Hrvatski filmski

LJETOPIS

50 kn

Zagreb 31-32/2002

ANIMATION

ANIMACIJA

Ajanović
Bendazzi
Brlek
Cotte
Čegir
Franceschi
Goldsmith
Heidl
Ivaniš
Jovetić
Jurčić
Kitson
Kovačević
Kragić
Krivak
Kukoč
Kurelec
Lasić
Lenić
Marić
Marković
Marušić
Matijašević
Paulus
Pavičić
Peterlić
Picula
Polimac
Radić
Rafaelić
Rubeša
Sablić
Sever
Strøm
Šešić
Turković
Valentić
Vidović
Wells
Žaknić

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 8. (2002.) br. 31-32 str.1-336 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 31-32/2002.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UREDNIČKA NAPOMENA / EDITORIAL NOTE **3**

ANIMACIJA / ANIMATION (Croatian / English)

Uredio / Edited by: Midhat Ajanović

A. 30. GODIŠNJICA / ZAGREB 2002 / 30TH YEAR

Olivier Cotte: ZAJEDNICA DUHA / Olivier Cotte: THE COMMUNITY OF THE MIND **5**

Gunnar Strøm: PREGLED / Gunnar Strøm: AN OVERVIEW **9**

Giannalberto Bendazzi: TRI IZNIMNA FILMA / Giannalberto Bendazzi: THREE OUTSTANDING FILMS **16**

Rada Šešić: U ZNAKU AUTORSKOG FILMA / Rada Šešić: UNDER THE SIGN OF AUCTORIAL CREATIVITY (extracts) **20**

FILMOGRAFIJA FILMOVA U NATJECANJU / ZAGREB 2002 / FILMOGRAPHY OF FILMS IN COMPETITION **30**

NAGRADE / ZAGREB 2002 / AWARDS **33**

B. MAJSTORI / MASTERS

Clare Kitson: MALI SIVI VUK: JURIJ NORSTEIN I *BAJKA NAD BAJKAMA* / Clare Kitson: THE LITTLE GREY WOLF: YURI NORSTEIN AND *TALE OF TALES* **35**

Midhat Ajanović: *DRUKČIJA VRSTA ŽIVOTA* — RAZGOVOR S CAROLINE LEAF / Midhat Ajanović: *IT'S ABOUT ANOTHER KIND OF LIFE* — AN INTERVIEW WITH CAROLINE LEAF **49**

C. TEME / TOPICS

Paul Wells: PAMĆENJE, GUBITAK I OSJEĆAJ PROŠLOSTI U ANIMIRANOM FILMU / Paul Wells: MEMORY, LOSS AND THE SENSE OF PAST IN ANIMATED FILM **63**

D. TEHNOLOGIJA ANIMACIJE / TECHNOLOGY OF ANIMATION

Joško Marušić: TEHNOLOGIJA ANIMIRANOG FILMA (THE TECHNOLOGY OF ANIMATED FILM PRODUCTION) **75**

LJETOPISOV LJETOPIS / CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafaelić: KRONIKA srpanj-listopad 2002. (CHRONICLE July-September 2002) **105**

BIBLIOGRAFIJA (PUBLISHED BOOKS AND MAGAZINES) **108**

LEKSIKON PREMINULIH (LEXICON OF THE DECEASED): Baldo Čupić, Irena Kolesar, Aleksandar Marks **112**

FESTIVALI / FESTIVALS

Jurica Pavičić: BEZ POVODA ZA EUFORIJU — PULA 2002. (NO REASON FOR EUPHORIA — PULA 2002) **113**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE PULA 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS, PULA 2002) **120**

Elvis Lenić: MOTOVUNSKI FILMSKI FESTIVAL 2002 (MOTOVUN FILM FESTIVAL 2002) **122**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE MOTOVUN 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS MOTOVUN 2002) **127**

Josip Jurčić: MRŠAVA GODINA SPAŠENA FILMSKOM KONKURENCIJOM, FILM I VIDEO — SPLIT 2002. (THE MEAGER YEAR SAVED BY FILM COMPETITION, FILM AND VIDEO IN SPLIT 2002) **129**

Branko Franceschi: KRIZA PRODUKCIJE, KRIZA PREZENTACIJE — NOVI MEDIJI, SPLIT 2002 (CRISIS OF PRODUCTION, CRISIS OF PRESENTATION — NEW MEDIA IN SPLIT 2002) **132**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE SPLIT 2002 (FILMOGRAPHY AND AWARDS, SPLIT 2002) **135**

Joško Marušić: PAŠKE FILMSKE ČIPKE — 40. REVIJA HRVATSKOG DJEČJEG FILMSKOG I VIDEO STVARALAŠTVA (PAG'S LACES — CHILDREN'S FILM FESTIVAL) **138**

FILMOGRAFIJA I NAGRADE PAGA 2002. (FILMOGRAPHY AND AWARDS, PAG 2002) **148**

Marijan Krivak: FORUM EKSPERIMENTALNOG FILMA, DUBROVNIK 2002 (FORUM OF EXPERIMENTAL FILMMAKING, DUBROVNIK 2002) **155**

REPERTOAR / FILM REPERTOIRE

Gost urednik / Guest Editor: Zlatko Vidačković

KINOREPERTOAR srpanj-listopad 2002. (THEATRICAL REPERTOIRE July-September 2002) **161**

VIDEOPREMIJERE (VIDEO EDITIONS) **199**

U POVODU KNJIGA / DISCUSSING BOOKS

Boris Vidović: KRATKI SPOJ IZMEĐU LACANA I AUTORSKE KRITIKE — SLAVOJ ŽIŽEK (THE SHORT CIRCUIT BETWEEN LACAN AND AUTEURISM - SLAVOJ ZIZEK) **217**

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA / INTEPRETATIONS, INTEPRETATIVE CONTESTS

Marijan Krivak: WERNER HERZOG — PLAIDOYER ZA DRUGO (WERNER HERZOG — PLAIDOYER FOR OTHERNESS) **225**

Damir Radić: DEKADENTNI UŽITAK TEORIJSKOG ORGIJANJA (A DECADENT PLEASURE OF THEORETICAL ORGY) **228**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA / STUDIES AND RESEARCH

Ante Peterlić: SUSTAV ZVIJEZDA — U STAROM I NOVOM HOLLYWOODU (SLUČAJ JUDIE FOSTER) (STAR SYSTEM — IN OLD AND NEW HOLLYWOOD /THE JUDIE FOSTER CASE STUDY/) **235**

Željka Matijašević: CIVILIZACIJA ŽENSKOG PREDZNAKA, A NIJE MATRIJARHAT — *PETI ELEMENT* (FEMALE MARKED CIVILIZATION, BUT NOT MATRIARCHATE — *THE FIFTH ELEMENT*) **247**

Meredith Goldsmith: FILMSKE GRANICE I LIK TRAGIČNE MULATKINJE: *IMITACIJA ŽIVOTA* I *MALI CRNI ANĐELI* / Meredith Goldsmith: CINEMATIC BORDERS AND THE TRAGIC MULATTA: *IMITATION OF LIFE* AND *LOS ANGELITOS NEGROS* (Croatian / English) **253**

Ljubo Lasić: ZVUK PODSVJESNOGA — ZVUK U IGRANIM FILMOVIMA DAVIDA LYNCHA / Ljubo Lasić: THE SOUND OF THE SUBCONSCIOUS — SOUND IN THE FEATURE FILMS BY DAVID LYNCH (Croatian / English) **266**

Irena Paulus: KULTURALNI STUDIJI I FILMSKA GLAZBA (CULTURAL STUDIES AND FILM MUSIC) **288**

Bruno Kragić: SKICA ZA POVIJEST JEDNE RECEPCIJE: JOHN FORD (AN OUTLINE OF A CASE HISTORY OF RECEPTION: JOHN FORD) **297**

Sanja Kovačević: LICA I NALIČJA TRAGIČNE STRUKTURE U FILMU *LOMEĆI VALOVE* (THE TWO SIDES TO TRAGIC STRUCTURE OF FILM *BRAKING THE WAVES*) **301**

SAŽECI / ABSTRACTS 309

O SURADNICIMA / ON CONTRIBUTORS 329

Hrvatski filmski LJETOPIS

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 8. (2002), br. 31-32
Zagreb, studeni 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:
Saša Vagner-Perić

Lektura tekstova na engleskom:
Snježana Kordić

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
zlavid@yahoo.com

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 animiranog filma *Otac i kći* Michaela Dudoka de Wita (2001)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 8 (2002), No 31-32
Zagreb, November 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:
Saša Vagner-Perić,
Snježana Kordić

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
zlavid@yahoo.com

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: Still from the Michael Dudok de Wit's *Father and Daughter* (2001)

Hrvoje Turković

Urednička napomena

Iako već drugu godinu završavamo dvobrojem, sažimanje dvaju tromjesečnih brojeva u jedan dvobroj nije predložak koji namjeravamo sustavno slijediti. Naprosto je riječ o prigodno razumnu kompromisu između sve većeg bogatstva priloga za svaki broj *Ljetopisa* i operativnih i financijskih mogućnosti. Naime, dvobroj daje uredništvu više vremena za njegovo pripremanje, a ponešto pojeftinjuje izdavanje u odnosu na dva jednobroja.

Čitatelj time ništa ne gubi (osim ritma izlaženja, koji ionako nije precizan nego približan). Naime, već je prošli broj bio dvostruko veći od naših standardnih jednobroja te se mogao, veličinom, računati kao dvobroj, a i za ovaj se nakupilo toliko tekstova da je jedino savladivo rješenje bilo u izdavanju dvobroja. Godišnjom ponudom tekstova pretplatnici i redoviti čitatelji neće biti na gubitku, već na dobitku — prosječno je više stranica *Ljetopisa* objavljeno ove godine nego prošle.

Ovaj dvobroj, međutim, donosi i važnu inovaciju. U nekim je svojim dijelovima *dvojezičan* — tekstovi su objavljeni paralelno na hrvatskom i na engleskom jeziku.

Više je motiva za to.

Prvi je u činjenici da *Ljetopis* u inozemnih stručnjaka i filmofila kojima dođe u ruke izaziva reakciju poštovanja prema izgledu i razbirljivoj strukturi časopisa, ali izaziva i radoznalost za same tekstove. Tu radoznalost, međutim, odmah poprati i frustracija nemogućnošću da ih čitaju na nekom od svjetskih jezika (uglavnom na danas, standardno sveproširenom, engleskom jeziku). Tako, inozemne pohvale časopisu u pravilu prati tuženje što nije raspoloživ i na engleskom. Dosad smo mogućnost da ga čita i nehrvatska publika pokušavali zadovoljiti dvojezičnošću uvodnog sadržaja svakog broja te sažecima na engleskom (apstraktima) najvažnijih tekstova, ali i jedno i drugo zapravo je tek uzrokovalo spomenute reakcije, cijenjenje, ali i žaljenje što tekstovi časopisa nisu cjelovito čitateljski dostupni inozemstvu, a time i ne mogu postati referentno relevantni za širu filmološku i filmofilsku svjetsku zajednicu. Zato odavno skrovito njegujemo ideju o 'inozemnom' ili dvojezičnom izdanju *Ljetopisa*.

Drugi je motiv prigodni. Za ovaj *Ljetopis*, zahvaljujući poduzetnu gostu-uredniku Midhatu Ajanoviću i svjetskoj temi (svjetskom festivalu animacije u Zagrebu), dio je tekstova napisan — posebno za *Ljetopis* — izvorno na engleskom, a u tom sklopu dobili smo za objavljivanje i dio rukopisa knji-

Editorial Note

This double issue of *Croatian Cinema Chronicle* is a reasonable compromise between a quite rich influx of papers on the one hand, and the operative capacities of editors, and the financial capacities of the publisher on the other hand. Namely, a double issue permits more time for its preparation, and it is somewhat cheaper then the two single issues. During the last years, more frequently then not, single issues of our *Chronicle* have been 'fat' enough to be counted as double issues, and the last issue (30/2002) was the point in the case. The *Chronicle*'s subscribers will not be at lost.

This issue, however, brings up an important innovation. A number of texts in this issue of *Croatian Cinema Chronicle* are published *bilingually* — both in Croatian and in English.

There are two motivations for this move.

The first is that *Croatian Cinema Chronicle* has raised interest abroad among the film scholars and film buffs that have had the opportunity to see it and to read its Contents and Abstracts in English. However, their interest was frustrated by the fact that texts were not available in English in full, what prevented the possibility for texts to become relevant as a reference.

The second motivation was more immediate. Namely, a number of papers for this issue were originally written in English, and it seemed wrong not to make use of the fact. Thanks to the guest editor Midhat Ajanović (the director of Animafest, Zagreb 2002), a number of contributions to the *Animation* section of this issue were commissioned from the authoritative writers on animation present at the Animafest 2002, and the two more papers in the section *Studies and Research* were written and submitted in English (Meredith Goldsmith's and Ljubo Lasic's).

Thanks to the caring and supporting publisher — Vera Robic Skarica — the idea was readily accepted, and here it is — a partly bilingual issue. We hope — and we will work to fulfill the hope — that this bilingual practice will not remain a unique occurrence in the publishing history of *Croatian Cinema Chronicle*.

ge u nastajanju (Clare Kitson). A slučilo se da su još dva teksta što ih objavljujemo u *Studijama i istraživanjima* (tekst Meredith Goldsmith i Ljube Lasića) izvorno napisani na engleskom i tako ponuđeni za objavljivanje. Bilo bi šteta ne iskoristiti tu prigodu, ne objaviti sve te tekstove na engleskom, na kojem su izvorno pisani, i u njihovu hrvatskom prijevodu.

Naša brižna i poticajna izdavačica, Vera Robić Škarica, prihvatila je spremno tu ideju i broj koji imate pred sobom jest dijelom dvojezičan, s nadom da neće ostati jedini takav u povijesti izdavanja *Ljetopisa*.

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"1972/2002"

Olivier Cotte

Zajednica uma

Zagrebački je festival mlad. Tek mu je 30 godina. Sjećate li se kad je vama bilo toliko? Bila su to lijepa vremena! Još ste željeli promijeniti svijet. Ova je osobina festivalu dala posebno raspoloženje; svi koji su došli u ovaj lijepi grad gledati filmove osjećali su da su ljudi sretni što se nalaze ovdje, što su se susreli i zajedno popili piće između dvije projekcije, što su razgovarali o filmu, o sebi, o životu. To je ono posebno što se događa samo na intimnim festivalima, na onima koji su dovoljno mali da se sudionici mogu upoznati, ali ipak dovoljno veliki da nude izvrstan program.

Zagrebu je 30 godina. Rođen je 1972. i ovogodišnja je proslava bila naročito intenzivna. Izvrsna je bila zamisao da se ljudi sa svih strana svijeta popnu na pozornicu i održe govor na svom jeziku povodom ovog važnog rođendana. I sve to bez prijevoda, podržavajući ideju o različitosti i bogatstvu naše planete. Tu ću ceremoniju još dugo pamtiti. Nikad neću zaboraviti kad je Buba (Atenauer), službena voditeljica, od svakoga dobila po jednu ružu. Niti da je predstavnika animacije koji su željeli odati priznanje bilo toliko da su ispunili pozornicu zagrebačke dvorane! Kad volite animaciju i kad volite podijeliti vrijeme s ljudima koji osjećaju isto prema umjetnosti *sličice po sličicu*, tada razgovaraš s prijateljima, čak i ako ne govorite isti jezik, pa je ova ceremonija bila iznimno simbolična. Bio je to pokazatelj ljepote zajedništva. U tom su trenutku nestale sve ograde. Cijeli je svijet bio jedno. I sve je prožimao isti osjećaj dijeljenja i pripadnosti.

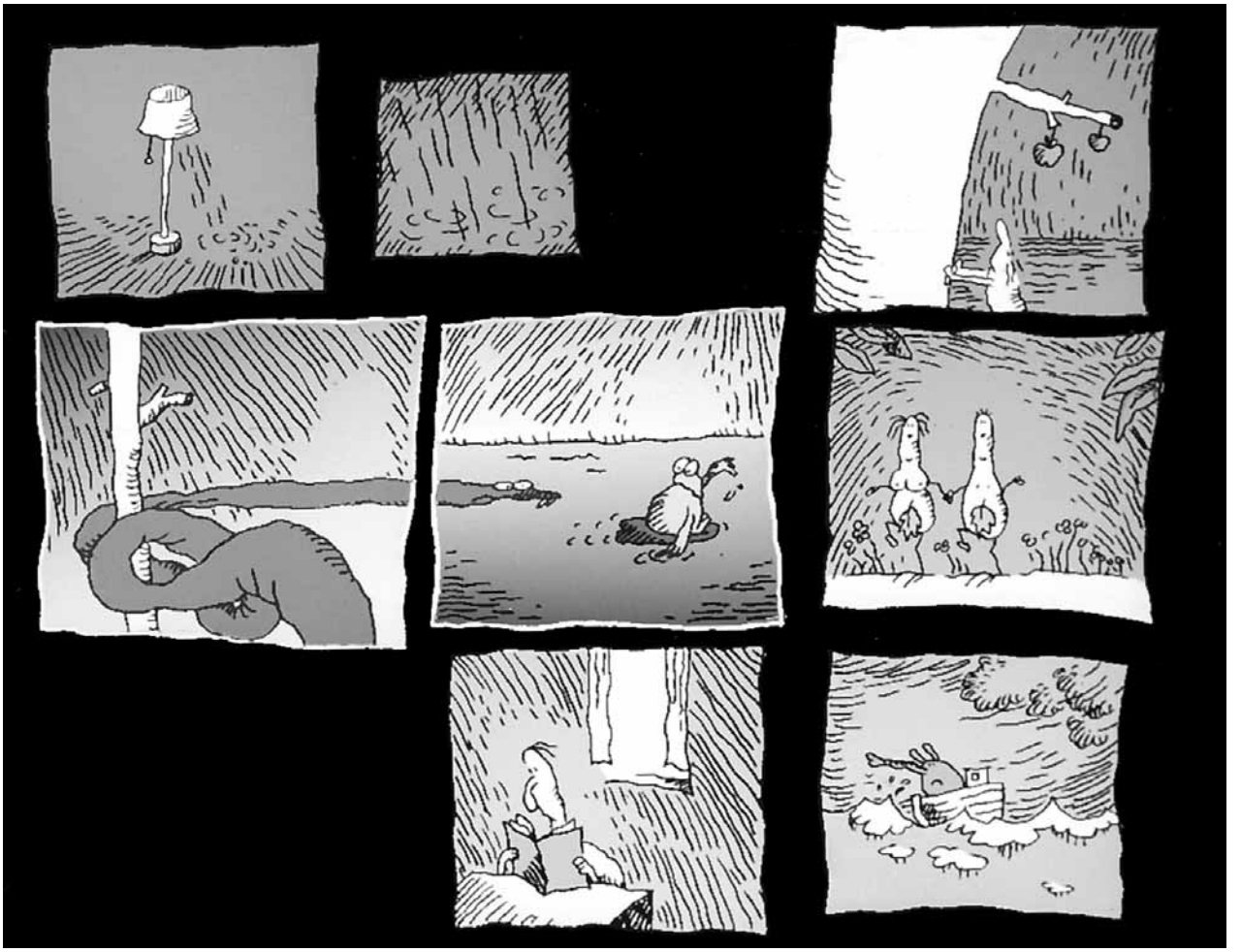
Zagrebu je 30 godina. Njegova je povijest svih ovih godina puna nagrada, anegdota, prošao je kroz mnoga politička previranja i opstao. No, porazgovarajmo samo o ovoj, 2002. godini. Divno je što su mnogi aspekti animacije tako detaljno predstavljeni u samo jednom kratkom tjednu. Na primjer, posebna nagrada Asifa za teoriju i proučavanja povijesti animacije dodijeljena je Giannalbertu Bendazziju. I sama je Asifa bila u centru pažnje zajedno s jednim od svojih najboljih predstavnika, Davidom Ehrlichom (on je Asifin čovjek godine). Taj čovjek, koji ima prijatelje širom svijeta, savršeno predstavlja duh animacijske zajednice. Redatelj, voditelj radionica na fakultetima, ali i onih za djecu, utjecajan član Asife (bio je i potpredsjednik) i menadžer mnogih međunarodnih filmskih produkcija, osoba koja će ove godine i

Olivier Cotte

The Community of the Mind

The Zagreb festival is young. Only 30. Remember when you were that age? How great it was! Still wanting to change the world. This quality gave a special mood to the festival; everybody who came to see films in this lovely city felt people were happy to be there, to meet and share a drink between two screenings, to talk about films, about themselves, about life. This is a particularity that belongs only to intimate festivals, to those that are small enough for people to meet each other and yet big enough to have the opportunity to see great programs.

Zagreb is 30. Born in 1972, the celebration this year was particularly intense. What a great idea to invite people from everywhere in the world to climb on stage and give a speech for this special birthday in their own language! Without any translation, upholding the idea of the diversity and wealth of our planet. This ceremony, will remain in my mind for years. I will never forget when Buba (Antauer), as master of ceremonies, received a rose from everyone. And the fact that animation's representatives who were giving the tribute were so numerous, that they filled the stage of Zagreb's Lisinski theater! When you love animation, and when you love sharing time with people who have the same feeling about frame by frame's art, you speak to friends, even without a common language, so this ceremony seemed extremely symbolic. It was a demonstration of the beauty of a community. At this particular moment, every wall was down. The planet was one. There was just the idea of sharing, of affinity. Zagreb is 30. It's history during all these years is full of prizes, anecdotes, it has crossed several political contexts and has survived. But let's just talk about this year, the 2002 edition. It's something wonderful that a lot of aspects of animation were so fully represented in just one little week. For instance, a special Asifa prize for the theory and historical studies of animation was awarded to Giannalberto Bendazzi. And Asifa itself, was the star with the glorification of one of it's best representatives: David Ehrlich (he's the Asifa man of the year). This man, with friends all around the world, perfectly represents the spirit of the animation community. Director, teacher in University and for children workshops, influential member of Asifa (he was its Vice-persident) and



Driessen (crtež)

u Ottawi primiti priznanje, u potpunosti simbolizira suh Zagreba 2002.

Dakle, što reći o Zagrebu 2002? Mogao bih, naravno, govoriti o filmovima koje sam gledao i mogao bih ponuditi svoje mišljenje o nagradama. Ali, kako mi je Ajan velikodušno dao potpunu slobodu, radije bih govorio o tome što sam osjećao tijekom tog nezaboravnog tjedna. Najizraženiji osjećaj koji me prožimao za vrijeme festivala mogao bi se nazvati 'ljudskost'. To će možda mnoge iznenaditi. Zašto ne pišem o filmovima? Na kraju krajeva, Animafest je filmski festival. Ne zbog toga što je velik dio filmova u natjecateljskoj konkurenciji (kratki i studentski filmovi) već prikazan u Annecyju 01 ili 02, Espinhu ili negdje drugdje. Ali možda zbog toga što je glavna nagrada bila 'predvidljiva': čini se da posljednjih pet godina postoji previše konsenzusa oko nagrada na svim festivalima (i to je, donekle, smisao ovog članka). Zato neću pisati niti o jednom filmu pojedinačno već o filmu općenito. Povijest animacije iznimno je zanimljiv predmet proučavanja. Uvijek iznova prepoznajemo raspoloženje koje odražava globalni duh vremena; festivalska selekcija daje točnu dijagnozu, kao što međunarodni festival koji se održava svake dvije godine predstavlja prosječnu produkciju sa svih strana

manager of many international film productions, this personality who will receive a tribute this year in Ottawa totally symbolized the spirit of Zagreb 2002.

So, what about Zagreb 2002? Of course, I could talk about the films I saw, and I could propose my comments on the prizes. But, as Ajan generously gave me complete freedom, I would prefer to speak about the emotions I felt during this unforgetable week. And the most specific feeling I had during the festival could be called 'humanity'. This could surprise a lot of people. Why not write about the films? After all, Animafest is a movie festival. Not because an important part of the films in competition (short films as well as student's) had been screened in Annecy 01 or 02, Espinho or elsewhere. But perhaps because the final awards were 'predictable': for the last five years in any festival the awards seem too much products of a consensus (and in a way, it is the point of the article). So I will not write about one film in particular but rather about film in general.

The history of animation is a very interesting subject of study. Time after time, we can recognize a mood that reflects the global spirit of the period; the diagnosis we have from a festival selection is accurate, as a bi-annual interna-

svijeta. Koje je, dakle, opće raspoloženje ovogodišnjeg izdanja, o kojem pišem, u usporedbi s istim osjećajem na drugim festivalima? Moj je odgovor izravan, ali neće se svi složiti sa mnom: to je nedostatak svrhe ljudskog postojanja.

Jasno, neki su filmovi bili utemeljeni na ljudskosti, ili preciznije, ljudskim osjećajima (na primjer, *Mrtva priroda s animiranim psom* Paula i Sandre Fierlinger), a neki su bili čak i metafizički (*Otac i kći* Michaela Dudoka de Wita). Oba su film izrazito osjećajna, ali niti jedan nam nije dao projekt koji se odnosi na ljudski rod. Čak ni *Credo*, izvrstan film Jonasa Raebera ne možemo smatrati 'humanističkim prijedlogom' jer se više radi o denuncijaciji. Pod 'humanističkim prijedlogom' podrazumijevam nešto što nam predstavlja izazov, ideju da promijenimo svijet, pa makar i u malim stvarima. Nešto što bi nas natjeralo da budemo 'aktivniji'. Kao da svi dovoljno jako osjećamo da naša planeta propada pa ne želimo potaknuti želju za akcijom. Kad SAD želi ići svojim putem ne ratificirajući protokol iz Kyota, osobno sam očekivao novu vrstu *Čovjeka koji je zasadio drveće*. Ili, u vrijeme rastućih razlika u bogatstvu između sjevera i juga, rado bih vidio film iz serije *Ravno do srca*.

Za vrijeme odavanja priznanja Paulu Driessenu sjedio sam pored Nicole Salomon i na kraju filma *Zrak*, rekla mi je: 'Taj

tional festival represents an average production from all around the world. So, what is the general mood for this edition (compared to the same feeling at other festivals) I'm writing about? My answer is straight, and not everyone will agree with me: it's a lack of human purpose.

Of course, some of the films were based upon humanity, or more precisely, human feelings (*Still Life with Animated Dogs*, by Paul & Sandra Fierlinger, for example), and some of them were even metaphysical (*Father and Daughter*, By Michael Dudok de Wit), both films are very sensitive, but no one gave us a project concerning humanity. Even *Credo*, a very good film from Jonas Raeber can't really be considered as a 'human proposition' as it has more to do with a denunciation. So, what I mean by 'human proposition' is something that challenges us, an idea to change the world, even in a small way. Something that could make us more 'active'. We all have a strong enough feeling that the planet is degenerating to want to stimulate a desire for action. Personally, when USA wants to go its own way by not ratifying the Kyoto protocol, I was expecting a new kind of *Man Who Planted Trees*. Or, at the time of increase of the prosperity differences between North and South, I would have appreciated seeing a film of the *Right to the Heart* series.

Still Life with Animated Dog, Paul & Sandra Fierlinger

je film bolji od svih koji su o problemu zagađivanja napravili ekolozi.' I, naravno, bila je u pravu.

Svi mi trebamo sve vrste filmova, a animacija je tako bogata umjetnička forma da ne možemo smanjiti njeno područje. Ipak, kad nema težnje, možemo se pitati, i to s pravom, što se to događa? Možda, samo zato što režiranje animiranog filma dugo traje, moramo čekati nekoliko mjeseci ili godina kako bismo vidjeli rezultat stvarnog stanja u kojem se svijet nalazi.

Zbog toga sam bio jako veseo što sam tijekom festivala osjetio prijateljstvo i želju da se nešto podjeli s drugima. Zagreb je već 30 godina izvrstan festival. Usprkos svim nedaćama na koje je nailazio i, više od svega, usprkos rata koji je promijenio ovaj dio našeg svijeta. Ali duh koji ga je oduvijek pokretao još je ovdje i možemo biti sigurni da će živjeti i u godinama koje dolaze.

Prijevod: Snježana Kordić

I was sitting next to Nicole Salomon during the tribute to Paul Driessen and at the end of *Air*, she said to me '*That's a better film than any made by the ecologists on the problem of pollution*'. And, of course, she was right.

We all need every kind of films, and animation is such a rich artform that we can't shrink its range. Nevertheless, when a tendency is missing, we can wonder, legitimately, what is going on? Maybe, just because making animated film takes too much time, we have to wait for few months or years to see the result of the actual state of the world.

That's why I was so pleased to feel all that friendship and desire to share during the festival. Zagreb has been a great festival for the last 30 years. Despite all the difficulties it crossed, and above all, the war that changed this area of our world. But the spirit that has always animated it is still there and we can be sure it will live for the years to come.

UDK: 791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Gunnar Strøm

Pregled

Subida, Chen Kunjy

Sedamdesetih i osamdesetih godina zagrebački festival bio je ključan u stvaranju međunarodne animacijske scene. Izmjenjujući se s festivalom u Annecyju u Francuskoj, animatori cijeloga svijeta susretali su se svake druge godine u Zagrebu. Bili su to dani Istoka i Zapada, a Zagreb je imao iznimno važnu ulogu u zbližavanju animatora s obiju strana željezne zavjese. U lipnju ove godine u Dvorani Lisinski održano je petnaesto izdanje Svjetskog festivala animiranog filma. Impresivna lista filmova i međunarodnih gostiju, u kombinaciji sa poznatom gostoljubivošću i prijateljskim odnosom organizatora festivala, razlog su što je Zagreb 2002. jedan od najboljih festivala animiranoga filma na kojima sam ikada bio.

Festival je ove godine slavio trideset godina održavanja. Od 1972. do danas festival je svake druge godine slavljenje međunarodne animacije. Organizatori su uspjeli održati festival i u teško vrijeme ranih devedesetih. Broj prijavljenih filmova i međunarodnih gostiju osjetno je opao ranih devedesetih, ali od 1992. ugled festivala raste, a sada je ponovno tamo gdje i pripada: među najvažnijim animacijskim događajima na svijetu.

Festivalski odbor napravio je hrabar korak kada je javno oglasio natječaj za umjetničkog direktora festivala, nadajući se da će taj doprinijeti novoj živosti samog festivala. Na tajnom natječaju mogući direktori festivala predložili su svatko svoj program za 2002. Pobjednikom je proglašen Midhat Ajanović (Ajan), bosanski autor, animator i animacijski stručnjak s bogatim međunarodnim iskustvom. Ajanovo ne-

Gunnar Strøm

An Overview

In the 1970s and 80s the Zagreb festival was essential in the making of the international animation scene. Alternating with Annecy in France, the animators of the world met every second year in Zagreb. These were the days of east and west, and Zagreb was especially important in bringing the animators from both sides of the Iron curtain together. This June the 15th edition of The World Festival of Animated Films was arranged in the Lisinsky Hall. An impressive list of films and international guests combined with the well-known hospitality and friendliness of the festival, made Zagreb 2002 one of the best animation festivals I have attended ever.

The festival celebrated its 30th anniversary this year. Since 1972 the festival has been a bi-annual celebration of international animation. Even through the tough years of the early 1990s, the festival organizers managed to keep the festival going. The number of entered films and international guests dropped considerably in the early 90s, but since 1992 the festival has been steadily growing and it is now back were it belongs: among the most important animation events in the world.

A bold step by the Board of the festival to bring new vitality to the festival was to announce publicly for an artistic director. In a secret competition, potential festival directors suggested programs and profile for the 2002 event. The winner was Midhat Ajanovic (Ajan), a Bosnian author, animator and animation scholar with a broad international background. Ajan's lack of festival organizing practise, was supplied by the solid experience of Zagreb festival veterans Margit Antauer (Buba) and Josco Marusic who was back in central positions in the festival organization. Ex festival director Josco Marusic is now the chairman of the festival board. And Buba is taking care of the daily running of the festival as managing director. She is the mother of the festival and it's incredible how she manage to make the festival visitors feel welcome and at home as her guests. With solid help from festival secretary Sanja Borcic Toth and a friendly staff that included familiar faces like Iva Stipetic and the omnipresent photographer Pipo, the 2002 was a refreshing mixture of Ajan's ideas and the tradition of Zagreb festival history.

The programs

Program director Ajan is based in Sweden and his Scandinavian approach could be seen in the program of

iskustvo u organiziranju festivala nadopunili su veterani zagrebačkog festivala Margit Antauer (Buba) i Joško Marušić, koji je ponovno bio središnji član organizacije festivala. Bivši direktor festivala sada je predsjednik festivalskog odbora, a Buba se brine o dnevnom slijedu festivala kao izvršna direktorica. Ona je majka festivala i nevjerojatno je kako uspijeva da se svi gosti festivala osjećaju dobrodošlima i kao kod kuće. Uz veliku pomoć tajnice festivala Sanje Borčić Toth i ljubazna osoblja koje uključuje poznata lica kao sto su Iva Stipetić, te sveprisutni fotograf Pipo, festival 2002. godine bio je osvježavajuća mješavina Ajanovih ideja i tradicionalne povijesti zagrebačkog festivala.

Programi

Programski direktor festivala živi u Švedskoj, a njegov skandinavski pristup mogao se vidjeti u programu norveške animacije i pripremljene retrospektive švedskoga pionira animacije Victora Bergdahla. Nažalost, Bergdahlovi filmovi nisu stigli u Zagreb, a festivalska publika propustila je jedinstvenu priliku da vidi djelo jednog od zaboravljenih pionira svjetske animacije. Između 1910. i 1920. jedini animator koji je bio ravan Bergdahlovoj vještini bio je Winsor McCay. Nadamo se da će Bergdahlovu retrospektivu prikazati 2004. Ostali dio programa usredotočio se na bosansku, japansku i kanadsku animaciju. Poljskom animatoru Piotru Dumali odana je počast retrospektivom njegovih radova, a poseban dio programa posvećen je ranoj povijesti zagrebačkog animiranog filma uz filmove filmske kuće Duga iz 1951. i 1952. godine. Prikazani su rani radovi zagrebačkih majstora Borivoja Dovnikovića i Dušana Vukotića.

Od 1986. svake se godine jednom filmašu počasno dodijeli nagrada Zagrebačkog festivala za životno djelo. Ove godine čast je pripala nizozemsko-kanadskom umjetniku Paulu Driessenu, koji je od kasnih šezdesetih profilirani redatelj, animator i predavač na međunarodnoj animacijskoj sceni. Njegovi su filmovi osvajali nagrade diljem svijeta, a on je sam desetljećima osvajao i oduševljavao svoju publiku. Za nadolazeće animatore Paul Driessen prava je inspiracija, a i jedini je učitelj animacije čiji su đaci osvojili dva Oscara. Kao i uvijek zagrebačka je publika srdačno prihvatila Driessenovu retrospektivu. Osim toga, Driessen je napravio i uvodni film za natjecateljski dio, a njegov film *Elbowing* (*Laktarenje*) (1979) bio je među jedanaest filmova koji su se natjecali kao 'najbolji od najboljih'. Nagradom za životno djelo Paul Driessen priključio se plejadi iznimnih animatora kao što su Norman McLaren, Chuck Jones, John Halas, Bob Godfrey, Dušan Vukotić, Caroline Leaf, Bruno Bozzetto i Jan Svankmajer.

Prije festivala svijet animacije glasovao je za 'najbolji animirani film ikada napravljen', a među nominiranima bilo je mnoštvo čuvenih kandidata. Cjelovečernji film Bruna Bozzettija *Allegro non troppo* i još deset kratkometražnih filmova međunarodnih velikana animacije kao sto su Alexanader Petrov, Nick Park, Nedeljko Dragić, Joanna Quinn, Frederic Back, Zdenko Gašparović, Yuri Norstein, The Quay Brothers, Caroline Leaf i Paul Driessen prikazani su u posebnom programu. Dvodijelni seminar koji su vodili britanski animator Paul Wells i Ajan posvećen je filmskim stvarateljima. Bila

Norwegian animation and the programmed retrospective of Swedish animation pioneer Victor Bergdahl. Unfortunately the Bergdahl films never arrived in Zagreb and the festival audience missed this unique possibility to see the work of one of the forgotten pioneers of world animation. In the 1910s the only animator to match Bergdahl's skills was Winsor McCay. Hopefully the Bergdahl retrospective will be shown in 2004. Other programs focused on Bosnian, Japanese and Canadian animation. Polish animator Piotr Dumala was honoured with a retrospective of his work and a special program was devoted to the early history of Zagreb animation with films from the Duga film company from 1951 and 1952 including the early films by Zagreb masters Borivoj Dovnikovic and Dusan Vukotic.

At every Zagreb festival since 1986 a filmmaker has been honoured with the Zagreb Festival Life Achievement Award. This year's honour went to Dutch-Canadian Paul Driessen who has been an internationally acclaimed director, animator and teacher on the international animation scene since the late 1960s. His films have won prizes all over the world, and he has seduced and thrilled the animation audience for decades. For the up-and-coming animators Paul Driessen has been a real inspirator, and he's the only animation teacher with two Oscars awarded to his students. As always, the Driessen retrospective was warmly welcomed by the Zagreb audience. In addition Driessen also had made the opening film of the main competition and his *Elbowing* (1979) was among the 11 films competing as 'The Best of the Best'. With his life achievement award Paul Driessen was joining the impressive company of Norman McLaren, Chuck Jones, John Halas, Bob Godfrey, Dusan Vukotic, Caroline Leaf, Bruno Bozzetto and Jan Svankmajer.

Prior to the festival, the animation world had voted for 'the best animated film ever' from a long list of worthy candidates. The feature film *Allegro non troppo* by Bruno Bozzetto and 10 shorts from international animation giants Alexander Petrov, Nick Park, Nedeljko Dragic, Joanna Quinn, Frederic Back, Zdenko Gasparovic, Yuri Norstein, The Quay Brothers, Caroline Leaf and Paul Driessen were shown in a special program. A two-part seminar lead by British animation scholar Paul Wells and Ajan was devoted to the filmmakers. These events were a rare possibility for the audience to meet many of the authors behind these animated masterpieces.

While the films are the natural focus of any film festival, the animation festival scene has always been open to other professionals in the animation field than the filmmakers themselves. A new special attention was introduced at this year's festival: The award for special contribution to the theory of animation. Prize-winner Giannalberto Bendazzi has been a distinguished animation critic and writer since the 1970s. Numerous books and articles are results of Bendazzi's broad research and knowledge of the animation field. Most attention has been given to his book *One Hundred Years of Cinema Animation* that has been published in four languages. The award council writes of the book: 'Although it was written less than a decade ago, the book can be consid-

je to rijetka prilika za posjetitelje da vide mnoge od autora koji stoje iza remek-djela animacije.

Iako je normalno da su filmovi središte pozornosti svakog filmskog festivala, festivalsko-animacijska scena uvijek je bila otvorena i za ostale profesionalce na polju animacije, a ne samo za redatelje. Na ovogodišnjem festivalu uvedena je posebnost: nagrada za poseban prinos na polju teorije animacije. Dobitnik nagrade Giannalberto Bendazzi istaknut je animacijski kritičar i pisac još od sedamdesetih. Na temelju velikog istraživanja i znanja na polju animacije napisao je brojne knjige i članke. Najviše interesa izazvala je njegova knjiga *Sto godina filmske animacije* (*One Hundred Years of Cinema Animation*) koja je izdana na četiri jezika. Odbor za dodjelu nagrada piše o knjizi: »*Iako je napisana prije manje od deset godina, možemo je smatrati klasičnim djelom na polju povijesti animiranog filma i obaveznom literaturom za bilo kakvo daljnje proučavanje animacije*.« Bilo je sasvim prirodno da Giannalberto Bendazzi primi prvu nagradu za teoriju animacijskog filma i s obzirom na važnost njegova rada u kreiranju programa animacijskih festivala kao što su Zagreb i Annecy.

Konkurencija

Uspjeh svakoga međunarodnog natjecateljskog festivala animacije ovisi o poslu selekcijskog odbora. Ove godine taj su odbor sačinjavali Rada Šešić, hrvatsko-nizozemska filmska kritičarka, David Ehrlich, američki redatelj animacije, i Witold Nowak, poljsko-švedski učitelj animacije. Zbog rekordnog broja prijavljenih filmova odbor je imao tešku zadaću. Kao i obično, zagrebački je festival bio dobra kombinacija filmova već etabliranih autora i mladih talenata. Natjecali su se filmovi sa svih kontinenata. Filmovi iz Velike Britanije, Sjedinjenih Država i europskih zemalja bili su, kao i obično, dominantni, ali su filmovi iz zemalja manje poznatih po animaciji, kao što su Meksiko, Iran, Indija i Južna Koreja, dali festivalu pravo međunarodno ozračje. U Zagrebu su teme, sadržaj i tehnike natjecateljskih filmova uvelike varirale. Eksperimentalni apstraktni filmovi uvijek pronađu svoj put kao i ambiciozni filmovi snažne umjetničke vizualnosti. Istovremeno, maštoviti propagandni filmovi i duhoviti crtani filmovi daju programu notu zabave i različitosti.

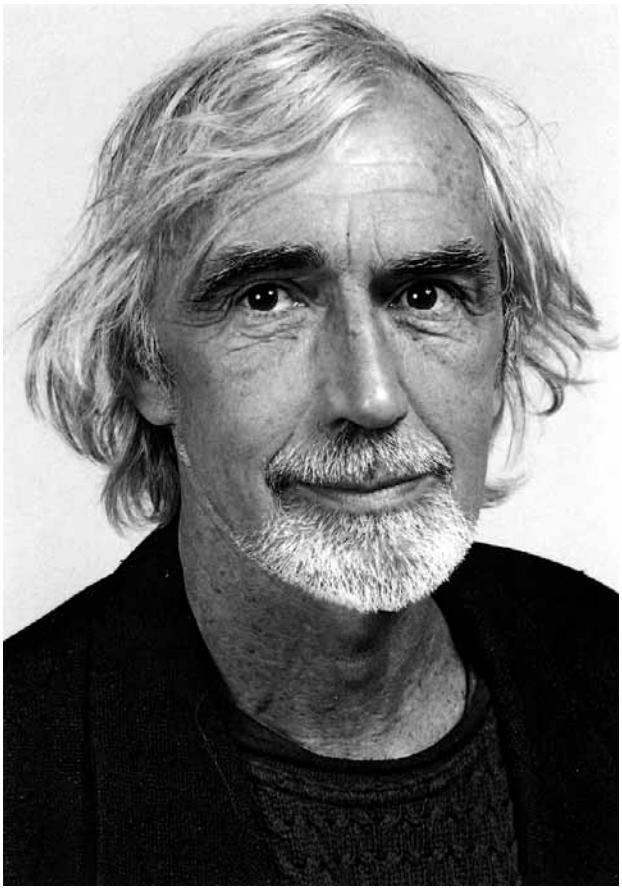
Glavno natjecanje prošireno je ove godine petim programom. Sa po dva prikazivanja unutar svakog programa ukupno vrijeme natjecateljskih filmova prešlo je dvanaest sati. Osim toga, organizirano je i posebno natjecanje za filmove studenta animacije iz cijeloga svijeta. Posebno iznenađenje među studentskom konkurencijom bili su brojni dobri filmovi iz Južne Koreje. Selekcijski odbor dodijelio je nagradu za najbolju školu animacije Školi za umjetnost i dizajn Kaywon, koja se dvama filmovima natjecala u glavnoj konkurenciji. Još su dvije korejske škole imale filmove u studentskoj konkurenciji. Studentski žiri u sastavu Bärbel Neubauer (Austrija-Njemačka), Monique Renault (Francuska-Nizozemska) i Nena Šešić-Fišer (Hrvatska-Nizozemska) svoje je nagrade podijelio filmovima iz Francuske, Velike Britanije, Slovačke, Koreje i Indije. Nagrada publike pripala je Kunjy Chen s Royal Colege of Art iz Londona za film *Subida*.

ered a classical work in the field of history of animated film and the must reading for any further study of animation'. Giannalberto Bendazzi was a natural recipient of this first animation theory award not least for the importance his work has had for the programming of animation festivals like Zagreb and Annecy.

The Competition

The success of any international animation competition festival is dependent on the job of the selection committee. Croat-Dutch film critic Rada Sesic, American animation director David Ehrlich and Polish-Swedish animation teacher Witold Nowak made up this year's committee.

With a record number of film entries, the selection committee had a hard job. As usual the Zagreb selection was a good mixture of films by well-established authors and films by younger talents. Films from every continent were in competition. Films from the UK, USA and European countries dominated as usual, but impressive films from less profiled animation countries like Mexico, Iran, India and South Korea gave the competition a real international feeling. In Zagreb the theme, content and technique of the films in competition varies widely. Experimental abstract films always finds its way into the Zagreb competition. The same goes for ambitious films with strong artistic visuals. At the same time inventive advertising films and funny traditional



Paul Driessen

Običavalo se studentske filmove uključiti u glavno natjecanje. Uvevši posebno studentsko natjecanje, Zagreb razlikuje i 'A' i 'B' natjecanje. Budući da se diljem svijeta napravi mnoštvo kvalitetnih studentskih animiranih filmova, oni svakako moraju biti prikazani na međunarodnim festivalima, a odvojeni studentski program savršen je za to. No, interes publike nije tako velik za studentsko natjecanje kao što je za glavno natjecanje. Zagrebački se festival uistinu trudi dati mu jednako značenje prikazujući i jedno i drugo natjecanje u Velikoj dvorani. A i vrijeme prikazivanja u 18.00 prije samoga glavnog natjecanja sasvim je dobar izbor.

Prijašnjih je godina zagrebački festival unutar samo jednog natjecanja prikazivao malen broj kratkih studentskih filmova, a samo su najsretniji studenti bili izabrani za natjecanje i imali mogućnost prikazati svoje radove pred golemom publikom unutar programa potvrđenih animatora. Znam da je takav ravnopravan odnos studenta i njihovih heroja glavni poticaj mladim studentima da ustraju u stvaranju karijere u animaciji. Budući da su mnogi studentski filmovi među najboljim animiranim filmovima koji su ikada napravljeni, te da su osvajali glavne nagrade na međunarodnim festivalima animacije u posljednjim desetljećima, najbolji studentski filmovi i u budućnosti će pronaći put do glavnog natjecanja. Kako bi se izbjeglo kategoriziranje studentskih filmova na 'A' i 'B', nadam se da će festival svakako obratiti pažnju na tu tematiku na budućim festivalima.

Glavna je tema razgovora svakoga filmskog festivala posljednje večeri rezultat rada žirija. Ponekad se žiri hvali zbog hrabrosti i originalnosti pri izboru dobitnika. Češće im se čestita na dobro obavljenu poslu koji je zadovoljio široku festivalsku publiku. Šest kompetentnih profesionalaca međunarodne animacije naporno je radilo tjedan dana, a iz onoga što sam čuo, ugodno ozračje prožimalo je njihov rad. Siguran sam da je u društvu Uksane Čerkasove (Rusija), Joanne Quinn (Velika Britanija), Linde Simensky (SAD), Georgesa Lacroix (Francuska), Ede Lukmana (Hrvatska), Györgia Elekesa (Mađarska) i Caroline López Caballero (Španjolska) rasprava bila vrlo zanimljiva i poticajna. Oni svakako imaju i autoritet i znanje da budu hrabri pri svojim odlukama.

Malo sam razočaran što se njihova hrabrost nije iskazala. Izrazito je teško usporediti i izabrati između filmova kao sto su *Otac i kći* (*Father and Daughter*) Michaela Dudoka de Witta i *Ugađanje instrumenata* (*Tuning Instruments*) Jerzyja Kucie. Oba su filmovi velika postignuća animacije, no namijenjena različitom gledateljstvu. Dok se Dudok de Wit sviđa širokoj publici, Kucia je svakako 'art' redatelj. Jedan od razloga postojanja umjetničkih natjecanja kao što su filmski festivali jest taj da pobjednici mogu iskoristiti pobjedu kako bi se njihovi umjetnički filmovi prikazivali široj publici. *Ugađanje instrumenata* treba poticaj svakako više nego *Otac i kći,* koji je već 'moderni klasik'. Dati *Grand Prix* Michaelu Dudoku de Wittu za film *Otac i kći* po mom je mišljenju bio sigurniji izbor koji će zadovoljiti publiku. Već je osvojio velike nagrade kao sto su *Oscar* i *Grand Prix* na festivalu u Annecyju prošle godine. To je nedvojbeno zaslužena nagrada. Osobno, više bih volio da je *Grand Prix* dobio film *Ugađanje instrumenata*, fantastična »*studija psihologije ljudskog*

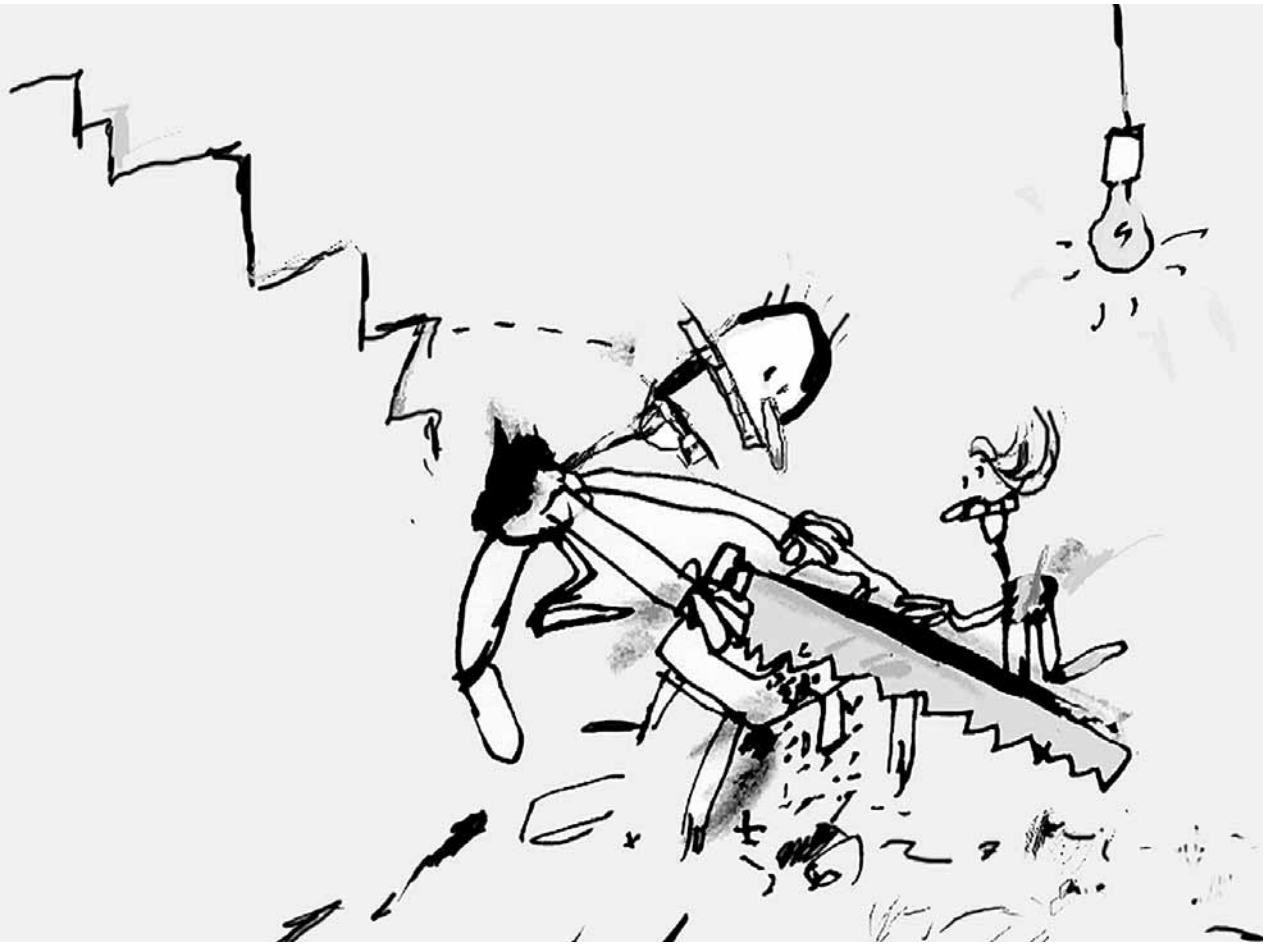
cartoons make the competition programs highly entertaining and diverse.

The main competition was this year expanded with a fifth program. With two sessions in every program, the total time of the films in competition now passed 12 hours. In addition a special competition was set up for the many student films that are produced at animation schools worldwide. A most welcome surprise in the student competition was the strong input of films from South Korea. The Selection committee gave their award for the best animation school as shown in the entered films to the Kaywon School of Art and Design which had two films in the main competition while two other Korean schools had films in the student competition. The student jury Bärbel Neubauer (Austria-Germany), Monique Renault (France-Holland) and Nena Sesic-Fiser (Croatia-Holland) gave their prizes to films from France, UK, Slovakia, Korea and India. The audience prize went to Kunjy Chen from Royal Colege of Art in London for *Subida*.

The student films used to be included in the main competition. By introducing a separate student film competition, Zagreb also makes a distinction between 'A' and 'B' competition. With the huge amount of quality student animation made around the world, these films definitely deserve to be screened at international festivals and the separate student programs provide the occasion for that. But the audience interest for the student competition is not as big as for the main competition. The Zagreb festival really tries to make it as equal as possible by showing the student competition in the Large Hall where the main competition is also screened. The screening time at 6pm before the main competition is well chosen as well.

With just one competition programme that included the short student works the Zagreb festival has been an excellent possibility for the students lucky enough to be selected for the competition, to get their works shown to a huge audience in the same programs as the established animators always present in Zagreb. I know that this experience of being treated as equals with their heroes has been a major encouragement for young students to continue their struggle to make a career in animation. Since many student films are among the best animation films being made and have won major prizes at international animation festivals over the last decades, the best student films will also continue to find its way into the main competition in the future. To prevent the categorization of A- and B-student films I hope the festival will be most conscious in treating this issue at future festivals.

The big theme of discussion of every film festival on the last evening is the results of the jury's work. Sometimes the jury is hailed for their braveness and originality in the choice of prizewinners. More often they are congratulated for a good job that pleased the general festival audience. 6 very competent animation international professionals were working hard during the week, and from what I heard, the atmosphere surrounding their work was pleasant and good. In the company of Oxana Cherkassova (Russia), Joanna Quinn (UK), Linda Simensky (USA), Georges Lacroix (France), Edo



Flux, Chris Hinton

bića i njegovih iskustava u kontekstu svakodnevnih situacija, žaljenje za protjecanjem vremena«. U tom filmu Kucia predstavlja i otvara pred gledateljem sofisticirani filmski svijet, a na nama je da pustimo da se naša vlastita iskustva poigraju s elegantnim i fascinantnim mračnim slikama. *Ugađanje instrumenata* svakako me se najviše dojmilo, najviše me potaknulo kao gledatelja, a osim toga o tom sam filmu najviše raspravljao s ostalim sudionicima za vrijeme cijelog festivala. Pripada među filmove koje jedva čekate ponovno vidjeti.

Film *Ugađanje instrumenata* očito je bio među kandidatima za *Grand Prix*, dobio je jednu od pet nagrada za »*filmove iznimne kvalitete prema mišljenju žirija*«. Ostala četiri filma bili su crtani filmovi kao i dobitnik *Grand Prixa*. Međutim, crtani filmovi sasvim drukčijeg stila i sadržaja. Paul i Sandra Fierlinger i dalje stvaraju fascinantne animirane dokumentarce s dozom autobiografskog. Ovaj put riječ je o njihovu odnosu prema psima, koji je na najljepši mogući način predstavljen u filmu *Mrtva priroda s animiranim psima* (*Still Life with Animated Dogs*). Rus Mihail Aldašin i Kanađanin Chris Hinton poznati su redatelji animiranog filma kojima je humor glavna tema radova. Dobili su posebne nagrade za *Bookashky* i *Izljev* (*Flux*), dva filma u kojima uživate zbog njihove inteligencije i domišljatosti, a ipak vas potiču na razmišljanje. Aldašin je osvojio i nagradu publike, a Hinton nagra-

Lukman (Croatia), György Elekes (Hungary) and Carolina Lopez Caballero (Spain), I'm sure the discussions must have been very interesting and encouraging. And they definitely have the authority and knowledge to be able to be brave in their choices.

I'm a bit disappointed that their braveness didn't come through. It's very hard to compare and chose between films like *Father and Daughter* by Michael Dudok de Wit and Jerzy Kucia's *Tuning Instruments*. They are both great achievements as animated films. The target audience for the films are quite different. While Dudok de Wit appeals to a wide general audience, Kucia is clearly an arthouse filmmaker. One reason for art competitions like film festivals is that the winners hopefully can use their victory to get their artistic films to be shown more widely. *Tuning Instruments* needs this incitement more than *Father and Daughter* that already is a 'modern classic'. To give the Grand Prix to Michael Dudok the Wit's *Father and Daughter* was in my opinion a safe audience-pleasing choice. It has already won major prizes, like the Oscar and the Grand Prix in Annecy last year. It surely is a deserving winner. But, personally I would have prefered the Grand Prix to be awarded to *Tuning Instruments*, a remarkable 'study of the psychology of a human being and his experiences in the context of

Zločin i kazna, Piotr Dumala

du *Večernjeg lista* i studija dizajna. Hinton je u mnoštvu crtanih filmova koje je napravio razvio osebujan i vrlo inovativan vizualni stil, te je stoga nagrada dizajnera više nego zaslužena. Peta posebna nagrada uz velik je odjek dodijeljena Paulu Driessenu za film *Dječak koji je vidio santu leda* (*The Boy Who Saw the Iceberg*) za »*jasnoću vizualnog pripovijedanja, tečnost animacije i kvalitetu filmske glazbe*«. Zadivljujuće je kako Driessen, u svakom filmu iznova, na vrlo osoban način uspijeva iznenaditi i oduševiti publiku predstavljajući obiteljske teme u različitim varijacijama. Dobro uspostavljena suradnja s kompozitorom Normandom Rogerom rezultira uzbudljivim audio-vizualnim iskustvom. Nagrada za studente otišla je u ruke Rusa Stepana Birjukova za film *Susjedi* (*Neighbours*), a nagrada *Zlatko Grgić* za najbolji debitantski rad pripala je televizijskom redatelju propagandnih spotova, Australcu Neilu Goodridgu za 2D-kompjuterski film *Pa*.

Meksički animirani film na glini *Do kostiju* (*Hasta los huesos*), podijelio je nagradu publike s Aldašinom. Taj osvježavajući i fascinantni film posvećen umjetnosti Josea Guadalupe Posade i meksičkoj tradiciji slavljenja smrti bio je očit miljenik zagrebačke publike. Potkraj festivala pretpostavljalo se da će ući u natjecanje za *Grand Prix*, no nije se našao na završnoj listi koju je predstavio žiri.

Duh ASIFA-e

Od samog početka zagrebačkog festivala taj događaj ima posebno mjesto u izgradnji svjetske animacijske scene. Kao i ASIFA-i, tako je i Zagrebačkom festivalu glavni cilj bio slavljenje međunarodne umjetnosti animacije. Festival 2002. godine potvrdio je da je Zagreb među onima koji najbolje nastavljaju tu ponosnu tradiciju. Kao predsjednik ASIFA-e, Thomas Renoldner piše u festivalskom programu:

> *U mnoštvu animacijskih i medijskih festivala kojima smo u današnje doba okruženi, od ključne je važnosti imati festival kao što je zagrebački:*

everyday situations, a lament for the passing of time'. In this film Kucia presents and opens up a most sophisticated film world for his audience, and it's up to us to let our own experiences play along with his elegant and fascinating dark images. *Tuning Instruments* was the film that impressed me the most, it was the film that activated me as a viewer the most, and it was the film I mostly discussed with other participants throughout the festival. It's the kind of film you hardly can wait to see another time.

Obviously *Tuning Instruments* was among the Grand Prix candidates of the jury, since it was given one of five awards for 'films of outstanding qualities at Jury's discretion'. The other 4 were all animated cartoons as the Grand Prix winner. But cartoons of quite different style and content. Paul and Sandra Fierlinger continue to make fascinating animated documentaries with autobiographical touch. This time it is their relationship to dogs that's explored in a most enjoyable way in *Still Life with Animated Dogs*. The Russian Mikhail Aldashin and Canadian Chris Hinton are both well-established animation directors with humour as their major theme. They got special awards for their funny *Bookashky* and *Flux*, two highly enjoyable films of intelligence and wit that also make the audience think. Aldashin also won the audience award while Hinton won the awards given by the Vecernji list newspaper and the Design Studies. Hinton has developed a personal and highly inventive visual style through his many cartoons, and this design prize was well deserved. The fifth special award was with huge response given to omnipresent Paul Driessen for *The Boy Who Saw the Iceberg* for 'the clarity of visual narration, the fluidity of animation, and the quality of soundtrack'. In his very personal style it's amazing how Driessen manage to surprise and thrill his audience in film after film with new variations over familiar themes. The well-established collaboration with composer Normand Roger makes his films a real exciting audio-visual experience. The student prize went to the Russian Stepan Birjukov for *Neighbours* while the Zlatko Grgic award for best debut work went to Australian TV commercial director Neil Goodridge for the 2D-computer-film *Pa*.

The Mexican claymation *Hasta los huesos* (Down to the Bone) shared the audience prize with Aldashin. This refreshing and fascinating film devoted to the art of Jose Guadalupe Posada and the Mexican tradition of celebrating death, was a clear favourite by the Zagreb audience. It was a common guess for the grand prix towards the end of the festival, but it was not on the final list presented by the official jury.

The ASIFA spirit

Since the beginning of the Zagreb festival, this biannual event has been essential in the building of the international animation scene. As with ASIFA, the major goals of the Zagreb festival have been to celebrate the International Art of animation. The festival of 2002 proves that Zagreb is among those that best continues this proud tradition. As President of ASIFA, Thomas Renoldner writes in the festival programme:

• Festival koji garantira najviši standard što se tiče filmske selekcije, tehničkih uvjeta, gostoljubivosti prema redateljima natjecateljima, itd.
• Festival na kojem se stvaratelji filmova, profesionalci i publika mogu družiti i razgovarati u opuštenoj atmosferi.
• I na koncu, i najvažnije: festival koji se jasno opredijelio za umjetnost.

Dvorana Lisinski odlično je mjesto za održavanje festivala. I 1984, kada sam prvi put posjetio Zagreb, bio sam u Lisinskom. Za mene je to pravo mjesto kamo festival pripada. Gosti su smješteni u obližnjim hotelima. Ove godine imao sam sreću vratiti se u hotel Esplanade, gdje sam odsjeo i 1984. Kada su posjetitelji festivala otkrili da postoji festivalski klub u prizemlju Esplanade, stari ugledni hotel postao je mjesto koje su si mogli priuštiti i siromašni studenti. Jedini problem koji vidim oko smještanja festivala je taj što je sve smješteno blizu festivalskog centra, pa neki vjerni festivalski gost može otići iz grada, a da pritom nije vidio neke druge fascinantne strane Zagreba.

