I SUDBINA ILIJE NIKOLIĆA / Ikar Novi Sad, TV Novi Sad,: a. *Prvoslav Marić*, — sc. Danica Aćimović, Prvoslav Marić, — k. Gabor Kiš, — m. Katarina Kislovski — 29 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Kolektivizacija i prinudni otkup u Vojvodini prvi put otkriva tragičan posleratni život mnogih seljana.*

79. LJUBAVNA PRIČA / YU Cinema dizajn, Beograd: a. sc. k. m. t. — *Spasa Dakić*, — 5 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Fotograf i njegov model se razilaze posle ljubavi i posla.*

80. PAMĆENJE ZEMLJE / Pan Film, Pančevo: a. *Mihailo Sekulić*, — sc. Mihailo Sekulić, — k. Miroslav Stanković, — m. Vladimir Milenković, — 21 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Sudbina umetnika Milorada Mihailovića u sukobu sa socrealizmom.*

81. EDVARD — RANJENA PTICA / YU Sinema Dizajn, Beograd: a. *Srđan Zamolo*, — sc. Srđan Zamolo, — k. Todor Jović, — m. Nada Popadić, — t. Milena Slepčević, — 20 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o prvom pilotu u Srbiji, Edvardu Rusijanu.*

82. DJANKARLO / SKC Beograd: a. *Radoslav Moskovlić*, — sc. Radoslav Moskovlić, — k. Zoran Sinđelić, — m. Milena Arsenijević, — t. Đorđe Đurović, — 24 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o sukobu u porodici koja se razrešava tako što sin postaje svojevoljno žigolo.*

83. JAMA / Soko film, Beograd: a. *Milorad Bajić,* — sc. Milorad Bajić, — m. Mirjana Kićović, — t. Dragan Cenerić, — 45 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

84. ZLOČIN I KAZNA / Spes, Novi Beograd: a. *Želimir Gvardiol*, — sc. Želimir Gvardiol, — k. Miroslav Stanković, — m. Petar Marković, — 13 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

85. ČIKA STEVINA MISIJA MIRA / Terra, Novi Sad: a. *Goran Vukčević*, — sc. Goran Vukčević, — k. Nikola Sekerić, — m. Vera Bojić, — t. Vladimir Stanojević — 12 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Čika Steva proizvodi svoj šampanjac i prijatelj je Ujedinjenih nacija.*

86. ZAGRLJAJ / Terra, Novi Sad: a. *Miroslav Petrović* — sc. Miroslav Petrović, — k. Balgoje Lupa, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Zoran Prodanović. — 7 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Manastir iz 16 veka je u centru rafinerije u Pančevu.*

87. KRUG / Zastava film: a. *Divjak Nebojša*, — sc. Divjak Neboša, — k. Stevica Mirić, — m. Vesna Gavrik, — t. Novak Felbab, — 23 min, crno beli, 16 mm — kratki igrani.

88. KAPETAN DUGE PLOVIDBE / Zastava film: a. *Milun Vučinić*, — sc. Milun Vučinić, — k. Nebojša Bašić, — m. Svetlana Katanić, — t. Novak Felbab, — 28 min, color, 16 mm — kratki igrani.

89. PRECI I POTOMCI / Zeta fim, Budva: a. *Nikola Popović*, — sc. Nikola Popović, — k. Slavko Todorović, — m. Snežana Ivanović, — t. Branko Neškov, Siniša Jovanović — 71 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

90. NOĆ DUGA 68 GODINA / Zeta film, Budva: a. *Momir Matović*, — sc. Momir Matović. — k. Savo Jovanović, — m. Gina Paović, — t. Željko Martinović — 17 min, color, 35 mm — dokumentarni. *Slepa već 68 godina, usamljena starica živi po vlastitom izboru.*

91. ASTROPOLITA / Zvezda film, Novi Sad,: a. *Aleksandar Manić*, — sc. Aleksandar Manić, — k. Dušan Čekić, — m. Vera Bojić, — t. Karlo Morvai, Milovan Rakić, — 18 min, color, 35 mm — dokumentarni.

92. NA DAN VAZNESENJA / Zvezda film: a. *Branko Milošević*, — sc. Branko Milošević, — k. Dušan Čekić, — m. Dragoljub Vojvodić, — 11 min 26 sec, color, 35 mm — dokumentarni. *Srbi u Prizrenu se okupljaju pored ostataka crkve Sv. Spase*.

93. PUSTARA / Zvezda film, Novi Sad: a. *Radiša Stanišić*, — sc. Radiša Stanišić, — k. Ljubomir Bečejski, — m. Voja Ivošev, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

94. SPIRITUS / Zvezda film, Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Ljubomir Bečejski, — m. Nada Travica, — t. Šimo Jan, — 11 min, color, 35 mm — dokumentarni.

1992.

95. ČOVEK KOJI JE MOGAO DA IZMENI ISTORIJU / Atlas film, Zemun: a. *Milan Kneževič*, — sc. Milan Kneževič, — k. Rade Kovačević, — m. Petar Jakonić, — t. Andrija Dimitrijević, — 25 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Nikola Kavaja rođen u Peći još kao dete interniran u logore Albanije. Najpoznatiji atentator na Tita. Zatočenik zatvora u Americi govori o svojim pogledima i svojim pokušajima.*

96. HILDA DAJČ / Co film, Beograd: a. *Radoslav Ognjenović*, — sc. Nedeljko Ješić, — k. Miloš Mitrović, — m. Ksenija Klem, — t. Jasna Bogojević, — 27 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *U logoru na Banjici zatočena Hilda Dajč 1942. godine piše svojim drugaricama. Danas joj njene školske drugarice odgovaraju*.

97. GOSPA — KRALJICA HRVATA / Dunav filma, Beograd — a. *Krsto Škanata*, — sc. Krsto Škanata, — k. Radiša Vićentijević, — 12 min, c/b, 35 mm, — dokumentarni.

98. ALHEMIČAREV SAN / Avala film, Bikić studio, Beograd: a. *Ranko Radovanović*, — sc. Ranko Radovanović — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonj Đorđević, — t. Branko Neškov, — 10 min, color, 35 mm, — animirani. *Metafora o filmskom animatoru kao srednjevekovnom alhemičaru*.

99. HOLY ANIMAL / Avala film, Bikić studio, Terra film, Beograd: a *Silvana Jejar* — sc. Silovana Jejar — k. Nenad Pukmajster — m. Sonj Đorćević — t. Braća Vranešević. — 8 min, color, 35 mm, — animirani. *Devojku u nevolji spašava mladić njenog života*.

100. ISUS HRISTOS PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA / Avala film, Bikić studio, Beograd: a *Miroslav Jelić* — sc. Miroslav Jelić — k. Nenad Pukmajster — m. Sonja Đorđević — t. Branko Neškov — 1 min, color, 35 mm, — animirani. *Pozitivna kritika našeg mentalitea u aktuelnom političkom trenutku*.

101. ŠIZIF / Avala film, Bikić studio, Beograd: a. *Vladimir Stanić* — sc. Vladimir Stanić — k. Nenad Pukmajster — m. Sonja Đorđević — t. Branko Neškov — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Svi mi guramo neki svoj kamen*.

102. NE TREPERI DUŠO / Avala film, Sinema dizajn, TV Beograd, — a. *Milivoje Životić* — sc. Milivoje Životić — k. Milivoje Životić — m. Petar Marković — t. Siniša Jovanović-Singer — 18 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Priča o ljudima koji skupljaju sekundarne sirovine i nad njihovom cigan malom nadvijaju se nove zgrade. Polako ali sigurno oni nestaju*.

103. FUTURE / Kino Klub Beograd,: a. *Pantović Predrag*, — sc. Pantović Predrag, — k. Pantović Predrag, — 3 min, color, 16 mm, — animirani. *Iako su usamljeni ljudi kada se pronađu, bez obzira na lutanje, prvo grade, onda ruše, a onda se raziđu*.

104. DAY DREAMER / Kimim film internacional, Beograd: a. Miroslav Nestorović, — sc. Miroslav Nestorović, — k. Radoslav Vladić, — m. Vuksan Lukovac, — t. Ljubiša Špegar, — 15 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Kako izgleda susret sa ličnim doživljajem slobode?*

105. NOVI PUT U PROŠLOST / Map film Beograd: a. *Siniša Dimitrijević*, — sc. Siniša Dimitrijević, — k. Svetislav Vučković, — m. Vijislav Korijenac, — t. Siniša Dimitrijević, — 5 min 30 sec, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Čovek je sticajem okolnosti u dodiru sa fašizmom, staljinizmom i brozoizmom*.

106. POSLEDNJA BIOSKOPSKA PREDSTAVA / Montenegro film, Podgorica: a. *Momir Matević*, — sc. Momir Matević, — k. Vjekoslav Vađon, — m. Sonja Pekić, — 20 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Bioskopi se gase, a tehnologija sve više koristi jezik filma u svrhu svakakve manipulacije*.

107. LIKOVNA KOLONIJA / Pan film, Pančevo: a. *Ivan Rakidžić*, — sc. Dragutin llkić, — k. Branislav Pantić, — m. Dragoljub Mitrović, — 17 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Život i rad likovne kolonije u deliblatskom pesku tokom 15 godina*.

108. DANSE MACABRE — IGRA SMRTI / RTS, Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. Vuk Dapčević, — k. Vuk Dapčević, — m. Slobodan Bajkić, Vladan Milenković, — t. Marko Rodić, — 5 min, 35 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *Orao lovi zmije poskoke dok su u ljubavnom zanosu*.

109. ĐURĐEVDAN NA GORI / RTS, Beograd: a. *Vladimir Slani*, — sc. Vladimir Slani, — k. Bratislav Grbić, — m. Snežana Ivanović, Jasna Štolba, — t. Radoslav Miljković, — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Đurđevdan je velika prolećna svetkovina kojom se zima odvaja od leta*.

110. MOJA, TVOJA, NAŠA DOMOVINA / RTS Beograd: a. *Stjepan Zaninović*, — sc. Stjepan Zaninović, — k. Predrag Bambić, — m. Svetlana Katanić, — 36 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Ekstremni nacionalizam u sukobu sa totalitarnim sistemima koji se rađaju, rađaju,..*

111. HRISTOČEŽNJIVI PUT / RTS Novi Sad: a. *Goran Vukčević*, — sc. Dušan Roković, Goran Vukčević, — k. Dragan Milanić, — m. Katarina Kislovski, — t. Milovan Roković. — 19 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

112. ŽIVOT ZA POD KAMEN / RTS Novi Sad: a. *Predrag Babović*, — sc. Jovan Plamenac, — k. Dragan Miljanović, — m. Tatjana Babović, — t. Vijislav Ivošev, — 30 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Baba stara 9 decenija na pet sati hoda od Sutomora živi sa kravom, spava u istoj prostoriji, pije kišnicu, bori se za svaku travku, zimi, leti.*

113. KORENI I TRAGOVI / RTS Novi Sad: a. *Ružica Lukić*, — sc. Ružica Lukić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Mihajlo Ilić, — t. Mihajlo Ilić, Bora Zlatković, — 25 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *1945. godine Crnogorci iz katunske i lješanske nahije, oko 1200 porodica, kolonizirali su švapsko selo Sekić, sadašnji Lovćenac u Vojvodini.*

114. KRIK / RTS Novi Sad: a. Milan Belegišanin, — sc. Milan Belegišanin, — k. Ljubomir Glušica, — m. Nada Travica, — t. Milovan Rakić, — 18 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Nakon 35 godina bivši logoraš se vraća na mesto svog logoraškog staništa, Sveti Grgur i Goli otok.*

115. KRŠTENJE / RTS Novi Sad: a. *Ljubiša Nikolin*, — sc. Ljubiša Nikolin, — k. Ljubiša Nikolin, — m. Vera Bojić, — t. Vojislav Ivošev, — 25 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Crnogorske izbeglice iz Albanije iz Draka smeštene u Danilovgradu.*

116. ANATOMIJA / Sinema dizajn, Beograd: a. *Miroslav Živanović*, — sc. Miroslav Živanović, — k. Dragan Stanojković, — muz. Bata Nećak, — t. Miodrag Vučković, — 28 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Igra između skitnice i čuvara lubenica!*

117. SAGA O SAMURAJU I GLIBU / RTS Beograd, SKC Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Miloš Mitrović, — m. Miša Jevtić, — t. Branko Đorđević, — 24 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Bušido kodeks glavnog junaka u sukobu sa ratom i raspadom zemlje!*

118. S TUGOM I BOLOM U SRCU / RTS Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. Nikola Lorencin, — k. Miodrag Stojčić, — m. Ksenija Klem, — t. Miodrag Vučković, — 7 min, color, 16mm, — dokumentarni. *Čitulje u beogradskoj Politici i zagrebačkom Večernjem listu.*

119. HRAM GOSPODNJI NAD SUMPORNOM VODOM / TRS Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Erol Čolaković, — m. Gordana Milić, — muz. Ruža Rudić, — 24 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

120. ZAKON PRIRODE / RTS Beograd, Globus film: a. *Petra Lalović*, — sc. Petra Lalović, — k. Petra Lalović, Živorad Milić, — m. Jelica Đokić, — t. Rihard Merc, — 16 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

121. LUDI KAMEN / RTS Beograd: a. *Radoslav Moskovlić*, — sc. Radoslav Moskovlić, — k. Zoran Sinđelić, — m. Jasna Štolba, — t. Đorđe Đurović, — 32 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Dragitnu je vreme da se ženi, ali sve devojke iz sela su otišle u grad!*

122. UMETNICI O GENOCIDU / RTS Novi Sad: a. *Božidar Vučurović*, — sc. Božidar Vučurović, — k. Ljubomir Glušica, — m. Vesna Trailović, — t. Jan Milka, — 34 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

123. ČUDO, ČUDO / RTS Novi Sda: a. *Melita Huber*, — sc. Melita Huber, — k. Marko Pot, — m. Margita Nemet, — t. Đorđe Krstić, — 22 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

124. OSMEH DEVEDESETDRUGE / Terra, Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Ljubomir Brčejski — m. Vera Bojić, — t. Milovan Rakić, — dokumentarni.

125. SILOS «DUNAV« VUKOVAR / Terra Novi Sad: a. *Želimir Žilnik*, — sc. Želimir Žilnik, — k. Siniša Stanković, — m. Margita Nemet, — t. Đorđe Krstić, — dokumentarni.

126. TIHOVANJE / Terra Novi Sad: a. *Mirjana Vukomanović*, — sc. Mirjana Vukomanović, — k. Radoslav Vladić, — m. Petar Marković, — t. Bora Stojanović, Siniša Jovanović — 10 min, color, 35 mm — dokumentarni.

127. S. O. S. / Antidogmin, Beograd: a. *Zoran Jovanović*, — sc. Zoran Jovanović, — k. Milena Đorđević, — muz. Braća Vranešević, — t. Raša Vujić, — 6 min, color, 35 mm, — animirani. *Svi spasavaju telo, niko na spasava dušu.*

128. CINEMA / Antidogmin, Beograd: a. *Bojan Jovanović*, — sc. Bojan Jovanović, — k. Milena Đurđević, — m. Braća Vranešević, — t. Raša Vujić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Jedino blistaju svetlosti pozornice, za razliku od sivila života.*

129. GNEZDO /FRZ TRZ Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan MilIć, — k. Aleksandar Kajević, — muz. Arhivska, — t. Marko Rodić, — 2 min 30 sec, color, 35 mm, — animirani.

130. GROF / TRZ Beograd: a. *Dejan Kovačević*, — sc. Momo Kapor, — k. Veselko Krčmar, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Radoslav Bojković, — 30 min, color, 16 mm. — kratki igrani. *Beograd viđen očima starog konobara koji šeta jer ne može da spava.*

131. LJUBAVNA PRIČA / TRZ Beograd: a. *Milan Ćirica*, — sc. Milan Ćirica, — k. Todor Jović, — m. Svetlana Maksimović, — muz. Aleksandar Habić, — 17 min 30 sec, color, 16 mm, — kratki igrani.

132. MEČE / TRZ Beograd: a. *Miloš Radivojević*, — sc. Živorad Lazić, Vladislava Vojinović, — k. Veselko Krčmar, — m. Ana Milovanović, — t. Radoslav Bojković, — 30 min, color, 16 mm, — kratkim igrani. *Mali Mihailo užasnut kako Cigani uče meče da igra odlučuje da ukrade meče. Mihailova pravda na kraju pobeđuje.*

133. MOKRI SNOVI / TRZ Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Slobodan MilIć, — k. Aleksandar Kajević, — m. Marko Nikolić, — t. Marko Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Seoski pas Šarov svake noći laje na mesec. Pseći život je pun događaja!*

134. NAJTOPLIJI DANI U GODINI / TRZ Beograd: a. *Dušan Lazarević*, — sc. Aleksandar Kostić, — k. Johan Sigfuson, — m. Elias Agustson, — muz. Merin Ris — 51 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Trojici prijatelja sve važno se dogodi u jednom danu.*

135. NAMIGIVANJE / TRZ Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Slobodan Milić, — k. Aleksandar Kajević, — m. Marko Nikolić, — t. Marko Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

136. SUZE / TRZ Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Aleksandar Kajević, — m. Sonja Stevanović, — t. Marko Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

137. GDE ORLOVI RANO LETE — LETO / TRZ Beograd: a. *Marko Karadžić*, — sc. Vladislava Vojnović, Ilja Slani, — k. Radoslav Vladić, Aleksandar Ivanović, Momir Matović, — m. Sonja Stevanović, — t. Vladimir Mijačić, — 18 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

138. GDE ORLOVI RANO LETE — PROLEĆE / TRZ Beograd: a. *Marko Karadžić*, — sc. Vladislava Vojnović, Ilija Slani, — k. Radolsav Vladić, Aleksandar Ivanović, Momir Matović, — m. Sonja Stevanović, — t. Vladimir Mijačić, — 17 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

139. GDE ORLOVI RANO LETE — ZIMA / TRZ Beograd: a. *Marko Karadžić*, — sc. Vladislava Vojnović, I; lja Slani, — k. Radolsav Vladić, Aleksandar Ivanović, Momir Matović, — m. Sonja Stevanović, — t. Vladimir Mijačić, — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

140. ILLUSION FOR REMINISCENCES / TRZ Film i ton, Beograd: a. *Stefan Gelineo*, — sc. Stefan Gelineo, — k. Sergej Malcev, — m. Stefan Gelineo, — 20 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Razrušene crkve su postale simbol današnjice*.

141. EGZEKUCIJA / TRZ Fokus, Beograd: a. *Gane Milanović,* — sc. Gane Milanović, — k. Goran Burić, — m. Jelica Đokić, — t. Aleksandar Ilić, — 2 min, color, 16 mm, — animirani.

142. TURISTIČKE ATRAKCIJE / TRZ Fokus, Beograd: a. *Gane Milanović*, — sc. Gane Milanović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Jelica Đokić, — t. Aleksandar Ilić, — 3 min, 50 sec, color, 16 mm, — animirani.

143. ŽENSKI KAVEZ / EXP produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić*, — sc. Mihailo Ilić, — k. Mihailo Ilić, — m. Anđela Ilić, — 7 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

144. METAK / EXP produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić,* — sc. Mihailo Ilić, — k. Mihailo Ilić, — m. Anđela Ilić, — 7 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Čovek je po prirodi zao!*

145. NAJVOLEDEM DŽUKELE / EXP produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić*, — sc. Mihailo Ilić, — k. Mihailo Ilić, — m. Anđela Ilić, — 7 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Pas se odluči za slobodan život*.

146. IZGUBLJENA ZEMLJA / Zastava film: a. *Nebojša Divjak*, — sc. Ivana Momčilović, — k. Dušan Todorović, — m. Vesna Gavrik, — t. Boban Konstantinović, — 36 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *On je čovek bez nade, za razliku od nje, koja je puna nade. Sreću se u Istanbulu.*

1993.

147. TERORISTI ILI RODOLJUBI / Atlas film Beograd: a. *Milan Knežević*, — sc. Milan Knežević, — k. Rade Kovačević, — m. Branislav Milošević, — t. Branko Đorđević, — 100 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Srpski Oslobodilački Pokret je tajna organizacija u Americi koju je vodio Nikola Kavaja sa ciljem da svrgne komunistički režim diktatora Josipa Broza Tita. Nikola Kavaja je bio najuporniji lovac na Tita.*

148. BIG BENG / Bikić studio, Beograd: a. *Darko Perović*, — sc. Darko Perović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t. M/Stojanović, M/Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Odiseja civilizacije počela je u praskozorje čovečanstva*.

149. DIJALOG / Bikić studio, Beograd: a. *Snežana Trstenjak*, — sc. Snežana Trstenjak, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t. M/Stojanović, M/Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Jedan od mogućih načina vođenja dijaloga*.

150. ZASTAVE NA KULAMA / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Miroslav Jelić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Braća Vranešević, — t. Milan Stojanović, — 1 min, 43 sec, color, 35 mm, — animirani. *Svako ima pravo na svoju zastavu.*

151. OD NAŠEG STALNOG DOPISNIKA / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Miroslav Jelić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Braća Vranešević, — t. M/Stojanović, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Parodija na medijsku manipulaciju.*

152. TV OR HOT TV / Bikić studio, Beograd: a. *Linda La Piere*, — sc. Linda La Piere, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Zoran Simjanović, — t. Svetolik Zajc, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Inspiracija ne leži u životu već u najjačem medijumu današnjice*.

153. UNUTAR KRUGA / Bikić studio, Beograd: a. *Rarko Radovanović*, — sc. Rarko Radovanović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Zoran Simjanović, — t. M/Stojanović, M/Rodić, — 12 min, 35 sec, color, 35 mm, — animirani. *Priča o bogovima i ljudima*.

154. HOGAR STRAŠNI: U STAROM RIMU

/ Bikić studio, Beograd: a. *Veljko Bikić*, — sc. Veljko Bikić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Zoran Simjanović, — t. Marko Rodić, Svetolik Zajc, — 2 min, 34 sec, color, 35 mm, — animirani. *Poznati junak u poznato vreme na poznatom mestu.*

155. ŠIZIF II / Bikić studio, Beograd: a. *Vladimir Stanić*, — sc. Vladimir Stanić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — muz. Braća Vranešević, — t. Milan Stojanović, -1 min 27sec, color, 35 mm, — animirani. *Da li se večna kazna može izbeći.*

156. VAJAR / Dunav film, Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Milena Đurđević, — m. Nikola Majdak, — t. Radivoje Vujić, — 1 min, 30 sec, color, 35 mm, — animirani. *Vajar ostvaruje svoje remek delo a onda remek delo ostvaruje neki svoj san.*

157. DO KRAJA / Dunav film, Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Milena Đurđević, — m. Nikola Majdak, — t. Radivoje Vujić, — 1 min, 30 sec, color, 35 mm, — animirani. *Cvruktave ptičice u parku pojedu svog hranioca*.

158. IGRE / Dunav film, Beograd: a. *Duško Ševo*, — sc. Duško Ševo, — k. Milena Đurđević, — m. Jelica Đokić, — t. Radivoje Vujić, — 2 min, 30 sec, color, 35 mm, — animirani. *U jednoj zemlji živelo se složno*.

159. L GRAND GINJOL / Dunav film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Nikola Majdak, — k. Nenad Pukmajster, — m. Nikola Majdak, — t. Radivoje Vujić, — 4 min, 15 sec, color, 35 mm, — animirani. *Kada padne zavesa sve se razotkrije*.

160. PECANJE / Dunav film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Nikola Majdak, — k. Milena Đurđević, — m. Nikola Majdak, — t. Radivoje Vujić, — 1 min, 35 sec, color, 35 mm, — animirani. *Glista koja je mamac za pecanje*.

161. PRTKO / Dunav film, Beograd: a. *Rastko Ćirić*, — sc. Rastko Ćirić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Jelica Đokić, — t. Radivoje Vujić, — 3 min, color, 35 mm, — animirani. *Priča o dečaku koji je stalno prdeo*.

162. SVE TEČE / Dunav film, Beograd: a. *Duško Ševo,* — sc. Duško Ševo, — k. Milena Đurđević, — m. Jelica Đokić, — t. Radivoje Vujić, — 5 min, 12 sec, color, 35 mm, — animirani. *Igre koje se zabranjuju*.

163. MALA RATNA RIMIČKA VEŽBA / EXP — produkcija ILKE: a. *Nebojša Savićević*, — sc. Nebojša Savićević, — k. arhivski materijali — m. Nebojša Savićević, — muz. Vojislav Kostić, — t. Rihard Merc, — 7 min, c/b, 16 mm, — dokumentarni. *Stradanje, stradanje, u polifonom montažnom ritmu!*

164. MOLITVA ZA MERILIN MONRO / FIKS-FOKUS, Beograd: a. *Bata Petrović* — sc. Bata Petrović, — k. Bata Petrović, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Dušan Bogunović, — 5 min, color, 16 mm, — eksperimentalni. *Slobodna interpretacija pesme Ernesta Karadena*.

165. KORENI / Institut za film, Beograd: a. *Srđan Ilić*, — sc. Srđan Ilić, — k. Dušan Ninkov, — m. Bane Krstić, — t. —?, — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

166. RATU I RATNICIMA / Institut za film, RTS Novi Sad: a. *Branko Milošević*, — sc. Branko Milošević, — k. Dušan Čekić, — m. Dragoljub Vojvodić, — t. Karlo Morvai, V. Ivošev, — 14 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Moral ratnika*.

167. BUKET / Avala film, FDU, Beograd: a. *Narcisa Darijević*, — sc. Narcisa Darijević, — k.? — m.? — t. Novak Felbab, — 11 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Da bi povratio roditelje, dečak preuzima inicijativu*.

168. RADENKO I SILVANA / Avala film, FDU, Beograd, a. *Radoslav Pavković*, — sc. Goran Mojsin, Radoslav Pavković, — k. Slavoljub Živanović — Zli — m. Goran Aleksić, Nikica Uzelac, — t. Novak Felbab, — 16 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

169. S ONE STRANE NEMIRA / Avala film, Beograd: a. *Srdan Golubović*, — sc. Srdan Golubović, — k. Vlastimir Ilić, — m. Igor Pušić, — t.? — 5 min, 30 sec, color, 35 mm, — kratki igrani. *Milicioner i devojka se susreću na demonstracijama*.

170. FLORIJAN / Avala film, Beograd: a. *Marko Novaković*, — sc. Marko Novaković, — k. Dušan Čekić, — m. Vera Bojić, — t. Voja Ivošev, — 10 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Film o udvajanju ličnosti*.

171. KRST, KVADRAT, KRUG, KAZIMIRA MALJEVIČA / Avala film, Bikić studio, Beograd: a. *Veljko Bikić*, — sc. Goran Radovanović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t.? — 3 min, color, 35 mm, — animirani. *Otkrivanje tajne crnog kvadrata*.

172. KVO VADIS / Avala film, Ex ponto production, Beograd: a. *Nikola Stojanović*, — sc. Nikola stojanović, — k. Radoslav Vladić, — m. Olga Obradov, — t.? — 8 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Nasilje je toliko da se jednostavno pitamo gde je trag civilizacije skrenuo i kada*.

173. LIFT / Avala film, Ex ponto production, Beograd: a. *Srđan Stojanović*, — sc. Srđan Stojanović, — k. Radoslav Vladić, — m. Olga Obradov, — t.? — 12 min, color, 35 mm, — ekperimentalni.

174. STRAH I STREPNJA (MILINČIĆI) / Kontakt film, Beograd: a. *Milenko Jovanović*, — sc. Veroslava Tadić, — k. Zoran Jovanović, Milovan Urošević, — m. Svetlana nedeljkov — Maksimović, — t. Rihard Merc, Rade Miljković, — 20 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *U selu Samodreža uoči dana Sv. Vida daleke 1389. god. pričešćena je malobrojna i nedovoljno spremna srpska vojska za boj na Kosovom polju. Rezultat je poznat!*

175. MISIJA / Kontakt film, Beograd: a. Siniša Dimitrijević, — sc. Siniša Dimitrijević, — k. Siniša Dimitrijević, — m. Vojislav Korijenac, — t.? — 2 min 30 sec, c/b, 35 mm, — eksperimentalni. *Zlo nikada ne dolazi samo. Spomenik palim žrtvama televizije kao medijuma*.

176. SMEH SATANE / a. *Sreten Milenković*, — sc. Sreten Milenković, — k. Đurđe Đačić, — m. Srten Milenković, — t. Đurđe Đačić, — 2 min 30 sec, color, 16 mm, — animirani. *Kritika fašizma!*

177. DRAGI DŽO / MP Agencija, Beograd: a. *Duško Anđić*, — sc. Duško Anđić, — k.? — m. Ivanka Pravica, — t. Đurđe Đačić, — 29 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

178. DULČINEA / Nard, Beograd, Institut za Film,: a. *Vera Vlajić*, — sc. Vera Vlajić, — k. Nenad Pukmajster, — m.? — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

179. MAGRIT / Nard, Beograd, Institut za Film,: a. *Vera Vlajić*, — sc. Vera Vlajić, — k. Nenad Pukmajster, — m.? — muz. Braća Vranešević, — 4 min, color, 35 mm, — animirani. *Zavisno od tačke gledanja stvari ne izgledaju isto*.

180. KAMEN / Fiks Fokus, Beograd:: a. *Buca Lupa*, — sc. Buca Lupa, — k. Buca Lupa, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Dušan Bogunović, — 1 min, 30sec, color, 35 mm, — animirani. *Priča o ljudskoj neodlučnosti*.

181. RUKE / Fiks Fokus, Beograd:: a. *Nemanja Budisavljević*, — sc. Nemanja Budisavljević, — k. arhivski snimci, — m. Nemanja Budisavljević, — t. Dušan Bogunović, — 2 min, 30sec, color, 16 mm, — animirani. *U časovima očaja ruke se znaju podići i na sebe*.

182. DUGO PUTOVANJE / Fiks Fokus, Beograd:: a. *Bata Petrović*, — sc. Bata Petrović, — k. Buca Lupa, Bata Petrović, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Dušan Bogunović, Andrija Dimoitrijević, Milan Davidović, — 14 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Ljudi koji žive u vagonima jer nemaju rešeno stambeno pitanje*.

183. ZA DINAR VIŠE / Fiks Fokus, Beograd:: a. *Savo Perišić*, — sc. Savo Perišić, — k. Momir Matović, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Dušan Bogunović, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Inflacija kao sudbina*!

184. JA ZNAM KAKO / Fiks Fokus, Beograd:: a. *Momir Matović*, — sc. Momir Matović, — k. Momir Matović, N. Milačić — m. Gina Pavlović, — t. Dušan Bogunović, P. Kalezić, — 17 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Bora Miranović crnogorski Konan Varvarin se kandidovao za predsednika i govori o prilikama koje nas okružuju vešto se mešajući sa žanrom mačevi i vračevi*.

185. THE END / Fiks Fokus, Beograd, AII-Art, Industries Intl. Viena,: a. *Branko Andrić*, Bogdan Jovanović, — sc. B. Andrić, B. Jovanović, — k. Buca Lupa, — m? — t. Marko Rodić, — 1 min, color, 35 mm, — animirani. *Poslednja predstava i kraj*.

186. KREŠ OGLEDALO / Fiks Fokus, Beograd, AII-Art, Industries Intl. Viena,: a. *Branko Andrić, Bogdan Jovanović*, — sc. B. Andrić, B. Jovanović, — k. Buca Lupa, — m. Jelica Đokić, — t. Marko Rodić, — 1 min, color, 35 mm, — animirani.

187. PREKINUTA LJUBAV / RTS Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. Vuk Dapčević, — k. Vuk Dapčević, — m. Jelica Đokić, — t. M. Zajc, M. Rodić, — 5 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o evropskim šumskim životinjama*.

188. PREDUGA ZIMA ZA RODE / RTS Beograd: a. *Milenko Jovanović*, — sc. Veroslava Tadić, — k. Predrag Todorović, — m. Svetkana Nedeljkov-Maksimović, — t. Rihard Merc, Bojan Kovačević, — 19 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Film o beloj kugi u Srba izazvanoj i ratovima*.

189. ŠTO TE NEMA / RTS Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. Nikola Lorencin, — k. Miomir Rajčević, — m. Ksenija Klem, — t. Miodrag Ž. Vučković, — 17 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Film o izbeglicama*.

190. MARGA

/ RTS Novi Sad: a. *Radiša Stanišić*, — sc. Mirjana Jaćimović, — k. Ljubomir Glušica, — m. Tatjana Babović, — t. Karolj Morvai, Vojislav Vakanjac, — 13 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Igra se marga za mrtve u istočnoj Srbiji*.

191. POSLE PUCNJA / RTS Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Ljubomir Glušica, — m. Nadica Travica, — t. Karolj Morvai, Jan Šimo, — 6 min, color, 16/35 mm, — dokumentarrni. *Kad se čovek lati oružja, rasplet se odvija na tužnom mestu*.

192. ŠAPUTANJE ŽIVOTA / RTS Novi Sad: a. *Milan Belegišanin*, — sc. Milan Belegišanin, — k. Ljubomir Glušica, — m. Nadica Travica, — t. Karolj Morvai, Jan Šimo, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Sufleri u pozorištu*.

193. PEJZAŽ URAMLJEN SAMOĆOM / RTS Priština: a. *Miroslav Živanović*, — sc. Miroslav Živanović, — k. Milan Spasić, — m. Vladimir Milenković, — t. Miodrag Ž. Vučković, — 17 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Čovek koji živi sam u divljini*.

194. MOLITVA ZA MRTVE DUŠE /Spes — Djuke — Bepar: a. *Zoran Đorđević*, — sc. Zoran Đorđević, — k. Dominik Miškovsky, — m. Marek Ševčik, — t. Oto Chlpek, Petr, Pokorny, — 13 min, c/b, 35 mm, — dokumentarni. *Mesto herojske smrti atentatora na nemačkog oficira Hajdriha je kripta crkve Sv. Ćirila i Metodija u Pragu*.

195. VUKOVARE, LJUBAVI MOJA / Spes-Dakon Samint: a. *Dušan Knežević*, — sc. Dušan Knežević, — k. Dušan Knežević, — m. Vera Baronijan, — muz. Vartkes Baronijan, — 10 min, color, 16 mm, — dokumentarrni. *Posleratne impresije iz Vukovara*.

196. KRST SA ZVEZDOM /Terra film Novi Sad: a. *Karolj Viček*, — sc. Jožef Podolski, — k. Dušan Ninkov, — m. Eva Vekaš, — muz. Arhivska, — t. D. Ninkov, K. Viček, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarrni. *Film koji je bio zabranjen daleke 1973. godine ponovo se prikazuje preko martovskog festivala. Oni koji vole zvezdu petokraku i oni koji vole krst*.

197. PETAK 12. FEBRUAR 1993 /Terra film Novi Sad: a. *Aleksandar Davić*, — k. Jovan Milinov-Toba, — m.? — muz. Džoni Štulić, — 4 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Ljudi izlaze iz železničke stanice u Beogradu*.

198. VOLIM JE JA — VAMPIRI /FDU, Beograd: a. *Dušan Varda, Drgan Nikolić*, — sc. Dragan Nikolić, — k. Nikola Majdak, ml/ V. Pavović — m. Marko Glušac, — muz. Dejan Pejović, — 2min, 30 sec, color, 16 mm, — animirani — plastelin.

199. BILO JEDNOM NA DIVLJEM ZAPADU / Feniks film, Beograd: a. *Živorad Milić*, — sc. Milorad Marinović, — k. Živorad Milić, — m. Jelica Đokić, — muz. arhivska, — t. Marton Jankov, Milan Davidović, — 10 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Grupa ratnika na divljoj strani sveta*.

200. PRIČA O TRAMVAJIMA /Feniks film, Beograd: a. *Dejan Kosanović*, — sc. Dejan Kosanović, — k. Rade Kovač, — m. Nenad Vasović, — muz. arhivska, — t. Milan Davidović, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Razvoj gradskog saobraćaja u Beogradu*.

201. DECA NISU NIŠTA KRIVA / Filmske novosti, Beograd: a. *Lidija Veljanova* — sc. Lidija Veljanova, — k. Svetislav Vučković, — m. Vojislav Korijenac, — muz. arhivska, — 5 min, 16 sec, color, 35 mm, — dokumentarni. *Posleratne impresije iz Vukovara*.

202. MONOLOG / Filmske Novosti, Beograd: a. *Dragan Momčićević*, — sc. tatijana Pavišić, — k. Dragan Momčićević, — m. Vlada Milenković, — muz.? — t. Ivan Štifanić, — 12 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Psihološke pripreme glumaca pre predstave*.

203. ETC... / Film i ton, Beograd: a. *Stefan Gelineo*, — sc. Stefan Gelineo, — k.?, — m.? — muz.? — 19 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Zločinac kome ništa nije jasno*.

204. KO TO TAMO LEPI /Film i ton, TV politika, Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. Vuk Dapčević, — k. Vuk Da pčević, — m. Nada Dodig, — muz.? — 17 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Mentalitet grada Beograda pred izbore*.

205. PRIČA O POVRATKU / Akademija umetnosti Novi Sad, Film i ton, Beograd: a. *Marko Novaković*, — sc. Marko Novaković, — k. Zoltan Apro, — m. Slobodan Jandrić, — muz. arhivska, — 12 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Deca izbeglice iz Bosne*.

206. VRATA PAKLA / FRZ Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Aleksandar Kajević, — m. Marko Nikolić, — muz. arhivska, — t. Marko Rodić, — 1min, 10 sec, color, 35 mm, — animirani. *Storija o svemoćnoj birokratiji*.

207. KELTI BALKANSKA EPIZODA / FRZ Beograd: a. *Slobodan Novaković*, — sc. J. Ćirilov, M. Tasić, B. Jovanović, S. Novaković, — k. Veselko Krčmar, — m. Vuksan Lukovac, — muz. arhivska, — t. Radoslav Bojković, — 41 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o Keltima*.

208. OMNIBUS 93: ČITALAC, GLEDALAC, ČUVAR, / FRZ Beograd: a. *Miloš Radivojević,* — sc. Miloš, Radivojević, — k. Aleksandar Petković, — m. Petra Jakonić, — muz. Petar Antonović, — t. Marko Rodić, — 5 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Tri kratke priče o refleksijama rata u gradu*.

209. PUH / FRZ Beograd: a. *Jovan Rančić*, — sc. Vladislava Vojinović, Jovan Rančić, — k. Veselko Krčmar, — m. Oliga Obradov, — muz. Petar Antonović, — t. R. Bojković, — 28 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

210. RODA / FRZ Beograd: a. *Jovan Rančić,* — sc. Vladislava Vojinović, Jovan Rančić, — k. Veselko Krčmar, — m. Oliga Obradov, — muz. Petar Antonović, — t. R. Bojković, — 28 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

211. SLUČAJ / FRZ Beograd: a. *Dragana Lacmanović*, — sc. Dragana Lacmanović, — k. Nebojša Bašić, — m.? — muz. Vladimir Perić, — t. R. Bojković, — 28 min, color, 16 mm, — animirani.

212. TRG / FRZ Beograd: a. *Slobodan Milić,* — sc. Sloboda Milić, — k. Aleksandar Kajević, — m. Marko Nikolić, — muz. arhivska, — t. Marko Rodić, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

213. KRAJINA LETA GOSPODNJEG / FRZ Beograd, EXP Produkcija,: a. *Mihajlo Ilić*, — sc. Mihajlo Ilić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Mihajlo Ilić, — muz. arhivska, — t. Mihajlo Ilić, — 60 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

214. ČEMERNO CRNO A U RUŽIČASTOM / FRZ Beograd, EXP Produkcija,: a. *Ružica Lukić*, — sc. Ružica Lukić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Mrgit Nemet, — muz. arhivska, — t. L. Malajmare, — 26 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o kninskoj krajini*.

215. AVETLUK / FRZ Beograd, RTS Beograd: a. *Milan Kundaković*, — sc. M. Kundaković, B. Nikolić, — k. Nenad Stevanović, — m. M. Lekić, S. Jovanović, — t.? — 16 min, color, 16 mm — dokumentarni.

216. DEČAK NIKAKO / FRZ Beograd, RTS Beograd: a. *Milan Ćirica*, — sc. M. Ćirica, — k. Nenad Stevanović, — m. Ksenija Klem — t. Ljuba Jovanović, — 15 min, color, 16 mm — dokumentarni.

217. PREKINUTA VEZA / FRZ Beograd, RTS Beograd: a. *Mirjan Keser*, — sc. M. Keser, — k. Miloš Mitrović, — m. J. Štolba-Grbić, — t. Zoran Jerković — 13 min, color, 16 mm — dokumentarni.

1994.

218. MEMENTO MORI/ Bikić studio, Beograd: a. *Ranko Radovanović*, — sc. R. Radovanović — k. R. Radovanović, — m. R. Radovanović, — muz. Z. Simjanović, — t. R. Radovanović, — 6 min, 15 sec, color, 35 mm — animirani.

219. LEPTIR / Bikić studio, Beograd: a. *Veselin Brajović*, — sc. Veselin Brajović, — k. Veselin Brajović, — m. Veselin Brajović, — muz. Z. Simjanović, — t. V. Brajović, — 5 min, 10 sec, color, 35 mm — animirani.

220. REHABILITACIJA / Bikić studio, Beograd: a. *Zoran Keser,* — sc. Zoran Keser, — k. Z. Keser, — m. Z. Keser, — muz. Z. Simjanović, — t. Z. Keser, — 3 min, 50 sec, color, 35 mm — animirani. *Harms je ponovo aktuelan*.

221. TAJ SVETLEĆI PREDMET ŽELJA / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jeljić*, — sc. Miroslav Jeljić, — k. Miroslav Jeljić, — m. Miroslav Jeljić, — t. Miroslav Jeljić, — 1 min, 50 sec, color, 35 mm — animirani.

222. ŠIZIF III / Bikić studio, Beograd: a. *Vladimir Stanić*, — sc. Vladimir Stanić, — k. Vladimir Stanić, — m. Vladimir Stanić, — muz. Z. Simjanović, — t. Vladimir Stanić, — 1 min, 54 sec, color, 35 mm — animirani. *Mašine su bogovi*!

223. A — 1 / Bikić studio, Beograd: a. *Nedeljko Ubović*, — sc. Nedeljko Ubović, — k. Nedeljko Ubović, — m. Nedeljko Ubović, — muz. Z. Simjanović, — 2 min, 6 sec, color, 35 mm — animirani. *Primarni nagon ljudskog roda*.

224. RAJ / Bikić studio, Beograd: a. *Nedeljko Ubović*, — sc. Nedeljko Ubović, — k. Nedeljko Ubović, — m. Nedeljko Ubović, — muz. Z. Simjanović, — 1 min, 52 sec, color, 35 mm — animirani. Dva čoveka u sukobu. *Sve im je malo*.