Zagrebački festival sigurno je jedno od najboljih mjesta gdje možete sresti majstore animacije iz cijelog svijeta. Lista gostiju ove godine bila je vrlo, vrlo impresivna. Mnogi od redatelja koji su se natjecali bili su i sami prisutni. Osim profesionalaca vezanih uz različite programe koji su predstavljeni na festivalu, mnogi autori manifestacije *Najbolji od najboljih* također su bili u Zagrebu. Broj međunarodnih gostujućih majstora animacije nije bio ovako velik još od najboljih festivala 1980-ih.

Gostoljubivost, zabave i izlet bili su odlični kao i uvijek. Smatram da je izlet na koji smo otišli za vrijeme festivala 1984. bio moj pravi ulazak u svijet međunarodne animacije. U prisutnosti mnogih starih i nekih novih prijatelja izlet 2002. postao je još jedna sjajna točka u mojem festivalskom pamćenju. Mješavina međunarodne tradicije i mladih animacijskih stvaratelja u kojoj se umjetnost postavlja na prvo mjesto čini zagrebački festival nezaobilaznim na međunarodnoj sceni animacije. Dat ću sve od sebe da budem tamo i 2004.

Prijevod: Snježana Kordić

In the circuit of hundreds of animation and new media festivals today, it is of essential importance to have festivals like Zagreb:
• A festival which guarantees the highest standards concerning film selection, technical conditions, hospitality for filmmakers in competition etc.
• A festival, where filmmakers, professionals and audience can meet and communicate in a relaxed atmosphere.
• And finally, but most essential: A festival which takes a clear stand for the art.

The Lisinsky Hall works very good as the festival venue. In 1984 when I visited Zagreb for the first time, it was also in Lisinsky. To me that's the venue where the festival belongs. The guests are housed in hotels close nearby. This year I even had the opportunity to come back to the Esplanade where I stayed in 1984. When the festivalgoers found out about the festival club in the basement of the Esplanade, the old prestigious hotel became an affordable place even for the poor student guests. The only problem I can see with the present placement of the festival is that everything is placed close to the festival centre and as an eager festival guest one can risk to go home without having explored the other fascinating sides of Zagreb.

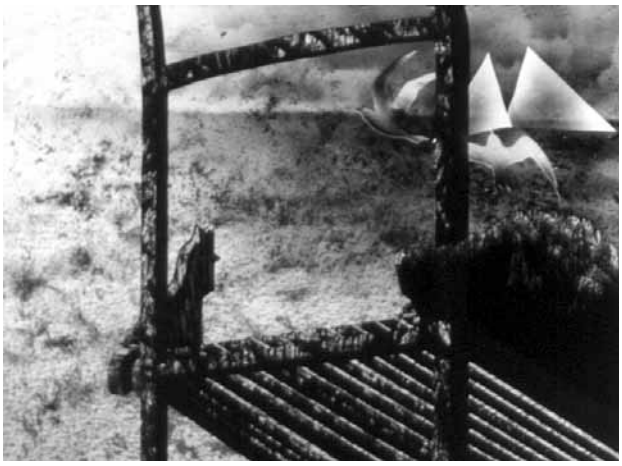
The Zagreb festival is one of the very best places in the world to meet the professionals of international animation scene. The list of guests this year was very, very impressive. Many of the filmmakers in competition were present. In addition to professionals connected to the different programs presented at the festival, many of the authors in 'The Best of the Best' manifestation were in Zagreb. And the number of visiting international professionals hasn't been like this since the very best festivals in the 1980s.

The hospitality, the parties and the picnic were as always excellent. I consider the picnic at the Zagreb festival in 1984 as my real entrance to the international animation world. In the presence of many old and some new friends the picnic 2002 has become another highlight of my festival memories. The mixture of international tradition and young animation filmmaking where animation art is placed in the centre makes the Zagreb festival a must for the international animation scene. I will try really hard to be back in 2004 as well.

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Giannalberto Bendazzi

Tri iznimna filma



Podešavanje instrumenata, Jerzi Kucia

Bijenalni ritam zagrebačkog festivala animacije daje nam rijetku priliku: da na ekranu otkrijemo živi portret smjene stoljetne/milenijske produkcije, 2000-2002. To je tim važnije jer je kinematografska animacija još mlađa od sto godina. (Naravno, očito je da je aritmetičko računanje godina jednostavno fiktivno, jer je 18. stoljeće — na primjer — završilo s Francuskom revolucijom 1789, dok je 19. stoljeće trajalo do 1914 i početka Prvog svjetskog rata; ali mi nalazimo smisao u računanju godina na ovaj način.)

Za mene se tri filma prikazana i nagrađena prošlog lipnja izdvajaju kao važni s aspekta historije animacije.

Pristojnost obvezuje da se prvi od njih spomene film Michaela Dudoka de Wita *Father and Daughter* / *Otac i kći*, dobitnik *Grand Prixa* i otprije dobitnik *Oscara* kao i mnogih drugih međunarodnih nagrada.

Nepotrebno je ovdje recitirati sve pohvale tom filmu, koje ja svakako dijelim, stoga što su one već postale općim mjestom. Vjerojatno je zanimljivije naglasiti kvalitete koje to djelo čine klasičnim. *Father and Daughter*, na svoj osobit način, ultimativni je autorski film, u malome cijeli jedan žanr — usudimo se to nazvati tako — koji je bio masovno prisutan tijekom oko 45 godina prvog stoljeća animacije, što ga mnogi od nas vrednujemo kao najambiciozniji i vrijedan najvećeg poštovanja.

Prva je komponenta klasika povjerenje. Klasično ovdje znači: tomu se uvijek može vjerovati. Ovaj film je narativan, pri-

Giannalberto Bendazzi

Three Outstanding Films

The biannual cadence of the Zagreb Animation Festival gives us a rare opportunity: to find on the screen the living portrait of the turn of the century / turn of the millennium production, 2000-2002. This is even more significant considering that cinema animation is still less than 100 years old. (It is of course obvious that the arithmetic count of the years is simply fictitious, as the XVIII century — for instance — ended with the French Revolution in 1789 and the XIX lasted until 1914 and the First World War; but we do count years this way and we find a meaning in it).

To me, three films screened and awarded last June are outstanding from the history of animation viewpoint.

The first one, noblesse oblige, is Michael Dudok de Wit's *Father and Daughter*, Grand Prix and already Oscar winner and winner of many previous international awards.

It is not necessary to sing this film's praises here, the praises which I certainly share but that already are commonplace. More interesting is probably to emphasize its quality of a classic. *Father and Daughter*, in its own way, is the ultimate auteur film, the epitome of a genre — let's dare to call it that — that has been massively around for about 45 years of the first century of animation and that many of us ranked as the most ambitious and estimable of all.

The first component of a classic is to be reassuring. A classic stands there: you can always trust it. This film is narrative, tells an understandable story: »*A father says goodbye to his young daughter and leaves. She awaits his return for days, seasons, years. When her life is eventually over, she can hug him again*«. The technique is traditional pencil and charcoal. The images depict recognizable human beings, bicycles, a rowboat, landscapes, water, grass, rain, wind. The music is tonal, with hints of both cultivated and folkloric themes. The ending shows the old daughter lying in a foetus-like position in her father's sunken rowboat; suddenly she sits up, she feels something is changing, she walks, she runs, she becomes younger and younger, she eventually embraces that man she had ever been longing for. Did she dream? Did she fantasize? Did she die and join him in the afterlife? We will never know — but we are familiar with this narrative procedure, that has been used for decades in movies, books and comic books.

A classic is reassuring within the boundaries of its own genre, too. An auteur film, *Father and Daughter* is neither

ča razumljivu priču: »*Otac se pozdravi sa svojom mladom kćerkom i odlazi. Ona čeka na njegov povratak danima, godišnjim dobima i godinama. Tek kad se njezin život približio kraju ona ga ponovo može zagrliti*.« Tehnika je tradicionalna, olovka i ugljen. Slike su prepoznatljive i opisuju ljudska bića, bicikle, čamac, krajolike, vodu, travu, kišu, vjetar. Glazba je tonalna s aluzijama kako na kultivirane tako i na folklorne teme. Na kraju vidimo ostarjelu kćerku kako leži u položaju fetusa u zatrpanu očevu čamcu; nenadano ona ustaje, osjeća neku promjenu, šeće, potom trči, postaje sve mlađa i mlađa i konačno grli čovjeka za kojim je oduvijek čeznula. Je li ona sanjala? Je li fantazirala? Je li umrla i pridružila mu se u zagrobnom životu? To nikada nećemo saznati — ali nam je narativni postupak blizak, isti takav postupak desetljećima se primjenjivao u filmovima, knjigama i stripovima.

Klasično je također stvaranje povjerenja unutar okvira žanra. Autorski film kakav je *Father and Daughter* nije ni povezan niti se povezuje s nekom serijom, to je djelo jedno-u-svojoj-vrsti kao pjesma ili slika. Ono ne pokušava zadovoljiti publiku, ono prenosi posebno osjećanje i posebnu pojavnost, a publika je slobodna u izboru da li to prihvatiti ili ne. Njegov smisao nije da zabavi ili da ispuni slobodno vrijeme nekog gledatelja: to je seriozna, poruka muškarac-muškarcu (ili ženi). Napokon, to je napisala, oblikovala, animirala i režirala jedna osoba, čiju inspiraciju ne može pogrešno prikazati ili modificirati previše suradnika.

Klasično ne znači uvijek *tradicionalno* — ili još gore *déja vu*. Kao stvarni klasik, *Father and Daughter* zapravo uvodi svoje inovacije bez revolucije. Na primjer: kao animator Michael Dudok de Wit ističe se osobitim darom za kreativni pokret. Kako u ovom filmu, tako i u prethodnom *The Monk and the Fish*, likovi glume i gestikuliraju u izražajnom staka-to-stilu kakav nikad prije nisam vidio. (Nadam se da će mnogi nastavnici koji neumorno ustrajavaju da studente nauče *squash-and-stretch* / *spljošti-pa-rastegni* metodi razmisliti o ovom primjeru.) I još: digitalno bojenje unaprijedilo je mogućnosti korištenja *airbrusha,* s ponešto zrnaste teksture i ponešto suptilnih vibracija koje naglašavaju osjećajnost i atmosferu kad god je to potrebno. Konačno, grubo osvjetlja-

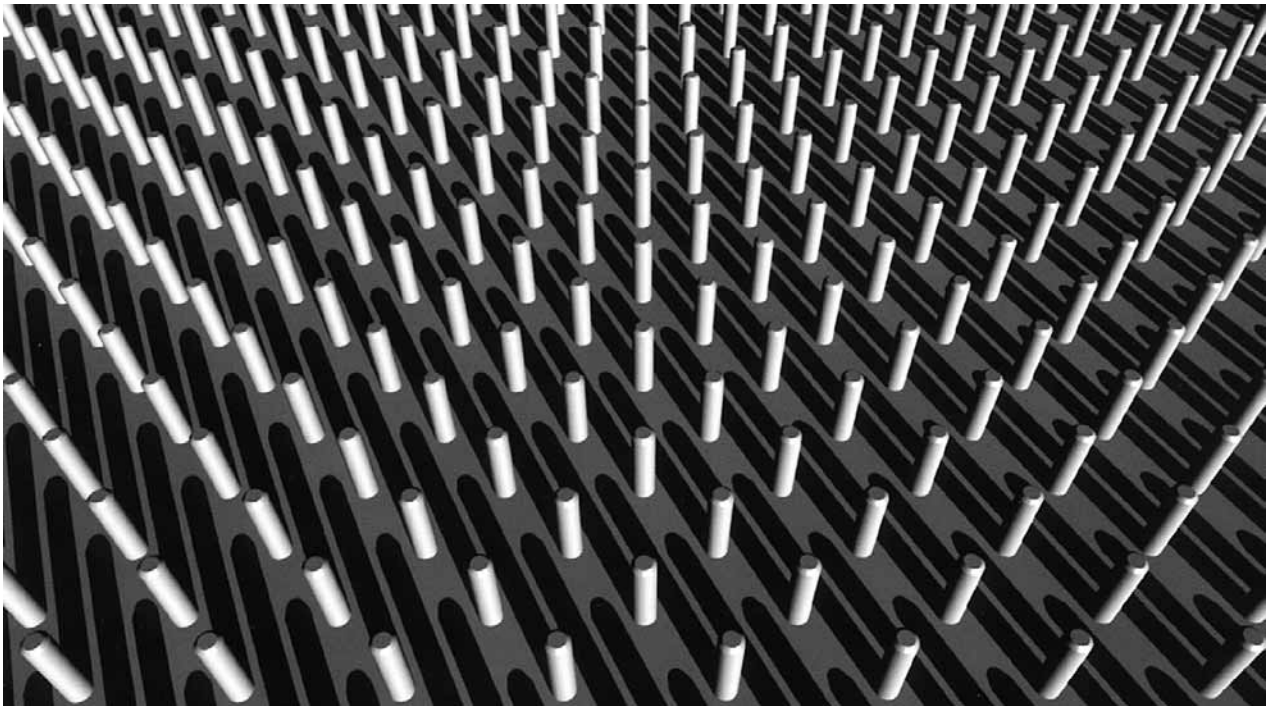
Otac i kći, Dudok de Witt

Michael Dudok de Witt

linked nor linkable in a series, it is a one-of-its-kind work like a poem or a painting. It doesn't try to please the audience; it conveys a special feeling and a special appearance instead, that audiences will be free to just accept or not. It doesn't mind entertaining or filling some viewers' leisure time: it is a serious, man-to-man (or woman) message. Eventually it is written, designed, animated and directed by one only person, whose inspiration can't be misrepresented or modified by too many collaborators.

'Classic' doesn't anyway mean 'traditional' — or worse, 'déja vu'. Like a real classic, *Father and Daughter* actually has its share of innovation without revolution. For instance: as an animator, Michael Dudok de Wit sports a special talent for creating movement. Both in this film and in his previous *The Monk and the Fish*, characters act and gesticulate in an expressive staccato style that I had never seen before. (I hope that many teachers that tirelessly insist in providing their students with squash-and-stretch lessons only will take this example into consideration). More: the digital colouring improves the possibilities of established airbrush, with some granularity and some subtle vibration that emphasize emotions and atmosphere when needed. Eventually, harsh light on characters had never been as eloquent as in the final sequence of this subtle drama.

We will certainly have more auteur films, maybe as great as this one. But at the turn of the century it certainly seals an important worldwide chapter that during that century our art form had chosen to write.



Barcode, Adriaan Lokman

vanje likova nikada nije bilo tako elokventno kao u završnoj sceni ove suptilne drame.

Sigurno ćemo imati još autorskih filmova, možda jednako velikih kao ovaj. Ipak, na smjeni stoljeća ovaj film svakako udara pečat na svjetski važno poglavlje koje je ta umjetnička forma ispisala tijekom stoljeća.

Tuning the Instruments / *Podešavanje instrumenata* Jerzyja Kucije (nagrada za izvanrednu kvalitetu) po mom je mišljenju remek-djelo i najbolji film koji je taj iznimni filmski stvaralac ikada napravio; ali ono što mi još više pada u oči jest skok tog filma u budućnost.

Nikad mi se još nije dogodilo da vidim tako savršeno sineastično djelo (*synaesthesia: a subjective sensation or image of a sense other than the one being stimulated* / *sineastezija: subjektivni osjećaj ili slike osjećaja drugačije od onih koje su stimulirane* — Longman Webster English College Dictionary). Ovdje bi slike bile besmislene bez zvuka i obratno. Spoj je totalan.

Kombinacija svih osjećaja unutar umjetničkog iskustva cilj je koji je ljudsko biće nastojalo dosegnuti još u Pitagorino vrijeme. Pokušaji stvaranja korespondencije između zvuka, boje i pokretnih slika idu daleko, do Francuza Jean-Bertrand Castela u 18. stoljeću, i nastavljaju se u djelatnostima tako različitih teoretičara i praktičara kakvi su Charles Baudelaire, Richard Wagner, Aleksandar Skrjabin, Vasilij Kandinski, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Walt Disney.

Zašto smo oduvijek željeli stvoriti *Gesammtkunstwerk* (otprilike: 'potpuno umjetničko djelo'), iskustvo građeno na osnovi svih naših osjetila? Očito stoga što bi nas to odvelo u Hrabri Novi Svijet, sa mnogo religijskih, poetskih, mističnih

Tuning the Instruments by Jerzy Kucia (award for outstanding qualities) is in my opinion a masterpiece and the best film of this extraordinary film-maker ever; but what strikes me more is its leap towards the future.

I have never seen such a perfectly synaesthetic work (*synaesthesia: a subjective sensation or image of a sense other than the one being stimulated* — Longman Webster English College Dictionary). Here the images would be meaningless without the soundtrack and vice versa. The blending is total.

The combination of all senses within an artistic experience is a goal that even in Pythagoras' times people hoped to reach. The attempts at creating correspondences between sound, colour and moving images go back to France's Jean-Bertrand Castel, in the XVIII century, and continued then through such different theoreticians and practitioners as Charles Baudelaire, Richard Wagner, Aleksandr Scriabin, Vassily Kandinsky, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Walt Disney.

Why did we always want to reach a Gesammtkunstwerk, an experience built on all of our senses? Obviously because it would bring us into a Brave New World, with a lot of religious, poetic, mystical consequences. It would — literally — be a dream come true; the Paradise in our terrestrial lifetime.

Apart from its captivating imagery and its intense, all consuming poetry, *Tuning the Instruments* is to me the ultimate hypnotic and hypnotizing film, where the viewer enters into a new psychic dimension of sounds and images. In a way it seals (I'm repeating this verb again) an era of researches, going further than Scriabin, McLaren and Co. ever did. In

posljedica. To bi — doslovce — značilo da snovi postanu java; Raj u našem zemaljskom životu.

Osim po svojoj očaravajućoj likovnosti i svojom intenzivnom, sveobuhvatnom poetičnošću, *Tuning the Instruments* za mene je krajnje hipnotički i hipnotizirajući film, gdje gledatelj ulazi u novu psihičku dimenziju zvuka i slike. Na neki način film udara pečat (ponovo upotrebljavam tu konstrukciju) na jedno istraživačko doba, idući dalje od onoga sto su Skrjabin, McLaren i Co. ikada dosegnuli. Drugim riječima, film daje zamah našem dobu koje karakterizira digitalna elektronska tehnologija i pokušaji da se izumi virtualna realnost. *Tuning the Instruments* dolazi s plodnim umjetničkim *što* pred inženjere koji su izumjeli puko *kako*.

Barcode Adriaana Lokmana žiri Zagreba 2002. nagradio je za *»jedinstven način animacijske iluzije ostvaren manipuliranjem svjetlom i sjenama«*.

Kao prijatelj kasnog Alexandrea Alexeieffa osjećao sam fascinaciju pred tim istraživanjem kompjuterski generiranih *iglica* i njihovih *sjena* na bijeloj površini što se doimala poput divovskog ekrana. Kao poštovalac Normana McLarena osjećao sam fascinaciju pred strukturom i ritmom filma u kojem su, kao i mnogim radovima toga majstora, oblici kreirani i onda umnoženi uz istodobnu koreografiju plesa tih oblika na ekranu. Konačno, osjećao sam fascinaciju pred pukom činjenicom da jedan takav projekt koji se zrcali u djelima tih autora koji su bili ponosni na svoje rukotvorno majstorstvo izveden najsofisticiranijim kompjuterima. Da je autor svjesno operirao na polju višeslojne i sistematizirane animacijske kulture, mogli bismo to označiti primjerom 'postmodernističkog' pristupa.

Međutim Adriaan Lokman javno i besramno izjavljuje da nikad nije vidio ni jedan Alexeieffov film i da jedva da je i čuo za McLarena.

Ne mislim da nas to mora razočarati. Premda bez znanja o tome, Adriaan Lokman ovdje evidentno rekapitalizira neke stilske vježbe iz stvaranja apstraktnih filmova koje su postale ukorijenjene u našoj vizualnoj svijesti; *Barcode* je svakako inspirativno i inovativno artističko dostignuće koje se nameće našem promišljanju. Apstraktno stvaranje filmova, započeto u Italiji 1911-12. i poslije službeno rođeno u Njemačkoj 1921. (s *Lichtspiel Opus 1* Walthera Ruttmanna) već su odavno službeno mnogi počeli smatrati starim smećem. Sad znamo da ono ima sadašnjost, time i budućnost u novom mileniju, čijem otkrivanju upravo svjedočimo.

Prijevod: Snježana Kordić

another way it gives momentum to our era, characterized by digital electronic technologies that try to invent a Virtual Reality. *Tuning the Instruments* provides a fertile artistic 'what' to the engineers that are merely inventing the 'how'.

Barcode by Adriaan Lokman was awarded by the Zagreb 2002 jury for *»the unique way the illusion of animation is created by the manipulation of light and shadows«*.

Having been friends with late Alexandre Alexeieff I feel fascinated by this exploration of computer-generated 'pins' and their 'shadows', on a white surface that looks like a gigantic 'pinscreen'. As an admirer of Norman McLaren I feel fascinated by the structure and the pace of a film that, like most of this master's works, proposes a shape then multiplies it, and while doing so choreographs the dance of those shapes on the screen. Eventually, I feel fascinated by the mere fact that such a project, which mirrors itself into the work of those creators who were proud of their manual craftsmanship, be fulfilled by the most up-to-date computer software. Had its creator consciously operated on the ground of a stratified and digested animation culture, we would cast it for an example of 'postmodernist' approach.

But Adriaan Lokman publicly and shamelessly declared that he never viewed any Alexeieff film and that he barely knows McLaren.

I don't think we have to be disappointed by that. Although without his knowing it, Adriaan Lokman evidently recapitulates here some stylistic lessons of abstract film-making that became rooted in our visual collective consciousness; and certainly *Barcode* is at any rate an inspired, innovative artistic achievement which imposes itself to our consideration. Abstract film-making, pioneered in Italy in 1911-12 and officially born in Germany in 1921 (*Lichtspiel Opus 1*, by Walther Ruttmann), was by many people considered old Avant-garde rubbish by now. We know now it has a present, and therefore a future as well, even in this new millennium whose development we are witnessing.

Adriaan Lokman

UDK: 791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Rada Šešić

U znaku autorskoga filma

Privlačnost zagrebačkog festivala

Još dok smo u ožujku nas troje; David Ehrlich iz Sjedinjenih Država, Witold Novak iz Švedske i ja, pregledali nešto više od devet stotina i pedeset filmova koji su pristigli na selekciju ovogodišnjeg 15. svjetskog festivala animiranih filmova Zagreb 2002, bilo je jasno da će festival biti kvalitativno, bar što se tiče filmova u službenom programu, izniman. Naime, ne događa se baš svake sezone da vrhunski umjetnici u istoj godini izađu s novim filmovima kao što se zbilo ovog ljeta, kada smo imali nova ostvarenja Jerzyja Kucie, Piotra Dumale, Dudoka de Wita, Joan C. Gratz, Paula Driessena, sve vr-

Rada Sesic

Under the Sign of 'Auteur Creativity'

The attraction of Zagreb Animafest

The Zagreb festival of animated films has always been important for creative 'auteur' works. Nowadays, as many western festivals are shifting their interest towards the market and commercial programmes, the 30 years old Croatian festival is one of the rare big events that remained devoted to the promotion of animation as an artistic expression. This year, the selection committee received more than nine hundred and fifty films and that proves that Zagreb's *Animafest*, in spite of the recent war in former Yugoslavia, is still a leading gathering of animators of the world. Very well known

Dječak koji je vidio santu leda, Paul Driessen

snih animatora, stilski i tematski posve različitih, no izražajno neobično snažnih.

Sama činjenica da svi ti veliki umjetnici odnosno njihovi producenti, šalju svoje radove u Zagreb, na festival koji nema ni *market* gdje bi se filmovi prodavali niti jaku domaću televiziju koja bi otkupljivala filmove u većem broju, govori da je u pitanju isključivo ugled samog festivala. Osnova ugleda leži u naizgled jednostavnoj, a zapravo iznimno zahtjevnoj, politici festivala — a to je zastupanje animacije kao autorskog, umjetničkog izraza, a ne kao tržišnog proizvoda.

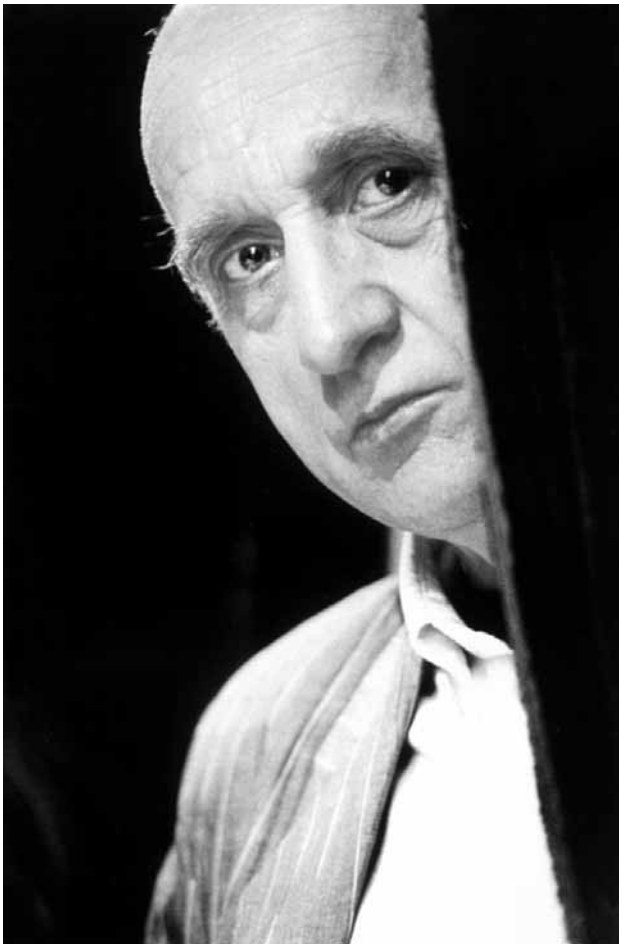
To znači da autori poput Kucie, Dumale, Norsteina, Caroline Leaf i drugih, koji se po pet i više godina zatvore u svoje studije i rade na projektu koji ih kreativno uzbuđuje i nikada ne uspiju u potpunosti naplatiti svoj rad unatoč brojnim nagradama, cijene da još negdje u svijetu postoji festival koji promovira upravo taj njihov stvaralački izraz, tu predanost, neobičnu darovitost, vještinu, artističku jedinstvenost i ne povija se pred zahtjevima tržišta poput mnogih drugih svjetskih festivala koji su to učinili u proteklih deset godina.

Druga osobina festivala koja oduševljava inozemne goste, naročito autore koji baš zbog toga vole doći u Zagreb jest — publika. Svake večeri u dvorani *Lisinski* tisuću i nešto različitih pojedinaca, starih i mladih, muškaraca i žena, uspijeva prividno postati jedno i svojom reakcijom dati novi život filmu. Takav je život često djelomice iznenađenje i za sama stvaratelja. Osjetiti da publika cijeni kako dobru priču i duhovitost tako i inovaciju, višeslojnost kreacije i uopće predanost samog autora, najveća je nagrada svakom animatoru. Očigledno, zagrebački je festival tijekom protekla tri desetljeća odgojio svoje gledateljstvo. Sada dolaze upravo roditelji s djecom koji su i sami nekoć kao djeca dolazili na festival. Oni odmah prepoznaju što je dobro, a što je osrednje, dosadno, već viđeno... Autori, barem nekolicina s kojima sam o tome razgovarala, cijene kod publike u Zagrebu osobito otvorenost i iskrenost, jer na film koji ne vole također reagiraju burno. I upravo zbog tog specifikuma publike projekcija na Animafestu i za samog je autora uzbudljiv čin.

I, treće, Animafest je festival gdje vlada opuštenost, relativna ležernost i sporost u odnosu na festivale na Zapadu. Pored toga, za razliku od mnogih festivala u svijetu, gdje gostu treba barem tri-četiri dana da odgoneta što se gdje događa, na Animafestu je evidentna preglednost programa, kao i festivalska nenametljiva sugestija kako se međusobno družiti, sklopiti nova prijateljstva, a možda i zajedničke poslove. Uza sve to, ne odustaje se od vrhunske kvalitete u pogledu izbora filmova i tehničke preciznosti organizacije. Animafest uspio je zadržati spontanitet i šarm malih festivala, iako je već odavno postao veliki kulturni događaj u svijetu animacije.

Konkurenti za Grand Prix

I dok je posao nas u selekcijskoj komisiji bio težak jer je od stotina i stotina filmova trebalo izabrati osamdesetak za natjecateljski program, posao članova žirija čini mi se još teži jer su oni od tog broja, a od čega je bar desetak bilo izvrsnih filmova, trebali odabrati samo jedan kojem će dodijeliti glavnu nagradu te još nekoliko za nagrade prema kategorijama.



Jerzy Kucia

masters as Bob Godfrey, Paul Driessen, Juri Norstein, Caroline Leaf, Jerzy Kucia and many, many others still eagerly come to Zagreb.

The Festival's popularity rests on several pillars. Besides the fact that the Zagreb festival stands for artistic expression in animated works — which makes the official selection always very exciting and inspiring — *Animafest* also stages very interesting supplementary programmes, workshops, lectures and debates. Furthermore, the organisation is carried out as precisely and punctually as at Western European festivals. At the same time, the atmosphere is friendly and pleasant, which ensured a relaxed state of mind during the six festival days. And — last but not least — the audience in Zagreb is very specific. Being raised together with the festival over the last 30 years, they have been appreciating animation from an early age on. Nowadays they are taking their own children to the festival. That is why their reactions are so lively and vivid; they react honestly and openly to each film.

Grand Prix competitors

There were a number of films marked out as possible Grand Prix winners in the opinion of the writer. (Michael Dudok de Wit actually won the Grand Prix for *Father and*

Do kostiju, Rene Castillo

Grand Prix dobio je Micheal Dudok de Wit za film *Otac i kći* o kojem se već toliko pisalo da ću ja sada samo dodati kako je meni iznimno zanimljivo da je autor uspio dočarati mentalitet Nizozemaca, što je prava rijetkost u kinematografiji. Naime, boravećі u toj zemlji gotovo devet godina, uvidjela sam da je jako teško definirati što je to specifično lokalno u pogledu naravi života Nizozemaca. No, kada se to nešto nedefinirano, a opet prepoznatljivo sjevernjačko, ravničarsko, pomalo osamljeničko i hladno, dotakne u filmu, svatko tko živi ovdje može uprijeti prstom i reći — to je ta kvaliteta. U igranom filmu to postiže Alex van Warmerdam, osobito u filmu *Abel*, a u animaciji definitivno autor ovoga vrlo precizna djela sa suzdržanom sentimentalnošću u kojoj je nekako očigledno da je riječ o kulturi u kojoj je biti emocionalan, plačljiv i mekan — u najmanju ruku pogrešno, ako ne i sramno.

Kandidat za glavnu nagradu po mojem je sudu mogao biti i film *Ugađanje instrumenata* Jerzyja Kucie. Taj sredovječni Poljak, koji se mjesecima zna posve odvojiti od svijeta i zatvoriti u svoju radnu sobu u kojoj čak poskida sa zidova i slike kako ga ne bi ometale u stvaranju filma, svakih četiri-pet godina izađe novim djelom na svjetlo dana i svaki put zadivi i iznenadi. Zapanjujuća je Kucina dosljednost određenoj vrsti senzibiliteta. Čini se kao da stalno radi nastavke jednog

Daughter). Another one was *Tuning Instruments* by Jerzy Kucia. This Polish animator, who works at each film for five or six years, meditates on the passing of time and somehow sublimates a whole life in the film. Human relations towards everyday things in life are reflected in all Kucia's films and in each one he goes one step forward developing his very unique artistic style. Using photographs, drawings on cell and paper, colours on glass, cut outs, creative laboratory interventions, live action images and other combined techniques, Kucia creates a visual poetry in which the spectator has the liberty to find his own story line. The film *Black soul* by Haitian-Canadian director Martine Chartrand also stands out as a masterpiece. Working in the technique of painting on glass directly under the animation camera, this relatively new filmmaker tells the story of the struggle of African people. The usage of sound, especially of the drums and vocals, creates some wonderful turning points in the dramaturgy of the film.

Crime and Punishment by Piotr Dumala, who like his countryman Kucia works for years and years alone at his projects is also a remarkable achievement. Creating the atmosphere of despair and loneliness, the film haunts the spectator with its darkness and misery. The author himself invented the technique of scratching and drawing with paint on plaster

te istog djela, a oni su opet posve različiti. Svaki je film iznova svjež i umjetnički intrigantan. Ono što se danas potiče na mnogobrojnim filmskim festivalima i naziva 'proširenim medijima' je nešto što Kucia već odavno radi, samo ne ujedinjuje suvremene medije; internet, video, film ili CD-ROM nego klasičnu tehniku igranog filma te interveniranje po samom negativu, animaciju predmeta, kolaž, crtež na čelu i papiru, animaciju crteža na staklu, intervencije u laboratorijskom postupku. Zaista je zapanjujuće kako Kucia zna točno što želi poduzeti, iako tehnički mnogo eksperimentira i rezultat mu često ovisi o slučaju, a da bi dobio određeni senzibilitet, stanovitu atmosferu koja drži dramu. Naracija je u Kucie element koji je ostavljen posve otvorenim i svakom se gledatelju daje potpuna sloboda u sklapanju ikakve priče pa čak i sloboda u nestvaranju priče uopće. Naime, dramaturgija njegovih filmova, te tako i ovoga najnovijeg, ne zasniva se uopće na pripovjedačkom slijedu, nego na sklopu asocijativnih naznaka koje se uz pomoć kreiranja određene atmosfere, i time izazivanja određene emocije, u gledatelja sklapaju u neku moguću strukturu.

Poput koncepta da svaki gledatelj pri radu u proširenim medijima sam izabire put kojim će krenuti i sklapati svoju priču na internetu, CD-ROM-u ili multiekranskom prikazivanju, u Kucie, iako je sve na jednom ekranu, raslojava se značenjski. Ako se vežemo uz jednu asocijaciju i ostanemo s njoj samo nekoliko sekundi nakon što smo vidjeli određeni kadar, već smo izgubili mogućnost percepcije sljedećega, koji je jednako bogat, višeslojno nabijen i otvara nove mogućnosti čitanja filma. Time je gotovo svako novo gledanje filma drukčije iskustvo koje nas vodi u bolje razumijevanje ili pak navodi na sasvim neotkrivene putove promišljanja djela. Na primjer, stalni švenk u lijevu stranu od samog početka filma stvara određeno stanje monotonije unutar promjena te zvuk, a ne slika postaje nositelj značenja. Pred sam kraj u film ulazi boja, koja se samo povremeno zadržava na detaljima kao što su jabuka, ptice. Zvuk ponovo dominira u završnici filma, kada se osjećaj tjeskobe, nekog prigušenog užasa i krajnje nelagode stvara pucketanjem leda, ponavljanjem rada stroja s početka filma te dopiranjem zvukova klavira. Kucia stvara vrlo hermetična djela koja publika možda razumije posve različito od onoga kako autor vidi svijet, no, u svakom slučaju, njegovi filmovi gledateljima na svim točkama zemlje nešto znače. Ljudi se s nekim dijelovima filma poistovjećuju, neke ih sekvence osobito dodiruju, inspiriraju ih... a upravo je to ono što se i očekuje od umjetničkog djela. U svakom svom filmu Kucia kontemplira na neki način o protoku vremena i odnosu čovjeka prema tom fenomenu. Koristeći se najčešće crno-bijelom tehnikom, a u ovom filmu pored toga i sepijom i povremeno kolorom, autor nas vodi kroz razna životna iskustva i daje nam priliku da se sami ogledamo u njima.

Kucia je predstavnik autorskoga filma u doslovnom smislu riječi, on radi uglavnom sam na svom djelu, najbliži mu je suradnik supruga, sam je pisac scenarija, producent, dizajner, jedan od montažera, redatelj. Od prošloga filma *Kroz polje* do ovoga najnovijeg prošlo je punih osam godina. Kucia ulaže i svoj vlastiti novac u svoj rad, što nikako ne može

panels and it takes him more than five years to finish such a half-hour film. Nevertheless, like other above-mentioned animators, he believes in the magic of his work, mentioning that every animator is an 'alchemist'.

Other good films: newcomers

There were a number of interesting newcomers at the *Animafest*. A big surprise came from Mexico, a country where animation is not that much practised. *Down to the Bone* by debutante Rene Castillo is a hilarious story from the dark side of the life. Motivated by the Mexican tradition of celebrating death, the film explores possible entertainment in the afterlife. Funny, colourful, with a great story and swinging music, the film got enormous appreciation from the audiences in Zagreb.

The film *Touched by an Angel* by Beatrijs Hulskes is a poetic artistic confession of the filmmaker herself about her illness. Done in a combined technique of cut outs, marionettes and puppets, cel animation and live action, the viewer is taken along on the journey of the protagonist, who is faced with fear, pain and suffering.

Neighbours by Russian debutante Stepan Bityukov is a funny, quite surrealist visual tale on the life of a clerk, who gets taken by miraculous music. The style of the drawings reminds of the painting of the great Chagall and the atmosphere resembles Russia in the 1930-ties, where people lived in communal apartments controlling each other's lives.

The Croatian film *Every Day by Itself, Never Together* by Goran Trbuljak is one of the most interesting Croatian films, although it didn't get selected for the competition. Nevertheless, the film explores everyday life in surroundings where many extraordinary things happen. Strange things are, in this animated drawing on paper, at the margin of the frame, somewhere in the background, while ordinary café life is in the spotlight of the image. Like in life, especially in the last ten years in Croatia, important things and non-relevant things exchanged places in the focus of life. Disasters, robberies and other tragedies became ordinary

Zločin i kazna, Piotr Dumala

poslije eksploatacijom djela povratiti, te se izdržava predavačkim radom na Krakowskoj umjetničkoj akademiji.

Drugi kandidat za najveću nagradu mogao je za mene biti i film *Crna duša* Martine Chartrand. Ta haićansko-kanadska autorica, koja se proslavila filmom *Tango* rađenim za National Film Board, poslije je surađivala s ruskim animatorom Aleksandrom Petrovim na filmu *Starac i more*. Upravo iskustvo rada na tom kompleksnom filmu sada je dalo izvrstan rezultat u njezinoj poetičnoj sagi o povijesnoj borbi crnaca, rađenoj u tehnici crtanja bojom na staklu izravno ispod kamere. No, kvaliteta filma nije samo u u sjajnoj izvedbi jako teške tehnike nego u iznimno lucidnim i inteligentnim dramaturškim rješenjima. Naime, priča počinje bakinom inicijacijom malog unuka u povijest borbe crnačkoga naroda. Poetičnim transformacijama stranica knjige iz kojih izlaze likovi stvara se novi život, latice cvijeća, valovi mora, ptice koje slobodno lete postaju dio svijeta animatoričine sage. Ritmičnom izmjenom svjetla, boja i sjena stvaraju se nova bića, i to sve slobodnija, lepršavija, sigurnija, priča o porobljenu narodu kreće ka katarzi. Pobuna, preokret, ponovno rođenje. Zvuk u kojem dominiraju afrički bubnjevi i neobičan vokal Ranee Lee, praćen gospelskim pjevanjem, daje dramatiku povijesnoga preokreta. Uzbudljiv, inteligentan, poetičan i vrhunski tehnički izveden film. Zanimljivo je da u animaciji nema mnogo autora afričkog podrijetla te je ovo jedno od rijetkih djela koje govori, osobito u ovako složenu autorskom djelu, o temi koja je u žanru igranog filma često obrađivana.

Još jedan animator koji zastupa u potpunosti autorski film jest Poljak Piotr Dumala. Njegov polusatni *Zločin i kazna* rađen je neobičnom, iznimno teškom tehnikom koju je sam autor osmislio i usavršio bojenjem i struganjem na gipsanim pločama. Likovni umjetnik po prvobitnom obrazovanju, Dumala ponajprije briljira izborom boja, stvaranjem neobičnih sjena, prigušenošću boja i impresivnim kompozicijskim rješenjima. Radnja je, kako sam autor kaže, smještena u jednoj noći negdje u Petrogradu, a možda i u Varšavi. Brinući se o svakom, pa i najmanjem detalju u filmu, o mizansceni u kojoj su bitni kako uvjerljivo i realistično kucanje sata negdje u pozadini kadra tako i promjene raspoloženja koje se reflektiraju na licu junaka, Dumala je stvorio atmosferu koja drži gledateljsku pozornost od prvoga do posljednjeg kadra. Osjećanje mučnine, tjeskobe i nekog unutrašnjeg užasa prisutna u djelu Dostojevskog vibrira i u Dumalinu animiranom remek-djelu.

Dumala kaže da je boraveći mjesecima u podrumu tijekom rada na filmu zaključio kako je animator zapravo u neku ruku alkemičar. »*Za razliku od igranog filma, kod animacije je proces obratan. Autor stvara pokret od pojedinačne, nepokretne slike i tek se u recepciji gledatelja iluzija kretanja ostvaruje. Stanja i osjećanja prezentirana u takvu animiranom djelu, kao i iznimna sažetost vremena, stvaraju doživljaj intenziteta koji se gledatelju može možda učiniti pretjeranim, no autor time dobiva mogućnost da sublimira mnoštvo različitih supstancija u kratko vrijeme. Naravno, ja govorim samo o filmovima čiji autori uzimaju prvo sebe, pa onda temu o kojoj govore i naposljetku svoju publiku krajnje ozbiljn.*« (*Animation World Magazine*, br. 5, 10/2001)

events. People are pretending that they don't exist unless they happen to them personally. Minimalist in graphic style, this meditative animated work is an intriguing observation of life.

The new world animation centers

One of the points that was brought to attention by *Animafest* was a fact that the centres of animation have been shifting towards the East. South Korea e. g. has entered seventy works for the selection and Seoul's Centre for culture got the main prize given by the selection committee for the most successful entry by one producer. Iran and India also participated with many works. But it is not only that animation became more lively in these countries, where till recently it has been quite rare to see any creative animated film. It is more interesting that the animators from the East are bringing their own way of expression based on their tradition and culture. The concept of time is a bit different in the films from India or Iran, for example. The purpose to make a film is not to tell the story but to provoke a specific quality in the spectator's state of mind and soul. In the oriental aesthetics this quality is called Rasa, the epitomization of the many sensations that a viewer can have during the screening. That's why for the animators from the East, it is not essential to start from some firm narrative; even if there is one, it can be simply some already known folk story or a motif from mythology. What matters is a specific way of the artistic expression, of the author's ability to trigger something in the audience that would transcend them into a higher state of enjoyment, contemplation or even both. That's why the rhythm in the films from India, Iran or Korea is much slower and the drama is not in the development of the story but in long static shots in which many elements of the visuals are changing, creating a specific mood.

Awarded writing on animation

Animafest started this year an extraordinary practise by awarding critics and theoreticians who devoted their work to creative animation. This year the award went to the Italian historian and theoretician Giannalberto Bendazzi, who, among other things, has written the book *Hundred years of cinema animation*. By paying attention to authors writing about animation, the festival in Zagreb also pays an official tribute to those who keep the 'author's' animation alive in the written media and who are spreading the culture of animated images through education.

(English excerpts from the Croatian text made by author)

Drugi izvrsni filmovi

Iako je u natjecateljskom dijelu bilo još izvrsnih filmova, poput onih Paula Driessena, Billa Plymptona ili Phila Mulloya, autora koji nikada ne iznevjere i uvijek su idejno lucidni, a izvedbeno savršeni, sljedeći dio teksta posvetit ću ipak onim autorima koji su manje poznati, a zabljesnuli su svojim neobičnim djelima. Tu je prije svega Meksikanac Rene Castillo, koji je duhovitim prvencem *Do kosti* oduševio zagrebačku publiku.

Njegov film bio je jedan od rijetkih na kojem se od početka do kraja orio smijeh, a sam kraj dočekan je s burnim pljeskom. Taj tridesettrogodišnji računarski inženjer iz Guadalajare, mjesta gdje se rijetko tko bavi animacijom, zasnovao je film na motivima tradicionalnoga meksičkog obreda u slavu smrti. Sam dizajn likova, izvedenih do neobične preciznosti u tehnici plastelina, posveta su meksičkom kiparu Joseu Guadalupeu Posadi. Sam ambijent podzemlja, Hada, u kojem sve vrvi od 'života', izveden je s mnogo mašte, komičnih rješenja u samoj izvedbi kako likova i njihovih pokreta tako i u neobičnim obratima naracije. Castillo, koji je radio gotovo sve sam, od scenarija preko dizajna, animiranja, do monta-

Susjedi, Stefan Birynkov

že, režije i produkcije, donosi u animaciju duh svoga podneblja, specifičnu crnohumornu notu, neobičnu raskoš u koloritu, ritam koji diktira meksički melos te likovnost koja iskri od neobičnih detalja.

Drugi debitantski film po kojem će se pamtiti ovogodišnji Animafest ruski su *Susjedi* Stepana Birfjukova. U produkciji poznatog studija *Pilot* iz Moskve taj animirani šestominutni film izveden u crtežu na celu donosi duh Rusije tridesetih godina. Po atmosferi i kompoziciji slike film nas podsjeća na Marc Chagaula i njegove nadrealističke motive. Glazba je pokretač priče. Naime, činovnik koji živi sam sa ženom i vodi monoton, ustaljen život biva zaveden zvucima Mendelsssohnove kompozicije koja dopire iz susjednog stana. Bračni par pronalazi stanara-glazbenika kako lebdi u sobi. Nakon toga prizora, koji u socrealističkoj Moskvi dakako zahtijeva odmah zvanje hitne pomoći, činovnikov se život mijenja. I on počinje lebdjeti. Sam crtež, kolorit, ostvaren pretežito u tonovima od sive do plavo-smeđe boje, sugerira turobnost i dosadu svakodnevnice, no sama kreacija debeljuškastih likova unosi notu humora i dobroćudne naivnosti. Film je duhovit, zanimljiv, pun neočekivanih obrata, šarmantno naracijski strukturiran, a likovno superioran. Riječju — film koji se pamti.

Imperator je naslov filma još jednoga novog autora, riječ je zapravo o animatorici iz Velike Britanije Elisabeth Hobbs.

Likovna umjetnica po obrazovanju, autorica je razvila posebnu tehniku uporabe vodenih boja i animiranja izravno pod kamerom. Rezultat je zaista neobičan i vizualno vrlo intrigirajući — crtež je pun mrlja koje se pomiču i stvaraju oblike, a ono što osobito zadivljuje je autoričin talent da prednosti takve tehnike ukomponira u sam stil naracije. Tako različiti, gotovo teško odredivi oblici, u kojima naziremo junake filma, kreću se u određenom ritmu i stvaraju komične dramaturške obrate. Duhovit, likovno neobičan i tehnički iznimno zahtjevan film pripovijeda o posljednjim danima Napoleona provedenim na otoku Sveta Helena.

Još jedna nova autorica ostala je zapamćena nakon ovogodišnjega festivala u Zagrebu.

Nizozemka Beatrijs Hulskes predstavila se svojim drugim filmom *Dodirnuta anđelom*. Taj vrlo osoban, likovno neobičan i poetičan film govori o autoričinu iskustvu kada je oboljela od raka. Razdoblje beznađa izmjenjuje se s vremenom liječenja, promjena na tijelu i u duši te stanjem buđenja nade. Kombinirajući nekoliko filmskih pristupa, elemente igranog i animiranog, kolaža, crteža, fotografija, cel-animacije kao i pokretanja predmeta, autorica je dočarala višeslojnost tako intenzivna doživljaja. Putovanja između života i smrti dočarana su na vrlo liričan, likovno zanimljiv način u kojem se različite tehnike ujedinjuju, a igrano-glumački i animirani pokreti isprepleću. Il Luster, nova animacijska kuća iz Utrechta, proizvela je to djelo kao i još nekolicinu filmova drukčije animacijske orijentacije te tako otvorila vrata mlađoj generaciji autora u profesionalnu kinematografiju.

I film *Razgovor s Harisom* intimistički je rađen. Poput dnevničkoga zapisa, američka autorica Shiela M. Sofian ispovijeda iskustvo dječaka iz Bosne. Jedanaestogodišnji izbjeglica

priča o vremenu rata i opsade Sarajevu osvrćući se iz svoje dječje perspektive na svoje prijatelje i sunarodnjake drugih nacionalnosti. Harisova ispovijed pretvara se u crtež, ostvaren u tehnici slikanja na staklu. Zanimljivo je kako autorica svjesno pokazuje kako je zapravo taj dnevnički zapis njezina interpretacija Harisove priče, jer u crtežu otvoreno prepoznajemo autoričino promišljanje dječakova iskustva, a u zvučnom zapisu uočavamo upravo ono što možemo pretpostaviti da šokira i intrigira zapadnoga gledatelja.

Crna duša, Martine Chartrand

Novi animacijski centri

Ovogodišnji Animafest bit će upamćen i po otkrivanju novih animacijskih centara. Naime, na festival je prijavljeno čak osamdeset filmova iz Južne Koreje, te oko dvadeset filmova iz Irana i Indije. Očigledno, središta animacijske kreativnosti sele se iz Kanade i zapadne Europe ka Istoku. Selekcijska komisija festivala nagradila je seoulski Centar za animaciju za najuspješniji izbor sa kojim je neki producent uopće sudjelovao. Iako je relativno mlad, taj je centar već postao poznato mjesto okupljanja ne samo animatora i mladih ljudi koji se žele aktivno baviti animacijom i školovati za tu vrstu djelatnosti nego i onih koji žele gledati animaciju na DVD-u, u kinu, čitati o animaciji, raspravljati. Centar organizira svake godine i festival, a sve to financira vlada Južne Koreje kako bi potaknula stvaralaštvo ove filmske vrste. Tako su konačno istočnjaci, koji su se dovoljno tehnički i zanatski usavršili da bi mogli konkurirati autorima iz zapadnih studija, došli su u priliku da u animaciju unesu nešto autentično svoje, prepoznatljivo orijentalno. To se napose ogleda u likovnosti i ritmu, poimanju vremena kao filmske kategorije. Naime, ritam svakoga filma znatno je sporiji, dramaturgija se gradi promjenama ne samo kadrova i montažnim rezovima nego mijenama unutar istog kadra, izmjenama boja, kreiranjem nekih stanja, atmosfere. To se osobito ogleda u indijskim i iranskim filmovima koji potenciraju ostvarenje *rase,* kvalitete koja podrazumijeva sublimaciju različitih emocija izraženih u filmu. *Rasa* je stanje u koje se treba dovesti gledatelj pri percipiranju djela, a u filmu to se u istočnjačkim zemljama postiže sveobuhvatnošću svih elemenata, a ponajmanje same naracije. Boja, oblik, osobito glazba, pokret i posebno ritam stvaraju *rasu*.

Film *Sunya,* koji je ostvarilo četvero studenata kaywonskog Instituta za animaciju u Južnoj Koreji, upravo je film izmjena oblika, boja, tempa. Od gledatelja se zahtijeva da bude dovoljno otvoren da prepozna u sebi one slojeve vlastita senzibiliteta koje film može dotaknuti. Napeta, zatvorena gledatelja, doživljaj će vjerojatno mimoići.

Takva je i većina indijskih filmova; *Utsav* redateljice Upasane Nattoji, studentice animacije na poznatom Institutu za dizajn u državi Gujarat, donosi ritam slavlja, odnosno tradicionalnoga plesa koji se izvodi tijekom festivala Navaratri. Sličan je i film *Sari* studentice istog instituta, Anithe Balachandran. Izmjene ornamenata na tkanini za sarije u određenom tempu daju smisao tom jednominutnom djelu.

Pjesma slobode nešto je drugačije ostvarenje, zasniva se u neku ruku na tradiciji indijske priče, ali i indijskog popularnog filma. Naime, i ovdje kao i komercijalnih ostvarenja iz

Bollywooda pouka koja se može izvući nakon gledanja filma osobito je važna. Time je postavljen i zahtjev za izravnost naracije. Druga je značajka osobitost i značenje kolorita, što dolazi iz mitologije, a preuzeto je i u filmu. Svaka boja nosi određeno značenje te domaći gledatelj točno zna da ako lik ima zeleno lice, označava zlo, dok modru boju može nositi samo bog (Krišna). Čistoća i jarkost boja u crtežu koji podsjećaju na tradicionalno slikarstvo i narodni teatar odraz su zapravo samog života, u kojem također sve pršti od boja, od žarkog sunca do cvijeća, oslikanih kuća i prekrasnih krajolika.

Iranski film *Shangoul-o-mangoul*, koji je prikazan u programu *Posebno priznanje*, ima neobičnu atmosferu. Zapravo, tehnika u kojoj je film rađen, tradicionalna vještina tkanja i vezenja ukomponirana u postupak animacije, stvorila je vrlo neobični ugođaj u kojem se na vrlo polagan način pripovijeda stara, poznata bajka o vuku i sedmoro djece. Naracija je kod iranskog filma zasnovana kao i kod indijskog na motivima nečeg poznatog; bajke, mita ili narodne pjesme, a zanimljivost je izvedbe ono što treba zagolicati gledaočevu maštu, duhovnu i intelektualnu pozornost.

Iran nema tradicije u animiranom filmu. Škole gdje se izučava ta umjetnička vještina tek se otvaraju, tako da su autori tog filma, Morteza Alhedi i Farkhondeh Torabi, po struci daleko od animacije; mikrobiološki tehničar i psiholog, no Centar za kulturne djelatnosti mladih u Teheranu mjesto je gdje se alternativniji oblici izričaja, bilo eksperimentalni film, animacija ili druge vizualne discipline, mogu prakticirati.

U Indiji se animacija izučava na nekoliko fakulteta za dizajn ili pak na likovnim školama (Mumbai, Ahmedabad, Kalkuta, Heiderabad, New Delhi), no problem nastaje zapravo kada animatori dobiju diplomu i trebaju početi profesionalno raditi. Zasad, ni jedan studio, a u Mumbaiu ih ima barem dvadeset, ne financira autorski film. Svagdje se radi isključivo komercijalna animacija, najčešće reklame te naručeni filmovi. Ipak, škole u Indiji toliko su dobre, predavači poticajni, dobro obrazovani, da mladi ljudi i kada napuste školu izgaraju da naprave svoj autorski film pa makar ga osobno financirali.

Jedan od filmova koji nije ušao u natjecateljski program, a po mojem je sudu to zaslužio, hrvatski je film *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka. Taj sedmominutni crtež na papiru vizualna je meditacija o životnoj svakodnevnici. S dozom humora i samoironije komentira se naša zbilja, život u kojem se sve događa gotovo slučajno, usput. Dvoje od troje članova selekcijske komisije nije uopće uspjelo komunicirati s ovim djelom, niti uvidjeti neobičnu lucidnost u dramaturškim rješenjima ni u zanimljivosti kompozicije kadra, gdje se ono najvažnije uvijek događa negdje u pozadini. I upravo u tom pozadinskom odvijanju radnje zbivaju se životno važne stvari. Tako je film izgubio u utrci da bude prikazan u večernjem programu Dvorani Lisinski, iako bi tek na velikom platnu sva minucioznost i višeslojnost crteža došla do izražaja. Šteta!

Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad, Goran Trbuljak

Nagrađeno pisanje o animaciji

I da se opet vratim na početak teksta kada sam spominjala neobičnu hrabrost festivalskoga rukovodstva da ustraje u

predstavljanju autorskog animiranog filma. Stoga je posebno važno da je na ovogodišnjem festivalu ustanovljena i jedna nova nagrada — priznanje koje će stimulirati one koji o animiranom filmu pišu. Njihovu je pisanju, kao i samom autorskom filmu, teško dobiti udarno mjesto u novinama ili filmskim časopisima. Oni se više zanimaju za komercijalnu animaciju, filmove kakvi su recimo *Shrek* ili *Neverland,* dok za, na primjer, impresivne radove Alexandre Korejwo, koja postiže nevjerojatne rezultate animirajući sol u boji i pomičući je prilikom animiranja kondorovim perom, u filmskim časopisima najčešće nema mjesta. Zato pisati o animaciji i uspjeti objavljivati tekstove znači biti ekstremno entuzijastičan o toj umjetničkoj vrsti, znači 'boriti se s vjetrenjačama' u svijetu uredničke politike, koju diktira isključivo tržište. Nagradu za izniman prinos teoriji animacije dobio je talijanski autor Giannalberto Bendazzi.

Promovirajući pisanje o autorskoj animaciji te okupljajući na jednom mjestu autore poput Jurija Norsteina, Caroline Leaf, Joane Qeen i već navedenih autora čija su djela bila predstavljena u Zagrebu, znači stvoriti praznik animacije. Upravo se to ove godine dogodilo po petnaesti put u Zagrebu. Zato je i svijet pjevao Zagrebu u Dvorani Lisinski na samom otvaranju, čestitajući rođendan festivalu na tridesetak različitih svjetskih jezika, pjevajući isto toliko nacionalnih rođendanskih pjesama.

Filmografija / Filmography

Zagreb 2002, 15. Svjetski festival animiranih filmova, 18-23. VI. 2002. / 15th World Festival of Animated Films

SLUŽBENO NATJECANJE / OFFICIAL COMPETITION

2NZ (Animation Company Logo), Indija, Kireet Khurana

ALOKEPEK — Mađarska, 2000, Maria Horvath

AME NOIRE, Kanada, 2000, Martine Chartrand

AMERICAN IN PARIS (Drawn from Life), SAD, 2000, Paul & Sandra Fierlinger

LA AMPOULE ELECTRIQUE, Kanada, 2000, Sylvain Charbonneau

AANGERAAKT DOOR EEN ENGEL, Nizozemska, 2001, Beatrijs Hulskes

EL APARECIDO, Španjolska, 2001, Diego Agudo Pinilla

ARIA, Norveška, 2001, Pjotr Sapegin,

AT & T — CRICKETS (commercial) SAD, 2001, Michael Dudok de Wit

AT & T — I'M OKAY (commercial) SAD, 2001, Michael Dudok de Wit

AT & T — WHEELS (commercial) SAD, 2001, Michael Dudok de Wit

AT &T — CATCH (commercial) SAD, 2001, Michael Dudok de Wit

AVINU MALKENU, Izrael, 2001, Uri Kranot

BARCODE, Nizozemska, 2001, Adriaan Lokman

BODY RHYTHM, Kanada, 2000, Wayne Traudt

BOOKASHKY, Rusija, 2002, Mikhail Aldashin

BOY WHO SAW THE ICEBERG, Kanada, 2000, Paul Driessen

CAMOUFLAGE, Velika Britanija, 2001, Jonathan Hodgson

CAT WITH HANDS, Velika Britanija, 2001, Robert Morgan

CHERCHEZ LA FAMME, Njemačka, 2002, Daniel Hoepfner

CHRISTMAS SONG, SAD, 2001, Maciek Albrecht

CLANDESTINO, Portugal, 2000, Abi Feijo

CLASSIC SUNDBLOOM (commercial), Kanada, 2001, Alexander Petrov

A CONVERSATION WITH HARIS. SAD, 2001, Sheila M. Sofian

CREDO, Švicarska, 2001, Jonas Raeber

CUENTO DE NAVIDAD, Španjolska, 2000, Antonio Alonso

DAD'S CLOCK, Australija, 2001, Dik Jarman

THE DEADLINE, Velika Britanija, 2001, Stefan Marjoram

DOG, Velika Britanija, 2001, Suzie Templton

DONG, Republika Koreja, 2002, Dong Gurami, Jung Jin-hee

DOWAGER'S IDYLL, SAD, 2001, Joan C. Gratz

EAT, SAD, 2001, Bill Plympton

THE EMPEROR, Velika Britanija, 2001, Elizabeth Hobbs

FATHER & DAUGHTER, Nizozemska, 2000, Michael Dudok de Wit

FEKETE LYUK — FEHER LYUK, Mađarska, 2001, Istvan Orosz

FELDMARSHAL PULKIN, Rusija, 2001, Alexei Karaev

FIFTY PERCENT GREY, Irska, 2001, Ruoiri Robinson

FLUX, Kanada, 2002, Chris Hinton

GRAVITY, Kanada, 2001, Sylvain Charbonneau

LA GUERRA D'AMORE, Švedska, 2002, Annika Giannini

HASTA LOS HUESOS, Meksiko, 2001, Rene Castillo R.

INTERROGATING ERNIE, Velika Britanija, 2000, Ken Lidster

THE INVASION, Velika Britanija, 2001, Phill Mulloy

JAJE, Hrvatska, 2001, Zdravko Virovec

JEDNE NOCI V JEDNOM MESTE, Češka, 2000, Jan Balej

JELENESEK, Mađarska, 2001, Eva M. Toth

LA JEUNNE FILLE ET LES NUAGES, Švicarska, 2000, Georges Schwizgebel

JUL, Bugarska, 2001, Stojan Dukov

LAZY SUNDAY AFTERNOON, Njemačka, 2000, Bert Gottschalk

MAJA ZHIZNY, MY LIFE, Rusija, 2000, Natalya Berezovaya

THE MOUSOCHIST, SAD, 2001, John R. Dilworth

MY FREEDOM SONG, Indija, 2001, Narayani Shi

MYATCHIK, Rusija-Bjelkorusija, 2001, Mikhail Tumelya

NA MOSTU, Jugoslavija, 2001, Nikola Vitkovic

LE NEZ A LA FENETRE, Francuska, 2001, A Gagnol, J L Felicioli

NIGHTWINDOWS, Velika Britanija, 2001, Anwyn Beier

PA, Australija, 2001, Neil Goodridge

PEATA RATSANIK, Estonija, 2001, Ullo Pikkov

PEO IN SWIZZERA, Švicarska, 2000, Fusako Yusaki

PERKMANDELJC, Slovenija, 2002, Dusan Kastelic

PINBOARD, Nizozemska, 2000, Mark van der Maarel

PRICA PRVA, Hrvatska, 2002, Darko Bakliza

RACISM, Irleand, 2001, Darragh O Connell

RISE AND FALL OF THE LEGENDARY ANGLOBILLY Feverson, Nizozemska 2001, Rosto

ROMANIEN PEILI, Finska, 2001, Katariina Lilqvist

ROOM 2, Velika Britanija, 2000, Paul Bush

S DOBRIM UTROM, Rusija, 2001, Denis Chernov

SINAI HOSPITAL: »EVERY MOVE YOU MAKE«, SAD, 2001, Aleksandra Korejwo

SOFA, Njemačka, 2001, Hyekung Jung

SOSEDI, Rusija, 2000, Stepan Byrjukov

A SPECIAL GIFT, (Drawn from Life), SAD, 2000, Paul & Sandra Fierlinger

STILL LIFE WITH ANIMATED DOGS, SAD, 2000, Paul & Sandra Fierlinger

STRANGE INVADERS, Kanada, 2001, Cmordell Baker

STROJENIE INSTRUMENTOW, Poljska, 2000, Jerzy Kucia

SUNYA, Republika Koreja, 2002, J Sang-s, L Hyun-ju, J In-hee

TAVAZOUNE NAMAHDOUD, Iran, 2001, Hossein Ziaei

TENGO POSIZIONE, Italija, 2001, Simone Massi

terra incognita, SAD, 2001, S Maxwell, A Schindler

TSO-JI, Francuska, 2001, Kim Jean-Young

TUTU, Francuska, 2000, G Sifianos, P Dalet

TUZO BUTTER (commercial), Indija, 2001, Kireet Khurana

UN COTEAU DANS LES FOURCHET, Francuska, 2000, A Gagnol, J L Felicioli

UVIJEK ME PREKINU KAD PIŠEM GRA..., Hrvatska, 2001, Zoran Mudronja

WOMAN WITH CELLO (Drawn from Life), SAD, 2000, Paul & Sandra Fierlinger

ZBRODNIA I KARA, Poljska, 2000, Pjotr Dumala

FESTIVALSKI IZBOR / FESTIVAL'S CHOICE:

ANGEL, Republika Koreja, 2001, Aaron Lim

FACES, Njemačka, 2002, Vuk Jevremovic

GIVE UP YER AUL SINS, Irska, 2001, Cathal Gaffney

GOING SOUTH, SAD, 2001, Marion Gothier

JOSEPHINE, Kanada, 2000, Anne-Marie Sirois

NON-DOMESTIC APPLIANCES, Velika Britanija, 2001, Sergio Delfino

PRIVET IS KISLOVODSKA, Rusija, 2000, Dmitrij Geller

SVAKI JE DAN ZA SEBE, SVI ZAJEDNO NIKAD, Hrvatska, 2002, Goran Trbuljak

A SZENTJANOSBOGARAK NEMI ELETE, Mađarska, 2000, Pal Toth

TARGET, Hrvatska, 2001, Ana Seric

THE APPLE INCIDENT, Japan, 2001, Kunio Kato

THE CAVE MAN, Bugarska, 2001, Momchil Grozdanov

THE FATHER THE RAM THE DAD AND ME, V. Britanija, 2001, Becalelis Brodskis

TOCO Y ME VOY — »Playa«, Argentina, 2001, Gustavo Gorzalczany

WOOLY WOLF, Velika Britanija, 2001, Vera Neubauer

SPECIJALNI PROGRAM / SPECIAL PROGRAM

LUKOMORNJE NJANJA, Rusija, 2000, Sergey Seregin

MOBY DICK, Rusija, 2000, Tengiz Semenov

SHANGOUL-O-MANGOUL, Iran, 2000, Farkhondeh Torabi, Morteza Ahadi

UNE LECON DE CHASSE, Kanada, 2000, Jacques Drouin

INFORMATIVA / OUT OF COMPETITION

MONT BLANC, ESTONIJA, 2001, Pritt Tender

LA POLITESSE DES ROIS, Francuska 2001, Jean Rubak

AU PREMIERE DIMANCHE D'AUOT, Francuska, 2000, Florance Miailhe

BAIT, Republika Koreja, 2001, Kim Gyunghee

BYE BYE, Velika Britanija, 2001, Liana Dognini

COF COF, Portugal, 2000, Jose Pedro Cavalheiro

COISAS E LOICAS, Portugal, 2001, Sandra Santos

DU BIG BANG A MARDI MATIN, Kanada, 2000, Claude Cloutier

D'UNE CITE L'AUTRE, Francuska, 2001, Helene Moinerie

DVORIK BEZMOLVIYA, Rusija 2001, Andrei Denisenko

EKSPEDISJON, Norveška, 2001, Runi Langum

GURI, THE ROCK, Jugoslavija (Kosovo), 2001, Gjon Marku

KRIZISCE 2, Slovenija, 2000, F Slak & M Radosavljevic

LIVING WITH HAPPINESS, Australija, 2001, Sarah Watt

MAJOR DAMAGE, SAD, 2001, Chris Bailey

MONA MON AMOUR, SAD, 2001, Michael Sporn

NATASHA, SAD, 2001, S Baumane & J Rechnitz

NOW, WHO RULES YOU?, Republika Koreja, 2001, Woo-Jin Lee

RIMODELIM, Albanija, 2000, Stefan Taci

SINPHONIA, Italija, 2001, Maurizio Forestieri

TELLING LIES, Velika Britanija, 2000, Simon Ellis

TEN, Rusija, 2000, Petr Zakrevsky

TENNIS, Izrael, 2000, Yael Claire Shahmoon

THE HOUND AND THE FURY, Velika Britanija, 2001, Kirsten Kelly

THE MOVING PYRAMID, SAD, 2001, Wolf Rudiger Bloss

THE SHARK AND THE PIANO, Njemačka, 2001, Gabriele Pennacchioli

VAI RIGA JAU GATAVA, Latvija, 2001, Ruta Mezhavilka

VILMA, Hrvatska, 2001, Ljubica Heidler

WALDI UND DER WOLF, Njemačka, 2000, Dorthe Eickelberg

STUDENTSKO NATJECANJE / STUDENT COMPETITION

ALPANA, Indija, 2002, Prasun Basu

ANOMIJA, Hrvatska, 2001, Vjekoslav Živković

BAIL A CEDER, Francuska, 2001, Cecile Frichou

BESTIA, Švedska, 2001, Jakob Bastviken

BESPORNO, Bugarska, 2001, Martin Georgiev

C. A. O., Francuska, 2001, Geoffroy Bayon

DE LA a LA, Francuska, 2001, Elodie Bouedec

DICK, Great Britain, 2001, Richard James

DIE FLICKENKOENIGIN, Njemačka, 2001, Lars Henkel

DOLCE VITA, Bugarska, 2002, Bilyana Ivanova

ELIAN OMENAPUU, Finska, 2001, Lotta Rapeli

EMETH, Švicarska, 2001, Zvonimir Pisonic

ENFANTS DU MIEL, Njemačka, 2001, Anja Struck

ENTRE DEUX SAISONS, Francuska, 2001, François Benedetti

FARBERAJ, Slovačka, 2001, Ivana Shebestova

FRAMED, SAD, 2001, Eric Carney

GERALDINE, Francuska, 2000, Arthur de Pins

GU MONG MAT CHU GI, MATCHING THE HOLE, Republika Koreja, 2000, Young-jae Shin

IF ONLY, Indija, 2001, Shweta Bhatnagar

ILGOBSAL, Republika Koreja, 2001, Sang-Nahm Kim

JONG YI IN GAN YI YA KI, PAPER MAN, Republika Koreja, 2000, Su-jin Kim

KAZHDODENNA PASHA, Slovačka, 2001, Martin Snopek

LES ANIMALS, Francuska, 2001, Eric Montchaud

LES CHASSEURS DE POISSONS, Francuska 2001, Rosana Liera

LET'S GO HOME, Bugarska, 2001, Simeon Sokerov

LISHKYLOVENIE, Slovačka, 2001, Misho Uhrin

ETALSTASIS, Velika Britanija, 2001, Mathew Hood

NO MORE RED PENCILS, Velika Britanija, 2001, Arber & Valdet Pacarada

NOVELTY, Velika Britanija, 2001, Leigh Hodgkinson

POET, Rusija, 2000, Julija Milehina

PUDAVAI, Indija, 2001, Anitha Balachandran

QUI VEUT DU PATE DE FOIE?, Francuska, 2001, A. Bizot & Amelie Graux

SANS QUEUE NI TETE, Francuska, 2001, Sandra Desmazieres

SAP, Velika Britanija, 2001, Hyun-Joo Kim

SENKA I NJEN COVEK, Jugoslavija, 2002, Marija Milanovic

SENS UNIQUE, Francuska, 2001, Yannick Mahe

SQUARE, Bugarska, 2001, Barbara Domuschieva

SRISHTI, Indija, 2001, Pradipta Ray

STATION, Velika Britanija, 2002, Martin Lye SUBIDA, Velika Britanija, 2000, Kunyi Chen

SVETLO, Češka, 2001, David Sukup

THE DARK SIDE OF THE MORNING, Švedska, 2002, Erik Rosenlund

THE DRAGON'S TALE, Velika Britanija, 2001, David Troke

FALL, THE, CANADA, 2000, Burak Sahin

THE TRINKET MAKER, Velika Britanija, 2001, Paul Daley

TOUT VA TRES BIEN, Francuska, 2001, Soo-mi Sung

UN JOUR PEUT-ETRE, Francuska, 2001, Matthieu Chevallier

UTSAV, Indija, 2001, Upasana Nattoji

VESSEL WRESTLING, SAD, 2001, Lisa Yu

VOCO ILUSTRATE, Jugoslavija, 2001, Maja Radulovic

WHITE OAK, Republika Koreja, 2001, Kyeong-suk Kim

WIOSNA 1999, Poljska, 2000, Wojciech Sobczyk

WO IST FRANK?, Njemačka, 2001, Angela Jedek

Nagrade / Awards

Zagreb 2002

Nagrađeni filmovi u službenom natjecanju / Aawarded Films in Official Competition

Grand prix:

FATHER AND DAUGHTER, Michael Dudok de Wit, Netherlands, Great Britain

Najbolji studentski film / Best student film

SOSEDI (NEIGHBOURS), Stepan Biryukov, Russia

Najbolji debitantski film izvan obrazovnih ustanova / Best debutant film apart from educational insttitutions

PA, Neil Goodridge, Australia

Nagradae žirija za posebne kvalitete pojedinog filma / Special jury awards for outstanding film qualities

STILL LIFE WITH ANIMATED DOGS, Paul & Sandra Fierlinger, USA

FLUX, Christopher Hinton, Canada

THE BOY WHO SAW THE ICEBERG, Paul Driessen Canada

BOOKASHKY (BOOKASHKIES), Mikhail Aldashin, Russia

STROJENIE INSTRUMENTOW (TUNING INSTRUMENTS), Jerzy Kucia, Poland

Posebna priznanja / Special distinctions

LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES (YOUNG GIRL AND THE CLOUDS), Georges Schwizgebel, Switzerland

ZBRODNIA I KARA (CRIME AND PUNISHMENT), Piotr Dumala, Poland

BARCODE, Adriaan Lokman, The Netherlands

STRANGE INVADERS, Cordell Barker, Canada

UN COUTEAU DANS LES FOURCHETTES (KNIFE AMONG THE FORKS), Alain Gagnol, Jean-Loup Felicioli, France

Nagrade u konkurenciji studentskih filmova / Awards in the Student Film Competition

1. nagrada / 1st prize

QUI VEUT DU PATE DE FOIE? / WHO WANTS SOME LIVER PATE, Anne-Laure Bizot and Amelie Graux, Ecole Nationale Superieure des arts decoratifs de Paris — Francuska, France.

2. nagrada / 2nd prize

METALSTASIS, Matthew Hood, National Film and TV School Baconsfield Buck, Velika Britanija Great Britain

3. nagrada / 3rd prize

KAZDODENNA PASA / EVERYDAY GRAZING, Martin Snopek, Akademija glazbene i dramske umjetnosti Bratislava Slovačka / Academy of Music and Performing Arts of Braislava-Slovakia

Special mention

ILGOBSAL / KID, Sang-Nahm Kim, Korean Academy of Film and Arts from Seoul

PUDAVAI SAREE, Anitha Balachandran, National Institute of Design Paldi, Ahmedabad-India.

Nagrade ostalih žirija / Other Jurries Awards

Žiri studenata dizajna / The Jury of the Students of Design at Zagreb University:

Nagrada za najbolji dizajn filma u službenoj konkurenciji / Award for design (film in official competition):

FLUX by Christopher Hinton, Canada

Žiri Večernjeg lista (medijski sponzor festivala) / Jury of *Vecernji list*, daily newspaper (Festival media sponor):

Nagrada za najbolji film u službenoj konkurenciji / Award for the best film in official competition:

FLUX by Christopher Hinton, Canada

Nagrada žirija Hrvatskog društva filmskih kriticara / Croatian Film Critics' Award:

FATHER AND DAUGHTER, Michael Dudok de Wit, Netherlands — Great Britain

Žiri studenata animacije pri ALU Zagreb / Jury of the Animation Students at the Art Academy in Zagreb

Award for the best film in Student competition:

QUI VEUT DE PATE DU FOIE (WHO WANTS SOME LIVER PATE?), Anne-Laure Bizot and Amelie Graux Ecole Nationale Superieure des arts decoratifs de Paris — Francuska, France.

Žiri Radija 101 (medijski pokrovitelj festivala) »101 bira 1« / Radio 101 Jury (Festival media sponsor) »101 vote for one«

SUBIDA, Royal College of Art, London, Great Britain, Velika Britanija

UDK: 791.44.071.1 Norstein,Y.
791.43-252 (47+57)

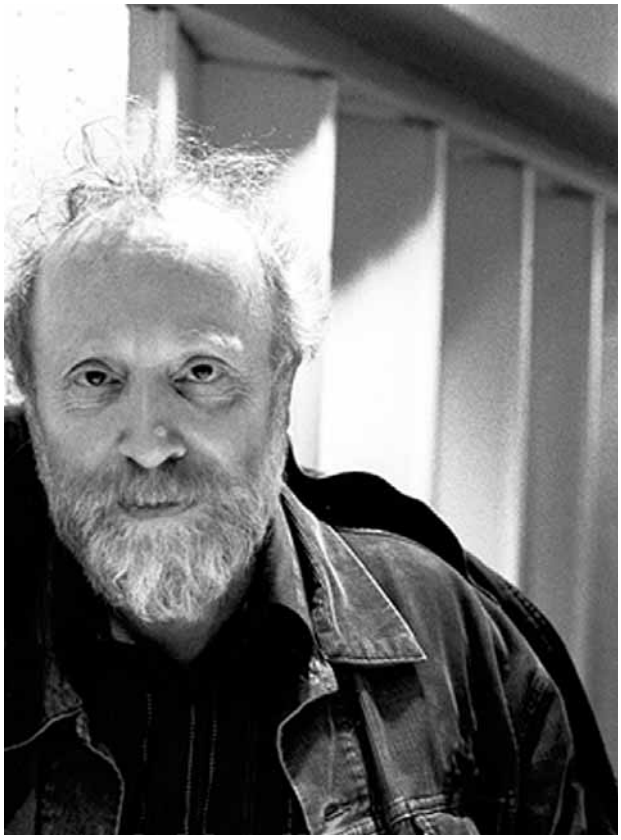
Clare Kitson

Mali sivi vuk: Jurij Norstein i *Bajka nad bajkama**

Poglavlje I

»*O čemu je zapravo riječ, Jurij?*« (Goskino — glavni ured, 1979)

Goskino je bio impozantni »Državni komitet za kinematografiju«, tijelo koje je od 1922. godine bilo odgovorno za sve aspekte filma u Sovjetskom savezu. Sve do *glasnosti* njegov odjel za uređivanje scenarija provjeravao je prijedloge, po-



Jurij Norstein

* Ovdje objavljen tekst sastoji se od dva poglavlja koja se odnose na nastanak Norsteinova filma *Bajke nad bajkama* iz rukopisa knjige koju autorica priprema o Juriju Norsteinu. U bilješci na kraju prvog poglavlja autorica daje sažetak poglavlja što se nalaze između ova objavljena dva. Zahvaljujemo autorici na ustupanju dijela knjige za premijerno objavljivanje u *Ljetopisu*. Prava objavljivanja i engleskog izvornika i nad hrvatskim prijevodom pridržava autorica, Clare Kitson.

Clare Kitson

The Little Grey Wolf: Yuri Norstein and *Tale of Tales**

Chapter I

»*What's it about then, Yuri?*« (Goskino Head Office, 1979)

Goskino was the august 'State Committee for Cinematography', the body responsible since 1922 for all aspects of cinema in the Soviet Union. Until *glasnost* its script-editing department would check initial proposals, treatments and then the finished films themselves. In the case of animation, this was largely a formality — there was normally nothing seditious in a cartoon. When, however, in July 1979, Yuri Norstein's *Tale of Tales* was delivered in the standard manner, the response was anything but standard — for the film was not the normal kind of cartoon Goskino knew and loved. For one thing, it was 30 per cent longer than the running time which had been previously agreed, and that did not impress Y. S. Avetikov, deputy head of the script-editing department, whose job it was to get the film into a shape acceptable to his bosses. More alarming for the authorities was the fact that the final film hardly corresponded in any respect with the treatment or with the shooting script they had pored over and approved three years earlier. But perhaps the most worrying aspect for these upholders of Soviet orthodoxy, educated in the glories of Socialist Realism, was that this film drove a cart and horses through the tenets of this philosophy. There was no linear narrative, no story in the conventional sense and, most alarming of all for Comrade Avetikov, he simply did not have a clue what the film was about. It did not look seditious, but who could be sure without any solid plot to make the right points?

The rest is history and, as we shall see later in this volume, *Tale of Tales* finally became the most celebrated animated film in the world, even winning a certain amount of glory in its country of origin, though not until after *glasnost*. Yet Avetikov and his colleagues were not alone in their nervousness as to the film's content. As with any truly innovative work of art, it has baffled its fair share of viewers, and

* The text published here consist of the two chapters (the first and the last) from the manuscript for the book on *A Tale of Tales* and Yury Norstein. The linking sections are described in the footnote at the end of the Chapter One. We wish to express our gratitude to the author and the Surrey Institute for the permission to publish the two chapters of the future book that is still in making. Copyright both for the English original and the Croatian translation are with the author, Clare Kitson.

stupke a zatim i gotove filmove. U slučaju animacije, to je uglavnom bila formalnost — nije bilo ništa buntovničkog u crtićima. Kada je, međutim, u srpnju 1979. godine *Bajka nad bajkama* Jurija Norsteina dostavljena na normalan način, odgovor je bio sve samo ne normalan — jer film nije bio obična vrsta crtanog filma kakve je Goskino poznavao i volio. Kao prvo, bio je 30 posto dulji nego što je bilo dogovoreno, i to nije impresioniralo J. S. Avetikova, zamjenika ravnatelja odjela za scenarije, čiji je posao bio dovesti film u oblik prihvatljiv njegovim nadređenima. Još alarmantnija za vlasti bila je činjenica da je konačna verzija filma imala malo zajedničkog, u bilo kojem pogledu, s postupcima ili knjigom snimanja koju su odobrili tri godine ranije. Ali možda je najviše zabrinjavalo te održavatelje sovjetskog ortodoksnog mišljenja, odgojene u slavi socijalističkog realizma, bilo to što je gazio preko zasada te filozofije. Nije bilo linearnog pripovijedanja, nije bilo priče u konvencionalnom smislu i, što je bilo najalarmantnije od svega za druga Avetikova, on jednostavno nije imao pojma o čemu se u filmu radilo. Nije izgledalo buntovnički, ali tko može biti siguran, bez ikakva čvrstog zapleta koji bi dao prave naglaske?

Ostalo je povijest i, kako ćemo vidjeti kasnije u ovoj knjizi, *Bajka nad bajkama* konačno je postala najhvaljeniji animirani film na svijetu, čak osvajajući i određenu količinu slave u zemlji svojeg nastanka, premda ne prije *glasnosti*. Pa ipak, Avetikov i njegovi kolege nisu bili usamljeni u svojoj nervozi glede sadržaja filma. Kao i sa svakim zaista inovativnim umjetničkim djelom, film je zbunio dobar dio svojih gledatelja, i generacije studenata animacije borile su se s metaforama iza slika.

Mene je film zainteresirao u osamdesetim godinama kada sam ga, radeći kao programer u londonskom National Film Theatre, pogledala na zagrebačkom festivalu animiranog filma (gdje je osvojio *grand prix*). Ubrzo nakon toga, upoznala sam Norsteina u Moskvi i otada redovito kontaktiramo. Namještenje u Surrey Institute of Art and Design, University College, konačno mi je pružilo priliku da kopam dublje i, zajedno s kolegom Rogerom Noakeom, otputovala sam u Moskvu u travnju 2000. godine da izvučem od Norsteina neke od dubljih značenja njegova djela. Norstein je, međutim, imao malo vremena za takve stvari. Metafori nema mjesta u radu koji je, kako on tvrdi, ono što prodavači softvera nazivaju ŠVTD — što vidiš to dobivaš: »*Najprije napraviš film i onda otkrivaš metaforu. Ali meni je film stvarnost*.«[1]

Pa što je onda stvarnost kojim se bavi ovo idiosinkratično djelo? Norstein to vidi kao himnu životu. Samo ime filma dolazi iz pjesme Nazima Hikmeta, kojega Norstein veoma cijeni, a stihovi kažu:

Stojimo iznad vode — sunce, mačka, drvo platane i ja,
I naša sudbina.
Voda je hladna,
Drvo platane visoko,
Sunce sja,
Mačka drijema,
Pišem stihove,
Hvalimo Boga, svi živimo![2]

generations of animation students have struggled with the metaphors behind the images.

I myself became intrigued by the film in 1980 when, working as a programmer at London's National Film Theatre, I saw it at the Zagreb animation festival (where it won the grand prix). Shortly after that, I first met Norstein in Moscow and we have been in regular contact since then. My research post at Surrey Institute of Art and Design, University College, finally gave me the opportunity to delve a bit deeper and, together with my colleague Roger Noake, I set off for Moscow in April 2000 to prise from Norstein some of the deeper significances of the work. Norstein, however, has little time for such matters. Metaphor has no place in his work which is, he claims, what the software salesmen used to call WYSYWYG — what you see is what you get: »First you make the film, and then you discover the metaphor. But for me the film is all reality.«[1]

So what is the reality dealt with in this idiosyncratic work? Norstein sees it as a pćan to life. The film's very title comes from a poem by Nazym Hikmet, to which Norstein is very attached, the key lines being:

We stand over the water — the sun, the cat, the plane tree and I,
and our fate.
The water is cool,
The plane tree tall,
The sun shines,
The cat dozes,
I write verses,
Praise God, we are alive![2]

But his pćan to life has a very specific slant, for it becomes clear from the film that only a small section deals with life today. The predominant images are of an old house such as no longer exists in Russia's big cities. There are wartime images too and images of childhood. It becomes plain that we are looking at a Soviet childhood of the immediate postwar era. A childhood, in fact, such as Norstein's. A childhood suffused with memories of the war and joy in the security of peace. Norstein and his co-writer, the novelist and playwright Lyudmila Petrushevskaya, in fact summed up their original proposal to Goskino with the words:

All this can be organised into a simple but very special story, opening up like a concertina, widening out and at the end squeezing down to one simple sound: »Life«. For our childhood was at the end of the war, and we must always remember that happiness is each new day of peace. Each new day.[3]

So the film is a concertina. It has also been likened to an iceberg. Fedor Khitruk, the doyen of Russian animation, took me round an exhibition in Moscow dedicated to the 20th anniversary of the release of *Tale of Tales*, pointing out exhibits relating to some of the hidden areas. About 10 per cent of the film's content is visible, according to Khitruk — the rest is unseen, but without it there would be no iceberg, and no film. Some of the iceberg, and much of the quality

Ali ta himna životu ima vrlo poseban pristup, jer postaje jasno iz filma da se samo jedan njegov mali dio bavi životom danas. Prevladavaju slike stare kuće kakve više ne postoje u velikim ruskim gradovima. Ima također slika iz ratnih vremena kao i slika djetinjstva. Postaje jasno da gledamo sovjetsko djetinjstvo neposredno u poratnoj eri. Djetinjstvo je, u stvari, slično Norsteinovom. Djetinjstvo preplavljeno sjećanjima na rat i sreću unutar sigurnosti mira. Norstein i njegova koscenaristica, spisateljica romana i kazališnih drama Ljudmila Petruševskaja u stvari su sumirali svoju prvobitni prijedlog Goskinu riječima:

> *Sve to može biti oblikovano u jednostavnu, ali vrlo posebnu priču koja počinje poput harmonike, šireći se i onda skupljajući da bi proizvela jedan jedini zvuk: 'Život'. To je zato jer je naše djetinjstvo bilo krajem rata i zauvijek moramo pamtiti da je sreća svaki novi dan u miru. Svaki novi dan.*[3]

Dakle, film je harmonika. Uspoređivali su ga i sa santom leda. Fjodor Kitruk, doajen ruske animacije, proveo me izložbom u Moskvi koja je bila posvećena dvadesetoj obljetnici premijere *Bajke o bajkama*, ističući izloške vezane uz neke skrivene dijelove. Oko deset posto sadržaja filma je vidljivo, prema Khitruku — ostalo je neopaženo, ali bez toga ne bi bilo sante leda ni filma. Dio te ledene sante i velik dio kvalitete filma proizlazi iz vrhunske kvalitete Norsteinovih suradnika — od koscenaristice Petruševskaje i urednice scenarija Nataše Abramove, preko kompozitora Mihaila Mejeroviča i 'glasa' Aleksandera Kaljagina, do dva najbliža suradnika, scenografkinje (i Norsteinove supruge) Frančeske Jarbusove i kamermana Igora Skidana-Bosina. Kasnije ćemo se posvetiti njihovu doprinosu. No, da ne bi bilo zabune — to je *autorsko* djelo u najstrožem smislu. Taj je film čisti Norstein, pretrpan detaljima sjećanja iz svojega, i ničijeg tuđeg, života — osim toliko što dijeli svoja sjećanja s cijelom generacijom. Tu je njegov stvarni život, jednako kao i njegov virtualni književni i umjetnički svijet; nešto je od toga iznad površine mora, a mnogo ispod nje. Izmamljivanje nešto od toga trebalo bi baciti nešto svjetla na film, premda je Norstein bio protiv toga da mu se film na smrt analizira. Zapravo, on je doista, u prijedlogu koji su on i Petruševskaja predali Goskinu u ljeto 1976. godine, upozorio na opasnosti bilo kakva pokušaja analize — upozorenje na koje se očito nitko nije obazirao:

> *Scenarij ne bi trebao davati scene s trenutnom interpretacijom, takve da čitatelj klima glavom nakon svakog preokreta, misleći: da, shvatio sam što time žele reći. Želimo da cijeli film kaže OVO: ljudi, vi ste veličantsveni. Djetinjstvo je veličanstveno razdoblje. Grmljavina — kako vlim volim grmljavinu.*[4]

Možda je i bolje da je Avetikovu i društvu to promaklo. Mislim da je bilo mnogo sastanaka nakon što je film završen, tijekom kojih je Goskino pokušao uvjeriti Norsteina i njegovu dramaturginju da film bude transparentniji. Jedan takav sastanak nagnao je Norsteina da napiše tekst za moguću upotrebu kao epigraf koji će pripremiti gledaof the film, stems from the high calibre of Norstein's collaborators — from co-writer Petrushevskaya and dramaturginja Natasha Abramova, through to composer Mikhail Meyerovich and voice artist Alexander Kalyagin, via the two closest collaborators, art director (and Norstein's wife) Francesca Yarbusova and cameraman Igor Skidan-Bosin. We shall look more closely at their contributions later on. But make no mistake — this is an *auteur* work in the strictest sense. This film is pure Norstein, crammed with remembered detail from his life and no-one else's — except in as far as he shares memories with a whole generation. His actual life is there, as well as his virtual world of literature and art; some of it above sea-level and much below the surface. Teasing some of it out should shed some light on the film, though Norstein counsels against analysing it to death. He did in fact, in the treatment he and Petrushevskaya submitted to Goskino in the summer of 1976, warn them of the dangers of any attempted analysis — a warning which was obviously not heeded:

> *The script should not feature scenes with an instant interpretation, such that the reader nods his head after each turn, thinking: yes, got it, I've got what they mean by that. We want the whole film to say THIS: People, you are splendid. Childhood is a splendid time. Thunder — I love thunder.*[4]

Perhaps it was as well that Avetikov and co. missed that. I imagine there were a good many meetings after the film was completed, during which Goskino tried to convince Norstein and his script editor to make the film more transparent. One such meeting produced from Norstein a text for possible use as an epigraph to prepare viewers for what they were to expect in the film. Needless to say, the epigraph never made it into the film — for Norstein very specifically did not want too much transparency — but it does still exist in the copious files presented for my perusal and it does provide a very useful starting point for a voyage of discovery into the world of *Tale of Tales*:

> *At the end of the war my aunt came home from the front. She had just lost her baby, and she suggested I should be*

Jurij Norstein (lijevo) u Zagrebu 2002.

telje za ono što ih očekuje u filmu. Nepotrebno je reći, epigraf nikada nije ušao u film — jer Norstein je bio veoma određen u tome da ne želi previše transparentnosti — ali epigraf još uvijek postoji u opsežnim arhivama koji su mi stavljene na raspolaganje za proučavanje i pruža vrlo korisnu početnu točku za otkrivačko putovanje u svijet *Bajke nad bajkama*:

Krajem rata moja se ujna vratila kući s bojišnice. Upravo je izgubila dijete i predložila je da ja pijem mlijeko koje je imala. Tada mi je bilo četiri godine.
Prije nego sam otišao spavati, moja mi je majka običavala pjevati uspavanku Dolazi mali sivi vuk. *Na kraju hodnika bila su vrata koja su vodila na ulicu. I činilo mi se da je tamo, čekajući iza vrata, vječna sreća, svjetlo, mačka koja govori i kruh posut šećerom.*
Nisam znao tada da u stvarnosti samo naša sjećanja mogu biti vječna. Tu završava sve čega se sjećamo iz cijeloga svojeg života. Vojnici koji se nisu vratili iz rata. Drvo ispod prozora. Maleni vuk o kojemu je pjevala moja majka. I svjetlo na kraju hodnika.

Tako u filmu možemo vidjeti mračni hodnik Nortseinova dječačkog doma i svjetlo na njegovu kraju, odsjaj iz idiličnog svijeta sreće, prijateljstva, poezije i vječnih sjećanja. Vidimo Malenoga vuka kako putuje hodnikom prema svjetlu i znamo da je mladi Norstein također krenuo tim putem. Putovao je od (fizički mračnoga) zajedničkog stana u moskovskom radničkom predgrađu preko umjetničke škole za omladince te škole animacije kako bi postao umjetnik koji je, unatoč sovjetskom sustavu i snažnim protivljenjima, snimio nenarativni film (što je jedinstven slučaj u sovjetskoj poslijeratnoj animaciji) koji je osvojio glavne nagrade na festivalima animiranog filma širom svijeta. Kada su u Los Angelesu 1984. godine održane Olimpijske igre, paralelno se na istom mjestu održavala 'Olimpijada animacije' i sakupljeno je vijeće međunarodnih stručnjaka da izabere najbolji animirani film svih vremena. Izabrana je *Bajka nad bajkama*. Četrnaest godina kasnije, demokratičnije istraživanje proveo je zagrebački Festival animiranog filma. Njegova četverogodišnja anketa polaznika festivala i nacionalnih grupacija International Animated Film Association (ASIFA) došla je do istoga zaključka u lipnju 2002. godine. *Bajka nad bajkama* još je *uvijek* bio najbolji animirani filma ikada snimljen. To je umjetničko djelo koje će dugo vremena biti aktualno — ako ne zauvijek.

Norsteinovo putovanje nije bilo samo obična plovidba, njegov prosvjetljujući ulazak u svijet poezije i umjetnosti nije bio bez svojih sumornih trenutaka. Slično tomu, bilo je trenutaka prosvjetljenja u ranijem dijelu putovanja. Cijeli njegov život sve do stvaranja *Bajke nad bajkama* otišao je u film, iznad onaj dio iznad ili onaj ispod morske razine. Ova knjiga prati Nortseina na njegovu putovanju i želi uspostaviti neke korisne veze između njegova života i umjetnosti.*

* Napomena o međupoglavljima:

Poglavlje II (1943-1956) bavi se Norsteinovim djetinjstvom u staroj kući koja je glavno mjesto radnje filma, kao i raznim vizualnim i zvučnim motivima kojih se sjeća iz mladosti. Njegovo je djetinjstvo sigurno

given the milk she was still producing. I was four years old then.

Before I went to sleep, my mother used to sing the lullaby The Little Grey Wolf Will Come. At the end of the corridor was a door leading to the street. And it seemed to me that there, waiting beyond the door, was eternal happiness, light, a talking cat and bread sprinkled with sugar.

I did not know then that in reality only our memories can be eternal. That is where everything ends up that you remember all your life. The soldiers who failed to make it back from the war. The tree under your window. The Little Wolf mother used to sing about. And the light at the end of the corridor.

Thus we see, in the film, this dark corridor of Norstein's childhood home, and the light at the end of it, the glow from an idyllic world of happiness, friendship, poetry and eternal memories. We see the Little Wolf make that journey along the dark corridor into the light and we now know that the young Norstein also made the journey. He has travelled from a (physically dark) communal flat in a working-class suburb of Moscow via a junior art-school and animation school to become an artist who, despite the Soviet system and considerable opposition, made a non-narrative film (which is unique in Soviet post-war animation) that took the top prizes at animation festivals all over the world. When the Olympic Games were held in Los Angeles in 1984, a parallel 'Olympiad of Animation' was also held there, and a panel of international experts was assembled to decide which was the greatest animated film of all time. *Tale of Tales* was chosen. Fourteen years later, a more democratic survey was instigated by the Zagreb animation festival. Its four-year-long poll of festival attendees and national groupings of the International Animated Film Association (ASIFA) came to the same conclusion in June 2002. *Tale of Tales* was *still* the best animated film ever made. It is a work of art that will be around for a very long time indeed — if not for eternity.

Norstein's journey was not plain sailing, and his arrival in the luminous world of poetry and art has not been without its gloomy moments. Likewise, there were moments of enlightenment in the earlier part of the journey. The whole of his life up to the delivery of *Tale of Tales* has gone into the film, either above or below sea-level. This book accompanies Norstein on his journey and hopes to make some useful connections between his life and art.*

* Here are abstracts of the in-between chapters.

Chapter II (1943-56) deals with Norstein's childhood in the old house at Maryina Roshcha that provides the main setting for the film, and various visual and aural motifs also remembered from his youth. His childhood is secure and largely happy, yet dogged by everyday anti-Semitism. At age 15, Norstein rebels against the 'second-class citizen' label and embarks on a systematic self-education programme in literature and the arts.

Poglavlje V

»*Poezija iz smeća...*« (Scenarij: Soyuzmultfilm 1967 — srpanj 1976)

Norsteinova 'mješavina mikro povijesti' živjela je u njemu dugo vremena. Mnoge od njih bile su tamo čak i prije nego je razmišljao o animaciji: prvobitno je razmišljao o snimanju igranog filma na temu svojih sjećanja. Bio je uvjeren da ti različiti trenuci i komadići nekako mogu biti spojeni zajedno da bi stvorili film: »*Ako su svi ti elementi živjeli u meni u isto vrijeme, onda to znači da ih je nešto ujedinjavalo. Neka drskost. Jednostavno nije moglo biti drukčije*.«[5] Pa ipak nije mu padalo na pamet kako da to učini. Pomoć je, međutim, bila tu. Bez obzira koliko bio talentiran u rađanju ideja, Norsteinu, kao i svim ostalim redateljima, nije bilo dopušteno pisati scenarije za svoje filmove; Goskino je dekretom propisao da svaki scenarij mora napisati ovlašteni pisac, to jest, član odgovarajućeg sindikata. Zato se Norstein obratio svojoj prijateljici, spisateljici Ljudmili Petruševskajoj.

Ako na trenutak skočimo unaprijed, otprilike u godinu 1988. i zapadnije, u London, anegdota iz moga osobnog iskustva može rasvijetliti kako je to bila osobita oluka u to vrijeme u očima bilo kojeg promatrača. U kasnim osaamdesetim godinama zdušno sam učila ruski jezik i pokušavala upoznati rusku književnost, o kojoj tada nisam žalibože ništa znala. U kontekstu tečaja ruskog jezika u Londonu, koji su održavali isključivo Rusi koji su stigli iz Sovjetskog saveza, naišla sam na dio o novim trendovima u sovjetskoj književnosti i Petruševskaja je bila jedna od tri pisca što su ih istakli. Nas studentu pitali su jesmo li ikada čuli za nju i jesmo li čitali išta što je ona napisala. U nedostatku ijedne podignute ruke, ja sam se za probu usudila izreći da sam znala da je ona napisala scenarij za *Bajku nad bajkama*. Predavač (ugledni znanstvenik s jednog od vrhunskih moskovskih instituta za književnost) pokušao je biti ljubazan, ali mu nije uspjelo. Rekao mi je da ona sigurno nije napisala takav scenarij i, oštro me ukorio, rekavši da, kada bi ikada i napisala scenarij za crtani film to bi ispao film strave i užasa.

i uglavnom sretno, no ipak obilježeno svakodnevnim antisemitizmom. U dobi od petnaest godina, Norstein se buni protiv statusa »građanina drugog reda« i baca se na sustavni samoedukacijski program u književnosti i umjetnosti.

U *Poglavlju III* (1956-1967) Norstein počinje upoznavati svijet umjetnosti. To je razdoblje vladavine Hruščova i on je izložen različitim stranim utjecajima. No očito je da na njega najviše utječu do tada zabranjivana djela ruske kulture. Ne uspijeva se zaposliti ni u jednoj umjetničkoj ili filmskoj instituciji i završava kao nezadovoljni regrut studija Sojuzmultfilma. Radeći kao animator tuđih filmova, sedam je godina čekao status redatelja. Godine 1967. sreće suprugu dizajnericu Francescu Yarbusovu i, u dobi od 25 godina, napušta svoj dom iz djetinjstva.

Poglavlje IV (1967-1976) opisuje korake prema filmu. Norstein je snimio niz filmova, od kojih dva predstavljaju neku vrstu eksperimenata za *Bajku nad bajkama*. *25 — Prvi da* hommage je sovjetskim umjetnicima dvadesetih godina i izaziva sukob s nadređenima te Norstein odlučuje da više nikada neće pristati na kompromis. *Heron i vrana* razvijaju njegovu tehniku *cut-out*, upotrebu *multiplane animation stand* i estetskih ideja. Godine 1976. saznaje da kuća njegova djetinjstva žele srušiti kako bi izgradili betonske nebodere. Norstein želi sačuvati stari način života na filmu, ali ne zna kako bi to učinio. Elementi ostaju spoj razlomljenih »mikro-povijesti, molekularnih epizoda« u njegovoj glavi.

Chapter V

»*Poetry from the garbage...*« (The Treatment: Soyuzmultfilm 1967 — July 1976)

Norstein's »mix of micro-histories« lived inside him for a long time. Many of them had been there since before he even thought about animation: he had originally considered making a live action film on the subject of his memories. He was convinced that these diverse bits and pieces could somehow be fitted together to make a film: »*If all these elements were living in me at the same time, then that meant something was uniting them. A certain nerve. It just couldn't be otherwise*.«[5] Yet no way of doing so sprang to mind. Help was at hand, however. Talented as Norstein was as a generator of ideas, he, like all directors, was not allowed to write the scripts for his films; for Goskino had decreed that all scripts had to be written by a certified writer, i. e. a member of the appropriate union. Thus, he turned to his friend, the writer Lyudmila Petrushevskaya.

Jumping forward for a moment, to approximately 1988, and westwards to London, an anecdote from my personal experience might shed light on what an extraordinary decision that would have seemed at the time to any onlooker. In the late '80s I was eagerly learning Russian and trying to acquaint myself with Russian literature, of which I was at the time pitifully ignorant. In the context of a Russian language course in London, taught entirely by Russians brought over from the USSR, I found myself in a lecture about new trends in Soviet literature, and Petrushevskaya was one of the three writers singled out. We students were asked whether we had heard of Petrushevskaya and knew anything she had written. In the absence of any other raised hands, I tentatively ventured the fact that I knew she had written the script for *Tale of Tales*. The lecturer (an eminent academic from one of Moscow's top literary institutes) tried to be polite, but failed. He told me that she certainly had written no such script and, he snapped, if she ever did write a script for a cartoon it would turn out to be a horror film.

In *Chapter III* (1956-67), the creative world starts to open up for Norstein. This is the era of Khrushchev's Thaw, and he is exposed to various foreign influences. It transpires, though, that it is previously-banned Russian culture that affects him the most. He fails to get a place in any fine art or cinema institution and ends up an unwilling recruit to the Soyuzmultfilm studio. Trapped as an animator on other people's films, he will wait seven years to get his 'director' status. In 1967 he meets and marries designer Francesca Yarbusova and, at the age of 26, leaves his childhood home in Maryina Roshcha.

Chapter IV (1967-76) sees the elements begin to coalesce. Norstein makes a series of films, two of which will represent important development work for *Tale of Tales*. *25th — The First Day*, a homage to Soviet artists of the '20s, causes a clash with the authorities and Norstein resolves never again to compromise. *The Heron and the Crane* develops his cut-out technology, use of the multiplane animation stand and aesthetic ideas. In 1976, news comes that Maryina Roshcha is to be demolished to make way for concrete tower blocks. Norstein wants to capture the old way of life on film, but he has no idea how to do it. The elements remain a mix of disparate 'micro-histories, molecular episodes' in his mind.

Mali vuk, *Bajka nad bajkama*

Petruševskaja je danas vrlo poznata u Rusiji i jedna je od najuspješnijih spisateljica kratkih priča i drama, a neka su njezina djela prevedena na engleski. Postala je poznata u Sovjetskom savezu 1988. godine kada je za tri njezine drame *Tri djevojke u plavom, Cinzano* i *Kolombinin apartman* — koje su i prije izvođene, ali samo u najzabitijim mjestima — konačno bilo dozvoljeno izdavanje. Nije uvijek bila tako slavna. Pisala je, a djela joj nisu objavljivana, od kraja šezdesetih godina. Nakon ograničena uspjeha početkom sedamdesetih, njezin je rad potpuno zabranjen za objavljivanje od 1974. godine do 1982. Konačno, u godinama koje su vodile do *glasnosti*, postepeno je objavljivan dio po dio.

U tim okolnostima, zabrana nije iznenađujuća. Njezin je rad (danas klasificiran od strane znanstvenika kao nešto što pripada 'tvrdoj i okrutnoj' školi alternativne književnosti) bio duboko šokantan za sovjetsko čitateljstvo odraslo na neuzbudljivim proizvodima socijalističkog realizma. Odražavajući depresivno stanje stanovnika države tijekom razdoblja Brežnjeva (vrijeme 'stagnacije'), nije bilo previše kritično prema sustavu, ali su socijalni problemi, poput prenapučenosti, ležali ispod površine. Petruševskajina osnovna tema bila je potreba članova obitelji da manipuliraju i muče jedni druge. Vrlo malo njezinih likova su dopadljivi, jer ona prilično nemilosrdno prikazuje sitničavost i nepoštenost čak i kod potlačenih žena koje su njezine heroine. Muškarci su gotovo bez iznimke nasilni, pijanice i muljatori. Patnje koje opisuje su zaista šokantne, tim više što su prekrivene crnim humorom i jer imaju autentičnu auru istine. Karakteristika njezina djela je dijalog i ona mnogo vremena posvećuje putovanjima oko moskovskog podzemlja jednostavno upijajući dijaloge koje je čula oko sebe, koje onda prenosi na papir, usputne rečenice i sve ostalo.

Uzveši u obzir da je Jurij Norstein pokušavao stvoriti melankoličan film o sjećanjima i djetinjstvu, bez dijaloga i s poetskim odmakom od detalja svakodnevnog života, ipak se čini izvanrednim da je Petruševskaja bila njegov najbolji izbor. I ona je sama bila iznenađena. Osim svega ostaloga, bila je zabrinuta hoće li se njezin poluzabranjeni status odraziti na Norsteina, koga već ionako njegovi šefovi nisu previše voljeli.

Petrushevskaya is now very well known in Russia, and is one of its most successful writers of short stories and plays, some of which have been translated into English. She came to public attention in the Soviet Union in 1988 when three of her plays, *Three Girls in Blue, Cinzano* and *Columbine's Apartment* — which had previously been performed, but only in the tiniest of venues — were finally allowed for publication. Such celebrity had not always been hers. She began writing, unpublished, at the end of the '60s. After some limited success in the early '70s, her work was totally barred from publication from 1974 until 1982. Subsequently, in the years leading up to *glasnost,* it was gradually released, bit by bit.

In the circumstances the ban was not surprising. Her work (now classified by academics as belonging to the 'tough and cruel' school of alternative literature) was thoroughly shocking to a Soviet readership brought up on the bland products of socialist realism. Reflecting the depressed state of the country's citizens during the Brezhnev period (the time of 'stagnation'), it was not overtly critical of the system, but social problems such as overcrowding lay not far beneath the surface. Her main theme is the compulsion of family members to manipulate and torment each other. Very few of her characters are likeable, for she quite mercilessly shows the pettiness and underhandedness even of the downtrodden women who tend to be her heroines. The men are almost without exception violent, drunkards and spongers. The suffering on display is indeed shocking, and all the more so because it is overlaid with a black humour and because it has the authentic ring of truth. Petrushevskaya's stock-in-trade is dialogue, and she spends much of her time travelling around Moscow's underground simply absorbing the dialogue she hears around her, which she then transfers to the page, *non sequitur*s and all.

Given that Yuri Norstein was trying to hatch a wistful film about memory and childhood, without dialogue and with a poetic detachment from the details of everyday life, it does indeed seem extraordinary that Petrushevskaya should have been his choice. She herself was surprised. Apart from anything else, she worried lest her own semi-banned status might rebound on Norstein, who was already not much liked by his bosses.

Norstein, strangely, had at that time not read or seen very much of Petrushevskaya's work, but did not feel that her previous work was that important. More so was the strong relationship he had built up with her since they had first met in 1967 (thanks to Arkady Tyurin, whose brother worked with Petrushevskaya's husband). Petrushevskaya put it this way: »You know, people recognise kindred spirits. It happens the world over. Because you know everything can collapse. Love can collapse, relations at work can become unbearable. We've known each other now for 34 years. Yura became someone that I just had to work with.«[6] Much of this mutual respect probably stemmed from their shared background. For, like Norstein, Petrushevskaya came from a family that had suffered under Stalin (in the camps, in her case). Both were children growing up in the euphoria immediately after

Norstein začudo u to vrijeme nije pročitao ni vidio mnogo od njezina djela, ali nije smatrao da je njezin prijašnji rad tako važan. Važnija je bila snažna vezu koju je, mislio je, izgradio s njom otkada su se prvi puta sreli 1967. godine (zahvaljujući Arkadiju Tjurinu, čiji je brat radio s njezinim suprugom). Petruševskaja je to ovako opisala: »*Znate, ljudi prepoznaju srodne duše. To se događa po cijelom svijetu. Zato što znate da sve može propasti. Ljubav može nestati, odnosi na poslu mogu postati nepodnošljivi. Poznajemo se već 34 godine. Jura je postao netko s kim sam jednostavno morala surađivati.*«[6] Veći dio međusobnog poštovanja vjerojatno je proizišao iz njihove slične prošlosti. Kao i Nortsein, Petruševskaja je bila iz obitelji koja je stradala u Staljinovo vrijeme (u logorima, u njezinu slučaju). Oboje su bili djeca odrasla u euforiji neposredno nakon rata i oboje su shvatili da duh zajednice, očit tijekom ratnog razdoblja, a koji se održao i tijekom poslijeratnog razdoblja kada je većina ljudi živjela u zajedničkim stanovima, nestao od tada, ostavljajući opasnu prazninu.

Ali to nije bilo jedina činjenica koja ju je kvalificirala za taj posao. Nepoznat široj publici (i znanstvenicima), Petruševskajin književni opus nije bio ograničen na 'tvrdo i okrutno'. Pisala je i priče za djecu, za svoju vlastitu, premda one nikada nisu objavljene. Ne samo da je voljela djecu, nego je Norstein smatrao da ih razumije i čak da je sama zadržala neke dječje osobine. Kada sam ga pitala što mu se najviše svidjelo kod Petruševskaje, bilo je to »*njezina dječja vjera u istinu*.«[7] Ona je također — opet sasvim suprotno od njezina 'tvrda i okrutna' karakteristična stila — voljela animaciju. Ili bolje, počela je voljeti animaciju nakon što je vidjela što su Norstein i Tjurin radili s *25-im — Prvi dan*: »*Sve do tada oduvijek sam smatrala animaciju nečim inferirornim, korisnim samo za praktičnu upotrebu. I zgodnom za djecu.*« Sada je bila obraćenik i pokazala, osim toga, strast prema lutkama u animaciji. U jednom je razdoblju očajnički željela postati lutkar. Rekla mi je da se jednom prijavila za posao kao čistačica u studiju, samo kako bi bila blizu lutaka, ali ju je odbio direktor studija. Mislim da je pretjerivala — no ona je bila komplicirana i možda tvrdoglava žena i sve je moguće... Na kraju, njezine su veze s animacijom učvršćene kada ju je — u ranim sedamdesetim godinama, Norstein upoznao sa spisateljicom scenarija Natašom Abramovom. Petruševskaja se priključila njezinoj grupi pisaca štićenika. Napisala je i neke scenarije u to vrijeme, premda nisu snimljeni.

Tijekom ovog razdoblja Petruševskaja i Norstein ostali su bliski prijatelji i zajedno realizirali dva projekta, jedan utemeljen na Danteovom *Novom životu* i drugi o ljubavi Majakovskog Lily Brik. Oba projekta nisu uspjeli realizirati. Tijekom ovog razdoblja Petruševskaja se zajedno s Norsteinom radovala njegovim uspjesima filmova *Lisica i zec, Čaplja i ždral* i *Jež u magli*. Međutim, kako je bila vrlo otvorena osoba, ona je bila ta koja je uhvatila bika za rogove i rekla mu da je došao do mrtve točke s *Ježom*:

> *Rekla sam da je to najveličanstvenije dostignuće, ali da je to slijepa ulica. Bojala sam se da će se uvrijediti, ali bili smo vrlo iskreni i otvoreni jedan prema drugom u našim razgovorima. I nije se uvrijedio.* (...) *Jura je uvijek pokazi-*

the war and both realised that the communal spirit, evident during war-time and remaining during the post-war period when most people lived in communal flats, had disappeared since that time, leaving a dangerous lacuna.

But this was not the only thing that qualified her for the job. Unknown to the general public (and the academics), Petrushevskaya's literary output was not limited to the 'tough and cruel'. She also wrote children's stories, for her own children, though these were never published. Not only does she like children, but Norstein feels she understands them and even retains some child-like qualities herself. When I asked him what he most liked about Petrushevskaya, it was »her child-like faith in the truth.«[7] She also — again quite contrary to her 'tough and cruel' type-casting — loved animation. Or rather she had begun to love animation after seeing what Norstein and Tyurin were doing on *25th — the First Day*: »Until then I'd always considered animation as something inferior, useful only for practical applications. And nice for children.« Now she was a convert and became, in addition, passionate about the puppets used in model-animation. At one stage she desperately wanted to become a puppet-maker. She told me that she had once applied for a job as cleaner in the studio, simply in order to be near the puppets, but was turned down by the studio head. I think she was exaggerating — but she is a complex and perhaps headstrong woman and anything is possible... Finally, Petrushevskaya's links with animation were cemented when, some time in the early '70s, Norstein introduced her to script-editor Natasha Abramova, and Petrushevskaya joined the latter's group of writing *protégés*. She did produce some scripts around that time, though nothing came of them.

Throughout this period Petrushevskaya and Norstein remained close friends and they developed two projects together, one based on Dante's *La Vita Nova* and one about Mayakovsky's love for Lily Brik. These, too, failed to get the go-ahead. During this time Petrushevskaya rejoiced with Norstein in his triumphs with *The Fox and the Hare*, *The Heron and the Crane* and *The Hedgehog in the Fog*. However, being a very outspoken person, she was the one to take the bull by the horns and tell him that he had come to a dead end with *Hedgehog*:

Mali vuk, *Bajka nad bajkama*

vao sklonosti prema romantizmu i lirizmu i već je dosegao vrhunac žanra u Ježu. *Ali u tom trenutku drugi mu je smjer pao na pamet — ono što ja nazivam poezijom iz smeća, poezijom svakodnevnice, poezijom nevažnih stvari. I moje su se ideje poklapale s njegovima. To je vrlo moćan materijal. Ana Ahmatova je zapisala*:

Ne trebam ratoborne vojske raspoređene u ode
Ni šarm ornamentalnih elegija.
Za mene, sve u poezija mora biti nešto drugo,
Ne ono što ljudi misle da jest.

Kada bi samo znao iz kakvoga smeća
Poezija nastaje, ne poznajući srama,
Poput žutog maslačka uz gradu,
Kao čičak i lobod.

Ljutiti uzvik, svjež miris katrana,
Tajanstveni oblik na zidu...
I odjednom stih odjekuje, živo, nježno,
Na moj i tvoj užitak.[8]

I ta svakodnevnica koju je Jura nosio u sebi — ne možete napraviti zaista divan film o tome osim ako stvarno ne volite to smeće, te nevažne pa čak i ružne stvari. Što je lijepo u smeću napuštene kuće? Što je lijepo u figuri zaboravljene stare žene? Ili onoj pijanca? Nitko to nije pokušao ostvariti prije Jure, osim na slikama, škola Liazinovsky (...) *U konačnoj analizi, ljubav je temeljna stvar. I Jura je volio svoje djetinjstvo i sve ljude koji su živjeli u njegovom dvorištu, svaku dasku drvenog poda u svome stanu, staricu koja razgrće vatru...*[9]

Norstein je sam prepoznao koliko se njegova osobna 'mikro-povijest' razlikuje od sadržaja drugih animiranih filmova proizvedenih u Sojuzmutfilmu: »*Imao sam čitav niz slika u glavi, ali nisu se slagale jedna s drugom i ništa se nije činilo pogodnim za animaciju kakvu smo poznavali.* (...) Bajka nad bajkama *bila je u meni i to je bio protest protiv svih prethodnih animacija*.«[10] Tako je Norstein pozvao Petruševskaju da surađuje na scenariju njegova filma. Ona je pristala, sa zadovoljstvom, ali za dva dana trebala je ići u bolnicu roditi dijete, pa ga je upitala može li to pričekati šest tjedana. Šest tjedana kasnije, njihova je suradnja počela. Iz nužde je imala oblik šetnje parkom, s dječakom Feđom ispred njih.

Norstein je osjećao činjenicu da je Feđino rođenje utjecalo na Petruševskaju tako da je u to vrijeme za vrstu 'smeća' iz *Bajke nad bajkama* bila zainteresiranija više nego što je bilo karakteristično za njezin svjetonazor: »*Njezino je stanje zajedno s mojim nesuvislim lutanjima utjecalo na pisanje, što je bilo važnije nego što bi bila bilo kakva intelektualna razmišljanja. Film je nekako izrastao iz nas samih...*«[11] Šetali bi parkom, Nortsein je prepričavao Petruševskajoj svoju mikro-povijest, svoja sjećanja iz djetinjstva, recitirao poeziju i druge citate koji su mu se urezali u pamćenje i povremeno bi našvrljao kakvu ilustraciju. Petruševskaja bi uzvraćala svojim idejama i sjećanjima i oživljavala bi mješavinu anegdotama o ljudima koje je proučavala u podzemnoj željeznici. Nije to bilo tako idilično kako zvuči. Bilo je, kako se čini, 'mnogo rasprava' (Petruševskaja). Norstein je mislio da je »*ona*

I said it was a most magnificent achievement but that it was a dead end. I feared he might be offended, but we were very open and frank in our conversations. And he wasn't offended. [...] *Yura has always had a leaning towards romanticism and lyricism, and he had already attained the heights of the genre in Hedgehog. But at that moment another direction came into his mind — what I call poetry from garbage, the poetry of the everyday, the poetry of insignificant things. And my own ideas coincided with his. It is the most powerful material. Anna Akhmatova wrote:*

I don't need martial hosts arrayed in odes
And the charm of ornamental elegies.
For me, everything in poetry should be out of place,
Not what people think it is.
If only you knew from what rubbish
Poetry grows, knowing no shame,
Like a yellow dandelion by the fence,
Like burdock and goosefoot.
An angry cry, fresh smell of tar,
Mysterious mould on the wall...
And suddenly a line rings out, lively, tender,
To my delight and yours.[8]

And this everyday life that Yura was carrying within himself — you couldn't make a beautiful film out of it unless you truly loved this garbage, these insignificant and even ugly things. What can be beautiful in the garbage of an abandoned house? What can be beautiful in the figure of a forgotten old woman? Or that of a drunkard? Nobody tried to achieve this before Yura, except in painting, the Lianozovsky school [...] *In the final analysis, love is the main thing. And Yura loved his childhood and all the people living round his yard, every floorboard in his flat, the old woman poking the stove...*[9]

Norstein himself recognised how different his 'micro-histories' were from the content of the other animation produced at Soyuzmultfilm: »I had a whole series of images in my head, but nothing fitted together and nothing seemed right for animation as we knew it. [...] *Tale of Tales* was inside me, and it was a protest against all previous animation.«[10] So Norstein invited Petrushevskaya to collaborate on the script of his film. She said yes, with pleasure, but she was going into hospital in two days to have a baby, so could it wait for six weeks. Six weeks later, the collaboration began. Of necessity, it took the form of walks in the park, with baby Fedya in his pram.

Norstein feels the fact of Fedya's birth had an effect on Petrushevskaya that made her more interested at that time in the *Tale of Tales* kind of »garbage« than in her normal 'tough and cruel' take on life: »Her state of being, together with my disjointed wanderings, had an effect on the writing which was more important than any intellectual thoughts would have been. The film sort of grew out of us ourselves...«[11] They would walk around the park, Norstein telling Petrushevskaya his micro-histories, his childhood memories, the lines of poetry and other quotes which had

strog kritičar, kada može kritizirati dijete«,[12] ali bio je zadovoljan što je ona nepogrešivo prepoznavala slabe točke njegovih ideja.

Formula je funkcionirala i Petruševskaja je najprije napisala prijedlog za Goskino radi dozvole da snime film. Prijedlog počinje ovako:

> *Ovo će biti film o sjećanju.*
> *Sjećate li se koliko su bili dugi dani kada ste bili dijete?*
> *Svaki je dan postojao za sebe i živjeli smo samo za taj dan — sutra je bilo za sutrašnje užitke.*
> *Sve su istine bile jednostavne, sve novo nas je čudilo, i prijateljstvo i drugarstvo bili su iznad svega.*

Nakon ovog uvoda, sadržaj predloženog filma ima oblik popisa — zapravo, šale, s vrlo malo smjernica o konačnom obliku filma:

> *Glavnu ulogu u filmu ima pjesnik, pa ipak se pjesnik ne mora nužno pojaviti na platnu — možda to može biti njegova pjesma* (...)
> *Na filmu će se vidjeti mačka, stvorenje puno ljubavi s odličnim sjećanjem; pojavit će se i jedna čizma — bez svojeg para, koju djeca pronalaze na smetlištu — tko ju je mogao tamo staviti, novu čizmu, netaknutih potplata? I ono šuplje deblo breze iz kojega će, kako kaže Tvardovsky, u proljeće* »izbiti ružičasta pjena«, *i svi će obližnji leptiri, bube i ose, gladni nakon zime, doletjeti na gozbu. Padat će kiša, i kiša će napojiti zemlju, napuniti čizmu i stablo breze i isprati kaldrmu. Na kraju ulice past će sumrak i dugo se zadržavati...*
> *Konopi za sušenje rublja, bik s prstenom u nosu, pun strašne, destruktivne strasti; djed u svom selu sa smo jednom nogom; naš susjed, koji se vratio iz rata kojega je pogodila ista sudbina... naš susjed s jednom čizmom...*

Začudo, i možda je to zahvaljujući jednostavnosti i eleganciji proze Petruševskaje, ovaj istinski vrlo maglovit dokument predan je nadležnima i 17. ožujka 1976. godine Petruševskaja je opunomoćena da napiše cijeli scenarij. To je učinila tijekom ljeta 1976. godine.

To je kraj njezine službene uloge u produkciji (premda se neprestano vraćala radi povratnih informacija i ohrabrenja). Norstein je napisao knjigu snimanja, koja je bila drukčija od scenarija i zatim snimio film koji je imao vrlo malo sličnosti s knjigom snimanja, a kamoli sa scenarijem. Pa ipak je njezin doprinos bio presudan: presudan u stvaranju oblika u kojem su mikro povijesti mogle biti povezane u jedinstvenu cjelinu i pružanju pouzdanja Norsteinu u radu sa 'smećem' njegovih sjećanja. Također, konačno, njen je doprinos bio ključan u predstavljanju materijala na takav način da su inače sumnjičavi Goskinovi cenzori prihvatili te enigmatične, evokativne zapise, s tako malo sličnosti s bilo čime što je ikada doneseno pred njih s pretenzijom da bude scenarij animiranog filma.

»*I ja sam pjesnik...*«

Čini se da je bilo nekoliko verzija prijedloga koji su Norstein i Petruševskaja predali u ljeto 1976. godine, iako postoji

stuck in his mind and he would occasionally scribble down an illustration. Petrushevskaya would counter with her own ideas and memories and would season the mix with anecdotes about the people she had been studying in the metro. It was not as idyllic as that might sound. There were, it seems, »a lot of arguments« (Petrushevskaya). Norstein felt that »she was a sharp critic, as one might criticise a child«[12] but is satisfied that she unerringly spotted any weaker ideas.

The formula worked, and Petrushevskaya produced, first, a proposal, to put to Goskino for permission to develop the film. The proposal begins:

> *This is to be a film about memory.*
> *Do you remember how long the days were when you were a child?*
> *Each day stood alone and we lived for the day — tomorrow would be there for tomorrow's pleasures.*
> *All truths were simple, everything new amazed us, and friendship and comradeship stood above everything.*

After this introduction, the meat of the proposed film takes the form of a list — a bit of a tease really, with little clue as to the final form of the film:

> *The film will feature a poet in the main role, yet the poet does not necessarily have to appear on screen — perhaps his poem could appear* [...]
> *A cat is to be seen in the film, a loving creature with a retentive memory; and there will be a single boot — without its pair, found by children in the rubbish — who could have put it there, a new boot, its sole intact? And that birch tree stump which, as Tvardovsky says, in spring »will break out in a pink foam«, and all the neighbourhood butterflies, beetles and wasps, thin after the winter, will fly to the feast. It will rain, and the rain will feed the earth, fill the boot and the birch stump and wash down the cobbled road. At the end of the street twilight will fall and linger long...*
> *Washing on lines, a bull with a ring through its nose, full of terrible, destructive passions; grandpa in his village with only one leg; our neighbour, back from the war having suffered the same fate... Our neighbour with one boot...*

Surprisingly, and perhaps this is a tribute to the simplicity and elegance of Petrushevskaya's prose,[13] this intrinsically very opaque document is given the go-head, and on 17 March 1976 Petrushevskaya is commissioned to write a full treatment. This she delivers during the summer of 1976.