225. MINUT DO DVANAEST / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jeljić*, — sc. Miroslav Jeljić, — k. Miroslav Jeljić, — m. Miroslavc Jeljić, — t. Miroslav Jeljić, — 1 min, 50 sec, color, 35 mm — animirani. *Tragika sadašnjosti*.

226. CIRKULUS VITAE / Bikić studio, Beograd: a. *Violeta Milovanović*, — sc. Violeta Milovanović, — k. Violeta Milovanović, Bojan Redžić, — m. Violeta Milovanović, — t. Violeta Milovanović, — 2 min, 5 sec, color, 35 mm — animirani. *Osveta*.

227. SREĆNI ZAJEDNO / Dunav film, Beograd: a. *Gordana Vitomirov*, — sc. Gordana Vitomirov, — k. Gordana Vitomirov, — m. Gordana Vitomirov, — t. Gordana Vitomirov, — 2 min, color, 35 mm — animirani. *Dve kornjače u akciji!*

228. 300 — OTROV / Dunav film, Beograd: a. *Rastko Ćirić*, — sc. Rastko Ćirić, — k. Rastko Ćirić, — m. Rastko Ćirić, — t. Rastko Ćirić, — 4 min, color, 35 mm — animirani.

229. SISIF / Dunav film, Beograd: a. *Duško Ševo*, — sc. Slobodan Milić, Duško Ševo, — k. Duško Ševo, S. Milić, — muz. arhivska, — t.?, — 1 min, color, 35 mm — animirani. *Sisif gura dve stene*.

230. IKS — OKS / Dunav film, Beograd: a. *Milica Vejnović*, — sc. Milica Vejnović, — k. Milica Vejnović, — m. Milica Vejnović, — t. Milica Vejnović, — 1 min, color, 35 mm — animirani. *Jedan pobedi drugog, prevarom*.

231. MAMA / FDU, Beograd: a. *Meda & Comp*., — sc. zajednički rad grupe studenata, — k.? — m.? — t.? — 3 min, color, 35 mm — animirani. *Crtež je crtan na filmskoj traci*.

232. ONA / FDU, Dunav film, Beograd: a. *zajednički rad grupe studenata*, — sc. Meda & comp., — k.? — m.? — t.? — 3 min, color, 35 mm — animirani.

233. REZERVAT / Dunav film, Beograd: a. *Blagoje Lupa*, — sc. Blagoje Lupa, — k. Blagoje Lupa, — m. Blagoje Lupa, — t. Blagoje Lupa, — 2 min, color, 35 mm — animirani.

234. ZEMLJA / Exp-produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić*, — sc. Mihailo Ilić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Mihailo Ilić, — t. Milan Stojanović, — 24 min, color, 16 mm — dokumentarni.

235. RUGALICE I UBICE / FDU, Beograd: a. *Ivan Stefanović*, — sc. Đorđe Milosavljević, — k. Vladan Pavić, — m. Marija Baronijan, — t. Novak Felbab, — 13 min, color, 16 mm — kratki igrani.

236. AMNEZIJA / FDU, Beograd: a. *Miloš Petričić*, — sc. Miloš Petričić, Nikola Wurzburger — k. Oliver Mirić, — m. Stevan Marić, — t. Novak Felbab, — 17 min, color, 16 mm — kratki igrani. *Beograđanin se vraća kući sa ratišta. Ima šta da vidi!*

237. NEKROFILM / FDU, Beograd: a. *Dejan Zečević*, — sc. Vuk Pavlović, Dejan Zečević, — k. Mladen Vasić, — m. Goran Mijailović, — t. Novak Felbab, — 13 min, color, 16 mm — kratki igrani. *Crnohumorna melodrama o devojci koja izvršava samoubistvo i u mrtvačnici pada u ruke bolničaru koji je nekrofil*.

238. TROJKA / FDU, Beograd: a. *Srdan Golubović*, — sc. Srdan Golubović, — k. Aleksandra Prlinčević, — m. A. Ilić, I. Toholj, — muz. Mladen Marković, — 13 min, color, 16 mm — kratki igrani.

239. ČOVEK KOJI TREBA DA SE VRATI KUĆI / Film i ton, Beograd: a. *Veroslava Tadić, Živorad Milić*, — sc. Veroslava Tadić, Živorad Milić, — k. Đorđe Nikolić, — m. Jelica Đokić, — t.? — 11 min, color, 16 mm — *U ratnoj zoni čovek hoće da odnese drva svojoj kući*.

240. NASTASJA / Film i ton, Beograd: a. *Miloš Babić*, — sc. Milena Marković, — k. Đorđe Nikolić, — m. Jelica Đokić, — t. Miodrag Vučković, — 11 min, color, 16 mm — kratki igrani! *Nastasja u toku novogodišnje večeri sanja svoju majku balerinu*.

241. ASKA I VUK / FRZ, Beograd: a. *Dušica Žarković*, — sc. Dušica Žarković, — k. Dušica Žarković, — m. Dušica Žarković, — t.? — 1 min, color, 16 mm — animirani. *Lepota se čuva!*

242. ASTURIAS / FRZ, Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Veselko Krčmar, — m. Milorad Jevtić, — t. Marko Nikolić, — 8 min, color, 16 mm — dokumentarni. Zapucalo je sa okolnih brda po Srajevu! *Snovi postaju istinski život*.

243. SUMRAK EVROPE / FRZ, Beograd: a. *Marko Nikolić*, — sc. Marko Nikolić, — k. Milan Spasić, — m. Marko Nikolić, — t. Marko Nikolić, — 5 min, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Sumrak Evrope*!

244. TANJAVANJA / FRZ, Beograd: a. *Vladimir Andrić*, — sc. Vladimir Andrić, — k. Veselko Krčmar, — m. Mihailo Ilić, — t. Radoslav Bojković, — 30 min, color, 16 mm — kratki igrani. *Nešto utiče na promenu ponašanja vaspitačice*.

245. VOAJER / FRZ, Beograd: a. *Miroslav Živanović*, — sc. Miroslav Živanović, — k. Milan Spasić, — m. Vladimir Milenković, — t. Miodrag Vučković — 9 min, color, 16 mm — kratki igrani. *Ubica se ne vidi, ali se ipak prepoznaje*!

246. BALKANSKI KROS / FRZ, Beograd: a. *Miroslav Živanović*, — sc. Miroslav Živanović, — k. Milan Spasić, — m. Vladimir Milenković, — t. Miodrag Vučković — 10 min, color, 16 mm — kratki igrani. *Nova disciplina na Balkanu — trčanje*.

247. PORTRETI GRAĐANA / FRZ, Beograd: a. *Miroslav Živanović*, — sc. Miroslav Živanović, — k. Milan Spasić, — m. Vladimir Milenković, — t. Miodrag Vučković — 6 min, color, 16 mm — dokumentarni. *Naši sugrađani u borbi sa svakodnevnim crnilom*.

248. MEMENTO / FRZ, Beograd: a. sc. k. m. — *Predrag Pantović*, — 6 min, color, 35 mm, — animirani. *Život je ružniji deo sna*.

249. BEZ NASLOVA / FRZ, Beograd: a. k. m. — *Đurđe Đačić*, — sc. Sreten Milenković, — 2 min, 20 sec, color, 16 mm, — animirani. *Velike sile rasturaju jednu zemlju*!

250. RUŽIČASTA RUPA / FRZ, Beograd: a. k. m. — *Đurđe Đačić*, — sc. Sreten Milenković, — 2 min, 20 sec, color, 16 mm, — animirani. *Čovek u svojoj težnji za kosmosom uspeva*.

251. PRINCEZA GRETA / FRZ, Beograd: a. sc. k. m. — *Slobodan Milić*, — 1 min, 10 sec, color, 16 mm, — animirani. *Grimova bajka u jednoj minuti*.

252. SIRENINA KANTATA / FRZ, Beograd: a. sc. k. m. — *Slobodan Milić*, — 3 min, color, 16 mm, — animirani. *Priča o večnosti, a i prolaznosti*.

253. USKRS / FRZ, Beograd: a. sc. k. m. — *Slobodan Milić*, — 2 min, color, 16 mm, — animirani. *Priča o ratu i miru*.

254. POLOŽAJ KINOAMATERA U ŠUMI DANAS / Fiks fokus, Beograd: a. *Bata Petrović*, — sc. Bata Petrović, — k. Slobodan Mičić, — m. Slobodan Mičić, — t.? — 25 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

255. POGLED IZ RUŽIČASTE SADAŠNJOSTI U SVETLIJU BUDUĆNOST/ Fiks fokus, Beograd: a. *Bata Petrović*, — sc. Bata Petrović, — k. Blagoje Lupa, — m. Blagoje Lupa, — t.? — 2 min, 30 sec, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Devize, devize, devize*.

256. PEĆINA / Fiks fokus, Beograd: a. *Blagoje Lupa*, — sc. Blagoje Lupa, — k. Blagoje Lupa, — m. Blagoje Lupa, — muz. Slobodan Lupa, Đorće Kaćanski, — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Nesporazumi kamenka*?

257. SUDBINA MALE KORNJAČE / Globus film, Beograd: a. *Petar Lalović* — sc. Petra Lalović — k. Petra Lalović — m. Jelica Đokić — t. Siniša Jovanović-Singer — 18 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Sudbina nikad nije sa sretnim krajem!*

258. VERY, VERY SHORT / Jugoslavija film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Nikola Majdak, — k. Nikola Majdak i drugovi, — m. Nikola Majdak, — t.? — 1 min, 40 sec, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Autobiografija pod ekonomskim sankcijama*.

259. ŽIVOT JAČI OD SMRTI / AVALA film, Beograd: a. *Milija Životić*, — sc. M. Životić, — k. Milija Životić, — m. Mihailo Ilić — t. Milan Stojanović, — 12 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Na zgarištu rađa se opet život*.

260. DALI / Map film, Beograd: a. *Siniša Dimitrijević*, — sc. Siniša Dimitrijević, — k. Zoran Rosić, — m. D. Ivanović, — t.? — 3 min, 15 sec, color, 16 mm, — eksperimentalni.

261. LUDA KUĆA / Rasa Internacional, Beograd: a. *Irena Ilić, Slobodan Leman* — sc. Irena Ilić, Slobodan Leman — k. Vlatko Samoilovski, — m. Laki Čemčev, — t.? — 5 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Raspad zemlje*.

262. RUHO RODA MOG / RTS, Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Miomir Rajčević, — m. Miša Jeftić, — t. Ruža Rudić, — 12 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

263. GLASOVI IZ NEVREMENA / RTS, Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. Nikola Lorencin, — k. Miomir Rajčević, — m. Ksenija Klem, — t. Viktor Simin, — 44 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

264. ŠTO TE NEMA / RTS, Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. Nikola Lorencin, — k. Miomir Rajčević, — m. Ksenija Klem, — t. Predrag Antonović, — 23 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

265. KRALJEVIĆ I PROSJAK / / RTS, Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. Vuk Dapčević, — k. Vuk Dapčević, — m. Ksenija Klem, — t. D. Bogunović, M. Zajc, — 1o min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Priča o dva orla*.

266. LET NAD RAVNICOM / RTS Novi Sad: sc. Ljubiša Nikolin, — a. *Dušan Torbica*, — k. Dušan Torbica, — m. Nada Tavica, — t. Karolj Morvai, — 14 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Dok je autobus stereotip za centralnu srbiju, dotle je za Vojvodinu karakterističan šinobus*!

267. SVEDOK / RTS Novi Sad: sc. Branko Čvorović, — a. *Branko Čvorović*, — k. Nikola Sekerić, — m. Vesna Trailović, — t. K. Morvai, M. Milošev, — 30 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Dom je sveto gnezdo domaćina i rov i grob i zavet*.

268. ZOV / RTS Novi Sad: sc. Milan Belegišanin, — a. *Milan Belegišanin,* — k. Ljubomir Bečejski, — m. Nada Tavica, — t. V. Ivošeb, K. Morvai, — 8 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Poginuli prijatelji zovu preživelog ratnika*.

269. COLUMBA URBICA / RTS Novi Sad,: sc. Goran Radovanović, — a. *Goran Radovanović,* — k. Milica Živojinović, — m. Saša Lokner, — t. SPES, Beograd, — 14 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Margina napušta kontejner*.

270. RESPICE FINEM / SPES, Beograd: sc. Želimir Gvardiol, — a. *Želimir Gvardiol*, — k. Dragan Pejić, — m. Petra Marković, — t. Ljuba Jovanović, — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Sudbina trećeg doba na našem prostoru*.

271. ULJEZ I ZVER / SPES, Beograd: sc. Duško Ševo — a. *Duško Ševo*, — k. Duško Ševo, — m. Duško Ševo, — t. Duško Ševo, — 1 min, color, 35 mm, — animirani.

272. NEŠTO, NIŠTA I AMIN / SPES, Beograd: sc. *Duško Ševo* — a. Duško Ševo, — k. Duško Ševo, — m. Duško Ševo, — t. Duško Ševo, — 3 min, color, 16 mm, — animirani.

273. ŠANTIĆ 93 / Zasatava film, Beograd: sc. Stjepan Zaninović — a. Stjepan Zaninović, — k. Žarko Pekez, — m. Svetlana Katanić, — t.?, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

274. DEVET DANA I DEVET NOĆI / Zastava film, Beograd: sc. Milivoje Nestorović — a. *Milivoje Nestorović*, — k. Milorad Zubović, — m. Svetlana Arsenijević, — t.?, — 6 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

Od 1995. godine savet je Festivala jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, zbog smanjene proizvodnje, odlučio je da na Festivalu mogu učestvovati i ostvarenja proizvedena elektronskom tehnologijom.

1995.

275. AGFA COLOUR 43 / Exp — produkcija, Beograd: sc. Nikola Lorencin — a. *Nikola Lorencin*, — k. Peda Todorović, — m. Andrija Dimitrijević, — t. Andrija Dimitrijević, Miodrag Vučković — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Porodični materijali kao refleksija zbivanja u jednom trenutku istorije*.

276. ARS MAGNA LUCIS ET UMBRAE / Jugoslavija film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. N. Majdak, — k.? — m. N. Majdak, — t.? — 2 min, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Posveta filmskim radnicima*.

277. BALTAZAR / FRZ, Beograd: a. *Dušan Varda, Veljko Pavlović*, — sc. D, Varda, V. Pavlović, — k. V. Pavlović, — m. Nataša Pavlović, — t.? — 3 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

278. CIBERNETIKA / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. S. Milić, — k. S. Milić, — m. S. Milić, — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Kako Adam ponavlja greh?*

279. GLAD / Fokus, Beograd: a. *Gane Milanović,* — sc. Milan Jelić, G. Milanović, — k. Milena Đurđević, — m. Jelica Đokić, — t.? — 11 min, color, 16 mm, — animirani. *Kontejner guta sve*.

280. GRANICA / RTS, Beograd: a. *Marko Mamuzić*, — sc. M. Mamuzić, — k. Petar Popović, — m. Marko Glušac, — t.? — 15 min, color, 16 mm — dokumentarni. *Granica prolazi po sredini kuće*.

281. GORAK UKUS FILMA / FRZ, Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. V. Dapčević, — k. V. D. — m. Marko Nikolić, — t.? — 3 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

282. IGLA / Exp — produkcija, Beograd: a. *Ružica Lukić*, — sc. Ružica Lukić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Ksenija Klem, — t.? — 15 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

283. KOD MAČKE NA ČASTI / FRZ, Beograd: a. *Mirjana Mićanović*, — sc. M. Mićanović, — k. Milena Đurđević, — m. Marko Nikolić, — t.? — 2, 40 min, color, 16 mmm, — animirani. *Jova Jovanović Zmaj nije mislio na sankcije*!

284. KRAJ MILENIJUMA / Bikić studio, Beograd: a. *N. Stojanović*, — sc. N. Stojanović, — k. B. Lupa, N. Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t. Marko Nikolić, — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Fotografije Tomislava Peterneka o ratu u Jugoslavji*.

285. MILENIJUMI U TREPTAJU OKA ILI METARMOFOZA OKA / Dunav film, Beograd: a. *Ranko Radovanović*, — sc. R. Radovanović, — k. N. Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t.? — 10 min, color, 36 mm — animirani.

286. MONIKA ILI SVI MOJI DOMOVI / RTS, Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Miomir Rajčević, — m. Ksenija Klem, — t.? — 17, 40 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

287. MUK / Exp — produkcija, Beograd: a. *Ružica Lukić*, — sc. Ružica Lukić, — k. Đ. Damjanov, — m. Vera Baronijan, — t.? — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Doktor koji spašava decu u ratu ne stiže da spase svoje dete*!

288. ODISEJA / MPC, Valjevo, RTS, Beograd, Exp-produkcija, Beograd: a. *Zoran Đorđević*, — sc. Z. Đorđević, Branko Lukić, — k. Vladan Obradović, — m. Vladimir Milenković, — t.? — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

289. PEJZAŽI URBANE REVOLUCIJE / Fiks fokus, Beograd: a. *Bata Petrović*, — sc. Slobodan Aranđelović, B. Petrović, — k. B. Petrović, — m. B. Petrović, — t.? — 11 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

290. PISMO GLAVA / FRZ, Beograd: a. *Đurđe Đačić*, — sc. Đ. Đačić, — k. Goran Burić, — m. Marko Nikolić, — t.? — 4,35 min, color, 35 mm — animirani. *Sve može da nestane samo pismo ostaje*.

291. POGLED KROZ PROZOR / Film i ton, Beograd: a. *Živorad Milić,* — sc. Nenad Prokić, — k. Goran Burić, — m. Marko Nikolić, — t.? — 8, 40 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

292. PUŽU NEĆE ODZVONITI / FRZ, Beograd: a. *Vuk Dapčević*, — sc. V. Dapčević, — k. V. D. — m. Nada Dodig, — t.? — 1,10 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

293. DOGAĐANJE PTICA / RTS, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Miomir Rajčević, — m. Petar Aranđelović, — t.? — 10 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

294. SABORNA CRKVA U TEMIŠVARU / RTS, Beograd: a. *Milan Knežević*, — sc. Miodrag Jovanović, — k. Zoran Sinđelić, — m. Petar Aranđelović, — t.? — 28 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

295. SAMOĆA / Exp-produkcija, Beograd: a. *Ružica Lukić,* — sc. Ružica Lukić, — k. Đ. Damjanov, — m. Vera Baronijan, — t.? — 12 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

296. SRBI / Dunav film, Beograd: a. *Gane Milanović*, — sc. Gane Milanović, — k. Milena Đurđević, — m. J. Đokić, — t.? — 1, 33 min, color, 35 mm — animirani. *Metafora o kolektivnoj svesti bez svesti*.

297. 100 GODINA JEDNOG VEKA / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Milosav Marinović, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t.? — 7 min, color, 35 mm, — animirani. *Omaž veku filma*!

298. SVETLOST U A — DURU / Avala film, Beograd: a. *Rastko Ćirić*, — sc. R. Ćirić, — k. N. Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t.? — 4, 30 min, color, 35 mm, — animirani. *Šampion ruši kulu od karata*!

299. SUMRAK / Exp-produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić*, — 8 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

300. TANJA / Exp-produkcija, Beograd: a. *Petar Ilić*, — sc. P. Ilić, — k. Peđa Todorović, — m. M. Ilić, — t.? — 18, 30 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

301. TU NEGDE KRAJ GRADA / Film, Public, Beograd: a. *Miloš Babić*, — sc. M. Babić, — k. Đ. Nikolić, — m. jelica Đokić, — t. Miodrag Vučković, — 10 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Bračni par se nastanjuje duboko pod zemljom*.

302. USKE STAZE / RTS Beograd, Exp-produkcija: a. *Ružica Lukić*, — sc. R. Lukić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Ksenija Klem, — t. Rihard Merc, — 17, 45 mm, color, 35 mm, — dokumentarni. *Ginu čak i nerođena deca!*

303. USPAVANKA / Jugoslavija film, Beograd: a. *Živko Nikolić*, — sc. Ž. Nikolić, — k. Miodrag Milošević, — m. Buca Lupa, — t.? — 3 min, color, 35 mm, — kratki igrani.

304. VAŠARSKI KONČERTO / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Novaković*, — sc. S. Novaković, — k. grupa autora, — m. Jasmina Mandić, — t.? — 11 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

305. VOLIM BEOGRAD I. / FRZ, Beograd: a. *Miloš, Pavlović*, — sc. M. Pavlović, — k. Veljko Pavlović, — m. V. Milenković, — t.? — 14 min, color, 35 mm, — kratki igrani.

306. DIJALOG O KOLAŽU / Institut za film, Beograd: a. *Lazar Trifunović*, — sc. L. Trifunović, — k. Nikola Majdak, — m. Nikola Majdak, — t.? — 13, 30 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

307. BOKAN / Exp-produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić*, — sc. M. Ilić, — k. Đorđe Damjanov, — m. Petra Aranđelović, — t.? — 30 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Reditelj, vođa belih orlova, patriota ili razbojnik*?

308. BOR — SIMFONIJA GRADA / Exp-produkcija, Beograd: a. *Stevan Đorđević*, — sc. S. Đorđević, — k. Peđa Todorović, — m. Marija Barbu, — t.? — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Parafraza na čuveni rutmanov film*.

309. BRAĆA / Exp-produkcija, Beograd: a. *M. Ilić*, — sc. M. Ilić, — k. Đ. Damjanov, — m. P. Aranđelović, — t.? — 11 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Dva puta se ženio, dva sina u hrvatskoj vojsci, a druga dvojica u srpskoj!*

310. DAN PRVI / FDU, Beograd: a. *Tatjana Brzaković*, — sc. Lidija Đorđević, — k. Dejan Milovanović, — m. Mirka Nenadić, — t.? — 16 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Kada krenu na put, tek onda se upoznaju!*

311. DEVOJKA IZ KABRIOLETA / FRZ, Beograd: a. *Nebojša Radosavljević,* — sc. N. Radosavljević, — k. Veselko Krčmar, — m. Lana Vukobratović, — t.? — 13 min, color, 16 mm, — kratki igrani. *Uspeh u poslu donosi uspeh u ljubavi*.

312. DIPTIH O SIDI / Jugoslavija film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. Nikola Majdak, — k. Nikola Majdak, — m. N. Majdak, — t.? — 2 min, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Humoristička priča o sidi*!

313. JANUS / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Milić,* — sc. S. Milić, — k.? — m. Marko Nikolić, — 1, 30 min, color, 35 mm — animirani. *Bog sa dva lica*.

314. KAKO POSTAJU DUHOVI / FRZ, Beograd: a. *S. Milić*, — sc. S. Milić, — k. Jovan Lović, — m.? — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

315. MOLITVA / Exp-produkcija, RTS, Beograd: a. *Ružica Lukić,* — sc. Ružica Lukić, — k. Đ. Damjanov, — m. Ksenija Klem, — t.? — 17, 45 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

316. MYTH MASTER / Dunav film, Beograd: a. *Predrag Pantović*, — sc. P. Pantović, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

317. NE VERUJ ŽENI KOJA PUŠI ŽITAN BEZ FILTERA / FDU, Beograd: a. Srđan Radojković, — sc. Željko Hubač, S. Karanović, — k. Ivan Šijak, — m. Irena Domazetović, — t.? — 17 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

318. NN / Fiks fokus, Beogtad: a. Buca Lupa, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

319. NOSTALGIČNI KONCERT ZA VIOLINU / Exp-produkcija, Beograd: a. *Zoran Đorđević,* — sc. Z. Đorđević, — k. M. Stanković, — m. Filip Issa, — t.?-19 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

320. PARE ILI ŽIVOT / Bikić studo, Beograd: a. *Zoran Jovanović-Jus*, — sc. Z. Jovanović, — k. N. Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t.? — 1, 30 min, color, 35 mm, — animirani.

321. POKLONJENA KUĆA / Fiks fokus, Beograd: a. *Nemanja Budisavljević*, — sc. N. Budisavljević, — k. Buca Lupa, — m. N. Budisavljević, — t.? — 3 min, color, 16 mm, — dokumentarni.

322. PRIČA / Bikić studio, Beograd: a. *Ivan Pejkić*, — muz. Zoran Simjanović, — m. Sonja Đorđević, — 2, 5 min, color, 35 mm, — animirani.

323. PRIČA O CVETU / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Milić,* — sc. Slobodan Milić, — k. Jovan Lović, — m. Marko Nikolić. — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

324. QUO VADIS / FDU, Beograd: a. *Sava Ilić,* — sc. Sva Ilić, — k. S. Ilić, — m. S. Ilić, — t.? — 4 min, color, 16 mm, — animirani.

325. SKRIBOMANIJA / Fiks fokus, Beograd: a. *Buca Lupa* — 2 min, color, 35 mm, — animirani. Kremenko opet doživljava nesporazum sa okolinom.

326. SLAVIMIR STOJANOVIĆ / Exp-produkcija, Beograd: a. *Petar Ilić*. — sc. P. Ilić, — k. Predrag Dančić, — m. M. Ilić, — t.? — dokumentarni.

327. ŠAMPION / Dunav film, Beograd: a. *Gane Milanović*, — sc. G. Milanović, — k. Milena Đurđević, — m. Zoran Hristić, — t.? — 1, 35 min, color, 35 mm, — animirani.

328. UDRI JAČE MANIJAČE / FDU, Beograd: a. *Marija Perović-Đurović*, — sc. Marija Perović-ĐurovIć, — k. Danilo Vasić, — m. B. Bogavac, — t.? — 12 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

329. USAMLJENI HAŠIŠAR / FDU, Beograd: a. *Đorđe Marjanović, Nikola Majdak,* — sc. Dejan Vučetić, — k.? — m. Marko Glušac, — t.? — 12 min, color, 16 mm, — animirani.

330. APOKALIPSA ZA KLAVIR I. / RTS Novi Sad: a. *Peđa Babović*, — sc. Dragana Miljuš, — k. Vlada Karadinović, — m. Margita Nemet, — t. K. Morvai, V. Ivošev, — video, 14 min, — dokumentarni.

331. BEOGRADSKI RADIO MLADOŽENJA / B-92, Beograd: a. *Janko Baljak*, — sc. Saša Marković Bambus, — k. Dejan Jovanović, — m. Aleksandra Virijević, — t.? — video, 11 min, — video art.

332. DALI IZ MOKROG / Skanal marketing, Beograd: a. *Draško Ružić, Miodrag Matić*, — sc. D. Ružić, — k. Miodrag Matić, — m. Zoran Podinić, — t. Slobodan Krsma, — video, 8, 21 min, — dokumentarni.

333. DEVIL~S BATH / MPI Agencija, Beograd: a. *Vlastimir Ilić, Nador Maja*, — sc. Nador Maja, — k. V. Ilić, — m. Slavica Lalić Kos, — t. S. Lalić Kos, — video, 5 min, — eksperimentalni.

334. ENIGMA NIŽINSKI / RTS Beograd: a. *Milutin Petrović*, — sc. Dušan Jovanović, — k. Miomir Rajčević, — m.? — t.? — video, 40 min, — dokumentarni.

335. GDE PRESTAJE REČ / RTS Beograd: a. *Sunčica Jergović*, — sc. S. Jergović, — k. Vasko Vasović, — m.? — t.? — video, 8, 30 min, —?.

336. HAIKU / Fiks fokus, Beograd: a. *Milorad Đokić*, — sc. Milorad Đokić, — k. Dragan Jovanović, — m. Bane Milošević, — t.? — video, 13 min, — kratki igrani.

337. HO-HO / Dušan Kaličanin,: a. *D. Kaličanin*, — sc. D. K. — k. Dejan Milovanović, — m. Olivera Daničić, — t.? — video, 6, 42 min, — dokumentarni.

338. HORROR VACUI /MPI Agencija, Beograd: a. *Zoran Ilić*, — sc. Z. Ilić, — k. grupa snimatelja, — m. Slobodan Žižović, — t.? — video, 15 min, — eksperimentalni.

339. IŠPISAĆU REČ PO NEBU /Dunav film, Beograd: a. *Krsto Škanata*, — sc. Novak Živković, — k. N. Živković, Žarko Mitić, — m. M. Medigović, — t.? — video, 20 min, — dokumentarni.

340. IZMEĐU ZEMLJE I NEBA / Videovizija, Beograd: a. *Ilja Slani*, — sc. Ilja Slani,, — k. Ozren Nestorović, — m. Simo Dakić, — t. / — video, 22 min, — dokumentarni.

341. MAMA DRAGICA / Fiks fokus, Beograd: a. *M. Unuković, B. Petrović*, — sc.. M. Unuković, B. Petrović, — k. B. Petrović, — m. Zlatomir Dukić, — t.? — video, 27 min, — dokumentarni.

342. MILICA MIHAILOVIĆ / Exp produkcija, Beograd: a. *Petar Ilić,* — sc. Petra Ilić, — k. Zoran Vujović, — m. Ivica Ralić, — t.? — video, 5 min, — dokumentarni.

343. MOJ MILANE / Srna film, Beograd: a. *Duško Anđić*, — sc. D. Anđić, — k. arhivski, — m. Dušanka Jakovljević, — t.? — video, 26 min, — dokumentarni.

344. NOSTALGIJA / MPI Agencija, Beograd: a. *Aleksandar Popović*, — sc.? — k. arhivski, — m. Dejan Špagnut, — t.? — video, 4, 30 min, — dokumentarni.

345. NOVI SAD, DOBRO DOŠLI, DOBAR DAN, / TSNS, Novi Sad: a. *Branko Milošević*, — sc. Milovan Matić, — k. Dušan Čekić, — m. D. Špagnut, — t.? — video, 14, 30 min, — dokumentarni.

346. OJ, SRBIJO / RTS Valjevo: a. *Milovan Matić,* — sc. M. Matić, — k. Darko Despotović, — m. Darko Despotović — t. Milan Pačarić, — video, 9, 15 min, — dokumentarni.

347. SEX MADE IN BELGRADE / Studio B, Beograd: a. *Milan Stanić, Slobodan Orlić*, — sc. Slobodan Orlić, — k. Milan Stanić, — m. Dejan Lekić, — t.? — video, 46, 28 min, — dokumentarni.

348. SRPSKI RUSI — RUSI BEZ RUSIJE / Dunaj, Beograd: a. *Miomir Stamenković*, — sc. Živojin Pavlović, — k. Jovica Krstić, — m. Jelica Đokić, — t.? — video, 42 min, — dokumentarni.

349. STOKHOLM / FRZ, Beograd: a. *Vladimir Borisavljević*, — sc. V. Borisavljević, — k. V. B. — m. Nada Dodig, — t.? — dokumentarni.

350. TITO PO DRUGI PUT MEĐU SRBIMA / B-92, Beograd: a. *Želimir Žilnik*, — sc. Ž. Žilnik, — k. Miodrag Milošević, — m. Dara Arsenov, — t.? — video, 55 min, — dokumentarni.

351. TRI ISTINITE PRIČE / Dunav film, Beograd: a. *M. Medigović*, — sc. M. Medigović, — k. Ž. Mitić, M. Kapisoda, — m. M. Medigović, — t.? — video, 14 min, — dokumentarni.

352. VEŠTINA ŽIVETI / FDU, Beograd: a. *Nenad Jovanović*, — sc. N. Jovanović, — k. Vesna Pavlović, — m. Branka Pavlović, — t. Novak Felbab, — video, 14 min, — kratki igrani.

353. VIDIMO SE U ČITULJI / B-92, Beograd: a. *Janko Baljak*, — sc. A. Knežević, V. Tufegdžić, — k. grupa snimatelja, — m. Jovan Krstanović, — t. P. Antonović, — video, 35, 30 min, — dokumentarni.

354. ZAPIŠI TO, RAJS / Dunav film, Beograd: a. *N. Majdak, N. Savićević*, — sc. B. Ilić, — k. R. Vićentijević, — m. N. Savićević, — t.? — video, 35 min, — dokumentarni.

355. ŽIVOT JE LOTO / RTV Politika: a. *Vuk Dapčević*, — sc. V. Dapčević, — k. V. D. — m. Nada Dodig, — t.? — video, 11 min, — dokumentarni.

356. ZLE OČI / Montenegro film, Podgorica: a. *Marko Vlahović*, — sc. Mirko Vlahović, — k. Vlado Banović, — m. Goran Đokić, — t. Predrag Kalezić, — video, 22 min, — kratki igrani.

1996.

357. CIRCULUS VITAE / Dunav film, Beograd — sc: Predrag Pantović — a: *Predrag Pantović* — g. crt/anim: Predrag Pantović — sc: Predrag Pantović — f: Blagoje-Buca Lupa — m: Aleksandar-Sanja Ilić — mt: Jelena Đokić — met: 200 /7 ili10min/ — tp: 35mm, color, st. — rod: animirani. *U kosmičkim dimenzijama celokupan razvoj čoveka je samo tren. Da li se taj tren ponavlja bezbroj puta na isti način*?

358. DAN PRVI /.. DAY FIRST/ Fiks-Fokus, Beograd, Videovizija, Beograd — sc: Miroslav-Bata Petrović — a: *Miroslav-Bata Petrović* — f: Miodrag-Miša Milošević — m: arhivska — mt: Sanjin Perišić — gl: Predrag-Pepi Laković — met: 165 / min/ — tp: 16mm, color — rod: kratki igrani. *Kada se tog jutra probudio, starac Nikola prvi put posle dužeg vremena nije osećao bolove*.

359. ĐURA JAKŠIĆ — MOVIE PICTURES / TRZU Fokus, Beograd — sc: Dr. Siniša Jelušić — a: *Milan Jelić* — f: Predrag Popović — m: arhivska — mt: Jelena Đokić — gl: Borivoje Kandić — met: 108 /9, 30min/ — tp: 16mm, color — rod: kratki igrani. *Mnogi su slikari imali književnog dara i mnogi književnici slikarskog*.

360. EGZERCIR /MILITARY DRILL / Dunav film, Beograd — sc: Slobodan Milić — a: *Slobodan Milić* — g. crt: Slobodan Milić — anim: Slobodan Milić, Slobodan Vlaisavljević — f: Blagoje-Buca Lupa — m: arhivska — sc: Slobodan Vlaisavljević — mt: Marija Baronijan — met: 74 /2, 30min/ — tp: 35mm, color, st. — rod: animirani. *Nekom omrkne, a nekom svane*?

361. FORTUNA / FRZ Beograd, Beograd — ps: Slobodan Milić — a: *Slobodan Milić* — g. crt/anim: Slobodan Milić — sc: Slobodan Milić — f: Milena Đurđević — m: arhivska — mt: Marko Nikolić — met: 40 /4min/ — tp: 35mm, kolor — rod: animirani. *Sreća, kao da je kilometrima daleko. Najčešće ona je na dohvat ruke, ali srećnika*.

362. IKARUS

/ Dunav film, Beograd — sc: Slobodan Milić — a: *Slobodan Milić* — g. crt. /anim: Slobodan Milić, Slobodan Vlaisavljević — f: Milena Đurđević — m: arhivska — mt: Marija Baronijan — met: 75 /2, 30min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani.

363. ISPOVEST / Dunav film, Beograd — sc: Zorana Keser — a: *Zorana Keser* — g. crt/anim: Zorana Keser — f: Blagoje-Buca Lupa — m: arhivska — mt: Jelena Đokić — met: 100 /36min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Inspiracija za film — Dostojevski*

364. KONFLIKT / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Blagoje-Buca Lupa — a: *Blagoje-Buca Lupa* — g. crt/anim: Blagoje-Buca Lupa — f: Blagoje-Buca Lupa — m: Slobodan Lupa, Đorđe Kaćanski — mt: Blagoje-Buca Lupa — met: 75 /2 min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Novi pehovi Kremenka iz serije* Prizori iz kamenog doba.

365. KOREKCIJA / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Miroslav-Bata Petrović — a: *Miroslav-Bata Petrović* — f: Miroslav-Bata Petrović — m: Hazari — mt: Miroslav-Bata Petrović — met: 22 /2min/ — tp: 16mm, color — rod: eksperimentalni. *Odgovor na reakciju gledalaca tokom projekcije filma* Pejzaži urbane revolucije.

366. LA VERITE / Zastava film, Beograd — sc: Milun Vučinić — a: *Milun Vučinić*: rod: animirani

367. LJUDE VOLIM ALI. / Cine Pro, Pančevo, RTS TV Beograd — sc: Bratislav Milanović — a: *Ružica Lukić* — f: Miroslav Stanković — m: arhivska — mt: Vera Baronijan — met: 492 /18min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni. *Osmogodišnja Monika Bratić živi u svetu stihova*

368. MALI PRINC NA JEZERU / NARD, Beograd, Radionica za animirani film A2, Beograd — sc: Božidar Zečević — a: *Vera Vlajić* — g. crt/anim: grupa autora — učenika škole RAF-a — m: Bratislav Zlatković — mt: Zoran Popović — met: 500 /17min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Animirana fantazija koju su radili učenici radionice za animirani film, posvećen je Lukinu Viskontiju, princu po rođenju, koji je postao princ kinematografije*.

369. MOJ SVET / Bikić studio, Beograd — sc: Snežana Trstenjak — a: *Snežana Trstenjak* — g. crt/anim: Snežana Trstenjak — f: Nenad Pukmajster — m: Zoran Simjanović — mt: Sonja Đorđević — met: 95 /3, 30min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Kada se egzistencija poistoveti sa udobnošću dolazi do fizičkog i mentalnog poremećaja*.

370. ORBIS PICTUS / Zastava film, Beograd — sc: Goran Kostić — a: *Goran Kostić* — g. crt/anim: Duško Ševo — f: Jovan Lović — m: arhivska — mt: Dragan Karavalić — met:?

371. OSTRVO / Bikić studio, Beograd — sc: Vladimir Stanić — a*: Vladimir Stanić* — g. crt/anim: Vladimir Stanić — f: Nenad Pukmajster — m: Zoran Simjanović — mt: Sonja Đorđević — met: 67 /2min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Nije čamac sve što plovi*.

372. OTPOR NA OSTRVU GALEBOVA / TRZ Film i ton, Beograd — sc: Nenad Prokić — a: *Živorad Milić* — f: Živorad Milić, Todor Jović — m: arhivska — mt: Milina Mitrović — met: 400 /13min/ — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni. *Život galebova u jednom danu na usamljenom ostrvu usred Ludoškog jezera*.

373. PISMO / Dunav film, Beograd — sc: Dinko Tucaković — a: *Dinko Tucaković* — f: Radoslav Vladić — m: Zoran Đukanović — mt: Snežana Ivanović — sc: Miodrag Nikolić — gl: Bojana Maljević, Slobodan Ćustić, Ivana Bojić — met: 200 /8min/ — tp: 35mm, color — rod: kratki igrani. *Ljubavna priča zasnovana na pismu koje nikada nije poslato*.

374. PONTIUS PILATUS SECUNDUS / Jugoslavija film, Beograd, Zastava film, Beograd — sc: Dušan Arsenić, Nikola Majdak — a: *Nikola Majdak* — g. crt/anim: Dušan Srbljin, Rista Topaloski — f: Jova Lović — m: Mladen i Predrag Vranešević — mt: Nikola Majdak — met: 84 /4min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Surovost života u kome je čovek čoveku vuk, isključuje postojanje savršenih i nevinih.*

375. POSLEDNJI SUD / Dunav film, Beograd — sc: Gordana Vitomirov — a: *Gordana Vitomirov* — g. crt/-anim: Gordana Vitomirov — f: Gordana Vitomirov — m: Enriko Josif — mt: Svetlana Ilić — met: 300 /10min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Kratke priče iz Biblije, Starog i Novog zaveta.*

376. PRISUTNOST / RTS TV Beograd — sc: Vladimir Perović — a: *Vladimir Perović* — f: Zoran Sinđelić — m: arhivska — mt: Milorad Jevtić — met: 100 /9, 15min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni. Baka od 94 godine. *Njen pogled na bučnu i prometnu ulicu, na njoj strani život.*

377. RUKE SREBRNE I ZLATNE / Fiks-Fokus, Beograd, RTS — sc: Marko Karadžić, Miroslav-Bata Petrović — a: *Marko Karadžić, Miroslav-Bata Petrović* — f: Miroslav-Bata Petrović — m: arhivska — mt: Andrija Dimitrijević — met: 225 / / — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni. Kraj 14. veka u Srbiji. *Vreme političkog kraha i kulturne renesanse.*

378. RUSKI PLES / RTS TV Novi Sad — sc: Dušan Torbica — a: *Dušan Torbica* — f: Dragan Miljanić — mt: Vera Bojić — met: /15min/ — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni. *Krajem osamdesetih i početkom devedesetih u Jugoslaviju je došlo nekoliko hiljada mladih devojaka iz bivšeg Sovjetskog Saveza. Preživljavaju igrajući po raznim zabitima.*

379. SENTANDREJSKI ZVONICI /ST. ANDREAS BELLTOWER/ Atlas film, Beograd — sc: Milan Knežević — a: *Milan Knežević* — f: Miodrag-Miša Milošević — m: arhivska — mt: Aleksandar Popović — met: 290 /10, 10min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni.