This is the end of Petrushevskaya's official role in the production (though she constantly returns to give feedback and encouragement). Norstein will produce the shooting script, which will be very different from the treatment, and will then shoot a film that will bear very little resemblance to the shooting script, let alone the treatment. Yet her contribution has been crucial: crucial in creating a format whereby the micro-histories could be meshed into a coherent whole and crucial in giving Norstein the confidence to work with the »garbage« of his memories. Also, finally, it was crucial in

još samo konačni. Rusi zovu scenarij '*književni scenarij*' kako bi ga razlikovati od knjige snimanja. Smatra se 'književnim' jednostavno zato jer je napisan poput priče umjesto razlomljen, s tehničkim bilješkama za kamermane i slično, kakva je knjiga snimanja. On se ipak treba sastojati od popisa scena koje će biti na platnu. Starija verzija scenarija *Bajke nad bajkama* pokušala je to, ali nije stigla dalje od internog studijskog *hudsovjeta* ili umjetničkog vijeća.

Umjetničko vijeće Sojuzmultfilma u to vrijeme bilo je jezgra onoga što je Petruševskaja kasnije nazvala 'mafijom pristojnog naroda'. Za razdoblja Brežnjeva nije bilo svrhe da pošteni ljudi iskazuju svoje poštenje otvoreno. Bili bi uništeni. Postojala je, međutim, ogromna količina tajnih stategija koje su planirale različite grupe pokušavajući potkopavati ideološke autoritete. Grana te 'mafije' u Sojuzmultfilmu podupirala je *Bajku nad bajkama* tijekom razdoblja prije produkcije i tijekom produkcije, pa i nakon što je bio završen, kada je odbijena njegova distribucija i kada je 'bunkeriran' na neko vrijeme. Tada, dok je scenarij kretao na put prema vlastima, vođa 'mafije' bio je Arkadij Snesarev. Norstein ga naziva »*prekrasnim, inteligentnim, prosvijetljenim čovjekom*«. On je tada, nekim čudom, bio na čelu odjela za uređivanje scenarija, odjela u koji se Goskino oduvijek sigurno pouzdavao da će prijaviti bilo što sumnjivo i odjela koji je, posebno dok ga je vodio Snesarev, znakovito, propustio učiniti upravo to. Kasnije, nakon prerane smrt Snesareva, Fjodor Hitruk je preuzeo ulogu 'mafijaškog bosa'.

Tako je prvi scenarij pokušao imati konvencionalnu formu, s navedenim scenama, i bio je promašajem. Umjetničko vijeće je preuzelo odgovornost i »*zatražilo (od autora) da prihvate način pisanja o kojemu smo razgovarali danas — to jest, bilježenje niza emocija, ne kadrova — onih osjećaja koje autori žele pobuditi na platnu.*«[13] Norstein i Petruševskaja držali su ih za riječ.

Scenarij je razlomljen na četiri dijela. Počinje, kao i prijedlog, s temom djetinjstva i sjećanja. Za razliku od prijedloga, napisan je u prvom licu, iako se na ovom stupnju prvo lice čini kao autorov uvod, koji izgleda kao da će kasnije postati konvencionalnije treće lice:

> *Ne znam kako je to u tvom kraju, ali tamo gdje sam ja živio, svake večeri, svake ljetne večeri — čak i nakon kiše, kada je sunce zapadalo za oblake i miris vlažnih lišajeva prekrivao vlažnu zemlju — svake tihe večeri kada je bilo lijepo vrijeme svirali bi pjesmu Potišteno sunce u parku.*

Nastavlja dalje kako bi istaknuo da će djetinjstvo zaista biti u filmu, ali samo kao »*dio ogromnog i veličanstvenog života cijeloga svijeta u svim razdobljima* (...) *Želimo da cijeli film poručuje sljedeće: Ljudi, izvanredni ste. Djetinjstvo je izvanredno razdoblje*.« Zatim, međutim, slijedi drugi dio, također napisan u prvom licu, no izražen mnogo osobnijim pojmovima. »*Ja sam pjesnik*,« počinje i nastavlja objašnjavati da je »*moje radno mjesto trg, ulica, plaža. Ljudi. Oni mi* (...) *diktiraju teme*...« Onda dolazi pokajnički odlomak o publici koja je tako važna pjesniku i njihovoj obeshrabrujućoj reakciji na njegove pjesme:

presenting the material in such a way that the normally suspicious Goskino censors accepted these enigmatic, evocative documents, which bore so little resemblance to anything ever brought to them before purporting to be an animation script.

»*I'm a poet too...*«

It seems there were several versions of the document Norstein and Petrushevskaya delivered in the summer of 1976, though only the final one is still extant. The Russians call the treatment a 'literary script', to distinguish it from the shooting script. It is considered 'literary' simply because it is written out like a story rather than being segmented, with technical notations for the cameraman, etc, as the shooting script is. It is, nonetheless, supposed to consist of a list of the actions to be seen on screen. An early version of the *Tale of Tales* treatment had attempted to do this, but it had got no further than the studio's internal *khudsovet* or artistic council.

The Soyuzmultfilm artistic council was at this time the kernel of what Petrushevskaya was later to call the »mafia of decent folk«. In the Brezhnev era there was no point in decent people enacting their decency in a straightforward and open manner. They would have been crushed. There was, however, an enormous amount of secret strategy being planned by various upright groups in an attempt to subvert the ideological authorities. The Soyuzmultfilm branch of this mafia would support *Tale of Tales* throughout its preproduction and production and after it was completed, when it was rejected for distribution and shelved for a time. Now, while the treatment was making its way towards the authorities, the mafia ringleader was Arkady Snesarev. Norstein calls him »a wonderful, intelligent, enlightened man«. He was also, miraculously, at that time heading up the studio's script-editing department, that department which Goskino had always relied on so heavily to report anything suspicious and which, at Soyuzmultfilm, especially when Snesarev was running the department, it was so signally failing to do. Later, after Snesarev's early death, Fedor Khitruk would take on the mantle of mafia boss.

Thus, an early treatment had attempted a conventional format, with concrete actions listed, and had been a failure. The artistic council had itself taken the responsibility and »asked [the writers] to adopt this way of writing which we are discussing today, i. e. the recording of a sequence of emotions, but not of shots — those feelings that the authors will want to be evoked on screen.«[14] Norstein and Petrushevskaya took them at their word.

The treatment falls into four sections. It begins, like the proposal, with the subject of childhood and memory. Unlike the proposal, it is written in the first person, though at this stage the first person appears to be an authorial introduction, which looks as if it will later move, conventionally, into the third person:

> *I don't know how it was down your way, but where we lived every evening, every summer evening — even after*

Prihvatio sam to — u redu je ako moje pjesme nestanu u razjapljenim raljama gomile.

Ali — a to je čudno — one ne nestaju. Samo leže uokolo ispod svačijih nogu. Netko je otrgnuo komadić i gurnuo ga u svoj nos. Drugi je pak koristi da bi očistio ribu.

U trećem poglavlju, pjesnik primjećuje grupu ljudi na plaži — usamljeni turist koji sam sebe fotografira, čovjek koji se zakapa u pijesak i upozorava ostale da se drže podalje itd. — i pjesnik počinje pisati pjesme za njih, bez njihova osobita zanimanja. Ali kada se još jedan lik, nezasitni čitatelj, pojavi, pročita pjesme i izrastu mu krila, preleti preko plaže, ispuštajući pjesme njihovim subjektima. Pjesme imaju magično djelovanje. Usamljeni turist vidi sebe kako se ženi, čovjek u pijesku pretvara se u razjarenog bika, a drugi čovjek odjednom ima najveći automobili na svijetu.

U četvrtom poglavlju, sam pjesnik čita jednu od svojih pjesama i vidi kuće oko dvorišta, dok svira pjesma *Weary Sun*. Žena pjeva uspavanku *Dolazi mali sivi vuk* svojem djetetu a to doziva Malog Vuka koji pažljivo gleda dijete. To je međukadar u kojemu likovi s plaže spremaju stvari i kreću kući, jer lijeva kiša, kada se pojavljuje ženin muž, ribar i poziva pjesnika na večeru s obitelji i strancem. Dok se to događa, Mali Vuk se prikrada i krade list papira s pjesnikova stola — koji se pretvara u dijete.

Zato, premda Norstein, Petruševskaja i ruski kritičari uvijek govore o filmu koji se bavi Norsteinovim djetinjstvom, zapravo namjera je bila prikazati film o ulozi pjesnika u suvremenom društvu, prikazujući samo mali dio koji se bavi Norsteinovom voljenom kućom i dvorištem. Pjesnik je također glavni lik u knjizi snimanja i, premda je u konačnoj verziji filma njegova uloga smanjena, on je i tamo funkcionalno presudan. Možda film nije toliko autobiografski kako se na prvi pogled čini? Možda autor jednostavno želi istaknuti univerzalnu i prilično apstraktnu poantu o umjetnosti i društvu?

Gotovo sigurno nije tako. Prvo, Norstein voli poeziju, što je vrlo očito prevoditelju koji pokušava pratiti mnoge različite citate kojima je začinjeno njegovo djelo. On također smatra da je poezija od svih umjetnosti najuže povezana s animacijom — barem njegovom vlastitiom animacijom. Često uspoređuje savršen scenarij animiraog filma s haiku poezijom, a oduvijek je uspoređivao ekonomičnost potrebnu za sastavljanje animiranog kadra s onom nužnom za stvaranje pjesme, jer su oba medija tako snažno zgusnuta.[14]

Štoviše, Norstein ne samo da vidi bliske paralele između tih dviju grana umjetnosti, nego je smatrao da zasigurno iste dileme čekaju redatelja nenarativnog, 'poetskog' animiranog filma i pjesnika koji zapisuje uzvišene osjećaje izražene ne baš jednostavnim jezikom. Obojica se suočavaju s materijalističkom publikom koja ne to razumije. To je naravno vječni problem i Norstein u svojoj knjizi snimanja citira Puškinovu pjesmu na istu temu *Pjesnik i mase*. Norstein se bori sa svojim šefovima, a njegovo iskustvo nepravde prema drugim umjetnicima dalo mu je dovoljno uvida u srca ljudi da shvati da je malograđanština konstanta u životu. Malograđanšti-

rain, when the sun was setting behind the clouds and a smell of wet foliage hung over the wet earth — every quiet evening when the weather was fine they used to play the tune Weary Sun in the park.

It goes on to make the point that childhood will indeed be in the film, but only »as part of an enormous and magnificent life of the whole world at all times [...] We want the whole film to say this: People, you are splendid. Childhood is a splendid time.« Then, however, follows a second section, also written in the first person, and couched in far more personal terms. »And I am a poet,« it begins, and proceeds to explain that »my workplace is the square, the street, the beach. The people. It is they who [...] dictate to me my themes...« There follows a rueful passage about the public, who are so important to the poet, and their disheartening reaction to his poems:

I've accepted that — it's fine if my poems disappear into the gaping maw of the crowd.

But — this is strange — they don't disappear. They just lie around under everyone's feet. Someone has torn a little bit off and stuck it on his nose. Another is using it to clean out a fish...

In a third section, the poet observes a group of characters on a beach — a solitary tourist taking pictures of himself, a man who buries himself in the sand and warns others to keep off, etc. — and the poet starts writing poems for them, without their showing much interest. But when another character, a voracious reader, turns up, reads the poems and sprouts wings, he flies over the beach, dropping the poems to their subjects. The poems have a magical effect. The solitary tourist sees himself getting married, the man in the sand turns into a ferocious bull and another man suddenly acquires the biggest car in the world.

In the fourth section, the poet himself reads one of his poems, and sees houses round a yard, with *Weary Sun* playing. A woman sings the *Little Grey Wolf Will Come* lullaby to her baby and this summons the Little Wolf in person, who stares intently at the baby. This is intercut with the beach characters packing up to go home, since it is pouring with rain, while the woman's husband, a fisherman, turns up and invites the poet to supper with the family plus a stranger. While this is happening, the Little Wolf creeps in and steals a sheet of paper from the poet's table — which in due course turns into a baby.

Thus, although Norstein, Petrushevskaya and the Russian critics always talk of the film as dealing with Norstein's childhood, what was actually intended at this stage was a film about the role of the poet in contemporary society, incorporating only a small section dealing with Norstein's beloved house and yard. The poet will be the main character in the shooting script also, and although he is reduced, time-wise, in the final film, he is functionally crucial there as well. So, perhaps the film is not as autobiographical as at first appears? Perhaps the author is simply making a universal and quite abstract point about art and society?

na je univezalni problem — ali je također bila problem Norsteinu u Brežnjevljevu Sovjetskom savezu.

Pa ipak, jednako kao što je imao svoje licemjere, Brežnjevljev Sovjetski savez imao je i visok postotak građana čije su se književni ukusi razvijali tijekom relativne slobode šezdesetih godina i sada su bili gladni kulture svih vrsta i spremni na različite napore. Zato lik čitatelja na plaži, i zato dolazak, u ovoj fazi scenarija, Malog Vuka. Kada su ga kasnije u Goskinu tražili da razjasni scenarij, Norstein je objasnio da je »*Vuk glavni lik priče. Ili bolje, on je onaj zamišljeni gledatelj (ili čitatelj ili slušatelj) kojega zamišlja svaki pjesnik. On će, taj gledatelj, zgrabiti, ponijeti sa sobom kući i razumjeti sve što želimo reći*.«[15]

Takva je, čini se, bila situacija s filmom u Moskvi sedamdesetih godina. No, je li mogao pjesnik predstavljati animatora? Zanimljivo je da je riječ 'gledatelj' Norsteinu pala na pamet u navedenom citatu prije 'čitatelja' i 'slušatelja', premda je navodno govorio o poeziji. Mislim da pjesnik u filmu definitivno može biti animator. Ali, bi li animator mogao biti Norstein? Zasigurno jest. Kako je već spomenuto, upotreba prvog lica bila je iznimno rijetka u filmskim scenarijima. Sama činjenica da on koristi prvo lice, kao i neposrednost toga »*I ja sam pjesnik*«, nakon čega slijedi očaravajući detalj da mogući čitatelj u stvari koristi njegove pjesme kako bi očistio ribu, sve to govori o osobnom autorovu iskustvu.

Konačno, preostaje li imalo sumnje u autobiografsku prirodu 'poetskog' elementa filma, tu su Norsteinovi komentari dani u bugarskom dokumentarnom filmu[16] o njemu. Film počinje s Norsteinovim osvrtom na njegovu 'radnu bilježnicu', zapise o kvalifikacijama, poslovima, kategorzacijama sovjetskih građana (i Norsteinovo unapređenje u kategoriju 'filmski redatelj, kategorija 1' zapisano je tamo 1976. godine). »*Sve što nije upisano u ovu radnu bilježnicu može biti upotrijebljeno protiv vas*«, on kaže. »*Može li pjesnikova radna bilježnica sadržavati pohvale toj pjesmi, onoj pjesmi?*«. Zatim, nakon stanke — »*I ja sam pjesnik*.« Zato je, mislim, jasno da je ovaj dio scenarija u svojim različitim verzijama, kao i konačan film, jednako natopljen Norsteinovim iskustvom i osjećajima kao i mikro povijesti dio o Marini Roshcha.

To je dakle scenarij o kojemu se raspravljalo na sastanku umjetničkog vijeća 28. srpnja 1976. godine. Sastanak je prošao vrlo dobro. Snesarev i Kitruk osobito su ga podržali. »*Smatram da je ovo suptilno i ozbiljno djelo*«, rekao je potonji. »*Veličanstveno napisano u ovoj književnoj formi, pa je samo po sebi umjetničko djelo vrijedno proučavanja*.« Neki od tradicionalnijih redatelja smatrali su da to što je napisano u stvari ne čini scenarij i predvidjeli probleme s Goskinom. (Ispostavilo se da su bili u pravu.) Veteran Milčin bio je osobito razborit što se tiče prirode teksta: »*Ponekad se dogodi da je scenarij napisan glatko, kako i treba biti — ali film ne funkcionira. Mislim da, kada bi Norstein opisao cijelu stvar riječima — tada mu ne bi ništa ostalo da učini kada radi film. Takav kakav je, to je osnova na temelju koje će stvoriti drugo umjetničko djelo — kinematografsko, plastično i muzičko djelo. Imam puno povjerenja u ovog redatelja.*

Almost certainly not. Firstly, Norstein loves poetry, as is all too plain to a translator trying to track down the many and varied quotes which pepper his writings. He also feels that poetry, of all the arts, is the most closely related to animation — to his own animation, at least. He often compares the perfect animation script to a haiku, and has also likened the economy needed in putting together an animation sequence to that required in composing a poem, because both media are so highly condensed.[15]

Furthermore, Norstein not only sees close parallels between the two arts, but surely the same quandary faces the director of a non-narrative, 'poetic' animated film and the poet, penning lofty sentiments couched in not very plain language. Both face an incomprehending, materialistic public. This is, of course, an eternal problem, and Norstein will quote in his shooting script from Pushkin's poem on the same theme, *The Poet and the Crowd*. Norstein's struggles with his bosses, and his experience of the rough justice meted out to other artists, gave him enough insight into the hearts of men to realise that philistinism is a constant in life. So philistinism is a universal problem — but it is also a problem for Yuri Norstein in Brezhnev's USSR.

Yet, as well as its philistines, Brezhnev's USSR also had a high proportion of citizens whose literary tastes had developed during the relative freedom of the Thaw and were now hungry for culture of all kinds and would go to considerable lengths to get it. Hence the character of the reader on the beach, and hence the arrival, at this treatment stage, of the Little Wolf. When later asked by Goskino for some clarification on the treatment, Norstein explained that »The wolf is the main hero of the story. Or rather, he is that dreamed-of viewer (or reader, or listener) imagined by every poet. He, this viewer, will grasp, carry off home and understand everything we want to say.«[16]

Thus, the situation of the film appears to pertain to Moscow in the 1970s. But could the poet represent an animator? It is interesting that the word 'viewer' come to Norstein's mind in the above quote before 'reader' and 'listener', even though he was ostensibly talking about poetry. I think the poet in the film could definitely be an animator. But could the animator be Norstein? Certainly it could. As already mentioned, use of the first person was exceedingly rare in film treatments. The very fact of its use, and the immediacy of that »And I am a poet«, followed by the delightful detail that prospective readers are in fact using his poems to clean out their fish, all this speaks of the personal experience of the author.

Finally, should there remain any doubt as to the autobiographical nature of the 'poet' element of the film, consider Norstein's comments in a Bulgarian television documentary about his career.[17] The film opens with Norstein reviewing his 'work-book', a record of the Soviet citizen's qualifications, jobs, categorisations (Norstein's elevation to 'Film Director, category 1' is recorded there in 1976). »Anything not entered in this work-book is held against you,« he says. »Can a poet's workbook contain thanks for this poem, for that poem?« Then, after a pause — »I'm a poet, too.« It is

(...) *Općenito sam vrlo zadovoljan što znam da takva djela mogu biti zamišljena u ovoj zemlji.*«

Jedan od onih koji su sumnjali, Vadim Kurčevski, uopće ne shvaćajući što Norstein pokušava napraviti, prišao mu je nakon sastanka kako bi mu dao savjet, za njegovo vlastito dobro, da napusti ovaj projekt za koji je on, Kurčevski, iskreno vjerovao da ne vodi nikuda. On i ostali mlaki članovi umjetničkog vijeća bili su ipak 'pristojni ljudi' i dobro plaćeni članovi 'mafije'. Zato su prihvatili odluku većine i pružili Norsteinu i njegovu filmu nesebičnu podršku. Došlo je do zastoja jer Goskino nije odmah prihvatio scenarij. Jednostavno ga nisu razumjeli. Međutim, solidarnost podrške umjetničkog vijeća značila je da je Norstein pozvan da napiše *Postskript scenarija*... dokument citiran ranije i da dođe na sastanak u Goskino kako bi objasnio scenarij šefovima. Konačno, i s jednim uvjetom — da knjiga snimanja također prođe pregled Goskina — scenarij je prihvaćen. Norstein je dobio dozvolu da počne raditi na knjizi snimanja tog rujna.

(25 srpnja 2002)

Prijevod: Lovorka Kozole

therefore, I feel, plain that this section of the script in its various versions, and of the final film, are as much steeped in Norstein's experiences and emotions as are the micro-histories of the Maryina Roshcha section.

This, then, is the treatment that was discussed at the *khudsovet* meeting of 28 July 1976. It went down very well. Snesarev and Khitruk were particularly supportive. »I consider this a subtle and serious work,« said the latter. »It is magnificently written in this literary form, which itself is a work of art capable of standing alone.« Some of the more traditional directors felt this piece of writing did not in fact constitute a script, and envisaged problems with Goskino. (They turned out to be right.) The veteran Milchin was particularly perceptive on the nature of the document: »Sometimes it happens that a script is written smoothly, as it should be — but the film doesn't work. I think that if Norstein were now to set the whole thing out in words — then there wouldn't be anything left for him to do when making the film. As it is, it is the ground-plan out of which another work of art will be constructed — a cinematographic, plastic, musical work. I have a very deep faith in this director. [...] On a general point, it makes me very happy to know that such works can be conceived in this country.«

One of the doubters, Vadim Kurchevsky, not at all understanding what Norstein was trying to achieve, approached him after the meeting to advise him, for his own sake, to abandon this project which he, Kurchevsky, honestly believed was not getting anywhere. He and the other lukewarm *khudsovet* members were however »decent folk« and fully paid-up members of the mafia. They therefore accepted the majority decision and gave Norstein and the film their full and unstinting support. There was a hitch, and Goskino did not immediately accept the treatment. They simply did not understand it. However, the solidarity of *khudsovet* support meant that Norstein was invited to write his *Postcript to the Treatment*... document quoted earlier and to attend a meeting at Goskino to explain the treatment to the bigwigs. Finally, and with one proviso — that the shooting script should also be submitted for Goskino's scrutiny — the treatment was accepted. Norstein was authorised to start work on the shooting script that September.

(25 June 2002)

Bilješke:

1 Izvor: Razgovor s Jurijem Norsteinom, Moskva, 15. travnja 2000.

2 Ovo je moj prijevod ruskog prijevoda turske pjesme. Pjesma je u stvari objavljena u *The Penguin Book of Turkish Verse* (ur. Nermin Menemenciodlu i Fahir Yz) 1978. godine. Preveo ju je na engleski Richard McKane pod naslovom *Priča*. Ja sam, međutim, koristila rusku a ne neglesku verziju (koja je znatno drukčija) jer je to verzija koju je koristio Norstein i verzija o kojoj sam s njim razgovarala.

3 *Priča o pričama: Prijedlog za dvadesetminutni animirani film*. Bez datuma, s potpisom J. Norsteina i L. Petruševskaje.

4 *Priča o pričama: Scenarij za animirani film*. L. Petruševskaja, J. Norstein, Moskva, 1976.

5 »Dio 1 — poglavlja iz nenapisane knjige« — dio 1, Jurij Norstein, *Iskusstvo Kino* 1988, br. 10

6 Izvor: Razgovor s Ljudmilom Petruševskajom, Moskva, 15. travnja 2000.

7 Izvor: Razgovor s Jurijem Norsteinom, Moskva, 15. travnja 2000.

8 Iz *tainy remesla* (Tajne zanata), napisano u siječnju 1940. godine. Prevela Judith Hemschmeyer za *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, ur. Roberta Reeder, Zephyr Press, Boston/Canongate Press, edinburgh, 1992. godine.

9 Izvor: Razgovor s Ljudmilom Petruševskajom, Moskva, 15. travnja 2000.

10 Izvor: Razgovor s Jurijem Norsteinom, Moskva, 15. travnja 2000.

11 Iz *Sotvoreniye filma* (Stvaranje filma), ur. A. Prokhorov, N. Venzher i dr, Kinosentr, Moskva 1990.

12 Izvor: Razgovor s Jurijem Norsteinom, Moskva, 15. travnja 2000.

13 Arkadij Snesarev, *Minute sastanka umjetničkog vijeća Soyuzmultfilma od 28. srpnja 1976. godine.*

14 »Metafore« — dio 2, Jurij Norstein, *Iskusstvo Kino*, 1994, br. 8.

15 Dodaci scenariju i uvod u film — bez datuma, ali sigurno napisano nakon scenarija a prije knjige snimanja.

16 Jurij Norstein, redatelj Vichra Tarabanov, produkcija Ecran Tv Film Studio, Sofija, Bugarska, 1991.

Endnotes:

1 Source: Interview with Yuri Norstein, 15 April 2000, Moscow.

2 This translation is my own, from the Russian translation of a Turkish poem. The poem does in fact appear in *The Penguin Book of Turkish Verse* (ed. Nermin Menemenciodlu with Fahir Yz), pub 1978, translated into English by Richard McKane under the title *A Fable*. I have, however, chosen to work from the Russian rather than the English translation (which is significantly different) because this is the version that Norstein used and responded to, and it is this version which I have discussed with him.

3 *Tale of Tales: Proposal for a 20-minute animated film*. Undated. Signed Y. Norstein, L. Petrushevskaya.

4 *Tale of Tales: Treatment for an animated film*. L. Petrushevskaya, Y. Norstein, Moscow 1976.

5 'Movement 1 — Chapters from an Unwritten Book' — Part 1, by Yuri Norstein, *Iskusstvo Kino* 1988 no. 10.

6 Source: Interview with Lyudmila Petrushevskaya, 15 April 2000, Moscow.

7 Source: Interview with Yuri Norstein, 15 April 2000, Moscow.

8 From *Tainy remesla* (Secrets of the Craft), written in January 1940. Translated by Judith Hemschemeyer for *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, ed. Roberta Reeder, Zephyr Press, Boston/Canongate Press, Edinburgh, 1992.

9 Source: Interview with Lyudmila Petrushevskaya, 15 April 2000, Moscow.

10 Source: Interview with Yuri Norstein, 15 April 2000, Moscow.

11 From *Sotvoreniye filma* (The Creation of a Film), ed. A Prokhorov, N. Venzher, etc., pub. Kinotsentr, Moscow 1990.

12 Source: Interview with Yuri Norstein, 15 April 2000, Moscow.

13 If it does not appear elegant in this translation, I take complete responsibility. — CK

14 Arkady Snesarev, *Minutes of the Meeting of the Artistic Council of the Soyuzmultfilm Studio of 28 July 1976*.

15 'Metaphors' — Part 2, by Yuri Norstein, *Iskusstvo Kino* 1994 no. 8.

16 *Postscript to the Treatment and Foreword to the Film* — undated, but certainly written after the treatment and before the shooting script.

17 *Yuri Norstein*, dir. Vichra Tarabanov, prod. Ecran TV Film Studio, Sofia, Bulgaria, 1991.

UDK: 791.44.071.1 Leaf, C.
791.43-252 (71)

Drukčija vrsta života — razgovor s Caroline Leaf

Razgovarao Midhat Ajanović Ajan

Caroline Leaf, neka vrsta žive legende unutar svijeta animacije, ne samo da je vrhunska autorica nego je i osoba koju karakterizira golemi ljudski i stvaralački integritet. Njezini su filmovi gotovo uvijek primjer najvećega napora koji umjetnik ulaže u djelo da bi dopro dalje u istraživanju novih mogućnosti medija, da bi dublje uronio u svoj unutarnji svijet i otkrio ga sebi i svojoj publici. Leaf je autor nekoliko zbiljskih remek-djela animacije napravljenih u tehnici manipuliranja oblicima i formama načinjenim od pijeska posuta po osvijetljenom neprozirnom staklu, animacijom crteža napravljenih prstima i kistom u temperi na staklu postavljenu ispod kamere ili crtanjem izravno na 70-milimetarsku filmsku vrpcu. Svaki od tih filmova u cijelosti je njezina rukotvorina, autorsko i zanatsko djelo u kojem je ona kreirala doslovce svaki filmski kvadrat.

Karijeru animatora Leaf je započela kao studentica animacije na Harvardu, gdje je već svoj prvi studentski projekt *Sand or Peter and the Wolf* / *Pijesak ili Peter i vuk* (1968) radila u animaciji pijeska. Ona nije prva koja je upotrebljavala pijesak kao materijal za animiranje (prije nje to su činili na primjer Ernest i Gisele Ansorge), ali ona je tom metodom uspjela stvoriti vizualne kompozicije neslućene lirske vrijednosti. To osobito vrijedi za *The Owl who Married a Goose* / *Oženila sova gusku* (1974), filmu čudesne osjećajnosti zasnovanu na eskimskoj humorističnoj basni. Bio je to njezin debi kao autora kanadskog državnog producenta National Film Boarda nakon što se 1972. preselila iz rodnoga Bostona u Montreal. Njezin sljedeći film za NFB *The Street* / *Ulica* (1976) adaptacija je poglavlja iz romana montrealskoga pisca Mordecaia Richlera o devetogodišnjem dječaku koji nestrpljivo čeka da njegova teško bolesna baka umre kako bi on mogao dobiti njezinu sobu. Taj film definitivno etablira Leaf kao jednog od najkreativnijih i najinovativnijih animatora u povijesti. Prelazak iz jedne scene u drugu ostvaren je bez rezova, uporabom direktne transformacije slike u sliku, perspektive i točke gledišta stalno se mijenjaju i prilagođavaju pripovjedačkom procesu, dok zvučna podloga uključuje i dokumentarni zvuk snimljen u autentičnom ambijentu. Te i druge kvalitete učinile su da film ubrzo dosegne kultni status među poklonicima animacije i do danas ostane najuspješnije djelo autorice donoseći joj pregršt nagrada, koje uključuju nominaciju za *Oscar* i *Grand Prix* u Ottawi. *The Street* je dva puta, u Los Angelesu 1984. i u Zagrebu 2002, u anketi među kritičarima i poklonicima animacije iz cijeloga svi-

It's about another kind of life — An interview with Caroline Leaf

Conducted by Midhat »Ajan« Ajanović

Caroline Leaf u Zagrebu 2002.

Caroline Leaf, who is a kind of a living legend among the world of animation, is not only one of the best animators but a person distinguished by great human and artistic integrity. Her films almost always provide ample proof for the highest effort an artist can put forth in her work in order to reach further in the exploration of her media's new potentials as well as to create her personal world, to discover it for herself and for her audience. Leaf is the animator that created several genuine animation masterpieces accomplished by different techniques including the *sand animation*; manipulation with shapes and forms made of beach sand poured out onto a light-box and lit from below. She also made films by finger-painting tempera on glass under camera lenses so that movement comes as a result of gradually changed single drawing. Besides these handcrafted under-camera techniques she used so called 'direct method', etching in the layers of 70-mm film emulsion. Each of her films is entirely an artistic and handcrafted work in which she created literally all film frames.

Leaf began to make animated films as a student at Harvard University in Boston in 1968 where she made a student film *Sand or Peter and the Wolf* (1968) in sand animation. Even if she was not the first animator to use sand as the material for animation (the same technique was used earlier by Ernest and Gisčle Ansorge, among others) she was the first to achieve visual compositions of unimagined lyric quality by the technique. This applies especially to *The Owl who*

jeta, o najboljem animiranom filmu svih vremena, birana na drugo mjesto, odmah iza Norsteinove *Bajke nad bajkama*.

U istoj tehnici kao i *The Street* napravljen je i njezin sljedeći animirani film *The Metamorphosis of Mr Samsa / Metamorfoza gospodina Samse* (1977) po klasičnoj apsurdnoj priči Franza Kafke *Metamorfoza* o čovjeku pretvorenu u žohara. Godine 1979. zajedno s kolegicom Veronikom Soul radi *Interview*, film koji je teško žanrovski odrediti jer je riječ o kombinaciji tehnika i žanrova, animacija, dokumentarni i igrani film skladno su komponirani u tom 14 minuta dugom opisu jednoga dana iz života dviju umjetnica. *Entre Deux Soeurs / Two Sisters / Dvije sestre* (1990), rađen za francusko odjeljenje NFB-a, uzbudljiva je priča o dvjema sestrama koje žive na nenaseljenu otoku, od kojih se starija brine o kućnim poslovima i donosi sve odluke za obadvije, dok je mlađa darovita pjesnikinja koja stalno živi u mračnoj sobi krijući unakaženo lice. Jednoga dana na otok se iskrcava muškarac zaljubljen u stihove mlađe sestre i svojim dolaskom izazove tektonski poremećaj u njihovu načinu života. To iznimno djelo rađeno grebanjem emulzije na filmskoj vrpci i bojeno posebnim alkoholnim bojama kreativni je vrh u jednom od najsjajnijih animatorskih opusa uopće.

Caroline Leaf više je nego zasluženo dobila *Nagradu za životno djelo* na Svjetskom festivalu animacije u Zagrebu 1996.

Prva dama svjetske animacije svojom je prisutnošću počastila Animafest 2002 kojom prilikom je nastao razgovor koji slijedi.

Predlažem da počnemo s vrlo jednostavnim pitanjem: Gdje ste bili i što ste radili tijekom posljednjih osam godina? Ne znam gotovo ništa o vašem životu i radu nakon 1996, kada ste u Zagrebu nagrađeni Nagradom za životno djelo.

— Nisam se bavila animacijom. U međuvremenu sam mnogo slikala. Preselila sam se u London da bih živjela u velikom gradu u kojem se govori engleski i gdje sam se mogla usredotočiti na slikanje.

Imate li još bilo kakvih ambicija da napravite novi animirani film?

— Nemam više nikakvih ambicija na području animacije.

Što je uzrok tomu? Zašto ste se okrenuli isključivo slikarstvu?

— To je počelo još prije mnogo vremena; već u mom filmu *Interview* žalila sam se kako sam predugo bila zatvorena u mračnu sobu, privezana za trik-kameru. Godine i godine života provela sam u mračnoj sobi. Vidite, ja ne mogu zamisliti animaciju drukčije nego kao individualni rad izravno pod kamerom. Vjerojatno sam provela dulje vrijeme u Film Bordu nego što sam trebala stoga što sam imala vrlo udoban i siguran posao: bila sam plaćena da pravim filmove koje sam željela praviti. U jednom sam trenutku naivno povjerovala da ću lakše doći do najšire publike putem slikarstva nego što mi je to polazilo za rukom kao animatoru. Osim toga mislila sam da ću brže raditi u mediju slikarstva. Uz to, mene privlači sama bit medija. Volim slikati u ulju. Trebale su mi godine da se odlučim napustiti Film Board da bih slikala, da bih provjerila da li je to nešto dovoljno vrijedno da bi mo-

Married a Goose (1974), a film of marvelous sensibility based on Eskimo humorous fable. It was her début as an animator employed by Canadian state sponsored producer National Film Board after she moved from her native town of Boston to Montreal in 1972. Her next film made for NFB *The Street* (1976) was an adaptation of a chapter from the novel written by the famous Montreal based author Mordecai Richler. The story revolves around nine year old boy who impatiently wait for death of his ill grand mother in order to get her room. This film definitely established Leaf as a one of the most creative and innovative animators of all times. All transitions from one scene to another were done without cutting, by using a direct transformations from one scene to the following one. In this way perspectives and view points are constantly changeable and adaptable to the narrative process while sound track includes an authentic sound recorded on the spot in the same Montreal neighborhood where story takes place. By virtue of these and some other qualities the film was elevated to a kind of a cult move among animation lovers worldwide. *The Street* won several prizes including Grand Prix in Ottawa; it received an Academy Award nomination and is Leaf's most successful film up to date. Two times, in Los Angeles 1984 and in Zagreb 2002, animation critics from all over the world voted *The Street* as the second best animated film of all times, next to Norstein's *Tale of Tales*.

The same technique was used in her next film *The Metamorphosis of Mr Samsa* (1977). Its story was adapted from the classical story of the absurd by Franz Kafka *Metamorphosis* about a man transformed into a cockroach. Together with her colleague Veronika Soul she made *Interview* in 1979, which is difficult to define because it is a combination of different techniques, and genres, both animation and documentary are harmoniously composed in the 14 minutes long autobiographical report about a one day in the two artist's lives. *Entre Deux Soeurs / Two Sisters* (1990), made for the French branch of NFB is an exciting story about the two sisters living on an almost uninhabited island; the first one occupies herself with chores and makes all decisions for both of them while the younger sister is a gifted poetess who always resides at a dark room in order to hide her disfigured face. One day a man who is in love with her verses comes ashore producing a tectonic disorder in the two sisters' life. This extraordinary work, made by scratching emulsion from film stripe and by colouring it with special colours, is probably the peak of one of the most brilliant artistic opuses in the history of animation.

More than deserved, Caroline Leaf won a Life Achievement Award in Zagreb in 1996.

The first lady of world animation honoured Animafest 2002 with her attendance, and there the following interview was conducted.

Let's start with a very simple question: Where have you been and what have you been doing during the last eight years? I know nothing about your work and life since you got the life-achievement award in Zagreb 1996 Festival.

glo držati moj interes dulje vrijeme. Zaključila sam da jest i godine 1992. napustila sam Film Bord. Trebalo mi je gotovo deset godina teškog rada da se razvijem kao slikar do razine na kojoj mogu jasno vidjeti da taj moj rad ima nekog smisla. Ne mogu raditi više stvari istovremeno. Da bih se koncentrirala na slikanje moram isključiti sve ostalo.

Koliko je meni poznato, vi ste i započeli svoju karijeru kao slikarica. Studirali ste vizualne medije prije nego što ste se zainteresirali za animaciju...

— Ne, nisam studirala slikarstvo. Studirala sam na Sveučilištu Harvard, bila je to klasična akademska edukacija. Razmišljala sam o tome da nastavim studirati arhitekturu i na Harvardu su mi ponudili studij dizajna u Bauhausovu stilu, što mi se učinilo vrlo restriktivnim u smislu individualnog izražavanja. Bilo je to negdje 1960-ih. U to vrijeme sa svih ste strana mogli čuti neko 'zujanje' o filmu kao izvrsnoj formi personalne ekspresije. Sasvim slučajno prisustvovala sam predavanju animacije na Harvardu i tako sam počela animirati. Animacija je došla kao neka vrsta oslobađanja za mene.

Recite mi nešto o svojem backgroundu. *Zanimaju me izvori i utjecaji, ono što vas je oblikovalo kao umjetnika, animatora. Kada ste vidjeli prvi animirani film koji vas je toliko zaokupio da ste i sami poželjeli animirati? Kad ste počeli crtati?*

— Nikad nisam voljela animirane filmove koji su se prikazivali na televiziji u programu *Saturday morning* niti sam voljela Disneyjeve kinofilmove, a to je bilo jedino dvoje što mi je od animacije bilo pristupačno dok sam odrastala. U mojoj maloj grupi studenata animacije u Harvardu vidjela sam *Une nuit sur le mont chauve* / *Noć na pustoj gori* Alexieffa i Claire Parker te *Rhinosceros* Jan Lenice i sjećam se jasno da sam tada prvi put osjetila kako je animacija nešto što bih također željela raditi i da animacija može biti umjetnost. Crtam od svojih tinejdžerskih godina. Zavoljela sam animaciju zato što se putem nje pričaju priče i stvara pokret. Tu je riječ o drugačijoj vrsti života. Sjećam se trenutka kada su moje prve animacije projicirane na zidu i kad sam vidjela svoj crtež u kretnji... Činilo mi se da stvaram život sam. Sjećam se i kada sam prvi put učinila da moji likovi govore pomoću *lip synca;* to je bilo mnogo kasnije u filmu *The Street*, ponovno se javio taj osjećaj kao da sam stvorila nešto živo.

Ako je vjerovati nekim enciklopedijama, Derek Lamb[1] vidio je vaše studentske radove i pozvao vas u Kanadu da radite za National Film Bord. Je li to zbilja bilo tako jednostavno?

— Derek Lamb radio je u Film Bordu i istodobno predavao na odjelu za animaciju na Harvardu, gdje sam se ja upisala 1968. Zbog svojih čvrstih veza s Film Boardom, on je često dovodio kanadske animatore na gostovanje u Harvard i prikazivao njihove filmove tako da smo mi studenti postali dobro upoznati s onim što se radilo u Bordu. Dvije godine kasnije, nakon što sam završila školovanje i pomalo radila honorarno, uzela sam svoje studentske filmove i odnijela ih u Montreal da bih ih pokazala u Film Bordu i pitala ih da li bi mi pružili šansu da za njih napravim film. To je izgledalo kao najbolje mjesto na svijetu za rad jednog animatora. Oni su voljeli moje filmove, inače napravljene u tehnici pijeska na staklu, i poslije godinu ili dvije čekanja dobila sam poziv da

— I haven't been animating. I have been painting a lot. I moved to London to be in a large English-speaking city where I could concentrate on painting.

Do you have any ambitions to make a new animation?

— I'm not ambitious with animation any more.

What is the reason for that. Why did you turn to painting exclusively?

— It started a long time ago; even in my film 'Interview' (1989) I was complaining about being stuck in a dark room tied to an animation camera. Years of my life were passing in a dark room. You see, I couldn't imagine animating except under the camera. I probably spent longer at the Film Board than I should have because I had a very comfortable secure job: I was being paid to make the films I wanted to make. Back then I was naive and overly confident thinking that I could reach another larger audience with painting than with animation, and that I could work more quickly. And I'm attracted to very hands on mediums. I love oil paint. I took a year's leave from the Film Board to paint, to find out whether it was something I could do and stay interested in. I decided yes, and in 1992 I left the Film Board. It has taken me nearly

10 years of hard work to develop as a painter to a point where I see where I'm going with it. I can only do one thing at a time. I have had to concentrate on painting to the exclusion of all else.

As far as I know you even started your career as an artist in the field of painting. You were studying visual art when you became interested in animation...

— No, I didn't study painting. I was studying at Harvard University, receiving an academic education. I was thinking about studying architecture and Harvard offered Bauhaus style design courses, which were very restricted in terms of self expression. This was in the 1960's. It was a time when there was a buzz about filmmaking as a form of personal expression. By chance I attended an animation class at Harvard and that was how I started animating.

Animation was a liberation for me.

Tell me something about your background. I'm after the sources that made you an animator artist. When did you see the first animation that caught your attention and what film was it? When did you start to draw?

— I never liked animation on Saturday morning tv or Disney animation features, which was the only animation available when I was growing up. In my little Harvard animation class I saw 'Night on Bald Mountain' by Alexieff and Claire Parker, and 'Rhinosceros' by Jan Lenica, and I remember clearly feeling for the first time that animation was something I would like to do too, and it could be art. I have been drawing since I was teenager. I liked animation because it tells stories and it moves. I remember the moment when my first animation was projected on the wall and I saw it move... it seemed to me like making life itself. I remember the first time I made one of my animated characters speak

u istoj tehnici napravim film koji se zasniva na jednoj legendi naroda Inuita.

Možete li mi reći nešto više o tom odjelu animacije na Harvardu i predavanjima Dereka Lamba?

— Derek je bio vrlo dobar profesor sposoban da u studenata izazove uzbuđenje radom na filmu i samim činom pokretanja stvari. Odjel animacije nalazio se u tamnoj sobici u podrumu, gdje smo imali obične 16-milimetarske kamere pričvršćene na sva četiri zida. Derek bi obično rekao: »Vrata su otvorena, samo uđite unutra i radite što vas je volja«. Pamtim da sam bila u jednom kutu kad sam počela raditi s pijeskom i sve moguće stvari događale su se iza mojih leđa u toj sobi. Bila sam spokojna i svatko je mogao vidjeti da sam bila sretna radeći nešto što me potpuno ispunjalo.

Kakav je to bio osjećaj, nalaziti se u National Film Bordu? Koliko ste znali o radu, recimo, McLarena[2] i drugih velikih umjetnika animacije koji su se tamo nalazili? Kako biste opisali atmosferu u studiju u vrijeme kad ste došli i počeli raditi?

— To je bila 1972. Šezdesete i sedamdesete bile su vrlo uzbudljive u Bordu. Nakon svih borbi i osamljenosti kao neovisni animator u Americi, osjetila sam se poduprtom i zaštićenom u »Bordu«. Pokazalo se da su mi neki kolege animatori bili simpatičniji od nekih drugih. Sprijateljila sam se s nekim ljudima, dok s drugima nisam imala previše veze. McLaren je bio star i bolestan u doba mog dolaska u Film Bord tako da nemam iskustva s njim kao aktivnom snagom u studiju.

Moje je osobno mišljenje da ono što je učinjeno u NFB šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina sam vrh u povijesti animacije. Postoji velik broj tekstova koji pokušavaju objasniti taj fenomen. Kako glasi vaše osobno objašnjenje velikog uspjeha Film Boarda?

— Film Board kanadski je javni fond za umjetnike. To su bile godine velike ekonomske ekspanzije. Film Board tražio je filmske autore širom svijeta da rade filmove za Kanadu stoga što su oni sebi mogli priuštiti da dobiju ono najbolje i ono što je novo. Mi smo se osjećali poštovanima kao umjetnici, imali smo i relativnu slobodu da zaobilazimo i rušimo konvencije radeći svoje filmove.

Koliko ste znali o Kanadi prije nego što ste stigli u Montreal?

— Bila sam tipična Amerikanka iz Bostona, što je 320 milja južno od Montreala i zbilja nisam imala pojma o Kanadi. Kad sam se prvi put vozila od Bostona u Montreal, prošla sam pokraj znaka za 45. paralelu i tada sam shvatila koliko je Kanada zapravo golema, da se pruža odatle pa do Sjevernog pola, a ipak nisam znala ništa o toj zemlji. Iznenadila me veličina gradova tako daleko na sjeveru. Amerikanci ne znaju baš mnogo o Kanadi.

Možete li povući paralelu između života umjetnika u Kanadi i u Americi?

— Kanada nije prirodno ujedinjena zemlja. To je golema zemlja sa vrlo malo ljudi i tamo je snažan osjećaj da umjetnicima treba pomagati kako bi se razvijao kanadski identitet i da bi se suprotstavilo silnoj energiji koja zapljuskuje zemlju s

with lip sync; it was years later in 'The Street', and again I felt like I was creating something alive.

According to some sources Derek Lamb saw your work and invited you to come to Canada and work for the NFB. Was it really that simple?

— Derek Lamb had worked at the Film Board and he was teaching the animation class I took in 1968 when I was a student at Harvard. Because he had strong connections with the Film Board, he brought animators and their films from Canada to Harvard and we became acquainted with the Board. Two years later when I had finished school and had freelanced for a while, I took my student film to Montreal to show to the Film Board and asked if they would give me a film to make. It seemed like the best place for an animator to work. They liked my student film, which was sand animation, and after a year or two waiting, I received an invitation to make a sand animation film based on an Inuit legend.

Can you tell me something more about the class you took with Derek Lamb?

— Derek was a very good teacher because he got us excited about film and making things move. The animation class was in a little dark room in the basement and there were simple 16mm cameras nailed to the walls on all sides. And Derek said: »The door is open, just come in and work whatever you want«. I remember I was in the corner and I started working with sand quite soon and all kind of things were happening behind me in the room. I was left alone and everyone could see I was happy doing something that made me content.

How did you feel being at the National Film Board? How much did you know about McLaren and other great animator-artists that worked there? How would you describe the atmosphere in the studio when you came there and started working?

— It was 1972. The '60's and '70's were exciting years at the Board. After the struggle and loneliness of being an independent American animator, I felt very supported and protected at the Film Board. It turned out that I liked some animators and some of them I didn't like so much. I made friends with some of them and with some people I didn't have very much connection. McLaren was old and ill at the time I came to the Film Board so I never experienced him as an active force in the studio.

In my personal view what was done in the NFB during the sixties, the seventies and the beginning of the 1980s is a pinnacle in the history of animation. There has been much writing that tries to explain that phenomenon. What's your personal explanation for the great success of the NFB?

— The Film Board is Canadian public funding for the arts. Those were years when the economy was expanding. The Film Board searched world wide for filmmakers to make films for Canada because they were looking for the best, and looking for something new. We felt appreciated as artists, and relatively free to bend the rules to make our films

juga iz smjera Sjedinjenih Država. Cijeloga radnog vijeka umjetnice u Kanadi podupirali su me kanadska vlada i narod.

To je ostavština osnivača National Film Boarda Johna Griersona i njegove filozofije o proizvodnji filmova koji će pomoći promociji Kanade među Kanađanima i u cijelom svijetu. Koliko ste znali o toj tradiciji kanadskoga državnog filma u trenutku kada ste praktički postali dio toga?

— Shvatila sam da je naša obveza da proizvodimo filmove za kanadsku publiku jer su kanadski porezni obveznici plaćali naše račune. Međutim, važna je stvar bila da mi nismo morali pod svaku cijenu obraćati se masovnoj publici. Filmovi su mogli biti namijenjeni i malom, specijaliziranom auditoriju...

Osobno imam vrlo romantiziranu predodžbu o, recimo, sedamdesetima u Film Boardu. Zamišljam mjesto na planetu na kojem se okupljaju veliki umjetnici iz svih dijelova svijeta, mjesto je utemeljeno na ideji internacionalizma, novim idejama o umjetnosti i komunikaciji među ljudima... Jesam li naivan ili je ipak postojalo nešto od toga?

— Board je unajmljivao autore sa svih strana svijeta, umjetnika kakvi su bili na primjer Kay Pindal, Zlatko Grgić, Ishu Patel, Paul Driessen... ili ja. Naglasak je uvijek stavljan na kanadski sadržaj, ali, u pravu ste, bilo je dosta slobode sve dok ste bili zainteresirani i odgovorni za sadržaj svojega filma. Pod 'sadržajem' ne podrazumijevam neku veliku poruku... nekada je stil ili dobra atmosfera poruka filma, kako je to bio slučaj u mnogim McLarenovim apstraktnim filmovima.

Je li vam ikada netko rekao što da radite? Nešto kao: »Morate u filmu imati to i to« ili »U film morate ugraditi određenu ideju«...

— Ne, ne konkretno. Ja sam morala imati kanadski sadržaj u filmu. Stoga su moji filmovi bili zasnovani na legendi Inuita ili kratkoj priči kanadskoga pisca. Moj film *Interview,* koji zapravo nema kanadski sadržaj, bio je dio serije filmova o režiserima u Studiju animiranih filmova. No, *Two Sisters* bio je film bez bilo kakvih restrikcija.

Jedan od velikih internacionalnih umjetnika koji su radili za NFB bio je i Alexandre Alexeieff, čije ste filmove gledali kao studentica. Osobno ste ga sreli kada je imao workshop[3] u Studiju. Možete li se sjetiti svojih osjećaja kada ste i osobno upoznali tog velikog umjetnika?

— Da, bila sam veoma uzbuđena za sudjelovanja na tom *workshopu*. On je Film Boardu darovao jedan svoj veliki *pin-screen*[4] i želio je nama animatorima pokazati kako se s njim radi.

Vidio sam dokumentarni film o tom događaju, koji je režirao Norman McLaren. U filmu su prikazani vaši pokušaji da ovladate pin-screenom.

— Nije bilo lako samostalno raditi s *pin-screenom* jer se mora istodobno raditi na objema stranama ekrana. Alexieiff je uvijek imao svoju partnericu Claire Parker s druge strane ekrana i on je gurala iglice naprijed.

How did you start to use sand?

— I started to animate with sand early on in the animation class at Harvard. I liked working under the camera, and beach sand was a solution to drawing under the camera.

How much did you know about Canada when you arrived in Montreal?

— I was American living in Boston, which is 320 miles south of Montreal and I didn't know a thing about Canada really. The first time I drove from Boston to Montreal I passed a sign for the 45th parallel and I knew then how huge Canada was, stretching from there to the North Pole, and yet I didn't know anything about it. I was surprised that there was a big city so far north. Americans don't know very much about Canada.

Can you compare living in Canada as an artist and being an artist in the States?

— Canada is a huge country without many people and there is a strong feeling that artists need to be supported in order to develop a Canadian identity, and to counteract the overwhelming energy coming from the US south of the border. Canada isn't a naturally unified country. I was supported all my working life by Canadian people, by the Canadian government.

That's part of the NFB's founder John Grierson's philosophy on making movies that can help in promoting Canada to Canadians and to the world. How much did you know about that tradition in Canada's governmental film when you practically became a part of it?

— I understood that there was an obligation to make films for the public since it was the Canadian taxpayer paying the bill. But, importantly, our films did not need to address a mass audience. They could be made for a small specialized audience.

I have a kind of romanticised picture about, say, the 1970s in the Film Board. I can imagine a place in the world where the great artists from all parts of the world are gathered, the place shaped by the idea of internationalism, new ideas in art and communicating between people... Am I naïve or was there something of this?

— The Board was hiring people from all around the world like Kay Pindal, Zlatko Grgic, Ishu Patel, Paul Driessen... and me. There was an emphasis on Canadian content, but you're right, there was alot of freedom as long as you were interesting and responsible about the content of your film. By content I don't mean a big message... sometimes style or a good feeling are the message, as in many of McLaren's abstract films.

Did anybody ever tell you what to do? Something like: »You must have this in your film« or »Your must put some particular idea in your film«...

— No, not exactly. I needed to meet the need for Canadian content... which is why my first films were an Inuit legend and an adaptation of a Canadian short story. My film 'Interview' which really had no Canadian content, was part

Hoću li pogriješiti ako kažem da je Alexeieff utjecao na vas? Ne mislim izravno utjecao, ali njegov način i pristup animaciji, stalni pokušaji da se pronađu novi i drukčiji načini pripovijedanja, vizualizacije, inovacija na tehničkom polju...

— Ja se iskreno divim kako je taj grafičar, graver i ilustrator uskočio u tada još uvijek mladi medij filma izrađujući *pinscreen* kao sredstvo pomoću kojega bi pokrenuo svoje gravure. Ipak ne mislim da su me njegovi filmovi nadahnuli u tolikoj mjeri da bi se moglo govoriti kako je on utjecao na mene da otkrijem pijesak ili bilo što drugo.

Recite mi nešto o Normanu McLarenu. Kakve ste impresije zadržali u sjećanju na susrete s njim?

— On je bio veoma bolestan i star kad sam ga prvi put srela. Sjećam se da je Norman stalno nosio lagane papuče i gegao se u njima kroz hodnike u Studiju, prelazio je milje svaki dan pogleda uprta u pod. Mislim da nije želio vidjeti nikoga niti biti uznemiravan na bilo koji način, tako da ga ja zapravo nikad nisam upoznala. Ipak znam da je Norman volio i mene i moje filmove. Jednom kada sam trebala mjesto za rad on je bez riječi ispraznio svoj ured i ustupio mi ga.

Je li on utjecao na vas?

— Ne vjerujem. Premda priznajem da su me uzbuđivali njegovi filmovi crtani izravno na filmsku vrpcu. Uvijek sam željela praviti filmove koji vas bace na leđa od sreće onako kako sam ja doživljavala njegove filmove. I animacijski pokret u tim filmovima čudesno je ekonomičan... ipak, to uopće nije moj stil.

Tijekom vremena u kojem ste radili za NFB mnogo velikih filmova nastalo je pod istim krovom. Iz današnje perspektive fascinantno je kako je mnogo velikih umjetnika radilo u isto vrijeme i u istoj zgradi. Jeste li međusobno komunicirali, razmjenjivali ideje...?

— Kad se animatori ili vjerojatno bilo koja grupa ljudi nalazi pod istim krovom znajući da bi mogli provesti godine vrlo blisko i radeći skupa, onda je način na koji ti ljudi međusobno kontaktiraju vrlo osjetljiv. To stoga što postoje ozbiljne posljedice ako imate nevolje jedni s drugima. Ljudi, na primjer, nisu kritizirali rad jedni drugih. Ja sam prirodno nalazila neke ljude više kompatibilne svom karakteru nego druge i s njima sam se nastojala družiti. Bilo je filmova koji mi se nisu svidjeli, tako da sam pokušavala imati posla samo s ljudima čiji mi se rad dopadao i s kojima sam željela dijeliti ideje. Ipak, najčešće sam željela da me svi ostave na miru.

Radeći filmove na vaš način proveli ste velik dio života u samoći. Kako je to biti sam toliko dugo vremena?

— Ja nisam osobito društvena. Neki animatori vole društveni život. Ja ne. Ja volim dijeliti svoj rad i život.

Predlažem da razgovaramo o vašim filmovima. U svojim ranim kreacijama koristili ste se animacijom pijeska na staklu, vrlo originalnom i složenom tehnikom oblikovanja figura u pijesku i njihova animiranja izravno pod kamerom...

— Ne mislim da je ta tehnika odveć zamršena. Ta je tehnika vrlo *straight forward* / ravno naprijed, radite pod kamerom stalno gurajući naokolo gomile pijeska. Činjenica je da pije-

of a series of films made about directors in the animation studio. But 'Two Sisters' had no restrictions put on it at all.

One of the internationals profiles that worked in the NFB was Alexandre Alexeieff whose film you watched as a student. You met him in person when he had his workshop. Can you describe your feelings when you met him in person...

— Yes, it was a big excitement to be part of his workshop. He was giving one of his large pin screens to the Film Board, and wanted to show the animators how to use it.

I saw a documentary about that happening made by Norman McLaren. You were sitting there and you were trying to conquer pin-screen.

— It wasn't easy for me to reach around behind the pinscreen to push the pins back out. Alexieiff worked his partner Claire Parker on the other side of the pin-screen.

Am I right if I say that he influenced you. I don't mean directly but his way to try to find some new and different ways and approaches to telling stories, in visual imagination, in innovating the technique...

— I admired how this man who was an etcher/engraver illustrator jumped into the medium of film in the early days by inventing the pinscreen, a way to make engravings move. But I don't think that his films inspired me to discover sand or anything like that.

What about Norman McLaren. How much was he present at the NFB at the time you started there? What impression of him did you get when you met him?

— He was old and ill when I met him. I remember Norman wore bedroom slippers and shuffled through the miles of corridors at the Film Board with his head down. I thought he didn't want to see anybody or be disturbed. So I didn't really get to know him. But I know Norman liked me and he liked my films. There was one point when I needed a workspace and he cleared one his rooms for me to work in.

Did he influence you?

— I don't think so. Though his handdrawn films excited me. I always wanted to make a film as foottappingly happy as his scratch films were. And the animated movement in those films is wonderfully economical... but not my style at all.

During the time you work for the NFB many great films were produced under the same roof. It looks really striking how many great artists worked at the same building. Were you friends, did you keep company mutually?

— What you find when animators or probably any group of people work together under one roof knowing that they might spend years working together closely, you find a delicacy about how they interact. That's because there are consequences if you get into trouble with each other. For example, people did not criticize each others work. I would naturally find some people more compatible than others and those were the people I chose to be with. There were films that I didn't like so I tried to be with people whose work I liked because I liked sharing ideas with them. But mostly actually I liked to be left alone.

sak ima ograničenja, ne možete napraviti slike od one vrste kakva je moguća ako crtate na papiru. Pijesak je crn i bijel i pokriva prostor veoma lako, linije i rubovi također su crni i bijeli. To je nešto između crtanog filma i modelske animacije. Nisam mislila da znam crtati pa sam tražila neke druge načine pravljenja filmova i tako se rodila ideja o pijesku. Rad pod kamerom zahtijeva posebnu vrstu živaca jer se ne možete vratiti natrag i popraviti ili promijeniti ono što ste prethodno napravili. To je kao usporena performansa. Vi razvijete jedan sustav za pamćenje pokreta još dok ga pravite, tako da pokret morate intenzivno osjećati. To vam pomaže da radite brže.

Kada ste se prvi put počeli koristiti pijeskom kao materijalom za animaciju?

— Počela sam upotrebljavati pijesak vrlo rano, još na odjelu za animaciju na Harvardu. Sviđalo mi se raditi izravno ispod kamere i pijesak s plaže ukazao mi se kao odlično rješenje za crtanje pod kamerom.

Vaš prvi film rađen za NFB Owl Who Married a Goose *zasnovan je na eskimskoj narodnoj pjesmi. Veoma me zanima kako rješavate problem transformacije riječi u slike. Jeste li vi odabrali tu pjesmu?*

— *Owl Who Married a Goose* zasnovana je na legendi naroda Inuita, ne na narodnoj pjesmi. (Danas se kaže Inuiti, a ne Eskimi. To vam je *political corectness*.) Film Bord producirao je seriju animiranih filmova koji su se temeljili na narodnim pričama Inuita povezanim likom sove, koja je komičan karakter u njihovoj kulturi. Ja sam odabrala priču. Pri adaptiranju priče u film pokušala sam eliminirati što je moguće više teksta i sve to realizirati vizualnim sredstvima. U slučaju tog filma odlučila sam izbaciti svaku uporabu dijaloga ili uopće jezika osim prekrasna zvuka jezika Inuita. Dizajnirala sam film tako da ga publika s juga može razumjeti i bez riječi.

Caroline Leaf

Napravili ste dva filma u tehnici pijeska, a potom dolazi Ulica / The Street...

— Napravila sam više filmova u tehnici pijeska prije nego sam počela raditi na filmu *The Street*. Napravila sam *The Street* kad me počeo zanimati rad s bojama i kad sam poželjela imati više detalja nego što je to bilo moguće u animaciji pijeska.

Oboje, i animacija pijeska i slikanje na staklu, načini su animiranja izravno ispod kamere. Vi crtate i animirate na ploči plasiranoj ispod kamere snimajući na nekoliko kvadrata ono što ste nacrtali, a onda to brišete ili nastavljate crtati preko toga. U vašem filmu The Street *uveli ste još jednu inovaciju, takozvanu promjenljive pozadine (*changeable backgrounds*) kao način prelaska iz scene u scenu. Na kojoj ste razini rada na filmu došli na tu ideju? Jeste li to smislili još dok ste radili* storyboard?[5]

— Nisam radila *storyboard*...

Uopće ne?

— Ne, koliko mi se čini. Nikad nisam našla bilo kakav trag *storyboarda* za *The Street*. Ne sjećam se da sam to uopće radila.

Anyway, you are an animator who spends a great part of your life in loneliness. You live alone quite a bit. How does it feel being alone so much time?

— I'm not very sociable. You know some of the animators would share a social life together as well. But not me, I like to keep my work and life separate.

Let's talk about your own films. In your early work you conceived sand animation, a very original and complicated technique of moulding figures in sand and then animating them directly under the camera.

— I don't think it's complicated. It's very straight forward to work under the camera pushing around a pile of sand. The fact that sand has limitations, that you can't make the kind of images you can if you are drawing on paper... sand is black and white, and covers areas easily, and lines are the edges of areas of black or white. It is somewhere between drawing and object animation. I didn't think I could draw but I wanted to and I looked for another way to make film so I thought of sand. Working under the camera takes a special kind of nerve, because you can't go back to make changes. It's like a performance in slow motion. You deve-

Jeste li imali unaprijed snimljeni zvuk?

— Da, prvo sam snimila gasove, a onda sam krenula u animaciju. Glasovi su bili putokazi za *timing*[6] u cijelom filmu. Sjećam se da bih animirala oko dva tjedna, a zatim bih ispraznila kameru, da razvijem film i vidim svoje skice, materijal koji sam upravo snimila. Gledala bih to vrlo pažljivo i potom donosila odluku što dalje da radim. Film se počeo razvijati organski. Nisam ni mislila o *storybordu*. Mislim da nisam ni znala što je to *storybord*.

Vaš način rada nije takav koji se preporučuje studentima...

— Ne, nije.

Danas je na studiju animacije storybord *cijeli jedan predmet. Zar niste učili o* storybordu *kad ste studirali?*

— Ne, ja sam sjedila ispod kamere i radila sam. Nitko me nije uznemirivao s takvim stvarima kakav je *storybord*. Nikad nisam radila *storybord* sve do svog filma *Two Sisters*. Pa i tada nisam bila sigurna da je to bila dobra ideja zato što se to nije pokazalo efikasnim. Napravila sam veliki *storybord* koji je prekrio cijeli zid u mojoj sobi. Vodila sam ljude kroz to i činilo se da oni to razumiju. No, nakon godinu dana animiranja tog filma, precizno slijedeći *storybord*, ljudi nisu shvaćali o čemu je u filmu riječ. To je bilo stoga što element filmskog vremena nije mogao biti uključen u *storybord*. Mislim da bi za mene *animatic*[7] bio mnogo bolji, ali ja tada nisam znala ni za *animatic*.

Čini mi se da se u činjenici da radite bez storyboarda *krije važan dio objašnjenja za proces nastajanja vaših filmova...*

— Mislite da je *storyboard* nužan?

Tako kažu...

— Mislite da Juri Norstein radi *storyboard*?

Da, mislim. Zapravo znam. On tijekom pripreme za film radi nešto što se može nazvati storyboard.

— Možda je to stoga što ja uvijek radim sama i izravno ispod kamere. Nikad nisam imala svog kamermana, nisam imala nekog kao što je Francesca, Jurijeva supruga i dizajnerica njegovih filmova. Nikada nisam imala nikoga komu bih trebala objasniti što da radi. *Storyboard* ima smisla samo ako surađujete s drugim ljudima.

Koliko vam je vremena trebalo da napravite The Street?

— Od sama početka rada na filmu, prvih proba i miksanja tona, pa do projekcije prošlo je oko dvije godine. Samu animaciju radila sam možda godinu dana.

Animiranje izravno pod kamerom nešto je što me uvijek pomalo zbunjuje. Kako to izgleda u zbilji, jeste li uplašeni da će neko iznenada otvoriti vrata vaše radne sobe, da će se negativ osvijetliti ili da će se dogoditi nešto slično što će upropastiti mjesece vašeg rada?

— Rad pod kamerom doimlje se strašno zato što je to rad *straight forward*. Ne možete se vratiti i mijenjati stvari. Nema nikakva smisla testirati pokrete. Vi pokret stvarate samo jednom punim intenzitetom, osjećajući ga najbolje što možete. To je kao performansa, kao animiranje lutki, samo lop a system for remembering movement as you are making it, and you have to feel it intensely.

It helps to work quickly.

Your first film made for the NFB The Owl Who Married a Goose *was based on an Eskimo poem. I'm very interested in the process of transforming words into pictures. Did you choose that particular poem for your film?*

— '*Owl Who Married a Goose*' was based on an Inuit legend, not a poem. (They say Inuit not Eskimo these days... it's PC) The Film Board was making a series of animated films based on Inuit folk tales, linked by the owl who is a comic character in that culture. I chose the story. When I adapt a story to film, I try to eliminate as much of the text as possible, and put it into visuals. In the case of this film, I decided not to use any dialogue or language at all except the beautiful sounding Inuit language. I designed the film to be understood by southern audiences without words.

You made two sand animated films and then came The Street...

— I made quite a few sand animated films before I started working on *The Street*. I made *The Street* when I became interested in working with colour and having more detail than it was possible to have in sand animation

Both sand animation and paint-on-glass are ways of working directly under the camera. You draw and animate on a table placed under a camera. In your film The Street *you invented changeable backgrounds as a way to go from scene to scene. On what level of your work did it come? Did you have that idea already in the story-board?*

— I didn't do a story board...

Not at all?

— I don't think so. I've never found any trace of a storyboard for *The Street*. I don't remember doing a story board.

Did you have recorded sound?

— Yes, I recorded the voices first and then I started animating. The voices were a guide for the timing of the animation. I remember I would animate for two weeks then unload the camera to see my rushes, the material I had just shot, and then I looked at it carefully and decided what to do next. The film started to grow organically. I didn't know about storyboards at that time. I never thought about storyboard.

It's not a way of making animation one recommends to students to do...

— No, it isn't.

Didn't you learn about storyboard as a student?

— No, I was sitting under the camera and I was working. Nobody bothered me with such things as storyboard. I didn't do a storyboard until my film *Two Sisters*. And I'm not sure it was a good idea because it wasn't efficient. I made a big storyboard. It covered a wall, and I led people through it and they seemed to understand. But after a year of animation following the storyboard, people couldn't understand what film was about. This was because the element of

mnogo sporije zato što morate crtati, brisati i ponovno crtati svaku pojedinu fazu.

Zašto ste odlučili da baš tu priču M. Richlera transformirate u animirani film?

— Opet je to bila odluka Film Boarda da napravi seriju animiranih filmova na osnovi kratkih priča kanadskih pisaca. Ta specifična priča privukla me zato što sam željela u filmu imati likove koji govore. Priča se odvijala u židovskom kvartu u Montrealu gdje sam ja stanovala u to vrijeme i činilo mi se zgodnim da u filmu imam susjedstvo. Moji su likovi bili vjerodostojniji nego u Richlerovoj priči.

To je film u kojem ste vi u animaciju uveli doista važnu inovaciju — trajno mijenjujuću pozadinu, što je donijelo novu vrstu montaže putem transformacije, montažu bez rezova. Odakle je došla ta ideja; iz vašeg načina da pričate priču, iz vašeg načina crtanja ili možda iz vašeg načina stvaranja filmova?

— Promjenljiva pozadina rezultat je moga straha od rezova. Nisam znala ništa o montaži. Materijal u kojem sam radila, tempera na staklu, sam od sebe sugerirao je transformaciju cijeloga prostora.

Vaš je sljedeći film bio Metamorphosis of Mr. Samsa *prema antologijskoj priči Franza Kafke...*

— Ne 'sljedeći'. Ja sam taj film radila istodobno kada i *The Street*.

Radili ste dva filma u isto vrijeme?

— *Mr. Samsu* počela sam raditi još i prije nego što sam se preselila u Kanadu. Nakon što sam završila *The Owl Who Married a Goose* potpisala sam ugovor s Film Boardom za rad na filmu *The Street*. Kod kuće sam instalirala vlastitu 16-milimetarsku kameru pa sam po noći radila na *Mr. Samsi,* dok je *The Street* bio posao za dnevno radno vrijeme.

Impresioniran sam.

— Očito je da sam tada imala mnogo više energije nego što je imam danas. Ipak, ta dva filma prilično su slična u pristupu i izrazu.

Vi ste jedan od mnogo animatora koji su intrigirani i inspirirani djelom Franza Kafke. Pretpostavljam da ste u slučaju tog filma bili vi, a ne netko drugi, taj koji je izabrao temu i priču koja će biti literarna osnova filma?

— Da. Počela sam rad s malom financijskom potporom američkog Filmskog instituta. S obzirom da sam radila za NFB kad sam zapravo dovršila film i da sam u to doba zaradila jednu nominaciju za *Oscar* za *The Street*, u Film Boardu pristali su da mi pomognu s tonskom obradom i postprodukcijom. Tako je NFB postao formalni producent.

Kako vam je uspjelo raditi dva filma istodobno? Slažem se da postoje stanovite sličnosti između ta dva filma, ali i mnogo više razlika. Volio bih da mi vi kažete nešto o sličnostima i razlikama između ta dva vaša djela, kao i to kako vam je uspijevalo živjeti kao 'dvostruka ličnost'.

— Filmovi su veoma slični u dizajnu i u oblikovanju figura. U obama filmovima riječ je o obiteljima i zbivaju se unutar film time was not included in the storyboard. I think an animatic would have been useful but I didn't know about animatics then.

It seems to me that working without storyboard can to some extent explain your working process...

— You think that storyboard is necessary?

That's what people say...

— You think Yuri Norstein makes storyboard?

Yes, I think so. He makes something one can call storyboard.

— Maybe it was because I always worked alone under the camera. I didn't have a cameraman, I didn't have Francesca, Yuri's wife and the designer of his films. There was nobody I needed to explain things to. Storyboards make sense if you work with other people.

How long did it take to make The Street*?*

— It took two years from the very beginning to the very end, from the first tests to the mix at the end. Maybe it was a year of animating.

Animating directly under the camera is always a little confusing to me. Were you afraid that someone would come into your working room and spoil months of your work?

— Working under the camera seems scary because it's working straight forward. You can't go back and change things. There's no point to testing movement. You do it once with intensity, feeling the movement, the best you can. It's a kind of performance, like animating puppets, only slower because you have to draw and redraw the images.

Why did you adapt that particular story into an animated film?

— Again, it was a Film Board decision to make a series of animated films using short stories by Canadian authors. That particular short story appealed me because I wanted to work with the people talking. The setting was the Montreal jewish neighborhood where I was living at the time, and it felt nice to put my neighborhood into a film. I made the characters more likeable than Richler's are.

That was the film in which you introduced a really great innovation in the animation aesthetic — a permanently changeable background, which enables cutting with no cut, a new kind of montage. Did it come from your way of telling the story or did it come from your way of drawing, of making pictures?

— The changeable background came from my fear of making a cut. I didn't know about editing. Those smeary smudgey materials I worked with, sand and wet paint, suggested transformations to move to new space.

Your next film was Metamorphosis of Mr. Samsa *after the famous story by Franz Kafka...*

— Not next. I made that film at the same time I made The Street.

You made two films at the same time?

obiteljskih domova. Oba filma rađena su izravnom metodom pod kamerom i priča je razvijana organski bez prethodno pripremljena *storyboarda*. Oba filma adaptacija su literature. Što se tiče Kafke, nisam bila u poziciji da dobijem prava za korištenje engleskog prijevoda, tako da nisam koristila verbalnu dimenziju priče. Glasovi i zvukovi dodani su nakon što je animacija završena. Glasovi i zvuk za *The Street* bili su putokaz za izvođenje animacije.

I tada vi postajete veoma poznati... Godine 1976. bili ste nominirani za Oscar*, a osvojili ste nagrade i na nekim od najvažnijih festivala. Postali ste mladi obećavajući animator koji radi u najvećem studiju na svijetu specijaliziranu za umjetničku animaciju. Kako ste se osjećali kao slavna osoba, je li to značilo veliku promjenu u vašem životu?*

— Uopće ne. Ništa od toga nije doprlo do Film Boarda. Uprava Film Boarda željela je da svi budu jednaki. Nikom nije dopušteno da bude poseban. Moj se uspjeh nije odrazio na moju zaradu. Animacija je smatrana nečim što ima niži status u odnosu na dokumentarni i igrani film. Film Bord dao mi je mnogo prilika na jednoj strani, ali na drugoj strani to nikad nije bilo neko odveć darežljivo mjesto u odnosu na mene.

Što se onda zbiva? Što ste radili tijekom godina koje su došle nakon ta dva filma?

— Svakih pet godina ili tako nekako uzimala sam godinu slobodnu od animacije. Mislim da sam radila neke scenografije za teatarske predstave svojih prijatelja u Montrealu. Poslije sam se obratila Canada Councilu[8] tražeći potporu za svoj kratki film s glumcima, kostimima i velikom scenografijom koju bih ja nacrtala jer mi Film Bord nije želio odobriti budžet za taj moj igrani eksperiment. Željela sam napraviti film koji izgleda kao animacija, ali je zapravo igrani. Onda sam napravila *Interview,* kombinaciju animacije i dokumentarizma i nekoliko kratkih igranih filmova. Trebalo mi je punih deset godina da dovršim scenarij za svoj sljedeći animirani projekt, *Two Sisters*. Sve do tada uopće nisam animirala.

To je moj najdraži film Caroline Leaf i jedan od možda pet, najviše deset filmova koje osobno smatram najvećim animiranim filmovima svih vremena.

— Hvala vam. Možete li mi reći zašto tako mislite?

Želite da vam opišem svoje osjećaje vezane uz taj film?

— Da, to bi me zanimalo.

Prije svega meni se sviđa priča i stanovit autentičan ženski osjećaj i atmosfera, ako to mogu tako nazvati, koji zrači s ekrana. To je jedan od najženskijih *filmova koje sam uopće vidio. Riječ* ženski *upotrebljavam kao atribut. Gledatelj može osjetiti žensku snagu u tom djelu, snagu od vrste koja je nepoznata nama, koji pripadamo suprotnom spolu. Osim toga, oduševljen sam likovima, osobito likom pjesnikinje. Mislim da vam je u isto vrijeme uspjelo reći mnogo o muškarcima kroz lik koji dolazi na otok gdje žive dvije sestre, privučen neodoljivom ljepotom poezije... Možete li mi reći kako ste počeli raditi taj film, odakle je došla ideja za priču?* Two

— I started Mr. Samsa before I moved up to Canada. Having finished *The Owl Who Married a Goose* I got a contract from the Film Board to do *The Street*. I had a 16mm camera of my own at home which I set up. At night I worked on *Mr. Samsa*, and *The Street* was my daytime job.

I'm impressed.

— I had quite lot more of energy then than I have now. But those two films are rather similar in approach and expression.

You are one of animators that are intrigued by Franz Kafka. I guess that this time it was you and not somebody else who chose that Kafka story to be animated?

— Yes. I started it with a grant from the American Film Institute. Since I was working at the NFB when I actually finished the film, and I had just won an Oscar nomination for the Street, the Film Board agreed to help me with the sound and post production. It became an NFB production.

How did you manage to make such different films? I mean there are some similarities between them but the differences prevail. Tell me something about it. How did you manage to be such a »split personality«.

— The films are quite similar in their visual designs, the design of the figures. They are both about families and take place in family homes. Both films were shot under the camera and developed organically, without a storyboard. Both are adaptations of works of literature. For the Kafka film, I was not able to obtain the rights to the English translation, so I did not use language. The voice sounds were added after the animation. The voices for *The Street* were a guide for the animation.

Now you became very famous... In 1976 you were nominated for an Academy Award; you won several important prizes at different festivals. You became a young and promising animator artist from the world's biggest studio for artistic animation. How did it feel to be a celebrity, was it big change in your life?

— No. It did not come back to the Film Board. Film Board management would like everyone to be equal. Nobody should be special. It wasn't reflected in my salary. Animation was considered lower status than documentary and fiction filmmaking. Film Board gave me a lot of opportunities in some ways but it wasn't a generous place in other ways.

What happened next? What did you do during following years?

— Every five years or so I took a year away from animation. I think I did some theater set designs for friends in Montreal. Then I got a Canada Council grant to make a short film with actors in costumes and huge sets that I drew, because the Film Board would not give me a budget to make this live action experiment. I was trying to make films that looked like animation but were live action. I made *Interview,* an animated documentary. I spent 10 years script writing, and making a couple of very short live-action films. I didn't do animation again until *Two Sisters*.

sisters, *čini mi se, jedini je vaš film za koji ste osobno pisali scenarij.*

— Kako rekoh, priču sam pisala punih deset godina. Film je započet u vrijeme kad sam se zainteresirala za pisanje scenarija. Ja sam zapravo pripremala scenarij za igrani film koji je trebao trajati sat vremena, ali tada sam shvatila da ne želim režirati glumce. Nalazim režiju igranog filma nečim veoma stresnim, barem za sebe jer ja nisam osoba koja je kadra donositi brze odluke. Tada sam skratila scenarij na format animiranog filma. U samom početku imala sam ideju da adaptiram Bulgakovljev roman *Maestro i Margareta,* i ta se ideja mijenjala i mijenjala s vremenom, ali klica tog romana ipak se nalazi u mom filmu. Jedan od likova je čovjek koji dolazi na mjesto...

...out of the blue...

— Jest, doslovce *out of the blue,* on neočekivano dolazi iz plavetnila mora, uzrokuje poremećaj i onda odlazi. U Bulgakova taj je lik bio sam vrag.

Ja ne vidim taj lik kao vraga, niti uopće negativca. On je pridonio da se unakažena spisateljica usprkos svom izgledu osjeća kao žena na neki način. Ona se osjetila ženom nakon njegova dolaska jer je on bio kadar obožavati ono što je u njoj istinski žensko i istinski lijepo; stihove koje je napisala. Zbog toga ga je nemoguće vidjeti kao vraga jer je njegov lik, barem kako ga ja vidim, istinski human.

— Ja ne vidim ni Bulgakovljeva vraga kao vraga u tradicionalnom kršćanskom smislu. On je okrenuo naglavce *status quo* u smjeru poboljšavanja stanja. Ja sam lik vraga koristila kao katalizator promjene da bih mogla ispričati priču o nekoj vrsti bolesne simbioze u raspodjeli moći između dviju sestara.

One ovise jedna o drugoj, one ne mogu biti razdvojene... Jesu li kroz ta dva ženska tipa — kreativna žena, ali nedovoljno snažna i moćna, dominantna žena koja kontrolira stvari — htjeli pokazati dvije vrste žena ili možda dvije vrste ženskog karaktera?

— U početku sam mislila o dvjema sestrama kao o dvjema vrstama žena. Naravno, bila sam na strani kreativne žene. Međutim, to je bilo crno-bijelo promatranje stvari, što nikad nije dobro za priču, to bi film učinilo dosadnim. Tada sam otkrila da je velika snažna žena koja kontrolira stvari zapravo veoma ranjiva osoba: njoj je potrebno da bude potrebna da bi se osjećala voljenom. Ona manipulira sestrom da bi samu sebe načinila nezamjenjivom kao njezinu zaštitnicu od okolnog svijeta na jednoj strani i kao vezu između njezine poezije i tog istog svijeta na drugoj strani. Osjećam simpatije za obje žene u tom filmu.

Ipak, središnji lik filma je žena-umjetnik. Ona proizvodi lijepe stvari, ona je gotovo uvijek osamljena i u mračnoj prostoriji dok radi, ljudi je vole zbog onoga što radi... Koliko je od vaše autobiografije ugrađeno u taj lik?

— Mislim da lik pjesnikinje ima mnogo zajedničkog s kukcem u Kafkinoj priči. Ona i Gregor Samsa nisu iznutra onakvi kakvima nam se čine po svojoj pojavi. Ona je deformirana i ljudi se šokiraju kada je vide. Gregor Samsa ljudsko je

This is my favourite piece of work made by Caroline Leaf and one of five or at the most ten animated films I personally consider the greatest ever made.

— Thank you. Can you say why?

Would you like me to explain my feelings about that movie?

— It would be interesting.

Above all I like the story and some genuine female feelings, if I can put it that way, that radiate out from the screen. It is one of the most female films that I've ever seen. Here I use the word »female« as an attribute. One can feel female strength in it, which is a kind of strength that is quite unknown to us who are of the opposite sex. Moreover I like the characters, especially that woman poet. I even think that you manage to say a lot about men through the only male character who comes to the island... Can you tell me something about how you started working on this story. By the way, Two sisters *is your first and by now your only film based on your own story.*

— It took ten years to write the story. It was begun during the years when I was scriptwriting. I developed a script for an hour-long live action film which I realised I didn't want to direct. I found directing very stressful because I'm not someone who can quickly make decisions. I cut that script down to an animated size. Originally, I wanted to adapt Bulgakov's novel *The Master and Margarita* and the ideas changed and changed but seeds of that novel are still in my film. One of the characters was a man who comes to a place...

...out of the blue.

— Yes, out of the blue, then he creates a change and moves on. In Bulgakov that character was the devil.

I don't see him as a devil. He made the disfigured writer feel like a woman in a way. She felt like a woman after his visit because he was able to admire what is indeed female in her; the poetry she wrote. That's why I think he cannot be a devil because there is something indeed human in him.

— I don't see Bulgakov's devil as a devil either, in any traditional Christian sense. He turns the status quo upside down for the better. I used this devil character who is a catalyst for change to tell a story about a kind of sick symbiotic relationship of power between two sisters.

They depend on each other, they cannot be separated... Are there two types of women that you see dominating the world — the creative woman who is not strong enough and the strong, powerful woman who controls things?

— At first I did think the two sisters were those two kinds of women. Of course I took the side of the creative woman. But that's black and white, and for a story that's boring. Then I discovered that the big powerful woman who controls things is in fact a very weak person; she needs to feel needed in order to feel lovable. She manipulates her sister to make herself indispensable both as a protection against the world and a connection to the world for her sister's poetry. Both women are sympathetic.

biće zatvoreno u odvratno tijelo kukca. Ni jedno od njih ne može posredovati svoje osjećaje drugima stoga jer ih u tome priječi njihov brutalni izgled. Mislim da je to užasna nepravda. Riječ je o općoj ljudskoj osobini da sudimo o ljudima na osnovi njihova izgleda. Naravno, Gregor Samsa i moja pjesnikinja ekstremni su primjeri.

Je li želja da kreirate osjećaj užasa i straha stvarni razlog izbora tehnike, ponovno veoma neuobičajene, crtanje izravno na filmsku vrpcu, metoda koju je Norman McLaren veoma volio. Ipak on je crtao jednostavne oblike i geometrijske oblike, dok ste vi crtali ljudske likove u veoma sofisticiranoj stilizaciji. Gotvo nikada nisam vidio animirani film koji posjeduje takvu atmosferu fluidnosti i osjećaja nesigurnosti...

— Da, i sama sam postala nemirna u tamnoj prostoriji. Kad sam se vratila animaciji nakon deset godina, željela sam raditi drugačije. Željela sam eliminirati sve između sebe i filma. Obožavala sam filmove koje je McLaren crtao izravno u filmsku emulziju na 35-milimetarsku vrpcu. Ta vrsta spontanog crteža ne bi mogla funkcionirati u mojoj zamršenoj priči i karakterima. Nisam mogla raditi na tako malom kvadratu kao što je to radio McLaren. Bila sam prisiljena raditi na nezgrapnim, ali čudesno velikim kvadratima na Imaxovoj 70-milimetarskoj vrpci. Dok sam istraživala tehniku grebanja emulzije, rezultat čega su bile crno-bijele slike, dovršavala sam pisanje priče. Simboličke slike svjetla i mraka postale su dio te priče.

Zašto niste napravili film kao običan crtani film u klasičnoj tehnici crtanja na prozirnim celuloidnim listovima? Hoću reći da ste imali ravan narativan tok pripovijedanja, identifikacija likova jednostavna je i sve situacije u filmu čiste su i jasne. Zašto mislite da ta priča ne bi funkcionirala kao 'normalan' animirani film?

— Da neko drugi napravi istu priču u drugoj tehnici, ona bi imala sasvim drukčiju kvalitetu. *»Medij je poruka«,* kao što to jedan poznati Kanađanin jednom reče.

Je li to bila vaša posljednja riječ? Mislim, hoće li Two Sisters ostati posljednji veliki film u filmografiji Caroline Leaf?

— To nitko ne zna.

Čini mi se da je animacija, ako ne računamo kriminalističku književnost, jedina umjetnička forma u kojoj muška dominacija ne postoji. Štoviše, žene ne samo da su jednake muškarcima nego su često upravo one i njihovi filmovi dominantni, tako da je animacija na neki način 'ženski medij'. Imate li vi neko objašnjenje zašto žene tako često biraju baš animaciju kao medij putem kojeg će se izraziti?

— Mogu zamisliti da je danas jednako mnogo žena kao i muškaraca koje praktično rade u svim umjetničkim formama, ali sredstva distribucije još su zatvorena za žene. Muzeji na primjer kupuju i izlažu mnogo više slika koje su naslikali muškarci nego onih koje su djelo slikarica. Umjetnicama je mnogo teže dobiti priliku da njihov rad bude viđen, i to onda znači da je manje žena koje imaju šansu da budu umjetnici. To je zatvoreni krug. Kada sam ja ulazila u animaciju, bilo je to razdoblje u kojem je animacija postala medij osobnog izražavanja... kamere su bile jeftine, filmska vrpca bila je

What about the artist sister? She produces beautiful things, she is almost always alone while she works, and people love what she makes. Is there anything autobiographical in her?

— I think that the writer character shares something in common with the beetle in Kafka's story. She and Gregor Samsa are not, on the inside, who they appear to be on the outside. She is deformed and people are shocked to see her. Gregor Samsa is a human being trapped in a disgusting insect body. Neither can communicate their sensitivities to others because their brutal looks get in the way. I think that's a dreadful injustice. It's a general human condition to take people for their looks. Of course, Gregor Samsa and my writer are extreme examples.

Was that feeling of dreadfulness the real reason why you chose to draw directly on the film strip, the method that Norman McLaren had liked very much, though he drew very simple geometrical forms while you drew human characters. I've almost never seen any animated film, which possesses such an atmosphere of fluidity and feelings of uncertainty...

— Well, I was restless with the dark room. When I came back to animation after 10 years, I wanted to work differently. I wanted to eliminate anything between me and the film... I wanted to eliminate the camera. I admired McLaren's films drawn directly on the film emulsion of 35mm film. But that kind of fast spontaneous drawing couldn't work with my complicated story and characters. I couldn't work as small as McLaren did. I was forced to animate on the cumbersome but wonderfully large frames of Imax 70mm. As I explored scratching in the film emulsion and the resulting imagery of black and white, I was writing the story. Symbolic imagery of light and dark became part of the story.

Why didn't you make it just in an ordinary technique, like a classic cell animated cartoon? I mean you have a straightforward narration, characters are easy to identify with, and you have clear situations. Why wouldn't the story work just as a »normal« animated film?

— Yes someone else could have told the same story in another technique, and it would have had other qualities. The medium is the message, as some other Canadian once famously said.

Is that your last film? I mean will it remain the last film by Caroline Leaf?

— Nobody knows.

It seems to me that, besides crime literature, animation is the only art form with no male dominance. Moreover, women are not only equal to men but they are sometimes dominant, so that animation is a kind of a »female-medium«. Do you have any idea; any explanation of why so many women choose animation as their medium to express themselves?

— I can imagine that there are as many women practicing in all the arts as there are men, but the means of distribution are still, today, more closed for women. Museums buy and hang many more paintings by men than by women for example. It's more difficult for women artists to be seen and

pristupačna, ako već ne na 16 mm, a ono barem na 8 mm, ljudi su počeli proizvoditi filmove kod kuće. Postojale su i škole animacije. Ja sam mogla uzeti tečaj iz animacije, svatko je mogao učiniti to isto; to je bilo otvoreno jednako za žene kao i za muškarce. Nije bilo ničega za što se mislilo da će muškarci bolje napraviti nego žene. Sada mi se čini da je sve to ponovo promijenjeno zato što se animacija sve više rabi na internetu, u igrama, u skupim *hightech* specijalnim efektima. Tu je sad umiješan velik novac i muškarci su ponovno počeli dominirati na isti način kako su dominirali dok se animacija proizvodila isključivo u velikim studijima kao WarnerBrothers, Disney ili odgovarajućim studijima u Istočnoj Europi.

Nisam siguran da se s tim slažem, ali OK. Recite mi onda kako se dogodilo da se animatorice u vaše vrijeme uspiju probiti unutar društva regulirana i konstruirana u skladu s muškim prohtjevima?

— Radile smo osamljene i izvan velikih studija. Mislim da žene kada rade same mogu mnogo lakše izraziti svoju osobu na način koji ste vi zapazili u *Two Sisters*, da kreiraju to što ste nazvali ženska osjećajnost. Priče iz velikih studija kao Što je Warner Brothers meni se čine kao priče sa muškom energijom.

Kako to mislite 'muškom energijom'?

— Možete osjetiti mušku energiju, tu je mnogo više akcije nego reakcije, linearni osjećaj za humor i tako dalje.

Mislite da je muška energija potpuno suprotna ženskoj energiji?

— Tako nekako.

Prijevod: Midhat Ajanović

that means that fewer women are artists. It's a circle. When I was entering animation it was at the moment when animation was becoming a medium for personal expression... cameras were cheaper, film stock was available on 16mm and even 8 mm, people were making films at home. There were schools for animation. I could take a course, anybody could take a course; it was open equally to women and men. There was nothing about it that men could do any better than women. Now I imagine that that might be changing because animation is more and more used in the internet, in games, in hightech expensive special effects. These are big money ventures and men dominate them in the same way they used to dominate animation when it was made only in the big WarnerBrothers and Disney studios, or the studios of Eastern Europe.

I'm not sure if I agree but OK. What about your time then? How did women animators manage to break into the society constructed by men?

— We were working alone outside of the big systems. I think that women when they work alone can much more easily express themselves in the way you noticed in *Two sisters*, to create as you say some kind of female feeling. »Warner Brothers« stories seem to me to be stories with male energy.

In what way male energy?

— You can feel a male energy, there is much more action then reaction, a linear sense of humour and so on.

You mean that the male energy is completely opposite to the female energy?

— Kind of.

Bilješke:

1 Poznati kanadski animator i producent, jedan od najuspješnijih producenata National Film Boarda.

2 Norman McLaren (1914 1987), po mnogima (uključujući i potpisnika ovih redaka) najvažniji animator u povijesti i jedan od najvećih umjetnika koji su se uopće bavili filmom. Autor 96 filmova, većina u produkciji NFB, gotovo svi rađeni u inovativnim tehnikama, eksperimentalno-animirani u žanru i neusporedive poetske energije u izrazu.

3 Riječ *workshop* (radionica) ovdje je upotrijebljena u značenju specifičnog izvođenja nastave, kada obično veliki animatori kombiniraju predavanje s praktičnim radom sa studentima.

4 *Igličasti ekran*, originalni izum Alexandrea Alexeieffa (1899-1982), francuskog animatora ruskoga podrijetla, koji je velikog broja iglica, između petsto tisuća i dva milijuna, zabijenih u elastičnu ploču. Pomicanjem iglica naprijed i natrag može se kontrolirati odnos sjene i svjetla i na taj način stvarati slike, pojedinačne faze filma. Zajedno sa suprugom i suradnicom Claire Parker Alexeieff je realizirao više filmova u toj tehnici, među njima i nadrealističko remek-djelo *Noć na pustoj gori* (*Une nuit sur le mont chauve*, 1933).

5 *Storyboard* je metoda montiranja animiranog filma unaprijed tako što se prije nego što se pristupi skupom i složenom procesu animacije napravi precizna skica i opis svakoga kadra u formi koja veoma nalikuje na strip. Tehniku je uveo Walt Disney crtajući skice s uputama svojim suradnicima i lijepeći ih na oglasnu ploču (otuda naziv *storybord* — 'priča na ploči'). Danas je uobičajeno da se ta metoda primjenjuje i u produkciji igranih filmova.

6 *Timing* — središnji i najvažniji element animacije u tehničkom, ali i u estetskom smislu. Pojednostavnjeno, to je raspored vremena, odluka autora o tome koliko će određeni pokret ili scena trajati.

7 *Animatic* — usavršena verzija *storyborda* na način da se svaka skica snimi na videovrpcu u istom trajanju kao u gotovom filmu. Ta metoda omogućuje da se precizno planira filmsko vrijeme i olakšava izbor *timinga*.

8 Otprilike: Kanadski fond za kulturu

Filmografija Caroline Leaf / Caroline Leaf's Filmography

1969.
SAND OR PETER AND THE WOLF / PIJESAK ILI PETER I VUK

1971-1972.
Dvije sekvence za dječje televizijske programe / The two sequences for children TV programs

1972.
ORFEO

1972.
HOW BEAVER STOLE FIRE / KAKO JE DABAR UKRAO VATRU

1974.
THE OWL WHO MARRIED A GOOSE / OŽENILA SOVA GUSKU

1976.
THE STREET / ULICA

1977.
METAMORPHOSIS OF MR SAMSA / METAMORFOZA GOSPODINA SAMSE

1978.
Animirana TV-špica za Media Probes Inc. NYC / Animated TV Title sequence for Media Probes Inc. NYC

1979.
INTERVIEW

1981.
KATE AND ANNA McGARRIGLE / KATE I ANNA MCGARRIGLE (dokumentarni film / documentary)

1982.
AN EQUAL OPPORTUNITY / JEDNAKA šANSA (igrani film / feature)

1983.
PIES / PITE

1983.
Animirana špica za WAR SERIES (RATNE SERIJE) / Animation title sequence for WAR SERIES (korežiser/codirector)

1985.
THE OWL AND THE PUSSYCAT / SOVA I MAČKICA (igrano-animirani film / feature and animation film)

1988.
THE FOX AND THE TIGER A DOG'S TALE / PSEĆA PRIČA O LISICI I TIGRU (igrano-animirani film / feature and animation film)

1988.
Animirana reklama / Animated commercial PARADISE FOUND

1990.
ENTRE DEUX SOEURS / TWO SISTERS / DVIJE SESTRE

1991.
I MET A MAN / SRELA SAM MUŠKARCA

1993.
Animirana reklama / Animated commercial BELL PARTOUT

1995.
Animirana reklama / Animated commercial BRAIN BATTLE

1995.
Animirana reklama / Animated commercial RADIO ROCK DETENTE

1996.
Špica / Title sequence DRAPEAU CANADA

1998.
Animirana reklama / Animated commercial ABSOLUT LEAF

2001.
ODDYSSEUS & OLIVE TREE / ODISEJ I DRVO MASLINE

UDK: 791.43.038.6:791.43-252

Paul Wells

Pamćenje, gubitak i osjećaj prošlosti u animiranom filmu

Kao što je često slučaj pri pripremanju članka, autori su ponekad zaokupljeni istraživanjem nekoliko djela, ili dovršavanjem drugih poslova, i nadaju se sretnoj okolnosti da će se sve biti relativno povezano. Ovom prilikom, dok sam za ovaj esej ponovo pregledavao animirane filmove u kojima već dugo uživam, istovremeno sam pripremao materijale za tečaj pisanja scenarija koji vodim, ocjenjivao listu najboljih deset filmova svih vremena za *Sight & Sound* i završavao analizu 'ne-linearnog' neo-*noir* filma Christophera Nolana *Memento* (2000). Zanimljivo, svaki je projekt sadržavao informacije korisne za ovaj članak; svaki se bavio temom strukture i vremena i nudio različita, iako povezana razmišljanja o pamćenju i gubitku: očuvanju i opažanju; razmišljanju i domišljatosti. Upravo su to uvjeti i okolnosti koje ovdje želim istražiti u vezi s posebnim i još uvijek marginaliziranim vokabularom animiranog filma, i još jednom ispitati prirodu njegove izražajne jedinstvenosti u predstavljanju neodredivih osjećaja, emocija i manifestacija psiholoških stanja. Takva je priroda odnosa između ovih načina rada i pisanja ovog članka i na nju ću se oslanjati u mojoj daljnjoj raspravi.

Postalo mi je jasno da velik dio onoga čime se bavim u svim aspektima svog posla — uređivanje scenarije, filmska kritika, teorija animacije — zapravo kriza odvajanja od posljednje faze postmodernizma. Rad Francisa Fukayame *Kraj povijesti* naoko je potaknuo tezu o 'kraju filmske umjetnosti' (vidi Lewis, 2001) koja govori o korporatizaciji kinematografije, posljedica čega je naglasak na trgovini, marketingu i *mainstream* osrednjosti, porastu digitalne produkcije, 'MTV' senzibilitetu te Internetu kao privlačnom vizualnom i kreativnom kontekstu, što sve zajedno predstavlja doslovan 'kraj' prave 'filmske kulture'. Uz to, došlo je i do 'kanonizacije' filma, na što je snažno utjecao upravo *Sight & Sound* svojom listom najboljih filmova desetljeća, koja je gotovo otpisala kinematografiju nakon 1980-ih kao bezvrijednu, iako su, ako ćemo pošteno, u nedavnoj anketi kritičari izabrali nešto veći broj filmova iz tog razdoblja, što ukazuje na razrjeđivanje 'kanona', ali i na nedovoljno kritičnu masu za izdvajanje mnogih izuzetnih filmova. Animacija je, naravno, u takvim ocjenama i raspravama oduvijek marginalizirana ili ignorirana. No, ovom je prilikom bilo ugodno vidjeti da su neki kritičari izabrali remek djela Hayaoa Miyazakija *Neighbour Totoro* (*Susjed Totoro,* 1988) i *Spirited Away* (*Tajanstveno nestajanje*, 2000), *Street of Crocodiles* (*Ulica krokodila*, 1986) braće Quay, *King Size Canary* (*Ogromni kanarinac*,

Paul Wells

Memory, Loss and the Sense of Past in Animated Film

As is often the case while preparing an article, writers are sometimes pre-occupied with researching a number of pieces, or completing other work, too, perhaps hoping for the serendipity that all will have a relevant convergence. On this occasion, as I once more re-viewed animated films long enjoyed, for this essay, I was also creating materials for the Scriptwriting course I teach, evaluating *Sight & Sound*'s new top ten films of all time list, and finishing an analysis of Christopher Nolan's 'dis-linear' neo-*noir*, *Memento* (2000). Curiously, each project usefully informed this one; each engaging with issues of structure and time, and offering differing yet related mediations on memory and loss; preservation and perception; speculation and invention. These are the very terms and conditions that I wish to explore here in relation to the distinct and still marginalized vocabulary of the animated film, and to once more, look at the nature of its expressive uniqueness in the representation of inarticulable feelings, emotions, and the manifestations of psychological states. Such is the nature of the relationship between these working practices and the writing of this piece, then, I will be using them as touchstones in my discussion throughout.

It became clear to me that much of what I considering in all aspects of my work — script-editing, film-criticism, theorising animation — was a crisis in moving on from the endgame of postmodernity. Francis Fukayama's 'End of History' thesis, has seemingly prompted an 'End of Cinema' thesis (see Lewis (ed) 2001) which reads the corporatisation of cinema, (with its attendant stress on commerce, merchandising, and mainstream mediocrity); the rise of digital production; the 'MTV' sensibility; and the internet as an appealing visual and creative context, as literally 'the end' for a true 'film culture'. Added to this has been the 'canonisation' of film — highly influenced by *Sight & Sound*'s ten-yearly top tens — which has virtually dismissed post-1980 contemporary cinema as unworthy; though, to be fair, a greater number of films were chosen by critics in the recent poll, which signals a dilution in the 'canon', but insufficient critical mass for many extraordinary films. Animation, of course, has always been marginalized or ignored in these evaluations and debates. It was gratifying on this occasion, though, to see individual critics choosing Hayao Miyazaki's masterpieces, *My Neighbour Totoro* (1988) and *Spirited Away* (2000); the Quay Brothers' *Street of Crocodiles* (1986); Tex Avery's *King Size Canary* (1947); Yuri

1947) Texa Averya; *Tale od Tales* (*Bajka nad bajkama,* 1979) Jurija Norsteina, Disneyjeva *Fantasia* (*Fantazija*, 1940) i Cooperov i Schoedsackov *King Kong* (1933), koji nije isključivo animacija, ali sadržava neke od najboljih *stop-motion* animacija Willisa O'Briena. Iako je 'animacija' i nadalje filmska forma koja u takvim anketama nije dostojno priznata, ipak je sredstvo kojim se 'kraj filmske umjetnosti' — stalna prijetnja koja nastaje svakom novom tehnološkom i socio-ekonomskom promjenom — uvijek do sada, a i dalje odvraćao. A zašto?

Zato što je animacija istinski 'modernistička' umjetnost (vidi Wells 2002a: 19-37; Wells 2002b: 30-40) koja prkosi socijalnoj, filozofskoj i estetskoj mrtvoj točci postmodernizma. Upravo je sposobnost animirane forme da opoziva i priziva ono što prkosi ograničenosti postmodernizma kao načina umjetničkog angažmana. Njena sposobnost da neprestano ponovo iznalazi svoja vlastita oruđa, te uvjeti i okolnosti izraza koje omogućava, inzistiranju na inovacijama i napretku.

U srcu postmodernističke krize nalazi se, jasno, problem 'prošlosti'. Postmodernizam uspješno de-historizira dok ironično iskopava prošlost, ponekad u svrhu stvaranja izopačene i iskrivljene, ali umirujuće ideje 'nostalgije'; ili radi prihvaćanja, divljenja ili ismijavanja prethodnih mišljenja i stajališta. To je, naravno više čin 'ponavljanja' nego 'stvaranja' i ostaje nevažan u prirodi svog pothvata. Kad 'ironija' postane razlog zbog kojeg se nešto radi, jasno je da odmah slijedi pitanje 'ironija prema *čemu*'? Koju alternativu ili ingenioznu perspektivu zapravo postižemo upotrebom ironije u stvaralačkoj umjetnosti; ako to ne možemo definirati i odrediti, takvo djelo ne zadovoljava ni umjetničke ni kulturne kriterije. Nestanak granice između 'visoke umjetnosti' i 'popularne kulture' i neprekidno povlačenje u prerađivanje, parodiju, ironiju i *hommage*, pokazuju pristup umjetnosti i kulturi koji je samosvjesniji, i navodno, odražava sebe, ali to bi, naravno, mogao biti znak ponavljanja ideja i potkrijepiti tezu o 'kraju filmske umjetnosti'. Ono što se gubi u toj jednostavnoj jednadžbi jest ideja o tome što zapravo znači 'samosvjesno' i 'ono što odražava sebe'. Animacija je oduvijek davala snažan smisao tim riječima jer kompletna animacija 'odražava sebe' i mora biti svjesna 'potpunosti' svoje vještine i iluzije i isticati to kao svoj jasan jezik. Ona doslovno *obznanjuje* svoju različitost na filmskom platnu samim svojim procesom nastajanja i postignuća. Nadalje, oduvijek je bila *samo*svjesna. U nečemu što se može smatrati najvišim stupnjem autorske forme, animacija jednako obznanjuje svoje vlastito autorstvo, i vlastito posebno oslovljavanje 'sebe' kao cjeline iskustva i kreativnosti. Prisustvo 'autora' u animaciji označava specifično i posebno predstavljanje ljudskog senzibiliteta, koji u velikoj mjeri nedostaje normalnom aparatu filmske umjetnosti, čak i u cjelovečernjim igranim filmovima. O tome ću govoriti kasnije, ali sad je dovoljno reći da su 'samoodražavanje' i 'samosvjesnost' u animaciji drugačije prirode jer ne napuštaju pozivanje na kreativnog umjetnika, i temeljni zahtjev izražavanja mišljenja o ljudskom iskustvu — što su davno zaboravljene perspektive u brbljavoj 'kući ogledala' velikog dijela postmodernističke umjetnosti.

Norstein's *Tale of Tales* (1979); Disney's *Fantasia* (1940) and Cooper and Schoedsack's *King Kong* (1933) — not strictly an animation, of course, but with some of Willis O'Brien's greatest stop-motion animation in it. (1) Crucially, though, even though 'Animation' remains a film form which has not seen proper recognition, in such polls, it is nevertheless the vehicle by which the 'end of cinema' — a perpetual threat with each new technological and socio-economic shift — has always, and will continue to be averted. And why? Because, Animation is an intrinsically 'Modernist' art (see Wells 2002a: 19-37; Wells 2002b: 30-40) which challenges the social, philosophical and aesthetic impasse of postmodernity. It is the capacity to revoke and evoke in the animated form, which challenges the insularity of postmodernism as a mode of artistic engagement. Its ability to perpetually re-invent its own tools, and the terms and conditions of expression it enables, insists upon innovation and progress.

At the heart of the postmodern crisis, of course, is the issue of 'pastness'. The postmodern effectively de-historicises while ironically 'strip-mining' the past, sometimes for the purposes of creating a perverse, misrepresentative, but comforting notion of 'nostalgia'; or for the sake of embracing, admiring or laughing at a previous antecedent perspective or position. This is, of course, a 're-creative' rather than a 'creative' act, and remains insubstantive in the nature of its endeavour. When 'irony' is posted as a reason for doing something, surely the immediate question that should follow, is 'irony about *what*?'. What alternative or insightful perspective is actually achieved through the use of irony in the creative arts — arguably, unless this can be defined and determined, such a work fails artistically and culturally. The collapse of the distinction between 'High Art' and 'Popular Culture', and the perpetual retreat to pastiche, parody, irony and *hommage*, all signal a more self-conscious, supposedly more self-reflexive approach to art and culture, but this could also indicate, of course, a redundancy of ideas, and endorse the 'End of Cinema' thesis. What is lost in this easy equation is the idea of what 'self-conscious' and 'self-reflexive' actually mean. Animation has always had a strong sense of these terms because, arguably, all animation is 'self reflexive' as it is necessarily aware of the 'completeness' of its artifice and illusionism, and foregrounds this as its enunciative language. It literally *announces* its own difference on the screen because of the process of its making and achievement. Further, it has always been *self*-conscious. In what may be regarded as one of the most *auteurist* of forms, Animation equally announces its own authorship, and its particular address of the 'self' as an entity of experience and creativity. The presence of the 'author' in animation signals the specific and particular representation of the human sensibility, in many senses devoid of the normal apparatus of cinema, even in feature length form. I will explore this further, later, but it is sufficient to say at this juncture that 'self-reflexiveness' and 'self-consciousness' is of a different order in animation because it does not abandon the essential referent of the creative artist, and the fundamental imperative of expressing a point of view about human experience —

Što je onda s problemom 'prošlosti' u postmodernističkom igranom filmu? Zanimljivo, otpor prema 'klasičnoj naraciji' i suvremenim 'hit' spektaklima, doveo je do sve veće fragmentacije ili cirkularne forme u stvaranju priče. U mom tečaju pisanja scenarija hvalim vrline stvaranja potpuno razvijenih likova, ispravno strukturiran i motiviran razvoj priče i prvenstvo 'priče' u pisanju teksta, ali možda više od ičeg drugog naglašavam promišljanje 'vremena'. Kao što kaže David Milch, scenarist mnogih epizoda serija *Hill Street Blues* i *NYPD Blue* i dugogodišnji štovatelj britanskog dramatičara Dennisa Pottera: »*Kratak trenutak u kojem živimo protkan je vremenom... i tajna tema svih priča koje su vrijedne pričanja je vrijeme, ali nikad ga ne spominjemo poimence*.« (Fournier 2002: 38). Igrani film, u svojoj otpornijem, novijem obliku — *Beskrajni dan* (1993), *Pakleni šund* (1994), *Privedite osumnjičene* (1995) i *Memento* (2000) normalno preoblikuje neke postavke 'vremena' u stvaranju priče. To se, možda neizbježno, smatra nekom vrstom 'postmodernističke' kinematografije, više nego modelom 'protivne' ili 'art kinematografije' koja joj je (pretežno europska) prethodnica. Uza sve to, rijetko se radi o vremenu. Uglavnom postoji drugi, složeniji način stvaranja priče. Animacija, s druge strane, eksplicitno govori o vremenu, i njegovom dosljednom predstavljanju. Razlog je djelomično u prirodi 'mjerenja vremena' u samom procesu stvaranja animiranog filma, ali i u načinu na koji animacija negira 'doslovnost' fotografije kao neke vrste 'zapisa' i prisvaja način predstavljanja koji 'dokumentira' na drugačiji, samosvjesniji način; polazeći od 'unutarnjeg' stanja umjetnika, a ne 'vanjskih' stanja koja su objekt zapisivanja. Radi se, naravno, o duboko ukorijenjenom strahu od sinestezije i ideji o fabuli kao uvjetu kinematografije — naročito u odnosu na utjecaj kompjutorske animacije — koji izaziva izjave o propasti i 'kraju filmske umjetnosti' čiji autori smatraju da će nestati 'prirodna' svrha filma, ako je ikad uopće i postojala. Animacija prihvaća i doslovno stvara 'vrijeme' koje je prošlo i to je jedna od njenih temeljnih i razlikovnih kvaliteta, jer gledatelju se predstavlja djelovanje svijesti, sjećanja, mašte itd, a ne priča o tim stanjima u drugom kontekstu.

Film Christophera Nolana *Memento* dobar je primjer koji možemo objasniti ovu tezu, a zatim se posvetiti isključivo animaciji. Nolanov film je ispričan 'unatrag'. Leonard Shelby (Guy Pearce) traži ubojicu svoje žene. On je prisustvovao incidentu u kojem je ona ubijena i sam je bio napadnut te je pretrpio gubitak kratkotrajnog pamćenja. On zapravo, nema novih sjećanja. Shelby vjeruje da mu je dugotrajno sjećanje netaknuto, no kako film napreduje i ova pretpostavka postaje upitna, i u glavi glavnog lika, i u glavama gledatelja, koji nemaju drugih informacija osim onih koje im daje ili proživljava glavni lik, i to onda kad ih spoznaje ili proživljava. Naša uloga, kao gledatelja, stoga je vrlo složena. Možemo shvatiti scenu koju gledamo samo ako smo pohranili sve informacije o prethodnoj sceni i njenu interpretaciju. To je uobičajeno, no u ovom slučaju publika sastavlja priču naopako. Prvo vidimo kako se polaroid ne razvija; svjedoci smo kad Shelby ubija 'Teddya', zatim vidimo kako Teddy oživljava i razgovara s Shelbyem u sceni koja prethodi ubojstvu i tako dalje. Posljedica toga je da gledatelj suo-

perspectives long forgotten in the glib 'hall of mirrors' of much postmodern art.

What then of this issue of 'pastness' in postmodern live-action cinema? Interestingly, the resistance to 'Classical Narrative' and the more formulaic of contemporary 'Blockbuster' spectacle movies, has seen an increasing fragmentation or circularity in the construction of narrative. In my scriptwriting classes, I extol the virtues of creating fully developed characters, properly structured and motivated narrative-development, and the primacy of 'story' in writing a text, but perhaps more than anything else I stress the consideration of 'time'. As David Milch, writer of many episodes of *Hill Street Blues* and *NYPD Blue*, and a long admirer of the work of British playwright, Dennis Potter, suggests 'The brief moment we live is textured by time... and the secret subject of any story worth telling is time, but it is never mentioned by name'. (Fournier 2002: 38) Live-action cinema, when in its more resistant recent form — *Groundhog Day* (1993), *Pulp Fiction* (1994), *The Usual Suspects* (1995) and *Memento* (2000), is normally re-configuring some notion of 'time' in the construction of its narrative. This has been viewed, perhaps inevitably, as a certain kind of 'postmodern' cinema, rather than as a model of 'counter' or 'art cinema' which is its (largely European) antecedent. Rarely is this *about* time, though. It is normally another, more complex, more demanding way of constructing a story. Animation, on the other hand, is explicitly *about* time, and its consequent representation. This is partly because of the nature of 'timing' in the very process of making an animated film, but it is also about the way in which animation negates the 'literalness' of the photographic image as some notion of 'record', and privileges acts of representation which 'document' in a different, more *self*-conscious way; working from the conditions 'within' the artist rather than the conditions 'without' that are the objects of record. It is, of course, this deep-rooted fear of synaesthesia, and the idea of fabulation as the condition of cinema — particularly in relation to the impact of computer generated imagery — that provokes the 'End of Cinema' doomsayers, who are anxious that the 'natural' determination of film will be somehow lost, if indeed though, it ever existed at all. Animation's embrace and literal creation of 'time' passed is one of its fundamental and distinctive qualities, because what the viewer sees are representations of acts of consciousness, of memory, of fantasy, etc and *not* the re-contextualised *narratives* of those conditions.

Christopher Nolan's *Memento* is a good example by which to address this point, and then think specifically about animation. Nolan's film is told 'backwards'. Leonard Shelby (Guy Pearce) pursues his wife's killer; in the same incident in which she was killed, he too was attacked and consequently, suffers total short term memory loss. In effect, he can make no new memories. Shelby believes that his long term memory is sound, but as the film proceeds, even this assumption is questionable, both in the mind of the character, and in the minds of the audience, who are given no information outside that which is given by or experienced by the main character, as he comes to know it or experience

sjeća s likom jer otkriva događaje istovremeno, Shelby upotrebljava 'sustav' kako bi upamtio stvari, upotrebljava polaroid fotografije s opisima, nažvrljane bilješke i tetovaže na tijelu koje sadržavaju važnije informacije. No, kao i Shelby, i publika se muči kako bi odgonetnula ključne podatke i informacije, posebno u kombinaciji s nepouzdanom prirodom njegovih vlastitih sjećanja. Ipak, ta 'sjećanja' imaju kontekst. Bila ona stvarna ili izmišljena, imaju okvir i nisu 'predočavanje' sjećanja, već konstrukcije priče koja se uspjela oprijeti linearnosti. Postavljajući scene u obrnut redoslijed od zadnje do prve, vidimo vrlo opsežnu, generički definiranu priču. *Memento* izbjegava kritike koje kažu da je ovo postmodernistički trijumf 'stila' nad 'sadržajem', proširujući kontekst priče i majstorstvo njenog stvaranja u impliciranu raspravu o sjećanju, percepciji i svijesti. Aforizmi i 'pronicave misli' preplavile su scenarij: »*Sjećanja su prevara*.«; »*Činjenice, ne sjećanja*.«; »*Uvijek uzmi račun*.«; »*Kako ću se oporaviti ako ne osjećam vrijeme?*«; »*Ne mogu se sjetiti da te zaboravim*.«; »*Ne vjeruj njegovimlažima*.«; »*Ima stvari koje zasigurno znaš*.« I najznačajnije, »*Lažeš sam sebi kako bi bio sretan*.« Ovo su kriteriji koji podsjećaju publiku na vlastitu nestabilnost u pokušaju shvaćanja svega što se dogodilo, ali i poticaj za promatranje 'vremea' kao unutarnjeg ljudskog 'problema'. Film djeluje kao rasprava o dvosmislenostima, kontradikcijama i ambivalentnosti 'subjektivnosti', te nemogućnosti 'objektivne' perspektive. Ključno je da, iako *Memento* možemo hvaliti baš zbog tog postignuća, cijeli ovaj program rada potpuno karakterističan kao uvjet 'Animacije'. Svaki je pristup posredništvo između prirode 'subjektivnosti', a svaka slika 'vizualizacija' svijesti, ponekad u društvenom ili kulturnom kontekstu, ali jednako tako, i jednako često, prikaz *solipsizma*.

Gorčina rečenice kao što je na primjer »*Kako ću se oporaviti ako ne osjećam vrijeme?*« zapravo je tema i ilustracija u filmu Jurija Norsteina *Bajka nad bajkama*; »*Ima stvari koje zasigurno znaš*.« potporni je imperativ jukstapozicije između proživljenih i osjećajnih iskustava u dirljivom filmu Paula Drissena *The Boy Who Saw the Iceberg* (*Dječak koji je vidio santu leda*, 1999), a »*Ne vjeruj njegovim lažima*.« je okrutna perspektiva u središtu Austenovog i Hayesovog filma *Binky i Boo* (1988) u kojem su razotkrivene apolitični, revizionistički stavovi o prošlosti bivšeg glumca u varijeteu i samozavaravanje koje karakterizira 'izmišljanje' njegovih sjećanja. Ovdje je važno uzeti obzir da sama 'Animacija' omogućava vizualizaciju ovih stanja bez pribjegavanja narativnom okviru i kontekstu. Sjećanja jednostavno *jesu* onakva kakva izgledaju; nemaju statusa, osim 'mentalnog' zavaravanja, a njihova referenca je svijest, a *ne* 'priča' niti 'objektivnost'. Kao posljedica toga, ona funkcioniraju kao *orijentacija* 'vremena' i *zapljena* 'osjećaja'.

Thelma Schenkel, pišući o filmu *The Street* (*Ulica*, 1976) Caroline Leaf, pokušava se, također, baviti tom idejom govoreći:

> The Street *je niz sjećanja odraslog čovjeka na važne događaje iz njegovog djetinjstva. Kako narator gleda na svoju prošlost, čega se sjeća i kako su detalji međusobno povezani — dakle, njegova 'priča' — daje nam uvid u njegov*

it. Our role as spectators, therefore, is a complex one. It is only possible to make sense of the scene we watch if we have stored information about, and an interpretation of the scene before. This is usual but in this case the audience is compiling the narrative backwards. We first see a Polaroid undeveloping; witness Shelby shoot 'Teddy'; see Teddy immediately revived, and talking with Shelby in the sequence that precedes the shooting, and so on. This has the effect of making the viewer highly *empathetic* with the character because we discover things as he does. Shelby uses a 'system' to remember things, using annotated polaroids, scribbled notes, and tattoos of key information on his body. Like Shelby, though, the audience struggles to make sense of the clues and information, especially when this is compounded by the unreliable nature of his own recollections. These 'memories', though, do have a context. Whether they are real or imagined, they are given a framework, and are not 'representations' of memory, but constructions of a narrative which has merely resisted linearity. Placing the scenes in order from back to front there is a largely comprehensible, generically anchored narrative. *Memento* avoids the criticism that this is postmodernism's triumph of 'style' over 'substance', however, by widening the context of the narrative, and the bravura of its construction, into an implied mediation about memory, perception and consciousness. Aphorisms and 'insights' litter the script: 'Memory is treachery'; 'Facts, not memories'; 'Always get a receipt'; 'How I am supposed to heal if I can't feel time?'; 'I can't remember to forget you'; 'Don't believe his lies'; 'There are things you know for sure'; and most significantly, 'You lie to yourself to be happy'. These work as touchstones in re-minding the audience of its own instability in trying to establish what is happening, but also prompts in the consideration of 'time' as an intrinsic human 'issue'. The film works as a meditation on the ambiguities, contradictions and ambivalence of 'subjectivity', and the impossibility of an 'objective' perspective. Crucially, though, while *Memento* may be lauded for this very achievement, this whole agenda is absolutely endemic as the very condition of 'Animation'. Its every approach is a mediation on the nature of 'subjectivity' and its every image a 'visualisation' of consciousness, sometimes socially and culturally positioned, but equally, and as often, the depiction of *solipsism*.

The poignancy of a line like 'How am I supposed to heal if I can't feel time?', for example, is the very subject of and illustration within Yuri Norstein's *Tale of Tales*; 'There are things you know for sure' is the underpinning imperative of the juxtaposition between lived and felt experience in Paul Driessen's moving *The Boy Who Saw The Iceberg* (1999); and 'Don't believe his lies' is the cruel perspective at the heart of Phil Austen and Derek Hayes' *Binky and Boo* (1988), in which an ex-Vaudevillian is exposed for his apolitical, revisionist view of the past, and the self-delusion that characterizes the 'invention' of his memories. The important point to take into account here, though, is that the 'Animation' itself enables the visualization of these states without recourse to narrative framing and context. Memories merely *are* what they appear; they have no status

> *identitet kao odrasle osobe i proces kroz koji je prošao da bi postao osobom kakvom je postao. Film postavlja osnovna pitanja o povezanosti sjećanja i pripovijedanja, a među njima i: Čega se sjećamo? Što smo potisnuli u zaborav? Zašto? Kako? Kako doživljavamo prošlost kroz 'maštu'? Jesu li sjećanja 'priče' našeg života? Koja je uloga 'priča' u našem životu?* (Schenkel 1988: 42-43)

Postavljajući takva pitanja Schenkelova na više načina aludira na odgovore. 'Animacija' jedinstveno može olakšati 'maštu' neposrednošću i izravnošću koje su uobičajene u slikarstvu i skulpturi, ali isto tako može prilagoditi 'tijek' percepcije u svojoj sposobnosti preobrazbe. Takav je 'tijek' bitno povezan s osjećajnim iskustvima i trenutnim razumijevanjem iskustva kao 'misli' i 'emocije'. Slikovitost u filmu *The Street*, kao i u ostalim gore navedenim filmovima, pretače u priču i daje autentičnost 'sjećanjima', a interpretira 'vrijeme'. 'Sjećanje' može biti čin zaborava ili odabira ili davanja prednosti jednako kao što je i točno sjećanje, ali 'Animacija' opravdava i valorizira to 'sjećanje' onako kako nastaje, bez obzira na proces kojim je nastalo psihološki ili emocionalno, ili ga je kreativno i estetski stvorio animator. Druga je stvar kako će gledatelj razumjeti i *ocijeniti* to sjećanje, ili točnije, ovo verziju prošlog vremena jer jedino tada postaje predmet narativizacije i nametanja 'riječi'. Čak i kad se u animaciji upotrebljavaju tradicionalno čitanje teksta ili klasični narativni način, kao što je ontološka jednakost svih elemenata vizualnog 'teksta', slike su ipak u prvom planu kao oznaka postojanja 'mašte'. Animacija omogućava da se te slike generiraju o svom osnovnom obliku, i čak i sa zvukom posebnost značenja slike kao 'sjećanja' ili 'misli' ili 'sna' je trajna.

Kako bih podupro ovo mišljenje, želim se vratiti na jedan od 'kriterija' spomenutih na početku ovog članka. Ian Christie, ocjenjujući uvjete, okolnosti i metode kojima anketa koju provodi *Sight & Sound* dolazi do rezultata, sugerira da iako je sada moguće, zbog masovnog širenja DVD-a i videa, pogledati veliku količinu materijala u svom vlastitom domu, pri izboru najboljih filmova sumnja da se »*više pribjeglo suprotnoj taktici zatvaranja očiju i pokušaja prisjećanja koji su im filmovi zaista ostali u sjećanju. Kao junak Borgesove priče i mi patimo od prevelike količine sjećanja i od nemogućnosti 'opravdanog' zaborava*.« (Christie 2002: 26) ovo je zanimljiv pogled kad je ponovo dovede u vezu s uvjetima i okolnostima koje sam naveo za 'Animaciju' kao vokabularu sposobnom da shvati temeljne aspekte ljudske interakcije s fizičkim svijetom. Iako je 'Animacija' u stanju shvatiti 'sjećanje' i često je vrlo važna u djetinjstvu, i u smislu razumijevanja grafičkih idioma i prvih artikulacija moralnih ili emocionalnih pitanja, rijetko informira 'sjećanja' o tom važnom području. 'Kanon' preuzima kritičku svijest i marginalizira animiranu formu, i to zato što područje u biti prepoznaje 'diferencijaciju' svog jezika. Nadalje, Christie opisuje kako sam čin prisjećanja zahtjeva 'objektivnost' nekog polu-instinktivnog procesa izbora, kojeg navodno otežava velik broj mogućnosti i nesposobnost zaboravljanja. Zašto se, dakle, Animacija tako sustavno zaboravlja izuzevši činjenicu da je i evolucija 'kanona' i ograničenja proučavanja filma marginaliziraju kao 'različitu' i definiraju, u osnovni, formom za dje-

but their 'mental' depiction, and their referrant is consciousness *not* 'narrative' or 'objectivity'. Consequently, they operate as an *orientation* of 'time', and the *encapture* of 'feeling.'.