380. SITUACIJA /SITUATION/ Revision, Beograd — sc: Sandra Dulić, MihajloRšumović — a: *Sandra Dulić* — g. crt/anim: Sandra Dulić, Nikola Majdak jr, Biljana Milenović, MihajloRšumović — f: Svetomir Pajić-Kivi — m: grupa »Darkwood Dub« — mt: Miloš Stojanović — met: 90 /3min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Muzički spot, rašen tehnikom animacije za pesmu grupe Darkwood Dub.*

381. SMRT GOSPOĐE LENJIN /DEATH OF MRS. LENIN/ Fiks-Fokus, Beograd, Artteror, Beograd — sc: Lilie Ewgraphovich (Milica Lapčević), Masimilian Von Dada (Vladimir Šojat) — a: *Lilie Ewgraphovich (Milica Lapčević), Masimilian Von Dada (Vladimir Šojat)* — f: Dragan Lapčević — m: arhivska — mt: Masimilian Von Dada (Vladimir Šojat) — gl: Lilie Ewgraphovich (Milica Lapčević) — met: 80 / / — tp: 16mm, color — rod: kratki igrani

382. SUDIJA /THE JUDGE/ Dunav film, Beograd — sc: Dragutin-Gane Milanović — a: *Dragutin-Gane Milanović* — g. crt/anim: Dragutin-Gane Milanović — f: Milena Đurđević — m: arhivska — mt: Jelena Đokić — met: 110 /3, 40min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Na malom prostoru, u jednom gradiću, žive ljudi različitih religija. Iz toga nastaju sukobi.*

383. SVETI KRALJ /THE HOLY KING/ Exp-produkcija, Beograd — sc: Aleksandar Gaon, Gradimir Stanić, Milan Knežević — a: *Milan Knežević* — f: E. Petrov, K. Hristov — m: arhivska, Ruža Rudić — mt: Andrija Dimitrijević — met: 300 /10, 20min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni. *U crkvi Svete nedelje u Sofiji, nalazi se grob srpskog kralja Stefana Uroša Milutina. Bugari doživljavaju Milutina kao svog sveca.*

384. TAJNI PREDMET KOFER /SECRET OBJECT THE SUITCASE/ TRZU Fokus, Beograd — sc: Miloje Popović — a: *Miloje Popović* — f: Simon Tanšek — m: arhivska — mt: Dejan Luković-Delluar — met: 40 /3, 16min/ — tp: 16mm, c/b — rod: kratki igrani. *Žena, muž, lav? Kofer?*

385. TRI POČETKA /THREE BEGINNINGS/ Bikić studio, Beograd — sc: B. Labović, L. Lukanić, V. Radulović — a: *B. Labović, L. Lukanić, V. Radulović* — g. crt/anim: B. Labović, L. Lukanić, V. Radulović — f: Nenad Pukmajster — m: Zoran Simjanović — mt: Sonja Đorđević — met: 130 /4, 40min/ — tp: 35mm, color — rod: animirani. *Tri mlade devojke, svaka na svoj način, otvorile su vrata sveta animacije.*

386. TRIO / Dunav film, Beograd — sc: Slavko Veljić — a: *Slavko Veljić* — f: Slavko Veljić — m: Radomir Mihailović-Točak — mt: Petar Aranđelović — met: 120 /4, 20min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni. 1995. godina. *Osnovna škola Sveti Sava u selu Gornje Stranjane, nedaleko od Prijepolja, po sastavu, verovatno, najmanja škola na svetu.*

387. TRIPTIH O VELIČINI /BIG/ Bikić studio, Beograd — sc: Slavimir Stojanović — a: *Ivan Pejkić* — g. crt/anim: Ivan Pejkić — f: Nenad Pukmajster — m: Zoran Simjanović — sc: Slavimir Stojanović — mt: Sonja Đorđević — met: 100 /

388. UN pro WAR (fusnota) / Kontakt film, Beograd, Srna film, Beograd — ps: Milenko Jovanović, Zoran Petrović, Srđan Koljević — a: *Milenko Jovanović* — f: Predrag Bambić, nepoznati snimatelji CNN-a i BBC-a — m: arhivska — mt: Nenad Cimeša, Svetlana Arsenijević — met: 220 /19min/ — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni. *Prikaz ratnih događaja na teritoriji Bosne i Hercegovine. fusnota: U prvobitnoj, video, verziji film je 1993. god. dobio nagradu Bronzani vitez na međunarodnom festivalu Zlatni vitez.*

389. VANA / Dunav film, Beograd — sc: Milija Životić — a*: Milija Životić* — f: Radiša Vićentijević — m: arhivska — mt: Jelena Đokić — met: 110 / / — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni.

390. ZLATIBOR / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Marko Karadžić — a: *Marko Karadžić* — f: Zoran Veljković, Miroslav-Bata Petrović, Branimir Ružić, Aleksandar Ivančević — m: arhivska — mt: Andrija Dimitrijević — met: 310 / / — tp: 16mm, color — rod: dokumentarni. *Studija o Zlatiboru kao prirodnom i kulturnom fenomenu*.

391. ŽICA ŽIVOTA /STRING OF LIFE/ Zeta film, Budva — sc: Momir Matović — a: *Momir Matović* — f: Momir Matović — m: nema — mt: Ljiljana-Lana Vukobratović — met: 580 /17min/ — tp: 35mm, color — rod: dokumentarni. *Priča o čoveku koji vezu sa svetom uspostavlja preko improvizovane žičare*.

392. AKVARIJUM / Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — sc: Dragan Ćirjaković, A. Sajc — a: *Dragan Ćirjaković* — f: Aleksandar Kostić — m: Vladan Milivojević — mt: Marina Kokić — ta: 28min — tp: video — rod: kratki igrani.

393. ANTOLOGIJA SRPSKOG FILMA 1904-1992 / TRZ Feniks film, Beograd — sc: Dejan Kosanović — a: *Dejan Kosanović* — f: arhivski materijal — m: arhivska — mt: Dejan Kosanović — ta: 43min — tp: video — rod: dokumentarni.

394. ARHEOLOGIJA U SRBA / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Miroslav-Bata Petrović — a: *Željko Jovanović* — f: Željko Jovanović, Miroslav-Bata Petrović — mt: Sanjin Perišić — ta: 47min — tp: video — rod: dokumentarni.

395. BIĆE TO / FRZ Beograd, Beograd — sc: Vidosav Novaković — a: *Vidosav Novaković* — f: Nebojša Stanković — m: arhivska — mt: Nebojša Stanković — ta: 2min — tp: video — rod: eksperimentalni.

396. C'EST LA VIE / FRZ Beograd, Beograd — sc: Stevan Plavšić — a: *Stevan Plavšić* — f: Veselko Krčmar — m: Danijela Kulezić — mt: Nada Dodig — ta: 25min — tp: video — rod: dokumentarni.

397. DOBRODOŠLI U NARODNO POZORIŠTE / Narodno pozorište, Beograd — sc: Andreja Maričić — a: *Andreja Maričić* — f: Milan Mladenović — m: arhivska — mt: Darko Filipović — ta: 17min — tp: video — rod: dokumentarni.

398. DODIR PAKLA / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Miroslav-Bata Petrović — a: Miroslav-Bata Petrović — f: Periša Đinđić — mt: Sanjin Perišić — ta: 15min — tp: video — rod: dokumentarni.

399. DON KIHOT IZ GIFHORNA /Fiks-Fokus, Beograd — sc: Dragomir Antonić — a: *Marko Karadžić* — f: Miroslav-Bata Petrović — mt: Simo Dakić — ta: 15min — tp: video — rod: dokumentarni.

400. ĐAVOLU U POHODE / ART TV, Beograd — sc: Dragan Mirović — a: *Dušan Varda* — f: Đorđe Kovjanić — m: arhivska — mt: Boba Dedić — ta: 30min — tp: video — rod: dokumentarni.

401. DŽIN NAJDŽINOVSKIJI / MP Agencija, Beograd — sc: Radoslav Pavković — a: *Radoslav Pavković* — f: Duško Filipović — m: arhivska — mt: Aleksandar Popović — ta: 25min — tp: video — rod: kratki igrani.

402. EGZODUS PONOVO / Zastava film, Beograd, Srpska TV, Pale — sc: Snježan Lalović — a: *Snježan Lalović* — f: R. Popović, Z. Andrić, G. Spremo, S. Petrović — mt: Siniša Beribaka — ta: 17, 46min — tp: video — rod: dokumentarni.

403. IZMEĐU DVA RATA / RTS TV Novi Sad — sc: Branko Milošević — a: *Branko Milošević* — f: arhivski materijal — m: arhivska — mt: Dragoljub Vojvodić — ta: 16min — tp: video — rod: dokumentarni.

404. IZRAEL / TV Politika, Beograd — sc: Vuk Dapčević — a: *Vuk Dapčević* — f: Vuk Dapčević — m: arhivska — mt: Nina Krstić — ta: 5 min — tp: video — rod: dokumentarni.

405. IZVOZNICI SMRTI / TV Politika, Beograd — sc: Miloš Čolić — a: *Miloš Čolić* — f: Miloš Čolić — mt: Miloš Čolić — ta: 38min — tp: video — rod: dokumentarni.

406. JOVANA IZ METROA / MP Agencija, Beograd — sc: po motivima monodrame Vidosava Stevanovića — a: *Tatjana Kecojević* — f: Christian Martin — m: arhivska — mt: Aleksandar Popović — ta: 9min — tp: video — rod: kratki igrani.

407. KASKADERI / RTS TV Beograd — sc: Nebojša Petrić — a: *Nebojša Petrić* — f: Ž. Malić, R. Ćurčić — m: Dragana Kresić — mt: D. Aranđelović, N. Manić — ta: 10, 50min — tp: video — rod: dokumentarni.

408. KERUŠA / Milivoje Unuković, Fiks-Fokus, Beograd — sc: Milivoje Unuković — a: *Milivoje Unuković* — f: Milivoje Unuković — m: arhivska — mt: Dragan Blanušić — ta: 8min — tp: video — rod: kratki igrani.

409. KRAJINA, BEZ OPROŠTAJA / VFC Zastava film, Beograd — ps: Mihailo Sekulić — a: *Milivoje Nestorović* — f: Milorad Zubović — mt: Marko Ž. Nikolić — ta: 17min — tp: video — rod: dokumentarni.

410. KRST-IĆ / Srna fest, Srpsko Sarajevo, Den radio, Gornji Milanovac, VFC Zasatava film, Beograd — sc: Rade Simović — a: *Dragan Elčić* — f: Dragan Elčić — m: Vlado Podanu — mt: Svetlana Arsenijević — ta: 21, 49min — tp: video — rod: dokumentarni.

411. KUĆA / Kvadrat, Beograd — sc: Andrijana Stojković — a: *Andrijana Stojković* — f: Marko Gligorijević — mt: Zoran Popović — ta: 7min — tp: video — rod: dokumentarni.

412. LOVĆEN / Dunav film, Beograd — sc: Krsto Škanata — a: *Krsto Škanata* — f: Jovan Jovanović, Radiša Vićentijević — m: Mladen i Predrag Vranešević — mt: Nebojša Savićević — ta: 10min — tp: video — rod: dokumentarni.

413. LJUBOMORKO / TRZU Fokus, Beograd — sc: Miloje Popović — a: *Miloje Popović* — f: Miloje Popović — m: arhivska — mt: Dejan Luković-Delluar — ta: 6, 30min — tp: video — rod: kratki igrani.

414. MIR / Radio B-92, Beograd — ps: Aleksandra Jelić — a: *Aleksandra Jelić* — f: Rade Popović — mt: Jovana Krstanović — ta: 12min — tp: video — rod: dokumentarni.

415. MISIJA / Radio B-92, Beograd — sc: Maja Zrnić — a: *Maja Zrnić* — f: M. Zrnić, I. Martinović, S. Pešić — mt: Maja Zrnić — ta: 45min — tp: video — rod: dokumentarni.

416. MIRIS ŠKOLE / TV Studio Valjevo — sc: Biljana Maksić — a: *Milan Kundaković* — f: Bratislav Grbić — m: Vojislav Milutinović — mt: Dragan Rakić — ta: 29, 40min — tp: video — rod: dokumentarni.

417. MOLITVA ZA IKONU / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Dragomir Antonić — a: *Marko Karadžić* — f: Miroslav-Bata Petrović — mt: Sanjin Perišić — ta: 13min — tp: video — rod: dokumentarni.

418. NIKOLA PAŠIĆ / Centar film, Beograd — sc: Vasa Kazimirović — a: *Miomir Stamenković* — f: Jovica Krstić — m: arhivska — mt: Jelena Đokić — ta: 89min — tp: video — rod: dokumentarni.

419. OČARAVAJUĆE / FRZ Beograd, Beograd — sc: Vladimir Momčilović — a: *Vladimir Momčilović* — f: Veselko Krčmar — m: arhivska — mt: Nebojša Stanković — ta: 2min — tp: video — rod: eksperimentalni.

420. OČEVIDAC / Radio B-92 — sc: Aleksandar Davić — a: *Aleksandar Davić* — f: Nikola Sekerić — mt: Siniša Bokan — ta: 6, 45min — tp: video — rod: eksperimentalni.

421. OČEV PIŠTOLJ / FRZ Beograd, Beograd — sc: V. Vojnović, S. Ercegović — a: *Stipe Ercegović* — f: Veselko Krčmar — m: Danilo Vukotić — mt: Nebojša Stanković — ta: 31 min — tp: video — rod: kratki igrani.

422. PONOVLJENO VREME / TV Politika, Beograd — sc: Dragoslav Mihajlović — a: *Dragoslav Mihajlović* — f: Z. Rosić, M. Knežević — mt: Dragoslav Mihajlović — ta: 15min — tp: video — rod: dokumentarni.

423. POŠTUPI PO SAVESTI / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Milanka Šaponja — a: *Miroslav-Bata Petrović* — f: Miroslav-Bata petrović — mt: Z. Dukić, S. Perišić — ta: 89min — tp: video — rod: dokumentarni.

424. PROSTORI NESVESNOG / Krug, Niš — sc: Darko Ković — a: *Darko Ković* — f: Darko Ković — m: Miodrag Lakić — mt: E. Keser, A. Virijević — ta: 8min — tp: video — rod: dokumentarni.

425. SADI DRVO / FRZ Beograd, Beograd — sc: Mirjana Mićanović — a: *Mirjana Mićanović* — g. crt/anim: Mirjana Mićanović — f: Mirjana Mićanović — m: arhivska — sc: Mirjana Mićanović — mt: Marko Nikolić — ta: 2min — tp: video — rod: animirani.

426. SEKS I ROMANSA / Fakultet dramskih umetnosti, Beograd — sc: Dušan Milić (prema priči Vudi Alena) — a: *Dušan Milić* — f: Petar Popović — m: arhivska — mt: Marko Glušac — ta: 15min — tp: video — rod: kratki igrani.

427. STADION / RTS TV Beograd — sc: Igor Simonović — a: *Igor Simonović* — f: Milan Nešić — m: Suarog — mt: Branislav Godić — ta: 18min — tp: video — rod: dokumentarni.

428. SVETI JOVAN LETNJI U SELU PLEŠIN NA GOLIJI / Miodrag Milošević, Fiks-Fokus, Beograd — sc: Miodrag Milošević — a: *Miodrag Milošević* — f: Miodrag Milošević — mt: Sanjin Perišić — mt: Sanjin Perišić — ta: 15min — tp: video — rod: dokumentarni.

429. TAJNA CELULOIDA / RTS TV Beograd — ps: Mirjana Bjelogrlić — a: *Predrag Velinović* — f: Branislav Kuzmanović — m: arhivska — mt: Miroslav Nikolov — ta: 25min — tp: video — rod: dokumentarni.

430. TANATOFOBIJA ILI MAŠINA JE MRTVA / Avala film, Beograd — sc: Ranko Radovanović — a: *Ranko Radovanović* — g. crt/anim: Dejan Špagnut — f: — m: Lazar Ristovski — mt: Ranko Radovanović — ta: 23, 40min — tp: video — rod: animirani.

431. TONINO GUERRA / Dunav film, Beograd — sc: Mladomir-Puriša Đorđević — a: *Mladomir-Puriša Đorđević* — f: R. Vićentijević, V. Breus — m: Boban Bjelić — mt: S. Ljohin, J. Đokić — ta: 50, 50min — tp: video — rod: dokumentarni.

432. U TRI ČINA / RTS TV Beograd — sc: Miodrag Popov — a: Miodrag Popov — f:? — mt: N Škondrić, S. Sofronijević — ta: 25min — tp: video — rod: dokumentarni.

433. U VENECIJI / Kompani, Beograd — sc: Vasko Vasović — a: *Vasko Vasović* — f: Vasko Vasović — m: arhivska — mt: Ljubiša Špegar — ta: 5, 30min — tp: video — rod: eksperimentalni.

434. UMNE RUKE U BEZUMNOM VREMENU / Milivoje Unuković, Beograd, Fiks-Fokus, Beograd — sc: Milivoje Unuković — a: *Milivoje Unuković* — f: Milivoje Unuković — mt: Dragan Blanušić — ta: 16min — tp: video — rod: dokumentarni.

435. VATRA I NIŠTA / Krug, Niš — sc: M. Radisavljević, I. Zdravković — a: *Miroslav Radisavljević* — f: Ivan Zdravković — m: arhivska — mt: Aleksandra Virijević — ta: 77min — tp: video — rod: dokumentarni.

436. VREME PUNOG MESECA / RTS TV Beograd — sc: I. Spasov, M. Lazić — a: Igor Spasov — f: I. Spasov, D. Lapčević — mt: Igor Spasov — ta: 29min — tp: video — rod: dokumentarni.

437. WC-KAO SUDBINA / FRZ Beograd, Beograd — sc: Igor Stevanović — a: *Igor Stevanović* — f: Aleksandar Kostić — m: arhivska — mt: Nataša Pavlović — ta: 21min — tp: video — rod: dokumentarni.

438. ZBOGOM / FRZ Beograd, Beograd — sc: Vuk Dapčević — a: *Vuk Dapčević* — f: Vuk Dapčević — m: arhivska — mt: Nada Dodig — ta: 5min — tp: video — rod: dokumentarni.

439. ZBOGOM BELLE EPOQUE — SUDBINA JEDNOG FILMA / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Srđan Stojanović, Igor Toholj — a: Srđan Stojanović — f: Srđan Stojanović — m: Arsen Dedić — mt: Igor Toholj — ta: 20min — tp: video — rod: dokumentarni.

440. ZIMSKI DNEVNIK / Radio B-92, Beograd — sc: S. Valjarević, R. Mirković — a: *B. Mikić* — f: Relja Mirković — m: arhivska — mt: Nikola Majdak jr. — ta: 6, 40min — tp: video — rod: eksperimentalni.

441. ŽIVOT NA PET MINUTA / Fiks-Fokus, Beograd — sc: Željko Jovanović — a: *Željko Jovanović* — f: Željko Jovanović — mt: Sanjin Perišić — ta: 20min — tp: video — rod: dokumentarni.

Iste godine je proizvedeno još oko 90 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

1997.

442. *AKADEMIJA REPUBLIKA / Radio B-92, Beograd: a. *Zoran Vujović* — sc. Z. Vujović, D. Kanjevac, — k. Zoran Vujović, — m. Jovana Krstanović, — t.? — muz. Miomir Grujić-Fleka, — video, 26 min, — dokumentarni. *Klub Likovne akademije je okupljao mnoge i u tom miljeu skoro svi postaju neko ili nešto u lokalnim okvirima*.

443. *ARAHNA SAN-TKAČ / Fiks-fokus, Beograd, V. Tokin: a. *Vesna Tokin*, — sc. Vesna Tokin, — k. V. Tokin — m. A. Avramesku, D. Čebzan, — t.? — muz. Boris Kovač — Ritual Nova — video, 10 min, — eksperimentalni.

4 AUDICIJA / Dunav film, Beograd: a. *grupa studenata*, — sc. grupa studenata, — k. Blagoje lupa, — m. Jelica Đokić, — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Kolektivni rad grupe studenata I godine privatne filmske škole Dunav film*.

445. BEKSTVO / Maja film, Užice, RTS, Beograd: a. *Branko Stanković*, — sc. Branko Stanković, — k. Predrag Todorović, — m. Aleksandar Popović, — t. R. Bojković, — 12 min, color, 35, — dokumentarni. *Starica koja više od 30 godina živi sama u šumi odrekavši se sveta i civilizacije*.

446. BIG APLE / Bikić studio, Beograd: a. *Snežana Trstenjak*, — sc. Veljko Bikić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Snežana Trstenjak, — t. D. Cenerić, M. Rodić, — muz. Zoran Simjanović — 3, 30 min, color, 35 mm, — animirani.

447. BUĐENJE / RTS Beograd: a. *Predrag Sinćelić*, — sc. Siniša Aleksić, — k. Slobodan Obradović, — m.? — t. Viktor Simić, — video, 5 min, — eksperimentalni.

448. CRVENKAPA / FRZ, Beograd, RTS, Beograd: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Milena Đurđević, — m. Sonja Đorđević, — muz. t. Petar Antonović, — 2, 25 min, color, 35 mm, — animirani. *Crvenkapa i vuk i miljeu tržišta*.

449. *CONCERTO POLITICO / Centar za viz. kom. KVADRAT,: a. *Jelena Stanković*, — sc. Jelena Stanković, — k. Marko Gligorijević, — m. Zoran Popović, — t.? — video, 4, 25 min, — dokumentarni. *Građanski protest u formi iskonskog rituala*.

450. *ČOVEK BEZ SVOJSTAVA / FRZ, RTS, Beograd: a. *Nenad Prokić*, — sc. Živorad Milić, — k. Aleksandar Kostić, — m. Radmila Nikolić, — t. Lubiša Špegar — File El Grande, — 18, 34 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Inženjer Ajholcer na padinama Fruške gore gaji vina u veoma poznim godinama*.

451. *APSOLUTNO 0004 — DOBRO VEČE / SKC, Novi Sad: a. *Apsolutno*, — sc. Apsolutno, — k. Aleksandar Dević, — m.? — t.? — video, 8 min, — eksperimentalni. *Uticaj svetskih TV-stanica kroz prvu rečenicu obraćanja gledalištu*.

452. ISPOVEST / Dunav film: a. *Zorana Keser,* — sc. Zorana Keser, — k. Blagoje Lupa, — m. Jelica Đokić, — t.? — 3, 40 min, color, 35 mm, — animirani. *Dostojevski*.

453. JANUARSKA REKA / Radio B-92: a. *Radivoje Andrić*, — sc. R. Andrić, S. Anđelić, — k. N. Majdak, N. Mladenović, — m. Jovana Krstanović, — t.? — video, 5 min, — dokumentarni. *Buka protiv vlasti se pretvara u karneval*.

454. JEDANAEST ZAPOVESTI / Dunav film: a. *Slobodan Milić*, — sc. Slobodan Milić, — k. Milena Đurđević, — m. Jeica Đokić, — t.? — 3 min, color, 35 mm, — animirani. *Jedanaesta zapovest: idi u bioskop!*

455. KADA DOĐE VREME / FRZ, Beograd: a. *Stevan Plavšić*, — sc. Stevan Plavšić, — k. Vojislav Gostiljac, — m. B. Ćeramilac, N. Dodig, — t. R. Bojković, — video, 10 min, — kratki igrani. *Egzistencijalno ništavilo je uzrok rastanka dvoje mladih ljudi*.

456. *KJAP / RTS, Beograd: a. *Nenad Jovanović*, — sc. Nenad Jovanović, — k. Miomir Rajčević, — m. Miloš Stojanović, — t.? — 18 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *U banatskom selu Elemir, sva deca se bave uspešno drevnom istočnjačkom borbenom veštinom*.

457. *KOLATERALNA GREŠKA / Film i ton, RTS, Beograd: a. *Miroslav Nikolić*, — sc. Miroslav Nikolić, — k. Zoran Petrović, — m. Jelica Đokić, — t. S. Bogićević, M. Vučković, — 20 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Kolateralna šteta u blizini Sarajeva i druge dve priče*.

458. LINIJA / BIOGRAFIJA JEDNE OLOVKE / FRZ, RTS, Beograd: a. *Nedeljko Ubović*, — sc. Nedeljko Ubović, — k. Jovan Lović, — m. Sonja Đorđević, — t. Petar Antonović, — animirani. *Olovka piše srcem, a ne po diktatu*.

459. *MALA TUGA / Radio B-92, Beograd, Lorens International, a. *Dejan Kovačević*, — sc. Dejan Kovačević, — k. Dejan Kovačević, — m. Dejan Kovačević, — muz. Tim Verlen, — t.? — kratki igrani. *Emigrant iz Istočne Evrope u Njujorku. Sjaj i beda američkog sna*.

460. *MASKARADA / Narodno pozorište, Beograd: a. *Andrja Maričić*, — sc.? — k. Danilo Vukotić, — m. Drako Filipović, — t.? — muz. A, Hačaturijan — video, 10 min, — dokumentarni. *Kostim i maska kroz rad Božane Jovanović*.

461. MLADOST / Exp-produkcija, Beograd: a. *Petar Aranđelović*, — sc. Petar Aranđelović, — k.? — m. Petar Aranđelović, — t.? — 9 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Mladić u sukobu sa svetom koji je skrojen po meri starijih*.

462. MOLITVA / MaxMarkus, Beograd: a. *Vladimir Momčilović*, — sc. Vladimir Momčilović, — k. Veselko Krčmar, — m. A. Andrejevski, — t. Uroš Grujičić, — video, 3 min, — dokumentarni. *Kulturno bogatstvo pomoravlja*!

463. MONEY, MONEY / FRZ, RTS, Beograd: a. *Nedeljko Ubović*, — sc. Nedeljko Ubović, — k. Jovan Lović, — m. Sonj Đorđević, — muz. Petra Antonović, — 1, 30 min, color, 35 mm, — animirani. *Bez zla se ne može*.

464. OSEĆANJE / Fiks fokus, Beograd: a. Vesna Tokin, — sc. vesna Tokin, — k. Vesna Tokin, — m. Lazar Miljević, — muz. Miomir Cvetković, — video, 4, 40 min, — eksperimentalni.

465. *OSTRVO / Centar Kvadrat, Beograd: a. *Andrijana Stojković*, — sc. Andrijana Stojković, — k. Jelena Stanković, — m. Zoran Popović, — t.? — video, 6, 25, — dokumentarni. *Usamljena starica u vojvođanskom salašu*.

466. PATKA / Dunav film, Beograd: a. *Željko Komosar* — sc. Željko Komosar, — k. Bagoje Lupa, — m. Jelica Đokić, — t.? — 2 min, color, 35 mm, — animirani. *Animacija origamija*.

467. PAD FEĐE DAVIDOVIĆA / Film i ton, Beograd: a. *Nikola Đuričko*, — sc. Nikola Đuričko, — k. Nikola Đuričko — m. Stava Vasojević, — t.? — video, 10 min, — kratki igrani. *Po motivimia Harmsove proze*.

468. *PINKULUSI / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Nebojša Cocić, — k. Nenad Pekmajster, — m. D. Založnik, S. Đorđević, — muz. Zoran Simjanović, — Aleksandar Vasiljević, — 3 min, color, 35 mm, — animirani.

469. PISMO / Dunav film, Beograd: a. *Dinko Tucaković*, — sc. Dinko Tucaković — k. Radoslav Vladić, — m. Snežana Ivanović, — t. N. Vukadinović, — 8 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Ljubav bazirana na pismu koje nikad nije poslato*.

470. POLOM / Institut za film, Beograd, RTS, Novi Sad,: a. *Branko Milošević*, — sc. Branko Milošević, — k. Duško Čekić, — m. S. Bokan, — t.? — video, 10 min, — *Posveta Slavku Vorkapiću*.

471. POLJUBAC U 20 SEKUNDI / BELISSIMA, Beograd: a. *Aleksandar Dulić*, — sc. Aleksandra Dulić, — k. Alfred Broer, — m. J. Mosstert, B. Eips, — t. J. Mosstert, — video, 1 min, — animirani. *Poljubac kao previranje na Balkanu*.

472. POSADIO DEDA REPU / Jugoslavija film, Avala film, Beograd: a. *Nikola Majdak*, — sc. T. Borković, N. Majdak, — k. N. Pukmajster, — m. N. Majdak, — t. S. Ristić, — 2, 5 min, color, 35 mm, — animirani. *Ekološka varijacija na staru temu*.

473. PRINC TOMISLAV KARAĐORĐEVIĆ / Čuli, Beograd: a. *Milan Kundaković*, — sc. Milan Kundaković, — k. Zoran Sinđelić, — m. Aleksandar Henc, — t. Uroš Grujičić, — video, 17, 50 min, — dokumentarni. *Tomislav od Oplenca do Oplenca*!

474. PRIČA O / Bikić studio, Beograd: a. *Veljko Bikić*, — sc. Veljko Bikić, — k. Nenad Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t. D. Cenerić, M. Rodić, — 1, 20 min, color, 35 mm, — animirani.

475. PROTEST / Fiks fokus, Beograd: a. *Vlada Borisavljević*, — sc. Vlada Borisavljević, — k. V. Borisavljević, — m. S. Perišić, — t.? — video, 9 min, — dokumentarni.

476. PULS / Film i ton, Beograd: a. *Nikola Stojanović*, — sc. Nikola Stojanović, — k. Radoslav Vladić, — m. Aleksandar Jaćić, — t.? — video, 12, 45 min, — dokumentarni.

477. RIBARENJE LJUDSKIH DUŠA / Dunav film, Beograd: a. *Miroslav Jokić*, — sc. Miroslav Jokić, — k. Dragoljub Stevanović, — m. J. Đokić, — t.? — dokumentarni. *Sekte se množe!*

478. SAVO VODO / Film i ton, Zastava film, Srna fest, Beograd: a. *Dragan Elčić,* — sc. Simo Brdar, — k. Dragan Elčić, — m. Svetlana Arsenijević, — t. Dragan Karavanić, — video, 17 min, — dokumentarni.

479. SENTIMENTALNA PRIČA / Mat produkcija, Beograd: a. *Nikola Ćosić*, — sc. Nikola Ćosić, — k. Nikola Ćosić, — m. Nikola Ćosić, — t. Nikola Ćosić, — video, 3, 40 min, — eksperimentalni.

480. SIC TRANSIT GLORIA... / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Stevica Živkov, — k. N. Pukmajster, — m. Sonja Đorđević, — t. D. Cenerić, M. Rodić, — 5 min. colr, 35 mm, — animirani. *Moderna tehnološka sredstva uništavaju životni sklad između božanskog i svetovnog*.

481. SLIKA / Internews-Art, Beograd: a. *Darko Milošević,* — sc. Darko Milošević, — k. ftamir Nuši, — m. Milica Jovanović, — t. Fatmir Nuši, — video, 6, 30 min, — kratki igrani. *Fotografija nepoznate devojke*.

482. SREĆA JE OSTATI ŽIV / Srna film, Beograd: a. *Milovan Pandurović* — sc. M. Pandurović, — k. Boro Klačar, — m. Mitar Granzov, — t.? — video, 13 min, — dokumentarni. *Dalibor s amputiranom nogom četiri godine posle*.

483. STEVAN MOKRANJAC / Centar film, RTS, Jugoslovenska kinoteka, prizma,: a. *Zdravko Randić*, — sc. Petar Volk, — k. R. Vićentijević, J. Krstić, — m. A. Andolšek, — t. M. Davidović, — video, 63 min, — dokumentarni.

484. ŠEŠIR IZ MOSKVE / Dunav film, Beograd: a. *Puriša Đorđević*, — sc. Puriša Đorđević, — k. B. Lupa, R. Vićentijević, — m. M. Medigović, — t.? — video, 12 min, — dokumentarni. *Poslednji dani Ace Popovića na probama* Baš Bunar!

485. TAMO DALEKO — GRČKA SVADBA U BAČKOJ / Terra, Novi Sad: a. *Orfej Skutelis* — sc. Orfej Skutelis, — k. Jovan Milinov, — m. A. Komnenović, — t. V. Stanojević, — video, 15 min, — dokumentarni. *U Vojvodini je naseljeno nekoliko hiljada Grka. Unuk prve generacije Ilija ženi se studentkinjom iz Soluna*.

486. *TESLA HEAVENLY ART / Zastava film, Beograd: a. *Goran Kostić*, — sc. Goran Kostić, — k. Žarko Pekez, — m. S. Katanić, — t. D. Karavanić, S. Katanić, — video, 16 min, — dokumentarni. *Tesla kroz dela umetnika*.

487. UBLJANKE (HODOČAŠĆE) /Zeta film, Budva: a. *Vladimir Perović*, — sc. V. Perović, — k. Dragan Pejić, — m. Miša Jeftić, — t. Lj. Špegar, — video, 13, 40 min, — dokumentarni. *Karavan žena kozjom stazom ide ka turistima na obali*.

488. (U)DEŠAVANJE GLASA / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, T. Jordović, — k. grupa snimatelja, — m. M. Vojinović, — t. Ruža Rudić, — video, 37 min, — dokumentarni.

489. U PROTOKU SEMENA / FRZ, Beograd, Akademija umetnosti Braća Karić,: a. *Radoslav Vojinović*, — sc. R. Vojinović, — k. V. Gostiljac, — m. B. Ćeramilac, N. Dodig, — t. R. Bojković, — video, 13 min, — kratki igrani. *Večito traganje za ljubavlju*.

490. VREME ŽETVE / Centar Kvadrat, Beograd: a. *Jelena Stanković*, — sc. Jelena Stanković, — k. Jelena Stanković, — m. Z. Popović, — t. Jelena Stanković, — video, 11 min, — kratki igrani. *U čast Maje Deren*.

491. *VEŠALA ZA DVOJE / FDU, Beograd, Centar film: a. *Uroš Stojanović*, — sc. U. Stojanović, M. Stojković, — k. Sndar Stojanović, — m. Branka Pavlović, — t. N. Felbab, R. Rudić, R. Merz — 17 min, color, 35 mm, — kratki igrani. *Sukob isterna i vesterna u likovima Banović Strahinje i Vajata Erpa*.

492. ZA ELU / Terra, Novi sad: a. *Želimir Žilnik*, — sc. Želimir Žilnik, — k. Dušan Ninkov, — m. A. Komnenović, — t. V. Stanojević, — video, 9, 26 min, — kratki igrani. *Poklon Joci, najstarijem kinooperateru koji je otišao u penziju*.

1997. prozvedeno je još 112 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

1998.

493. ANIMIRANI BUKVAR / ŠAF, Vranje: a. *M. Simonović*, — sc. ŠAF Miroslav S. — k. Nela Somonović, — m. ŠAF — t. Dragan Popović, — video, 6, 29 min, — Škola animiranog filma, Vranje. *Oživljeni klasični bukvar*.

494. BILA JEDNOM JEDNA / CVK Kvadrat, Beograd: a. *I. Panić, M. Tomić*, — sc. I. Panić, M. Tomić, — k. Jelena Stanković, — m. Zoran Popović, — t.? — video, 9 min, — dokumentarni. *Čobanica Štanka kao jedina mlada u selu staraca, na jugu Srbije*!

495. BLAGO GOJKA DIMIĆA / RTS Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Dušan Torbica, — m. Dragoljuv Vojvodić, — t. V. Ivošev, — video, 13, 15 min, — dokumentarni.

496. BURE BARUTA / FDU, Beograd: a. *Dejan Kraljačić*, — sc. Dejan Kraljačić, — k. Igor Kraljačić, — m. Aleksandar Jaćić, — t. Aleksandar Jaćić, — video, 19 min, — kratki igrani.

497. COLLIDING CIRCLES / RTS, Beograd: a. *Srđan Marković, Jelena Obradović*, — sc. Srđan Marković, Jelena Obradović, — k. Srđan Marković, Jelena Obradović, — m. Srđan Marković, Jelena Obradović, — muz. Rastko Ćirić, — video, 3 min, — animirani.

498. ČOVEK NA TRGU / INPHONIC, Beograd: a. *A. Dulić, V. Stojić*, — sc. A. Dulić, V. Stojić, — k. A. Dulić, V. Stojić, — m. A. Dulić, V. Stojić, — muz. A. Dulić, V. Stojić, — video, 4 min, — eksperimentalni.

499. ETNIČKI ČISTO / Radio B-92, Beograd: a. *Janko Baljak*, — sc. Janko Baljak, — k. Jovan Milinov, — m. J. Krstanović, B. Bogavac, — t. D. Cenerić, M. Rodić, — video, 27 min, — dokumentarni.

500. JESEN / ŠAF, Vranje: a. *Marija Bliznakovski*, — sc. ŠAF — k.? — m. Nela Simonović, — t. Dragan Popović, — video, 1 min, — animirani.

501. JUTRO / CVK Kvadrat, Beograd: a. *Marko Đilas,* — sc. Marko Đilas, — k. Marko Đilas, — m. Z. Popović, — muz. V. Đurđević, — video, 3 min, — dokumentarni.

502. KOJE LI JE OVO DOBA NOĆI / Film i ton, Zastava film, Beograd: a. *Dragan Elčić*, — sc. Rade Vučićević, — k. Žarko Pekez, D. Elčić, — m. D. Karavanić, — t. D. Karavanić, — video, 16 min, — dokumentarni.

503. KOLO / Centar film, Beograd: a. *Milan Turudić*, — sc. Milan Turudić, — k. arvski materijal — m. A. Andolšek — t. Studio Markoni — video, 4 min, — dokumentarni.

504. KORAK / RTS Novi Sad: a. *Đurđe Damjanov*, — sc. Đurđe Damjanov, — k. Đurđe Damjanov — m. Nebojša Paklar — t.? — video, 1, 50 min, — dokumentarni.

505. LJUDI PERASTA / Art film, Revision, Beograd: a. *Branko Baletić*, — sc. Branko Baletić, — k. Vasko Vasović, — m. Milo Lekić, — muz. Rambo Amadeus, — video, 4, 20 min, — dokumentarni.

506. MÉCANIQUE FOLIE / Fiks fokus, Beograd: a. *Lilie Ewgraphovitch, M. Von Dada*, — sc. Lilie Ewgraphovitch — k. Lilie Ewgraphovitch — m. M. Von Dada, — t. M. Von Dada, — video, 5 min, — eksperimentalni. *Bruj mašinskih motora umesto ranog jutarnjeg cvrkuta slavuja*.

507. MI OVDE OSTAJEMO / Principal, Beograd: a. *G. Radovanović*, — sc. G. Radovanović, — k. R. Vladić, — m. M. Arsenijević, — t. M. Arsenijević, — video, 16 min, — dokumentarni. Oko 500 000 izbeglica živi u Jugoslaviji.

508. MOJ PARADIZO / RTS Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. Biljana Popović Milić, — k. Slobodan Obradović, — m. Tihomir Dukić, — t. B. Đorđević, — videp, 17, 41 min, — dokumentarni. *Zigfrid i Silvije Pilinini sa dve male devojčice napustili su Nemačku, gde su imali frizersku radnju, i naselili se u Šumadiji*.

509. *MOJA DOMOVINA / Komuna, Beograd: a. *Miloš Radović*, — sc. Miloš Radović, — k. Milorad Glušica, — m. Petar Putniković, — t. N. Vukadinović, — 10 min, color, 35 mm, — kratki igrani.

510. MOLITVA U SREBRU / RTS, Beograd: a. *Predrag Sinđelić,* — sc. Maja Skovran, — k.? — m. Petar Putniković, — t.? — video, 12 min, — dokumentarni. Mošti Svete Anastasije majke Svetog Save, položene su u manastir Studenicu.

511. NEVIDLJIVE I SLABO VIDLJIVE ŽIVOTINJSKE VRSTE / Dunav film, Beograd: a. *Rastko Ćirić,* — sc. Rastko Ćirić, — k. N. Pukmajster, — m. J. Đokić, — t. Dragan Ilić, — 4, 35 min, color, 35 mm, — animirani.

512. NIČIJI LJUDI / Radio B-92, Beograd: a. *Ivan Markov,* — sc. I. Markov, — k. Nikola Majdak, — m. Slavica lalić, — t. Aleksandar Perović, — video, 30 min, — dokumentarni.

513. ONA SE BUDI / Dunav film, Beograd: a. *grupa autora*, — sc. grupa autora, — k. Ljuba Kondić, — m. J. Đokić, — t. M. Rodić, — 3, 42 min, color, 35 mm, — animirani.

514. PISMA ČITALAČA / Bikić studio, Beograd: a. *Deana Šrajber*, — sc. Deana Šrajber, — k. N. Pukmajster, — m. Milica Živojinović, — t. Vladan Korać, — muz. Zoran Simjanović, — 6, 18 min, color, 35 mm, — *Zašto flamingo stoji na jednoj nozi?*

515. PLAISIR MACABRE / a. *Dragan Lapčević*, — sc. D. Lapčević, Z, Ostojić, — k. D. Lapčević, — m. Darko Maksimović, — t. Nikola Mladenović, — 17 min, video, — kratki igrani.

516. POLUDELI LJUDI / Radio B-92, Beograd: a. *Goran Marković*, — sc. Goran Marković, — k. N. Majdak, N. Mladenović, A. Kostić, — m. Jovana Krstanović, — t. Vladan Korać, — video, 42 min, — dokumentarni. *Demonstracije u Beogradu povodom izborne krađe*.

517. (PO)RAĐANJE JEDNE NACIJE / Zeta film, Budva, Zastava film, Beograd: a. *Momir Matović*, — sc. Momir Matović, — k. V. Vađon, — m. Lana Vukobratović, — t.? — 13 min, color, 35 mm — dokumentarni.

518. PROFESIJA FOTOREPORTER / a. *Miloje Popović*, — sc. Miloje Popović, — k. Sebastijan Mileševski, — m. Petra Jakonić, Terza Brukner, — t. M. Stojanović, A. Pištora, — kratki igrani. Strani reporter u zemlji zahvaćenoj ratom susreće progonjenu devojku.

519. PUCANJ U PRAZNO / Zastava film, Beograd: a. *Goran Kostić*, — sc. Goran Kostić, — k. Žarko Pekez, — m. Svetlan Katanić, — t. S. Katanić, — video, 36 min, — dokumentarni. *Reditelj koji postaje ratnik*.

520. SABIRNI CENTAR / Studio B, Beograd: a. *Rade Vučić*, — sc. Rade Vučić, — k. LJ. Živanović, — m. I. Radičević, — t.? — video, 15, 17 min, — dokumentarni. *Ljudi koje niko neće a svaki je slučaj za sebe*.

521. SERVUS EUROPA / Fiks fokus, Beograd: a. *V. Borisavljević*, — sc. V. Borisavljević, — k. V. Borisavljevuić, — m. Sanjin Perišić, — t.? — video, 11 min, — dokumentarni. *Svet Halila Tikveša*.

522. SHOWROOM 3 / MTS, Beograd: a. *Milorad Milinković*, — sc. Milorad Milinković, — k. A. Jakovljević, — m. M. ković, — t. Bojan Preković, — video, 7, 18 min, — kratki igrani.

523. SOUVENIR / Film i ton, Srna film, Zastava film, Beograd: a. *Milovan Pandurević*, — sc. Milovan Pandurević, — k. Tihomir Trapara, — m. Dušanka Jakovljević, — t. Slaviša Guja, — video, 24 min, — dokumentarni. *Vađenje bombe iz kuće i strah porodice*.

524. SRPSKI IKONOSTASI / Fiks fokus, Beograd: a. *Slobodan Žujević*, — sc. Slobodan Žujević, — k. Slobodan Žujević, — m. Sanjin Perišić, — t.? — dokumentarni. *Novi idoli i nove ikone u novom vremenu!*

525. SVETU SE MORA UGODITI / Dunav film, Beograd: a. *Gane Milanović*, — sc. M. Simonović, — k. Milena Đurđević, — m. Jelica Đokić, — t.? — 4, 50 min, color, 35 mm, — animirani. *Otac, sin i magarac*.

526. TAMO GDE SMO SE RASTALI / Internews, Kragujevac, Beograd, Sarajevo: a. *Dubravko Badalić*, — sc. V. Ćurčić, V. Sikirica, — k. grupa snimatelja, — m. D. Badalić, — t. Aleksandar Sabadoš, — video, 49 min, — dokumentarni.

527. TANJA, SAŠA I TOMA / FDU, Beograd: a. *Jelena Marković*, — sc. I. Gavarić, J. Marković, — k. Soni Darijević, — m. M. Bojović, Ž. Žerjal, — t. N. Felbab, R. Merz, — 20 min, 35 mm, color, — kratki igrani.