Thelma Schenkel, writing about Caroline Leaf's film, *The Street* (1976), strives to engage with this idea, too, suggesting:

> The Street *is a series of memories recollected by an adult of an important event in his childhood. How the narrator looks at his past, what he remembers, and how the details are related — his 'story' — give us insights into his identity as an adult and the process he went through to become the person he has become. The film raises basic questions on the connections between memory and storytelling, among them: What do we remember? What do we choose to forget? Why? How? How do we experience the past in our 'mind's eye'? Do these memories constitute the 'stories' of our lives? What roles do these 'stories' play in our lives?* (Schenkel 1988: 42-43)

Schenkel, in posing such questions, in many ways alludes to their answers. 'Animation', uniquely, can facilitate 'the mind's eye' with an immediacy and directness common to painting and sculpture, but it can also accommodate the 'flux' of perception in its capacity for metamorphosis. Such 'flux' is intrinsically allied to felt experience and the instantaneous apprehension of experience as a 'thought' and an 'emotion'. The imagery in *The Street*, as in the other films cited above, is the fabulation and authentication of 'memory', and an interpretation of 'time'. 'Memory' may be as much an act of forgetting or selection or prioritisation as it is accurate recollection, but 'Animation' vindicates and valorises that 'memory' as it seemingly occurs, regardless of the process by which it was made psychologically and emotionally, or indeed, creatively and aesthetically by the animator. How the viewer understands and *evaluates* this memory, or more pertinently, this version of time passed, is a different matter, because only then does it become the subject of narrativisation, and the imposition of 'words'. Even if traditional voiceover or classical narrative devices are used in animation, such is the ontological equivalence of all elements of the visual 'text', the pictorial takes primacy as the signifier of the evidence of 'the mind's eye'. Animation enables these images to be generated as a primary state, and even with sound — by definition, in animation, non-diegetic — the specificity of the meaning of the image as 'memory', or 'thought', or 'dream' is sustained.

Again, to reinforce these ideas, I wish to return here to one of the 'touchstones' noted at the beginning of this piece. Ian Christie, evaluating the terms, conditions and methods by which *Sight & Sound*'s poll reached its outcomes, suggests that though it was now possible with the proliferation of DVD and Video to view as much relevant material within the comfort of our own homes, in the choice of best films, he suspected that 'more resorted to the opposite tactic of closing their eyes and trying to recall which films really stayed in the mind. Like the hero of Borges' story 'Funes the

cu? Smatram da je to stoga što 'Animacija odbija distanciranje između uspomene i prisjećanja. Slike stvorene u animiranom filmu prenose se s animatora na gledatelja uz pomoć 'mašte' i postaju neizbrisiv dokaz iskustva i emocija. Mogli bismo odmah argumentirati da bi ovo trebalo podići cijenu 'Animaciji' pri ocjenjivanju u anketama i kritičkim raspravama, ali to je proces 'naturalizacije', animirani lik i dalje je nedovoljno utjelovljen u svijesti da bi funkcionirao kao 'priča' ili 'scena' ili 'tema'.

'Animacija' se snažno 'pamti' na dva dominantna načina. Prvo, kao forma *ikona* u kojoj likovi zapravo predstavljaju filmove u kojima se pojavljuju i postaju destilat priče i asocijativnih premisa. Animacija, dakle, koju pamtimo kao skup grafičkih idioma — Felix, Mickey Mouse, Betty Boop, Donald Duck, Wallace i Gromit, Asterix i ostali — svi su nositelji određene vrste značenja, svi su podložni obimnim reklamnim kampanjama posljedica kojih je 'proizvodnja' njihove prisutnosti u 'materijalnoj' kulturi. Drugo, animacija se pamti kao 'fenomen' djetinjstva koji prodire u svijest odraslog čovjeka. Dovoljno je da uzmemo jedan od najočitijih primjera ovoga — malo će ljudi uvrstiti film *Bambi* (1941) na listu deset najboljih filmova usprkos njegovom statusu previše odlučnog utjelovljenja hiper-realistične animacije, ali mnogi će se, na poticaj, sjetiti snažnih osjećaja koje su proživjeli kad je ubijena Bambijeva majka. (vidi Wells 1998: 222-242). Događaj, slike i uzbuđenje prihvaćeni su kao 'iskustvo', a nisu objektivizirani kao stvar ukusa i odabira. U oba slučaja, kao forma *ikona* i *fenomena*, 'Animacija' je djelomično prihvaćena kao 'psihološko' i 'emocionalno' iskustvo, no to joj se rijetko priznaje kao jedna od njenih ključnih vjerodajnica *per se*. Prihvaćanje ovog gledišta ne osigurava zasluženo priznavanje osobnijih animiranih filmova koji nisu dio popularne *mainstream* produkcije. To je vjerojatno posljedica činjenice da se 'Animacija' često pamti ili definira kao 'Disney'. No, čak i ovdje postoji nešto vrijedno o čemu treba govoriti u vezi sa ili s obzirom na 'Animaciju' kao nositelja svijesti i vremena.

U izvanrednom članku za *Psychiatric Bulletin*, Allan Beveridge raspravlja o slikama 'ludila' u Disneyjevim cjelovečernjim filmovima (Beveridge 1996). Govori o Dumbovoj majci, 'ludoj slonici' iz filma *Dumbo* (1941), o Bellinom ocu, 'starom luđaku' iz filma *Beauty and the Beast* (*Ljepotica i zvijer*, 1992), o g. Banksu koji je 'šašav' u filmu *Mary Poppins* (1964) i o 'ludim ljudima' iz filma *Alice in the Wonderland* (*Alica u zemlji čuda*, 1951). No, zajedničko je preneseno značenje u tome da »*lik koji je obilježen kao lud, nije zapravo umobolan... već zdrava razuma i pobjedonosno potvrđuje svoje mentalno zdravlje na kraju priče*«. (Beveridge 1996: 618). Ono čime se Beveridge zapravo bavi nisu slike ludila', već slike *različitosti* i one nisu samo posljedica potrebe priče, već su daljnji dokaz animacije koja olakšava ocrtavanje svijesti. Beveridge piše, na primjer, »*Zanimljivo je da se Dumbovo otkriće da može letjeti događa nakon iskustva halucinacije, delirija tremens uzrokovanog alkoholom u kojem vidi ružičaste slonove. Tako se privremena neuračunljivost smatra putem do spoznaje samog sebe i otkrivanja skrivenih talenata*« (Beveridge 1996: 618). 'Animacija' omogućava gledateljima da zapravo vide stanje svijesti i otkrivanje

Memorious', we tend to suffer from too many memories, and from the impossibility of 'legitimate' forgetting'. (Christie 2002: 26) This is an interesting perspective when once more related to the terms and conditions I have outlined for 'Animation' as a vocabulary capable of apprehending the primal aspects of the human interface with the physical world. 'Animation' though able to apprehend 'memory', and often highly formative in most childhoods, both in relation to the understanding of graphic idioms and the first articulation of emotional or moral issues, rarely informs the 'memory' of the critical field. The 'canon' overtakes the critical consciousness and marginalizes the animated form, and ironically, because the field essentially recognises the 'differentiation' of its language. Further, the act of recollection Christie describes again demands the 'objectivity' of some semi-instinctive selection process, supposedly made difficult by too many possible options, and from the inability to forget. So why does Animation get so systematically forgotten beyond the fact that both the evolution of the 'canon' and the limitations of Film Studies marginalizes it as a 'different', and define it as an essentially, children's form? In my view, this is because 'Animation' refuses the level of distanciation between memory and its recollection. The images created in animated films become transposed from animator to viewer through the vehicle of 'the mind's eye', becoming indelible evidence of experience and emotion. It might be immediately argued, therefore, that this should enhance 'Animation' when it might come to evaluating its worth in polls, and critical discussion, but such is the 'naturalisation' process, the animated image remains insufficiently objectified in the consciousness to operate as a 'narrative' or a 'sequence' or a 'theme'.

'Animation' is effectively 'remembered' in two dominant ways. Firstly, as an *iconic* form in which characters essentially represent the films they are in, and become a distillation of narrative and associative premises. Animation then, recalled as a set of graphic idioms — Felix, Mickey Mouse, Betty Boop, Donald Duck, Wallace and Gromit, Asterix *et al* — all bearers of particular kinds of signification; all subject to extensive merchandising campaigns and the consequent 'fabrication' of their presence in 'material' culture. Secondly, animation is recollected as a childhood '*phenomena*' which permeates adult consciousness. One need only take one of the more obvious examples of this — few, for example, might place *Bambi* (1941) in their top ten films, even in despite of its status as the over-determined epitome of hyper-realist animation, but many when prompted might recall the powerful feelings they experienced when Bambi's mother is killed. (see Wells 1998: 222-242). The event, the imagery, the affect has become naturalised as 'experience', not objectified as a matter of taste and selection. In both instances, as *iconic* and *phenomenological* forms, 'Animation' is partly accepted as a 'psychological' and 'emotional' experience, yet this is rarely acknowledged as one of its key credentials *per se*. Nor does this acceptance of this view inform a proper recognition of some of the more personal animated films operating outside of the popular mainstream. Again, this is probably because 'Animation' is often

osobnosti. Njezin je 'izvor' nematerijalan; doslovan dokaz 'promišljenog' i 'osjećajnog' iskustva *u prijelaznom stadiju*. Kontekst je možda važan jedino utoliko koliko povlačenje u 'unutarnje stanje' otkriva socijalni kontekst u svim ovim filmovima koji je opterećen neznanjem, predrasudama, uskogrudnošću i sukobom. Bellin otac u *Ljepotici i zvijeri* prolazi kroz psihijatrijske pretrage jer je vidio 'zvijer' i primjetio 'razliku', tema koja je prisutna u poticajnoj adaptaciji Thurberovog *Unicorn in the Garden* (*Jednorog u vrtu*, 1953) u kojem čovjek vidi jednoroga u svom vrtu, a žena mu odmah preporuči odlazak psihijatru. Ironija je u tome da je, nakon psihijatrijskog pregleda, ona upućena u umobolnicu, na zadovoljstvo njenog supruga, a glavna je poruka filma vjerovanje u 'različitost', doslovno predstavljeno mitskim jednorogom. No, animacija takav simbol čini neovisnim. Čak i da je činjenica da je čovjek vidio jednoroga izmišljena, animacija ju je olakšala i dala joj uvjerljivost. Tako je i Banksovo privremeno odbacivanje buržoaskih običaja u *Mary Poppins* rezultat prepoznavanja 'magične' oslobađajuće atmosfere koju stvara Mary, a 'animacija' kao način izražavanja ga je olakšala. Svrha opisivanja ovog veselijeg, otvorenijeg i kreativnijeg prostora je otkrivanje da je edwardijanski 'temperament' represivan, te psihološki i emocionalno zahtjevan.

Beveridgeova analiza *Alice u zemlji čuda* malo je drugačije prirode od analize drugih filmova. Likovi Lewisa Carrolla su zaista 'ludi' u smislu da je njihovo ludilo izjednačeno sa besmislenim stvarima. To je samo po sebi, povezano s Carollovim interesom za 'simboličku logiku', koja uživa u 'igri' s logikom i linearnošću i prevrat u očekivanom ishodu koji daje 'pametan' komični efekt. To, velikim dijelom leži u manipulaciji jezikom i nije izravno povezano s načinima na koje ista vrsta 'besmisla' funkcionira na vizualan način. Beveridge smatra da to vodi do portretiranja 'ludosti kao neke vrste farse' gdje 'anarhično i nasilno ponašanje [likova] ostavlja najjači dojam na gledatelje. (Beveridge 1996: 619) No, gledatelj može svjedočiti odmaku od gledanja na 'svijest' kao na racionalan i opipljiv pojam, prema mišljenju koje je istinski radikalno u svom 'nadrealnom' reagiranju na čin svijesti *koji se razvija*. Ovdje 'Animacija' ima dodirnih točaka s modernističkom književnošću — posebno djelima Jamesa Joycea i Virginie Woolf — u nastojanju da pojmi *proces*, odbacujući formalne postavke koje mogu spriječiti 'iskreno' tumačenje iskustvenog *dok se događa* prije nametanja narativizacije. Ovo se gledanje može pobiti na temelju činjenice da sama animacija kao proces ne posjeduje neposrednost koja može uhvatiti takav model izraza, ali to znači poricanje njenog unutarnjeg vokabulara, koji inzistira na pravu prvenstva i evoluciji vizualnih kodova i konvencija, *sličicu po sličicu*, *točkicu po točkicu*. Nadalje inzistira na razumijevanju *detalja* u stvaranju pokreta. Razumijevanje mikro-dinamike forme postaje izuzetno primjereno potencijalnoj mikro-dinamici misaonog procesa koji ih proizvodi i mentalnog sklopa koji ih pokušava shvatiti. Smatram da je to najbolje opisala Virginia Wolf govoreći o romanima Dostojevskog:

> *Iz gomile predmeta koji traže našu pažnju izabiremo sad jedan, sad drugi, uplićući ih nelogično u svoje misli, asocijacije na riječ možda čine još jednu omču na uzici s koje*

remembered or defined as 'Disney'. Even here, though, there is something valuable to address in relation to or view of 'Animation' as the bearer of consciousness and time.

In a fascinating article for the *Psychiatric Bulletin*, Allan Beveridge discusses images of 'madness' in Disney features. (Beveridge 1996) He addresses Dumbo's mother, the 'mad elephant' in *Dumbo* (1941); Belle's father, the 'crazy old loon' in *Beauty and the Beast* (1992); Mr Banks, 'as dotty as you please' in *Mary Poppins* (1964), and the 'mad people' of *Alice In Wonderland* (1951). The common trope here, however, is 'the subject who has been labelled as crazy is not, in fact, mad... but is actually sane and triumphantly confirms his or her sanity at the end of the story'. (Beveridge 1996: 618) What Beveridge actually considers, then, are not images of 'madness', but images of *otherness*, and they are not merely the consequence of narrative need, but further evidence of animation as the facilitator of the depiction of consciousness. As Beveridge notes, for example, 'Interestingly, Dumbo's discovery that he can fly emerges after he has undergone a hallucinatory experience, an alcohol-induced bout of delirium tremens in which he sees pink elephants. Thus temporary insanity is portrayed as leading to self-knowledge and the revelation of hidden talents' (Beveridge 1996: 618). 'Animation' enables the viewer to actually see this state of consciousness, and the revelation of 'selfhood' at its heart. Its 'source' is immaterial; it is the literal evidence of 'thought' and 'felt' experience *in transition*. Context is perhaps only important in that the retreat to an 'inner state' only reveals the social contexts in all of these films to be informed by ignorance, prejudice, small-mindedness and conflict. Belle's father in *Beauty and the Beast* suffers psychiatric examination because he has seen the 'beast', and known 'difference', a theme also present in UPA's seminal adaptation of James Thurber's *Unicorn in the Garden* (1953) in which a man sees a unicorn in his garden, and is immediately recommended for psychiatric observation by his wife. She, ironically, is examined herself, and taken away, much to the delight of her husband, and with the over-riding message of the film being a belief in 'otherness', literally represented by the mythic unicorn. Such a symbol is made substantive, though, by the animation itself. Even if the man's observation of the unicorn *were* to be imagined or wished for, 'animation' has facilitated it, and given it authenticity. Likewise, Mr Banks' temporary rejection of bourgeois convention in *Mary Poppins*, lies in a recognition of the 'magical' liberated environment created by Mary, and facilitated by 'animation' as a language. The whole purpose of depicting this more joyful, open and creative space, though, is to reveal the Edwardian 'temperament' to be repressed, and psychologically and emotionally damaging.

Beveridge's analysis of *Alice in Wonderland* is of a slightly different order than the other films. Lewis Carroll's characters are indeed 'mad' in the sense that their madness equates with all things nonsensical. This in itself, is related though to Carroll's interest in 'symbolic logic', which enjoys the 'play' with logic and linearity, and the subversion of anticipated outcomes for 'clever' comic effects. This resides largely, however, in the manipulation of language, though, and is

odskakujemo na drugi dio naše glavne misli i čitav se proces čini istovremeno neizbježan i savršeno lucidan. No, ako kasnije pokušamo konstruirati svoj mentalni proces, vidimo da su veze između jedne i druge misli potopljene. Lanci su potonuli i vidimo samo glavne crte koje označavaju smjer. Sam među književnicima, Dostojevski ima moć rekonstruiranja tih kratkotrajnih i zamršenih stanja uma, promišljanja čitavog tijeka misli u svoj svojoj brzini, sad obasjanog svjetlom, sad izgubljenog u tmini; jer on je u stanju ne samo pratiti živopisan tijek ostvarenih misli, već i nagovijestiti mračan i gusto naseljen podzemni svijet svijesti gdje se želje i nagoni kreću naslijepo ispod zemlje... Ovo je upravo suprotno metodi koju, neizbježno, primjenjuju mnogi naši romanopisci. Reproduciranju vanjski izgled — ponašanje, pejzaž, odjeću i dojam koji junak ostavlja na prijatelja — ali vrlo rijetko, i samo nakratko, prodiru u metež misli koje bjesne u njihovim glavama. (Lyon (ur.) 1982: 142)

Ovaj oštroumni odlomak možemo spremno primijeniti na proces konstruiranja animiranih filmova i njihove eventualne rezultate. Bavljenje vizualnim detaljima, možda u činu 'posredovanja' ili u procesu mijenjanja perspektive kad dopušta 'metamorfozu', u animaciji oporavlja 'lanac' između 'vodećih točaka', uspješno oporavljajući 'prijedlog' kao i 'ostvarene misli'. To, barem, ispituje i najčešće, prepravlja ili subjektivizira 'vanjski izgled' i otkriva stanja svijesti. Animatori mogu prirodno rekonstruirati i ponovo promisliti, te u vizualiziranju tog procesa 'prodrijeti' u unutarnje biće, i radeći to, preinačavati vrijeme kao nešto što može teći u bilo kojem smjeru nesputano od narativnog determinizma ili nemilosrdne 'preuranjenosti' proživljenog iskustva.

Ovakvo shvaćanje 'Animacije' djelotvorno definira formu kao nešto što istinski prihvaća 'sjećanje' u svom središtu, i osjećaj za 'prošlost' kao gorivo za izražavanje ideja o 'promjeni'. Ranije spomenuta Norsteinova *Bajka nad bajkama* i Austenov i Hayesov *Binky i Boo* naročito su uspješni u ovome, prikupljajući slike koje evociraju instinktivno razumijevanje 'gubitka' u subjektivnom prikazivanju prošlog vremena ili prolaženja vremena. 'Sjećanje' je čin vizualizacije; 'snimka' svijesti i animacija služi njenom očuvanju i obnavljanju. Na više načina, ovo doprinosi onome što mnogi smatraju 'bezvremenskom kvalitetom' animiranog filma. Dok često postoji mnogo znakova pravog vremena u kojem je animirani film nastao, i socijalnog i kulturnog konteksta iz kojeg dolazi, često je slučaj da način na koji animacija funkcionira kao posebna vrsta prividnog svijeta, može istovremeno zaustaviti, odupriljeti se i preispitati 'vrijeme' kao koeficijent percepcije. *Bajka nad bajkama* istovremeno sadrži prošlost i sadašnjost, sustav ponovnog pronalaženja, pojedinačne i osobne simbole, neodređenost sna, nužnost želje i mašte, očajničku želju da se sačuvaju i pomire slike koje sačinjavaju 'dokumente' o životu koji je prošao, i na kraju, uporne provokacije ideje o jasnoj 'priči' kao dokazu takvog života. Umjesto da, od takvog materijala načini prividno nadzemaljski — 'mračan i gusto naseljen podzemni svijet svijesti' — trajnim, *Binky i Boo* samo potvrđuje da slike koje predstavljaju percepciju iskustva mogu biti nepouzdane, čak i ako

not directly related to the ways in which the same kinds of 'nonsense' work in a visual way. Beveridge suggests that this leads to 'madness' being portrayed 'as a kind of slapstick', where 'it is [the] anarchic and violent behaviour [of the characters] which makes most impact on the viewer'. (Beveridge 1996: 619) Arguably, here, what the viewer may actually be witnessing is the movement away from a view of 'consciousness' as a rational and perceivable notion into one which is genuinely radical in its 'surreal' take on the act of consciousness *as it unfolds*. In this 'Animation' has some affiliation with modernist literature — particularly that of James Joyce and Virginia Woolf — in trying to apprehend *process*, rejecting the formal premises which might inhibit an 'honest' rendition of the experiential *as it happens* before the imposition of narrativisation. This view may be refuted on the basis that animation itself, as a process does not, with the exception of techniques which work directly on film stock, have the immediacy which can capture such a model of expression, but this is to deny its intrinsic vocabulary, one which insists on the primacy and evolution of visual codes and conventions, *frame by frame*, *pixel by pixel*. What it further insists upon, therefore, is an understanding of the *minutiae* in the construction of movement. Understanding these micro-dynamics of the form becomes highly correspondent to the potential micro-dynamics of the thought processes that produce them, and the mental apparatus which tries to apprehend them. In my experience this has best been described by Virginia Woolf when talking about the novels of Dostoyevsky:

From the crowd of objects pressing upon our attention we select now this one, now that one, weaving them inconsequently into our thought; the associations of a word perhaps make another loop on the line, from whichwe spring back again to a different section of our main thought, and the whole process seems both inevitable and perfectly lucid. But if we try to construct our mental processes later, we find that the links between one thought and another submerged. The chain is sunk out of sight and only the leading points emerge to mark the course. Alone among writers Dostoevsky [sic] *has the power of reconstructing these most swift and complicated states of mind, of re-thinking the whole train of thought in all its speed, now as it flashes into light, now as it lapses into darkness; for he is able to follow not only the vivid streak of achieved thought but to suggest the dim and populous underworld of the mind's consciousness where desires and impulses are moving blindly beneath the sod... This is the exact opposite of the method adopted, perforce, by most of our novelists. They reproduce all the external appearances — tricks of manner, landscape, dress, and the effect of the hero upon his friends — but very rarely, and only for an instant, penetrate to the tumult of thought which rages within his own mind.* (Lyon (ed) 1982: 142)

This highly insightful passage can be readily applied to the process of constructing animated films, and to their eventual outcomes. The engagement with visual *minutiae*, perhaps in the act of 'in-betweening', or in the process of moving

posjeduju svoju vlastitu vrijednost kao slike iskopane iz prošlosti.

Dječak koji je vidio santu leda pronalazi utjehu i aktivnost u mentalnom prostoru, ali na ovom mjestu bi Beveridge mogao promaći prave dokaze o traumi i prijetnji, te 'ludosti' otuđene duše. Driessen oblikuje pola ekrana kao dječakovu 'maštu' u kojoj se odvija drama njegovih 'promišljenih' i 'osjećajnih' iskustava. Tu ga otimaju zlikovci, iskorištavaju ludi znanstvenici, i napadaju kriminalci — usprkos pustolovnom duhu, to su slike tlačenja i tjeskobe. Paralelno se odvija njegova 'stvarnost' na drugoj strani ekrana — ubitačna rutina, banalna i neugodna — što također predstavlja 'glavne crte' i nepostojanje pravog 'lanca' povezanih iskustava koja ih podupiru. Oba seta slika 'prikazuju' sjećanje i gubitak, evociraju prisutnost prošlosti i prazninu u 'proživljenim' iskustvima koju ispunjavaju jedino aktualna 'osjećajnost' 'promišljenih' i 'osjećajnih' iskustava. Driessen, kao i Norstein i Austen i Hayes, u riječima Virginie Woolf čine to 'neizbježnim i savršeno lucidnim', i jasnoća prijedloga kako 'značenje' izlazi iz želje za pronalaženjem smisla u osjećajima kako se podrazumijeva kroz filter vremena koji čini ova djela tako dirljivim. Kad Driessenovu dječaku roditelji ne vjeruju kad govori o tome da luksuzni brod na kojem se voze ide prema santi leda, zato što ga smatraju 'maštovitim', to još jednom optužuje društveni svijet. Još je osjećajnija praznina dječakovih posljednjih trenutaka — izravno pobijanje mitske ideje da vam u trenutku smrti pred očima prolazi život, i vrhunci prošlog vremena. Ovdje, dok se dječak utapa, njegova već siva svijest 'u mašti' ostaje statična dok se dječak povlači u zamku svoje sobe. To je zapis svijesti dok život prolazi, animirana forma koja zazire od neizbježnog i dirljivo, savršeno lucidna.

Dakle, dosad sam opisao kako 'Animacija' kao forma, ona koje se sjećamo i u samom činu 'sjećanja' u svom tekstu, nadilazi *ikone* i *fenomene* i vizualizira 'stanja svijesti' koja su prepoznavanje 'različitosti' i materijalne dokaze 'promišljenih' i 'osjećajnih' iskustava. To je posljedica realiziranja mikro-dinamike u stvaranju 'percepcije' i 'subjektivnosti' unutar mikro-procesa animacije, olakšavajući istovremenu vizualizaciju 'predloženih' misli *u prijelaznom periodu* i 'potpuno ostvarenih' misli. Nadalje, sugerirao sam određene estetske tendencije koje govore da su te karakteristike prisutne u svim oblicima animacije od *mainstream* Disneyevih tekstova do osobnijih djela autora kao što su Norsein i Driessen, i sačinjavaju jedinstvenu varijantu osobnog 'zapisa', a naročito shvaćanje 'sjećanja' i otisak 'značenja' na vremenu. Pokušao sam objasniti zašto je 'Animacija' kao modernistička umjetnička forma važna za izazivanje hegemonije i homogenosti postmoderne efektnim re-historizacijom oblika prihvaćajući stvarne 'ljudske' vrijednosti i 'istinu' koja je endemska u pravoj vezi i primjeni svog potencijala kao jedinstvenog jezika izražavanja. Želim završiti opaskama o filmu *Father and Daughter* (*Otac i kći*, 2000) Michaela Dudoka de Wita kao završno izlaganje ovog članka i kao podrška mom gledištu da je 'Animacija' postala najznačajnija umjetnička forma dvadeset i prvog stoljeća, ne samo zbog svoje sveprisutnosti i high-tech inovacija, već i zbog toga što ima sposobnost izraziti

from one perspective to another when privileging 'metamorphosis', in animation, recovers 'the chain' between 'the leading points', effectively recovering the 'suggestion' as well as the 'achieved thought'. This, at the very least, interrogates, and most often, revises or subjectivises 'external appearances', and reveals states of consciousness. Animators can naturally re-construct and re-think, and in visualising that process, 'penetrate' internal being, and in doing so, recast time as something which can flow in any direction unconstrained by narrative determinism, or the relentless 'forwardness' of lived experience.

This perception of 'Animation' effectively defines the form as one which intrinsically embraces 'memory' at its heart, and the sense of the 'Past' as a fuel to express ideas about 'change'. Norstein's *Tale of Tales* and Austen and Hayes' *Binky and Boo*, cited earlier are particularly effective in this, summoning images which evoke a visceral understanding of 'loss' in the subjectivised representation of time passed or passing. 'Memory' is an act of visualisation; a 'record' of consciousness, and animation serves to preserve and restore it. In many senses, this contributes to what many have perceived as the 'timelessness' of animated film. While there are often many clues about the actual time an animated film was made, and the social and cultural context from which it comes, it is often the case that the way in which animation works as a particular kind of illusory space, it can simultaneously arrest, resist and revise 'time' as a coefficient of perception. *Tale of Tales*, simultaneously has pastness and presentness; systems of retrieval; singular and personalised symbols; the ambiguity of dream; the urgency of wish and fantasy; the desperation to conserve and reconcile the images which constitute the 'documents' of life led, and consequently, the persistent provocateurs to some notion of a coherent 'narrative' as the proven evidence of such a life. *Binky and Boo* takes such material, and instead of making the seemingly ethereal — 'the dim and populous world of the mind's consciousness' — the stuff of permanence, only confirms that the images that constitute the perception of experience may be untrustworthy, even if possessing their own validity as images mined from the past.

The Boy Who Saw The Iceberg only finds solace and activity in mental space, but this is also the place that Beveridge might find real evidence of trauma and threat, and the 'madness' of the alienated soul. Driessen creates half the screen as a little boy's 'mind's eye' playing out the drama of borrowed 'pulp' cinematic and storybook narratives as his 'thought' and 'felt' experience. Here he is kidnapped by villains, abused by mad scientists and attacked by outlaws — the spirit of adventure not withstanding, these are the images of oppression and anxiety. This is paralleled with his 'actuality' on the other half of the screen — a tedious routine, both banal and unrewarding — which also represents 'the leading points', and the absence of the real 'chain' of connected experience which underpin them. Both sets of images 'picture' memory and loss; evoke the presence of the past and the void in 'lived' experience only filled by the actual 'affectivity' of 'thought' and 'felt' experience. Driessen, like Norsten, and Austen and Hayes, in Woolf's

'stvarnost' ljudskog stanja izvan opresivne prirode 'vanjskog izgleda' u suvremenom dobu.

Film *Otac i kći*, dobitnik Oskara za najbolji kratki animirani film 2001. i dobitnik nagrade za najbolji film na Festivalu animiranog filma u Zagrebu 2002. sažima posebnosti animacije jednostavno i izravno subjektivizirajući 'vrijeme' kako bi ne samo prisvojio određeni aspekt svijesti, već se i obratio običnim i univerzalnim osjećajima u srcu svih ljudskih 'promišljenih' i 'osjećajnih' percepcija. Ta bliska veza između oca i kćeri utjelovljena je u njihovim vožnjama biciklom do morske obale. jednog dana, otac odlazi na more i više se ne vraća, a kći svakoga dana, godinu za godinom dolazi na mjesto gdje su se rastali kako bi se u tišini prepustila uspomenama, kako bi se nadala njegovom povratku, kako bi razmišljala. Jednog se dana, smjestila u pijesku i, ili u snu, ili u smrti, ponovo se susreće sa svojim ocem. Vrlo jednostavna, dirljiva pripovijest, ali ne može sažeti način na koji je film uspio predstaviti nadu i uzaludnost, očaj i predanost, dubinu ljudske ljubavi, otpor prema gubitku, iskupljenje i spasenje u vjeri i predanost onome do koga i do čega nam je stalo. Jednostavan motiv vožnje bicikla koji se ponavlja kroz sva godišnja doba, kroz sve vremenske prilike, predstavlja izuzetnu predanost i potrebu da se odazovemo vlastitim obvezama, da zadržimo integritet ljubavi unatoč nestalnosti života i njegovoj nesavršenoj prirodi. To je više o metafore i utjelovljenja otpora prema 'umiranju'; to je osvajanje 'osjećajnog' imperativa da život ima svrhu. Ako je Driessenov film na posljetku prihvatio način na koji život može biti tragično protraćen ako je proživljen bez ljubavi, onda de Witov čini suprotno — no oba shvaćaju duboki solipsizam potrebe za ljubavlju i upotrebljavaju animaciju da bi pobudili unutarnju i izoliranu složenost te potrebe. Od crtića do kompjuterske grafike, 'Animacija' može insinuirati tu složenost, odolijevajući svim pokušajima da je se marginalizira i krivo prikaže. S ovim stupnjem 'moderne' u svom jeziku, umjetnosti može biti uvjerena da će mrtvu točku postmodernizma, i njenu nesposobnost da krene ispod površine i osjeta, pokrenuti oštroumnost, osjećajnost i novo usmjeravanje vremena i percepcije u animiranoj formi i da će ljudska stanja ponovo dobiti zasluženu pažnju i razumijevanje u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Prijevod: Snježana Kordić

words make this 'inevitable and perfectly lucid', and it is the clarity in suggesting how 'meaning' emerges from the desire to make sense of emotion as it is understood through the filter of time that makes these works so moving. When Driessen's little boy isn't believed when he tells his parents about the fact that the luxury liner they sail on is moving towards an iceberg, presumably because they perceive him as a 'fantasist', it is a telling indictment once more of the social world. More affecting though is the emptiness of the boy's final moments — a direct refutation of the mythic idea that at the moment of death, life flashes before the eyes, edited highlights of time passed. Here, as the boy presumably drowns, his already grey 'fantasy' consciousness remains static as the boy retreats to the entrapment of his bedroom. This is the record of consciousness as life passes away; the animated form, the apprehender of the inevitable, and movingly, perfectly lucid.

I have described then, how 'Animation' as a form, both as remembered, and in the act of 'remembering' within its texts, moves beyond the *iconic* and the *phenomenological*, and visualises 'states of consciousness' which are the recognition of 'difference' and 'otherness', and material evidence of 'thought' and 'felt' experience. This is as a consequence of realising the micro-dynamics in the construction of 'perception' and 'subjectivity' within the micro-processes of animation, facilitating the visualisation simultaneously of 'suggested' thought *in transition*, and 'fully achieved' thought. Further, I have suggested the particular aesthetic tendencies which inform these properties are present in all forms of animation from 'mainstream' Disney texts to the more personal works of *auteurs* like Norstein and Driessen, and constitute a unique variant on personal 'record', and most particularly, the apprehension of 'memory' and the imprint of 'meaning' upon time. I have sought to suggest why 'Animation' as a modernist art form is fundamental to challenging the hegemony and homogeneity of late millennial postmodernity by effectively re-historicising forms by embracing the intrinsic 'human' value and 'truth' that is endemic in the proper engagement with, and application of its potential as a unique language of expression. I wish to conclude with some remarks about Michael Dudok de Wit's film *Father and Daughter* (2000) as the summation of this piece, and as a reinforcement of my view the 'Animation' has become the most significant art form of the twenty first century, not merely because of its cross-platform omnipresence, and high-tech innovation, but because it has the capacity to express the 'reality' of the human condition beyond the oppressive nature of 'external appearances' in the contemporary era.

Father and Daughter, Oscar winner for Best Animated Short Film in 2001 and recepient of the Best Film Award at Zagreb in 2002, epitomises the particularity of animation in simply and directly subjectivising 'time' in order not merely to appropriate a particular aspect of consciousness, but to speak to common and universal emotions at the heart of all human 'thought' and 'felt' perception. The shared and profoundly close bond between a father and daughter is embodied in their bicycle rides to the seafront. One day, the father goes out to sea, never to return, and each day, year in, year

out, his daughter goes to the spot where they were parted to silently reminisce, to hope for his return, to contemplate. One day, she settles to rest on the sand, and either in a dream, or in the act of passing away itself, she is reconciled once more with her father. A very simple 'narrative'; an affecting 'story', but it cannot summarise the achievement of the film in capturing hope and futility; despair and dedication; the depth of human love; the resistance to loss; the redemption and salvation in faith and commitment to whom one cares deeply for, and what one cares about. The simple repetitive motif of riding the bicycle back and forth, across the seasons, and through all kinds of weather, signifies an extraordinary commitment and need to answer the call of one's own imperative to sustain the integrity of love in the face of the vicissitudes of life, and its inchoate nature. This is more than metaphor, and the embodiment of a resistance to 'passing away'; it is the capture of the 'felt' imperative to live with purpose. If Driessen's film ultimately embraced the way in which life might be tragically wasted if lived without love, then Dudok de Wit's does the opposite — both, however, apprehend the deep solipsism of the *need* for love, and use animation to evoke the interior and insular complexity of that need. From cartoons to computer graphics, 'Animation' can insinuate this complexity, resisting all attempts to marginalize and misrepresent it. With this degree of 'modernity' in its very language, the arts may remain assured that the impasse of postmodernity, and its incapacity to move beyond surfaces and sensations, will be broached by the insight, sensitivity, and re-orientation of time and perception in the animated form, and that the human condition will once more be properly valued and understood in the past, present and future.

Bilješka

1. Vidi *Sight & Sound* svezak 12 broj 9 (NS). rujan 2002. strane 24-50

Note

1 See *Sight & Sound* Vol 12 Issue 9 (NS), September 2002 pp 24-50

Bibliografija

A. Beveridge 'Slike ludila u filmovima Walta Disneya', *Psychiatric Bulletin*, 20, strane 618-620 (1996)

I. Christie 'Pravila igre', *Sight & Sound* svezak 12 broj 9 (NS). rujan 2002.

R. Fournier, 'Pisanje dublje istine', *Scriptwriter*, broj 5, srpanj 2002.

J. Lewis, *Kraj filmske umjetnosti* (Pluto Press, London, 2001)

V. Woolf, 'Još o Dostojevskom', u M. Lyon (ur), *Books and Portraits*, (Triad Granada, London, 1982)

T. Schenkel, 'Pripovijedanje kao sjećanje — Oslikavanje prošlosti u 'The Street' Caroline Leaf u J. Canemaker (ur) *Pripovijedanje u animaciji* (AFI, Los Angeles, 1988)

P. Wells, *Razumijevanje animacije*, (Routledge, London, 1998)

P. Wells, *Animacija i Amerika* (EUP/Rutgers, London, 2002. a)

P. Wells, *Animacije: Žanr i autorstvo* (Wallflower Press, London, 2002. b)

Bibliography

A. Beveridge, 'Images of Madness in the Films of Walt Disney', *Psychiatric Bulletin*, 20, pp 618-620, (1996)

I. Christie, 'The Rules of the Game', *Sight & Sound* Vol 12 Issue 9 (NS), September 2002

R. Fournier, 'Writing the Deeper Truth', *Scriptwriter*, No 5, July 2002

J. Lewis, *The End of Cinema* (Pluto Press, London, 2001)

V. Woolf, 'More Dostoevsky', in M. Lyon (ed), *Books and Portraits*, (Triad Granada, London, 1982)

T. Schenkel, 'Storytelling as Remembering — Picturing the Past in Caroline Leaf's »The Street«' in J. Canemaker (ed) *Storytelling in Animation* (AFI, Los Angeles, 1988)

P. Wells, *Understanding Animation*, (Routledge, London, 1998)

P. Wells, *Animation and America* (EUP/Rutgers, London, 2002a)

P. Wells, *Animation: Genre and Authorship* (Wallflower Press, London, 2002b)

UDK: 791.43-252.02

Joško Marušić

Tehnologija animiranoga filma / The Technology of Animation Film Production

Uvod

Fantastični rast crtanofilmskoga tržišta kojega smo svjedoci posljednjih godina, a koji ipak pomalo, ali sigurno zapljuskuje i naše filmske obale, nuka nas da se detaljnije pozabavimo nečim što se do sada u našoj autarkičnoj produkciji radilo 'otprilike', a to je — kako se doista profesionalno proizvodi i distribuira animirani film.

Zagrebačku školu animacije možemo slobodno identificirati s hrvatskom animacijom u cjelini, ali joj onda nažalost i pripisati, osim blistavih kulturoloških priznanja, i neke stranputice. U prvome redu mislim tu na posvemašnji amaterizam u organizaciji produkcije i distribucije.

Naša se animacija nedugo nakon što je postala međunarodno afirmirana (a to se zbilo gotovo istodobno s početkom njezine začudne epopeje), 'premetnula' u takozvanu *autorsku* animaciju. Na kulturološko-kreativnome planu takva animacija donijela nam je slatke plodove, ali i posvemašnju improvizaciju u organizaciji i u tehnologiji, kao i svojevrstan voluntarizam u financiranju.

Osim serija *Profesor Balthazar* i *Mali leteći medvjedi,* naš animirani film pokazao je nevjerojatnu ignoranciju prema mogućnostima tržišta. No i te serije, koje su, gledane iz današnjega kuta svjetske hiperprodukcije, pravi crtanofilmski *liliputanci*, donijele su Zagreb filmu i u produkciji i u distribuciji mnoge i nesavladive poteškoće. Zbog redovitih kašnjenja u realizaciji operativnih planova stranim koproducentima isplaćivali su se dolarski penali, istina o autorskim pravima zašla je u područja misterija, a i sudionici stvaranja i kreiranja nerijetko su se međusobno posvađali do smrti, zapetljani u poluamaterskim pravnim odnosima.

Jednostavno, *autorsko* iskustvo nije se dalo primijeniti na području koje zahtijeva racionalnu i preciznu tehnologiju.

Autorska kinematografija donijela je još jedan fenomen: nevjerojatno kumuliranje funkcija u jednoj osobi, pa su tako s vremenom iz te improvizirane tehnologije poispadale i čitave profesije. I sam sam čuo poznatoga autora kako naivno tvrdi: »*Pa meni uopće nije potreban layout. Pa ja sve radim sam...*«

Tako su se vremenom prestale raditi *knjige snimanja*, rijetko je tko bio sposoban napisati scenarij u profesionalnoj formi, itd.

Na isti način u Croatia filmu proizvedena su čak tri cjelovečernja filma, ali taj fenomen više se može pripisati neviđenu

Abstract:

The growth of the world animation market, and the occasional attempts of Croatian producers and authors to participate in it prompts us to make the tenants of professional production and distribution technology explicit and to elaborate the basic structure and standards in the field, with the eye on some specific Croatian conditions. Another reason for systematic elaboration of production technology is the introduction of undergraduate Animation Study at the Art Academy at the Zagreb University in Zagreb (Akademija likovnih umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu) and the need to teach the students about it. The paper elaborates primarily the traditional *analogue* based technology in conviction that digital technology rests on the same basic principles and stages, just modified for available computer software constraints. Paper also attempts at standardizing the Croatian-language terminology within the field. *Analytical Contents*: A. *PRODUCTION OF ANIMATION FILM, Introduction into the production stage: Production standards; Production phases (1. Preparatory phase /a project/; 1(a) Synopsis; 1(b) Script; 1(c) Model-sheet — Design of background; Character design; 1(d) Storyboard; 1(e) Treatment; 2. Pencil; 2(a) Animatic; 2(b) Background layout; 2(c) Character layout; 2(d) Animation; Shot levels; Key drawings; Animation; Cinematography schemes; Dope sheet; 2(e) Inbetweens; 2(f) Animation tests; 3. Working print; 3(a) Copying; 3(b) Colouring — Special design effects; 3(c) Backgrounds; 3(d) Shooting — Multiplane; Aerial image rostrum; 3(e) Finalizing working print; 4. Sound print; 4(a) Image editing; 4(b) Image negative editing; 4(c) Scoring and music recording; 4(d) Sound effects and their recording — Phonogram; 4(e) Music and sound effects editing; 4(f) Rerecording; 4(g) Sound print; 4(h) Approving of the film — Some remarks on the differences between the classical animation and computer animation; 5. Special elements in production; 5.1. Basic professions — Director; Financial producer; Executive producer; Line producer; Supervisor; 5.2. Departements — Laboratory; Sound studio; 5.3. Plan development and financial planning — Working plan; Financial plan; Creative professions fees; Assisting professions fees; Activity norms; Financing the production phases; B. DISTRIBUTION OF ANIMATION FILMS; Distribution; Types of distribution; Profit difussion; Animation film copywrights; Accessory wrights.*

entuzijazmu i radišnosti autora. Pa i ti su se filmovi radili u prosjeku po pet godina.

Poseban kaos u definiranju tehnološko-organizacijsko-financijskih odnosa unosila je i nevjerojatna nonšalantnost države koja je sve to financirala, ali se sama zakonskim aktima odrekla arbitriranja i sudjelovanja u prihodima od distribucije i u autorskim pravima, prenoseći ih na nejasne subjekte.

Budući da je 1999. pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu osnovan konačno Odsjek za animirani film kao četverogodišnji studij, pravo je vrijeme da nove generacije sudionika u filmskome životu nauče točno kako se animirani film proizvodi i distribuira.

To je važno i zbog činjenice da postoje mnoge razlike i u tehnologiji i u terminologiji između naših nepisanih iskustava, europske i američke kinematografije, pa ta zbrka može otežati svaku profesionalnu komunikaciju sa svijetom. Pogotovo u vrijeme globalizacije, kada je moguće sudionicima u produkciji sudjelovati sinkrono na istom projektu, a da su međusobno udaljeni i tisuće kilometara.

Za sve elemente tehnologije predlažem logične i uobičajene hrvatske termine, a posebno ću ukazati na terminološke inačice i anglo-američke izraze. Neki termini koji su se uobičajili daleko su mi od simpatičnih, lingvistima će se dizati kosa na glavi, no oni su izvedeni najčešće ili iz iskrivljenih njemačkih ili engleskih korijena, ali su komunikacijski ustaljene, i sumnjam da će umjesto njih zaživjeti nekakav novogovor, pa unaprijed odustajem od ambicije da nudim vlastite izmišljene kroatizirane izraze.

Ovaj sam tekst 'dramaturški' strukturirao na način da se čita redoslijedom kako nastaje i teče život jednoga animiranoga filma, bez obzira o kojem žanru i tehnici se radilo, i bez obzira bila riječ o kraćoj formi, cjelovečernjem filmu ili seriji.

Ovaj je tekst, osim filmofilima i znatiželjnicima, namijenjen ponajprije profesionalcima. Bez ikakve lažne skromnosti, nakana mi je da na ovaj neinstitucionalan način predložim neku vrstu *pravilnika* o proizvodnji i distribuciji animiranih filmova. Taj je pravilnik možda suviše određen i odredben za one koji se oko mnogih proizvodnih detalja kolebaju. Dakako, dopuštam i drukčija stajališta oko mnogih pitanja, a iskreno priznajem da su neka moja rješenja isključivo plod mojih vlastitih prosudbi jer izmiču iskustvenim normama, ili je oko njih suviše različitih iskustava. Svakako, na osnovi ove moje *tehnologije* moguće je postaviti i neke drukčije tehnološke suodnose u praksi, ali doista je nedopustivo da se animirani film proizvodi bez ikakva uporišta u kakvu-takvu tehnološkom kodeksu. Nakana ovoga teksta nije mi bila opisivati 'kako treba izgledati idealan stolac za animatora' ili 'koliko bi vata trebale biti jake žarulje za crtaći stol'. Tehničke detalje navodit ću i opisivati tek tamo gdje je preciznost njihova definiranja važna za razumijevanje tehnološkog lanca koji najlogičnije neku ideju i skicu dovodi do milijuna gledatelja.

Čitava ova *tehnologija* opisana je na *klasično-animacijskom* predlošku.

Onima koji će možda držati da je ta metodologija prevladana zbog dramatične zastupljenosti novih tehničkih infrastruktura, posebno računalne i digitalne tehnologije, odgovaram da se ne zalijeću. Prvo, tehnologije se doista brzo mijenjaju i teško da ćemo dočekati vrijeme neke 'konačne tehnologije'. Drugo, klasična tehnologija doista daje tehnološki kostur, bolje rečeno — genom svih novih tehnologija.

Doduše, stvarno su prevladani u animaciji, na primjer, celuloid, perfo-vrpce, 'pikštele' itd. Ali, onaj tko tu tehnologiju shvati vrlo će jednostavno razumjeti i bolje se snaći i u novim tehnologijama. I sâm sam bio nebrojeno puta svjedokom, na primjer, nezadovoljstvu redatelja kretanjem kamere 'od kompozicije *A* do kompozicije *B*' u digitalno realiziranoj animaciji. Ali, to je stoga što oni misle da, budući da se film realizira na računalu, ne moraju crtati precizne sheme 'svakoga kvadrata' kretanja kamere. Pa se iščuđavaju kako programer nije 'pogodio njihove misli'. Ako nisu naučili klasičnu tehnologiju, njihovo iščuđavanje potpuno mi je razumljivo.

Posebno su pogubne posljedice neznanja klasične tehnologije u ključnom području animacije — istraživanju mogućnosti likovnog izraza pretvorena u animacijsku ideju. Nikakvo čudo nije da su u računalnoj tehnologiji najbolje rezultate do sada postigli upravo autori i animatori koji su se školovali u klasičnoj animaciji jer oni poznaju *tehnološke principe* koje je moguće primijeniti na bilo kojem konfiguracijskom predlošku.

Studente uporno učim da *ne postoji kompjutorska animacija!* Animacija je jedna i sveopća — alkemijski postupak oživljavanja likovnih predložaka, koji se može, i kompjutorski realizirati. Ta činjenica uopće ne treba obeshrabriti pobornike novih tehnologija. Nove tehnologije samo su inačica jedinstvene i jednostavne istine o animaciji, i onaj tko prihvati jednostavnu 'euklidovsku' istinu o klasičnoj tehnologiji nema potrebe zamarati se složenim znanjima o programiranju i prirodi računala. Dapače, u sve novijim i zahtjevnijim animacijskim izazovima znat će ne samo bez iščuđavanja postaviti prava pitanja nego će shvatiti najvažnije — da se upravo od njega očekuju odgovori.

Osobno sam vidio vodeće svjetske animatore računalne animacije koji ipak prije početka konstruiranja modela naprave i 'klasični crtački *layout*'. Makar u obliku brze, površne skice.

Ne postoji nitko drugi osim animatora tko će ispisati alkemijsku formulu koja vodi od ideje do vizualizacije.

Precizno znanje 'klasične' tehnologije od nezaobilazne je važnosti baš danas više no ikada, i to u fazi projekta, jer baš računalna animacija dopušta daleko manje improvizacija od klasične.

*

Dakle, život filma odvija se u dvije faze. U fazi *produkcije (proizvodnje)*, i u fazi *distribucije (tržišne, prikazivačke eksploatacije)* filma.

A. Produkcija animiranoga filma

Uvod u produkcijsku fazu

Produkcijski standard

Prije detaljnoga opisa svake stavke produkcije, evo nekih bitnih uvodnih pretpostavki/objašnjenja.

Čitav ovaj tehnološki sklop tumačim na jednom *prosječnom* crtanofilmskom uzorku. Pod 'prosječnim', podrazumijevam film s petsto folija po minuti. Što to točno znači?

Izraz 'folije po minuti' odnosi se na prosječno približan broj crteža koji se upotrebljava u filmu u svim planovima u jednoj minuti trajanja toga filma, ili apsolutan broj svih upotrijebljenih crteža u filmu podijeljenih s brojem minuta trajanja toga filma.

Pojam 'folija po minuti' ne izražava samo broj crteža, to je i *tehnološki pojam* iz kojega razumijevamo i iščitavamo sveukupnu 'težinu' ili 'bogatstvo' nekoga filma, ili jednostavno kazano, njegov *produkcijski standard*.

Potrebni su vraška dosjetljivost, iznimno dopadljiva i originalna likovnost i odlični dijalozi (naracija) da se proizvede kvalitetan film sa na primjer, manje od dvije stotine folija po minuti, a da to nije zapravo običan videostrip.

Film s tri stotine folija po minuti jest film velike stilizacije, spora ritma i reducirane animacije s mnogo ponavljanja, ciklusa i maksimalnog korištenja mogućnosti kamere u koncipiranju režije filma (vožnje, pretapanja, švenkovi itd.) i uz dominantnu ulogu dijaloga koji stilizaciju omogućuju do maksimuma. Takozvanu *flash*-animaciju mogli bismo svrstati u tu grupu.

Film sa pet stotina folija po minuti najčešća je filmska forma u animiranome filmu. On pruža dovoljno mogućnosti za kreativnu i kvalitetnu animaciju i za sve oblike crtanofilmskog izraza, bilo da je riječ o artističkoj ili komercijalnoj animaciji. Naravno, i ovakav tip filma zahtijeva određenu racionalizaciju, pametan i organiziran pristup planiranju produkcije, kreativno koncipiranje stilizacije u režiji i animaciji i minimalnu uporabu *sustava A1*.

Što je *sustav A1*? To je način realizacije filma u kojem su sva dvadeset i četiri kvadrata u sekundi (sve dvadeset i četiri sličice) *različiti*.

Ubrzo nakon prvih komercijalnih uspjeha animacije, već prvi autori otkrili su da je ljudsko oko toliko tromo, da pri percepciji filma nije potrebno imati sve dvadesetičetiri sličice u sekundi različite. Isti perceptivni efekt postiže se i kada je samo dvanaest sličica različitih, dakle kad se snimaju dvije po dvije iste sličice. To je takozvani *A2 sustav* i koristi se u većini filmova. No, često je, pogotovo u slučaju takozvane *pune* ili *diznijevske* animacije, zbog žestine i brzine zbivanja, potrebno koristiti sustav A1, ili kombinirati A1 i A2. Dakako, samo animatori s iskustvom znaju točno odabirati i kombinirati ove sustave.

Postoje i filmovi u kojima se primjenjuje i *sustav A3* (samo osam različitih crteža u sekundi, takav je tip filma moj film *Riblje oko*, na primjer). Postoje autori koji rade i u *sustavima A4*, pa i *A6* (na primjer Bill Plimpton) i kod tih filmova već jasno razabiremo svojevrsno 'pulsiranje', kao da je doista riječ o redanju fotografija koje su na granici pokretne integracije, ali i to može biti vrlo šarmantno i efektno.

Jedan od najpoznatijih, i vjerojatno najbolji film iz Zagreb filma, *Satiemanija* Zdenka Gašparovića, svoj jedinstveni, romantični ugođaj, osim fenomenalne animacije može zahvaliti i tome što je Gašparović u pojedinim 'lirskim' kadrovima koristio sustav A4, ali je sve crteže (sve kvadrate) međusobno redom pretapao u dva kvadrata, pa je animacijski, tehnološki efekat *timinga* opet A2, ali 'mekana' protoka integriranih crteža.

Filmovi koji idu ka tisuću folija po minuti filmovi su dosljedne *pune animacije* s minimalnim brojem *faza* i vrlo raskošne produkcije.

Valja reći da se veći ili manji broj folija po minuti ne izabire samo zbog štednje. Postoje posebni perceptivni razlozi i za filmove posvemašnje stilizacije kao i za filmove raskošne animacijske produkcije. Ti su razlozi najčešće u ciljanoj publici. Na primjer, djeca u dobi između dvije i pet godina ne mogu dugo izdržati filmove žestoke i bogate animacije, bez obzira koliko producent uložio u produkciju. Dakle, katkada je besmisleno rasipati novac na 'broj folija' ako se ciljani efekti mogu postići drugim načinima.

Profesionalni producent svakako će već u fazi projekta voditi računa o tome, jer jedan od najvažnijih profesionalnih zadataka producenta jest nedvosmislen plan o tome kome je film namijenjen, bez obzira što se katkada i improvizacijom u tom smislu postižu neočekivani uspjesi. Svakako, samo se u amaterskim kinematografijama znaju iščuđavati u smislu: Ma, što to ima u tome filmu da je postigao takav uspjeh...?

Osim sustava 'petsto folija po minuti', ovo moje tumačenje tehnologije animiranoga filma temelji se i na takozvanoj *celanimaciji*.

Istina je, sve sofisticiranije i sve komotnije računalne tehnike uvelike istiskuju celuloid iz animiranoga filma, ali toj se tehnologiji priklanjam stoga što je posve dovršeno njezino usavršavanje, iskustvo je potpuno usavršeno i, na kraju, celovi su zapravo isto što i *layeri* kod kompjutora.

Možda se moj pristup iščitavanju tehnologije animiranoga filma nekome učini pomalo konzervativnim, ali, kao što u uvodu rekoh, vidjet ćete da je upravo to idealan način za razumijevanje svih ostalih paralelnih i alternativnih sustava. Ukoliko se ova tehnologija prihvati, ona je jednostavno primjenjiva na sve ostale žanrove i tehnološke konfiguracije. Stoga je ja uzimam kao tehnološki predložak koji se može jednostavno 'prevoditi' i na sve druge oblike koji se u praksi produkcije pojave. Pa čak i na potpuno originalne i eksperimentalne filmove, jer i u njima je na svojevrstan način skrivena klasična ili optimalna tehnologija. Konačno, i najotkačenije filmove potrebno je organizacijski i financijski racionalizirati, bez obzira na svu razbarušenost i nekonvencijalnost projekta.

Produkcijske faze

Produkcija animiranoga filma odvija se u *četiri produkcijske faze*. Te su faze:

1. pripremna faza (projekt),
2. olovka,
3. radna kopija,
4. ton-kopija,
5. posebni produkcijski elementi.

Proizvodnja filma po produkcijskim fazama ključna je za tijek i rezultate njegova profesionalnog nastanka. U tehnološkom, organizacijskom i financijskom smislu produkcija filma po fazama nužna je i iz ključnoga razloga što je svaka faza zatvorena i na neki način dovršena tehnološka cjelina. Iz nekih razloga (organizacijskih, kadrovskih, kreativnih ili financijskih) nakon svake proizvodne faze moguće je produkciju filma 'zamrznuti' i nastaviti nakon nekoga vremena bez ikakvih posljedica za film, ili bilo koji element produkcije. Dapače, i svaka proizvodna faza za sebe čini vrijednu i transparentnu cjelinu, koja jednostavno omogućuje čak i potpunu promjenu tehnologije i organizacije u sljedećoj fazi.

Nakana je ovih redaka upravo precizno opisati dužnosti i točan redoslijed svih sudionika u produkcijskome lancu.

Naravno, termini kojima se koristim za produkcijske faze potpuno su kolokvijalno klasični, no moguće ih je prepoznati i u računalnim tehnologijama. Na kraju, zašto se ne bi nešto zvalo 'olovka' pa makar se olovka i ne koristila u toj proizvodnoj fazi.

1. Pripremna faza (projekt)

Pripremna faza sastoji se od ovih podfaza:

a) sinopsis,
b) scenarij,
c) model-lista,
d) knjiga snimanja i
e) redateljsko-producentsko obrazloženje.

1.(a) Sinopsis

Sinopsis animiranoga filma jest osnovna ideja toga filma, odnosno svaka forma koja se upotrebljava da se iz nje izvede ideja filma.

Pokušao sam se prisjetiti što više mogućnosti koje sam susreo u praksi, a koje su činile institucionalnu ideju filma. Dakle, za film se može, u literarnoj formi, napisati *originalno i izvorno izmišljen sinopsis*, ali kao sinopsis može poslužiti i neka *pjesma, knjiga, slikovnica, strip, karikatura, slika, vic,* te *bilo kakav arhivski ili novostvoreni literarni i općenito umjetničko-kulturološki predložak*. Sinopsis za animirani film može biti i *glazba*, bilo postojeća, bilo novouglazbljena. Kao sinopsis, a posebno je to slučaj kod serija, može poslužiti i *film*, pa onda taj film terminološki postaje *pilot-film*.

Ukoliko se piše originalni sinopsis po izvornoj ideji, ili se neki od neliterarnih predložaka za sinopsis uobliči u literarni koncept, onda se to u angloameričkoj terminologiji naziva *story*, *priča*.

Ta gotovo beskrajna raznovrsnost predložaka za sinopsis karakteristična je upravo za animirani film, koji osim poznatih sinkretičkih filmskih svojstava nosi još i autentičnu i snažnu likovnost, poetičnost i pokret kao nadgradnju karaktera u njegovu oživljavanju; u njemu se narativnost često postiže sustavom apstraktnih poticaja, a ne klasičnom uzročno-posljedičnom, literarnom dramaturgijom.

Svakako, bez obzira iz kojega je artefaktualnog izvora, i u kakvoj je formi, svaki će sinopsis morati proći svoju *scenarističku* racionalizaciju. Jednostavno, govorni (pisani) oblik uobličavanja idejne nakane ipak je najsavršeniji i tehnološki najkorektniji.

1.(b) Scenarij

Scenarij (angloamerički *scenario* ili *screenplay*) jest u tekstualnoj formi detaljno opisan svaki detalj i svaka pojava koji će tvoriti perceptivnu naraciju budućega filma.

Scenarij sadržava egzaktan i konkretan opis radnje i pojava u filmu. On mora tekstualno racionalizirati čak i najapstraktnije i najpodsvjesnije nakane sinopsisa.

U definiciji forme scenarija namjerno nisam upotrijebio termin 'literarna forma' jer scenarij ne samo da nije nego i ne smije biti nikakvo literarno djelo samo po sebi. To je tehnološki dokument životno nužan u daljem tijeku produkcije.

Jezik scenarija mora biti što jednostavniji i deskriptivniji i mora se kloniti asocijacija. U scenariju nipošto nemaju mjesta rečenice tipa: '...Išla je radosno preko mosta i u očima joj se zrcalilo proljeće...' ili '...Nad njegovom izranjenom dušom nadvio se tamni oblak...'.

Ukoliko *scenarist* doista želi da se nekome u filmu 'u očima zrcali proljeće' ili 'nadvija tamni oblak u duši', onda mora jednostavnim riječima opisati po čemu ćemo, gledajući film, mi to zaključiti.

Slikovito kazano, forma pisanja scenarija trebala bi biti kao da 'slijepcu opisujemo film koji se odvija pred našim očima'.

Naravno, u tome cilju, scenarist neće štedjeti na opisima 'onoga što se u filmu događa'. Svakako, dužan je detaljno opisati *svaki kadar* filma do u najsitnije detalje, ali nije obvezan numerirati kadrove ni predlagati dramaturška i tehnička rješenja njihovih izmjena. Scenarist naime ne mora biti nužno čovjek koji poznaje sve detalje crtanofilmske tehnologije, no ako doista, na primjer, želi da se neki lik 'vrati mislima u djetinjstvo', ne bi mu bilo zgorega znati ponešto o pretapanjima i o načinima vizualizacije retrospekcija jer će konkretne odluke o tome inače donositi redatelj.

Ukoliko u filmu postoji *dijalog,* on svakako mora biti sastavni dio scenarija. Isto vrijedi i u slučaju da film ima *naraciju* (*off*-komentar). U angloameričkoj terminologiji dijelovi scenarija koji detaljno citiraju dijaloge ili naracije nazivaju se *script*.

Ne postoji idealna ni općeprihvaćena forma kako bi trebao izgledati pregledan i profesionalan scenarij koji sadrži dijaloge, ali možda je najracionalniji oblik onaj gdje se stranice podijele sredinom po vertikali pa se paralelno iščitava scenarij i pripadajući mu dijalozi.

Vrlo su često scenariji za animirane filmove izvorni, originalni, no svejedno, i za projekt toga filma trebalo bi napra-

viti i sinopsis. Katkada je u prezentaciji projekta nepotrebno i zamorno čitati čitave scenarije.

1.(c) Model-lista

Model-lista (u angloameričkom *model sheet*) pruža nam detaljan opis *likovnoga izgleda* svih elemenata filma. Model-lista jest dokument koji predočuje u kreativnom i autorskom smislu *dizajn* (angloamerički *design*) nekog animiranoga filma.

Model-lista sastoji se od dva elementa: od *likovnog rješenja pozadina* i od *likovnog rješenja karaktera*.

Upravo u slučaju model-liste u našoj crtanofilmskoj praksi vlada prava zbrka. Postoji pogrešno uvjerenje da model-listu radi *glavni crtač* i da je to dio njegovih obveza. Zašto je to pogrešno? Zato što je, vidjet ćemo poslije, glavni crtač (bilo pozadina, bilo karaktera) prvorazredni školovani profesionalac u sklopu crtanofilmske tehnologije, a autor(i) model-liste to ne moraju biti.

Iz nekih (ali vrlo logičnih i čestih) razloga, film može trebati likovnost, ili u pozadinama, ili u karakterima, nekoga slikara, crtača, karikaturista, ili bilo koje samosvojne kreativne osobe koja nije zainteresirana za animirani film niti s njim ima veze. Katkada te osobe nisu zainteresirane ni da rade na model-listi, pa se (naravno uz odgovarajuće ugovorne odnose) od njih naprosto otkupe već postojeći predlošci koji će tehnološki svrsishodno poslužiti u realizaciji filma, i, u konačnici, film će doista imati likovni izgled likovnoga svjetonazora toga autora.

Druga je zabluda da autor oba elementa model-liste treba biti isti. Naravno da svi likovni elementi filma moraju biti likovno usklađeni, ali nikakvih prepreka nema da posebni autori, iz nekih filmu važnih razloga, ponude pozadine i karaktere koji nisu iz istoga autorskog ishodišta.