528. TAXI / FDU, Beograd: a. *Marko Sopić*, — sc. Marko Sopić, — k. Dimitrije Joković, — m.? — t. M. Davidović, Dragan Cenerić, — video, 5 min, — kratki igrani. *U jednom kadru u taksiju sve se odigra u toku jedne vožnje*.

529. U NEDOGLED / Radio B-92, Beograd: a. *Ivan Stefanović*, — sc. Ivan Stefanović, — k. I. Stefanović, A. Kostić, N. Majdak — m. Slavica Lalić, — t.? — video, 27 min, — dokumentarni. *Muzička grupa Darkwood dub*.

530. UMIRANJE PRUGE / Zastava film, Beograd: a. *Miladi Čolaković*, — sc. Miladin Čolaković, — k. Miladin Čolaković, — m. S, Arsenijević, — t. M. Rodić, — 7 min, color, 35 mm, — eksperimentalni. *Pruga od nigde ka ničemu*.

531. VAMPASAN / Radio B-92, Beograd: a. *Olivera Miloš Todorović*, — sc. Olivera Miloš Todorović, — k. Vladan Obradović, — m. Suzana Stevanović, — t.? — video, 19 min, — kratki igrani.

532. VASKRŠNJE VASKRSAVANJE / BK Telecom, Beograd:: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Dragan Marić, — m. Milica Jovanović, — t. R. Rudić, — video, 10 min, — dokumentarni.

533. VAZNOŠENJE MOJE LJUSKE / BK Telecom, Beograd: a. *Vladimir Perović*, — sc. Vladimir Perović, — k. Darko Plavšić, — m. M. Jovanović, — t. R. Rudić, — video, 13 min, — dokumentarni.

534. ZNAO SAM, ALI / TV studio Bečkerek, Zrenjanin,: a. *N. PerišIć, I. Aleksić*, — sc.. N. PerišIć, I. Aleksić, — k. N. Perišić, — m.. N. PerišIć, I. Aleksić, — t. J. Milivojević, — dokumentarni. *Narkoman je uneo virus side u sebe*.

1998. proizvedeno je još 109 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

1999.

535. 1666 # 1999 / Art TV, Beograd: a. *Bojan Dragojlović*, — sc. Bojan Dragojlović, — k. Pablo Fero, — m. Milan Pejnović, — t.? — video, 9 min, — eksperimentalni.

536. BAJOVA ZEMLJA / TV Crne Gore, Podgorica: a. *Ognjen Radulović*, — sc. Ognjen Radulović, — k. Slobodan Spahić, — m. Ranko SekuIić, — t. Miljko Popov, — video, 15, 33 min, — dokumentarni.

537. BALADA O HLEBU I JABUKAMA / FRZ, Beograd: a. *Slobodan Golubović*, — sc. Slobodan Golubović, — k. Veselko Krčmar, — m. J. Đokić, — t. SrĐan Skoko, — 20 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

538. BEZ / Dunav film, Beograd: a. *kolektivni rad studenata animacije Dunav filma* — video, 2, 30 min, — animirani.

539. CIGLA ZA UČITELJICU / Centar film, Beograd: a. *Milivoje Unuković*, — sc. Milivoje Unuković, — k. Milivoje Unuković, — m. Dragan Blamšić, — t.? — 8, 05 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

540. ČOVEK KOJI PRAVI MAKETE / A. U. Braća Karić, Beograd: a. *Živojin Živulović*, — sc.? — k.? — m. B. Ćeramilac, O. Popović, — t.? — video, 7 min, color, — dokumentarni. *Bez ruku ali se bavi izradom maketa*.

541. GNEZDO / RTS, Beograd: a. *Milivoje Nestorović*, — sc. Milivoje Nestorović, — k. Mirko Lukanović, — m. Jasmina Mandić, — t.? — video, 1, 30 min, — dokumentarni.

542. GOSPOD I PUŠKE / RTS Novi Sad,: a. *Trajan Rodoran*, — sc. Trajan Todoran, — k. Aleksandar Avramesku, — m. Aleksandar Avramesku, — t.? — video, 14, 29 min, — dokumentarni.

543. I CRVI DEMONSTRIRAJU ZAR NE / FRZ, Beograd: a. *Duško Ševo*, — sc. Duško Ševo, — k. Jovan Lović, — m. Dragan Karavanić, — t. Dragan Karavanić, — 1 min, color, 35 mm, — aqnimirani.

544. JEDAN DAN U GVADALAHARI / Studio igra, Ruma: a. *Tošo Borković*, — sc. Dejan Borković, — k. MIća Prdić, — m. Jole Panić, — t. M. Prdić, J. Panić, — video, 2, 45 min — animirani.

545. KAMELEON / Dunav film, Beograd: a. *Želemir Žarković*, — sc. Želemir Žarković, — k. Želemir Žarković, — m. Želemir Žarković, — t. Želemir Žarković, — video, 4 min, — animirani.

546. KAMIKAZA KASKADER / Prekrasnov video, Beograd: a. *A. Prekrasnov*, — sc. A. Prekrasnov, — k. Boris Glišić, — m. A. Panov, — t. A. Prekrasnov, — video, 8 min, — dokumentarni.

547. KLIK / ŠAF, Vranje: a. *M. Đerić*, — sc. M. Đerić, — k. M. Đerić, — m. M. Đerić, — t. ŠAF, Vranje: — video, 3, 47 min, — dokumentarni.

548. *KO PUŠI DOBAR JE U DUŠI / Fiks fokus, Beograd: a. *B. Petrović*, — sc. B. Petrović, — k. Z. Dukić, — m. Andrija Dimitrijević, — t.? — 6, 30 min, color, 35 mm, — eksperimentalni.

549. KOSOVO I METOHIJA: POD OPSADOM / DOB & Finest, Beograd: a. *N. Ranđelović*, — sc. N. Ranđelović, — k. N, Majdak, — m. N. Ranđelović, — t. M. Jeličić, — video, 24 min, — dokumentarni. *Rođaci otetih Srba govore o režimu koji ih je izdao*.

550. KUĆA NA OSAMI / Fiks fokus, Beograd: a. *Slobodan Žujović*, — sc. S. Žujović, M. Petrović, — k. B. Petrović, — m. Andrija Dimitrijević, — muz. Vera Snenska — video, 8 min, — dokumentarni. *Posledice svega što se dešava u zemlji poetski vizualizovane na osnovu istoimene pesme autora*.

551. KULA GARIĆA / BK Telecom, Beograd: a. *Jelena Bojović Koprivica*, — sc. Jelena Bojović Koprivica — k. Predrag Crvenković, — m. Igor Petrović, — t.? — video, 15, 19 min, — dokumentarni.

552. MALENA / Film i ton, Srna film, Zastava film, Beogra: a. *Dragan Elčić*, — sc. Milena Babić, — k. Dragan Elčić, — m. Dragan KaravanIć, — t. Dragan Karavanić, — video, 9, 3 min — dokumentarni. *Košuta koja se pojavila posle dve godine Marijine bolesti — multiple skleroze*.

553. MAN(K)I / Braća Karić, Beograd: a. *Sergej Beoković*, — k. Vojkan Gostiljac — m. B. Ćeramilac, O. Popović, — t.? — video, 5 min, — kratki igrani.

554. MARKALE / Exp-produkcija, Beograd: a. *Mihailo Ilić,* — sc. Mihailo Ilić, — k. Goran Damjanović, — m. P. Aranđelović, — t. P. Aranđelović, m. Cvetkivić, — 44 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Analizom arhivskog materijala nikakve eksplozije nije ni bilo, sve je aranžirano sa dve kamere i montažom*.

555. META / fine Art studio, Beograd: a. sc. k. m. T. Ranko Radovanović, — video, 1, 30 min, — animirani.

556. MOJA UČITELJICA / BK Telecom, Film i ton: a. *Dragan Elčić*, — sc. Dragan Elčić, — k. Draško Plavšić, — m. Miodrag Mičić, — t. Dragan Živanović, — video, 11 min, — dokumentarni.

557. MOLITVA URLIK / BK Telecom: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Draško Plavšić, — m. M. Jovanović, — t. R. Rudić, — video, 21, 47 min, — dokumentarni.

558. NIKAD NISAM BIO NA MORU / Dunav film, Beograd: a. *Ilija Gajica*, — sc. Ilija Gajica, — k. Petar Bakić, — m. Drako Arsić, — t. A. Lazarević, — video, 12 min, — kratki igrani. *Jedan ide na Kosovo, drugi u Kanadu, a ostala trojica i dalje gluvare*.

559. NOĆI / RTS Beograd: a. *Miloš Šobajić*, — sc. Miloš Šobajić, — k. Veselko Krčmar, — m. Jovan Banović, — t. Muz. Zoran Simjanović, — video, 6 min, — kratki igrani.

560. NOĆ ODLUKE / RTS Novi Sad: a. *Milan Belegišanin*, — sc. Gordana Milinović, — k. Lj. Glušica, — m. N. Tavica, D. JovetIć, — t. V. Ivošev, K. Morvai, — video, 21, 51 min, — kratki igrani. *Otac treba da odluči da li je njegov sin u transportnoj vreći vraćen sa ratišta. Teška noć odluke*.

561. OD NEBA DO ZEMLJE / TV Politika, Bepgrad: a. *Ljiljana Milenković*, — sc. Ljiljana Milenković, — k. Zoran Tešić, — m. B. Pavlović, S. Mrzić, — t.? — video, 15, 50 min, — dokumentarni. *Mlada žena iz kome rađa zdravo dete*.

562. PANDORINA MUZIČKA KUTIJA / Bikić, studio, Beograd: a. *SCHWOONG* — video, 2 min, — animirani. *Društvo koje nije u stanju da kontoliše svoje postupke*.

563. POŠTOVANA DECO / Dunav film, Beograd: a. *Rastko Ćirić*, — sc. Miloš Radović, — k. Želimir Žarković, — muz. D. Ilić, M. Ilić-Beli, — t. Dragan Ilić, — video, 5 min, — animirani.

564. POVRATAK JUŽNIM PLANINAMA / Srna film, Film i ton, Beograd: a. *Slavko Milanović*, — sc. S. Milanović, — k. V. Stjepanović, — m. M. Granzov, — muz. Ksenija Zečević, — video, 18 min, — dokumentarni.

565. PRED LICEM ŽIVOG BOGA / BK Telecom, Beograd: a. *Ivija Vidanović*, — sc. S. Efimija, I. Vadanović, — k. Steva Beić, — m. Ana Savić, — t. Braca Petrović, — video, 21 min, — dokumentarni. *Monahinja Efimija koja se bavi ikonopisom*.

566. RAT JE ZAVRŠEN / B-92, Beograd: a. *Ivan Markov*, — sc. Ivan Markov, — k. Nikola Majdak, — m. B. Bogavac, — t. A. Petrović, — video, 45 min, — dokumentarni. *Priče o srpskim izbelicama*.

567. RCY — M69 / M. Vladimir, Beograd: a. *A. Mihajlov, V. Marjanović*, — sc. A. Mihajlov, V. Marjanović, — k. A. Mihajlov, V. Marjanović, — m. V. Marjanović, — t.? — 15 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

568. RECEPT ZA USPEH / Bikić studio, Beograd: a. *Marko Somborac*, — sc. Marko Somborac — k. Vlada Stanić, — m. D. Milošević, — t. Nikola Vitković, — video, 2 min, — animirani.

569. RED, RAD, STEGA / B-92, Beograd: a. *R. Andrić*, — sc.? — k. M. Bajić, — m. J. Krstanović, — t.? — video, 27 min, — dokumentarni. *Jasenovački logoraš se ispoveda*.

570. SAMOĆA / RTS, Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. D. Torbica, — k. Lj. Glušica, — m. Dragoljub Vojvodić, — t.? — video, 3 min, — dokumentarni.

571. ŠAHOVSKI ŽIVOT / Fiks fokus, Beograd: a. *V. Borisavljević*, — sc. M. Pantić, V. Borisavljević, — k. V. Borisavljević, — m. Sanjin Perišić, — t. A. Dimitrijević, Z. Dukić, — 4, 30 min, color, 35 mm, — eksperimentalni.

572. TAKMIČENJE / B-92, Beograd: a. *Ivan Markov*, — sc.? — k. Nikola Majdak, — m. S. Lalić, — t. N. Mladenović, — video, 25 min, — dokumentarni. *Trubači u Guči iza scene*.

573. TAMO NEMA NIČEG / Dunav film, Beograd: a. *M. Kukurić*, — sc. M. Kukurić, — k. Dejan Nikolić, — m. S. Miladinović, Đ. Marković, — t.? — video, 4 min, — kratki igrani.

574. TEENAGE / Principal fi; lm, Film i ton, Beograd: a. *Goran Radovanović*, — sc. G. Radovanović, — k. N. Bašić, — m. Milena Arsenijević, — muz. Aleksandar Habić, — video, 18 min, — dokumentarni. *Mladi u izbegličkim kolektivnim centrima*.

575. TUNEL / Milena Kvapil, Beograd: a. *Milena Kvapil* — sc. Milena Kvapil — k. Jakub Dvorski, — m. Martin Hubaček, — t. Likaš Barcay — muz. Grupa Vltava — video, 15 min, — kratki igrani.

576. U DOMU KO U DVORU / Živojin Čelić, Priština: a. *Živojin Čelić*, — sc. Snežana Janičić-Čelić, — k.? — m. Ž. Čelić, — t. Ž. Čelić, — video, 10 min, — dokumentarni. *Kosovo kao košmar i kao nežna sudbina*!

577. U OGLEDALU / INPHONIC, Beograd: a. *Jelena Jelača*, — sc. Jelena Jelača, — k.? — m. V. Stojić, — t. V. Stojić, — video, 4, 21 min, — animirani.

578. UDRILIRIZAM / RTS Novi Sad: a. *D. Torbica, Lj. Nikolin*, — sc. Lj. Nikolin, — k. Lj. Glušica — m. Marko Stepanović, — t. V. Stanojević, — muz. Nenad Pantić, — video, 16, 36 min, — dokumentarni.

579. VRANE / FRZ Beograd: a. *S. Milić*, — sc. S. Milić, — k. M. Đurđević, — m. M. Nikolić, — t.? — muz. Braća Vranešević, — 2 min, color, 35 mm, — animirani.

580. WHITE LIGHT, WHITE HIT / B-92, Beograd: a. *Zoran Naskovski* — sc. Zoran Naskovski, — k. Vesna Pavlović, — m. Z. Minić, S. Bokan, — t.? — video, 4 min, — eksperimentalni.

581. ZAUVEK / FRZ, Beograd: a. *V. Popović*, — sc. V. Popović, — k. Veselko Krčmar, — m. V. Jocić, — t. U. Kovačević, Đ. Đoković, — 26 min, color, 16 mm, — kratki igrani.

582. ZVEZDA MORSKA ZVEZDA NEBESKA / RTS, Novi Sad, a. *Dušan Čekić*, — sc. B. Andrić, — k. D. Čekić, — m.? — t.? — video, 2, 30 min, — eksperimentalni.

583. ŽIVELI / Exp-produkcija, Beograd: a. *Zoran Đorđević*, — sc. Z. Đorđević, — k. V. Obradović, — m. P. Aranđelović, — t. Lj. Jovanović, — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

1999. proizvedeno je još 92 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

2000.

584. AUTOPORTET TANJE MAJDAK / FDU, Beograd: a. *T, Majdak*, — sc. T. Majdak, — k. T. Majdak, — m. Dejan Petrović, — muz. Grupa Mano Chao, — video, 4, 43 min, — eksperimentalni.

585. BANGLA BORČA / Fiks Fokus, Beograd: a. *Igor M. Toholj, Dragan V. Ignjatović*, — sc. I. Toholj, D. Ignjatović, — k. Miroslav Petrović, — m. I. Toholj, — muz. Lj. Tomanović, — video, 54 min, — dokumentarni.

586. BELGRADE TOURIST GUIDE / Favi, Beograd: a. *Darijan Mihajlović*, — sc. D. Mihajlović, — k. M. Nikolić, — m.? — t. Marko Nježić, — video, 20 min, — kratki igrani.

587. BILA JEDNOM KULA GARIĆA / Film i ton, Beograd: a. *Jelena Koprivica*, — sc. J. Koprivica, — k. Ivan Stambolić, — m. Produkcija — t.? — video, 15 min, — dokumentarni.

588. BLEND OF U. S. A. / RTS, Beograd: a. *Milan Cvetković*, — sc.? — k. P. Todorović, Z. Sinđelić, — m. Milan Cvetković, — t. M. Cvetković, — video, 3 min, — dokumentarni.

589. BOMBE, LAŽI I VIDEO TRAKE / Exp-produkcija, Beograd: a. *Ksenija Stojanović*, — sc. K. Stojanović, — k.? — m. Šale, — t.? — 22 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

590. DOĐI I GLEDAJ / Zastava film, Beograd: a. *Nikola Stojanović*, — sc. Nikola Stojanović, — k. arhivski, — m. Marko Nikolić, — t. M. Nikolić, — 4 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Rezime učinka NATO agresije na zemlju Srbiju*.

591. 255 POGODAKA / A. Davić, Novi Sad: a. *Aleksandar Davić*, — sc. Mirjana Markovinović, — k. Nikola Sekerić, — m. A. Davić, — t. Vera Midić, A. Davić, — video, 14 min, — dokumentarni. *Rafinerija nafte u Novom Sadu je bila omiljena meta NATO aviona*.

592. GOSPOĐICA PELA / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Nikola Đurić, — m. Dejan Urošević, — t. R. Rudić, Z. Tešić, B. Petrović, — video, 14, 09 min, — dokumentarni.

593. 1203 DANA MILICE RAKIĆ / RTS, Beograd: a. *Radolsav Moskovlić*, — sc. R. Moskovlić, — k. Milan Spasić, — m. Marko Glušac, — t.? — video, 2, 50 min, — dokumentarni. *Devojčica Milica Rakić, poginula prilikom bombardovanja Batajnice, u porodičnim fotografijama*.

594. IDEMO / BK Telecom, Beograd: a. *Aneta Mihajlović*, — sc. Aneta Mihajlović, — k. Milan Stanić, — m. Dejan Urošević, — t. Ruža Rudić, — video, 8, 09 min — dokumentarni.

595. JEL' BOMBARDUJU KOD VAS / B-92, Beograd: a. *R. Andrić*, — sc. Radivoje Andrić, — k. Vlado Mašić, — m. J. Krstanović, — t. Robert Klajn, — video, 44 min, — dokumentarni. *Grupa ljudi za vreme bombardovanja snima film o sebi*.

596. *KOSOVO MESTO ZLOČINA / Atlas film, Film i ton, Duke produstion, Beograd: a. *Bane Milošević*, — sc.? — k. grupa snimatelja, — m. Milo Lekić, — t. Sanjin Perišić, — video, 23 min, — dokumentarni. *Od trenutka kada stižu mirotvorne snage na Kosovu tragedija srpskog naroda se uvećava*.

597. KRATKA BIOGRAFIJA / RTS, Novi Sad: a. *Branko Milošević*, — sc. Branko Milošević, — k. Dušan Čekić, — m. Šandor Šetalo, Žana Jandrić, — t.? — video 13 min, — dokumentarni.

598. LAMENT' 99 / Film i ton, Beograd: a. *Marko Novaković*, — sc. M. Novaković, — k. Bojan Rakić, — m. M. Cvetković, — t. M. Belanović, — video, 30 min, — dokumentarni.

599. MAJ VEJ / R. Stanišić, a. *R. Stanišić*, — sc. R. Stanišić, — k. R. Stanišić, — m.? — t.? — video, 0, 45 min, — dokumentarni.

600. NA MOSTU / Dunav film, Beograd: a. *Nikola Vitković*, — sc. Nikola Vitković, — k. Miloš Bakalović, — m. Nikola Vitković, — t. Duško Marković, Dalibor Novak, — video, 2 min, — animirani.

601. NATALIJA / Centar za mlade, Beograd: a. *Marko Sopić*, — sc. V. Ršumović, M. Sopić, — k. D. Janković, — m. M. Rubeša, — t. M. Jakovljević, — video, 29 min, — kratki igrani.

602. NEMOJ DA ME MUVAŠ JA IMAM MOMKA / A. U. Braća Karić, Beograd: a. *Mirko Matović*, — sc. Mirko Matović, — k. V. Gostiljac, — m. O. Popović, — t.? — video, 30 min, — kratki igrani.

603. ANATOMIJA BOLA / B-92, Beograd: a. *J. Baljak*, — sc. J. Baljak, — k. S. Stojanović, — m. B. Bogavac, — t. I. Perović, — video, 30 min, — dokumentarni. *Priča o žrtvama bombardovanja RTS tokom NATO bombardovanja*.

604. NULLA DIES SINE LINEA / Bikić studio, Beograd: a. *Miroslav Jelić*, — sc. Miroslav Jelić, — k. Z. Petrović, L. Đorđević, — m. S. Đorđević, — t. P. Antonović, — video, 1 min, — animirani. *Šta i kako stvaraju umetnici u Srbiji*.

605. OPTIČKA VARKA / SHWOONG, Beograd: a. *SHWOONG*, — video, 2 min, — animirani. *Prelamanje svetlosti menja sliku stvarnosti tako da oko vidi lažnu sliku*.

606. *OTAC, SIN, SVET DUH / Spes film, Beograd: a. *Ž. Gvardiol*, — sc. Ž. Gvardiol, — k. Dragan Pejić, — m. Milo Lekić, — t. M. Rodić, Lj. Jovanović, — 19 min, color, 35 mm, — dokumentarni. *Porodice koje su preživele rat i izašle*.

607. PALIMPSESTI — NOVA PROJEKCIJA SIZIFA / Fiks fokus, Beograd: a. *Nikola Lorencin*, — sc. N. Lorencin, — k. arhivski, — m. V. Milenković, — t.? — video, 7, 30 min, — eksperimentalni.

608. PEĆINA / Dunav film, ART TV, Beograd: a. *Gregor Zupanc*, — sc. Gragor Zupanc, — k. Ognjen Milović, — m. Milan Pejinović, — t.? — video, 18 min, — dokumentarni. I *Beograd je dobio svoje slikare sa auto lakom*.

609. PEJZAŽI / FDU, Beograd: a. *Stefan Arsenijević*, — sc. S. Arsenijević, — k. V. Janković, — m. A. Petrović, S. Stefanović, — t.? — video, 7 min, — dokumentarni. *Tri zatvorenika slikaju u zatvoru*.

610. PROLEĆE U NOVOM SADU / A. U. Novi Sda: a. *Marko Ružić* — sc. M. Ružić, — k. M. Ružić, — m. S. Bokan, — t. S. Bokan, — video, 10, 05 min, — dokumentarni. *Ljudi po podrumima i hodnicima za vreme bombardovanja*.

611. REPENTANCE / fiks fokus, Beograd: a. *Ivona Pleskonja*, — sc. Ivona Pleskonja, — k.? — m. Predrag Bogojević, — t.? — video, 2 min, — eksperimentalni.

612. SABIRNI CENTAR / TV Priština: a. *Žarko Joksimović*, — sc. Žarko Joksimović, — k. Zlatko Todić, — m. Nenad Filipović, — t.? — video, 20 min, — dokumentarni. *Sudbina glumca Janoša Baloga*.

613. SAMRTNI ZAGRLJAJ MOSTA / RTS Novi Sad: a. *Milan Livada*, — sc. Milan Livada, — k. D. Čekić, S. Buljubašić, — m. B. Bojić, — t. Milovan Rakić, — video, 7 min, — dokumentarni. *Ljudi koji su se zatekli na Žeželjovom mostu prilikom raketiranja svedoče o tom događaju*.

614. SAN / Fiks fokus, Beograd: a. *V. Borisavljević*, — sc. M. Pantić, V. Borisavljević, — k. V. Borisavljević, — m. A. Maričić, — t. A. Maričić, — video, 6, 05 min, — dokumentarni.

615. SIN / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. D. Plavšić, — m. D. Urošević, — t. R. Rudić, — video, 15, 07 min, — dokumentarni. *Mlada nevjesta radi muške poslove i rađa ćerke*.

616. SREBRNI METAK / FDU, Beograd, Cyber entertainment,: a. *Srđan Radojković*, — sc. Mirjana Drljević, — k. A. Ilić, — m. S. Marić, — t. P. Antonović, Z. Uzelac, — video, 30 min, — kratki igrani.

617. SVE RADOSTI DANA / CVK Kvadrat, Beograd: a. *Svetlana I Zoran Popović*, — sc. Svetkana i Zoran Popović, — k. S. i Z. Popvić, — m. Z. Popović, — t. Z. Popović, — 5, 30 min, color, 35 mm — *Prizori dečjeg sveta kao lepota i vrednost malih stvari*.

618. ŠLJIVA / FDU, Beograd: a. *S. Arsenijević*, — sc. S. Arsenijević, S. Mujanović, — k. Ž. Bogdanović, — m. K. Orozović, — t.? — video, 14 min, — kratki igrani. *Junaci traže drvo šljive jer će pred uništenjem naći spas*.

619. *TATA, GDE ĆEMO SPAVAMO? / Film i ton, Beograd: a. *Dimče Stojanovski*, — sc. Dimče Stojanovski, — k. Dimče Stojanovski, — m. S. Perišić, — t. J. Arsić, — video, 7, 12 min, — dokumentarni. *U noći između 5. i 6. aprila NATO je bombardovao Aleksinac, mali rudarski grada na jugu Srbije. Poginulo je 12 osoba, a više desetina je ranjeno. Dečak pita tatu u porušenoj kući: 'Tata, gde ćemo spavamo?'*

620. THE NAME OF THE GAME / Dump production, Beograd: a. *Aleksandar Karišik*, Dragan Živančević, — sc. D. Živković, — k. A. Karišik, — m. S, Bokan, — t.? — video, 2, 20 min, — dokumentarni. *Grupa mladića igra fudbal nakon bombardovanja*.

621. TROJKA / Centar za stvaralaštvo mladih, Beograd: sc. VukRšumović, Miloš Đukelić, — a. *Miloš Đukelić*, — k. Kosta Glušica, — m. Đorđe Marković, — t. M. Jakovljević, — video, 26 min, — kratki igrani.

622. U ČETIRI ZIDA / TV Priština: a. Ž. Joksimović, — sc. Ž. Joksimović, — k. Z. Todić, — m. N. Filipović, — t.? — video, 10 min, — dokumentarni. *Kazivanja jedne grupe stanara u Prištini u kojoj živi stotinu Srba*.

623. U SVETU TAJNI / Studio Crony, Beograd: a. *Pablo Ferro*, — sc. Pablo Ferro, — k. Pablo Ferro, — m. M. Vojinović, — t. M. Vojinović, — video, 27 min, — dokumentarni.

624. UBI ILI ĆEŠ BITI UBIJEN / Fiks fokus, Beograd: a. *B. Petrović*, — sc. B. Petrović, — k. B. Petrović, — m. B. Petrović, — t. A. Maričić, — video, 24 min, — dokumentarni. *Čovek koji je prošao sva ratišta na tlu prethodne zemlje se pita zašto je sve to trebalo*.

625. VETROMETINA / Toshow, Ruma: a. *Tošo Borković*, — sc. Tošo Borković, — k. Mića Prdić, — m.? — t. J. Panić, — video, 3, 20 min, — animirani. *Petao od lima na krovu se jedini odupire vetru!*

626. ŽIVI MRTVACI / FDU, Beograd: a. *Mladen Đorđević*, — sc. M. Đorđević, — k. D. Radovanović, — m. Nenad Popović, — t. Bjanka Paunović, — video, 20 min, — kratki igrani. *Mrtvaci ustaju iz grobova za vreme napada NATO avijacije u srpskom selu*.

627. ŽIVOT / Srna film, Zastava film, Film i ton, Beograd: a. *Dragan Elčić*, — sc. Dragan Elčić, — k. D. Plavšić, — m. D. Karavanić, — t. D. Karavanić, — 6, 05 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

628. ŽIVOT JE JAČI / Film i ton, Vojska, Beograd: a. *M. Nestorović*, — sc. M. Nestorović, — k. Mirko Lukanović, — m. J. Mandić, — t.? — video, 7 min, — dokumentarni. *Za vreme napada NATO avijacije*.

629. REKVIJEM ZA PRIRODU / Srbija Šume, Beograd: a. *Petra Lalović*, — sc. Petra Lalović, — k. Petar Lalović, m. —? t. Aleksandar Jaćić, — 13 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

630. *SVETLO U SRBIJI / Elektroprivreda Srbije, Zastava film, Beograd: a. *Goran Kostić*, — sc. Lazar Bečejac, — k. grupa snimatelja, — m. S. Katanić, — t.? — video, 13, 30 min, — dokumentarni. *Upečatljivo čišćenje dalekovoda od grafitnih bombi za vreme bombardovanja*.

2000. proizvedeno je još oko 102 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

2001.

631. BALKAN / Zeta film, Budva: a. *Draško Đurović*, — sc. D. Đurović, G. Žugić, — k. R. Turković, S. Spahić, — m. Goran Aleksić, — t. Milan Popadić, — video, 11 min, — kratki igrani.

632. BALKANSKI SINDROM / BK Telecom, Film i ton, Beograd: a. *Dragan Elčić*, — sc. Dragan Elčić, — k. D. Plavšić, N. Đurić, D. Elčić, — m. Mirka Nenadić, — t. Dragan Birač, — video, 30 min, — dokumentarni.

633. BANKARI / Arhitel, Beograd: a. *Goran Kovačić*, — sc. G. KovačIć, i. Lalić, — k. A. Kostić, — m. A. Stanojević, — t. A. Jaćić, — video, 45 min, — dokumentarni. *Pravda naroda kroz štednju u Dafiment banci i Jugoskandika*.

634. BUBA / Dunav film, beograd: a. *Jelena Bešir*, — sc. Jelena Bešir, — k. Balša Bašković, — m. Ž. Žarković, — t. — B. Bašković, — video, 9 min, — animirani.

635. BUKVAR

/ Srna film, Banja luka: a. *Milenko Jovanović*, — sc. M. Jovanović, — k. Zoran Jovanović, — m. Svetlana Arsenijević, — t.? — video, 10 min, — eksperimentalni.

636. BUNAR / ŠAF, Vranje: a. *Miroslav Simonović*, — sc. grupa autora, — k.? — m. Miroslav Đerić, — t.? — video, 3, 32 mijn, — animirani.

637. CRNI U DUŠI / FDU, Beograd: a. *Nenad Pavlović*, — sc. N. Pavlović, S. Vraneš, — k. Miloš Kodemo, — m. M. Trišić, B. Kunijević, — t. P. Papić, A. Protić, — video, 18 min, — kratki igrani.

638. ČISTILIŠTE / Centar za animirani film: a. *Uroš Pajić*, — sc. Uroš Pajić, — k.? — m. Predrag Bojić, — t. Đ. Vukadinović, — video, 1, 35 min, — animirani.

639. ČUDO POD ŠARGANOM / Film i ton, Beograd: a. *Milija Životić*, — sc. Branko Stanković, — k. M. Životić, — m. A. Popović, — t. M. Stojanović, — video, 22 min, — kratki igrani.

640. *ČUVARI MIRA / Atlas film, Komuna, Film i ton, Beograd: a. *Bane Milošević*, — sc. Bane Milošević, — k. grupa snimatelja, — m. Tihomir Dukić, — t. Vlada Korać, — video, 19 min, — dokumentarni. Mir na Kosovu pod snagama KFOR-a!

641. XX VEK MOJE SRCE KUCA BOOM / Gordana Marić, Beograd: a. *G. Marić*, — sc.? — k.? — m. Siniša Bokan, — t.? — video, 4, 36 min, — eksperimentalni. *Planetarna dešavanja XX veka*.

642. ELIKSIR / Zeta film, Budva: a. *Ranko Radovanović*, — sc. Ranko Radovanović, — k.? — m. Ranko Radovanović, — t.? — video, 12 min, — animirani!

643. GRADITELJSKA / BK Telecom: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Milan Stanić, — m. Jurišin Kaufman, — t. Marko Janjić, — video, 2, 56 min — dokumentarni. *Ritam gradilišta*.

644. HASIDSKA PESMA / RTS, Beograd: a. *Vesna Jugović*, — sc. Vesna Jugović, — k. Vasko Vasović, — m. B. Petrović, — t. Siniša Dimitrov Janković, — video, 4 min, — dokumentarni.

645. HODAČI / Kino grupa, Beograd: a. *Radiša Stanišić*, — sc. Radiša Stanišić, — k. R. Stanišić, — m. Dragan Blanulić, — t.? — video, 2, 34 min, — eksperimentalni.

646. IGRAČKA / FDU, Beograd: a. *A. Kostić*, — sc. A. Kostić, — k. A. Kostić, — m. Mateja Rackov, — t.? — 4 min, color, 16 mm, — eksperimentalni.

647. IN MEMORIAM / Aura, Novi Sad: a. *Petra Latinović*, — sc. Ljuba Vukomanović, — k. Dušan Čekić, — m. Nikola Zarić, — t.? — video, 11, 42 min, — dokumentarni.

648. ISKUŠENJA / Film i ton, Beograd: a. *Nada Rahović*, — sc. Nada Rahović, — k. V. Radović, V. Fralenkov, — m. Đuro Raičković, — t. Ž. Martinović, M. Popov, — video, 19, 30 min, — dokumentarni. *Mukotrpan život monahinje, iako je mlada i lepa*.

649. IZABRANIK / Centar film, RT Crne Gore: a. *Radoslav Stanišić*, — sc. R. Stanišić, — k.? — m. V. Marjanović, — t.? — 14, 30 min, color, 35 mm, — kratki igrani.

650. JOVIĆA I ZORIĆA / Ravangrad, Sombor, Osje, Kozarska Dubica: a. *Simo Brdar*, — sc. Simo Brdar, — k. M. Keskenović, — m. M. Keskenović, — t. M. Keskerović, — video, 16 min, — dokumentarni.

651. KAO KADA JEDEŠ MESO, I KAO KADA JEDEŠ PITU / Fiks fokus, Beograd: a. *M. Petrović-Munjiza,* — sc. M. Petrović-Munjiza, — k. M. Petrović-Munjiza, — m. A. MarišIć, — t. A. Maričić, — video, 12 min, — dokumentarni. *Jedanaestogodišnji dečak svojom maštom zbunjuje okolinu*.

652. KAKVA FLEKA / Video manijak, Beograd: a. *B. Radovanović*, — sc. B. Rdaovanović, — k. D. Brćanski, — m. V. Tomić, — t. V. Uspenski, — video, 30 min, — kratki igrani.

653. KOD KRSTA / Neoplanta film, Novi Sad: a. *Mirko Gađanski*, — sc. V. Kočiš, — k. Dušan Čekić, — m. Bata vojvodić, — t.? — video, 18 min, — dokumentarni. *Ukrajinci u Vojvodini*.

654. KOLO / BK Telecom, Beograd: a. *Dragan Elčić* — sc. Dragan Elčić, — k. Draško Plavšić, — m. Dragn Karavanić, — t. D Karavanić, — 10 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

655. KOMŠIJE / RTS, Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Dušan Čekić, — m. D. Baranjac, — t. V. Ivošev, — video, 17 min, — dokumentarni.

656. KUĆA TOPLIH DUŠA / RTS, Beograd: a. *R. Moskovlić*, — sc. Mila Vujasinović, — k. Nenad Brezančić, — m. Nenad Džadić, — t. Lj. Špegar, — video, 12 min, — dokumentarni.

657. LjUBAV, ZAVET / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. M. Trajković, — m. D. Urošević, — t. Bratislav Perović, — video, 18, 12 min, — dokumentarni.

658. LJUBAVNICI / FDU, Beograd: a. *Goran Vuletić*, — sc. adaptacija Artur Špicler, — k. Tanja Majdak, — m. A. Bursać, — t. A. Perišić, — video, 3 min, — kratki igrani. *Mladić i devojka razgovaraju telefonom oboje skrivajući ljubavnike koji prisluškuju razgovor*.

659. MODEL 2 / FDU, Beograd: a. sc. k. m. t. — *Maja Radulović*, — video, 5 min, — kratki igrani.

660. MOJ IZBOR / SHOCKART, Beograd: a. *Petar Savić*, — sc. Olivera Miloš Todorović, — k. Žarko Bogdanović,, — m. Petra Savić, — t.? — video, 21, 45 min, — dokumentarni.

661. MRTVI UBIJAJU — ANATOMIJA BOLA / B-92, Beograd: a. *J. Baljak* — sc. J. Baljak, — k. S. Stojanović, — m. B. Bogavac, — t. I. Perović, — video, 30 min, — dokumentarni.

662. NARK IS DARK / House for comunication, Beograd: a. *V. Tomić*, — sc. V. Kašik, — k. V. Tomić, V. Kašik, — m. V. Tomić, — t.? — video, 1 min, — eksperimentalni. *Droga ubija!*

663. NATO VOLI RAFINERIJU / Aura, Novi Sad: a. *Nikola Zorić*, — sc. Nikola Zorić, — k.? — m. N. Zorić, — t. Marko Malešević, — video, 3 min, — eksperimentalni.

664. NOĆNA MORSKA TRAVA / Dunav film, Beograd: a. *Milan Pavlović*, — sc. Milan Pavlović, — k.? — m. Ž. Žarković, — t. M. Pavlović, — video, 3 min, — animirani.

665. NOĆNE KRETNJE, DNEVNI SNOVI / Zero, Akademski filmski centar, D. K. S. G., Beograd: a. *Igor Toholj*, — sc. Igor Toholj, — k. I. Toholj, — m. I. Toholj, — t. I. Toholj, — video, 6, 40 min, — eksperimentalni.

666. NOĆNI PORTIR / FDU, Beograd: a. *Stefan Arsenijević*, — sc. S. Arsenijević, — k. G. Kovačević, — m. A. Petrović, — t. A. Perović, R. Čolić, — video, 9 min, — kratki igrani.

667. OKOVANI PROMETEJ / FDU, Beograd: a. *Filip Jasnić*, — sc. Filip Jasnić, — k. Filip Jasnić, — m.? — t.? — video, 12 min, — kratji igrani. *Bajka — glavni junak pobeđuje mračne sile!*

668. OTPOR / Primcipal film, Beograd: a. *G. Radovanović*, — sc. G. Radovanović, — k. M. Ristić, — m. D. Petrović, — t. D. Cnerić, — video, 52 min, — dokumentarni. *Otpor u Beogradu*.

669. PECAROŠ / Centar za animirani film, Beograd: a. *Vuk Spasojević*, — sc. V. Spasojević, — k.? — m. P. Bajić, — t. Đ. Vukadinović, — video, 1, 33 min, — animirani. *I pecaroš može postati mamac*.

670. POZORIŠTE BISTRIH POTOKA / Fiks fokus, Beograd: a. N. Pjević, V. Borisavljević, A. Maričić, B. Petrović, — sc. *N. Pjević*, — k. B. Petrović, V. Birisavljević, — m. A. Maričić, — t. A. Maričić, — video, 33 min, — dokumentarni.

671. PREKINUTE VEZE / Fiks fokus, Beograd: a. *N. Pjević*, — sc. N. Pjević, — k. N. Pjević, V. Borisavljević, — m. A. Maričić, — t. A. Maričić, — video, 19, 30 min, — dokumentarni.

672. PRIJATELJI / CVK Kvadrat, Beograd: a. *Milojko Božović*, — sc. M. Božović, — k. M. Đurđević, m. Đorđević, — m. Z. Popović, — t.? — video, 25 min, — kratki igrani.

673. PROTIV PUŠENJA / ŠAF, Vranje,: a. *M. Simonović*, — sc. grupa autora, — k.? — m. M. Simonović, — t. ŠAF — video, 2, 18 min, — animirani.

674. PUTNIČKI U PET DO DVA / FDU, Beograd: a. *S. Arsenijević*, — sc. S. Arsenijević, — k. Jelna Stanković, — m. Aleksandar Bursać, — t. A. Perović, R. Čolić, — video, 9 min, — kratki igrani.

675. RADOJE / RTS, Beograd, Revision: a. *Nataša Mičević*, — sc. N. Mićević, — k. A. Stipić, — m. J. Đokić, — t. I. Roganović, — video, 15 min, — dokumentarni. *Bombardovanje Zlatibora i dečjeg ski-centra*.

676. RAT I ART / RTS Novi Sad: a. *Bata Vojvodić*, — sc. Zdravko Atlagić, — k. D. Čekić, J. Mađar, — m. D. Jovetić, — t. V. Ivošev, — video, 7 min, — dokumentarni. *Skulpture od ubojnih materijala*.

677. REČI I BOMBE / Medija centar, Beograd: a. *A. Mandić*, — sc. A. Mandić, — k. M. Trajković, V. Mićunović, — m. M. Dragojević, — t.? — video, 84 min, — dokumentarni.

678. RITAM 42 / REX, Beograd: a. *Katarina Ćirilović*, — sc. K. Ćirilović, — k. K. Ćirilović, — m. Srđan Radmilović, — t. M. Popović, — video, 14 min, — eksperimentalni.

679. ROĐEN U ZNAKU PIŠTALJKE / Studio B, Beograd: a. *Ivan Cvetković*, — sc. Ivan Cvetković, — k. I. Cvetković, — m. I. Vladisavljević, — t. I. Vladisavljević, — video, 3, 22 min, — dokumentarni. *Događaji od 5. oktobra*.

680. RUŽOKRADICE / Dunav film, Beograd: a. *Marija Popović*, — sc. M. Popović, — k.? — m. M. Popović, — t.? — video, 1, 20 min, — animirani.

681. SAMO NAS ISTINA OSLOBAĐA, MI OPRAŠTAMO / Soko film, Beograd: a. *Milorad Bajić*, — sc. M. Bajić, — k. M. Bajić, — m. Vera Baronijan, — t.? — 24 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

682. SEKIRE LETE NA JUG, A RIBE PADAJU SA NEBA / 3D Video sistem, Eurotrade, Beograd: a. *Slobodan Leman*, — sc. S. Leman, — k. V. Krčmar, — m. A. Pešić, — t. U. Kovačević, — video, 13 min, — kratki igrani.

683. SEVEROZAPAD, OBALA / Andrej Aćin, LDR, Beograd: a. *Andrej Aćin,* — sc. Dalija Aćin, — k. N. Majdak, — m. V. Tomić, — t.? — video, 6, 05 min, — eksperimentalni.

684. SIMBOL / Toshow studio, Beograd: a. *T. Borković*, — sc. T. Borković, — k. Mića Prdić, — m. M. Prdić, — t. M. Prdić, — video, 2 min, — animirani.

685. SLAVICA / Zastava film, Beograd: a. *P. Milošević*, — sc. P. Milošević, — k. P. Milošević, — m. S. Katanić, — t. S. Ktanić, — video, 30 min, — dokumentarni.

686. SOC COM / Akademski filmski centar, Beograd: a. *Bob Miloshević* — sc. Miroslav Srtenović, — k. Žorž Loš, — m. Sony Cute, — t.? — video, 8, 50 min, — dokumentarni.

687. SPACE ME SHIP ME / Rex, Beograd: a. *Olga Glišin, Ivan Pravdić*, — sc. Olga Glišin, Ivan Pravdić, — k. D. Stevanović, M. Letić, — m. D. Stevanović, M. Letić, — t. Milan Letić, — video, 7 min, — eksperimentalni.

688. SRBOKAP / FDU, Beograd: a. *Ivan Petrović*, — sc. N. Zavišić, I. Petrović, — k. Uglješa Dapčević, — m. S. Stevanović, — t. Ivan Kljajić, — video, 15 min, — kratki igrani.

689. STAKLENO OKO / FDU, Beograd: a. *Tanja Majdak*, — sc. Tanja Majdak, — k. T. Majdak, — m. D. Petrović, — t.? — video, 6, 10 min, — eksperimentalni.

690. SVAKO DETE IMA PRAVO / ŠAF, UNICEF: a. *Miroslav Simonović*, — sc. M. Simonović, — k.? — m. Nela Simonović, — t.? — video, 0, 30 min, — animirani.

691. SVE JE STALO SAMO DECA RASTU / FDU, Beograd: a. *A. Leko*, — sc. S. Skoko, A. Sekulović, — k. A. Leko, — m. M. Rackov, — t. Dušan Bauk, — video, 2, 45 min, — animirani.

692. SVEOBUHVATNA I PAMETNA JE TIŠINA / A. U. Braća Karić: a. *Boris Dragojević*, — sc. B. Dragojević, — k. b. Dragojević, — m. B. Dragojević, — t.? — video, 29 min, — dokumentarni. *Junakov život je kao stvaralaštvo, red metafizičkog red prozaičnog.*

693. SVETI JOVAN LETNJI U SELU PLEŠIN NA GOLIJI / Fiks fokus, Beograd: a. *M. Milošević*, — sc. M. Milošević, — k. M. Milošević, — m. S. Perišić, — t.? — dokumentarni.

694. ŠTA SE DOGODILO U RAČKU I IZBICI / Exp produkcija Ilke: a. *M. Ilić*, — sc. M. Ilić, — k. arhivskim materijal — m. Anđela Ilić, — t.? — 13, 05 min, color, 16 mm, — dokumentarni. *Šta se dogodilo u Račku, koji je bio povod za bombardovanje*.

695. TOAST / Umetnička radionica 16: 9, Zemun: a. *Milena Petrović*, — sc. M. Petrović, I. Basković, — k. Goran Kovačević, — m. M. Petrović, — t.? — video, 6 min, — kratki igrani.

696. TUGA I RADOST / RTV 5: a. *Jadranka Tasić*, — sc. J Tasić, — k. Nebojša Stanojević, — m. Bojan Todorović, — t.? — video, 9 min, — dokumentarni.

697. VENAC / A. U. Braća Karić,: a. *Ivica Vidanović*, — sc. Ivica Vidanović, — k. Milan Stanić, — m. Irena Nikolić, — t. Zoran Tešić, — video, 30 min, — dokumentarni.

698. VESTI MORAJU DA IDU / Aura, Novi Sad: a. *Goran Vukčević*, — sc. Goran Vukčević, — k. D. Miljanić, — m. M. Malešević, — t. M. Malešević, — video, 11 min, — dokumentarni.

699. VISOKI DEČANI / Finest, Beograd: a. *Ninoslav Ranđelović*, — sc. N. Ranđelović, — k. Nikola Majdak, ml, — m. finest, — t.? — video, 20 min, — dokumentarni.

700. VOCO ILUSTRATE. / ŠAF, Vranje: a. *Robi Engler*, — sc. grupa autora, — k.? — m. Miroslav Đorđević, — t. ŠAF, — video, 2, 22 min, — animirani.

701. WANTED / Dunav film, Beograd: a. *Rastko Ćirić*, — sc. Rastko Ćirić, — k.? — m. Rastko Ćirić, — t.? — video, 1 min, — animirani.

702. WELTMEISTER / TV Jugoslavija, JU info kanal, Beograd: a. *Gavrilo Azinović*, — sc. G. Azinović, — k. V. Popović, — m. Z. Krstić, — t. Dušan Popov, — video, 7 min, — dokumentarni.

703. ŽEĐ / Zastava film: a. *M. Nestorović*, — sc. M. Nestorović, — k. Žarko Pekez, — m. Jasmina Mandić, — t.? — video, 6min, — dokumentarni. *Starica izvlači sne da bi napojila ovce*.

2001. proizvedeno je još 100 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom.

2002.

704. ALLEGRO MA NON TROPO / Akademski filmski centar, Novi Beograd: a. *Puriša Đorđević*, — sc. Puriša Đorđević, — k.? — m.? — t.? — video, 75, — dokumentarni.

705. AMNEZIJA / FDU, Beograd: a. *Dragana Martinović*, — sc. D. Martinović, — k. Balša Rađenović, — m. Dragan Dimčić, — t.? — video, 10 min, — kratki igrani. *Opkoljeni vojnici i jedna devojka, negde u Bosni*.

706. ANIMATION ROTATION / — FDU, Beograd: a. *Tanja Majdak*, — sc. Tanja Majdak, — k. Tanja majdak, — m. Dejan Petrović, — t.? — video, 2 min, — eksperimentalni. *Susreti sa licima i pojavama iz sopstvenog intimnog života*.

707. APAČI / Film i ton, Beograd: a. *M. Nikolić*, — sc. M. Nikolić, — k. Miodrag Jelić, — m. B. Pavlović, — t.? — video, 26 min, — dokumentarni. *Rubna sela na jugu Srbije na granici sa Makedonijom izložena su surovim iskušenjima*.

708. ARHANGEL — SRBIJA / Film i ton, Atlas film, Komuna, Beograd: a. *Milan Knežević*, — sc. M. Knežević, — k. Cile Neimarević, — m. B. Godić, — t. V. Hajduković, N. Zorić, — video, 10 min, — dokumentarni. *Najstariji moto klub u Srbiji*.

709. AUTOPORTRET — MILAN BLANUŠA / RTS, Novi Sad: a. *Danica AĆimović*, — sc. D. Aćimović, — k. D. Čekić, — m. J. Kolar, — t. Bratislav Đorđević, — video, 11 min, — dokumentarni.

710. BELGRADE WINDOW / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Nikola Đurić, — m. Ognjen Gavrić, — t. V. Krstić, — video, 5 min, — dokumentarni. *Sred pešačke zone Beograda, junakinja ponizno kleči i prosi, pretvorena u znak, reflektujući jednu sliku naše stvarnosti*.

711. *BEOGRADSKI ZVUK / CVK Kvadrat, Beograd: a. *S. Arsenijević, J. Stanković, I. Panić, A. Stojković*, — sc. S. Arsenijević, J. Stanković, I. Panić, A. Stojković, — k. J. Stanković, P. Ferro, M. Milošević, — m. Ksenija Orozović, — t. N. Popović, R. Čolić, A. Perišić, — video, 72 min, — dokumentarni. *Omnibus film o tri beogradske muzičke grupe kao način prevazilaženja izolacije i represije*.

712. BOOGIE WOOGIE / Akademski filmski centar, Beograd: a. *Bob Milošević*, — video, 3 min, — eksperimentalni. *Posveta Pitu Mondrianu*.

713. BROJ NULA ILI KAKO DA SVET ZARAZIMO DOBROM / BK Telecom, Beograd: a. *V. Perović*, — sc. V. Perović, — k. Milan Stanić, — m. Ana Savić, — t. V. KrstIć, — video, 22 min, — dokumentarni. *Monika Šoh udata Brukner živi u Đurđevu, deponiju probrazila u zelenu oazu*.

714. CRNI GAVRANI / Spes film, Beograd: a. *Želimir Gvardiol*, — sc. Ž. Gvardiol, — k. r. Vladić, — m. A. Ilić, — t. M. Stojanović, — 15 min, color, 35 mm, — dokumentarni.

715. ČUVARI TIŠINE / BK Televizija, Beograd: a. *Dragan Elčić*, — sc. D. Elčić, — k. Nikola Đurić, — m. Milica Jovanović, — t. V. Krstić, — video, 19 min, — dokumentarni. *Kada god se desi da manastir Dečani bude okupiran, uvek ga čuvaju Italijani. Manastir postoji 700 godina*.

716. DOKTOR ZA ROCK'N'ROLL / FDU, Beograd: a. *Goran Kovačević*, — sc. Goran Kovačević, — k. G. Kovačević, — m. K. Orozović, N. Popović, — t.? — video, 21 min, — dokumentarni. *Frontmen grupe Vatreni poljubac*.

Dostojan *Tatjane Ferro, 2002*

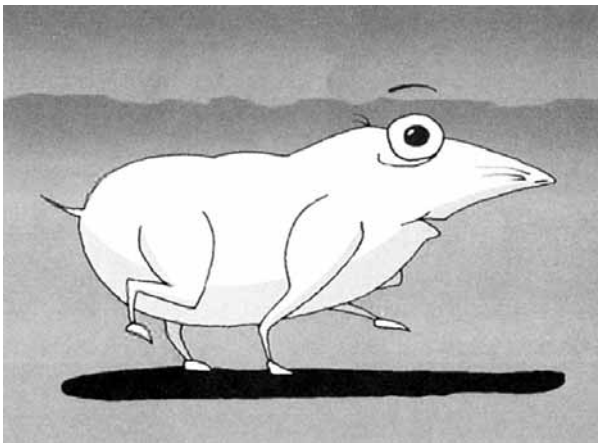
717. DOSTOJAN / RTS Beograd: a. *Tatjana Ferro*: — sc. T. Ferro, — k. V. Vučinić, — m. R. Čebić, — t.? — video, 20 min, — dokumentarni. *Mladi čovek postaje monah*.

718. EKSPERIMENT / BK Telecom, Gemini, Beograd: a. *Ivica Vidanović*, — sc. I. Vidanović, — k. N. Đurić, — m. I. Vidanović, — t. B. Bošković, M. Jakonić, — video, 45 min — dokumentarni. *U Osojane, selo na Kosovu, posle dve godine vratili su se žitelji Srbi*.

719. ELEGIJA / Fiks fokus, Beograd: a. *V. Borisavljević*, — sc. M. Pantić, V. Borisavljević, — k. M. Petrović, V. Borisavljević, — m. A. Maričić, — t.? — video, 8 min, — *Zlatobor na razmeđi vekova*.

720. ESCORT / RTS, TV Priština: a. *Žarko Joksimović*, — sc. Ž. Joksimović, — k. Srđan Slavković, — m. Nenad Filipović, — t.? — video, 10 min, — dokumentarni. *Sa pratnjom se odlazi do lekara, do groblja*.

721. EVOLUCIJA 2 / Studio 21, Dom Omladine Pančevo: a. *Stevica Živkov*, — sc. S. Živkov, — k.? — m. Maja Radulović, — t. V. Uspenski, — video, 2 min, — animirani. *Sumnja u Darvinovu teoriju*.



Evolucija 2 Stevice Živkova, 2002.

722. H?O / Nedeljko Ubović, Beograd: a. *N. Ubović*, — sc. N. Ubović, — k.? — m. N. Ubović, — muz. Zoran Simjanović, — video, 2 min, — animirani.

723. HLEB / Dunav film, Beograd: a. *Jelena Bešir*, — sc. J. Bešir, — k. Katarina Ćirilović, — m. Želimir Žarković, — t.? — video, 2 min, — animirani.

724. IZGUBLJENI FILM / Medija centar, Beograd: a. *Marko Mamuzić*, — sc. M. Mamuzić, — k. Nikola Majdak, ml, — m. J. Krstanivić, — t. V. Janković, — video, 23 min, — dokumentarni. *Režiser izgubljenog filma u potrazi za delovima svog filma obilazi tri nove države*.

725. KAD JA VIDIM ŽENU / RTS Beograd: a. *Elena Đokić*, — sc. E. Đokić, — k. V. Đurović, — m.? — t. J. Stojković, — video, 15 min, — dokumentarni. *Toma Vasiljević Kraljevčanin ženio se, zvanično i nezvanično, 2000 puta. Dobio je nadimak Piculin*.

726. KAKO SI VUKAO, TAKO ĆEŠ ODREZATI / PG Mreža, Beograd: a. *Vladimir Milić*, — sc. V. Milić, — k. Miodrag Trajković, — m. Dragan Stojkić, — t.? — video, 13 min, — dokumentarni. *Obrenovačka stočna pijaca*.

727. KOCKA / Dunav film, Beograd: a. *Aleksandar Rot*, — sc. A. Rot, — k. Milan Letić, — m. A. Rot, — t.? — video, 6 min, — animirani. *Java je realnost, a san prilagođavanje*.

728. KOLATERALNA ŠTETA / Lada Mladenović, Beograd: a. *Lada Mladenović*, — sc. L. Mladenović, — k. V. Mašić, — m. B. Pavlović, — t.? — video, 5min, — dokumentarni. *Roditelji Milice Rakić iz Batajnice dobili su nakon godinu dana još jednu ćerku*.

729. KRLETKA / Studio crtanog filma, Beograd: a. *Dejan Dabić*, Zoran Stefanović, — sc. Dejan Dabić, — k.? — m. Z, Stefanović, D. Dabić, S. Milošević, M. Ivić, — t.? — video, 3 min, — animirani.

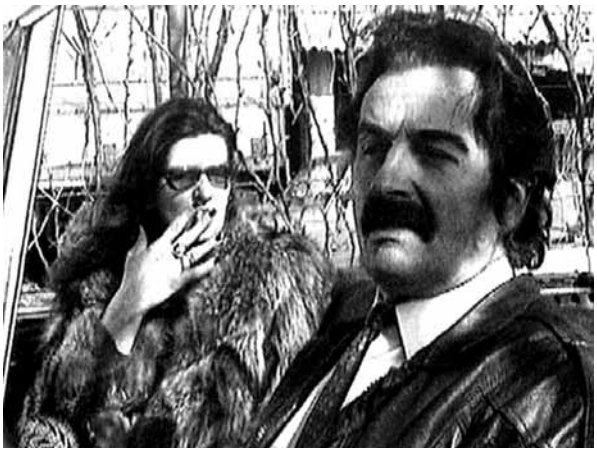
730. KUĆA OTVORENIH VRATA / RTS Novi Sad: a. *Radomir Grujić*, — sc. R, Grujić, — k. Blagoje GrujIć, — m. Goran Ivanović, — t.? — video, 28 min, — dokumentarni. *Jelisaveta se brani starim srpskim oružjem, kamenjem*.

731. LJUBAVI / FDU, Beograd: a. *Tamar Đukić*, — sc. T. Đukić, — k. Nemanja Jobvanov, — m. Nikola Grubić, — t.? — video, 12 min, — kratki igrani. *Glasovi iz prošlosti praganjaju junake!*

732. MASAKR / Soko film, Beograd: a. *Milorad Bajić*, — sc. Milorad Bajić, — k.? — m.? — t.? — 18 min, color, 35mm, — dokumentarni. *Ni jedan zločin se ne isplati*.

733. MENTALITET / FDU, Film i ton, Beograd: a. *Stefan Orlandić Stojanovski*, — sc. Stefan O. S. — k. N. Jovanov, S. Đukić, S. Orlandić, — m. Stefan O. S. — t.? — video, 5 min, — dokumentarni. *U Beogradu je organizovana gej parada i sačekali su ih grobari i delije*.

734. MODEL 3 / FDU, Beograd: a. sc. *Maja Radulović*, — video, 7 min, — eksperimentalni. *Borba sa svojim drugim ja!*



Kad ja vidim ženu Elene Đokić, 2002.

735. MONOLOG SA BROZOM / Fiks Fokus, Beograd, Milivoje Unuković: a. *M. Unuković*, — sc. M. Unuković, — k. Bogdan Simulj, — m. Dragan Blanušić, — t.? — video, 9 min — kratki igrani. *Ironičan razgovor sa bistom Josipa Broza koja se nalazi u dvorištu autora.*

736. MRTVI GOVORE / Soko film, Beograd: a. *Milorad Bajić*, — sc. Milorad Bajić, — k.? — m.? — t.? — video, 14 min, — dokumentarni. *Humana poruka o razmenjenom borcu R. S., koji je na sebi imao 27 povreda i 29 kilograma.*

737. MUZEJ RADI SAMO DRŽAVNIM PRAZNICIMA / Centar za staralaštvo mladih, Beograd: a. *Andrijana Stojković*, — sc. Venislav Džidić, — k. A. Stojković, — m. A. Stojković, — t. Dušan Bauk, — video, 70 min, — dokumentarni. *Svaka generacija pametnih klinaca diskutuje da je njihovo vreme najgore do sada.*

738. NETAKNUTI SUNCEM / Premax group, Beograd: a. *Andro Martinović*, — sc. A. Martinović, — k. R. Vladić, — m. Stevan Marić, — t. Igor Perović, — kratki igrani. *Majka ostaje u crnini.*

739. OBRENOVAC D. C. / Arhitel, Beograd: a. *Dragan Čirjaković*, — sc. D. Čirjaković, — k. A. Kostić, — m. Mirko Bojović, — t. A. Jaćić, — video, 24 min, — dokumentarni. *Narkomanija u Obrenovcu.*

740. OK FOR LUNCH / Emotion pictures, V. Andonov, Beograd: a. *Jelena Bošković*, — sc. J. Bošković, — k. Branko Pelinović, — m. A. Virijević-Pavlek, — t. Ognjen Radivojević, — video, 4 min — eksperimentalni. *Ljubavna veza se ne ostvaruje zbog brzog načina života!*

741. PAUZA / Akademija umetnosti, Novi Sad: a. *Marko Kaćanski*, — sc. M. Kaćanski, — k. Dragan Miljanić, — m. Siniša Bokan, — t. S. Bokan, — video, 10 min, — kratki igrani.

742. PETI ČIN / Akademski filmski centar, Novi Beograd: a. *Nikola Stojanović*, — sc. N. Stojanović, — k. arhivski — m. Nemanja Babić, — t. N. Babić, — video, 20 min, — eksperimentalni. *Događaji se stalno ponavljaju.*

743. PIROTSKI KOMARAC / TV Pirot, Pirotska Škola dokumentarnog filma: a. *Slobodan Jolović*, — sc. Marija Lazić, — k. S. Jolović, — m. Ivan Trakić, — t.? — video, 9 min, — dokumentarni. *Građani Pirota iskazuju svoja osećanja što je na centralnom trgu postavljen spomenik vilinom konjicu još pre više godina.*

744. PLAŠIM SE SAMO VETRA / Fiks fokus, Beograd: a. *Matija Munjiza Petrović*, — sc. M. M. P. — k. Katarina Veličković, — m. A. Maričić, — t. Pavelina ikonić, A. Maričić, — video, 16 min, — dokumentarni. *Priča o devojčici Pavelini Ikonić, višestrukoj prvakinji Jugoslavije u karateu i mis Jugoslavije.*

745. POLJKINA MOLITVA / Film i ton, Beograd: a. *Jelena Bošković*, — sc. J. Bojović, — k. J. Bojović, — m. Violeta Trpčevski, — t.? — video, 10 min, — dokumentarni. *Poljka obavlja službu božiju umesto sveštenika u Đakovici.*

746. PROKLETA JE ITALIJA / Dunav film, Beograd: a. *Igor Šarović*, — sc. Igor Šarobvić, — k. Aleksandar Rašin, — m. Milorad Nićetović, — t. Željko Petković, — video, 24 min, — kratki igrani.

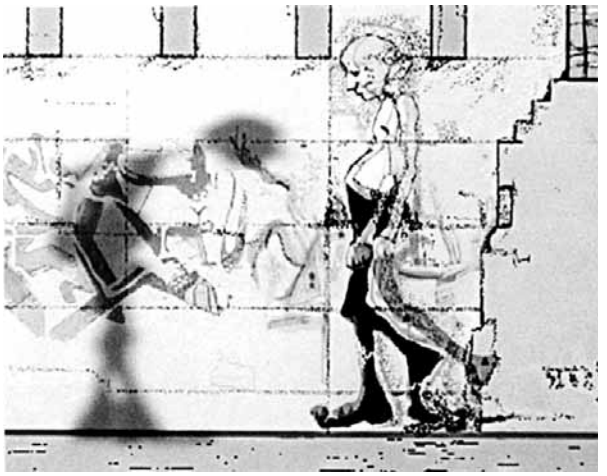
747. PARA VRTI GDE BURGIJA NEĆE / ŠAF, Vranje: a. *Jelena Arsić*, — sc. J. Arsić, — k.? — m. Nela Simonović, — t.? — video, 3 min, — animirani. *Podmićivanjem rešava svoj problem.*

748. REMINISCENCIJA / Akademski filmski centar, Novi Beograd: a. *Dimitri-Piere Udovički*, — sc. D-P. U. — k. Miodrag Milošević, — m. Ksenija Orozović, — t. Rastko Čolić, — video, 13 min, — kratki igrani. *Uspomene na stan devojku sprečavaju u prodaji istog.*

749. RUKAMA KROZ ŽIVOT / Fiks fokus, Beograd: a. *Dejan Petrović*, — sc. d. Petrović, — k. Bata Petrović, — m. A. Maričić, — t.? — video, 11 min, — dokumentarni.

750. SANJAM, A ŠTA MI SE DOGAĐA / Manastir Hilandar: a. *Dejan Nikolaj Kraljačić*, — sc. Dejan Nikolaj Kraljačić, — k. Aleksandar Kostić, — m. A. Jaćić, — t. A. Jaćić, — video, 37 min, — dokumentarni. *Duhovni kamp za decu sa Kosova organizovan je u Hilandaru.*

Mentalitet Stefana Orlandića Stojanovskog, 2002.



Senka i njen čovek Manje Milanova, 2002.

751. SENKA I NJEN ČOVEK / Dunav film, Beograd: a. *Marija Milanović*, — sc. M. Milanović, — k.? — m. M. Milanović, — t.? — video, 6 min, — animirani.

752. STAZA / RTV Bajina Bašta: a. *Vladimir Milisavljević*, — sc. V. M. — k. Željko Milivojević, — m. V. M. — t. Bojan Tomašević, — video, 17 min, — dokumentarni. *Đaci putuju u školu po svim vremenskim prilikama*.

753. STAZA RAKA DRAGIĆA / A. U. Braća Karić, TV Crne Gore: a. *Saša Terzić*, — sc. s. Terzić, — k. Nenad Cvijetić, — m. Nebojša Ljumović, — t. Miodrag Rabrenović, — video, 12 min, — dokumentarni.

754. STRAH / RTS Novi Sad: a. *Dušan Torbica*, — sc. Dušan Torbica, — k. Dragan Milanić, — m. D, Boronjac, A. Antonijević, — t. Đorđe Krstić, — video, 10 min, — kratki igrani. *Strah kao osnovno osećanje današnjice*.

755. SVET JE TVOJ SVET JE NAŠ / Made in Belgrade: a. *Andrej Aćin*, — sc. A. Aćin, — k. A. Aćin, Milan Stanić, — m. Slobodan Đorović, — t.? — video, 21 min, — dokumentarni. *Bunt mladog čoveka danas u Beogradu*.

756. SVOJ / Studio 21, Dom omladine Pančevo: a. *Uroš Krčadinović*, — sc. U. Krčadinović, — k.? — m. U. K. — t. Vladimir Uspenski, — video, 3 min, — animirani. *Uzmi stvari u svoje ruke*.

757. ŠAHT / FDU, Beograd: a. *Miloš Škundrić*, — sc. M. Škundrić, — k. Nemanja Jovanov, — m. Filip Dedić, — t. A. Protić, Ivan Uzelac, — video, 25 min, — kratki igrani. *Zbog novca za operaciju mladić se upušta u prljave poslove, koji ga dovode do policije i kriminalaca*.

758. ŠARGANSKA NOSTALGIJA / Dunav film, Beograd: a. *Milija Životić*, — sc. M. Životić, — k. M. Životić, — m. Želimir Žarković, — t. Ž. Ž., — video, 10 min, — dokumentarni. *Tri Mitrova (Tarabića) predskazanja se obistinjuju*.

759. THE END / Fiks fokus, Beograd: a. *Jugoslav Rakita*, — sc. Jugoslav Rakita, — k. J. R. — m. J. R. — t. J. R. — video, 6 min, — animirani. *Stvarajući uređaje čovek menja okolinu, a time i sebe*!

760. *TRAGOVI VREMENA / TV Pirot, Pirotska škola Dokumentarnog Filma: a. *Milan Antić*, — sc. Dragica Pavlov-Krstić, Aleksandar Stanković, — k. Danijel Kop, — m. Milan Antić, — t.? — video, 24 min, — dokumentarni. *Babi Trojanki iz sela Senokosa ukazao se Bog u liku starog seljanina Vitomira Stojanovića, a sve crkve su iz perioda od 14 do 20 veka i u fazi su rušenja*.

761. TRAVNIČKE IZBEGLICE / Soko film, Beograd: a. *Milorad Bajić*, — video, 26 min, — dokumentarni. *Paradoks rata u Bosni*.

762. TREJLER / Dunav film, Beograd: a. *grupa studenata animacije*, — video, 3 min, — animirani. *Košmar jednog studenta animacije*.

763. TRGOVINA LJUDIMA IZBLIZA / a. *Dudav Ćeramilac*, — sc. Ivana Janković, Ana Dimčevska, — k. Veslko Krčmar, — m. jelica Đokić, — t.? — video, 16 min, — dokumentarni. *Trgovina belim robljem u Jugoslaviji*.

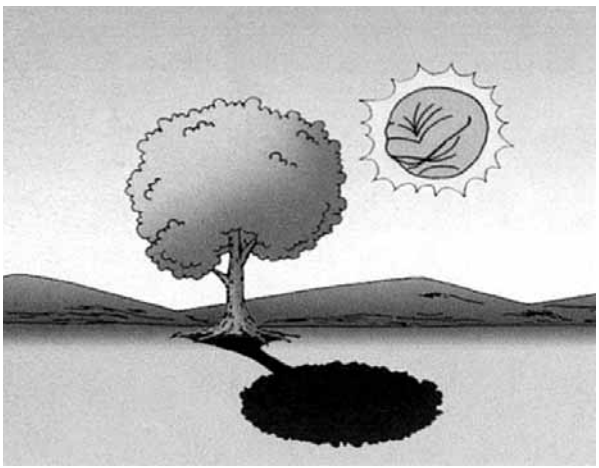
764. U IME PRIJATELJSTVA / LDR Production: a. *Andrej Aćin*, — sc. A. Aćin, Petra Vujanić, — k. Andrej Aćin, — m. Valentin Tomić, — t.? — video, 2 min, — kratki igrani.

765. V. J. / TV B-92, Beograd: a. *Janko Baljak*, — sc. J. Baljak, — k. Sandra Stojanović, — m. B. Bogavac, — t. Robert Klajn, — video, 13 min, — dokumentarni. *Bogata i masovna proslava prilikom ispraćaja sina u vojsku*.

766. VOZ / Zastava film, Beograd: a. *Goran Kostić*, — sc. Goran Kostić, — k. Mirko Lukanović, — m. D. Karavanić, — t. D. Karavanić, — video, 13 min, — dokumentarni. *Odlazak vojnika na Kosovo*.

767. ZBOGOM XX VEK / Atlas film, Film i ton, Beograd: a. *Bane Milošević*, — sc. B. Milošević, — k. Dimče Stojanovski, — m. Tihomir Dukić, — t. Nebojša Zorić, — video, 5 min, — eksperimentalni.

2002. proizvedeno je još 92 ostvarenja pretežno elektronskom tehnologijom!



Svoj Uroša Krčadinovića, 2002.

UDK: 791.43(497.1)"199"(01)

Bibliografija

izdatih knjiga o filmu i televizijskom mediju u Srbiji i Crnoj Gori od 1990. do 2001.

Pripremio: Andrija Dimitrijević

Uvod

Izdavaštvo u Srbiji ne može se pohvaliti bogatstvom u proteklom periodu, ali situacija nije tragična! Izdat je zavidan broj knjiga koje u većini slučajeva nisu imale populistički tiraž, uglavnom po 500 primeraka, mada su poneke od njih imale tiraž i od 2000. Knjige obiluju raznovrsnim sadržajima, temama, različitog su izgleda i pristupa. Opet, u Srbiji se nalazi mali broj izdavača koji se interesuju za film i televiziju i koji kontinuirano izdaju knjige iz ovih oblasti. Oni se mogu nabrojati na prste jedne ruke: *Prometej* — Novi Sad, *Institut za film* — Beograd, *Institut za film, pozorište, radio i TV* Fakulteta dramskih umetnosti — Beograd, *Clio* — Beograd, *Centar za obrazovanje RTS* — Beograd, *SKC* — Beograd, *Jugoslovenska Kinoteka* — Beograd, *Kulturni centar* — Niš... A ima i nekoliko sporadičnih izdavača koji su u prethodnom periodu objavili uglavnom po jednu ili par knjiga. Takođe, tu su i autori koji su uprkos teškoj neimaštini, iznašli sredstva da samostalno izdaju svoje monografije.

Briga o iznalaženju sredstava nije prepuštena samo pojedincima, značajan je broj knjiga potpomognut sredstvima ministarstava kulture, obrazovanja, nauke i tehnologije i drugim, a zavidna količina knjiga je finansirana donatorskim agencijama i nevladinim organizacijama, dok je u nekim slučajevima jedan broj knjiga finansiran ličnim sredstvima.

Pored klasičnog oblika objavljivanja, kao štampane knjige (skoro 100% slučajeva) — ipak je jedan od naslova izdat, u skladu sa vremenom i blagodatima nove tehnologije, u elektronskom obliku, odnosno kao CD-ROM izdanje.

Oblasti filma i televizije svetskih izdavača kao da su preslikane i u srpskom izdavaštvu, naravno u malom, tako da ćete tu naći prevedene naslove stranih autora o velikim filmskim stvaraocima, autobiografske radove filmskih reditelja, studije o određenom problemu filma i televizije, istraživačke radove različitih interesovanja, eseje o filmu i televiziji, razmatranje tehnoloških aspekata filma i medija televizije, kritičarske radove, kao i, u skladu sa vremenom, neizbežne leksikone o filmu i televiziji...

Naravno mora se reći da se održao časopis *JU film danas*, kao i da se pojavio novi pod imenom *Mc Guffin*.

Način razvrstavanja monografija isključivo je po godinama, počev od 1990. do 2001, a unutar godine po abecedno poređanim autorima. Knjige nisu podeljene posebno na oblast filma, a posebno televizije. Ako poštovanom čitaocu zasmeta poneka misao, procena ili jezička konstrukcija od strane tvorca ovog teksta neka ne zamera previše, jer to je mišljenje o knjigama isključivo subjektivno, bez pretenzija da bude objektivno!

Bibliografija

1990.

Antonić, Ivana, 1990, *Jezičke osobenosti jednog tipa informativnog teksta* (73 str.; 30 cm). Specifičnosti jezika spoljnopolitičkih rubrika radija i televizije; Gorica Vujović. Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Izveštaji i studije; br. 10. Literatura. Novi Sad: Radio-televizija

Brkljač, Branimir, 1990, *Efekti ekonomsko-propagandnog programa koji se emituju na radiju i televiziji* (135 str.: tabele; 29 cm). Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Izveštaji i studije; br. 15. Novi Sad: Radio-televizija

Brkljač, Branimir, 1990, *Treći program Televizije Novi Sad,* Centar za istraživanje programa i auditorijuma (38 str.; 30 cm). Novi Sad: Radio-televizija. Izveštaji i studije; Novi Sad: Radio-Televizija Novi Sad

Gavrik, Vlastimir, 1990, *Četrdeset godina scenografskog stvaralaštva,* Beograd: Institut za film

Golubović, Predrag, 1990, ur., *Kinematografija u SR Srbiji 1987,* 328 str., Beograd: Institut za film

Hjuston, Džon, 1990, *Otvorena knjiga* (John Huston: *An Open Book*). Prevod Borivoj Kaćura. Pogovor Bogdan Tirnanić; Filmografija Slobodan Aranđelović. Sa filmografijom, spiskom imena, filmova i književnih dela. Beograd: Institut za film

Hornyik, Miklós, 1990, *Gledaoci o novim emisijama Televizije Novi Sad na mađarskom jeziku* (29 str.; 30 cm). Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

Hornyik, Miklós, 1990, *Slušaoci o vikend i noćnom programu Radio Novog Sada na mađarskom jeziku* (26 str.; 30 cm). Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

Jerković, Vladimir, 1990, *Barometar medija '90: istraživanje slušanosti i gledanosti programa radija i televizije u Vojvodini od 7. do 13. aprila 1990*. (79 str.; 29 cm) Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Novi Sad: RTNS.

Jovanov, Đurica, ur., 1990, *Festival na temu život sela Žisel,* Omoljica (24 str., ilustr., 21x21 cm). ŽISEL '90 /20. festival amaterskog filma 3.; smotra amaterskih video filmova; 18. salon umetničke fotografije; 10. smotra dijapozitiva na temu život sela ŽISEL, Omoljica, 9-12. avgusta 1990. i Interna TV ŽISEL Omoljica: Savet Festivala

Jovanović, Sreten, 1990, *Osnovi filmske produkcije.* Udžbenik. Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Kovač, Mirko, 1990, *Okupacija u 26 slika i drugi scenariji* (167 str., 20 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Autor pogovora Racković Miodrag. Beograd: Studentski kulturni centar i YU film danas

Marković, Andrija Majtenji, 1990, *Politički pluralizam i elektronski mediji* (54 str.; 30 cm). Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Novi Sad: Radio — televizija Novi Sad

Munitić, Ranko, 1990, *Čudovišta koja smo voleli* (29 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Predmetne odrednice: film, motivi, fantastika, književnost. Gornji Milanovac: Dečje novine

Mihailović, Dragoslav, 1990, *Vijetnamci: scenario za igrani film* (112 str., fotografije, 25 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Litera

Nisbet, Alek, 1990, *Snimanje i obrada zvuka* (Alec Nisbett: *The Technique of The Sound Studio*) (472 str., broš., 24 cm). Udžbenik. Prevod: Todorović Aleksandar. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Novaković, Slobodan, 1990, *Film kao metafora ili kratki dah,* 131 str. Beograd: Institut za film

Panasiuk, Kostić, Branislava, 1990, *Muzičke emisije Radio Novog Sada na rumunskom jeziku, »Pop itinerer« i »Zvučne interference«* (9 str.: 30 cm) Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Novi Sad: RTNS,

Panasiuk, Kostić, Branislava, 1990, *Opšti odnos Vojvođana prema medijima: (barometar 1990. godine)* (29 str.; 30 cm). Novi Sad: RTNS Panasiuk, Branislava Kostić, *Slušaoci o programu 202 RNS Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad,* 1990, (22 str.; 30 cm). Novi Sad: RTNS

Pavlović, Živojin, 1990, *Revolucija, davni talas* (235 str., 21 cm). Autor predgovora Racković Modrag. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: YU film danas; Studentski kulturni centar

Plavšić, Prvoslav S., 1990, *Lokalna radio-difuzija u novim uslovima: na primeru Radio Priboja* (78 str., tabele, 24 cm). Beograd: Radio-televizija, Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Edicija i zveštaji i studije; 1990, br. 1. Beograd: Marketing centar RTB

Pogačić, Vladimir, 1990, *Nemi svedoci,* 240 str. Beograd: Naučna knjiga; Institut za film

Popović, Zoran, 1990, *Osnovi televizijske produkcije.* Udžbenik. Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Prnjat, Srećko, 1990, *Tehnologija filmske slike* (135 str, broš., 24 cm). Udžbenik. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Raspor, Vicko, 1990, *Filmski rasporazumi,* (101 str., 21 cm). Autor uvoda Severin Franić. Predmetne odrednice: filmska kritika, Vicko Raspor 1918-1993. Monografska publikacija, tekstualna građa. Prilozi za istoriju jugoslovenskog filma. Beograd: Studentski kulturni centar; YU film danas

Timotić, Milan, 1990, *Auditorijum Informativnog i Beogradskog TV programa: gledanost, ocene, poverenje* (111 str., graf. prikazi, 23 cm). Beograd: Radio-televizija, Centar za istraživanje programa i auditorijuma, 1990, Beograd: Grafički centar RTB

Džigurski, Dragana, 1990, *O kontakt programu Radio Novog Sada i Televizije Novi Sad* (42 str., 29 cm). Centar za istraživanje programa i auditorijuma, Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad. Izveštaji i studije; br. 4. Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

1991.

Chion, Michel (Mišel Šion), 1991, *Zvuk u filmu; Zvuk kao izražajno sredstvo filma* (118 str.; 20 cm); razgovore vodio Hans-Erik Filip. Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu FDU

Dmitrik, Edvard, 1991, *Filmska montaža* (Edward, Dmytryck: *On Filmmaking, Book IV: On Film Editing*) (104 str., ilustr., broš., 20 cm). Samo za studente FDU. Tiraž 300. Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu, FDU

Izvanredna zbirka neobičnih i jednostavnih načela montaže igranog filma prožeta iskustvom jednog od najvećih holivudskih reditelja koji je počeo svoj rad na filmu kao montažer!

Ejzenštejn, Sergej, *Sećanja,* 1991. (S. M. Eisenstein: *Memoires I-IV*). 127 str. Izbor, prevod i pogovor: Tomislav Gavrić. Filmografija Miroljub Stojanović. Beograd: Institut za film

Felini, Federiko, *Napraviti film,* 1991. (Federico Fellini: *Fare un film*). 147 str. Prevod: Milena Krstić. Pogovor Srđan Musić. Filmografija Miroljub Stojanović. Prilozi za istoriju filma. Beograd: Institut za film

Ferenc, Deak, *Granica i drugi scenariji,* 1991. (167 str, 20 cm). Autor predgovora Miodrag Racković. Monografska publikacija, tekstualna građa. Prilozi za istoriju jugoslovenskog filma. Beograd: Kultura

Gavrić, Tomislav, *Metode filma: ogledi,* 1991. (127 str., 20 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Studentski kulturni centar, YU film danas

Golubović, Predrag, ur., 1991, *Kinematografija u SR Srbiji 1988,* 286 str., Beograd: Institut za film

Golubović, Predrag, ur., 1991, *Kinematografija u SR Srbiji 1989,* 251 str., Beograd: Institut za film

Jerković, Vladimir, 1991, *Barometar medija '91: istraživanje slušanosti i gledanosti programa radija i televizije u Vojvodini od 15. do 21. oktobra,* 1991. (117 str.; 29 cm), Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad, Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma, Novi Sad: RTNS.

Kerner, Marvin, 1991, *Veština montažera zvučnih efekata* (*The Art of the Sound Effects*). Prevod Marko Babac (91 str., ilustr., 20 cm). Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu, FDU,

Specifičan aspekt filmskog stvaralaštva obrađen do detalja, odličan udžbenik za studente i profesionalce!

Lazić, Radoslav, 1991, *Rasprava o filmskoj režiji* (144 str., broš., 20 cm). Autor pogovora Nenad Dukić. Beograd: Kultura

Lazić, Radoslav, 1991, *Traktat o lutkarskoj režiji* (14x20 cm, 400 str., broš., latin., ilustr.). Novi Sad: Prometej

Nemanjić, Miloš, 1991, *Filmska i pozorišna publika Beograda: socijalno-kulturni uslovi formiranja u periodu 1961-1984.* (309 str.; 24 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Idea: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd: Prosveta

Pajkić, Nebojša, ur., 1991, *Svetlo u tami: (Holivud: 1971-1991)* (371 str., 20 cm). Jeličić, Dragan — priređivač, Đilas, Vukica — saradnik, Pleskonjić, Vojislav — saradnik. Monografska publikacija, filmski režiseri, Holivud, zbornici, preispitivanja. Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke

Plavšić, Prvoslav, 1991, *Razvoj programskog spektra:* zbornik radova (projekat 1) strategije tehnološkog razvoja JRT (291 str., 21 cm). Knj. 1, Glavni i odgovorni ur. Prvoslav S. Plavšić. Biblioteka: RTV Teorija i praksa; knj. 15-16, Beograd: Radio — televizija Beograd

Radojević, Saša, 1991, *Mit o Frankeštajnu* (54 str., 8 str. table., ilustr., 20 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Predmetne odrednice su film, likovi, Frankeštajn. Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke.

Sinobad, Zoran, ur., 1991, *Henri Alekan u Beogradu* (*Henri Alekan a Belgrade*) (16 str., ilustr., broš., 24 cm, štampano pretežno dvostubačno), Filmografija. Beograd: Francuski kulturni centar: Jugoslovenska kinoteka,

Stojanović, Dušan, 1991, *Leksikon filmskih teoretičara* (188 str., 20 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa, leksikon. Beograd: Naučna knjiga; Institut za film

Pregled svih najznačajnijih teoretičara filma sa nevedenim glavnim teorijskim pogledima i naslovima važnijih objavljenih radova, poređani su po abecednom redu prezimena i imena. Knjiga kakva ne postoji u mnogo razvijenijim zemljama.

Šijan, Slobodan, ur., 1991, *Sa verom u boga* (104 str., ilustr., 22 cm). Sastavljači bibliografije: Steva Jovičić, Dinko Tucaković. Prevela Vukica Đilas. Predmetna odrednica. Popović Mihajlo. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Jugoslovenska kinoteka

1992.

Angelus, Jovan, 1992, *Čarolije pozorišta, filma, televizije, neobične krajnosti, krajnje neobičnosti* (48 str., 28 cm). Predmetne odrednice su pozorište, enciklopedije za decu; film, enciklopedije za decu. Dimitrije Kostić ilustrator. Beograd: Srpska književna zadruga, Filip Višnjić; Novi Sad: Dnevnik, Budućnost

Čakan, Deana, *Radio po meri deteta,* 1992, Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma (50 str.; 29 cm). Izveštaji i studije; br. 1. Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

Čakan, Deana, *Slušaoci o Radio Temerinu,* 1992, (60 str.; 30 cm), Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma, Izveštaji i studije; br. 3. Literatura. Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

Dragićević Šešić, Milena, 1992, *Umetnost i alternativa,* Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU

Kostić, Branislava, 1992, *O informativno-političkom programu Televizije Novi Sad na srpskom jeziku* (35 str.; 30 cm, Izveštaji i studije). Branislava Kostić. Novi Sad: Radio televizija Srbije, Radio televizija Novi Sad, Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma, Novi Sad: RTNS

Lazić, Radoslav, 1992, *Svet režije* (14x20 cm, 428 str., latin.). Novi Sad: Prometej

Mirimanov, Ankica, 1992, *O emisiji Televizije Novi Sad Porodični magazin na srpskom jeziku* (23 str.; 30 cm). Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma, Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

Poljanski, Dejan Penčić, 1992, *Otišlo u (v)etar* (14x20 cm, 428 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Solaroli, Libero, 1992, *Kako se organizuje film: vodič direktora filma* (Libero Solaroli: *Come si organizza un film — Manuale del produttore cinematografico*); (207 str., 24 cm). Predgovor Dejan Kosanović; Valentino Brozio, preveo sa italijanskog Predrag Delibašić. Beograd: Univerzitet umetnosti; BIGZ

Stojanović, Nikola, 1992, *Celuloidni svemir: ogledi, hronike, razgovori* (280 str., 21 cm). Predmetne odrednice: Kurosava, Akira (1910-1998) — Matić, Ivica (20v.) — Roža, Glauber (1939) — Mimica, Vatroslav (1923) — Polak, Sidni (20v) — Tarkovski, Andrej (1932-1986) — Film — 20v. — Filmski režiseri — Beograd: Prosveta; Sarajevo: Cinegraph,; Beograd: Kultura

Vućićević, Branko, 1992, *Imitacija života* (67 str., 24 cm). Jugoslovenska filmska kritika, str. 66-67: Nemir i strast; Miroljub Stojanović. Beograd: Institut za film,

Džigurski, Dragana, 1992, *Opšti odnos Vojvođana prema medijima,* Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad (48 str., graf. prikazi, 29 cm). Izveštaji i studije. Centar za istraživanje javnog mnenja, programa i auditorijuma, br. 10. Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad

1993.