Općenito, kao što sam to izričito naveo u uvodu, u tehnologiji animiranoga filma važno je identificirati i razdvojiti sve funkcije (bez obzira što će se često u praksi one kumulirati) i iz razloga autorskih prava, o čemu će biti posebno riječi.

Likovno rješenje pozadina. Autor *likovnog rješenja pozadina* dužan je napraviti *dovoljan broj* likovnih predložaka ambijenata i po mogućnosti detalja iz kojih će biti potpuno razvidno kako će se ti ambijenti u likovnom smislu realizirati, odnosno kako će izgledati. Poslije, u realizaciji, *scenografi* (izvođači pozadina) u svakom će smislu nastojati u potpunosti slijediti i respektirati likovnu ideju predložaka, kako u tehnici, tako i u likovnim detaljima i kolorističkim principima.

Zašto 'dovoljan', a ne neki konkretan broj?

Zato što to doista ovisi o tipu filma i o ambijentalnim zahtjevnostima. Katkada je dovoljan i jedan jedini predložak, pa da je potpuno jasno kako treba pozadine likovno realizirati, a katkada treba napraviti popriličan broj predložaka, pa da još scenografi muku muče oko nekih neočekivanih detalja u filmu.

Svakako, predlošci moraju biti tako prezentirani, i u toliku broju, da u daljoj realizaciji filma nije potrebno dodatno konzultirati autora likovnog rješenja pozadina za svaku sitnicu.

No postoje tako neobični i u likovnom smislu raznovrsni filmovi, da je katkada potrebna suradnja autora likovnih rješenja pozadina za vrijeme čitavoga trajanja realizacije filma.

Pod pojmom *pozadina* u model-listi ne smatra se 'posljednji plan', koji je pri realizaciji filma najčešće doista pozadina (ali i ne mora biti), nego je to tehnološki termin koji se odnosi na to kako trebaju izgledati *prostori, ambijenti* u kojima će se kretati (animirati) karakteri. Na primjer, ukoliko se film odvija u ambijentu 'šume', onda će autor nacrtati nekoliko prizora iz kojih je potpuno jasno kako će ta 'šuma izgledati' bez obzira na konkretni ambijent pojedinoga kadra. Likovni predložak primjenjuje se na sve kadrove. Isto vrijedi i za interijere ili apstraktne, fluidne prostore, i slično.

Naravno, autoritet producenta, ili redatelja, ili obojice, arbitrira i zahtijeva od autora likovnoga izgleda pozadina ono što je za dalju realizaciju filma najreferentnije.

Svakako, i autor likovnoga rješenja pozadina napravit će ih u takvu obliku i u tolikom broju da se ne dovede u situaciju 'hvatanja za glavu' kada vidi kako je film potpuno drugoga dizajna no što ga je on zamislio.

Likovno rješenje karaktera. Autor *likovnog rješenja karaktera* dužan je u boji, odnosno u onoj likovnoj maniri kakvu očekuje u filmu, prezentirati sve glavne i gostujuće karaktere u filmu.

Dužan ih je prezentirati na način i u takvim položajima da je potpuno suzbijena mogućnost bilo kakve naknadne improvizacije ili nejasnoća. Naravno, katkada će se dogoditi da autor likovnih rješenja karaktera previdi neki detalj ili pojedinost, ali onda će *glavni crtač karaktera* poslije, na osnovi dostupnih likovnih podataka, moći lako sam osmisliti ono što nedostaje, respektirajući u potpunosti osnovnu likovnu ideju autora.

Ponekad, kad se rade serije gdje se često u novim epizodama pojavljuju uvijek novi likovi, moguće je za te naknadne likove angažirati i drugog autora, koji će u potpunosti slijediti i uvažavati likovnu zamisao izvornog autora. Ukoliko je riječ o rutinskim i jednostavnim zadacima, moguće je da to obavi i glavni crtač.

Kao i kod likovnog rješenja pozadina, i kod karaktera trebalo bi izbjegavati na svaki način situaciju da je autor likovnog rješenja karaktera naknadno, zbog nekog propusta, nužan.

S tim u svezi autor likovnog rješenja karaktera dužan je, osim referentnih predložaka u boji, napraviti još nešto.

Mora, u crno-bijeloj tehnici — linearno, izraditi *studiju* svakoga karaktera i svih karaktera međusobno. Iz studije su potpuno jasne dimenzije i međuodnosi dimenzija dijelova i detalja svakoga karaktera posebice, kao i odnosi dimenzija karaktera jednih u odnosu na druge.

Ukoliko su scenarijem predviđena nekakva imena karaktera, tako će ih u svome dijelu model liste autor likovnog rješenja i potpisati. Ukoliko karakteri nemaju formalnih imena, autor će ih potpisati opisujući ih kratko onako kako ih je scenarist predstavio u scenariju.

Producent može tražiti od autora likovnih rješenja karaktera da dodatno riješi još neke detalje koji se ne razabiru iz projekta, ali u realizaciji mogu biti ključni (na primjer položaj i izgled usta pri *vokalizaciji* i slično).

U slučaju zahtjevnijih i ambicioznijih projekata (a takvi su redovito projekti 3D, računalne animacije), producent će dati napraviti i nekoliko kompletnih prizora u kojima će biti zajedno i pozadine i karakteri, kao da je presnimljen (*skeniran*) kvadrat iz samoga filma.

Naravno, sami zaključite što bi u tom smislu trebao sadržavati, na primjer, projekt lutka-filma. Autori bi trebali doista izraditi lutke, kao i trodimenzionalni, karakteristični prizor prostora, napraviti fotografije, i priložiti ih projektu.

1.(d) Knjiga snimanja

Knjiga snimanja (u angloameričkom *storyboard*) jedan je od najvažnijih dokumenata projekta nekoga filma. Za njezinu realizaciju zadužen je *redatelj* filma.

Na osnovi scenarija i model-liste, u formi crteža, a u maniri stripa, knjiga snimanja *vizualno* prezentira scenarij filma.

Nastanak samoga angloameričkog termina, iz kojega je izveden i hrvatski prijevod, pripisuje se Disneyju. Naime, kako se posao studija širio, veliki šef nije imao više vremena za beskrajne korekture i razglabanja o detaljima projekta, a kako je ipak sve htio kontrolirati, tražio je da mu u jutarnjoj 'viziti' prezentiraju kako su zamislili realizirati pojedini dio scenarija. I tako je nastala 'priča na ploči'. Prve knjige snimanja doista su se prezentirale na zidu u obliku friza i tako su bile najpreglednije i najpodatnije za raspravu i korekture.

Odmah, na početku detaljna opisivanja profesionalne knjige snimanja, važno je objasniti jednu nedoumicu. Redatelj je 'autor' knjige snimanja, ali ne mora on nužno tu knjigu snimanja i crtati! U povijesti animiranoga filma bilo je izvanrednih i uspješnih redatelja koji nisu bili crtači. Stoga će, u takvu slučaju, producent angažirati vješta crtača, koji će knjigu snimanja realizirati po redateljevim uputama ili po njegovim skicama. Zato, vidjet ćemo poslije kad o tome bude riječi, u financijskom planu, bez obzira na honorar redatelja, predviđam i stanovit iznos za izradu knjige snimanja. Zapravo, honorar crtača knjige snimanja trebao bi biti 'odlomljen' od redateljskog honorara. To je jako važno i iz razloga autorskih prava jer, vidjet ćemo također, crtač knjige snimanja nije sudionik u raspodjeli autorskih prava, bez obzira što je on formalno nacrtao knjigu snimanja — samo redatelj. Jedan od najvažnijih zadataka u knjizi snimanja jest čitav film *raskadrirati*.

Što je *kadar* (u angloameričkom *scene* ili *sequence*)? Možda bi najbolji hrvatski izraz bio *prizor*. To je cjelina unutar filma koja bi u prostornom smislu i iz rakursa kamere mogla tehnološki funkcionirati samostalno. Promjenom kadrova redatelj na sebi svojstven način prezentira dramaturgiju filma.

Kod animiranoga filma to je jako važno, jer su kadrovi često vrlo kratki. U teoriji filma potanko je opisano funkcioniranje kadrova, no reći ću ovom prigodom da je svojstvo kadra i to da bi trebalo biti nemoguće unutar njega samoga naknadno ga montažom prerežirati, ili naknadno podijeliti u više novih kadrova. Ukoliko redatelj za takvim nečim ima potrebe, neka već u fazi projekta osmisli više kadrova, mijenjajući rakurse i odnose krupnih planova i takozvanih 'totala', kao i međurakurse.

Svakako, kao i u igranom filmu, i ovdje se služimo izrazima koji karakteriziraju pojedini kadar u smislu osnovnog odnosa kamere prema sadržaju, pa kažemo: 'žablja' perspektiva, 'ptičja' perspektiva, total, krupni plan, vrlo krupni plan, srednji plan itd.

Redatelj će kadrove označavati brojkama, pišući pored prve sličice pojedinoga kadra *K–1*, *K–*2, itd. Ako se naknadno pojavi potreba za novim međukadrovima, neće se raditi kompletna prenumeracija, nego će se iza glavnoga kadra kojemu se umeću međukadrovi ti novi kadrovi označiti njegovom brojkom i dobit će prefiks *A, B, C,* itd.

Postoje slučajevi kad redatelj ima potrebu, osim na kadrove, film još podijeliti i na *sekvence*. To je važno objasniti kako se to ne bi ni u kojem slučaju brkalo s istim angloameričkim terminom koji katkada označava kadar.

Dakle, *sekvenca* je *skup kadrova* koje povezuje neka zajednička dramaturška logika (najčešće ambijentalna).

Ukoliko se redatelj odluči za sustav sekvenci, onda će i svaka sekvenca dobiti svoj broj, a unutar svake sekvence posebice, kadrovi će se označavati od *1* nadalje. Ukoliko film baš nema četverocifreni broj kadrova, onda dioba u sekvence i nije neka tehnološka olakšica. Sekvence imaju doista smisla ukoliko se dijelovi filma jako razlikuju, pogotovo u likovnom smislu (na primjer, film *Fantazija* Walta Disneyja tipičan je za takve slučajeve).

Redatelj je dužan svaki kadar filma opisati *barem jednom* sličicom. Naravno, ne treba pretjerivati s brojem sličica, ali ni škrtariti. Sličica(e) će prikazivati tipičnu radnju nekoga kadra, gdje su bitni odnosi karaktera i pozadine, te osnovni rakurs.

Ukoliko je model-lista napravljena profesionalno, crteži u knjizi snimanja mogu biti u obliku *skice*. Često je doista nepotrebno gubiti vrijeme na precizno iscrtavanje. Naime, svrha knjige snimanja nije da nam točno pokaže kako će kadar izgledati u filmu, nego da vizualizira suodnose elemenata u kadru u odnosu na veličinu kadra i zamišljeni rakurs kamere.

Bez obzira što će vješt crtač i precizan redatelj točno u kadrovima opisati što u scenariju piše, svejedno, ispod sličica svakoga kadra potrebno je još i opisati riječima što se u tome kadru zbiva. Premda je iz sličica razvidno o kakvu se rakursu radi, nije loše na početku tekstualnog opisa napisati i, na primjer, 'krupni plan', 'total', 'vrlo široki plan' i slično.

Ukoliko film ima *dijalog* ili *naraciju*, i te tekstove treba točno ispisati uz pripadajuće kadrove.

Tekstualni opisi sličica mogu biti dio crteža, odnosno napisani rukom, ali dijalozi i naracija morali bi biti u sofisticiranoj formi (tiskani).

Ukoliko se kadrovi izmjenjuju u obliku *pretapanja* (tehnološki, u isto vrijeme jedan kadar 'nestaje', a drugi 'nastaje'), redatelj je dužan to u knjizi snimanja točno naznačiti. Isto vrijedi i za slučajeve *zatamnjenja* i *odtamnjenja* početaka ili završetaka kadrova.

Ukoliko redatelj ne označi te oblike izmjene kadrova, smatrat će se da su između kadrova *rezovi*, to jest da montažno među kadrovima nema nikakvih tehnoloških ovisnosti. Redatelj ne mora posebno označavati *rez*, jer ako nema u tom smislu nikakve oznake, onda se rezovi podrazumijevaju.

Sektor koji pri snimanju kamera snima naziva se u animiranome filmu *kompozicija* (u angloameričkom *field*). Odnos vertikalne i horizontalne veličine kompozicije kod standardnog formata filma je *1:1, 376*. Redatelj u tome omjeru i crta sličice u knjizi snimanja. No, ako redatelj drži da je u nekome kadru izmjena kompozicija (*izvlačenje*, *približavanje* ili brzo približavanje — takozvani *zoom*) vrlo važna, onda će označiti i te kompozicije označavajući ih slovima *A, B, C, D,* okruženim kružnicom, i to u gornjem desnom kutu kompozicije.

Ukoliko redatelj u knjizi snimanja hoće u nekom kadru opisati š*venk* (horizontalnu translaciju kamere), ili neke druge *vožnje*, onda će se sličice 'rastegnuti' između početne i završne kompozicije.

Isto tako, u knjizi snimanja treba predvidjeti i kompozicije koje su pod kutom, ili rotacije u komponiranju.

Vrlo je važno da je knjiga snimanja što preciznija i transparentnija, jer u doba moderne produkcije čest je slučaj da projekt filma 'otputuje' tisuće kilometara daleko, gdje će dalju realizaciju preuzeti neki drugi redatelj.

Namjerno sam za sam kraj ovoga opisa ostavio jedan od najvažnijih zadataka redatelja u fazi izrade knjige snimanja.

Redatelj je dužan, uz oznaku svakoga kadra u knjizi snimanja točno navesti i njegovo trajanje (*timing*), i to u netoiznosu, to jest u onoj vremenskoj dužini koliko se predviđa da će biti u konačnoj ton-kopiji filma. Jednostavno kazano, zbroj duljina svih kadrova u knjizi snimanja daje nam duljinu konačnoga filma.

U praksi se ta činjenica često zanemaruje, pa u daljoj realizaciji filma nastupaju nesagledive tehnološke, organizacijske i financijske poteškoće. Vodio sam, nažalost, žestoke rasprave i s nekim poznatim autorima, koji su me uvjeravali da će duljine kadrova odrediti glavni crtač, ili animator. Ali, kako će glavni crtač znati koliko bi trebao, na primjer, trajati prizor 'zalaska sunca' koji je u knjizi snimanja opisan jednom sličicom, i u kojem praktički uopće neće biti animacije? Koliko dugo? Jednu sekundu, pet, petnaest? Što ako je zamišljeno da je u tome nepomičnom kadru važna glazba i da će on trajati dugo, premda se to iz knjige snimanja čini nelogičnim?

Ne! Tu sam odlučan: *svaki kadar mora u knjizi snimanja imati i oznaku predviđene duljine!*

Dakle, osim što će dobro razmišljati o kadriranju filma, u fazi izrade knjige snimanja redatelj će provesti poprilično vremena i sa š*topericom* u ruci. Naravno, ukoliko sveukupni, ili djelomični *timing* diktira takozvani *fonogram* (unaprijed snimljeni dijalozi, ili naracije, ili glazbeni obrasci koji su zadani unaprijed), onda to determinira na neki način i trajanje kadrova, ali o fonogramu ću govoriti, kao o posebnom tehnološkom elementu, na drugome mjestu.

Ne postoji idealan, ni općeprihvaćen predložak kako bi knjige snimanja trebalo organizirati u smislu formata i veličina sličica. Svakako, dobro je da su knjige snimanja pregledne. Naša praksa dovela je do nekog optimalnog, nepisanog pravila da se knjige snimanja rade tako da se na jednoj stranici A4 formata rasporede tri sličice. No, neki autori preferiraju i više sličica, a neki samo jednu.

1.(e) Redateljsko-producentsko obrazloženje

U obliku teksta redatelj, producent, scenarist, ili neka druga osoba kojoj će producent taj posao povjeriti treba opisati sve one značajke projekta koje se iz sinopsisa, scenarija, modelliste i knjige snimanja ne iščitavaju u dovoljnoj mjeri. U angloameričkoj terminologiji taj se dokument naziva *treatment*.

Tu će se točno opisati semantičke nakane filma, psihološka stanja i žanrovske karakteristike. Mogu se opisati i svojstva pojedinih karaktera, argumenti za izbor upravo takve likovnosti i drugih elemenata filma koji ga definiraju u onakvu obliku kakav će biti nakon realizacije.

U tome obrazloženju može se ponešto reći i o autorima koji sudjeluju u kreaciji filma, kao i o producentu, te o tržišnim i o eksploatacijskim ambicijama filma.

Producentsko-redateljsko obrazloženje dopušta stanovitu literarnu eskapadu koja će upotpuniti sliku o namjeri projekta, koja je pak nedopustiva u scenariju.

*

Pripremna faza (projekt) filma potpuno je definirana s opisanih pet elemenata. Producent će povesti računa da i u formalnom pogledu projekt djeluje kao jedinstvena cjelina. Najčešće se projekt umnoži i primjerci ukoriče. Projekt u takvu obliku najčešće služi za prezentacije, a i nenadomjestiv je radni dokument za dalju realizaciju filma.

Na osnovi projekta, producent najčešće traži koproducente, partnere ili financijaše koji će ući u dalju realizaciju filma.

U našoj zbilji državne kinematografije Ministarstvo kulture traži kompletan projekt kao nužan uvjet da bi se neki producent natjecao za financiranje. Producent je, u tom smislu, dužan sam uložiti novac u projekt, no ako mu se film odobri, na osnovi financijskoga plana i taj će mu novac biti nadoknađen.

U zemljama razvijenoga filmskog tržišta i profesionalnih kinematografija, logično je da producent neprestano ulaže u nove projekte, slijedeći i anticipirajući trendove i ukuse tržišta, svjestan da će se ionako na kraju realizirati tek mali dio projekata.

Ponekad u svrhu većeg izgleda projekta u fazi kompletiranja koprodukcijskih odnosa producent uloži i određena sredstva u *pilot-film*. Pilot-film može biti čitava jedna epizoda ukoliko je riječ o seriji, ili kompletno realiziran neki referentni

dio filma. No, kako su tehnološki i organizacijski elementi izrade pilot-filma u svemu isti kao i čitavoga filma, onda to neću posebice obrađivati.

U zemljama profesionalnih kinematografija projekt je i u pravnome smislu dokument i kao takav dio je koprodukcijskog ugovora.

Supotpisuju se svi elementi projekta (čak i svaka stranica knjige snimanja), i elementi iz projekta obvezuju supotpisnike.

Jednom sam, vodeći međunarodnu koprodukciju neke serije, htio svoga koproducenta 'počastiti' bogatijom animacijom no što je to knjigom snimanja predviđeno. Ljubazno je otklonio taj dar, dajući mi nedvosmisleno do znanja da je projekt svetinja od koje se ne odstupa.

2. Olovka

Ulazak u drugu tehnološku fazu produkcije doista i formalno znači početak *proizvodnje* filma. Naime, velik broj filmova zauvijek i ostane u fazi projekta.

Mnogi producenti, napose u slučaju ambicioznih i složenih produkcija (serijala) u kojima sudjeluje mnogo sudionika, često i prostorno udaljenih, prije početka proizvodnje izdaju takozvanu *bibliju* za proizvodnju. U njoj su racionalno i precizno naznačeni svi tehnološki predlošci kojih se sudionici proizvodnje moraju pridržavati. To je skup kodeksa koji opisuju sve detalje načina tehnološke suradnje. U bibliji se ide toliko daleko s preciziranjem kodeksa, da se čak navodi kojim bojama olovaka će se označavati pojedine sheme, i slično.

Nekomu će se ovo možda učiniti suvišnim, no svaki bi pobornik improvizacije vrlo brzo u proizvodnji iole ozbiljnijega projekta doživio posvemašnji financijski i organizacijski kaos.

Druga faza produkcije sastoji se od ovih pet potfaza:

a) animatic,
b) glavni crtež pozadina,
c) glavni crtež karaktera,
d) glavna i pomoćna animacija,
e) faziranje,
f) proba animacije

2.(a) Animatic

Taj tehnološki element novijega je datuma i iznjedrila ga je hiperprodukcija. Teško je sam naziv kroatizirati, no u slobodnome prijevodu, koji ni sam nije hrvatski korektan, to bi bila *dramaturška simulacija* ili *proba timinga*.

Razvoj sve jednostavnije i sve sofisticiranije videotehnike omogućuje nam da snimimo svaki kadar *knjige snimanja* u vremenu trajanja toga kadra i da tako snimljene kadrove montiramo u zamišljenu filmsku cjelinu. Dapače, možemo unutar kadrova snimiti i ključna približavanja i izvlačenja kamere, kao i 'švenkove'. Ukoliko postoje unaprijed snimljeni dijalozi, moguće ih je sinkronizirati tom svojevrsnom videostripu budućega filma. Moguće je naravno, ukoliko se glazba unaprijed komponira, i glazbu dodati toj dramaturškoj simulaciji.

Animatic je fantastična prigoda testiranja dramaturgije i ritma budućega filma. Bez obzira što nema animacije i što nedostaje likovna komponenta, samo vremensko testiranje kadrova, njihovih međusobnih vremenskih odnosa i cjeline, neusporediv je i dragocjen test 'funkcioniranja' budućega filma.

Katkada se za realizaciju animatica koriste i crteži *layouta karaktera*, no i snimanje knjige snimanja bogomdana je prigoda producentu da još jednom testira vjerodostojnost projekta prije ulaska u proizvodnju.

Prije početka opisa proizvodnje i ostalih elemenata druge produkcijske faze nužna su još neka organizacijska i tehnička objašnjenja. Od ovoga časa, organizacijski i tehnološki, film živi životom svojih *kadrova*.

Organizacijski i tehnološki, svaki se kadar realizira odvojeno i neovisno jedan od drugoga. Zbog toga sam i isticao nekoliko puta nužnost preciznosti projekta, jer kad film uđe u drugu produkcijsku fazu (olovku), nemoguće je bitnije utjecati na režiju filma, a preinake su gotovo nemoguće.

S druge strane, sustav tehnološke odvojenosti kadrova pruža bogomdanu mogućnost hiperprodukcije i ubrzanja realizacije. Teoretski, svaki kadar može realizirati posebna ekipa ljudi, a moguća je, vidjet ćemo, i hiperprodukcija unutar kadrova.

Da bi se kadar produkcijski 'osamostalio', od trenutka kad film ulazi u produkcijsku fazu olovke potrebno je osigurati točno onoliko *fascikla koliko u filmu ima kadrova*.

Svaki kadar dobiva posebni fascikl, i od sada ćemo opisivati tehnologiju *pojedinoga* kadra, a ona vrijedi za *sve* kadrove.

Na naslovnici fascikla vidnim oznakama bit će napisan naslov filma, kao i broj kadra.

Pojedini sudionici u produkciji postupno će na naslovnici vidnim oznakama dopisivati dalje produkcijske podatke nužne za one sudionike koji nastavljaju rad, no o tome ću govoriti kad za to dođe vrijeme u redoslijedu opisa produkcijskih faza.

Na unutrašnjim koricama fascikla pojedinoga kadra organizator će *nalijepiti fotokopiju* sličica iz knjige snimanja koje pripadaju tome kadru.

Taj organizacijsko-tehnološki detalj važan je upravo iz razloga koje sam prije naveo, a to je da će po svoj prilici u daljoj realizaciji filma sudionici raditi tek pojedine tehnološke cjeline, pa doista nema potrebe da svi dobivaju čitave knjige snimanja, kad će realizirati tek pojedine kadrove.

Budući da fascikl u animiranome filmu nije tek obični uporabni predmet, nego prijeko potreban tehnološki element, važno je znati da se u angloameričkoj terminologiji to naziva *folder*. Zanimljivo je da je isti termin preuzela i računalna tehnologija.

*

Sudionici u drugoj produkcijskoj fazi moraju imati na raspolaganju *štiftove* (u angloameričkom *peg bar*).

Moram priznati, nisam osobito sretan s hrvatskim izrazom za taj nužni tehnološki predmet, ali taj izraz, koji je slijedeći tehnološke tijekove stigao iz njemačkog, potpuno se udomaćio. Primjeren hrvatski izraz bio bi *učvršćivač*, ili *utvrđivač*.

Dakle, štiftovi su na metalnoj ili plastičnoj površini tri precizno izrađena ispupčenja (dva rubna pravokutnoga su oblika, a srednji je okrugao), koji točno (mikronskom preciznošću) odgovaraju *perforacijama* (u angloameričkom *peg holes*) kojima su izbušeni svi papiri na kojima će se dalje raditi.

Papiri se perforiraju obično rubno, jer će i štiftovi i perforacije biti uvijek, i to dovoljno daleko, izvan najveće predviđene kompozicije u kadru, izvan domašaja sektora snimanja kamere.

Čemu služe štiftovi?

Oni su potrebni da bismo sve elemente animacije (sve faze karaktera i pozadine) u svakome kvadratu mogli uvijek dovesti u onaj suodnos kakav smo zamislili. Simbolički kazano, bez štiftova crteži su tek hrpa iscrtanih papira, no kada crteže dovedemo u suodnose preko štiftova, oni dobivaju svoj animacijski smisao.

Možda je upravo u ovome trenutku kada spominjem štiftove, bitno objasniti neke važne tehnološke osobitosti animiranoga filma u odnosu na igrani. Makar će to biti teoretsko ponavljanje već rečenoga, ovdje je to u strogo tehnološkoj funkciji.

Kamera igranoga (ili dokumentarnoga) filma konstruirana je tako da snima brzinom od 24 kvadrata u jednoj sekundi (postoje i drukčiji sustavi, ali za većinu filmova sustav je od 24 kvadrata optimalan). Pri reprodukciji filma, projektor reproducira također brzinom od 24 kvadrata u sekundi, i tako dobivamo *realno vrijeme* na filmu, jednako onome koje je zabilježila kamera.

U slučaju animiranoga filma kamera (takozvana trik-kamera) snima *kvadrat po kvadrat*. Za pripremu predloška koji se snima može se uzeti neograničeno vrijeme između snimanja pojedinih kvadrata. Isti projektor kao i u igranome filmu reproducira istom brzinom od 24 kvadrata u sekundi, i opet dobivamo *realno vrijeme animiranoga filma,* koje je po svome sadržaju potpuno *stilizirano* jer smo pomake sadržaja u pojedinim kvadratima koji će pri reprodukciji biti integrirani vizualno u pokret kreirali zasebno.

U slučaju video i digitalne tehnologije broj kvadrata (koji i nisu 'pravi kvadrati' jer ne postoji analogija, nego je riječ o magnetskom ili digitalnom zapisu) je 25, no teoretsko-tehnološki princip potpuno je isti.

Zbog toga su štiftovi nužni. Bez njih bi bilo nemoguće slijediti animacijsku ideju, i uopće kreirati pokrete (animirati) u željenim suodnosima.

U grafičkoj tehnologiji nešto poput štiftova naziva se *paserima*.

Nekada je svaki studio tokario vlastiti sustav štiftova i prema njima dao izraditi perforirku, no danas je gotovo u čitavome svijetu taj sustav jednak. Svi su prešli na takozvane *krasove štiftove*. Danas se proizvode i štiftovi od plastičnih masa, podatni i jednostavni za uporabu.

Svaki sudionik u tehnološkom lancu izrade animiranoga filma koji upotrebljava štiftove trebao bi imati stalno na raspolaganju barem jedan par štiftova.

Sustav štiftova primjenjuje se samo u onome dijelu animiranoga filma koji obično nazivamo *crtani film*, bez obzira o kakvoj tehnici bila riječ. Naime, izraz *crtani* u animiranom filmu nema isključivo grafičku odrednicu, nego znači da se predlošci koji će se snimati kvadrat po kvadrat rade i pripremaju unaprijed na takozvanim *folijama*. Kod računalne tehnologije sustav štiftova je programiran, a kod filmova koji se animiraju *pod kamerom*, kod *lutka-filmova* i općenito, kod ostalih animacijskih vrsta, primjenjujuse drukčiji, specifični sustavi.

Još jedan tehnički element nužan je u drugoj produkcijskoj fazi. To je takozvani *pult* (angloamerički *lightbox).*

Pult (hrvatski bi primjerenije bilo reći *radni stol s prosvjetljenjem*) dodatak je crtaćem stolu i konstruiran je od zatvorenoga prostora u kojem je ugrađena rasvjeta (kojom se može jednostavno rukovati, to jest paliti je i gasiti), i radne površine od stakla koja će propuštati svjetlo.

Pult je prijeko potreban kako bismo mogli imati vizualnu kontrolu nad barem tri crteža, odnosno papira koji su u isto vrijeme na štiftovima. Pult dakle služi za prosvjetljivanje kroz papire i omogućuje nam jednostavnu kontrolu suodnosa detalja i proporcija pokreta iz kvadrata u kvadrat.

2.(b) Glavni crtež pozadina

Prije tehnološkog opisa glavnoga crteža pozadina i glavnoga crteža karaktera potrebna su još neka terminološka objašnjenja.

Naime, preuzimajući tehnologiju iz angloameričkoga iskustva, elemente druge produkcijske faze često nazivamo *layout*. No, problem je u tome što se u dobrom dijelu američke nomenklature pod pojmom *layout* misli isključivo na *glavni crtež pozadina*, a *glavni crtež karaktera* nazivaju *posing*. Dakle, ako netko za ove tehnološke faze i kaže da je to *layout,* svakako mu treba biti jasno da je riječ o dvjema vrstama *layouta*.

Postoji još jedna zbrka nastala na osnovi iskustva *autorske* animacije.

Česta je zabluda da *isti glavni crtač* radi i *layout* pozadina i *layout* karaktera. To je potpuno pogrešno.

Layoutmeni (glavni crtači) pozadina autori su koji umjetničkom vokacijom inkliniraju scenografiji, pa često najbolji scenografi postaju glavni crtači pozadina.

Glavni crtači karaktera u načelu su *animatori,* i zbog važnosti i delikatnosti izrade glavnih crteža karaktera *najbolji animatori* najčešće postaju glavni crtači karaktera.

*

Postavlja se i pitanje zašto je u tehnološkom redoslijedu glavni crtež pozadina prije glavnoga crteža karaktera.

Tehnološki, logičnije je da se u preciznosti pozicioniranja karakteri u detalju prilagođavaju pozadini, nego da je obratno.

*

Dakle, što radi *glavni crtač pozadina*?

On je prvi u tehnološkom lancu koji se koristi štiftovima. Na temelju knjige snimanja kadra koji je dobio za realizaciju on najprije identificira i crta *najveću* predviđenu kompoziciju u tome kadru, i to u odnosu na štiftove. Zašto najveću? Zato što će mu upravo ona odrediti maksimalne gabarite pozadine koje će u svome kretanju 'uhvatiti' na bilo koji način sektor snimanja kamere.

Potom, respektirajući u potpunosti knjigu snimanja crta, u maniri vrlo *precizne skice* pozadinu samu, također u odnosu na štiftove, i to za svaki slučaj barem 1 cm širu u svim smjerovima od najveće kompozicije.

Slikovito kazano, glavni crtež pozadine nekoga kadra precizan je preslik pozadine iz knjige snimanja, ali u realnoj tehnološkoj veličini i u odnosu prema štiftovima.

Razlog zašto glavni crtač pozadina konstruira najveću kompoziciju i prema njoj crta pozadinu jest i taj što će ostale kompozicije koje će se možda u kadru pojaviti, kao i ostala kretanja kamere, definirati *animator*. Glavni crtač naime ne ulazi u režiju filma, njegova je zadaća predvidjeti toliku pozadinu, da se ni u kom slučaju ne dogodi da kamera u nekom trenutku 'izađe' iz kadra.

Budući da su odnosi dimenzija kompozicije isti, postavlja se pitanje koliku će najveću kompoziciju glavni crtač pozadina odabrati?

Svakako — optimalnu. Naime, to doista ovisi o prizoru koji se u kadru zbiva, o količini animiranih detalja, o rakursu kamere i o razini spektakularnosti.

Iskustvo je pokazalo da je za većinu prizora dovoljan takozvani *standardni format*. To je tolika veličina kompozicije da komotno stane unutar formata *celuloida* koji su *standardni* i čije su dimenzije kod nas *27x32 cm,* ili takozvani *krasovi* standardi, koji su *25x30 cm*.

Kad već spominjem dimenzije celuloida koji logično određuju veličine kompozicija, onda kažimo da se osim standardnih formata još režu i formati *27x64 cm* (dvostruki standard), i *27x96 cm* (trostruki standard), kao i takozvani *veliki format* koji je *38x52 cm*.

Naravno, iz nekih posebnih režijskih razloga, ili kad je riječ o takozvanom *multiplan snimanju* moguće je koristiti se i većim i sasvim netipičnim formatima.

Veličina kompozicije ovisi i o tipu i mogućnostima kamere. Kod standardnih kamera prevelike kompozicije već daju nejasnu sliku (kamera se veoma udalji od crteža), a ako su kompozicije sitne, onda kamera već zaklanja rasvjetu.

Mislim da je potpuno jasno da će glavni crtač nacrtati onoliko crteža pozadina koliko taj kadar zahtijeva, premda je najčešće riječ o jednoj pozadini.

Kad sam rekao da glavni crtač pozadinu crta u maniri precizne skice, imao sam na umu da će glavni crtež poslije ići u scenografski odjel i da će scenografi (izvođači pozadina) naslikati pozadinu u likovnoj maniri kako je to određeno u model-listi. Zadaća je glavnoga crtača dakle narisati u olovci *sve detalje pozadine*, i njegov će crtež poslužiti kao točan predložak u smislu dimenzija detalja u odnosu na štiftove izvođačima pozadina, koji će zapravo taj predložak precrtati u likovnom stilu iz model-liste.

Valja svakako reći da 'pozadina' ne znači 'prilošku oznaku mjesta', nego je to tehnološki pojam koji u tehnologiji animiranoga filma označava 'ono što se ne animira', dakle što će u tehnološkom smislu biti nepomično i najčešće će se prenositi iz kvadrata u kvadrat kao jedan te isti likovni predložak.

To su najčešće ambijenti koji su zbog tehnologije cel-animacije, doista najčešće 'u pozadini', to jest u zadnjem planu.

No, često se događa da je neki element pozadine u nekom od prednjih planova (ukoliko se pozadine slikaju, onda će se i taj dio pozadine poslije slikati, pa će se po rubovima izrezati i respektirajući i koristeći štiftove — nalijepiti na cel u planu u kojem je taj detalj predviđen). Te pozadine zovu se *formakete* (u hrvatskom *prednje pozadine*) i, ako ih ima u kadru, glavni crtač pozadina dužan je nacrtati i njihove glavne crteže.

Ispod crteža glavni crtač pozadina napisat će broj kadra i broj pozadine u tome kadru.

*

Shema maksimalne kompozicije i glavni crteži pozadina prvi su tehnološki elementi koji ulaze u fascikl određenoga kadra. Taj fascikl, s tim sadržajem, sada ide *glavnom crtaču karaktera*.

2.(c) Glavni crtež karaktera

Upravo na ovome mjestu potrebno je objasniti zašto sve vrijeme koristim termin 'karakter', a ne 'lik'.

Stoga što je *karakter* tehnološki pojam koji označava sve ono što će se u kadru animirati, a to mogu biti i neki detalji iz ambijenta, predmeti, efekti ili posve apstraktne pojave, kao i dakako likovi koji su više ili manje humanizirani.

To što američka nomenklatura *glavni crtež karaktera* naziva *posing* uopće nije bez razloga. *Glavni crtač karaktera* doista *pozicionira* karakter u odnosu na štiftove i u odnosu na pozadinu (njezin glavni crtež).

Glavni crtač karaktera, rabeći pult, postavlja glavni crtež pozadine na štiftove i respektirajući u potpunosti knjigu snimanja, u maniri skice na novome papiru postavlja karakter u odnos prema štiftovima i pozadini. Doista, pravilan i doslovan hrvatski izraz za glavni crtež karaktera, *posing,* bio bi *postava*.

Glavni crtač karaktera dužan je na posebnim papirima napraviti glavne crteže *svih karaktera* koji se u tome kadru pojavljuju.

Uvijek se postavlja pitanje koliko će za pojedini karakter glavni crtač nacrtati crteža? Ukoliko je riječ o slučaju da karakter bitno mijenja položaj i dimenzije, onda će ih nacrtati

više, ali glavni crtač *nije taj koji animira*! Njegova je zadaća samo pozicionirati karakter na karakterističnom mjestu te vještinom i uvjerljivošću skice dočarati animatoru smisao i duh pokreta. Vrsni glavni crtači tako to vješto rade, da poslije animatori jednostavno precizno precrtaju njihove glavne crteže i imaju gotove bitne *ekstreme*.

Neki glavni crtači zbilja pretjeruju s brojem crteža pa u tim slučajevima kažemo kako je to '*layout* s elementima animacije'.

Glavni crtač karaktera katkada, zbog sugestivnosti i preglednosti, može na istom papiru nacrtati i nekoliko glavnih crteža istog karaktera. Neki glavni crtači to rade na način da onda za glavne crteže koriste olovke u boji.

Dobro je da glavni crtač animatoru katkada napiše kakav naputak, da mu označi shemu, i tako mu uvelike odredi karakter animacije.

Glavni crteži istoga karaktera označavaju se slovima *A, B, C,* itd. Ispod crteža glavni će crtač osim broja kadra napisati izrijekom o kojem se karakteru radi i koji je to crtež po redu. Na primjer*: Mama A, Mama B* itd., ili *kapljica vode A, kapljica vode B, kapljica vode C* itd.

O važnosti *kartona snimanja* bit će još riječi kod opisa tehnologije *animacije*, no valja napomenuti da je u nekim kinematografijama običaj da glavni crtač karaktera u karton snimanja upiše slova koja označavaju pojedine glavne crteže i tako ih okvirno i vremenski pozicionira.

Moram priznati, dugo sam se premišljao da li da u ovoj tehnologiji prihvatim taj princip. Ne vidim neke pretjerane koristi animatoru od tog svojevrsnog 'pretkartona', no kako mu to vizualno ipak sugerira i pomaže u preciznom definiranju *timinga*, priklanjam se tome da ipak glavni crtač karaktera napravi osnovnu vremensku definiciju kadra koja proizlazi iz terminske raspodjele glavnih crteža unutar kadra, i pozicionira svoje crteže u terminskim rubrikama u kartonu snimanja.

*

Fascikl određenoga kadra sada sa sadržajem maksimalne kompozicije, glavnim crtežima pozadina i glavnim crtežima karaktera, te 'pretkartonom snimanja', ide glavnome animatoru.

2.(d) Glavna i pomoćna animacija

Glavni animator (u angloameričkom *key animator*) sasvim sigurno jedna je od glavnih karika u tehnologiji animiranoga filma. Upravo po onome što on radi čitav je proces i dobio ime.

Usudio bih se reći da se kapacitet nekoga studija može točno procijeniti brojem animatora (kada upotrijebim samo izraz *animator,* onda pod tim mislim i na *glavnog* i na *pomoćnog* animatora). Dakle, kad netko pita: 'Kako brzo nastaje animirani film?', onda je najjednostavniji odgovor: 'Onako brzo koliko studio ima na raspolaganju animatora.'

Posao glavnoga animatora najosjetljiviji je i najsloženiji i pokušat ću precizno i u redoslijedu kako je to za praksu najoptimalnije opisati njegove dužnosti.

Planovi. Glavni animator najprije pomno prouči knjigu snimanja kadra koji je dobio, i suoči se sa svim porukama i detaljima glavnih crteža pozadina i glavnih crteža karaktera, te prouči 'pretkarton snimanja'.

Potom čitav kadar *razlaže na planove* (u angloameričkom *levels*).

Planovi u animiranom filmu postoje kako bi se, koristeći se celovima koji su prozirni, moglo u isto vrijeme u kadru događati više paralelnih radnji, ali da se svaka od njih animira posebno. Kad gledamo animirani film, sve radnje vidimo integrirane i jedinstvene u odnosu na prostor i vrijeme, no one su tehnološki razdvojene po planovima i sublimirane tek kod snimanja.

Metoda razlaganja na planove pruža nevjerojatne tehnološke mogućnosti i prednosti u režiji. Vješt animator razložiti će na planove što je moguće više elemenata, pogotovo sve karaktere, a katkada će i sam karakter razložiti na planove, u dijelove koji se različito animacijski ponašaju u pojedinim trenucima.

Kad ne bi bilo celova, onda bi se svaki detalj svakoga kvadrata paralelnih radnji morao *ukopiravati* na jedan plan (to je slučaj kad je iz nekih likovnih razloga čitav film rađen, na primjer — na papiru), pa čak i oni dijelovi radnje kad neki karakter miruje, a, što je najmukotrpnije, morale bi se iz kvadrata u kvadrat ukopiravati i čitave pozadine.

Budući da celovi zadržavaju dio svjetlosti, ipak se izbjegava u jednome kadru imati više od šest planova. To dakako, ne vrijedi u slučaju ako se planovi obrađuju kompjutorski. U slučaju računalno obrađenih predložaka, budući da je riječ o digitaliziranome *skeniranju,* moguć je teoretski neograničen broj planova i upravo u tome detalju velika je prednost računalne animacije pred klasičnom.

Iz razloga zadržavanja svjetlosti, svaki kadar u svakome svome kvadratu mora imati *jednak broj planova*. Ukoliko se u nekom od planova dio vremena ne događa ništa, to jest karakter je 'otišao' ili nije još 'došao', za to vrijeme u tome planu bit će prazni, takozvani *čisti cel*. Novi kadar može imati drugi broj planova, jer nakon prijelaza između kadra i kadra oko ne zapaža nijansu svjetlosne razlike.

Planovi se označavaju *rimskim brojkama I, II, III, IV,* itd. i prvi plan je onaj koji je 'najviši', to jest oku ili kameri najbliži, premda je to u različitim kinematografijama različito. S tim u svezi logično je da animator tako razlaže karaktere u planove da stalno ima na umu koji je karakter tijekom kadra 'ispred kojega'. Boje kojima će se poslije bojati karakteri ne propuštaju svjetlost, pa će logično (a to je i smisao svega) u pojedinim dijelovima radnje karakteri prednjih planova prekrivati one iza.

Nakon što je odlučio koji će karakter, ili dio karaktera, ići u koji plan (tijekom kadra moguće je, i često nužno, da karakteri ili njihovi dijelovi 'sele' iz plana u plan), animator počinje s *animacijom* svakoga pojedinog plana.

Ekstremi. Svaki pojedini plan dobit će vlastitu mapu, takozvanu *košuljicu* (najčešće je to običan list presavijenoga

papira), na kojoj će pisati broj kadra, broj plana i broj crteža (takozvanih *folija*) u tome planu. Na košuljici će animator napisati i koliko je za taj plan potrebno kojih formata celova ukoliko se film realizira klasičnom tehnikom.

Rezultat su glavne animacije crteži koji se zovu *ekstremi* (isto tako zovu se i u angloameričkoj nomenklaturi, a rabi se i izraz *key drawings*).

Ekstremi su ključni crteži nekoga pokreta koji taj pokret u potpunosti definiraju, i oni određuju karakter toga pokreta.

Na primjer: ako neki karakter sjedi i jednostavno ustane, koji punktovi u toj radnji tu radnju potpuno definiraju? Dva su takva punkta: onaj kad karakter sjedi i onaj kad je ustao. Dakle, glavni animator nacrtat će samo ta dva crteža, a ekstremima ih zovemo jer po svojim karakteristikama, izražajnosti i stilizaciji znače neponovljivu i sugestivnu kreaciju, zato što animator nikada samo ne pomiče karaktere, nego ih *oživljava* (latinski *anima* = duša). Drugim riječima, animator uvijek kreira takve ekstreme koji će stvoriti izvorne i originalne oblike pokreta, i uglavnom su hipertrofirani u odnosu na stvarne, životne, antropološke ili anatomske pokrete.

Ekstreme glavni animator crta na pultu služeći se štiftovima, *respektirajući u potpunosti položaje i dimenzije koje mu je odredio glavni crtač karaktera*. U pozicioniranju karaktera glavni animator mora svakako slijediti glavne crteže, kao i upute i sheme koje je od glavnoga crtača dobio. Isto tako, na štiftove će staviti i glavni crtež pozadina, u slučaju kada animira karaktere koji 'fizički' korespondiraju s pozadinama (na primjer, neki lik 'ulazi u vrata', i glavni će animator morati precizno znati na kojem se mjestu to točno događa, itd.).

Crteži koji će doći između ekstrema su *faze* i one više ne utječu na karakter pokreta, nego o njihovu broju ovisi tek njegova brzina.

O vještini animiranja napisane su čitave knjige i brošure i ovdje neću o tome pisati. Nakana je ovoga teksta precizno opisati dužnosti glavnoga animatora, a ne načine kako on kreativno rješava brojne animacijske probleme. Svakako, u kreativnom smislu, upravo je stvaranje ekstrema onaj prijelomni čin koji će definirati vremensku, oživljenu dimenziju nepomičnih crteža-predložaka. Praktički, upravo je animacija ona alkemijska formula za kojom tragaju svi crtanofilmski stvaraoci.

Glavni će animator kreirajući pokrete unutar kadra i njihove specifične brzine svakako respektirati *timing* koji mu je u knjizi snimanja i 'pretkartonom' određen.

No, iz potreba montaže, glavni će animator *svaki kadar* napraviti *20 posto dulji* (ni više ni manje) od neto predviđena trajanja toga kadra!

To će napraviti na mjestima gdje je to moguće i logično: kod takozvanih *štilštandova* — mjesta gdje figura stoji (o štilštandu će još biti riječi), kod *ciklusa* — gdje se radnja ponavlja, na početku i na kraju kadra, ili će jednostavno namjerno animirati varijante, znajući unaprijed da će nešto u montaži otpasti.

Valja svakako reći da nema toga redatelja na svijetu koji može unaprijed planirati neto trajanje kadrova, i da mu za montažu nije potreban baš niti kvadrat viška. U animiranom filmu, taj nužni montažni višak optimalno je 20 posto. Budući da su najveći troškovi u animiranom filmu oni kojima se plaća ljudski rad, onda glavni animator ne smije improvizirati više od toga postotka ukoliko to produkcijskim i financijskim planom nije posebno predviđeno.

Na dnu crteža jednoga ekstrema glavni animator taj crtež označava trima znakovima: prvo je brojka koja označava broj kadra, pa je rimska brojka koja označava broj plana, i treća je brojka koja označava broj crteža u tome planu, ali budući da je riječ o ekstremu, ta je brojka *zaokružena*. Između ekstrema naknadno će biti umetnute faze koje se označavaju na isti način kao i ekstremi, samo brojevi crteža nisu zaokruženi. Dakle, animator ne crta ekstreme 1, 2, 3, 4, itd., nego ih označava brojevima u redoslijedu koji će biti po redu nakon faziranja.

To mu nije problem budući da upravo on odlučuje o broju faza, pa prelazeći na crtanje sljedećeg ekstrema točno znade na kojem je broju folije računajući od 1.

Važno je napomenuti da ekstremi moraju biti precizno nacrtani budući jer znače (zajedno s fazama) crteže koji će se kopirati na cel. Preciznost je posebno važna u slučaju kad se crteži *skeniraju* i koloriraju računalno jer njihova likovnost postaje automatski izvornom.

Ovdje je važno još nešto spomenuti.

U američkoj praksi (pogotovo tamo gdje se radi u stilu *pune* animacije, gdje nastoje da je što manje faza, a što više ekstremima izvorno kreirana pokreta), gledaju koliko je to god više moguće osloboditi glavnog animatora besmislena gubljenja vremena na precizno iscrtavanje, i što više ga usredotočiti na kreaciju karaktera pokreta.

Pa tamo i glavni animatori crtaju u skicama, ali slijedi ih posebna profesija takozvanih *čistača* (*cleaners*), koji njihove ekstreme precizno iscrtavaju (zapravo ih dovršavaju-kopiraju na novim papirima).

U nas čistači nisu nikada zaživjeli u praksi (makar je bilo takvih pokušaja u nekim koprodukcijama) i uvijek smo se vraćali uobičajenom postupku gdje iza animatora odmah dolazi fazer. Stoga u ovoj tehnologiji, i tehnološki, a i financijski, čistače jednostavno — ispuštam. Naravno, iz toga slijede i nešto drukčije obveze ostalih sudionika u produkciji, ali u ovom sustavu koji opisujem važno je da se znade da je to sustav *bez čistača*.

O dužnostima *fazera* bit će posebno govora, no nemoguće je već na ovome mjestu ne opisati dobar dio te profesije, jer je fazer u potpunosti ovisan o animatoru.

Dakle, fazer će crtati faze pokreta koje se nalaze između ekstrema. Da bi to mogao, animator mu je dužan nacrtati *sheme za faziranje*. Naime, faze između ekstrema mogu biti raspoređene na različite načine, i o njihovoj raspoređenosti također uvelike ovisi karakter pokreta.

Ovdje neću dalje razglabati o teoretskim i praktičnim implikacijama po animaciju u svezi s pozicioniranjem faza, zaključit ću tek time da je animator dužan shematski zatražiti od fazera, osim broja faza, i način njihova raspore-

da. Animator će shemu za fazera nacrtati na listu gdje je *početni ekstrem pokreta*. Ukoliko na listu početnog ekstrema nema nikakve sheme, onda se podrazumijeva da se faze raspoređuju jednolično, u istim razmacima.

Glavni će animator nastojati, i to nikako olovkom, nego drugom bojom (jer je pravilo da se sve što je na crtežu crtano olovkom poslije kopira na cel), fazeru označiti i razne druge sheme i naputke, kako bi se izbjegli možebitni nesporazumi.

Ukoliko se pojavljuju takozvana *narezivanja*, dakle, slučajevi kad karakter prividno biva pokriven iz kvadrata u kvadrat detaljom pozadine koja je zapravo 'iza', onda će to glavni animator jasno naznačiti fazeru na prvom i posljednjem ekstremu, odnosno od početka do kraja narezivanja. Naime, crtu narezivanja precizno će kopirati kopisti na svim crtežima uvijek s istoga, prvog crteža gdje se narezivanje pojavljuje, jer samo se tako mogu izbjeći vizualne neugodnosti da se ta crta u filmu — vidi.

Zapravo, besmisleno je navoditi sve moguće primjere kako će animator nešto 'poručiti' fazeru kako bi mu olakšao potpuno razumijevanje animacijskoga zadatka. To ovisi i o maru i inteligenciji animatora, gdje on često naputke sam improvizira. Ako se crteži dalje računalno obrađuju, onda crteže prepune naputaka i shema treba još jednom kopirati kako u kompjutor ne bi ušle i sheme i napuci kao dijelovi crteža, koje će onda trebati mukotrpno 'brisati'.

Nakon završena faziranja glavni animator dužan je *pregledati i ocijeniti da li faze zadovoljavaju*. Naravno, ukoliko smatra da neke faze ne zadovoljavaju profesionalne tehnološke standarde, te faze vraćaju se na dodatnu izradu (doradu) i fazer za taj dodatni posao ne dobiva naknadu.

Upravo na ovome mjestu važno je odgovoriti na jedno od najvažnijih pitanja u svezi s tehnološkim obvezama glavnoga animatora, a to je *koliku je količinu crteža, ekstrema, u odnosu na sveukupan broj folija on dužan napraviti?*

Tu vladaju mnoge zbrke, i na temelju višegodišnje prakse dužan sam na to prevažno pitanje dati točan odgovor koji će slijediti neka utvrđena iskustva i općeprihvaćene nepisane standarde.

Važnost ovoga pitanja treba gledati i u svjetlu činjenice da je glavni animator *plaćen po minuti animacije, to jest prema dužini izanimiranih kadrova u cijelosti prema kartonu snimanja, a fazer je plaćen po broju nacrtanih faza!*

Dakle, *broj ekstrema u sveukupnome broju folija mora činiti najmanje 40 posto u odnosu na broj faza.*

Evo jednoga primjera. Zamislimo da se neki karakter, na primjer obična kugla, rutinski (dakle, u maniri gotovo obične translacije) kreće kroz prostor u točno *stotinu crteža* (za ovaj primjer nije važno da li će se to snimati u A1 ili u A2 sustavu). Prema prirodi pokreta, bilo bi dovoljno da animator nacrta samo *ekstrem broj jedan i ekstrem broj sto* i da pomoću ta dva ekstrema potpuno definira karakter toga pokreta. No, što bi se onda dogodilo? Glavni animator bio bi plaćen za dužinu animacije u trajanju od sto crteža, ali bi producent morao u isto vrijeme platiti i devedeset i osam faza. Vrlo brzo takav projekt došao bi u nemogući financijski škripac.

Prema tome, bez obzira što je riječ o rutinskome pokretu, glavni animator *dužan* je u ovome slučaju nacrtati *četrdeset ekstrema (zapravo još trideset i osam međuekstrema)* i opet će biti plaćen za dužinu animacije od sto crteža, ali će trošak faziranja biti logičnih *šezdeset faza*. Zašto sam napisao da je glavni animator dužan nacrtati 'najmanje' 40 posto ekstrema u odnosu na sveukupan broj crteža-folija? Zato što će se naći u situacijama kad će taj broj trebati biti i nešto veći, i u tim slučajevima glavni animator u odnosu na producenta i fazera mora se ponašati kao svojevrstan *profesionalac gentelman*. Ako je broj ekstrema veći od 40 posto, animator će za taj 'višak' crteža biti plaćen *kao da je riječ o fazama*.

Odnos broja ekstrema u odnosu na broj faza kontrolira se po svakome kadru posebno ukoliko je riječ o projektima gdje je prisutna organizacijska shema hiperprodukcije, jer teoretski može se dogoditi da svaki kadar radi drugi animator. No, ukoliko je riječ o manjim projektima, ili o takvim filmovima gdje radi samo jedan animator, taj odnos može se odnositi na *čitav film* i varirati od kadra do kadra.

No, upravo s tim u svezi sada je pravi čas za objašnjenje uloge i funkcije *pomoćnog animatora* (u angloameričkom *animator assistant*).

Pomoćni animator. Baš u slučajevima rutinskih animacija i međuekstrema, na osnovi naputaka i shema, ili skica, glavni animator može dobiti pomoćnika *koji može nacrtati čak do 50 posto od sveukupnog broja ekstrema*. Takvi su slučajevi vrlo česti u slučaju stilizirane animacije i filmova s manjim brojem folija po minuti. U slučaju da je glavnom animatoru predviđen pomoćnik, onda se njegov honorar računa baš prema tome mogućem maksimalnom broju crteža pomoćnika. To jest, glavni animator plaćen je prema dužini animacije za *20 posto nacrtanih ekstrema* i to je njegova fiksna obveza, a ukoliko crta više, pripada mu dodatni dio honorara od pomoćnoga animatora. Teoretski, ukoliko nema pomoćnog animatora, glavni animator dobiva i svoj i njegov honorar predviđen po financijskom planu.

Dakle, onih obveznih 40 posto ekstrema odnosi se i na crteže glavnog i na crteže pomoćnog animatora.

To objašnjenje vrlo je važno, jer producenti katkada 'štede' na suradnicima, pogotovo na pomoćnim animatorima, i treba biti potpuno jasno da im je ušteda kontraproduktivna: prvo, honorar pomoćnog animatora dobit će glavni animator i, drugo, glavnom animatoru znatno se usporava produktivnost.

Dakle, mogu završiti priču o 'kugli koja se kreće u sto crteža...'

Ako želimo biti do kraja korektni i precizni, glavni animator ipak je dužan osim ekstrema broj jedan i ekstrema broj sto nacrtati još (otprilike ravnomjerno raspoređenih) osamnaest ekstrema. Sveukupno, to je dvadeset. Ostalih dvadeset nacrtat će pomoćni animator, a šezdeset faza ostaje fazeru.

Kako bi glavni animator mogao u potpunosti obavljati svoj posao, osim crtanja ekstrema trebao bi znati i neke

tehničke osobine trik-kamere, odnosno pripadajućeg joj trik-stola.

Sheme za snimatelja. Mnoga animacijska rješenja postižu se 'neanimacijskim' sredstvima, odnosno, nisu u sferi uloge ekstrema, ali ne samo da su vrlo svrsishodna nego su u animaciji i nužna.

Tu mislim na *pretapanja, zatamnjenja i odtamnjenja, na vožnje štiftova, na vožnje stola, na približavanje i udaljavanje kamere, na rotaciju stola* i na takozvano *drmanje kamere*.

Naravno, neću ulaziti u potankosti svih tih tehničkih mogućnosti. O tome će još biti riječi kod opisa uloge trik-snimanja u tehnologiji animiranoga filma, a o tome postoji i opsežna literatura.

No, za profesiju glavnog animatora bitno je da se koristi tim mogućnostima u animaciji, a on je s tim u svezi *dužan nacrtati snimatelju* točne upute ukoliko se nekom od tih mogućnosti koristi. Glavni animator dužan je precizno, na dovoljno veliku papiru, ili na više njih, nacrtati *sve predviđene kompozicije* u tome kadru i točno, u kvadrat, definirati vremena koja su između pojedinih kompozicija, kao i vremena u kojima pojedine kompozicije imaju nepromjenjivu dimenziju.

I kad je riječ o translacijama istih kompozicija lijevo-desno, ili gore-dolje, glavni animator shemom će povezati središta kompozicija i točno ucrtati svaku veličinu razdioba iz kvadrata u kvadrat. Naime, isto kao i kod faza, vožnje ne moraju biti jednoliko raspoređene između graničnih kompozicija i često se na početku i na kraju kretanja rade velika 'zgušnjavanja', svojevrsne amortizacije. Ukoliko glavni animator ne napravi nikakvu shemu, nego samo ucrta kompozicije i definira vrijeme u kvadratima između jedne i druge, snimatelj će to napraviti mehanički — s jednakim razdiobama.

Inzistiram da animatori crtaju snimatelju sheme i da brojčane razdiobe napišu u kartonu snimanja.

To je važno i u slučaju računalne realizacije filmova. Sheme su važne čak i kad je riječ o najobičnijem koncentričnom približavanju ili udaljavanju kamere gdje je isto središte kompozicija. Naime, ukoliko animator ne napravi shemu, redovito će biti razočaran 'grubim', jednoličnim kretanjem kamere, ali pogreška ide na njegovu adresu.

U praksi sam upravo tu nailazio na najviše aljkavosti i amaterizma. Animatori to, tobože, prepuštaju snimateljima ili programerima, ali oni doista nisu pozvani (ni plaćeni) kreirati vožnje.

Sve te sheme glavni animator radit će vrlo pregledno, koristeći se olovkama različitih boja.

Ukoliko se koristi takozvanim *vožnjama gornjih ili donjih, ili lijevih i desnih štiftova*, glavni animator dužan je nacrtati i za te vožnje precizne sheme s razdiobama po kvadratima i jasno označiti *početni i završni položaj štiftova* koji su se 'vozili' kvadrat po kvadrat. Teško je ovako teoretski to objasniti, no trik-stol tako je konstruiran da je moguće kvadrat po kvadrat voziti i samo jedan od planova u odnosu na druge planove, kao i samu pozadinu, više planova odjednom ili sve planove. Tehnički, to se izvodi tako da se plan koji se vozi stavi na posebne štiftove koji su postavljeni sa suprotne strane od štiftova koji su fiksni, i celovi kvadrat po kvadrat 'klize' jedni preko drugih, a u konačnici, na filmu, opet ćemo vidjeti integriranu radnju.

Te su mogućnosti fascinantne i rabe se pri pokretu karaktera u odnosu na pozadinu, kad je taj pokret u *ciklusima*, to jest kad se animator koristi istim crtežima, ali i u mnogim drugim situacijama.

U ovim slučajevima često se koriste dvostruki ili trostruki formati celova, jer se ni u kom slučaju ne smije dogoditi da kamera u bilo kojem kvadratu ode izvan kompozicije i 'snimi' rub cela.

Svakako, glavni animator dužan je racionalizirati i skrbiti se o potrošnji celova. Na primjer, ako neka radnja zbog koje su se rabili dugi celovi završi i nastavi se radnja u kojoj nije potrebna vožnja, zbog kontinuiteta i racionalnosti glavni će animator u pogodnom kvadratu promijeniti položaj osnovnih, fiksnih štiftova i premjestiti ih kako bi se barem dio kadra opet rabili standardni formati celova.

Ukoliko se dakle koristi vožnjama štiftova, glavni animator dužan je i točno definirati početne *odnose njihova položaja*. To radi tako da jednostavno izreže iz jednoga perforiranoga papira dio trake s perforacijama i nalijepi ga na drugi papir u željeni odnos prema prvim perforacijama. Zato na raspolaganju mora imati barem jedan par štiftova.

Apsolutno je nemoguće opisati sve mogućnosti koje će se glavnom animatoru pojaviti pri koncipiranju animacijskog sustava jednoga kadra, konačno njihova uporaba ovisi i o njegovoj domišljatosti, radoznalosti i kreativnosti.

Za kraj opisa dužnosti glavnoga animatora ostavio sam, u formalnom smislu, možda i najvažniju.

Karton snimanja. Treba znati da je upravo glavni animator onaj po čijim će se napucima film i snimati.

Kako u tome treba izbjeći bilo kakvu improvizaciju, i kako se nerijetko događa da iz raznih razloga snimatelj i animator nisu u mogućnosti komunicirati, postoji formular koji je glavni animator dužan precizno ispuniti i na temelju kojega (osim i iz shema i crteža kompozicija) snimatelj može točno 'pročitati' što se u svakom pojedinom kvadratu događa, i to u svim planovima i uz uporabu svih tehničkih mogućnosti.

Taj formular naziva se *karton snimanja* (u angloameričkom *dope sheet* ili *exposure sheet*).

Nemoguće je na ovome mjestu opisati sve mogućnosti kartona snimanja, ali ukazat ću na neke bitne detalje.

Karton snimanja mora biti što uredniji i pregledniji, sa čitkim brojkama i uputama.

Dobro je da glavni animator, u za to predviđenim prostorima, i tekstualno opisuje radnju koja u isto vrijeme 'teče' u tehnološkom smislu upisana brojkama crteža po planovima. To je jako važno jer je naknadno, pogotovo kod dugih kadrova, nemoguće samo iz brojki folija identificirati o kojoj je radnji riječ.

Glavni animator upisuje u rubrike brojeve folija po planovima, gdje svaki plan počinje s 1. Rubrike planova u vertikalnom su smislu paralelne, tako da se jednostavno,

horizontalno iz kvadrata u kvadrat, iščitava sve što se u tome kvadratu događa i kakva je u tome kvadratu kombinacija crteža po planovima.

Glavni animator u karton snimanja *ne upisuje brojke ekstrema zaokružene kružnicom* kao što je to radio na crtežima, jer je snimatelju doista svejedno što su ekstremi, a što su faze. Upisuje jednostavno brojeve folija.

Ukoliko se koristi folijama iz nekoga drugog kadra, onda će brojke tih folija pisati *bojom*, kako bi i vizualno snimatelju ukazao da to nisu folije iz toga kadra. Naravno, sa strane će mu napisati naputak, iz kojeg su to kadra folije.