Babac, Marko, ur., 1993, *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova I* (24 str., 1024 str., tvrd., latin.), Beograd: Univerzitet umetnosti; Naučna knjiga

Leksikon obrađuje preko 3500 pojmova iz 39 oblasti filma i televizije. Svaki pojam je preveden na 4 jezika: engleski, nemački, francuski i ruski i na kraju svakog se nalaze inicijali imena i prezimena onog koji je pisao dotičan članak. Sadrži preko 1700 crteža i preko 200 tabela. Na kraju knjige navedena je literatura, popis filmova koji su spomenuti u pojmovima, sektori sa spiskom pojmova... Leksikon je pisalo desetine pisaca skoro 15 godina, ali najveći doprinos dao je ur., profesor Marko Babac. Gotovo da u svetu ne postoji delo takvog sadržaja i obima. Knjiga potrebna svakom ozbiljnijem filmskom posleniku.

Bezdanov, Gostimir, Svetlana, 1993, *Filmom do kritike & V. V.,* 328 str. Beograd: Institut za film

Blaha, Ivo, 1993, *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu* (92 str., tabele, 20 cm, broš.). Prevod sa češkog Gordana Atanasovski. Udžbenici, skripta, praktikumi. Beograd: Radio-televizija Srbije, Istraživanja RTS, Centar za istraživanje i obrazovanje kadrova; Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu, FDU

Milena Dragićević-Šećić, ur., 1993, *Marketing u umetnosti:* zbornik radova, Beograd (127 str., 25 cm). 'Ovaj zbornik radova predstavlja I deo tekstova napisanih za naučni skup: Marketing u umetnosti — umetnost u marketingu, održanog 10. i

11. juna 1993. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu'; kolofon. Na vrhu kor.: Separat. Literatura uz većinu radova Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju

Đonlić, Nevena, 1993, *Međunarodni filmski festival 1993 Subotica-Palić* (53 str., ilustr., 19 cm). Tekst upor. na srphrv., engl. i mađ., lat. i ćir. Međunarodni filmski festival; International Film Festival; Nemzetközi film fesztivál: Letnja pozornica Palić '93 katalog pripremile Nevena Donlić...; engleski prevod Bojana Totić; mađarski prevod Arpási Ildikó. Subotica: Subotičke novine: Otvoreni univerzitet; Subotica: Minerva.

Lalić, Živojin, 1993, *Simultana elektronska montaža,* Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu; FDU

Lazić, Radoslav, 1993, *Hermeneutika režije* (14x20 cm, 70 str., broš., latin., ilustr.). Novi Sad: Prometej

Ljubojev, Petar, 1993, *Film i politika: sociološki aspekti umetnosti filma od radikalnih prevrata do raspada socijalističke kolektivizacije* (knj., 30 cm). Predmetne odrednice su film i sociološki aspekti. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: (s. n.)

Pajkić, Nebojša, Miloje Radaković, Bogdan Zlatić, ur., *Režija: Vojislav Nanović: poslednji pionir*, 1993, (XXIX, 33-268 str., ilustr., 20 cm). Prevod na engleski Vukica Đilas. Biografija i filmografija Bogdan Zlatić; Selektivna bibliografija Biljana Srbljanović. Novi Sad: Prometej; Beograd: Muzej Jugoslovenske kinoteke

Petrović, Aleksandar, 1993, *Skupljači perja* (11x18 cm, 156 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Pogačić, Vladimir, 1993, *Filmska umetost u službi zločina* (157 str., 20 cm). Racković Miodrag autor pogovora. Monografska publikacija, tekstualna građa: Gebels, Jozef (1897-1945) — Rifenštal, Leni (1902-) — Fait, Harlan (1898-1964) — Film — Motivi — Zločini; Film — Nemačka — 91930-19450. Beograd: Prosveta

Stojanović, Dušan, ur., 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma* (262 str.; 21 cm), Beleške uz tekst. Izvori. Biobibliografske napomene. Beograd: Prosveta koprodukcija; Beograd: Škola za dizajn (Plus biblioteka YU film danas)

Tarkovski, Andrej, 1993, *Lekcije iz filmske režije*, (159 str., 20 cm, broš.), priređivač Radoslav Lazić, prevod Anđelija Polikarpova. Rediteljska poetika Andreja Tarkovskog, dodatak Lazić Radoslav. Beleška o Andreju Tarkovskom i filmografija. Novi Sad: Prometej

Zečević, Božidar, 1993, *Čitanje svetla* (14x20 cm, 308 str., broš., latin.), str. 281-289. Antropolog u filmu, Dragoslav Antonijević, str. 291-293. Antropološki pristup filmu i autohtonost filmske umetnosti, Milan Damnjanović. Literatura. Registri. Novi Sad: Prometej

1994.

Babac, Marko; Rihard Klajn, 1994, *Novo lice televizije,* Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu; FDU

Bogdanovich, Peter, 1994, *Razgovori s Hičkokom* (*The Cinema of Alfred Hitchcock*) (2. izd. 134 str. ilustr., 18 cm, broš.) s engleskog prevela Gordana Velmar-Janković. (Biblioteka dramskih umetnosti: pozorište, film, radio, televizija, video). Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Brajović, Nino, ur., *Lokalna TV,* 1994 (21 cm, broš., 126 str.). Zbornik tekstova više autora. Atraktivnost naslova je obrnuto proporcionalna atraktivnosti tekstova. Beograd: Institut za novinarstvo, Clio

Daković, Nevena, *Melodrama nije žanr*, 1994 (14x20 cm, 330 str., broš., ćiril., ilustr.) Novi Sad: Prometej

Golubović, Predrag, 1994, *Poslednji pohod,* Scenario za dugometražni igrani film, 117 str. (uz saradnju Ratka Đurovića). Beograd: Institut za film; Vrbas: Kopromet

Golubović, Predrag, ur., 1994, *Kinematografija u SR Srbiji 1990,* 265 str., Beograd: Institut za film

Ljubojev, Petar, 1994, *Evropski film i društveno nasilje* (14x20 cm, 668 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej; Matica srpska; Beograd: YU film danas: Prosveta

Ljubojev, Petar, 1994, *Svet pokretnih slika: nova filmska čitanka* (298 str., 16 str., table, ilustr., 23 cm). Predmetne odrednice su film, istorija filma, filmski režiseri, filmski glumci, filmska muzika. Monografska publikacija, tekstualna građa. Novi Sad: Matica srpska

Martinović, Milica, Martinović, Žarko, 1994, *Psihoanaliza i filmska umetnost*, (167 str.; 24 cm, broš.). Beleške uz svako poglavlje. Imenski registar. Registar filmova. Biblioteka Pogledi i traganja. Beograd: Institut za film, Stručna knjiga

Miletin, Milan, 1994, *Osnove tonske reprodukcuje u fotografiji* (139 str., ilustr., 24 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa, fotografija, reprodukcija tona. Beograd: Univerzitet umetnosti; FDU; Institut za pozorište, film, radio i televiziju

Miltojević, Branislav, 1994, *Niš — kroz film i kameru* (130 str., 24 cm). Predmetne odrednice, Niš, film, bioskopi u 19. veku. Sv. 1. Povratak u bioskopsku budućnost. Monografska publikacija, tekstualna građa. Niš: Nišfilm; Skupština grada Niša

Mrković, Milosav, 1994, *U album glumcima* (11x18 cm, 60 str., broš., ćiril.). Novi Sad: Prometej

Nikolić, Pavle, *Poslastičarnica film,* 1994. (164 str., 21 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Predmetna odrednica: film. Obrenovac: Dom kulure i sportova

Pajkić, Nebojša, autor pogovora, priređivač, 1994, *Svetlo u tami: Novi Holivud* (396 str., 20 cm). II. ispravljeno i dopunjeno izdanje. Jeličić, Dragan, autor pogovora, priređivač; Pleskonjić, Vojislav, saradnik. Monografska publikacija, tekstualna građa, predmetne odrednice su film, režiseri, Holivud. Zbornik. Beograd: Clio; Jugoslovenska kinoteka

Pogačić, Vladimir, 1994, *Imaginarni zapisi 1* (14x20 cm, 376 str., broš., latin.). Predmetne odrednice, dnevnici 1919 — 1990. Monografska publikacija, tekstualna građa. Novi Sad: Prometej

Radovanović, Rajko, *Američki film i kako ga izbjeći?,* 1994, Eseji o filmu (213 str., ilustr., 21 cm). Biblioteka Dilindžer 001. Beleška o autoru. Biofilmografija uz svako poglavlje. Predmetne odrednice: Edvards, Blejk (1922); Istvud, Klint (1930); Milijus, Džon (1944); Dragoti, Sten (1932); Bedem, Džon (1939); Kameron, Džejms (1955); Bajglou, Ketrin (1951); Mektirnen, Džon (1951); Skot, Ridli (1939); Vir, Piter (1944); Harlin, Reni (1960); Švarceneger, Arnold (1947); Film — SAD — 1971-1991. Literatura. Banja Luka: Banja Luka film,

Savković, Miroslav, 1994, *Kinematografija u Srbiji tokom II svetskog rata 1941-1945,* Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU

Tucaković, Dinko, 1994, *Tajni život filma* (11x18 cm, 210 str., broš.). 1994, Novi Sad: Prometej

Volk, Petar, 1994, *Povratak u budućnost,* (186 str., 24 cm). Rasprava o filmu posle zajedničke istorije. Beograd: Institut za film

Vorkapić, Slavko, 1994, *Vizuelna priroda filma,* priređivač Marko Babac (262 str., ilustr., 20 cm). Predmetne odrednice film. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Clio

1995.

Bosiljčić, Bojan, 1995, *Oskar je kriv za sve*: *mala prodavnica snova* (189 str., ilustr., 17 cm), str. 5-6: Reč recenzenta, Nebojša Popović). Beleška o autoru. Subotica: Subotica film: Čikoš holding

Franić, Severin, 1995, *Magijski vrtlog svetlosti i senke*, (14x20 cm, 600 str., tvrd., latin.). Jugoslovenska filmska misao: 1920-1995: antologija — priredio Severin M. Franić. Novi Sad: Prometej; Beograd: YU film danas

Jovanović, Sreten, 1990, *Osnovi filmske produkcije,* III izdanje; Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Kosanović, Dejan, ur., 1995, *Vek filma* (359 str, ilustr., 29 cm). Radoslav Zelenović, autor; Gavrik Vlastimir, autor; Lašić Vladislav; Marko Babac, autor. Povodom izložbe 100 godina filma u SANU. Film — Zbornici 1895-1995. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: SANU, Jugoslovenska kinoteka

Kosanović, Dejan, 1995, *Trieste al cinema: 1896-1918*, (299 str., ilustr., 25 cm). Predmetne odrednice; film, Italija 1896-1918. Monografska publikacija, tekstualna građa. Autor predgovora Grmek-Germanio, Sergio. Gemona: La Cineteka del Friuli

Krstić, Slobodan, 1995, *Glumci za sva vremena* (168 str., ilustr., 24 cm). 163-164: Magični obruč Đokica Jovanović. Izvori i literatura. Niš: Direkcija za javne gradske manifestacije: Narodne novine, Niš: Prosveta

Lazić, Radoslav, ur.; 1995, *Razgovori s Bergmanom: život, režija, tetar, film,* prevodioci Kaćura Borivoj... (18 cm, 337 str., ilustr.), Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Mihić, Gordan, 1995, *Terasa na krovu i drugi scenariji*, Novi Sad: Prometej

Miltojević, Branislav, 1995, *Više od festivala: trideset godina Filmskih susreta u Nišu: 1966-1995* (143 str., ilustr., 21x21 cm, štampano dvostubačno). Beleška o autoru. Niš: Direkcija za javne gradske manifestacije: Narodne novine, Niš: Prosveta

Munitić, Ranko, 1995, *Milena Dravić: gluma kao sudbina i kao saznanje* (18 str., ilustr., 23x22 cm). Biblioteka Dobitnici nagrade 'Pavle Vujisić'. God. 1; knj. 1. Na kor.: 'Filmski susreti' Festival glumačkih ostvarenja jugoslovenskog igranog filma, Niš. 1995 — ćir. — Tiraž 500. Filmografija (76 jedinica). Niš: Direkcija za javne gradske manifestacije, Niš: Prosveta

Nikodijević, Milan, 1995, *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma* (169 str., ilustr., 20 cm). Predmetne odrednice: film, cenzura, intervjui, režiser, Jugoslavija. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Paramentić, Miloš, 1995, *Boja mraka* (116 str., 21 cm). Predmetne odrednice: film, Jugoslavija, Evropa, bioskopi, Srbija 1896-1995. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Formark

Petronić, Radica, Milenković, Tatić, Ljubica, Vučković, Miroljub, 1995, *Yugoslav films 1994-95,* Katalog, 52 p., il., Beograd: Institut za film

Petronić, Radica, 1995, *Trois ans apres; Three years later* (32 str., ilustr., 33 cm). Kor. stv. nasl.: Culture de l'impossible: 585 cineastes Yougoslaves a Cannes; Culture of the impossible: 585 Yugoslav filmmakers in Cannes. Beograd: Yugoslav Film Institute

Polikarpova, Anđelija, 1995, *U traganju za identitetom, Makavejev-Marković,* Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU

Popović, Aleksandar, 1995, *Sve moje ljubavi,* Novi Sad: Prometej

Popović, Zoran, 1995, *Osnovi televizijske produkcije,* III izdanje; Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Stojadinović, Ljubodrag, 1995, *Film koji je zapalio Jugoslaviju* (225 str., 20 cm). Predmetne odrednice: Jugoslavija, političke prilike. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Ars studio Crno na Belo

Skrobonja, Goran, 1995, *Horor* (64 str., 18 cm). Zbirka: bleferski vodič. Predmetne odrednice: književnost, motivi, fantastika: film, motivi, fantastika. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Saga T. S. T.

Vidaković, Mihailo, 1995, *Komično u filmu,* S prethodnim osvrtom na smeh, smešno, komično u životu (298 str., ilustr.). Beograd: Institut za film

Volk, Živković, Maja, 1995, *Dramaturgija modernog američkog filma (1970-1990)* (15x23 cm, 189 str., broš., latin.) Beograd: Institut za film

Monografija Volk-Živković, dr Maje, vanrednog profesora filmskog scenarija na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, predstavlja dramaturšku analizu 24 igrana filma američke kinematografije koji su obeležili navedenu epohu. Autor monografije analizira filmove koji su uglavnom dobili prestižnu nagradu 'Oskar' za scenario ili one za koje smatra da su izvršili uticaj na filmsko stvaralaštvo širom sveta. Preispitujući metode razvijene dramaturgije, dovodeći ih neminovno u kontekst domaće kinematografije, otkriva paradoks da se princip kolektivnog duha, tako drag srpskoj kinematografiji bez obzira na sistem koji vlada u njoj, direktno suprostavlja principu pozitivnog junaka, koga je skoro nemoguće stvoriti u takvom miljeu, kao i još niz drugih paradoksa!

Živković, Zoran, 1995, *Ogledi o naučnoj fantastici: poetika, motivi, film* (164 str., 17 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Predmetne odrednice: film — naučnofantastični, književnost — naučnofantastična, motivi. Beograd: Samostalno autorsko izdanje; Ivan Čolović; Ivan Mesner

1996.

Aranđelović, Dušan, 1996, *Undergound: film Emira Kusturice*, Belgrade: Agencija Ogilvy & Mather, 1996. (52 str., fotogr. u

boji, 16x28 cm); 'Palme d'or Cannes 1995'. Beograd: CTP Astrodesign

Arto, Antonen, 1996, *O pozorištu i filmu,* Arto, Antonen, Novi Sad: Prometej

Bergman, Ingmar, 1996, *Slike,* Novi Sad: Prometej

Božilović, Nikola, 1996, *Filmska komunikacija* (155 str., 24 cm, broš., ćir.). Predmetne odrednice: film, estetika, sociološki aspekt. Beleške uz tekst. Korišćena literatura. Bibliografija. Pirot: Grafika

Dikić, Nenad, Bajčetić, Miloš, 1996, *Kinoteka dr Frankeštajna: celuloidna istorija medicine* (144 str., ilustr., 21 cm). Urednik Miloš Bajčetić. Predmetne odrednice: film, psihološki motivi. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Stubovi kulture

Dimitrijević, Andrija, ur., 1996, *Gladak rez* (17x24 cm, 298 str., broš., latin.). Beograd: Institut za film, pozorište, radio i televiziju, Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu

Monografija je zbornik radova gramatičara filma od dvadesetih godina prošlog veka do kraja osme decenije istog, na temu estetike filma koja zagovara princip da je najbolja ona montaža koja je neuočljiva, nevidljiva, neprimetljiva... U zborniku se nalaze delovi originalnih tekstova 10 najznačajnijih teoretičara i stvaralaca filma koji su razmatrali ovu temu, poređanih po hronološkom redosledu objavljivanja.

Dimitrijević, Branislav, ur., 1996, *Vizuelnost popularnog i popularnost vizuelnog,* Pop vision: zbornik tekstova sa simpozijuma (164 str., ilustr., 20 cm). Na vrhu nasl. str.: Drugi jugoslovenski likovni bijenale mladih — Vršac, str. 7-12: Predgovor: Branislav Dimitrijević. Beleške o autorima: str. 155-157. Napomene uz većinu radova. Literatura uz pojedine radove. Str. 158-161: Summary, translated by Ana Davičo, Vršac: Umetnička radionica Aurora; Beograd: Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, 1996, Novi Sad: Forum

Drašković, Boro, 1996, *Kralj majmuna* (11x18 cm. 359 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Erdeljanović, Aleksandar, ur., 1996, *Čehoslovački film*: *1960-1970*; saradnik Aleksandra Janković (36 str., ilustr., 24 cm); prevod Gordana Atanasovska. Tekst upor. na srp. i češ. Specijalno izd. Muzeja Jugoslovenske kinoteke, Beograd, oktobar 1996. Oba teksta štampana u međusobno obrnutim smerovima. Šezdesete godine: zlatno doba čehoslovačkog filma; Šedesátá léta: zlatá doba československého filmu: filmografija. Str. 17-36 (71 jedinica) Beograd: Jugoslovenska kinoteka; Ambasada Češke Republike

Golubović Predrag, ur., 1996, *Kinematografija u SR Srbiji 1991* (223 str.). Beograd: Institut za film

Holovaj, Ron, 1996, *Goran Paskaljević, ljudska tragikomedija* (Ron Holloway: *Goran Paskaljević, the human tragicomedy*), prevod Borislav Radović, Ružica Petrović (186 str., ilustr., 24 cm). Prevod dela: Goran Paskaljević, the human tragicomedy. Stv. nasl. na prelim. str.: Goran Paskaljević.; štampano delom dvostubačno. Str. 11-13: U znak priznanja; Gordan Mihić. Str. 111-112: Umesto pogovora; Filip David. Beleška o autoru. Filmografija: str. 113-118. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma

Jovanov, Đurica, ur., 1996, *Međunarodni festival amaterskog filma na temu život sela ŽISEL* (16 str., ilustr., 22x21 cm; Kor. nasl.; štampano pretežno dvostubačno). Međunarodni festival amaterskog filma i 24. međunarodni salon umetničke fotografije i 16. međunarodna smotra dijapozitiva u boji na temu život sela, ŽISEL; Omoljica: Savet Festivala

Karajlić, Nele, 1996, *Složna braća: scenario za TV seriju* (259 str., fotogrfije, 21 cm). Beograd: Indigo

Krakauer, Zigfrid, 1996, *Od Kaligarija do Hitlera — psihološka istorija nemačkog filma,* (XXXVIII, 510 str., 20 cm). Predmetne odrednice: Nemačka 1910-1933. Urednik Gavrić Tomislav, prevodilac Borivoj Kaćura. Monografska pubikacija, tekstualna građa. Beograd: Studentski kulturni centar

Merc, Rihard, ur., 1996, *ZVUK — izražajno sredstvo filma i televizije* (129 str., ilustr., 20 cm). Udžbenici, skripta, praktikumi. 'Za potrebe nastave' poređina nasl. lista. Literatura. Rečnik pojmova iz englesko-američke prakse. Beleške uz tekst. Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku montažu; FDU; Radio televizija Srbije, Centar za istraživanja i obrazovanje kadrova

Obradović, Branislav, ur., 1996, *Filmografija srpskog igranog filma, 1945-95,* Stručna obrada i redakcija Radica Petronić, Ljubica Milenković Tatić, 112 str., sa registrima filmova i imena. Beograd: Institut za film

Pavlović, Živojin, 1996, *Đavolji film, ogledi i razgovori* (14x20 cm. 392 str., broš., ćiril.). Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Zanimljiv hibrid eseja o filmu, teorijskih razmatranja i uticaju proleterskih revolucija i filmskih teorija nastalih u tom okruženju na kasnije filmsko stvaralaštvo. Značajni srpski reditelj analizira uticaje pored sovjetskog filma i druge istočnoevropske kinematografije, na primer češke, na našu! Paradoks ideologije koja vlada ogleda se u rađanju filmova sa ideologijom koje je u direktnoj suprotnosti vladajućoj i otslikava se u umetnikovom odnosu između umetnosti i savesti.

Petronić, Radica, Milenković, Tatić, Ljubica, Vučković, Miroljub, ur., 1996, *Yugoslav films: 1994-95: culture de l'impossible; culture of the impossible: including 1991-93* (50 str., ilustr. u boji, 34 cm). English translation Mirjana Vladisavljević Beograd: Yugoslav Film Institute

Simjanović, Zoran, 1996, *Primenjena muzika* (275 str., broš, 25 cm, latin.). Beograd: Bikić studio

Tomin, Miloš, Radojević, Saša, ur., 1996, *Džon Vu — od Hong Konga do Holivuda.* Priredili Miloš Tomin, Saša Radojević... (18 cm, 76 str., ilustr., broš.). Novi Sad: Prometej, Beograd: Jugoslovenska kinoteka: Bandur film

Tucaković, Dinko, ur., 1996, *Festival 'Sećam se.. prvog veka filma',* Festival 'I Remember... First Century of the Cinema': Muzej Jugoslovenske kinoteke (31 str., ilustr., 24 cm), Beograd, 20-28. 12. 1996; Tekst upor. na srp. i engl. ili franc. 'Sećam se... prvog veka filma'; 'I remember... the first century of film' — Radoslav Zelenović. Na početku drugog veka — At the beginning of the second century — Dinko Tucaković. Saradnik Aleksandra Janković. Beograd: Jugoslovenska kinoteka: Francuski kulturni centar, Centre Culturel Français

Volk, Petar, 1996, *Srpski film,* Filmografija, bibliografija, dokumentacija, sa registrom filmova i imena, 708 str., ilustr., Beograd: Institut za film

1997.

Babac, Marko, ur., 1997, *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova II,* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti; Univerzitet umetnosti u Beogradu

Druga knjiga Leksikona na skoro 500 stranica obrađuje 1700 novih pojmova iz naslova knjige sa popisom na kraju iz 43 sektora. Na kraju knjige navedeni su najvažniji datumi razvoja filma sa stanovišta tehnološkog razvoja. Ostali registri i indeksi zadržani su i obrađeni isto kao u prvoj knjizi! I u prvoj i u drugoj knjizi sarađivalo je preko 39 pisaca članaka, mada je preko 51% od ukupnog broja članaka napisao profesor Babac.

Babac, Marko, 1997, *Tehnika filmske montaže* (238 str., broš., 24 cm). Udžbenik: III dopumjeno i izmenjeno izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Bonicer, Pascal, 1997, *Slepo polje*, *Ogledi o filmu* (Pascal Bonitzer: *Le champ aveugle*). Prevela Gordana Velmar Janković (132 str., ilustr., bibliografija, registar filmova i imena). Beograd: Institut za film

Bosiljčić, Bojan, 1997, *Severno od Holivuda — u potraqzi za kanadskim filmom* (216 str., 21 cm). Beograd: Stubovi kulture

Čolić, Milutin, 1997, *Ćudi našeg filma* (17x24 cm, 608 str., tvrd., ćiril.). Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Dimitrijević, Branislav, 1997, *Kad budem mrtav i beo,* Prilozi za istoriju filma, 87 str., (Grupa autora). Beograd: Institut za film

Đonlić, Nevena, 1997, *Međunarodni filmski festival 1997 Subotica-Palić* (61 str., ilustr., 19 cm). Tekst upor. na srphrv., engl. i mađ. Lat. i ćir. Međunarodni filmski festival; International Film Festival; Nemzetközi film fesztivál: Letnja pozornica Palić '97: katalog — katalog pripremile Nevena Đonlić...; prevod Parać Stanka i Pap Erika;. Subotica: Otvoreni univerzitet

Ješić, Aleksandar, 1997, *Kinematografija u SR Srbiji — uporedo SRJ 1992,* 198 str., Beograd: Institut za film

Jovičić, Stevan, ur., 1997, *Savremeni kineski film*; (48 str., ilustr., 24 cm). Saradnik Aleksandra Janković; prevod Vukica Đilas. Beograd: Muzej Jugoslovenske kinoteke: Ambasada NR Kine

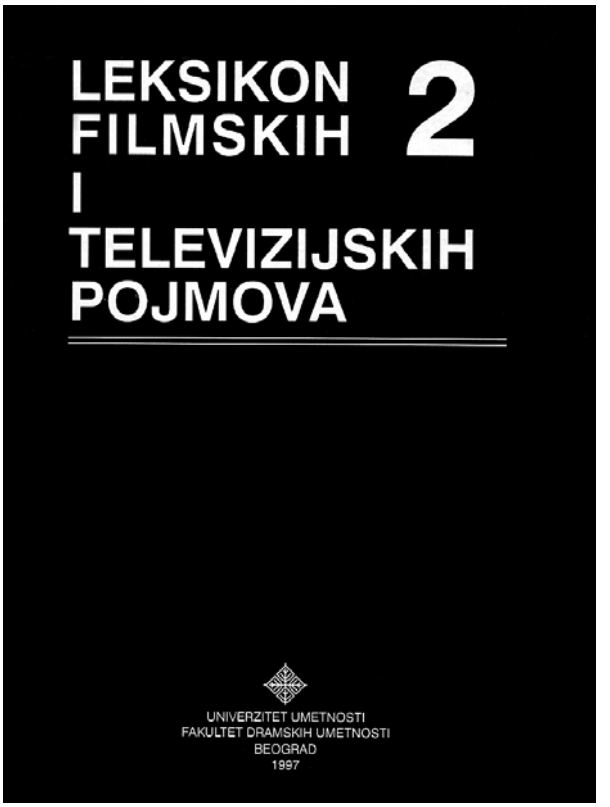
Kaminski, Sjuart, 1997, *Žanrovi američkog filma*; *pristupi kritičkoj teoriji popularnog filma*, priredio Nebojša Pajkić, Novi Sad: Prometej; Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Klarkson, Vensli, 1997, *Kventin Tarantino,* preveli sa engleskog Ivana i Zoran Paunović, (14x20 cm, 372 str., broš., latin., ilustr.). Beograd: Jugoslovenska kinoteka; Novi Sad: Prometej

Knežević, Milan, ur., 1997, *FILM & video: studije, polemike, ogledi, razgovori, zbornik*; razgovore vodili Marina Đuraškov ić; Božidar Zečević... *et al*.; ilustracije Dragutin Gane Milanović; Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma (279 str., 10 list. tabli, ilustr., 21 cm). Str. 9-10: Pozitivna energija; Milan Knežević; Beleške ili Literatura uz pojedine intervjue. Beograd: GES Pegaz.

Kostić, Aleksandar, 1997, *Polje snova* (199 str., 21 cm). Predmetna odrednica: film, motivi, režiseri, liste filmova po raznim kategorijama. Beograd: Stubovi kulture

Ljubojev, Petar, 1997, *Etika i estetika ekrana* (414 str., 20 cm). Predmetne odrednice: film i televizija, sociološki apekt. Božović Ratko, autor pogovora. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Prosveta



Naslovnica *Leksikona filmskih i televizijskih pojmova,* gl. ur. Marko Babac (1: 1993; 2: 1997)

Milenković, Tatić, Ljubica, ur., 1997, *Le cinema Yougoslave, Yugoslav film, 96/97* (40p., ill.,). Katalog, Beograd: Institut za film

Marjanović, Petar, ur., 1997, *Zbornik radova I Fakulteta dramskih umetnosti,* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Munitić, Ranko, 1997, *Čudovišta koja smo voleli* (316 str., ilustr., 23 cm). Knj. 2; Predmetne odrednice, film, likovi, motivi, čudovišta, fantastika. Beograd: Terra Press

Munitić, Ranko, 1997, *Filmski prijatelji* (14x20 cm, 244 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Pavlović, Živojin, 1997, *Davne godine (1954-1963)* (196 str.). Beograd: Institut za fim; Novi Sad: Prometej; YU film danas

Knjiga Živojina Pavlovića obrađuje davno vreme i pojavljuje se kao svojevrsno otkrovenje zapažanjima iz onog vremena koje kao da su autentična zapažanja današnjeg. Knjiga pisana oštrim umom dokazuje široku kreativnost autora.

Plantije, Di, Toskan, Danijel, 1997, *Al Kaponeova i Roselinijeva deca,* 221 str. (Daniel Toscan du Plantier: *Les enfants d' Al capone et de Rosselini*). Prevod Nada Bojić, Beograd: Institut za film; Beograd: Prosveta

Plantije, Di, Toskan, Danijel, 1997, *Osećanje kulture* (Daniel Toscan du Plantier: *Les emotions culturelles*). Prevod Nada Bojić, 148 str., Beograd: Institut za fim; Beograd: Prosveta

Pogačić, Vladimir, 1997, *Definitivno imaginarni zapisi, 1949-1994.* (14x29 cm, 584 str., tvrd., latin.) Novi Sad: Prometej

Popović, Zoran, 1997, *Osnovi televizijske produkcije,* IV izdanje; Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Popović, Zoran, 1997, *Produkcija televizijskih emisija,* Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Radovanović, Rajko, 1997, *Holivudske priče: eseji o filmu* (279 str., 21 cm). Predmetna odrednica: film, SAD, 20 v., režiseri. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Stubovi kulture

Skoko, Sandra, 1997, *U razgovoru sa zvezdama* (309 str., fotogr., 24 cm), Beograd: Sprint

Tucaković, Dinko, ur., 1997, *Španski film*: *pogled na devedesete*, *Spanish cinema: view of the nineties*; saradnik Aleksandra Janković; prevod Vukica Đilas; (11 str., ilustr., 25 cm). Tekst upor. na srp. i engl. Tekst, 3, 4: Španski film — pogled na devedesete; Spanish cinema; view of the nineties; Dinko Tucaković, Sinopsisi filmova i Biobibliografske beleške o reditelji-ma uz svaki film. Beograd: Jugoslovenska kinoteka: Ambasada Španije u Beogradu

Volk, Petar, 1997, *Sudbine,* Uz stvaralačku biografiju Predraga Golubovića. Biofilmografski podaci, izbor iz kritika/priređivač i ur. Ljubica Milenković Tatić (228 str., ilustr.). Beograd: Institut za fim

Vukšić, Slobodan, Milosavljević, Dragan, ur., 1997, *Centar film: 1966-1996,* Beograd (134 str., 31 str. tabli, ilustr., 24 cm). Tekst upor. na srp. i engl. Str. 7-10, 73-76: Godišnjica jednog verovanja u budućnost. Igrani film, dugometražni — Srbija — 1967-1997 — Filmografije — Kratkometražni film — Srbija — 1967-1997 — filmografije — Dokumentarni film — Srbija — 1967-1997 — Filmografije. Anniversary of faith in the future, Đorđe Milojević. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma

Vukšić, Slobodan, Lazović, Predrag, 1997, *Živojin Pavlović: with English version* (194 str., ilustr., 24 cm). Tekst upor. na srp. i engl. Str. 9-12, 101-105: Zapis o Živojinu Pavloviću; Notes on Živojin Pavlović; Borislav Radović. — Str. 13-37, 107-133: Sivo sa ružičastim odbleskom: onirički lavirint Živojina Pavlovića, Gray with a pink reflection: the oniric labyrinth of Živojin Pavlović, Ranko Munitić (str. 39-53), (135-150): Dva razgovora sa Živojinom Pavlovićem: unutrašnje biće i spoljni svet: razgovor sa Živojinom Pavlovićem vodili Nebojša Pajkić i Dinko Tucaković — Two interviews with Živojin Pavlović: inner being and outer world: interview with Živojin Pavlović by Nebojša Pajkić and Dinko Tucaković (str. 54-63, 151-162): Od književnosti do režije: razgovor sa Živojinom Pavlovićem vodio Radoslav Lazić, From literature to film direction: interview with Živojin Pavlović by Radoslav Lazić. (Str. 65-86, 163-185): Tri kratka ogleda o filmu: Three short essays on film Živojin Pavlović. Filmografija, Filmography: (str. 87-96, 187-194). Beograd: Centar fim; Kragujevac: Prizma

1998.

Vorkapić, Slavko, 1998, *O pravom filmu* / Slavko Vorkapich: *On True Cinema*, uredio i preveo s engleskog Marko Babac, prevod sa srpskog Olivera Nićiforović. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Štampana dvostubačno i dvojezično na srpskom i engleskom. Studija sadrži biografske podatke o Slavkovom životu kao i originalne teorijske tekstove o filmu. Pored teorijskih tekstova, beleški sa predavanja koje su sakupljali njegovi asistenti u knjizi je pokazano i Slavkovo umeće u crtanju i slikarstvu. Na kraju knjige navedena je filmografija i indeks.

Bezdanov, Gostimir, Svetlana, 1998, *Bajka u zemlji medija,* Ilustracije Ranko Gostimir, 193 str. Predmetne odrednice: bajka, strukturalna analiza, vizuelne komunikacije. Beograd: Agena; Beograd: Institut za film

Bonicer, Paskal, 1998, *Slikarstvo i film. Dekadriranja* (Pascal Bonitzer: *Peinture et cinema*). Prevod Ana A. Jovanović (119 str., ilustr.). Beograd: Institut za film

Jedan od urednika francuskog časopisa Filmske sveske u svom levičarskom periodu i dalje se potvrđuje kao izvrsni mislilac, etetičar i filozof filmske umetnosti. Novi horizonti tumačenja otvaraju nova polja za mnoga nova pitanja!

Dragojević, Žarko, 1998, *Kraj filma* (120 str., 20 cm, ilu str., broš.), Esej o prestanku filma u obliku sadašnje umetnosti. Biblioteka tačke oslonca. Beograd: Studentski kulturni centar

Jovanović, Sreten, 1998, *Osnovi filmske produkcije,* IV izdanje; Beograd: Katedra za filmsku i televizijsku produkciju; FDU

Jovanović, Goran, 1998, *Američki bioskop: američki film 1990-1997* (111 str., 20 cm). Predmetne odrednice: film SAD 1990-1997. Beleška o piscu. Beleške uz tekst. Beograd: Apostrof

Jovičić, Stevan, 1998, *Od kamere opskure do video-filma: hronologija pronalazaštva pokretnih slika* (198 str., ilustr. u boji; 24 cm). Literatura. Imenski i predmetni registar. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma

Karanović, Srđan, 1998, *Dnevnik jednog filma (1981-1991),* Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU

Knežević, Milan, ur., 1998, *Dokumentarni film: studije, polemike, ogledi, razgovori,* zbornik; Ranko Munitić... et al.; razgovore vodili Vladimir Lazarević... et al.; ilustracije Dragutin Gane Milanović; priredio Milan Knežević (310 str., ilustr., 21 cm). Str. 9: Svedok vremena: Milan Knežević. Bibliografija: str. 301-310. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma,

Kosanović, Dejan, Tucaković, Dinko, 1998, *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu* (250 str., ilustr., 21 cm). Biblioteka Vek; knj. Beleške o autorima. Registri., Summary, Beograd: Stubovi kulture: Jugoslovenska kinoteka

Lakić, Dubravka, 1998, *Uvećanje, Majstori moderne režije,* Filmografije: Damjan Tatić, Biografije Miroljub Stojanović; Fotografije Dubravka Lakić, Željko Jovanović (214 str., ilustr., XIII). Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej

Lekić, Jasmina, 1998, *Kan otmeni buvljak* (14x20 cm, 352 str., broš., lat.). Beograd: Clio

Marjanović, Petar, ur., 1998, *Zbornik radova II Fakulteta dramskih umetnosti,* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Markuš, Saša, 1998, *Poetika Pedra Almodovara* (107 str., 21 cm). Predmetna odrednica: filmovi Pedra Almodovara. Filmografija, literatura. Beograd: Stubovi kulture

Mek Kvin, Dejvid, 1998, *Televizija,* (13x22 cm, broš., latin.). Prevela Marija Đorđević, likovna oprema Dragana Atanasović. Beograd: Clio

Milenković, Tatić, Ljubica, ur., 1998, *Le cinema Yougoslave, Yugoslav film,* 97/98 (46 p., ill.). Katalog, Beograd: Institut za film

Milovanović, Vukoman, 1998, *Jugoslovenska vojna kinematografija (1948-1975)* (466 str., tabele, 24 cm). Kinematografija Jugoslavija. Beograd: VFC Zastava film

Novaković, Slobodan, 1998, *Čovek medij* (14x20 cm, 304 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Pavlović, Živojin, 1998, *Živojin Pavlović* (194 str., ilustr., 24 cm). Munitić Ranko, autor predgovora; Radović Borislav, autor predgovora. Predmetne odrednice: Živojin Pavlović (1933-1998), filmografije, intervjui, estetika. Beograd: Centar film; RTS; Kragujevac: Prizma; 38 Unternational Thessaloniki Film Festival

Stojanović, Dušan, 1998, *Velika avantura filma* (14x20 cm, 87 str., broš., latin.). Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej; Beograd: YU film danas

Poznata knjiga našeg najznačajnijeg teoretičara filma, zahvata pitanja iz teorije i istorije filma u periodu od Ejzenštajna do kraja sedme decenije. U to vreme je jugoslovenski film bio nezaobilazan u svetskim okvirima.

Stojanović, Srđan, 1998, *Ton, kamera, akcija* (14x20 cm, 272 str., tvrd., latin.). Novi Sad: Prometej

Stojanović, Velemir, 1998, *Osuđeni na slobodu* (192 str., 20 cm). Idrizović Mirza autor predgovora. Predmetne odrednice: Jugoslavija, film, filmska kritika, filmski režiseri. Novi Sad: Prometej; Beograd: Institut za film

Stojić, Danko, 1998, *Moć filmskog fantazma* (11x18 cm, 128 str., broš., ćiril.) Novi Sad: Prometej

Šijan Slobodan, 1998, *Vrtoglavica: kinematografske pesme* (80 str., broš., 19 cm). Mala edicija proze. Omaž Hitchcockovom filmu *Vertigo*. Beograd: Geopoetika

Tarkovski, Marina, 1998, *Tarkovski* (14x20 cm, 327 str., ilustr.) prevod sa ruskog Vesna Tovstonogov. Beograd: Jugoslovenska kinoteka; Novi Sad: Prometej

Tucaković, Dinko, ur., 1998, *Film kao ihodište filma* (109 str., 20 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Predmetne odrednice film o filmu. Vrnjačka Banja: Festival filmskog scenarija

Vućićević, Branko, 1998, *Paper Movies* (80 str., fotogr., ilustr., 21 cm). Film na papiru u nedostatku sredstava. Eseji i autobiografske priče. Zagreb: Arkzin; Beograd: B 92

Zečević, Ksenija, 1998, *Sanjanoj zemlji i sanjanom narodu* (135 str., 13x14 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Srna film

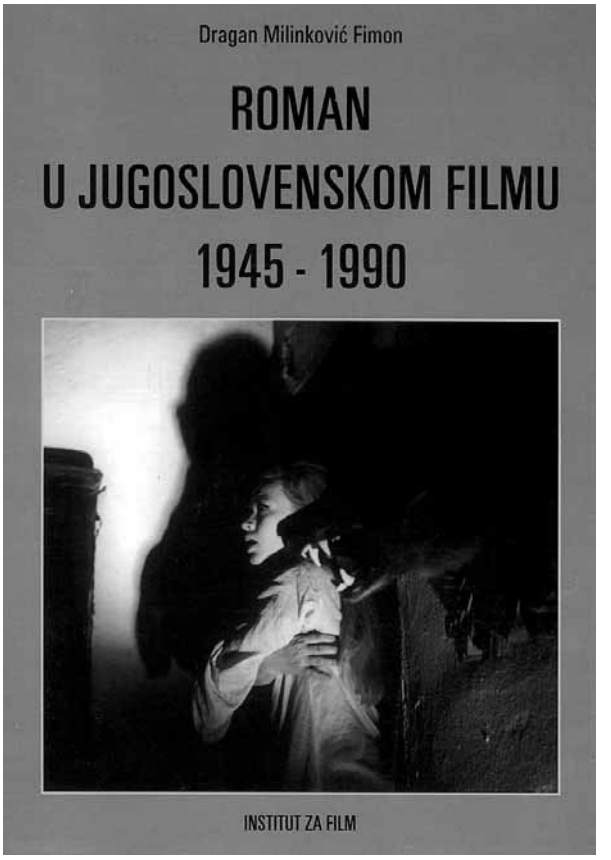
Zečević, Ksenija, 1998, *Eseji* (223 str., 13x14 cm). Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Srna film

Želez, Dil, 1998, *Pokretne slike* (255 str., 23 cm). Film, estetika. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića

1999.

Bosiljčić, Bojan, 1999, *Bulevar sumraka: u Holivudu nešto novo* (183 str., ilustr., 21 cm). Biblioteka Vek; knj. 7), Beleška o autoru, Beograd: Stubovi kulture

Dragićević Šešić, Milena, ur., 1999, *Zbornik radova III Fakulteta dramskih umetnosti,* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti



Naslovnica *Romana u jugoslovenskom filmu 1945-1990* Dragana Milinkovića Fimona (1999)

Ješić, Aleksandar, ur., 1999, *Kinematografija u SR Srbiji 1993/94,* 293 str., Beograd: Institut za film

Kastratović, Gojko, 1999, *Crnogorska kinematografija i filmovi o Crnoj Gori* (371 str., 24 str. tabli: ilustr., 25 cm). Biblioteka Lovćen film. Str. 367-370: Recenzije: Ratko Đurović, Rajko Cerović. Izvori i literatura: str. 151-156. Registri. Podgorica: DOB Društvo za očuvanje baštine,

Knežević, Milan, ur., 1999, *Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovor* (270 str., 20 cm). Nikola Lorencin, Marina Đurašković — osoba koja intervjuiše, Milanović Dragutin — ilustrator. Festival jugoslovenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma Beograd 1999; Kratkometražni igrani film — Jugoslavija — Zbornici. Beograd: Jugoslavija film

Medigović, Miodrag, 1999, *Digitalni film,* Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU

Studija razvoja filma sa stanovišta upotrebe novih tehnologija — digitalne tehnike i računara — u svim fazama proizvodnje filma!

Milinković, Dragan, 1999, *Roman u Jugoslovenskom filmu 1945-1990,* Beleške, filmografijom, bibliografijom i registrima filmova i imena. Beograd: Institut za film

Monografija profesora Milinkovića je prvo delo kod nas koje ne analizira samo literarni predložak za nastajanje filmskog dela. Zbog toga je možda naslov preskroman, jer je izvršeno istraživanje o uticaju drugih umetnosti na nastajanje pojedinih film-

skih dela u jugoslovenskoj kinematografiji. (Dramska književnost, slikarstvo, film...). Pored mnogobrojnih analiza filmova, razgovora sa stvaraocima, oslanjanja na političke prilike koje su umnogome diktirale način mišljenja i fakata koji otkrivaju pozadinu mnogih filmova, Milinkovićeva studija se bavi i genezom jugoslovenske kinematografije na način koji do sada nismo imali prilike da upoznamo.

Miltojević, Branislav, ur., 1999, *Krupni plan*: zbornik 1. izd. (61 str., ilustr., 21 cm, štampano dvostubačno). Str. 59-61: Umesto pogovora Branislav Miltojević. Niš: INFO, Narodne novine

Munitić, Ranko, 1999, *Pola veka filmske animacije u Srbiji* (143 str., ilustr.). Urednik i priređivač biofilmografije i spiska nagrada Ljubica Milenković-Tatić. Crteži Rastko Ćirić. Beograd: Institut za film

Pola veka filmske animacije u Srbiji počinje sa beogradskom školom stripa iz tridesettih i četrdesetih godina. Nezaobilazna knjiga svakom studentu umetničkih škola kao i obavezan priručnik animatorima.

Munitić, Ranko, 1999, *Filmski neprijatelji* (14x20 cm, 228 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Munitić, Ranko, 1999, *Srpski vek filma,* Crteži Rastko Ćirić. (93 str., ilu str.,). Beograd: Institut za film

U sagledavanju Istorije srpskog filma, odnosno jugoslovenske kinematografije gotovo da ne postoji delo koje sa takvom enciklopedičnošću i erudicijom barata činjenicama. Osnovno pitanje koje se nameće u knjizi je: šta to čini srpski film tako specifičnim i svojstvenim?

Pajkić, Nebojša, ur., 1999, *Svetlo u tami 2, nova filmska Evropa* (208 str., 20 cm). Saša Radojević — priređivač i sastavljač bibliografije. Mirko Stojković — sastavljač bibliografije. Predmetne odrednice, filmski režiseri, Evropa, 20. v. Beograd: Clio

Savković, Miroslav, 1999, *Film kao roba,* CD-ROM (Peter Bächlin: *Der Film als Ware)*. Autor publikacije i prevodilac: prof. dr Miroslav Savković. Štampano u Bazelu (Švajcarska), 1945, kao doktorska disertacija. Izdanje namenjeno za internu upotrebu studenata FDU u Beogradu. Recenzent CD-ROM publikacije: prof. mr Sreten Jovanović. Saradnici: asist. Goran Đorđević i asist. Ana Daleore. Tehnička kompjuterska podrška: Radojica Simović, *ProCOM,* Beograd. Korektor: Olga Savković. Za publikaciju je korišćeno i izdanje na hrvatskom jeziku (knjiga): *Ekonomska historija kinematografije, ZORA,* Zagreb, 1951. Prevodilac na hrvatski: dr. Josip Ritig. Beograd: Samostalno autorsko izdanje

Tarkovski, Andrej, 1999, *Vajanje u Vremenu,* (244 str., 12x22, fotogr., ilustr.). Prevod dela Umetnička družina Anonim. IX poglavlja, zaključak i beleške, registar imena i beleška o autoru. Bez pogovora i predgovora. Beograd: Umetnička družina Anonim

Tucaković, Dinko, ur., 1999, *Žene i film: omaž Anjes Vardi / Hommage a Agnes Varda*, prevod Stanislava Lazarević Festival ženskog stvaralaštva, Beograd (19 str., ilustr., 24 cm). Prema uvodnoj napomeni, Festival je pokrenut 1999. godine. Tekst na srp. i franc. Str. 3: ženski filmski rukopis: Dubravka Đurić. Str. 5-8: Anjes Varda Žena koja korača putem: Agnes Varda, la femme sur la route: Bernar Bastid: Bernard Bastide. Beograd: Jugoslovenska kinoteka: Asocijacija za žensku inicijativu: Francuski kulturni centar

Volk, Petar, 1999, *Let nad močvarom,* Aleksandar Petrović svojim životom, delom i filmovima. Filmografija, bibliografija i dokumentacija (15x23 cm, 429 str., broš., latin.). Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej

2000.

Babac, Marko, 2000, *Jezik montaže pokretnih slika* (429 str., ilustr. u boji, 24 cm). Ars cinema; Clio, Beograd. Na dnu nasl. str.: Univerzitet u Novom Sadu. Beleška o autoru na unut. str. zadnjeg kor. lista. Predmetni registar. Literatura. Beograd: Clio; Novi Sad: Akademija umetnosti

Bjelica, Isidora, 2000, *Sajber Aristotel* (118 str., 20 cm). Prema Predgovoru knjiga je magistarska teza Isidore Bjelice. Str. 7-13: Principi mimeze u post-deističkoj epohi; Nebojša Pajkić. Napomene. Filmografija: str. 105-106. Literatura (141 jedinica). Beograd: Čigoja Štampa

Dimitrijević, Andrija, 2000, *Udobnost razgaženih cipela, mali leksikon filmskih stereotipa, klišea, konvencija...* (11x17 cm, 160 str., broš., latin.). Beograd: Samostalno autorsko izdanje

Leksikon stereotipa, klišea, konvencija sadrži u 324 jedinice oko 800 stereotipa, koji su potkrepljeni primerima iz oko 1000 igranih filmova. Knjiga je rezultat višegodišnjeg istraživanja i namenjena je prvenstveno filmskim stvaraocima različitih profila ali i ljubiteljima filma. Studija se ne trudi da objasni stereotipe a pogotovu zbog toga što se o njima različito sudi. Evropa prilično kritikuje stereotipe, dok u isto vreme američka publika i autori, zahtevaju njihovu upotrebu. Autor polazi od stanovišta da je mnogo zanimljivije otkrivati ih i upoznavati, nego objašnjavati nešto što je duboko integrisano u stvaralaštvu i mišljenju ne samo filma. U dogledno vreme izaći će i druga knjiga na istu temu.

Đokić, Radoslav, ur., 1999, *Zbornik radova III Fakulteta dramskih umetnosti,* Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Handke, Peter, 2000, *Vožnja čunom ili komad za film o ratu* (93 str., 21 cm.). Prevod dela Radaković Žarko, Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg. Monografska publikacija, tekstualna građa.

Karanović, Srđan, 2000, *Srđan Karanović* (214 str., ilustr., 24 cm). Autor uvoda Ranko Munitić, Alisa Tošić prevodilac. Predmetne odrednice: Srđan Karanović (1946). Filmovi: Filmografije. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma; Ljubljana: Slovenska kinoteka

Knežević, Milan, ur., 2000, *Animirani film*: *studije, polemike, ogledi, razgovori,* Zbornik: (Ranko Munitić)... et al.; Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma: Verzalpress, 2000. (196 str., ilustr., 21 cm). Na prelim. str.: Filmski festival, Beograd.

Knežević, Milan, ur., *47. festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma,* 2000 / *The Forty-seventh 47th Festival of Yugoslav Documentary & Short Film*: Velika dvorana Doma simdikata i Muzej jugoslovenske kinoteke (135 str., ilustr., 30 cm). Beograd, 31. mart — 3. april 2000: katalog / prevod na engleski Goran Kričković. Na vrhu nasl. str.: Filmski festival, Beograd. Tekst upor. na srp. i engl. Štampano dvostubačno. Str. 3-4: Godine stradanja i stvaralaštva: Years of sufferences and creativity — Aleksandar Avramović. Str. 5-6: NATO i maslačak = NATO and the dandelion — Mladomir Puriša Đorđević. — Str. 107-108: Branko Milošević: nagrada za život i delo: Branko Milošević: life achievement award — Ranko Munitić. — Str. 110-112: Srdjan Hadžić: diploma za izuzetan doprinos jugoslovenskom dokumetarnom filmu: Sr-

Naslovnica *Leksikona pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* Dejana Kosanovića (2000)

djan Hadžić: diploma for the outstanding contribution to the Yugoslav documentary film; Vera Jocić: in memoriam: Stevan Jovičić. Str. 116: Švajcarski kratkometražni i dokumentarni film: Swiss short and documentary film — Micha Schiwow. Beograd: Jugoslavija film

Kosanović, Dejan, 2000, *Leksikon Pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945,* Predgovor Petar Volk, sa registrom naslova filmova (274 str., ilustr.). Beograd: Institut za film; Jugoslovenska kinoteka; Feniks film

Studija obuhvata 1162 leksikonske jedinice. Knjiga prepuna činjenica i nerasvetljenih podataka, veoma inspirativna za dalje traganje po podacima relevantnim za ovdašnju istoriju filma.

Kovačević, Predrag, 2000, *Lokalna TV. Uputstvo za upotrebu* (192 str., 21 cm, ilustr., broš.). Koautor karikature Vladimir Sivčević — Volođa. Užice: Marketing centar TV 5

Krakov, Stanislav, *Za čast otadžbine* (scenario za film); *Požar na balkanu* (lista natpisa za dokumentarno istorijski film). Gojko, Tešić, priređivač, autor pogovora, 2000, Krakov, Stanislav 1895-1968. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Narodna knjiga: Alfa

Misailović, Milenko, 2000, *Kreativna dramaturgija I-II* (14x20 cm, 870 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Nikodijević, Milan, 2000, *Izazov ratnog filma 1999*, Simpozijum 23. festival filmskih scenarija, Vrnjačka Banja, 16. 08. 1999; urednici Milan Nikodijević, Dinko Tucaković. (159 str., fotogr., 20 cm). Edicija Simpozion; 002. Str. 7-10: Po diktatu vremena; Milan Nikodijević. Beleške uz svaki rad., Summary. Vrnjačka Banja: Kulturni centar: Festival filmskog scenarija; Kraljevo: City Centre

Popović, Branko, 2000, *Kremansko proročanstvo: sinopsis za igrani film* (92 str., ilustr., 21 cm). Užice: Maja film

Roselini, Roberto, 2000, *Fragmenti sećanja,* Prilozi za istoriju filma. Roberto Rossellini: Fragments d une autobiographie (145 str., ilustr.). Prevod Nada Bojić. Uvodna napomena Đorđo Gverini. Predgovor Tomislav Gavrić. Pogovor Stefano Ronkoroni. Filmografija Nadežda Gagić, Miroljub Stojanović. Registar imena. Beograd: Institut za film

Fragmenti sećanja kojim se Roselini kroz Razgovore sa Stefanom Ronkoronijem predstavio javnosti, onako kako je želeo da ga pamte, kao umetnika koji traga za istinom. Apostrofirajući verodostojnost i dokumentarne zahteve činjenica iz života, svedočeći o trenucima kada je italijanski film bio na vrhuncu, čitaocu se nameće jedan uzbudljiv utisak o čoveku i stvaraocu, ocu i suprugu.

Tišma, Aleksandar, 2000, *Dozvoljene igre* (14x20 cm, 259 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Tucaković, Dinko, 2000, *Novi izraelski film,* saradnik Aleksandra Janković; prevod Vukica Đilas (23 str., fotogr., 24 cm). Tekst upor. na srp. i engl. Str. 3-6, 7-10: Pogled na izraelski film: A lens on Israeli cinema; Emi Kroniš; Amy W. Kronish. Beograd: Jugoslovenska kinoteka: Ambasada Izraela

Velimirović, Zdravko, ur., 2000, *Film i jugoslovensko društvo na kraju vijeka*: radovi sa naučnog skupa (222 str., 25 cm). Naučni skupovi, Crnogorska akademija nauka i umjetnosti; knj. 55. Odjeljenje umjetnosti. Na spor. nasl. str.: Film and Yugoslav society at the end of the century. Literatura uz pojedine radove. Rezime na engl. ili ital. uz većinu radova. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti

2001.

Babac, Marko, 2001, *Kino-klub Beograd*: (uspomene) (VI, 395 str., fotogr.; 24 cm). Beleška o autoru na kor. Nepotpun spisak članova Kino-kluba Beograd: str. 375-376. Nepotpuna lista filmova Kino-kluba Beograd: str. 377-381. Registar. Beograd: Jugoslovenska kinoteka

Danko, Stojić, 2001, *Detalj na filmu: eseji* (126 str., 17 cm). Film estetika, književno delo, adaptacija za film. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Apostrof

Danko, Stojić, 2001, *Ljudsko ponašanje na filmu* (85 str., ilustr., 21 cm). Predmetne odrednice, film, psihološki aspekt. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Sanimex

Durman, Rastislav, ur., 2001, *Lokalna televizija u 60 000 reči i nekoliko slika* (192 str., ilu str., 22 cm). Bedeker za motanje po televiziji ili zbornik tekstova. Bajina Bašta: Bajina Bašta RTV

Jevremović, Zorica, 2001, *Semiološki krugovi* (14x20 cm, 320 str., broš., latin.). Novi Sad: Prometej

Novaković, Miodrag, 2001, *Gledanje u film,* (263 str., 20 cm). Novi Sad: Prometej; Plus biblioteka YU film danas. Objavljeno u: YU film danas — jugoslovenski filmski časopis, god. 13, br. 1-2(54/55), proleće-leto 2000. Tiraž 500?. Beleška o autoru

Nikodijević, Milan, 2001, *Živojin Pavlović — pisati za film, pisati filmom,* Simpozijum 24. festivala filmskog scenarija, 17. i 18. avgust 2000, Vrnjačka Banja; urednici Dinko Tucaković, Milan Nikodijević. Vrnjačka Banja: Kulturni centar: Festival

Omotnica CD ROM izdanja *Leksikona filmskih teoretičara Dušana Stojanovića i Nevene Daković* (2001-2002)

filmskog scenarija: Narodna biblioteka Dr Dušan Radić, 2001 (Jagodina: Reklam) (159 str.: fotogr., 21 cm) (Edicija Simpozion 004). Beleške uz tekst. Summary. Vrnjačka Banja: Kulturni centar: Festival filmskog scenarija

Munitić, Ranko, 2001, *14.444 kritičarska dana*, 1. izd. (199 str., ilustr., 24 cm). Beleška o autoru. Niš: Niški kulturni centar; Beograd: Institut za film

Munitić, Ranko, 2001, *Emir Kusturica*, urednici Slobodan Vukšić i Predrag Lazović; prevod na engleski Alisa Tošić (158 str., fotogr., 24 cm). With English version: Emir Kusturica: English version; translated by Alice Tošić. Tekst upor. na srp. i engl. Str. 7 — 75: Paganski koren, mitsko stablo, plodovi bajke: začudna ovostranost Emira Kusturice Ranko Munitić. Filmografija: str. 77-80. English version (contents): Pagan roots, mythical tree, fruits of the fable: the amazing world of Emir Kusturica; Ranko Munitić. Filmography. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma; Čačak: Legenda

Munitić, Ranko, 2001, *Goran Marković,* urednici Slobodan Vukšić i Predrag Lazović (108 str., fotogr., 24 cm). Prevod na engleski Alisa Tošić. Str. l. Theessaloniki: International Thessaloniki Film Festival, With English version: Goran Marković: English version — translated by Alice Tošić. Tekst upor. na srp. i engl. Str. 9-49: Seta sa osmehom neizvesnosti: filmska i ostala hodočašća Gorana Markovića: Ranko Munitić. Filmografija. Str. 51-56. English version (contents): Melancholy with a hesitant smile: Goran Markovich's motion picture and other pilgrimages — Ranko Munitić. Filmography. Beograd: Centar film; Kragujevac: Prizma; Ljubljana: Slovenska kinoteka

Petrović, Stevan, 2001, *Džems Bond se zvao Duško Popov: u potrazi za korenima legende o agentu 007*, izbor fotografija Stevan Petrović. 1. izd. — Beograd: Đuro Salaj: VANS (159 str., 16 str. tabli, fotogr., 24 cm). Prema izvorima iz knjige, objavljeno povodom 20-godišnjice smrti Duška Popova; korišćeni su delovi autobiografije D. Popova objavljene pod naslovom *Spy/Counterspy* u adaptaciji i prevodu autora. Str. 155, 156: Da li je Duško Popov bio Džems Bond?: Ilija Milutinović, Dinko Tucaković. Beleška o autoru na kor. Summary: James Bond — Dusko Popov or How the myth was born. Beograd: Đuro Salaj: VANS,

Polikarpova, Anđelija, 2001, *Između Black and white: autori, filmovi, festivali,* (217 str., 24 cm.). Predmetne odrednice, filmski režiseri — Jugoslavija — Intervjui; Filmski radnici — Jugoslavija — Intervjui; Film — Jugoslavija; Film — U svetu. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti; Novi Sad: Prometej

Vlajčić, Milan, 2001, *Noć u Kazablanki* (285 str., 21 cm). Predmetne odrednice: film, Jugoslavija 1991-2001; film u svetu 1991-2001. Beograd: Otkrovenje

Volk, Petar, 2001, *Dvadeseti vek srpskog filma* (993 str., 24 cm). Predmetne odrednice, Volk, Petar (1931); Film — Srbija — 20.v; Film — Srbija — 20.v. — Filmografije; Filmska umetnost — 20.v. — Bibliografije; Filmski umetnici — Srbija — 20.v. — Biografije. Monografska publikacija, tekstualna građa. Beograd: Institut za film; Jugoslovenska kinoteka

Vučković, Miroljub, 2001, *Pop Ćira i pop Spira,* film Sofije (Soje) Jovanović (98 str., fotogr., 23 cm). Ana Janković... et al.; fotografije Arhiv Jugoslovenske kinoteke. (Edicija Filmograf; Homework; knj. Str. 9: F/H K2) Miroljub Vučković. Filmografija: str. 83-88. Biografije autora tekstova: str. 97-98. Résumé: str. 91-94. Beograd: Institut za film

2002.

Munitić, Ranko, 2002. *Beogradski filmski kritičarski krug,* koautor Ljubomir Branković (392 str., 24 cm.). Predmetne odrednice: Filmska kritika — Jugoslavija — u štampi; Film u svetu — 1896-1960 — u štampi; Film — Jugoslavija — u štampi. Monografska publikacija, tekstualna građa. Niš: Niški kulturni centar

Pajkić, Nebojša, Dragan Jeličić, ur., 2002, *Novi Holivud*, III ispravljeno i dopunjeno izdanje (465 str., 21 cm). Predmetne odrednice: filmski režiseri, SAD, zbornici, film. Beograd: Clio

Kazalo naslova i autora igranih filmova

I. Kazalo naslova igranih filmova

A
APSOLUTNIH STO, 105

B
BALKANSKA PRAVILA, 066
BELO ODELO, 088
BIĆE BOLJE, 043
BOLJE OD BEKSTVA, 040
BUDENJE PROLEĆA, 067
BULEVAR REVOLUCIJE, 033
BUMERANG, 106
BURE BARUTA, 078

C
CRNA MAČKA BELI MAČOR, 075
CRNI BOMBARDER, 032
CUBOK, 004

Č
ČUDESAN SAN DZIGE VERTOVA, 001
ČUDNA NOĆ, 010

D
D-R. N 2: BALKANSKA PERESTROJKA, 014
DEČAK IZ JUNKOVCA, 061
DEZERTER, 031
DNEVNIK UVREDA 1993, 046
DO KOSKE, 065
DORĆOL — MENHETN, 097
DOVIDENJA U ČIKAGU, 064

G
GLUVI BARUT, 003
GORILA SE KUPA U PODNE, 036
GRANICA, 011

H
HAJDE DA SE VOLIMO 3, 015

J
JEVREJI DOLAZE, 035

K
KAŽI ZAŠTO ME OSTAVI, 038
KUD PLOVI OVAJ BROD, 082
KUPI MI ELIOTA, 074

L
LAJANJE NA ZVEZDE, 076
LEPA SELA LEPO GORE, 063

M
MALA, 022
MARBLE ASS, 051
MEHANIZAM, 094
MI NISMO ANĐELI, 030
MOJ BRAT ALEKSA, 021
MRAV PEŠADINAC, 042
MUNJE, 102

N
NATAŠA, 103
NEBESKA UDICA, 091
NEČISTA KRV, 062
NI NA NEBU NI NA ZEMLJI, 047
NOĆ U KUĆI MOJE MAJKE, 020
NORMALNI LJUDI, 100
NOŽ, 087

O
OD SVAKOG KOGA SAM VOLELA, 086
ODISEJEV POGLED, 056
ONA VOLI ZVEZDU, 108
ONI KOJI DOLAZE (omnibus), 095
ONO MALO DUŠE, 007
ORIGINAL FALSIFIKATA, 018

P
PAKET ARANŽMAN, 052
PLASTIČNI ISUS, 016
POČETNI UDARAC, 002
PODZEMLJE, 054
POLICAJAC SA PETLOVOG BRDA, 027
POVRATAK LOPOVA, 077
PROGRESIVNA PARANOJA, 084
PROKLETA JE AMERIKA (omnibus), 026
PROPUTOVANJE (omnibus), 083
PTICE KOJE NE POLETE, 069
PUN MESEC NAD BEOGRADOM, 039

R
RANE, 073
RANJENA ZEMLJA, 090
RASKRŠĆE (omnibus), 079
RAT UŽIVO, 098
ROĐEN KAO RATNIK, 050

S
SELJACI, 101
SENKE USPOMENA, 093
SEX — PARTIJSKI NEPRIJATELJ B-R. 1, 012
SEOBE, 044 SIN REKE, 085
SKERCO, 049
SLATKO OD SNOVA, 045
SLOMLJENA MLADOST, 005
STAND BY, 017
STANICA OBIČNIH VOZOVA, 008
STELA, 006
STRŠLJEN, 071
SVE JE ZA LJUDE, 109
SVEMIRCI SU KRIVI ZA SVE, 023
SVETO MESTO, 013

T
TAJNA PORODICNOG BLAGA, 092
TAMNA JE NOĆ, 058

NAPOMENA: brojevi uz naslove obilježavaju redni broj u odgovarajućoj filmografiji

TANGO ARGENTINO, 025
TANGO JE TUŽNA MISAO KOJA SE PLEŠE, 068
TERASA NA KROVU, 053
TESNA KOŽA 4, 024
TITO I JA, 028
TOČKOVI, 081
TREĆA SREĆA, 059
TRI KARTE ZA HOLIVUD, 037
TRI LETNJA DANA, 070
TRI PALME ZA DVE BITANGE I RIBICU, 072
TRI PRIČE O SPAVANJU I SPAVAČIMA (omnibus), 099
TUĐA AMERIKA, 055

U
U IME OCA I SINA, 089
UBISTVO S PREDUMIŠLJAJEM, 060
URNEBESNA TRAGEDIJA, 057
UVOD U DRUGI ŽIVOT, 034

V
VELIKA FRKA, 029
VIRDŽINA, 019
VIRTUALNA STVARNOST, 107
VIŠE OD IGRE, 104
VIZANTIJSKO PLAVO, 041
VOZOVI BEZ OSMEHA, 009
VUKOVAR — JEDNA PRIČA, 048

Z
ZBOGOM DVADESETI VEK!, 080
ZEMLJA ISTINE LJUBAVI I SLOBODE, 096

II. Kazalo redatelja igranog cjelovečernjeg filma

A
Radivoje Andrić, 072, 102
Theo Angelopoulos, 056
Predrag Antonijević, 022
Stefan Arsenijević, 095

B
Vuk Babić, 014
Darko Bajić, 002, 032, 066, 098
Isidora Bjelica, 097
Vladimir Blaževski, 033
Gordana Boškov, 067
Milojko Božović, 099
Tatjana Brzaković, 079

C
Stanko Crnobrnja, 015

Č
Zoran Čalić, 023, 064
Bato Čengić, 003
Ratiborka Ćeramilac, 107

D
Narcisa Darijević, 079
Nenad Dizdarević, 009
Srđan Dragojević, 030, 063, 073
Boro Drašković, 048

Đ
Aleksandar Đorđević, 092
Mladen Đorđević, 095, 099
Mladomir Puriša Dorđević, 049, 068, 086

G
Srdan Golubović, 052, 105

J
Milan Jelić, 010, 029
Aleksandar Jevđević, 021
Dušan Joksimović, 026

K
Djorjde Kadijević, 013
Srđan Karanović. 019
Ademir Kenović, 007
Petar Krelja, 006
Dragan Kresoja, 018, 039, 058
Aleš Kurt, 026
Emir Kusturica, 054, 075

L
Petar Lalović, 069
Dragoslav Lazić, 059, 090, 101, 109
Miroslav Lekić, 040, 077, 087

M
Dušan Makavejev, 036
Marija Marić, 005
Prvoslav Marić, 035
Andreja Maričić, 085
Dragan Marinković, 041, 106
Marko Marinković, 108
Goran Marković, 028, 057
Zoran Maširević, 011
Gordan Mihić, 053
Đorđe Milosavljević, 081, 094
Darko Mitrevski, 080

N
Svetislav Bata Nedić, 009
Božidar Nikolić, 037, 089
Dragan Nikolić, 004
Oleg Novković, 038, 100

P
Goran Paskaljević, 025, 055, 078
Živojin Pavlović, 031
Miloš Petričić, 079
Aleksandar Petrović, 044
Mihailo Bata Petrović, 001
Milutin Petrović, 096
Dušan Popović, 083
Aleksandar Popovski, 080

R
Miloš Radivojević, 034, 047
Srđan Radojković, 083
Lazar Ristovski, 088

S
Dušan Sabo, 012
Ljubiša Samardžić, 091, 103
Slobodan Skerlić, 026, 065
Marko Sopić, 083, 095
Miroslav Starnatov, 099
Ivan Stefanović, 052
Gorčin Stojanović, 060, 071
Lazar Stojanović, 016
Srđan Stojanović, 084
Stojan Stojčić, 062

Š
Zdravko Šotra, 046, 076, 104

T
Slavko Tatić, 042

V
Predrag Velinović, 093
Čeda Veselinović, 017
Mihailo Vukobratović, 027
Mirjana Vukomanović, 070

Z
Dejan Zečević, 052, 061, 074
Guido Zurli, 050

Ž
Želimir Žilnik, 051, 082
Milan Živković, 024, 043
Vladimir Živković, 045

Abstracts

BRANKO BAUER (1921-2002)

Hrvoje Hribar

Sixth Reel, The End — In the Memory of Branko Bauer

UDK: 791.44.071.1 Bauer, B.

This text is a personal associative commentary on the late Branko Bauer and his opus. The author underlines precision and emotion as the two key features of Branko Bauer's imagination. Precision, however, did not refer to film planning and shooting script, but to an organic and non-technical power of controlling film narration. In his films, Bauer figured as the observer who patiently waited for the moments when the story would open for a climax. He perfectly handled the tasks of the story executor, telling the story with tectonic sureness, and providing us with easy watching. The core of his films was emotionality based on a simple premise: love. It is not meant passion, carnal desire, or even infatuation. In Bauer's films, love, and its extension — duty (presenting a prolongation of love by other means), appear as a person's essence, a measure for human relationships, and an imperative often preceding the story.

Bauer was developing those two features while the country was governed by the post Stalinist party. The party had a strong idea of what it did not want, but had no idea of what it wanted. Bauer developed his gift of precision and emotionality in a narrow passage between party control and narrative banality of other directors, much in the manner of a high-wire walker. Prohibitions generate desire, while limitations perfect the skill and produce new solutions.

The commemorative gathering at the small cinema of the directors' association was an occasion for the screening of the sixth reel of his most famous film *Don't Turn Around, Son*. Father and son are leving the town before dawn. Comes the break of dawn: they cross the river, run into an ambush, the fight, they say goodbye, the motorbike and death of the father and attacker on the bike, the boy runs towards the gloomy light on the other side of the woods. The camera does not allow the character to leave the close-up, we feel Hitchcockian tension. But then again, the ellipsis is expediently elaborated; the story develops with a Zinemmannian fatality, constantly moving forward, into yet another trouble. The sequence ends with a Fordian emotion. Pathos without sentiment, almost cruelly short climax. Even the metaphorical crewless motorbike was only a short digression, the last picture in the eye of a dying man. Life has ended. Sava wasteland has turned into a graphic, a barely visible background with nothing but people on it. And the light of death.

Bauer, sensible, gentle and utterly firm man, has done his job, said farewell and left. His world matured somewhere in the cinematic fifties. The fifties as we would have liked to remember them, built of our own wishes, or Bauer's imagination, powerfully imprinted on the film tape.

Hrvoje Turković

Branko Bauer — A Carrier on the Turn of Stylistic Periods

UDK: 791.44.071.1 Bauer,B.

Late Branko Bauer is thought of as the most important classical narrative director in Croatia, and generally the most important Croatian director. However, this assessment has undergone some strange changes. During the 50s' and the beginning of the 60s', he was considered the most eminent filmmaker, an exquisite craftsman and impressive artist. Once the modernist current overtook ('auteur film'), he was soon written off as the representative of the outdated narrative style and a director of 'state' films. He was no longer directing films. It was only in the early eighties, with the arrival of younger critics and a change in attitude towards classical narrative film, that Bauer was re-evaluated, an extensive monograph was published, and he reclaimed the title of historically most important Croatian filmmaker. Nevertheless, while still in creative power, he did not got another chance at feature film production in eighties, nor in nineties. The essay looks at the beginning of his career and follows its development, considering the causes for the change.

Bauer started his career as a mature man (at the age of 29). At that time feature film production in Croatia was almost nonexistent. In order to 'recreate' narrative standards used in western and eastern films on the cinema repertoire, beginners like Bauer had to think of their own production procedures using their imagination. Bauer turned out to be quite resourceful; he was a born storyteller and a quick thinker who by himself re-invented subtle methods of visual narration. Highly confident, he set about trying at different

genres (children's adventure film, melodrama, war drama, naturalist social-psychological drama, comedy), and he produced several anthological works (*Don't Turn Around, Son*, *Three Anas*, *Face to Face*). However, in the mid-sixties, the ideology of the 'auteur theory' prevailed on the Croatian critical and production scene, so Bauer tried to adapt himself to it — thinking that 'almost anything' could be labeled as modernism, and that the main characteristics of modernism were visual attentiveness and dealing with psychological complexities (meditativeness). His two feature films made in mid-sixties were not successful with the critics, or with the viewers, nor were they ever considered 'really modernist'. Consequently, Bauer invested his professional knowledge in the making of TV shows, working on documentaries and short feature sketches. He also worked as program editor, polishing the works of his colleagues. He returned to directing TV series, proving that classical narration was his basic creative area and that he has not lost any of his mature creative skills. He turned two series into three films, released in theaters. That, however, did not help him regain his previous status: he was still not being granted further feature films. Unfortunately, even after the group of younger critics working in the magazine *Film* had rediscovered him and singled him out as the strongest creator of Croatian film, he still was not able to work in his field of expertise. Bauer's funeral attended only his older colleagues. Even the representatives of the government, usually keen on attending the funerals of esteemed artists, did not come to his funeral. Nevertheless, it is certain that Bauer's work will offer an abundance of stimuli for the future analytical approaches, while the retrospectives of his films will repeatedly prove their impressive strength.

FILM AND EMOTION

Greg M. Smith

Local Emotions, Global Moods, and Film Structure

UDK: 159.942:791.43

Overturning long-held Romantic notions about the opposition between emotion and cognition, a cognitivist can emphasize emotions as a structured complement to cognitive processes. Emotions, from the cognitivist perspective, are the motivational aspect of cognitive processes, functional action tendencies that motivate us toward goals shaped by our situational expectations. Though the author agrees with the trust of this argument, he argues that the emotions system is more complex then such functionalist assumptions would indicate. He argues for an associationist model of emotions, according to which emotions are some sort of multidimensional response syndromes, groups of responses (including action tendencies, orienting responses, and expressions) connected to several possible eliciting systems. Some of the emotion generating 'combinations' may not be goal-oriented, and may not have articulated action tendencies, but they still bear an emotional mark — one of such is the so-called 'mood'. The author argues that films are more commonly structured to elicit such a generalized feeling, a '-mood', then short-term — action prone — emotions. A film is offering a number of 'mood cues', mood markers (music, *mise en scene* elements, colour, sound and lighting), which are able to convey a particular mood to audience members.

ANALITICAL CONTENTS OF THE PAPER: *Film cognitivism and emotion thus far: the emotion prototype; The emotion system: an associative model; Mood; The emotion system and film structure; Informativeness, goal orientation, and emotion markers*.

Ed. S. H. Tan, Nico H. Frijda

Sentiment in Film Viewing

UDK: 791.43:159.94
791.45.073:159.94

Sentimentality is almost invariably linked with crying. But a sentimental emotion is not the same as sadness, although the two go well together. Sentimental emotion implies an emotion characterized by the urge to cry or the state of being moved far deeper than we should have been considering the cause. The urge to cry is in turn associated with a softer attitude and a feeling of helplessness. Second characteristic of sentiments is that they are a reaction to the fate of others. Finally, sentimental emotions are usually spontaneous. They do not motivate us to undertake or abstain from an action. From a psychological perspective, cinema sentiment is an emotional state of the film viewer. Emotions occur when a situation has some relevance to the individual. They consist of an appraisal of the situation's significance and an action tendency. Emotional experience is the awareness of the situation's particular meaning in terms of relevance to a particular concern, reality, difficulty, and the felt-action tendency. Film-elicited emotion, furthermore, are mostly *witness emotions* — as we relate, in one way or another, to the people we watch, affects experienced in film viewing correspond to the affects experienced in daily life, although we are in the situation where we cannot act, be acted upon, or otherwise participate in the situation, except as onlookers. There are viewing emotions that arise from the behavior of fictional characters, and those that echo our enjoyment or admiration for the film as such. The former are the topic of the paper, with a special emphasis on the film themes that elicit sentimental reactions.

ANALYTIC CONTENTS OF THE PAPER: *Introduction; A Short History of Sentimentalism; The Psychology of Emotion in the Film Viewer; Viewer Sentiment and Film Sentiment; Sentiment and Helplessness: General Effects; Film Themes Provoking Sentiment — The Separation-Reunion Theme; The Justice in Jeopardy Motive; The Awe-Inspiration Theme; Conclusion*

Jeff Smith

Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition and the Film Score

UDK: 78:791.43
791.43:159.942
791.43:165

Dealing with the problem of the relation between film music and emotion, the author attempts to situate the emotional significance of film music within a more general theory of musical expressivity. Using research done in the disciplines of music theory and psychomusicology, he then looks at the processes he considers central to our emotional experience of film music: polarization and affective congruence. Although important in dealing with these problems, cognitive theories have had very little to say within the study of film music, contrary to post structuralism and psychoanalysis. Cognitive theories, however, (for example, Noël Carroll's works) are better suited to explaining the important difference between communicating an affective component and evoking it. The categories of judgment and emotion are equally important in the viewer's emotional reaction to film music. The author goes on to explain the film music dramatic functions that include a series of musical and narrative interactions, and the author elaborates on the experiments (for example, those done by Annabel Cohen), which can substantiate such (cognitivist) concept of the relation between music and emotion. The conclusion is that only a careful theorization of the various processes of film-musical cognition will provide us with a better understanding not only of what film music contributes to film, but of the emotional expressiveness of cinema as a whole.

ANALYTIC CONTENTS OF THE PAPER: *Emotion and music: cognitivist theories versus emotivist theories*; *Emotion and the film score's dramatic functions*: *playing the mood of the scene versus the mood of the character*; *Emotion, film music, and psychology: polarization and affective congruence*; *Conclusions*.

Per Persson

Towards a Psychological Theory of Close-ups: Experiencing Intimacy and Threat

UDK: 791.44.071:159.93

The paper offers a functionalist perspective on cinema. It does not suffice to describe textual features without the awareness of how these function in co-operation with cultural-psychological-behavioral structures in the spectator. It is the experience of cinema that a reception study seeks to elucidate. It is maintained that threat and intimacy are two universally widespread spectatorial effects of close-ups. A possible explanation of these effects might be found in the theory of personal space. In social psychology, personal space refers to an intimate sphere surrounded by every individual's regulating distance, which influences our behavior in interpersonal situations. This behavioral pattern is said to have two functions: protective and communicative. The protective function ensures that an intrusion into personal space is treated as a warning of potential threats and generates protective behavior (backing off, leaving the situation). The communicative function refers to the speaker's ability to manipulate the distance during conversation (for example, let someone into his/her intimate space) as a way to flag desire for deeper involvement and intimacy. It is maintained that these functions of personal space correlate in many ways with the two functions of close-ups: the close-up evokes socio-psychological processes similar to a real interpersonal situation. This theory is substantiated by a series of close-ups chosen from a wide spectrum of genres. It is concluded that some cinematic conventions (such as close-ups) are not totally arbitrary. They are designed with careful consideration of the socio-psychological makeup of the spectator in order to produce specific effects.

ANALYTIC CONTENTS OF THE PAPER: *Introduction*; *Threat*; *Intimacy*; *Personal space*; *Close-up effects and personal space*; *Conclusions*.

Carl Plantiga

The Scene of Empathy and the Human Face on Film

UDK: 791.44.071:77
791.43.01

In his essay on the scenes of empathy and the human face, Carl Plantinga argues that facial expressions in film not only communicate emotion, but also elicit, clarify, and strengthen affective response — especially empathetic response. This is possible because viewing the human face can elicit emotional contagion. Second, he discusses and defines empathy to show better how the representation of the face contributes to empathy for film characters. Third, he shows how filmmakers use the human face in the »scene of empathy«, and describes strategies designed to maximize the affective potential of the human face on film.

ANALYTIC CONTENTS OF THE PAPER: *Facial expression and emotional contagion*; *Spectator empathy*; *The face in the scene of empathy*; *Attention*; *Duration*; *Allegiance*; *Narrative Context*; *Affective Congruence*; *Conclusion*.

CHRONICLE'S INTERVIEW

Film Music — A Theme with a Variation

An Interview with Thomas Burić

Interviewed by Irena Paulus

UDK: 78.071:791.43 Burić, T.(047.53)

Thomas Burić was born on December 31st, 1972, in Zagreb. He began his musical education in Zagreb, where he attended Primary and Secondary Musical School from 1980 till 1990. After graduation he enrolled at the Musical Academy in Basel, Switzerland. He graduated with a Master's degree in cello in the class of Antonio Meneses. While studying, he also performed all around Europe and the USA. From 1995 till 1997 he worked in Zagreb, mostly as a piano player. In 1997, he left for the USA where he perfected his performance on the cello at the University of Southern California in the class of professor Eleonora Schoenfeld. He went on to a postgraduate study of film composition at the same university, and got a Master's degree in 2001, along with the ASCAP/USC Award for extremely gifted students. He is currently composing film scores. In the interview, he talks about the university he graduated from, the demands that films put before the composer, his experiences with various directors, and different composing and orchestrating styles.

CULTURAL POLICY

Adam Marko-Nord

Swedish Cinema — Problems and Solutions

UDK: 791.44(485)"199"

Since the establishment of the Swedish Film Institute in 1963, Swedish movie-making industry has been mostly government funded. Although the statute of the Film Institute stated that films striving for a »certain artistic quality« would benefit from the support, this quite soon proved not to be the case. Between 1970s' and 1990s', most of the films produced were trying to follow the American commercial filmmaking formula. Of course, there were several exceptions to the rule, such as Ingmar Bergman and Bo Widerberg, but even high-profile artists such as these were not able to work continuously. However, Swedish cinema would soon be swept by a wave of change coming from the neighbouring country, Denmark. The turning point in Denmark came with the appearance of the *enfant terrible* Lars von Trier on the national scene and the formation of the movement called 'Dogme-95'. The hype that soon surrounded Dogma-95 turned it into an excellent opportunity for promotion, both of films and filmmakers. Observing the rapid transformation of Danish film industry from an almost nonexistent film production into a tremendous success in just a couple of years, Swedish filmmakers started to think of the ways to keep pace. The 1990s' were marked by fierce debates over the Danish wonder and Sweden's failure to create a respectable film production. One of the reasons for stagnation was said to be the Swedish Film Institute. During the 1980s' and early 1990s' the Institute was run by a succession of dull politicians with no real interest in film. Some of the guilt was also assigned to the National Film School, which seemed to have a split personality. On the one hand, the school was striving to find new Ingmar Bergman, while on the other hand, it was trying to educate filmmakers who would produce blockbusters on the grand scale, taking up the commercial competition with the American cinema. The results were disappointing. Film distribution was also one of the problems since distributors centered their activities on Stockholm and on the distribution of feature films, disregarding other film forms, such as documentaries, animated and children films. All these issues, and many more, got the debate going during the 1990s'. As a result, the Film Institute has modified its regulations and, in an attempt to provide a determined leadership with a personal attitude, Swedish government appointed Åse Kleveland to the job, former Norwegian minister of culture and a very strong personality. Under his leadership the emphasis was put on changing the Institute's image through various activities, seminars, workshops and free screenings organized around various themes. The National Film School started to enrol students from different cultural and social backgrounds. A parallel development has taken place outside Stockholm, where a number of regional film centers have been established. There, young filmmakers could find support for their first productions, in terms of financing, script development and technical guidance. Some of these local centers made an impact on the national scene, especially »Film i Väst«, a center located close to Göteborg, on the west coast of Sweden. Some new producers and young filmmakers were promoted. After having made several blockbusters, Fares and Moodyson became the new heroes of Swedish cinema and the leading figures of the so-called *New Swedish Film Wave*. The phrase was coined in response to the 'Danish Wonder'. New feature films, along with a number of important shorts, documentaries and animations, have opened up Swedish film to the world. Although Swedish film production is still developing, things are definitely going in the right direction. The scene is still very much occupied with the concerns of the international cinema — many young directors simply want to make American films! However, in light of recent developments we are led to believe that Swedish film industry is taking a turn toward more personal films thus raising the quality and general awareness of cinema as an art form.

Hrvoje Turković

Does Croatia Need Feature Film?

UDK: 791.44(497.5)
32:008(497.5)

General attitudes towards Croatian feature film oscillate between the opinion that 'it is in an absolutely catastrophic

shape' and its more moderate version that it is just *bad, unwatchable, and untalented.* Behind these attitudes lurks the basic question: *what is the use of such films with such directors, scriptwriters, and actors, and with such the funding criteria as are practiced by the Ministry of Culture?* Would it not be more economical to shut down feature film and redirect the considerable movie money to those who can make better use of it?

More specific arguments run something like this: (A) Cinema attendance of Croatian films is *extremely low*; some of Croatian films had no more than 200-300 viewers on their first run in theaters. (B) Croatian films are not watched because their *quality*, both technical and artistic, *is unsatisfying*. Especially when compared to the films that dominate the Croatian cinema repertoire. (C) If our viewers do not watch Croatian films, it means *they do not need them*. Viewers' thirst for good films can easily be satisfied with much better foreign films. (D) Although unnecessary, these films still exist, and, it seems, only for two reasons. *They exist for the sake of filmmakers who make them* — who have made a living on filmmaking. Or, *they exist for national representation* — so that the state has something to show to other states. (E) However, we have not had much success with the latter. Namely, the failure of Croatian films is not limited to Croatia, *they have not managed to make any significant impact abroad either*. Within international film establishment, Croatian cinema is unknown. (F) Most domestic films are subsidized by the Ministry of Culture. Banks and distributors in Croatia are not in the habit of investing in films production, and sponsorships are insufficient. Since government money covers only part of the production and promotion costs, Croatian projects are always having difficulties with raising sufficient funds. Films are made in traumatic financial conditions; authors are constantly economizing on the budget, which results in technically and imaginatively inferior films. On the other hand, it is often said that state gives too much to film art instead of investing in other 'more successful' arts, which are also in desperate need of funding (for example, theatre, classical music, museums, publishing, etc.). (G) Since the second biggest sponsor of feature films is television, there were suggestions that television should take charge of the all film production. (H) Yet another problem of Croatian film are marketing and promotion — very little (almost nothing) is done for the promotion of Croatian films abroad. In short, in view of all these arguments against feature film, state patronage of the cinema seems pointless.

Although these arguments may be partially founded, they lead to an misrepresentation of the situation thus helping create the atmosphere of anticultural destructiveness. What is wrong with all these reproaches to Croatian film? (A) First, it is simply not true that Croatian films are not at all attended in cinemas. During the last decade, there were some Croatian films that have outmatched the most of imported film blockbusters in their first run (e. g. *The Outbreak of War on My Island* with the attendency more then 500. 000). On the other hand, the claim that Croatian films are the worst attended films in theaters (and that are unwatchable) disregards the fact that some of the films with poor cinema attendance get the very high television attendency ratings (they tend to be among that week's most watched programs). Obviously, the expectations of cinemagoers and TV viewers differ, and the low cinema attendance does not necessarily prove Croatian films being 'unwatchable'. (b) Although most films are technically much inferior to dominant American films, they are still acceptable to foreign festivals. Moreover, some of them, though admittedly with much effort, manage to match up to high design standards of western films. Besides, technical characteristics are subject to development, they are not set once and for all. As far as artistic achievement is concerned, it oscillates: there are always far more bad productions than masterpieces as in all cinemas. However, even if Croatia does not produce masterpieces, there are still many praiseworthy films. It is unfair to compare Croatian films presented in cinema theaters with foreign films on the theater screens simply because ALL Croatian film production is unselectively presented — both good and all bad films — while foreign films (US mostly) are highly selectively chosen, and European films are represented only by their artistic highlights. (c) Big expectations and great disappointments that accompany premieres of Croatian films are a significant evidence of the *importance* Croatian film has in the eyes of the native moviegoers and to the journalistic public opinion. Although foreign films may satisfy our imaginative needs, they obviously cannot provide the particular Croatian idiom that is sought for by the native public. (d) Now, as to the argument that movies are used for filmmakers 'survival' and for state representation, we can say: 'So what?'. Just like any other art, film is a multifunctional phenomenon. If those two motives keep it alive, improve its quality and help its promotion, we should not complain. (e) International success is not an easy goal to attain for any 'small' cinema. Making it happen is a long-term cultural policy issue, it is a matter of development. Present, not succesfull, situation need not be a sign of a terminal illness. (f) It is not true that films receive government funds that exceed subventions in other art field: a quick overview of all government funding reveals that some areas receive much more money than cinema (museum and galleries, publishing, performance arts). In spite of the financial difficulties, Croatian authors have never stopped shooting films. One of the newer tendencies is to apply for international subsidies, especially those available in the European Union. (g) Television could hardly take over all the film production. Public television HRT traditionally fills its program schedule with films made by the authors working outside of their institution. The existing practice should only be more formally regulated (by law, or contract), so that the cooperation of the public television (HRT) and the Ministry of Culture is not *ad hoc* matter, or matter of political pressure. (h) A long-term promotion policy could easily change the present weak position of Croatian film, both in Croatia and abroad. Instead of fussing over films, arbiters like the state (Ministry of Culture), the producers, and the distributors should make an effort in Croatian film promotion, and get

to work. That is the only way the 'small' Croatian cinema, small in the sense of the production, market and competitiveness, is ever going to prosper. So the answer to my title question is — 'Yes, Croatia does need its feature film production' and the whole thing is worth the trouble.

FESTIVALS: A. DAYS OF CROATIAN CINEMA 2002

Igor Tomljanović

Short Feature Film: Consolidation Cocktail

UDK: 791.44(497.5)"2002"

016.7(497.5 Zagreb):791.43"2002"

The consolidation of Croatian cinema has finally begun. A 2000. decision of the Ministry of Culture to start financing professional production of short films besides feature films has its most prominent results in the field of short and mid-length *feature* film productions. The first and most obvious result of this policy is a higher quality of short films, while in the long run, we should also expect better quality long feature films, when the authors experienced in short films decide to have a go at long features. So far, the best feature films were coming out of the workshop of the Zagreb Academy of Dramatic Arts, however, this year, some new production companies have emerged on the scene. Goran Kulenović's *Straight to the Bottom* was undoubtedly the funniest and the most charming film screened at the festival. It was the story of four friends who were trying to get rid of a dead policeman whom one of them had killed in a fit of passion. Film combined Tarantino's violent poetics and Golik's good-natured, reginal nostalgia. It was situated in Zagreb in the early nineties, when situations similar to that featured in the film were not so unusual. Contrary to Kulenović, Kristijan Milić's *Safe House* was definitely a nineties film. Young director Milić was acutely aware that in the nineties Tarantino was much more relevant than Golik, so his film was an energetic, raw, and violent thriller-drama, quite uncommon for Croatian cinema. Arsen Ostojić's *Painting of the Nude* introduced a completely different subject, one concerning the problems of the old: their loneliness and lack of understanding by their surrounding. Dalibor Matanić reminded us of the tradition of the Croatian short film with his *Drought*, featuring the last inhabitants of an island in a calm, documentary style. Apart from several disappointing works from the authors that had shown potential at previous festivals, all in all, this has been a good year for Croatian short film so that the concept of state funding of short films should definitely not be abandoned.

Bruno Kragić

Documentary Film: Does Quantity translate into Quality?

UDK: 791.43-92(497.5)"2002"

061.7(497.5 Zagreb):791.43-92"2002"

Considering the number of documentary films screened, and the number of entries (67 entries, 33 screened), Croatian documentary production seems to be very much alive and kicking, moreover, per capita production surpassed that of the Indian film industry. In view of this, one wonders whether the old Marxist saying that quantity makes quality still stands, or in other words, was the quantity large enough to produce some praiseworthy quality. Although tempted to give a negative answer, I must observe that the Days of Croatian film have offered a number of really successful documentaries; a number significant enough to set in motion the law of large numbers. The films that were screened could roughly be divided in three categories: films with social issues, poetical-essayistic, and 'happily balanced'. Several films were strongly politically and socially colored (*Amarcord*, 1991-2001; *Pavillion 22*; *Bitter Dreams*) with a strong theme and a firm attitude, but lacked structure, and were of small aesthetic relevance. As opposed to these, there were films that were keener on creating an authentic setting instead of mirroring the author's attitude. *There was a Day*, *The Forgotten* and *Gold Diggers from the End of the World* closely fit the label *poetic* or *essayistic* documentary. The third, rather versatile group included social, psychological, even reportage works, some of them more relevant than others, although they were all much behind the middle poetic group. We may conclude that, on the whole, Croatian documentary presents a solid and quite decent part of Croatian film production, although not very innovative.

Diana Nenadić

Experimental Film: Der Experiment ist nicht aus (The Experiment Is not Over)

UDK: 791.44(497.5)"2002"

061.7(497.5 Zagreb):791.43-9"2002"

Only several months ago, the organizers of the *Days of Croatian Film* were still thinking about turning the Days into a festival of short documentary and short feature film. The very existence of experimental film was called into question. However, the idea was rejected and Croatian authors of experimental avenue may certainly be very pleased with this year's festival, mostly thanks to the selector Sanja Iveković. For the first time in the history of this festival, Sanja Iveković used the selector's right to issue special invitations, thus bringing to light the works that are rarely seen, or that do not actually belong to cinema environment. With twenty-one entries in competition, the experimental/video selection had one of the greatest and most varied numbers of presen-

ted films. It was also the most transparent category: it showed that experiment/video is an extremely vital category with many production channels: beside the film channel (Croatian Film Clubs' Association and the subventions by the Ministry of Culture), the 11th Days also had gallery (visual-conceptual) and 'academic' support — in the works of the students of the Academy of Arts in Split and the Zagreb Visual Arts Academy. The experiment has offered many things — experimental documentary, conceptual animation, structural and poetic variations, first person narration, narrative-animated games with dolls, conceptual fixations, programmatic works, and *ready-mades*, comprising a wholesome and multilayered category. Of course, the wholeness and complexity of particular works may be argued. However, experimental film even got a grand prix — *The Song is Over* (Das Lied ist Aus) by Ivan Faktor. The film combined personal documentary material made by Faktor in Osijek, the town that was heavily bombarded and destroyed during the war, with chosen bits from the soundtrack of Lang's *M*, mirroring the terror of 'unprotected' citizens and the madness of the invisible child killer. Text also offers a review of all experimental films featured at the festival.

Nikica Gilić

Commercials and Video Clips: Biased Marginalization

UDK: 791.43.05(497.5)"2002"
016.7(497.5 Zagreb):791.43"2002"

'The unclean', functionally defined genres such as music video and commercials are always regarded with a certain amount of suspicion in the audiovisual media reviews, although there is no reason why their form could not be evaluated much in the same way as the form of similarly unclean and functional political documentaries. As a consequence of such bias, many commercial and music works have not even tried to enter the competition, so that this year's selection was quite thin. Though, there were some really excellent works (Krasimir Gančev's commercials, the awarded Robert Orhel's music video for *Pun kufer* and Arsen Dedić), and quite a number of good ones. Still, it would be hard to draw any definite conclusions about the such unrepresentative presentation of the last year's production.

Hrvoje Turković

Film Animation: A Production Rise

UDK: 791.44(497.5)"2002"
016.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Once a strong animation environment in Croatia ('Zagreb School of Animation') has been vegetating for the last two decades. The nineties have seen quite a lively production of short films (documentary, short feature, and experimental), whereas the animated production had somehow lost direction and creative vitality. Occasional exceptions (Nicole Hewitt and Daniel Šuljić) only emphasized the fact that there was an creative potential in Croatia, but the atmosphere was stale and not very stimulative. This year, however, some changes occurred. The production has gotten stronger, many new authors have appeared, and although there were not outstanding films, there were some exellent work, the production varied and most films had some inspirational moments. The most important animation films were Goran Trbuljak's cartoon *As if by Some Sort of Miracle* (2002), a story of two idle men sitting in a coffee shop reading the newspapers while at the same time some intriguing and funny episodes take place on the street behind them, and the puppet film *House of Dolls* (young Goran Šković, 2002), a dark, horror-parody, in which real dolls were used as puppets. Other films have also shown potential, so that for the first time in fifteen years it could be said that the overall quality of this year's production equalled that of the best years of the School of Animated Film.

FESTIVALS: B. ONE MINUTE FILM FESTIVAL, POŽEGA 2002

Staša Ćelan

Tradition and the Breaks from Tradition

UDK: 791.44.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Požega):791.44.077"2002"

The One Minute Movie Cup celebrates its tenth anniversary. From a local Požega festival it developed into an international event with one peculiarity: both projections and the award ceremony take place in one evening. This year we have witnessed a kind of a brake from tradition. At previous festivals most films were anecdotal and their quality depended mainly on the director's skill to make a point in a *slapstick* fashion. This year's entries were characterized by an auctorial approach. They preferred questioning and experimenting, which made them more demanding, and perhaps less charming. At the end of the festival, it was quite evident that this year's festival had so far the best and most mature selection of films. Unfortunately, not a single work was special enough to win the undivided admiration of both the viewers and the jury, as was the case at previous festivals. Twenty-two foreign films in competition that included 48 entries in all, was also a certain break from tradition. Although we may argue whether Požega Cup is the best festival in the country, it is certainly the funniest and most democratic.

CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafaelić

Chronicle: March-May 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.

REPERTOIRE

The filmography and the reviews of all films exhibited in Croatian cinema-theaters within the designated period (first run exhibitions). There is also a number of reviews of a reduced selection of films on video new editions.

INTERPRETATIONS / INTERPRETATIONAL CONTESTS

Nikica Gilić

Murderers Among Us (Das Lied ist aus, by Ivan Faktor)

UDK: 791.43-9(497.5)

791.44.071.1 Faktor,/.:791.44.071.1 Lang,F.

In the film *The Song is Over* (Das Lied ist aus), Ivan Faktor uses the soundtrack of Lang's film *M* and combines it with shots of Osijek in ruins, in order to invoke the terror that aroused Lang's presentation of child killer. Raising the issue of memories (with the inserts from R. Scott's *Blade Runner*), the author suggests that the scariest memories are hard to believe in. Faktor's work correlates the two themes into a firm, impressive whole, in which individual segments motivate each other, and rhetorically accentuate each other's impact. The final idea is that an irrational evil lurks behind the reality shown in *The Song is Over* so that it can easily cross the line that should prevent it from destroying and killing children.

Elvis Lenić

TV Series *Novo Doba* (*New Age*)

UDK: 7.097-22(497.5)"2002"(049.3)

The story of TV series *New Age* was placed in the Dalmatian biggest city Split, it deals with the daily newspaper (*Novo doba / New Age*) journalists and their lives. The series was heavily promoted, its TV attendance was quite satisfactory, but its results were disappointing for most Croatian critics. There are basically two sets of weak points connected with the series. First, the script was filled with cliché ideas about journalists, the circumstances of their work, and about Split. The director did nothing to improve the script, and he did not show that he can work well with actors and work successfully on the character and situation development. Second, it was a strategic mistake to announce the series so boastfully by its author — as the best written script, and with the excellent performance by 'naturally gifted' native Split actors and non-actors. The Croatian public opinion does not receive well boastfulness by the artists, especially if the result is not better then that of other average Croatian TV-series.

Damir Radić

A Romantic Film with a Construction Strategy of 'Excess' — *Stand by Me*

UDK: 791.43-2(048)

Rob Reiner's *Stand by Me* is situated in a provincial town in America, in the summer of 1959. All four boys who are the main characters of the film are depicted as losers. This is not only an individual trait, it also divides them into two groups: on one side we have Gordon/Gordie Lachance (Wil Wheaton), Chris Chambers (River Phoenix) and Teddy Duchamps (Corey Feldman), who are emotional losers, on the other we have Vern Tessio (Jerry O'Connell), whose loss is material. Story revolves around a journey, actually a search for the dead man, and the key points of action are linked to the experience of fear with the motive of escape. During the journey, one of the characters, Gordie, tells a story, which the director presents as a parallel film story thus distinguishing it as a point of excess. The story underlines the difference between Gordie and Chris on one side, and Teddy and Vern on the other. The same effect has the closing point of the journey, when, for the first time, the boys are no longer escaping together. *Stand by Me* is a touching film about four friends in a transitional period between childhood and youth, the ultimate film of nostalgia that subtly and meticulously deals with the themes of the nature of living, stream of life and its changes. Part of the film's appeal also lies in the fact that it is centered around nature — meadows, river, woods — as opposed to most of the other nostalgic films that insist on urban ambience, even if provincial. The motive of the sensitive artist (Gordie) moved by nature also evokes the romantic tradition.

Željka Vukajlović

(Un)successful Pornographic Tendencies — Feminist Perspective

UDK: 791.43:176.8(049.3)

A sequel polemics on film *Base moi*. Pornographic presentation of sexuality is based on certain narrative and iconographic patterns that mostly follow the logic of male pleasure and eyes. *Baise-Moi* is a successful attempt to characterize these already naturalized procedures as odd. Emphasizing the link between the pleasure and power, the film overturns pornographic hierarchy and offers a politically (and artistically) intriguing reinvention. The text deals with the issue of women and pornography, questioning the possibility of subversive reading of the genre.

STUDIES AND RESEARCHES

Midhat Ajanović Ajan

Endangered Megalopolis in Japanese Anime Films

UDK: 791.43-252(520)

The purpose of this paper is to deepen our understanding of *anime*, a remarkable kind of animation that grows more and more popular all around the world. Japan's animation has experienced a kind of renaissance during the last twenty years, which probably made it the most exciting phenomenon in the world of animation at present time. But it is still vague and difficult to define.

A short introduction, which presents Japanese art in general with its propensity to adapt foreign influence, but resist assimilation, is followed by the quotation of a 1929 essay »Thoughts on film-take« by Sergei Eisenstein, in which he noticed great cinematic potential in Japanese art and in a way predicted the emergence of something like *anime*. Eisenstein highly valued Japanese art's capability of destroying »realism« in order to approach reality. »It is montage«, he exclaimed.

In the first part of the study, the author gives a historical overview of the *ukiyo-e*, woodblock prints of the Edo period (1600-1867), which was seen by many as the precursor of both Japanese comic *manga* and Japanese animation *anime*. The ukiyo-e artists established visual patterns of Japanese drawing; they made this art distinctive in style and content by developing powerful yet fluid outline with a clear and elegant line, by creating a unique perspective technique, and capturing the essence of the subject put the emphasis, with on its details.

The second chapter gives a review of the historical evolution of Japanese contemporary comic called *manga*. *Manga* comics are incredibly popular in Japan and the status of *manga* artists in Japan is the same to that of authors or film directors in the west. Considerable length that gives ample time to expand on the story development, and characters with distinctive moral ambiguities are just two of many singularities that make *manga* intellectually much more challenging than most of European or American graphic novels. In the analysis of *manga*, the author finds that influences in *manga* derive from many ancient Japanese sources, the most important being the *Shinto* religion, Japanese traditional and modern art, *ukiyo-e* drawings, *kabuki* theatre, Japanese poetry, and finally, Japanese lifestyle.

The third chapter is dedicated to Osamu Tezuka whom his numerous fans in Japan and worldwide have elevated to the position of »*manga* god«. Tezuka was, in a very real sense of the word, the father of Japan's comics and animation culture. Magical powers and playful spirit of the gigantic work made by this writer, cartoonist and filmmaker of genius have influenced generations of Japanese artists that have emerged since 1960s, the time when Tezuka became known. Drawing for girls' romance comics, Tezuka found that Caucasian look, with its typical facial expressions and saucer-shaped eyes, had strong appeal to the readers. In accordance with that, he fashioned now famous *manga* stylization and created a large scale of symbols representing emotions of his cartoon characters. Among many of his extraordinary achievements one must mention the fact that it was Tezuka who considered *manga* and *anime* as two shapes of the same art form so that to this day *anime* usually appears as »*manga* on television and at the cinema«. That is also the title of the fourth chapter of the study. Here the author analyses the aesthetic design and technical aspects of *anime*. He noticed that most Japanese animators don't waste cells since they use a much smaller number of drawings than an average Disney film. In order to hide this particularly Japanese feature known as reduced animation, they often use unusual points-of-view, dramatic camera angles, sound effects, special effects, etc.

In the next chapter, called »Ancient mythology meets sophisticated technology«, the author discusses the roots of story content and dramaturgic construction in *anime* films. The author concludes that *anime* is usually an expression of the cultural heritage from *Shinto* mythology combined with fears and dreams, and hopes and ideas of the Japanese of modern time.

In the chapter called »Women in *anime*: remembering civilization«, the author gives a summary of some of the most emblematic conventions found in *anime* films. The author concludes that *anime* films are usually set in the near future, in the apocalyptic post-war times, so that fantastic narratives tend to be the prevailing genre. In this part of his study he also discusses explicit pornographic situations merged with occult rituals, exaggerated violence, and the fact that female characters are more common in *anime* and *manga* than they are in European and American comics and animated films.

The following chapter »The young heroes of the megalopolis« presents one of the most common particularities present in the majority of *anime* films; their heroes are generally much younger than the heroes of the popular western culture. Special consideration is given to the way in which anime artists treat large urban areas. The story is usually set in the present or future Tokyo, which is used to convey the feeling of uncertainty and fear of the apocalypse and destruction that are deeply rooted in Japanese subconsciousness.

The case study is *Akira*, a long *anime* made in 1988. by Katsuhiro Otomo, which presents one of the highlights of *anime* history. The film was made using an enormous number of drawings and an extensive range of new techniques. More than any other anime, or Japanese film in general, it has succeeded in endearing itself to the audiences of different ages and from all corners of the world. Featuring young heroes set in the urban paranoid world of 2019 Tokyo, *Akira* might be, the author agrees, the most typical example of its kind ever made.

The paper ends with a short account of the complete work of Hayao Miyazaki, the genius in the field who is critically acclaimed and loved by audiences worldwide. Miyazaki,

who, according to the author, is the most important animator of our time, has acquired his reputation with a large number of animated features, such as *My Neighbour Totoro* or *Princess Mononoke*, in which he has combined his interest in European literature with marvelous naturalistic images and beautiful, human stories. Miyazaki's love of small cities and nature culminated in a romantic action-adventure *Porco Rosso* (1992), featuring his »pigman«, a cynic who had lost his faith in mankind, and Fio and Gina, two of the strongest female characters that have ever appeared in animated stories.

Dejan Kosanović

Durmitor — An Important Film In the History of Croatian Cinema

UDK: 791.43-92(497.5)(091)

A professor from Belgrade, Dejan Kosanović, a well-known South-Eastern European film historian, has discovered an early Croatian ethnographic film about an ethnographic expedition to the Montenegrin Mountain Durmitor. It is a silent film, shot in black and white, on 35mm film, and probably the only existing print has five reels and 1. 565 meter in length. The film was originally screened accompanied by the music from the record player; however, it is not known what sort of music was played. *Durmitor* was shot in the summer of 1930, but it was finished and screened in 1932. The expedition was planned by Mr and Mrs Gušić, dr. Branimir Gušić (1907-1975) was probably the author of the film, although Karl Koranek-Lumenstein from Vienna figured as the director in the credits. The film follows the expedition, portraying the places they passed or visited on the way, and people they met. The paper gives a detailed description of the film, its features, and the circumstances in which it was made.

Željka Matijašević

Final Analysis: But why Does the Final Analysis Need to Be so Final? — Psychoanalysis on Film

UDK: 791.43:159.97

F*inal Analysis* differs from the array of films and TV series that use the character of the psychiatrist-psychotherapist in the sense that its theme is a patient's attempt (a patient who has a theoretical knowledge) to deceive the psychiatrist. The essay questions the credibility of the duel between the quasi-theoretician and practitioner, and analyses the portrait of the pathology-crazed psychiatrist. The essay also examines whether analysis in its 'ideal' form — as the final awakening of the unconscious — equals death, or does this films promote 'ideal' and violent analysis as a way to unveil a deep dark secret that becomes the ultimate truth. While more subtle films, like Robert Redford's *Ordinary People* speak of traumas caused by non-violent motives, like the lack of mother's love, *Final Analysis* adopts a spectacular B-production mechanism, where behind every secret lies darkness and violence (even incest). In the same manner, the naivety of the psychiatrist (adequately portrayed by the American Gigolo Richard Gere) reflects the naivety of the script and dramaturgy.

SERBIAN AND MONTENEGRIN CINEMA (1990-2002)

Dragan Milinković

Filmography of Serbian and Montenegro Feature Films (1990-2002)

UDK: 016:791.43/.45(497.1)"199"

Andrija Dimitrijević

Filmography of Serbian and Montenegro Short Films (1990-2002)

UDK: 016:791.43-92(497.1)"1990/2002"

016:791.43-252(497.1)"1990/2002"

016:791.43(497.1)"1990/2002"

Andrija Dimitrijević

Bibliography of Film Books Published in Serbia (1990-2002)

UDK: 791.43(497.1)"199"(01)

This thematic section was done in order to inform the Croatian public about the developments in Serbian and Montenegrin cinema that occurred during the last decade, when all the links between former Yugoslav countries were severed. The segment offers two filmographies — of feature film production and of short film production, and a bibliography, made at the request of the editorial board of the Croatian Film Chronicle. The authors were Andrija Dimitrijević, a professor at the Belgrade (Serbian) Academy of Dramatic Arts and dr. Dragan Milinković, a professor at the Cetinje (Montenegrin) Academy of Dramatic Arts. Each filmography and bibliography includes a short overview of the current situation in respective fields. The Filmography of Feature Films is added by an author and film-title index.

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 Göteborgu.

Staša Ćelan (Split, 1969), apsolvent montaže na Akademiji za dramske umjetnosti, Zagreb. Radio kao montažer, režira videospotove. Zagreb.

Andrija Dimitrijević (Čačak, 1954), diplomirao filmsku i TV montažu 1982, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, tu je i magistrirao. Objavio knjige: *Gladak rez,* 1996; *Udobnost razgaženih cipela,* 2000; a bio je suradnik *Leksikona filmskih i TV pojmova 1* i 2. Redovni profesor FDU, Beograd.

Nico Frijda ugledni je svjetski znanstvenik na području istraživanja i objašnjavanja emocija. U statusu profesora emeritusa predaje eksperimentalnu i teorijsku psihologiju na Amsterdamskom univerzitetu. Na engleskom je izdao knjigu *The Emotions* (1986).

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radi kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu,* suradnik na HTV. Zagreb.

Hrvoje Hribar (Zagreb, 1962), diplomirao filmsku i televizijsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Objavljivao eseje i kritike u *Gordoganu*, *Zarezu* i *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. Autor je radiodrama (*Nebo nad dvorišćem*, 1989. i dr.), srednjometražnih igranih (*Hrvatske katedrale*, 1992. i dr.), dokumentarnih (*Bil jednon*, 2000/2001), namjenskih filmova (*Between Zagluhul i Zacharias*, 1993. i dr.), TV-serije *Novo doba* (2002), te cjelovečernjeg filma *Puška za uspavljivanje* (1993).

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.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umjetnost u Beogradu (1952). Djelovao kao redatelj (dvadesetak kratkometražnih filmova i više od stotinu televizijskih emisija). Doktorirao je filmskopovijesnom temom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983). gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više pretežito povijesnih knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918*, Beograd, 1985; *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918*, Pula, 1988; *Trieste al cinema: 1896-1918*, Trst, 1995; u koautorstvu s Dinkom Tucakovićem *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu,* Beograd 1998; *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd 2000. Uredio knjigu *Vek filma*, 1995. i dr.

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*. Urednik u ovom časopisu. 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.

Dragan Milinković (Sarajevo, 1949). Diplomirao produkciju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gdje je doktorirao s filmološkom temom, nakon stjecanja magistarskog stupnja iz književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu. Sudjelovao kao producent u filmovima dokumentarnog i putopisnog karaktera. Zaposlen kao profesor na Fakultetu dramskih umjetnosti u Cetinju. Objavljuje u većini tiskanih i elektronskih medija u Crnoj Gori. Objavio knjigu *Roman u jugoslovenskom filmu, 1945-1990*, Institut za film: Beograd 1999.

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike, recenzentica u filmskom programu HTV-a. Stalna suradnica *Vijenca*. Zagreb.

Adam Marko-Nord (Stockholm, 1975), redatelj, animator i publicist. Završio studij Povijest ideja na Stockholmskom univerzitetu, Školu animacije u Eksjöu te European Film College u Danskoj. Redovito objavljuje u časopisima i švedskim novinama (npr. redovit je dopisnik najvećeg švedskog dnevnika *Dagens Nyheter*). Predavač je u Školi animacije, a gostujućim je predavačem i drugdje (npr. u Švedskom filmskom institutu). Predsjednik je Švedskog udruženja animatora (od 2000). Autorom je animiranih filmova (*What the Husband Said when He Wanted a Divorce*, 1995; *The Girl and the Boatmotor*, 1996; *The Day my Dad Died*, 1997; *Klonkadonka!*, 2001) te kratkog igranog (*Beethoven's Fifth*, 1999), prikazanih na bojnim svjetskim festivalima. Režira reklamne i glazbene spotove. Stockholm.

Dario Marković (Zenica, 1959), magistrirao iz filmske teme na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi u *Hrvatskoj kinoteci*. Uređivao časopis *Kinoteka,* urednik nekoliko filmskih emisija na HTV-u, objavljuje u *Vijencu* i *Zapisu*. Zagreb.

Željka Matijašević (Zagreb, 1968) završila je studij komparativne književnosti te francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirala je i doktorirala na Sveučilištu Cambridge (*Trinity College*) s temom odnosa lakanovske psihoanalize i filozofije. Predaje na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na III. programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca*. 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.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u Glazbenoj školi *Franjo Lučić*, redovita suradnica i urednica III programa Hrvatskog radija, *Vijenca* i ovog časopisa. U tisku joj je knjiga *Glazba s ekrana. Hrvatski filmski glazbenici.* Zagreb.

Per Persson, doktorirao je iz filmskih studija na filmskom odsjeku Sveučilišta u Stockholmu (2000), gdje i predaje. Istodobno se bavi istraživanjem odnosa čovjek-računalo, problemima navigacije virtualnim prostorom. Rasprave objavljuje u časopisima i zbornicima, objavio je disertaciju: *Understanding Cinema: Constructivism and Spectator Psychology* (2001),

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, na kojem je i apsolvirao paralelni studij novinarstva i poslijediplomski studij. Objavljivao u *Hollywoodu*, bio urednik biltena *14. Animafesta*, Zagreb, i voditelj emisije *Cafe Cinema* na HTV-u. Piše za *Vijenac*, recenzent filmskog programa HTV-a, voditelj tribina Zagreb filma o animiranom filmu. Zagreb.

Carl Plantiga, profesor je filma na Hollins Collegeu, doktorirao je na University of Wisconsin-Madison. Objavio knjige *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge University Press, 1997). Suurednik je, s Gregom M. Smithom, zbornika *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (Johns Hopkins University Press, 1999). Plantinga je također u uredništvu stručnog filmskog časopisa *Cinema Journal*.

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). Apsolvent je na studiju povijesti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao o filmu u *Studentskom listu, Revoltu* te *Hollywoodu*. Povijesne radove objavljuje u *Historijskom zborniku*.

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.

Igor Saračević (Zagreb, 1965). Studirao montažu na Akademiji dramskih umjetnosti. Počeo objavljivati u časopisu *Kinoteka*, od 1995. piše u tjedniku *Nacional*, pretežito prikazujući novoizdane filmove na videu. Zaposlen kao direktor kinodistribucije u poduzeću Continental Film. Dobitnik je godišnje nagrade za kritiku *Vladimir Vuković* za 2001. Zagreb.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Bavi se prevodilaštvom, piše filmske i književne kritike, suradnik u novinama, časopisima i na radiju. Objavio knjigu proznih radova *Petrino uho* (Meandar, 1998). Zagreb.

Greg M. Smith, doktorirao je na University of Wisconsin-Madison s temom o emocijama i filmskoj naraciji. Profesor je komunikacijskih studija na Carlow College u Pittsburghu. Uredio je antologiju *On a Silver Platter: CD-ROMs and the Promises of a New Technology,* New York U. P.

Jeff Smith, doktorirao iz filmologije na University of Wisconsin-Madison, s tezom o holivudskoj filmskoj glazbi 1960-ih. Predaje o filmu na New York Universityju. Članke objavljuje u *Cinema Journal* i *The Velvet Light Trap*. Objavio knjigu *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music,* New York, Columbia University Press, 1998.

Ed. S. Tan, profesor je na Free University u Amsterdamu, predaje na studijima filma i televizije, posebno proučava gledateljske reakcije na film i televiziju, osobito emocionalne. Objavio knjigu *Emotion and the Structure of Narrative Film,* Hillsdale: Erlbaum, 1995.

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.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao u brojnim domaćim časopisima i publikacijama, stalni je suradnik u *Vijencu* (osvrti na filozofske knjige i zbivanja) i u *Filozofskim istraživanjima*.

Zlatko Vidačković (Šibenik, 1972), studirao engleski i talijanski jezik na Filozofskom fakultetu u Zadru, sada na izvanrednom studiju politologije (međunarodni odnosi) na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Radio kao prevodilac te kao vanjskopolitički novinar *Jutarnjeg lista*. Pomoćnik glavnog urednika *Vijenca*, kinokritičar portala *hej.hr*, videokritičar *Vjesnika*, filmski kolumnist časopisa *IQ*, gostujući urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Željka Vukajlović (Rijeka, 1976). Diplomirala slavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2001) te završila Ženske studije. Zaposlena kao mlađa asistentica pri Odsjeku za slavenske jezike i književnosti, na Katedri za srpsku i crnogorsku književnost. Članica uredništva feminističkog časopisa *Treća*.

Sadržaj prošlog broja // The Last Issue Content

Hrvatski filmski ljetopis 29/2002 // Croatian Cinema Chronicle 29/2000

ŽANR // GENRE

Kristijan Milić: NOVI FILM STRAVE // NEW HORROR FILMS

KRONOLOGIJA NOVOG FILMA STRAVE (IZBOR) // NEW HORROR FILM — CHRONOLOGICAL FILMOGRAPHY (SELECTION)

AUTORI NOVOG FILMA STRAVE // NEW HORROR FILM — AUTHORS

Tomislav Čegir: POTISNUTA DIVLJINA — POSTVESTERN // SUPRESSED WILDERNESS — POST-WESTERN

KRONOLOGIJA POSTVESTERNA // POST-WESTERN — CHRONOLOGICAL FILMOGRAPHY

LJETOPISOV RAZGOVORI // CHRONICLE'S INTERVIEW

Midhat Ajanović: RAZGOVOR S JURIJEM NORSTEINOM: ANIMACIJA JE REALISTIČNA KAO I SAN // INTERVIEW WITH YURI NORSTEIN: ANIMATION IS AS GENUINE AS A DREAM

KINEMATOGRAFSKA POLITIKA: MARKETING, PRODUKCIJA // CINEMA POLICY: MARKETING, PRODUCTION MENAGEMENT

Damir Primorac: MARKETING U FILMSKOJ INDUSTRIJI // MARKETING IN FILM DISTRIBUTION

Vedran Mihletić: STUDIJ FILMSKE PRODUKCIJE // FILM PRODUCTION MENAGEMENT STUDY (CONCEPT AND CURRICULUM)

LJETOPISOV LJETOPIS / CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafaelić: KRONIKA srpanj-listopad 2001. // CHRONICLE'S CHRONICLE

BIBLIOGRAFIJA / BIBLIOGRAPHY

FESTIVALI / CIKLUSI // FESTIVALS / SPECIAL PROGRAMS

Diana Nenadić: INTIMA I KREACIJA PROTIV TRADICIJE I IMITACIJE — DARUVAR 2001 // INTIMACY AND CREATION AGAINST TRADITION AND IMITATION — DARUVAR 2001

FILMOGRAFIJA REVIJE 33/2001 // FILMOGRAPHY — DARUVAR 2001

Rada Šešić: AMSTERDAMSKI FESTIVAL DOKUMENTARNOG FILMA // INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILMFESTIVAL AMSTERDAM, 2001

REPERTOAR // REPERTOIRE

Uredio // Edited by: Igor Tomljanović

KINOREPERTOAR // FILM REPERTOIRE

VIDEOPREMIJERE // VIDEO PREMIERES

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA / INTERPRETATIONS, CONTESTS

Diana Nenadić: TARROVA PROKLETSTVA // BÉLA TARR'S CURSES

Tomislav Brlek: FILM, KRITIKA, KONTEKST: *SAMI* // FILM, REVIEWS, CONTEXT: *ALONE* BY LUCAS NOLA

Damir Radić: PORNOFILSKA SEKSUALNOST NA UDARU FEMINISTIČKE KRITIKE // PORNOPHILE'S SEXUALITY ATTACKED BY FEMINIST CRITICISM

Bruno Kragić: O KUPUSU I KRALJEVIMA... — RAZMIŠLJANJA UZ FILM *GOSPODAR PRSTENOVA* // ON CABBAGES AND KINGS... — MUSINGS AT *THE LORD OF THE RINGS*

Marijan Krivak: ONO MALO DUŠE — FASSBINDER (1945-1982), DVORANA KINOTEKE, ZAGREB // A PIECE OF SOUL — R. W. FASSBINDER

FASSBINDEROVA FILMOGRAFIJA // FASSBINDER'S FILMOGRAPHY

Elvis Lenić: FILMOVI KENNETHA ANGERA // KENNETH ANGER'S FILMS

FILMOGRAFIJA KENNETHA ANGERA // KENNETH ANGER'S FILMOGRAPHY

SUVREMENE KINEMATOGRAFIJE // CONTEMPORARY NATIONAL CINEMAS

Dragan Rubeša: SUVREMENI JAPANSKI FILM // CONTEMPORARY JAPAN FILM

Dragan Rubeša: SHINJI AOYAMA: »JAPANAC KOJI VOLI JOHNA FORDA« // SHINJI AOYAMA: 'A JAP WHO LOVES JOHN FORD'

FILMOGRAFIJA AOYAME // AOYAMA'S FILMOGRAPHY

KNJIGE // BOOK REVIEWS

Bruno Kragić: KREŠIMIR MIKIĆ: FILM U NASTAVI MEDIJSKE KULTURE // KREŠIMIR MIKIĆ: *FILM IN THE TEACHING OF MEDIa CULTURE* (2001, ZAGREB: EDUCA)

Nikica Gilić: KRITIČKA NARATOLOGIJA NA DJELU (SASHA VOJKOVIC *SUBJECTIVITY IN THE NEW HOLLYWOOD CINEMA*) // CRITICAL NARRATOLOGY IN PRACTICE (SASHA VOJKOVIC, 2001, *SUBJECTIVITY IN THE NEW HOLLYWOOD CINEMA*, AMSTERDAM: ASCA PRESS)

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA // STUDIES AND RESEARCH

Nataša Govedić: IGRA BEZ OBJEKTA: GLUMA U RAZLIČITIM MEDIJIMA I GLUMAČKA INTERMEDIJALNOST // THE GAME WITHOUT THE OBJECT: ACTING IN DIFFERENT MEDIA AND INTERMEDIAL REFLECTIONS ON THE ART OF ACTING

Domagoj Lozina: POLAZIŠTE SNIMATELJA: SVJETLO // CINEMATOGRAPHER'S STARTING POINT: LIGHTING

Vladimir Gojun: ELIPSE I NJIHOVA RETORIČNOST U FILMU *KONCERT* BRANKA BELANA // ELLIPSES AND THEIR RETHORICITY IN THE FILM *CONCERT* BY BRANKO BELAN

MAJCENOVA OSTAVŠTINA // MAJCEN'S INHERITANCE

Uvodna napomena // Introductory Remark

Vjekoslav Majcen: HRVATSKI NEPROFESIJSKI FILM (1928-1998) // CROATIAN NONPROFESSIONAL FILM (1928-1998)

Vjekoslav Majcen: FILMOGRAFIJA ZVONIMIRA ROGOZA // ZVONIMIR ROGOZ'S FILMOGRAPHY

Vjekoslav Majcen: BIBLIOGRAFIJA LJUBOMIRA MARAKOVIĆA // LJUBOMIR MARAKOVIĆ'S BIBLIOGRAPHY

ABSTRACTS

O SURADNICIMA // ON CONTRIBUTORS

ISPRAVKE // ERRATA

VIJENAC

U filmskoj rubrici Vijenca pročitajte:

DÉJA-VU Ante Peterlića

FILMOLOŠKE MARGINALIJE Hrvoja Turkovića

FILMSKA KRONIKA Tomislava Kurelca

DOKUMENTARAC Zorana Tadića

ALKEMIJA ANIMACIJE Joška Marušića

KINO — kritike filmova s kinorepertoara, pišu: Dragan Rubeša, Diana Nenadić, Dario Marković, Damir Radić, Vladimir C. Sever, Katarina Marić, Jelena Paljan, Boško Picula

VIDEO — kritike filmova s videorepertoara, pišu Damir Radić i Katarina Marić

DVD — kritike DVD-izdanja, piše Vladimir C. Sever

FILMSKA GLAZBA I CD-SOUNDTRACK Irene Paulus — analiza glazbe u filmovima i recenzije CD-ova s filmskom glazbom

GLUMCI IZ SJENE Katarine Marić — portreti medijski zanemarenih glumaca

PORTRETI istaknutih hrvatskih i stranih redatelja

ESEJI o filmskim temama

FILMSKA ČETVRT Boška Picule — vijesti iz hrvatskog, europskog i američkog filma, knjige, časopisi, multimedija, Internet, najave filmskih premijera u hrvatskim kinima, programi Kinoteke i Filmskog centra

FESTIVALI — izvješća s europskih (Venecija, Cannes, Berlin) i hrvatskih filmskih festivala i revija (Pula, Motovun, Split, Animafest, Dani hrvatskog filma, Revija filmova EU, Dubrovnik, Požega, revije HFS)

INTERVJUI s uglednim hrvatskim i stranim filmskim umjetnicima

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 učenike i studente 100 kn. Pretplata za inozemstvo: Europa 150 DEM, izvan Europe 150 USD. Domaće uplate doznačiti na žiro račun 2360000-1101517838 s naznakom »za Vijenac«. Devizne uplate doznačiti na žiro račun kod Zagrebačke banke u Zagrebu 2360000-1000000013/3206505 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.