Ako u tijeku kadra neki karakter iz nekih razloga prijeđe u neki drugi plan u odnosu na onaj u kojem je 'započeo' svoj animacijski život, animator će jednostavno u planu u koji se 'doselio' taj karakter *nastaviti* redati brojke tako da osigura *brojčani kontinuitet* u tome planu. Nipošto nije preporučljivo seliti folije u drugi plan i nastavljati numeraciju iz 'bivšeg' plana jer su moguće nesagledive zbrke. Na mjestu gdje je figurativno, a ne brojčano karakter promijenio plan, svakako treba u obliku naputka sa strane tu činjenicu napisati snimatelju, jednostavno, da ne pomisli kako je došlo do neke zabune.

U vertikalnim rubrikama, gdje su predviđeni podaci o vožnjama štiftova, stola i promjenama kompozicija, glavni animator dužan je u rubriku *svakoga kvadrata* upisati brojčicu raspodjele iz sheme. Neki animatori to zanemaruju i samo napišu, npr. *kompozicija A — izvlačenje na kompoziciju B u 86 kvadrata*, i nakon 86 kvadrata upišu: *kompozicija B*. To nije dovoljno! Makar se to čini samo po sebi razumljivim, glavni animator dužan je u rubriku upisati i svih 86 brojaka pomicanja. Naime, tako će i taj specifični podatak snimatelj moći iščitati u horizontalnom iščitavanju svakoga kvadrata.

Ukoliko upisuje u karton sustav A2, glavni će crtač brojke, dvije po dvije iste, upisivati u vertikalne rubrike u cik-cak formi. Isto će to raditi kod sustava A1 za po jednu brojčicu. Cik-cak upisivanje i vizualno snimatelju pokazuje da se redaju u skupini crteža *različiti* crteži.

Ukoliko brojke pišu u vertikali, jedne ispod drugih, onda to znači da je riječ o nekom *ciklusu*. U tom slučaju sve brojke čitavoga ciklusa bit će upisane u cik-caku onoliko puta koliko se puta ciklus ponavlja.

Ukoliko se u tom brojčanom sustavu događa nešto naizgled nelogično, na primjer da se brojke jednoga plana redaju po redu, a onda naglo upadne neka druga brojka, ili je dio brojeva 'preskočen', posljednju 'logičnu' brojku u vertikalnom nizu glavni će animator *podcrtati* i tako dati snimatelju do znanja da nije riječ o greški, nego tu 'brojevnu zbrku' vode neki posebni animacijski razlozi. Za svaki slučaj, o tome će mu sa strane napisati i naputak.

Ukoliko se u radnji događa takozvani *štilštand*, slučaj da iz nekih razloga (privremene, kraće ili dulje, ili stalne statičnosti karaktera ili nekog njegova dijela) treba ponavljati u vertikalnom nizu istu brojku, ako je to ponavljanje u *više od dva kvadrata*, onda se ne upisuje ista brojka u sve vertikalne kućice, nego se ona napiše u kvadratu gdje se pojavljuje prvi put i u kvadratu gdje se pojavljuje posljednji put, i te dvije iste brojke povežu se po vertikali krivudavom crtom. To vizualno pomaže snimatelju da racionalno organizira snimanje i jasno vidi da se neka folija ne mijenja iz kvadrata u kvadrat, nego tamo stoji dulje.

Napisao sam već, nisam sretan s riječju *štilštand*, no kako će teško zaživjeti latinizam *statika,* koji se neuspješno pokušavao primijeniti u praksi, onda ipak preferiram angloamerički izraz *hold*.

Glavni će animator uza svu preciznost, snimatelju putem obične pisane poruke uz rubrike gdje je to aktualno u svakoj prigodi skretati pozornost na složenije ili neobičnije zahtjeve koji proizlaze iz kartona snimanja.

Svakako, posebno će mu skrenuti pozornost na odtamnjenja i zatamnjenja, na pretapanja i slično.

Posebno treba biti precizan kad je riječ o pretapanju u samo nekom od planova, jer tada po vertikali treba 'zgurati' u istoj rubrici dva stupca brojki folija koje se pretapaju.

Na kraju i na početku, to jest u prvom i posljednjem kvadratu svakoga lista kartona snimanja, glavni će animator upisati sve brojke i pripadajuće oznake toga kvadrata, bez obzira što se možda neki *hold* ili kompozicija nastavljaju i na novom listu kartona snimanja. To je neizmjerna olakšica snimatelju u dinamičkoj kontroli snimanja pojedinoga kadra.

Još jednom ću naglasiti: usavršavanje sve sofisticiranijih sustava realizacije animiranih filmova u digitalnoj konfiguraciji ne samo da nije smanjilo, nego je *pojačalo* potrebu za urednim i preciznim kartonima snimanja.

*

Na kraju animacije pojedinoga kadra organizator će iz fascikla toga kadra izvaditi glavni crtež pozadine i uputiti ga u scenografski odjel, gdje će poslužiti za točnu realizaciju pozadina. Izvadit će iz fascikla i glavne crteže karaktera i *arhivirati ih* (nažalost, najčešće se bacaju) jer su oni svoju funkciju do kraja ispunili i u daljem tehnološkom lancu više nisu potrebni.

Izvadit će sve sheme, kompozicije i kartone snimanja i pohraniti ih na drugome mjestu sve do trenutka kad se oni 'vraćaju' u fascikl, a to je uoči samog snimanja.

Pojedini planovi s ekstremima u košuljicama, ili čitav kadar, odlaze fazerima, ili jednom fazeru, već kako je dinamikom i organizacijom posla predviđeno.

2.(e) Faziranje

Faze (u angloameričkom *inbetweens*) crteži su koji se ucrtavaju između ekstrema ili međuekstrema.

Treba svakako napomenuti da bez obzira na vještinu, talent fazera (angloamerički *inbetweener*) i kvalitet faza, samo faziranje ne držimo autorskim poslom, nego relativno mehaničkom radnjom. Naime, fazer je u svemu dužan slijediti crteže i upute animatora, i u tom smislu, bez obzira na nadarenost fazera, nije uputno da on bilo što improvizira ili sam kreira.

Faziranje je vještina koja se stječe praksom, pa i sami animatori u dijelu svoga praktičnoga obrazovanja prolaze faziranje. Stoga o samoj tehnici faziranja neću trošiti riječi, tek

jedna važna napomena: fazer je dužan točno i precizno, po shemi koju mu je dao animator, iscrtati faze na način da su na mjestu između ekstrema postavljene sa svim svojim detaljima i dimenzijama. Na primjer, ako je faza točno između dvaju ekstrema, onda sve dimenzije, detalji i gabariti faze moraju biti u odnosu na iste gabarite, dimenzije i detalje ekstrema — točno na sredini, između njih.

Ukoliko animator želi da su faze, na primjer, poredane u luku, obvezan je dati takvu uputu fazeru i točno mu iscrtati shemu luka. Ukoliko nema nikakvih uputa u tome smislu, fazer će sve točke faze postavljati pravocrtno, najkraćom linijom u odnosu na pripadajuće točke ekstrema.

Kao što rekoh, pojedini fazer može raditi samo pojedine planove nekoga kadra, pa u tome slučaju nije potrebno da dobiva fascikl kadra, nego samo košuljicu toga plana s ekstremima.

Crtež fazera mora što vjernije imitirati tip crteža animatora. Kad se poslije poredaju crteži nekog pokreta jedan do drugoga, ne bi se smjelo razabirati što su ekstremi, a što su faze.

Postavlja se često pitanje: ukoliko je linija (*outline*) karaktera netipična, isprekidana, namjerno 'šlampava' i slično, da li će takvu liniju crtati i animator u animaciji, a onda i fazer (što može značiti popriličnu teškoću)? Odgovor je: u načelu ne! Naime, bolje je da se čitava olovka radi što preciznije, mehanički, a onda će se u kopističko-kolorističkom odjelu nastojati pri kopiranju linija kreirati kako je to naznačeno u model-listi. U kreiranju linije upravo je klasična tehnologija i dalje nenadomjestiva u odnosu na digitalnu.

Fazer fazira na način da na štiftove uvijek stavi dva ekstrema, i to početni gore, a onda crta metodom 'sredina'. Metodu sredina realizira kod slijedećih faza tako da fazira između ekstrema i faze, i tako fazira faze sa sve manjim pomacima u odnosu na ekstrem.

Ukoliko je na početnom i završnom ekstremu nekog pokreta naznačeno da se karakter *narezuje* u odnosu na neki detalj pozadine (prividno na tome mjestu nestaje iza tog dijela pozadine), glavni animator je, kao što sam to već rekao, olovkom u boji dužan nacrtati tu zamišljenu liniju (koristeći se glavnim crtežom pozadine). Dužan je napisati na ekstremima naziv te pozadine po čijem se detalju narezuje, a onda je i fazer dužan isto to učiniti u *svim fazama* u kojima se karakter narezuje.

Katkada animator animira *samo dio nekoga karaktera*, bez obzira što iz nekih razloga taj karakter nije razložen u planove, nego je integralan.

U tom slučaju nema smisla u svim ekstremima i fazama toga pokreta precizno ucrtavati dio koji je statičan (nepromjenjiv) jer bi svakako došlo do makar sitne nepreciznosti, koja bi poslije u integriranom pokretu bila vidljiva. Dovoljno je nacrtati kompletno samo početni ekstrem, a statični, nepromjenjiv dio ucrtat će se na ostalim ekstremima otprilike *olovkom u boji* i upisati na svakom od tih ekstrema: '...ostalo kopirati s (npr.) ekstrema br. 8' (početnog ekstrema).

Zašto ovo spominjem u dijelu koji se odnosi na posao fazera? Zato što je to isto dužan napraviti i fazer na *svim fazama* gdje se taj slučaj ponavlja. Crteži, naime, poslije idu u kopističko—koloristički odjel i svaka folija (crtež) mora na sebi imati potpunu informaciju o tome što se s tom folijom radi. Nedopustivo je da neki crtež ima dio iscrtan olovkom u boji (što znači da taj dio nije 'originalni' i integralni dio crteža koji se finalizira), a da nema uputa što ta bojana linija znači: da li dio koji se narezuje po pozadini, ili dio koji se iskopirava po nekom temeljnom ekstremu.

Fazer svoje crteže označava na isti način kao i animator, ali broj crteža *ne zaokružuje*.

*

Nakon završena faziranja, folije se vraćaju glavnom animatoru na pregled.

Ukoliko faze zadovoljavaju grafičko-tehnološke kriterije, one se po brojčanom redoslijedu 'umiješaju' među ekstreme i čine jedinstvenu numeričku cjelinu *folija* pojedinoga plana, a svi planovi u svojim košuljicama cjelinu folija pojedinoga kadra.

Treba svakako napomenuti da je u studijima gdje se prakticira puna, *diznijevska* animacija, uloga fazera zanemariva. Nastoji se što više folija kreirati kao ekstreme, pa su zapravo fazeri u tom slučaju asistenti animatora.

2.(f) Proba animacije

Danas postoje sofisticirani i jeftini uređaji za testiranje animacije. Preporuča se testiranje animacije već kod pojedinih dijelova pokreta kao cjelina. Naime, proba animacije ne radi se da bi se testirala režija filma, nego samo da bi se *provjerio određeni dio pokreta*.

Proba je nužna, jer ako još nešto treba promijeniti ili dodati, sada je pravi čas. Doista je besmisleno, neracionalno i neprofesionalno snimiti film pa vidjeti da neki dio pokreta nije u redu, i onda ići raditi sve iznova, iz faze olovke.

Ne mora se testirati baš sve, ali svakako treba zahtjevnije i rizičnije pokrete. Čak i vrlo iskusnim glavnim animatorima katkada je neka animacija prava pustolovina, puna neizvjesnih učinaka.

No, što raditi kad nakon probe animacije odlučimo da neki izanimirani dio doista treba promijeniti?

U tom smislu, praksa je potpuno nedefinirana, pa se koristim ovom prigodom da ponudim logično, pravedno i svrsishodno rješenje. Takvi slučajevi naime, ni u organizacijskom ni u financijskom smislu nisu ugodni, no u profesionalnim produkcijama sasvim su normalni i tretiraju se kao svojevrsna *izrada varijanti*. U tom smislu, producentu bi unaprijed moralo biti jasno u kakve je produkcijske okolnosti ušao.

Budući da je ovo tehnologija prosječnoga filma kako sam ga opisao u uvodu, kažimo da su za takvu vrst produkcije varijante *nedopustive*, ukoliko bitno izlaze iz okvira onih 20 posto viška o kojima sam govorio u opisu tehnologije animacije.

Ako se ipak probom animacije zaključi da dio olovke valja ponoviti, onda treba postupiti na ovaj način:

• Ukoliko promjenu iz nekih kreativnih razloga, ili iz razloga što je proba poslužila tek za konačno artikuliranje ideje o pravom i drukčijem pokretu, zatraže redatelj ili producent, ponovni posao animiranja i faziranja platit će se i animatorima i fazerima.
• Ukoliko se zaključi da animacija nije bila dobra, da ne odgovara zahtjevima iz projekta, ili je glavni animator nezadovoljan rezultatom svoga rada, onda će se platiti samo ponovno faziranje (naravno, ukoliko to nije pretjerano i ukoliko producent na to pristane, jer, naposljetku, ako je toga previše, postavlja se i pitanje profesionalnosti animatora).
• Ukoliko je loša animacija rezultat neprofesionalnog učinka ili propusta fazera, fazer je dužan ponoviti faziranje bez naknade.

*

Druga je produkcijska faza gotova. Film je kompletno završen *u olovci*. Tehnološki, iz nekih razloga moguće je na neko vrijeme produkciju 'zamrznuti' i nastaviti je u drugim produkcijskim okolnostima. Dapače, još je moguće odustati, na primjer, od tehnike cela, tehnološki potpuno prijeći na računalo i tako realizirati film.

3. Radna kopija

Ova, treća faza produkcije sastoji se od slijedećih pet podfaza:

a) kopiranje,
b) koloriranje,
c) izrada pozadina,
d) trik snimanje,
e) izrada radne kopije.

Treća produkcijska faza uglavnom se sastoji od konačnoga definiranja predložaka koji će se snimati, njihove likovne realizacije i samoga snimanja.

Valja napomenuti da se u slučaju uporabe kompjutora ta faza tehnički razlikuje od tehnologije cel-animacije, no kao što u uvodu rekoh, ako se ne radi o 3D-animaciji gdje se predlošci izvorno kreiraju računalno, što je zapravo potpuno novi žanr u animaciji, onda je razlika tek u tehničkim finesama. Naime, i kod kompjutora, folije treba *skenirati*, obojati, postaviti u *layere*, napraviti precizan karton snimanja i sheme. Katkada se skeniraju i već obojeni crteži, katkada se skeniraju već gotove pozadine, ili ih se boja računalno, no animacija *pomoću kompjutora* tek je tehnološka inačica klasične animacije, i sve opisane predloške lako je, i valja ih, i na nju primijeniti.

3.(a) Kopiranje.

Svrha te tehnološke faze jest sve crteže karaktera koji su do tada rađeni na papiru *precizno precrtati na celove* respektirajući zadane formate celova, kao i karakter linije zadan u model-listi.

Naravno, kopisti se pritom služe štiftovima, i moraju biti tako profesionalno izvježbani da se njihovi crteži međusobno ne razlikuju u likovnome stilu linije. Kopističke linije najčešće se iscrtavaju tuševima, ali postoje i druge tehničko-likovne mogućnosti.

Ako se film snima u tehnici *animacije na papiru*, bez obzira što je olovka u cijelosti već napravljena na papiru, pametno je to još jednom kopirati *na nove papire* (posebne kvalitete vrste), bez shema i naputaka, tehničkim sredstvom koje je zamišljeno model-listom (olovke, pasteli, tuševi itd.).

Kopist će respektirati sve naputke animatora koji se odnose na kopiranje. Tu posebno mislim na *boju linija, narezivanja i ukopiravanja*. Općenito, kopist će kopirati sve ono što je u crtežima na papirima crtano *olovkom*, a crteže i oznake ostalih boja smatrat će shemama i uputama. Na kopističkom celu (unutar kompozicije) ne smije biti ničega što nije određeno za snimanje.

U desnom donjem uglu kopist će na isti način kao i u olovci napisati broj kadra, rimsku oznaku broja plana i broj folije u tome planu. Kopirani ekstrem *neće više zaokružiti* jer, rekosmo, za karton snimanja to više nije važno.

Organizator će po nekoj organizacijskoj potrebi angažirati potreban broj kopista i podijeliti im folije za kopiranje.

*

Nakon kopiranja *čitava se olovka arhivira*, i u fasciklu kadra ostaju samo iskopirani celovi u košuljicama po planovima.

Budući da su tehnološke faze kopiranja i koloriranja na neki način povezane, a kako je katkada riječ o velikom broju folija, organizator ne mora čekati završetak kopiranja čitavog kadra, pa čak ni čitavoga pojedinog plana da bi folije išle u dalju fazu obrade.

3.(b) Koloriranje

Svrha ove tehnološke faze jest — karaktere kolorirati. Ukoliko je riječ o klasičnim cel-bojama, kolorira se sa stražnje strane cela u odnosu na kopiju, tako da boje ne prekriju kopističku liniju (*outline*).

Besmisleno je ovdje navoditi sve netipične primjere koji se u praksi pojavljuju (na primjer: ukoliko želimo da karakter nema nikakva *outlinea*, onda će se kopirati u istoj boji kojom se i kolorira itd.) i njihovo rješavanje ovisi o domišljatosti redatelja.

Na osnovi model-liste redatelj je dužan odrediti iz palete boja točne šifre za pojedine boje koje će se koristiti pri koloriranju svih detalja karaktera.

Kod klasičnog cel-koloriranja boje se jednolično nanose na cel u sloju dovoljnu da ne propuštaju svjetlo tamo gdje je boja nanesena. Kako u tom slučaju doista nije riječ o bojanju nego o više-manje tehničkom postupku nanošenja kolornoga sloja, u praksi se postupak koloriranja naziva i *dekanje*.

Kod netipičnih filmova (na papiru, izrazitih likovnih posebnosti, posebnih tehnika i slično) organizator mora jasno identificirati poslove. Naime, katkada je riječ o vrlo zahtjevnoj liniji, a katkada o vrlo zahtjevnim i kreativnim koloriranjima, a vrlo često, kod artističkih filmova, granicu između kopiranja i koloriranja nemoguće je povući. U tim slučajevima tehnologija i organizacija kopiranja i koloriranja prilago-

dit će se projektu. Vrlo često u tim fazama angažiraju se ljudi koji i nisu crtanofilmski profesionalci, nego su crtači ili umjetnici izrazita i specifičnog likovnog senzibiliteta potrebna za određeni film.

U organizaciji izrade takvih netipičnih celova-predložaka, važno je da organizator zna da se kopiranje smatra nešto sofisticiranijim poslom od koloriranja, što ćemo jasno razabrati kad bude riječi o financijskim planovima, normama i suodnosima artističkih i financijskih vrijednosti pojedinih tehnoloških faza.

Likovni efekti. Kod klasične cel-animacije vrlo često koriste se razni grafički efekti, a najčešće takozvani š*vungovi* (efekti koji grafički stiliziraju i zamjenjuju na jednom ili više crteža nepostojeće, hipotetične međufaze kod vrlo brzih radnji).

Općenito, i u animaciji, pa naravno i kod koloriranja, švungovima bi trebalo posvetiti daleko više pozornosti no što je to u praksi slučaj. Švungovi pružaju animatoru nevjerojatne mogućnosti kreiranja pokreta, a mnoge pokrete nemoguće je i kreirati drukčije nego pomoću švungova. Zanimljivo, i u mnogim priručnicima o animaciji ne pridaje se dovoljna važnost tom jedinstvenom animacijskom sredstvu.

U realizaciji i vizualizaciji pokreta švungovi su nenadomjestivi u percepciji stilizacije realnog vremena u animiranome filmu. Oni zapravo zamjenjuju takozvani *sfumato*. Naime, kao što rekoh, broj od 24 (25) sličice u sekundi općeprihvaćen je optimalni kodeks. Dakako, teoretski bi bilo moguće imati beskonačan broj kvadrata u sve sitnijem, gotovo filozofskom dijeljenju vremena i njegovu vizualiziranju.

Kod igranoga filma, gdje su 'kvadrati' doista fotografije, upravo stoga što između fotografija teoretski nedostaje njihov 'beskonačni' broj i ni jedan kvadrat nije 'konačan', te su fotografije doista 'mutne'.

Kod animiranoga filma, budući da crtač kreira likovno te kvadrate, on se priklanja njihovu potpunom definiranju u obliku *outlinea,* što je teoretski nekorektno. Stoga se često u animaciji javlja takozvani *stroboskopski efekt* gdje nam se pred očima pokret 'zamućuje', što nije ništa drugo nego 'odbijanje' oka da prihvati teoretsko, a ne realno vizualiziranje. Da bismo taj neugodni efekt što više potisnuli, služimo se švungovima koji nam 'zamjenjuju' teoretski nedostajuće kvadrate, ili doista i kopiramo karaktere u sfumato-tehnici.

Zanimljivo je da se tim problemom bavio u slikarstvu i Leonardo da Vinci, davno prije no što je mogao i sanjati o pretvaranju likovnosti u pokret.

U grafičko-likovne efekte pripadaju i različita 'špricanja', najčešće izvedena pomoću *zračnoga kista*, razni drugi efekti, 'bliceri', itd. Oni se smatraju dijelom kolorističke faze realizacije folija, i u profesionalnim studijima ove efekte rade crtači-koloristi posebnoga likovnog senzibiliteta.

U taj dio kolorističkoga posla ubrajamo i naknadna sjenčanja, kao i sva moguća docrtavanja u svrhu postizanja likovnog ideala iz projekta.

U razvoju računalnih pomagala za računalnu realizaciju animiranih filmova postignuti su fantastični rezultati. Upravo *software-i* i programi za različite grafičke efekte daju računalnoj varijanti određenu prednost, no na tragu čitave teoretske koncepcije ovoga moga teksta, valja još i ovom prigodom jednom reći, da su svi oni nastali i dalje se razvijaju na osnovi klasičnih likovnih iskustava, koja su neiscrpna.

Posebno kod ove faze razvidno je koliko je važno da je projekt transparentno i precizno definiran, jer producent mora točno unaprijed planirati sredstva iz mase za produkciju. Ovdje su, nažalost, vrlo česte improvizacije pa se u fazi grafičke dorade predložaka često čuje: Ali, odakle ćemo to platiti? Nažalost, i mnogi redatelji tek kada vide kopističko—kolorističku foliju, 'zažele' se naknadna dotjerivanja ili nekih grafičkih efekata i bivaju razočarani kad producent ne pokaže isti entuzijazam.

3.(c) Izrada pozadina

Pozadine (angloamerički *backgrounds)* izrađuju se u Odjelu za izradu pozadina.

U studijima velike komercijalne produkcije u tim odjelima rade vrsni i vješti scenografi *(background artists*), visoke likovne kulture i određene eklektičke izvježbanosti. Naime, u velikoj većini slučajeva, kad je komercijalna animacija u pitanju, a pogotovo izrada serija ili cjelovečernjih filmova, pozadine su svojevrsna visoka likovna 'konfekcija', prepoznatljiva i provjerena stila.

U svakome slučaju, scenografi su u likovnome smislu dužni vjerno slijediti likovno rješenje pozadina iz *model-liste*.

Neću navoditi sve moguće stručne i tehničke detalje te, u osnovi slikarske tehnologije, no ono što je za slijed i smisao tehnologije važno jest da scenografi pozadine crtaju respektirajući (kopirajući) u gabaritima i detaljima *glavne crteže pozadina*. Dakle, glavni crteži pozadina referentni su predlošci koji pomoću š*tiftova* prerastaju u likovne artefakte koji će se primjenjivati u snimanju.

Spominjao sam već takozvana *narezivanja*. Bilo bi pametno sve crte narezivanja kod kopističkih folija kopirati doista sa završene pozadine, jer je jedino tako mogućnost pogreške minimalna.

U slučajevima kada u kadru postoje takozvane *formakete*, to jest dijelovi pozadina koji su u nekom od prednjih planova, onda će na osnovi glavnog crteža scenograf izraditi i te pozadine, pažljivo izrezati rubove i koristeći se štiftovima nalijepiti ih na celuloide kako bi se pri snimanju postigla savršena likovna i perceptivna integracija.

Naravno, pri izboru tipa papira za pozadine scenograf će respektirati i formate koje mu je odredio glavni crtač pozadina.

*

S izradom pozadina svi predlošci potrebni za snimanje su pripremljeni.

Organizator će još jednom pažljivo pregledati sav materijal, crteže i folije pojedinoga kadra. Fascikl pojedinoga kadra pripravna za snimanje dakle sadrži:

- Sve folije uredno umetnute u košuljice po planovima i poredane u košuljicama od broja 1 do posljednje.
- Sve pozadine i formakete.
- Sve kompozicije.
- Sve sheme za vožnje štiftova ili stola i druge potrebne sheme.
- Sve listove kartona snimanja poredane po redu od 1 do posljednjega.

Ukoliko se kadar *pretapa* s prethodnim ili sljedećim, bez obzira što će se to jasno vidjeti iz kartona snimanja, bilo bi dobro i na naslovnici fascikla to jasno poručiti snimatelju, jer kadrovi koji se međusobno pretapaju, u fazi snimanja tvore tehnološku cjelinu.

Valja napomenuti da se u slučaju velikih i profesionalnih produkcija na ovome mjestu u tehnološkom lancu nalazi još jedna profesija. To je takozvani *čeker* (riječ je doista rogobatna, no dolazi izravno od angloameričkog pojma *checker*, što bi značilo 'provjeravatelj', 'onaj koji provjerava').

Dakle, čeker prije snimanja obavlja takozvano 'suho snimanje'. Naime, bez obzira na brojne kontrole, mogući su tehnološki propusti, koji se svakako moraju izbjeći u snimanju. Zato čeker simulira snimanje, provjeravajući sve folije po planovima prema kartonu snimanja, kao da snima. Moguće su i neke dinamičke, vizualne nespretnosti koje se dogode u određenoj kombinaciji planova, a koje je nemoguće režijom i animacijom predvidjeti. No, 'suhim snimanjem' još ih možemo otkloniti prije skupa postupka snimanja.

U opisu financijskih i ostalih tehnoloških elemenata tu sam funkciju *ispustio*, jer se ona pojavljuje kod cjelovečernjih filmova i serijala. Čitav ovaj tehnološki sustav, kao što u uvodu rekoh, temeljim na filmu prosječne produkcije i trajanja, no činjenica korisnosti čekera nikako se ne smije podcijeniti.

3.(d) Trik snimanje

Trik-snimanje (njemački *der Trick* znači *smicalica*) jest ključna tehnološka faza u nastajanju animiranoga filma kada se predlošci snimaju na filmsku traku (negativ).

Postupak i jest jedna vrst fotografiranja, i to likovnih predložaka koji su prije pripremljeni, ili se pripremaju pod kamerom.

Riječ *trik* dolazi nam iz njemačkoga, no njezino tehnološko značenje poprimilo je s vremenom i drugu konotaciju. Naime, pod trik-snimanjem podrazumijevamo snimanje na film kad se snima *kvadrat po kvadrat* i razlikujemo ga od 'kontinuirana' snimanja kod drugih filmskih žanrova. Na neki način, to i jest oblik smicalice, bolje reći — čarolije, jer ćemo reprodukcijom nakon te nepomične fotografije 'pretvoriti' u pokret.

Tehnički sklop trik-kamere (u angloameričkom *rostrum camera*) sastoji se od tri dijela: od *kamere*, od *stola* i od *rasvjete*.

Napisani su brojni tekstovi o svim manje-više sofisticiranim značajkama ovih uređaja, ali ono što najviše zanima laike kad dođu pred trik-kameru jest činjenica o takozvanom *automatskom oštrenju*. To znači da je stol na kojem su predlošci koji se snimaju uvijek na istoj visini, a da kamera ima mogućnost pomacima po vertikali približavati se i udaljavati od predložaka i da je uvijek zajamčena *oštrina* snimljene slike. Dakako, ukoliko sloj predložaka (celova) nije 'predebeo'.

Snimatelj (u angloameričkom *cameraman*) pri snimanju slijedi točno upute iz *kartona snimanja*. Snima kvadrat po kvadrat točno respektirajući kombinaciju folija po horizontali u kartonu snimanja i vodeći računa o uputama i shemama za promjene kompozicija, rotaciju stola, vožnje štiftova, odtamnjena i zatamnjenja, pretapanja, 'drmanja', itd.

Novije konfiguracije trik-kamera imaju dodatnu kompjutorsku opremu pomoću koje snimatelj može ne samo u svakome trenutku kontrolirati sliku u odnosu na kompoziciju, nego može računalno unaprijed programirati sve te vožnje za čitav kadar i nakon svakoga 'okidanja' sklop se sam pomakne u položaj idućega kvadrata. To je velika pomoć snimateljima, jer su nekada morali svaki kvadrat postavljati ručno služeći se nepreciznim shemama i pantografima. Posebno je bio veliki problem ukoliko su imali kakvu vožnju ili promjenu kompozicije unutar nekoga pretapanja ili snimanja dvostruke ekspozicije. Budući da kod pretapanja i dvostrukih ekspozicija snimatelj vraća cjelokupni materijal u kameri natrag za duljinu pretapanja, bilo je gotovo nemoguće 'pogoditi' točan položaj na kojem se kamera nalazila u pojedinome kvadratu.

U nekim se kinematografijama uloga trik-snimatelja prenaglašava, čak ga se promovira u svojevrsna tehničkog koreži-sera. Naravno, velika je razlika u kvaliteti rada među snimateljima, i dobro je da se, ako je to moguće, oko svakoga kadra redatelj i snimatelj konzultiraju, no nisam pristalica 'prepuštanja' određenih redateljskih ili animacijskih 'ovlasti' snimatelju. To nerijetko vodi u tehnološke nesporazume, voluntarizam i improvizaciju.

Riječju, za snimatelja bi karton snimanja trebao biti svetinja.

Na početku i na kraju kadra, zbog montaže i zbog sigurnosti, snimatelj je dužan snimiti prvi, odnosno posljednji kvadrat *pet puta*. Dužan je jasno snimiti prije prvoga kvadrata *broj kadra* o kojem je riječ. Ukoliko snimatelj napravi kakvu pogrešku ili previd i to shvati već za vrijeme snimanja, snimit će jasnu poruku montažeru koliko kvadrata treba na tome mjestu izbaciti.

Budući da se iz raznih razloga pojedini kadrovi ponavljaju u snimanju, i općenito folije i pozadine često se koriste u raznim kadrovima, snimatelj je dužan urednost fascikla pojedinoga kadra nakon snimanja toga kadra vratiti u stanje prije početka snimanja i svakako očuvati tehničku vrijednost predložaka.

Vrlo su važni opći standardi urednosti, čistoće i organizacije kod trik snimanja. Bez obzira na preciznost kartona snimanja, bilo bi dobro da prije početka snimanja snimatelj i redatelj proanaliziraju kadar. Makar snimatelj ima u potpunosti determinirane zadatke, od velike je važnosti da razumije

što snima i da u tome *intelektualno sudjeluje*. Nerijetko su snimatelji riješili neke nepredviđene režijske stranputice, i dali dragocjene tehničko-režijske prijedloge.

Postoje još dvije tehnološke inačice klasičnom trik-snimanju.

Multiplan. Kod obične trik-kamere, u takozvanom *približavanju*, ili 'brzom' približavanju — takozvanom *zumiranju*, u tehnološkom smislu izvodimo doista trik, iluziju prostornoga približavanja, jer se zapravo približavamo *crtežima* prostora, a ne prostoru samome!

Na primjer, približavamo li se nekim vratima, ma koliko mi blizu crteža vrata došli (teoretski — do veličine kompozicije 9x6 cm jer nakon toga kamera počinje zasjenjivati rasvjetu) mi nikako kroz ta vrata 'ne možemo kamerom proći' u iluziji kontinuiteta.

Pa se kod običnih trik-kamera u tim slučajevima redatelji dovijaju na razne načine, najčešće pretapajući prizor ispred vrata s onim iza vrata ili naprosto animirajući prostorno kretanje (takozvana *subjektivna kamera*). Neki to rade služeći se i zastarjelom metodom proporcija, tako da posljednji kvadrat prethodnoga prizora razdijele na određeni broj kvadratičnih polja, pa detalje prenose u prvi kvadrat sljedećega prizora podijeljena na isti broj polja, no ta mehanička metoda često urodi dvojbenim rezultatima.

Multiplan (angloamerički *multi-plane*) pruža nam mogućnost zbiljskoga kontinuiteta jer imamo nekoliko staklenih ploha jednih ispod drugih ili, bolje rečeno, *paralelnih stolova* na kojima 'čekaju' pripremljeni predlošci novoga ambijenta u koji ćemo 'ući' kvadrat po kvadrat u kontinuitetu.

Dakle, u slučaju multiplana riječ je o potpuno istoj trik-kameri, ali stol se razlaže na nekoliko nivoa.

O multiplanu su maštali i pokušavali ga konstruirati već prvi pronalazači i zaljubljenici animacije.

Obično se drži za 'pravo', uzorno, profesionalno, tehnološki i dramaturški svrsishodno korištenje multiplana upravo ono koje je napravio Studio Walta Disneyja u filmu *Pinocchio* iz 1940. u uvodnom prizoru filma.

Dakako, ukoliko je riječ o multiplan-snimanju, svaka ploha-polje mora biti posebno označena kao cjelina u kartonu snimanja s jasnom grafičkom porukom snimatelju, nakon kojega se kvadrata prelazi na novu plohu-polje, jer prijelazi se događaju 'u triku-kvadratu' i osiguravaju kontinuitet kadra.

Multiplan je nezaobilazan i kod kreiranja iluzije kretanja subjektivnoga pogleda lijevo-desno.

Znamo naime da, ako se na primjer vozimo vlakom i gledamo kroz prozor, telegrafski stupovi promiču vrlo brzo pred našim očima, a što su detalji prostora dalji od našega *očišta,* to je kretanje sporije.

Pri običnom trik-snimanju nemoguće je korektno postići taj efekat. Neki redatelji *simuliraju* to relativno kretanje vozeći detalje prostora različitim brzinama na različitim štiftovima, no ni tada dojam nije korektan budući da su svi prizori *jednako oštri*. Kad gledamo u prostor, vlastiti pogled fokusiramo na određenu daljinu, to jest — na određeni detalj, pa su prizori ispred i iza *neoštri*. Multiplanom možemo besprijekorno postići i taj efekt.

Za multiplan je posebno važno da mora za svaki nivo imati *posebno projektiranu rasvjetu*.

Rir. Postoji još jedna vrsta trik snimanja. To je u slučaju takozvanoga *rir-snimanja* (u angloameričkoj terminologiji ovaj sklop najčešće se naziva *aerial image rostrum*, a pomalo nespretno kroatizirani naziv dolazi od engleske riječi *rear,* što znači *pozadina* ili nešto što je *otraga*, a etimološki smisao izvodi se iz 'stražnje projekcije').

Rir je uređaj koji se sastoji od *sustava ogledala*, od *trik-kamere* i takozvanoga *rotoskopa*. Rotoskop je zapravo *projektor* pomoću kojega možemo kvadrat po kvadrat projicirati već snimljeni materijal na crtaći pult.

Ta je mogućnost dragocjena i primjenjuje se kod filmova gdje želimo imati integrirane prizore *igranoga i animiranoga*, u takozvanom *miješanom žanru.*

Koji je tehnološki postupak realizacije miješanog žanra?

Na osnovi (precizne) knjige snimanja najprije se snime *igrani prizori*. Zatim, pomoću rotoskopa 'skinemo' kvadrat po kvadrat *potrebne sheme* s igranoga filma, one sheme koje su važne za suodnose s animiranim prizorima.

Nakon toga slijedi *cijeli proces animacije*, faziranja, kopiranja i koloriranja animiranoga dijela. Tada na riru, kao i kod klasične trik-kamere, snimamo predloške sa celova kvadrat po kvadrat, ali *zajedno* s pripadajućim kvadratima igranoga filma po kojima smo precizno i kopirali sheme za animaciju.

Miješani žanrovi radili su se već od samih početaka filma, no nezaboravno je ipak rukovanje Mickeyja Mousea i dirigenta filadelfijske filharmonije Stokowskoga u filmu *Fantasia* Walta Disneyja iz 1940. godine. Bez obzira što je rađen digitalnom tehnologijom, možda je najpoznatiji film miješanoga žanra *Who Framed Roger Rabbit* (*Tko je smjestio zeki Rogeru*) Richarda Williamsa iz 1991. godine.

Razumije se, ukoliko je projektom predviđeno multiplan ili rir-snimanje, to ima određene reflekse u financijskom planu filma. U hrvatskoj kinematografiji gotovo da i nemamo iskustva s multiplan-snimanjem, pa tu mogućnost navodim tek kao tehnološku činjenicu. Jedini film profesionalne produkcije u multiplan-sustavu bio je *Tempo secondo* Ante Zaninovića i Mersada Berbera, no trik-kamera, rasvjeta i multiplan-stol za taj film bili su konstruirani u Amsterdamu, gdje se film i snimao.

Napravljen je u Zagrebu popriličan broj filmova koji su primjenjivali rir. Najreferentniji za tu temu svakako su *Mrlja na savjesti* i *Igra* Dušana Vukotića.

Kako zapravo snimamo na riru? U sustavu takozvane 'maske i kontramaske'. Kamera svaki kvadrat snima *dva puta*. Jedanput snimi samo 'igrani' kvadrat tako što je svjetlo nad trik-stolom ugašeno, pa površina animiranog predloška (koji je *dekan* i ne propušta svjetlo) zapravo ostane neeksponirana. Nakon toga ugasi se donje svjetlo, koje projicira igranu sliku, i na istom kvadratu sada se snimi animirana folija kao na normalnom trik-stolu s rasvjetom odozgo. Rezultat superponirane slike koja je na-

kon dvaju snimanja 100 posto eksponirana jest zajedno integriran i crtež i igrani kvadrat.

Često u ovim razmatranjima ističem važnost klasične tehnologije koja je sami gen razumijevanja i svih drugih sustava. No, kad se o tehnologiji miješanih žanrova radi, onda je u tehnološkom smislu rir doista pravi pravcati filmski fosil.

*

Nakon snimanja 'ispunjenoga' negativa snimatelj će kasetu s filmom pomno uskladištiti i poslati na razvijanje.

Prije svakoga novoga snimanja bilo bi dobro da napravi test kvalitete rasvjete i negativa, testirajući za to predviđenu paletu snimljenih koloriranih uzoraka.

Naravno, podrazumijeva se da će snimatelj na određen način racionalizirati trošenje negativa, pa će pojedine kadrove snimati i na 'ostacima' većih metraža.

Predlošci za snimanje ostat će u prostorima trik-snimatelja uredno uskladišteni sve do kolaudacije radne kopije za slučaj kakva ponovnog snimanja, a onda će ih producent (organizator) na primjeren način arhivirati.

3.(e) Izrada radne kopije

Premda je trik-snimanjem treća tehnološka faza završena, i bez obzira da li će se produkcija odmah nastaviti ili će se iz raznoraznih razloga ona na neko vrijeme zamrznuti (opet najčešće zbog financijskih razloga), pametno je da producent odmah napravi jednu *radnu kopiju*.

Radna kopija jest razvijena *pozitiv-kopija* iz negativa koji je snimljen trik-snimanjem.

Svrha izrade radne kopije jest *montaža slike*, no u trećoj proizvodnoj fazi ona će poslužiti i provjeri da li je doista snimljeno onako kako je to projektom, kartonom snimanja i čitavim dosadašnjim postupkom zamišljeno.

Dakle, jedna radna kopija napravit će se čak i u slučaju potpuno neizvjesne postprodukcije.

Ukoliko je riječ o 16 ili 35 mm filmskoj produkciji, u prisutnosti producenta, redatelja, organizatora, glavnog animatora, šefa kopističko-kolorističkog odjela i *trik-snimatelja* radna će se kopija reproducirati u najboljim mogućim uvjetima (u kinodvorani). Samo tako moguće je doista zaključiti tu važnu tehnološku fazu. Praksa je nerijetko pokazala da kontrolna projekcija za montažnim stolom nije referentna i da znade fatalno propustiti mnoge tehničke i druge pogreške.

Naravno, neće se za provjeru čekati završetak kompletnog snimanja filma, nego će se provjeravati dio po dio radne kopije filma (čak i kadar po kadar), kako već dijelovi stižu s razvijanja.

Kao i pri kontrolnom snimanju olovke, i nakon te kontrolne projekcije mogući su zaključci u smislu nedostatne kvalitete, pogrešaka i slično. Kao i kod kontrole olovke (animacije) i sada je lako identificirati izvore pogreške i možebitno ponovno snimanje staviti na račun onoga tko je grešku skrivio, ili naprosto želi ponovno snimanje, doživljavajući kontrolnu projekciju radne kopije tek kao svojevrstan test.

Budući da ovaj tehnološki obrazac radim na prosječnoj, ali profesionalnoj produkciji, ponavljanje snimanja nakon kolaudacije radne kopije u ovome sustavu držim *ekscesnim* i neprofesionalnim.

Ukoliko je doista riječ o tehničkim propustima (pojava takozvane *dlake* u kadru, nekorektnih pretapanja, komponiranja i slično) snimanje će se naravno ponoviti, i to na račun snimatelja, no ako se pokažu propusti druge vrste, producent će odlučiti da li je to moguće 'spasiti' montažom, računajući na onih 20 posto snimljena viška, ili je riječ o produkciji koja sebi može priuštiti samo trik-snimanje kao svojevrsnu probu.

*

Negativ filma, pomno i tehnički profesionalno, uskladištit će se na mjestu koje je za to prikladno i predviđeno, a isto tako i radna kopija filma.

Profesionalni studiji nakon kolaudacije radne kopije neće baciti u smeće folije koje su marno i kvalitetno kopirali i kolorirali za to obrazovani profesionalci. Tih je folija doista mnogo, i tek neke od njih potrebne su za izradu promidžbenog materijala, no kod uspješnih filmova svaka od tih originalnih folija može se komercijalno iskoristiti, a i mogućnost *remakea* nikada se ne smije isključiti.

Ukoliko studio odluči čuvati sve te celove i pozadine, važno je napomenuti da se oni uskladišćuju na način da u omotnicama ili kutijama u kojima se čuvaju stoje *okomito*, a ne pohranjene u balama jedne preko drugih, jer će se s vremenom, bez obzira na kvalitetu celova i boja, zbog težine i neprimjerene temperature boje raspucati i celovi zalijepiti za *izmeđice* (papire koji ih štite), a i međusobno.

Svakako, animiranofilmski artefakti prvorazredna su kulturološka vrijednost. U tom smislu, nažalost, naša animacija pokazala je svojevrstan barbarizam, jer je gotovo sve od stotina tisuća originala — izgubljeno.

4. Ton-kopija

Posljednja faza produkcije, koja se katkada naziva i *postprodukcijom,* sastoji se od ovih osam potfaza:

a) montaža slike,
b) montaža negativa,
c) komponiranje i snimanje glazbe,
d) kreiranje i snimanje zvukova,
e) montaža glazbe i zvukova,
f) sinkronizacija,
g) ton-kopija,
h) kolaudacija filma.

Valja napomenuti da se u profesionalnim kinematografijama toj fazi posvećuje barem isto toliko pozornosti i vremena kao i čitavom postupku do tada, a da samo amaterske kinematografije drže kako je 'film praktički već gotov', samo eto još treba napraviti zvučnu obradu.

Važnost te faze porasla je i zahvaljujući nevjerojatnom tehničkom napretku snimanja i reprodukcije zvuka, napretku koji je višestruko nadmašio napredak vizualnih komponenti.

4.(a) Montaža slike

Montaža (angloamerički *editing*) jest postupak konačnoga i preciznoga uobličavanja slike u režijsku formu zamišljenu knjigom snimanja. Nakon montaže slike film će imati neto dužinu koja je predviđena projektom.

Kod montaže slike sudjeluju redatelj i *montažer (editor)*. Postupak se radi na *montažnom stolu* gdje je teoretski moguće izrezati svaki pojedini kvadrat filma, izbaciti ga ili premjestiti na drugo mjesto, i sve to kontrolirati na monitoru. Za postupak montaže slike upotrebljava se *radna kopija* i završetkom postupka montaže radna kopija gubi svaku važnost. Jedini smisao postojanja radne kopije jest da posluži kao referenca za montažu negativa.

Pri montaži slike dokraja se realizira redateljska koncepcija. Naravno, zbog nenadomjestiva iskustva gledanja snimljena materijala, redatelj se neće slijepo držati knjige snimanja, i konačna forma filma može se u određenoj maloj mjeri od nje i razlikovati.

Zadatak montažera jest u svemu slijediti redateljsku zamisao, ali daroviti montažeri nerijetko i bolje od režisera osjećaju onu tananu nijansu kad se treba u kvadrat točno realizirati *kontinuitet* radnje (pokreta) između dvaju kadrova. Montažeri imaju istančan osjećaj za *timing* i zbog toga su nenadomjestivi u osjetljivu postupku odluke o konačnom redoslijedu snimljenih kvadrata.

4.(b) Montaža negativa

Negativ se montira na posebnom uređaju, tako što se iz njega izbacuju kvadrati kojih više nema ili se premještaju na drugo mjesto točno po montiranoj radnoj kopiji. To se jednostavno radi očitavanjem brojčanih oznaka koje postoje na filmskoj traci. Postupak jest relativno jednostavan i zapravo mehanički, ali osjetljiv po svojim posljedicama.

Negativ treba čuvati od oštećenja jer je on 'gen' filma. Negativ će se pohraniti i iz njega će se razvijati novi pozitivi i generirati nove kopije za budući život filma. Kad se govori o arhiviranju nekoga filma, misli se upravo na *čuvanje negativa*.

U svrhu dugovječnosti nekoga filma preporučuje se i izrada takozvanog *internegativa* ili više njih, dakle rezervnih kopija negativa, ili njihovih novijih generacija, jer se nažalost i izvorni negativ s vremenom pohaba. Svakako, prolaženje negativa kroz montažni stol treba svesti na minimum.

Bilo bi pametno da redatelj pregleda pažljivo i montirani negativ filma jer je u daljem laboratorijskom postupku još moguće utjecati na nijansu boje pojedinoga kadra (ili kvadrata).

4.(c) Komponiranje i snimanje glazbe

Ukoliko se za film ne rabi takozvana arhivska, dakle već postojeća glazba, onda glazbu valja komponirati.

Nakon što je završena montaža slike, kompozitor (autor glazbe) pažljivo će odgledati film (najčešće se montirana radna kopija *telekinira* na kasetu pa kompozitor u miru svoga radnoga prostora može do mile volje vrtjeti film i tražiti nadahnuće). No, točne zabilješke u smislu trajanja glazbenih dionica uzet će s montažnoga stola jer je tamo *timing* najtočniji (telekiniranje nikada nije sasvim precizno jer je riječ o klasičnom postupku, a kod videoverzije ionako je 25 kvadrata u jednoj sekundi). Danas postoje uređaji koji precizno 'prepisuju' glazbu sa 25 na 24 kvadrata u sekundi i obratno, no ovdje ostajemo kod klasičnog postupka.

Dakako, kompozitor će se o svemu konzultirati s redateljem, jer je razumljivo da redatelj i u glazbenom smislu ima jasne stavove kod realizacije filma. Bilo bi pametno da autor glazbe vježba vlastitu inspiraciju i već tijekom realizacije slike filma, konzultirajući knjigu snimanja ili animatic.

Kompozitor profesionalac trebao bi glazbene dionice napisati na notnom papiru i izvršiti plan orkestracije. To je delikatan posao jer se ritam animacije i notni ritam teoretski sasvim ne podudaraju.

Kompozitor će razložiti pojedine glazbene sekvence i pojedine instrumente kao posebne glazbene dionice koje će se naknadno sinkronizirati. Posebno će snimiti i pojedine glazbene *jinglove*, efekte i slično. Ostavit će dakako montaži završnu riječ. Postoji mogućnost da se glazba realizira i na način da kompozitor (dirigent) gleda dionicu filma u isto vrijeme dok se svira. Digitalna tehnologija donijela je najviše inovacija na području kreiranja glazbe, no i dalje neki redatelji (producenti) ustrajavaju na instrumentalnoj glazbi ili na pojedinim klasičnim instrumentima.

Svakako, glazba se snima kao pri proizvodnji nosača zvuka: na više takozvanih *ulaza* (u digitalnoj tehnologiji — *kanala*).

Nakon što je kompletna glazba snimljena, svaki pojedini ulaz zasebno će se presnimiti na takozvani *perfo*. Perfo je traka na koju se snimaju zvukovi, ali u tehnološkom smislu ima ista svojstva kao i film na kojem je snimljena slika: ima naime perforacije koji joj omogućuju reprodukciju brzinom od 24 kvadrata u sekundi, što je nenadomjestiva činjenica pri montaži zvukova (i glazbe).

4.(d) Kreiranje i snimanje zvukova

U animiranome filmu zvukovi imaju posebno važno mjesto. U tehnološkom smislu dijelimo ih na dvije grupe zvukova, *arhivske* i *novokreirane*.

Arhivski zvukovi najčešće su prirodni zvukovi (kiša, vode, grmljavine itd.) i zvukovi koji se često ponavljaju (koraci, škripe, vrata itd.). Mnogi studiji imaju bogate *fonoteke* tih zvukova u najrazličitijim tonskim i zvukovnim inačicama. Danas su i javno, u komercijalnoj prodaji, dostupni nosači zvuka s čitavim fonotekama različitih zvukova.

Novokreirani zvukovi, zvukovi su specifični za pojedini film. U hrvatskome animiranom filmu godinama je postojala institucija Miljenka Dorra, koji je na originalan način 'tumačio zvukovno uloge' karaktera i bitno pridonio općoj slici zagrebačke škole. Vješt i darovit kreator zvukova znat će stilizirati zvukove i dati im potpuno nov kreativni i izričajni smisao.

Samo snimanje zvukova u tehnološkom smislu slično je snimanju glazbe. Zvukovi se snimaju posebno i u varijantama. Prije izvođenja nekoga zvuka njegov će kreator glasom, zbog naknadne identifikacije, najaviti pojedini zvuk, kao i broj njegove varijante.

U tom smislu, redatelj je dužan napraviti točan *popis arhivskih i novokreiranih zvukova*.

Svaki pojedini zvuk s najavom 'prepisuje' se na posebni *perfo*.

*

Upravo zbog činjenice fantastična napretka digitalne tehnologije na području zvuka, danas se čak i u nakani i realizaciji klasično rađenih filmova (na filmskoj traci), preporučuje zvučna i glazbena obrada digitalnim načinom.

Nakon snimanja, montaže i kompletne sinkronizacije zvukova i glazbe u savršenim digitalnim okolnostima moguće je finalni zvučni proizvod (takozvani *mix*) sada prepisati na jedan (analogni) perfo i taj analogno sinkronizirati sa slikom. Tako se analogni 'gubici' u kvaliteti tona svode na minimum.

Fonogram. Fonogram je u doslovnom prijevodu, ali i značenju te riječi *zvukovni zapis*, ili *zapis zvuka*. Tehnološki, tim terminom nazivamo zapis u kartonu snimanja koji se radi na osnovi već snimljene vokalizacije (dijaloga), zvukova ili glazbe.

Često se rade filmovi gdje se dijalozi snimaju unaprijed pa im valja prilagoditi animaciju (ili čitavoga karaktera ili samo usta), a vrlo često animacija se prilagođava ili radi prema ritmu zvukova, unaprijed komponirane, ili već postojeće, arhivske glazbe.

Zapis koji se rabi kao fonogram valja presnimiti na *perfo* i onda *montažer* na montažnom stolu u karton snimanja upisuje duljine trajanja pojedinih izgovorenih slova, ili punktove u glazbi koji će je poslije u animaciji ilustrirati, ili s redateljem dogovorene zvukove koji će definirati animacijski ritam.

U digitalnoj tehnologiji, jasno, nema perfa, no 'skidanje' fonograma nije ništa manje delikatno i mukotrpno.

I kod fonograma važno je projektom definirati standard filma (animacije). Kod vokalizacije (dijaloga), na primjer, animacija može biti vrlo stilizirana, mogu se animirati tek čitave rečenice s nekoliko osnovnih položaja usta, ali može biti i vrlo 'bogata' i precizna s animacijom svakoga pojedinog slova.

Princip definiranja standarda fonograma važan je i pri koncipiranju animacijskoga standarda kad su u pitanju i glazba ili zvukovi po kojima se pokret definira.

U komercijalnoj animaciji vrlo često filmovi su zapravo — glazbeni. Čitava radnja zbiva se u ritmu glazbe. No, animacijski ritam koji proizlazi iz činjenice o 24 kvadrata u sekundi, i glazbeni ritam koji proizlazi iz metronomske logike, nisu isti.

U tim slučajevima radi se *layout* (glavni crtež karaktera i glavni crtež pozadine), koji točno definiraju radnju pojedinoga kadra. I kad se tome pridoda podatak o točnom trajanju kadra koji se nalazi u knjizi snimanja, a i u takozvanom pretkartonu koji sadrži samo *timing* glavnih crteža, imamo dovoljno elemenata da se precizno komponira glazba koja će ilustrirati radnju u kadru. Nakon toga radi se fonogram i na osnovi njega i glavnog crteža definira animacija, sada u kvadrat točno. Taj je postupak vrlo važan, jer naknadno precizno komponiranje glazbe bilo bi nemoguće, a nemoguće bi bilo i komponirati detalje glazbe samo na osnovi knjige snimanja.

Katkada su potrebni i 'dvostruki' fonogrami. Na primjer, može se karakter kretati-animirati po jednom fonogramskom principu, ali da u isto vrijeme i govori. Pa će i za njegov dijalog (vokalizaciju) i za njegovo cjelokupno kretanje trebati posebni fonogrami.

4.(e) Montaža glazbe i zvukova

Kod profesionalnih kinematografija u miljeu hiperprodukcije montažeri se specijaliziraju, pa postoje posebni montažeri za montažu glazbe i zvukova. U našoj kinematografiji to se nikada nije pokazalo racionalnim pa uglavnom isti montažer montira sliku, glazbu i zvukove.

Montaža glazbe i zvukova radi se za istim *montažnim stolom* kao i montaža slike. Dapače, montirana slika bit će referentna za montažu zvuka. Zahvaljujući perfu moguće je precizno, u kvadrat, postaviti odgovarajuću glazbenu dionicu ili pojedini zvuk uz pripadajuće kvadrate slike.

Montažer će prije montaže napraviti takozvani *montažni plan*, to jest razložiti skupine dionica i zvukova po *ulazima*. Ulaze naime treba popunjavati racionalno. Svakako, nije pametno da je jedan ulaz prenatrpan, a da je na drugome samo jedan zvuk. Zbog sinkronizacije, pametno je da su između dionica i zvukova praznine.

Kako montažer postiže da je pri reprodukciji na montažnom stolu točno i uvijek svaki zvuk sinkron uz odgovarajuću sliku? Startanjem. Na početku svakoga ulaza postoji takozvani *pipser*, zvukovni znak koji odgovara slikovnom znaku — *startu*. Pauze između zvukova na pojedinim ulazima montažer ispunjava takozvanim *filažom* — praznim perfom, što odgovara takozvanom *blanku* kad je slika u pitanju. Ukoliko su neki zvukovi u međusobnom razmaku, ali se događaju u istom prostoru, tu pauzu montažer ne smije ispunjavati filažom, nego takozvanim 'zvukom tišine'. Filaž je doista samo tehnički prazni prostor između zvukova.

Postupak montaže glazbe i zvukova zahtjevan je i veoma kreativan posao u nastanku jednoga filma. Slabost klasične tehnologije u tome što montažer na montažnom stolu može u isto vrijeme 'voziti' uz sliku najviše tri ulaza zvukova, odnosno glazbe u isto vrijeme, pa će tek pri postupku sinkronizacije biti moguće sve zvukovne ulaze čuti odjednom.

4.(f) Sinkronizacija

Sinkronizacija (angloamerički *rerecording*) jest tehnološki postupak međusobna usklađivanja glazbe i zvukova. U postupku montaže oni su tek tehnički postavljeni na mjesta gdje moraju biti u odnosu na sliku, a sinkronizacija će odrediti njihove međusobne vrijednosne odnose u smislu jačine, pretapanja, nastajanja, nestajanja itd.

Katkada, kad je riječ o mnogo ulaza i o kompliciranoj sinkronizaciji, radi se takozvana *predsinkronizacija*. Moguće je naime i logično nekoliko ulaza prethodno međusobno sinkronizirati. Riječ je najčešće o ulazima koji su u kreativnom i dramaturškom smislu srodni (na primjer, logično je da se čitava glazba međusobno sinkronizira, pa da se onda dalje

radi sinkronizacija sa već sinkroniziranom skupinom srodnih zvukova itd.).

Sinkronizaciji prisustvuju i u njoj djelatno sudjeluju redatelj i montažer sa svojim montažnim planom, a sam postupak u tehničkom smislu vodi *ton-majstor* čija su uvježbanost i talenat dragocjeni. Naime, nakon sinkronizacije suodnosi zvukova zauvijek će ostati takvi i tu će nijanse odrediti veću ili manju kvalitetu filma.

U postupku sinkronizacije sudjeluje i tehničko osoblje, koje obavlja manipulaciju ulazima i projekcijom slike, a potrebna je i odgovarajuća sofisticirana tehnika.

Rezultat sinkronizacije jest jedan ulaz *kompletnoga zvuka* filma potpuno usklađen sa slikom.

*

U životu filma vrlo su česti slučajevi da će se, na primjer, dijalozi morati raditi na različitim jezicima zemalja u kojima će se ti filmovi prikazivati. U tom slučaju, napravi se kompletna sinkronizacija svih nepromjenjivih zvukova, i posebna sinkronizacija svih dijaloga. Praktički, film 'ide u svijet' u zvučnome smislu 'na dvije trake'.

U svakoj pojedinoj zemlji potom se snime dijalozi na željenom jeziku i onda sinkroniziraju s onom trakom gdje su ostali sinkronizirani zvukovi.

Makar je kod digitalne tehnologije u tehničkom smislu sve to drugačije, *principi su potpuno isti*.

4.(g) Ton-kopija

Da bi se izradila takozvana 'nulta' kopija filma potrebno je na temelju ulaza koji je nastao kao rezultat sinkronizacije, laboratorijski izraditi *ton-negativ*. Kao i negativ slike, i to je *svjetlosni zapis na traci*, ali zapis zvuka. I ovdje klasična tehnologija uzmiče pred digitalnom. Naime upravo će se zbog konačne analogije pojedini visoki i niski registri zvukova nakon sinkronizacije i izrade ton-negativa nažalost izgubiti.

Sada je potrebno konačno *ustartati* negativ slike i negativ zvuka. Taj jednostavan, ali ključni posao obavlja najčešće montažer negativa slike. Nakon toga moguće je izraditi nultu ton-kopiju filma.

Ton-kopija jest tehnološki cilj izrade jednoga filma. Na *istoj filmskoj traci* usklađeni su i sinkronizirani i slika i ton filma u obliku svjetlosnog zapisa, spremni za reprodukciju. Nulta kopija je prva ton-kopija i služi samo za eventualne prepravke, intervencije, identifikaciju grešaka u laboratoriju i za kolaudaciju. U načelu, nulta kopija ne bi smjela ići u distribuciju.

Kod profesionalnih kinematografija na osnovi nulte kopije napravi se takozvana *korekcijska kopija* i tek na osnovi nje prva ton-kopija za distribuciju.

4.(h) Kolaudacija filma

Kolaudacija filma prva je zatvorena projekcija kojoj prisustvuju ključni nosioci izrade filma i financijaši filma. To je trenutak kad se donosi zaključna odluka: posao je napravljen kako je dogovoreno, rezultat je onakav kakav smo očekivali, film (ni)je napravljen u roku i u okviru financijskog plana.

Kolaudaciji prisustvuju: financijaši (ili njihov predstavnik), (izvršni) producent, organizator, redatelj i eventualno glavni crtači i animatori. Projekcija mora biti na velikom platnu u okolnostima kakve film očekuju u distribuciji.

Još nekoliko napomena oko tehnoloških razlika klasične animacije i animacije uz pomoć računala

Televizijska distribucija u tehnološkom smislu izmijenila je produkciju filmova. Tako se sve češće rade filmovi uz pomoć računala, gdje se u tehnološkom lancu potpuno izuzima filmska traka, a rezultat je ton-kopija kao *videozapis*.

No, u smislu organizacije promjene su minimalne.

Čitava prva proizvodna faza (projekt) i druga (olovka) potpuno su iste kao kod klasičnoga filma. Prve razlike nastupaju tek u trećoj proizvodnoj fazi. Umjesto kopiranja imamo *skeniranje*, a umjesto ručnoga koloriranja karakteri se bojaju računalno. Isti je slučaj i s pozadinama. Kod računalne tehnologije postoji i originalni tehnološki postupak takozvanoga *renderiranja* — završne grafičke obrade svih 'kvadrata'.

Postprodukcija koja se radi računalno ne poznaje uopće faze u kojima je kod klasične tehnologije važan negativ. Rekoh, digitalna tehnologija donijela je pravu revoluciju u podizanju kvalitete zvuka i reprodukcije, kao i u primjeni raznih slikovnih efekata, no svjetlosni zapis slike ostao je nenadomjestiv. Zato bogati studiji nakon računalne obrade filmova prebacuju ton-kopiju na film i tako ga reproduciraju.

Najnovija kretanja u razvoju reprodukcije vode u smjeru toga da će se slika reproducirati s filma, a ton digitalno. Za sada, to je idealna tehnološka kombinacija.

Pod pojmom *kompjutorska animacija* podrazumijevamo one filmove gdje se karakteri izvorno kreiraju i postavljaju računalno (a ne skeniranjem s predloška). U tom smislu kompjutorska animacija može biti 2D (dvodimenzionalna), ili 3D (prostorna). Kod prostorne računalne animacije karakteri se kreiraju izradom takozvanih *žičanih modela* i njihovom daljnjom obradom, a njihovo kretanje projektira se u sve tri dimenzije.

Postoji i mogućnost kombinacije 2D i 3D-animacije.

*

Temeljni tehnološki 'kapital' kod klasične tehnologije jest *negativ*. On služi za generiranje i proizvodnju novih kopija za prikazivanje i pomoću njega film se čuva za nove generacije. Rekoh, ni negativ nije vječan pa se rade takozvani internegativi.

Kod digitalne tehnologije temeljni kapital za umnožavanje novih kopija jest takozvani *master*. Master je zapravo prva digitalna kopija nakon završenoga tehnološkog postupka proizvodnje filma. Povijest digitalne tehnologije relativno je kratka i postoje dvojbe o tome koliko je zapravo master 'dugovječan'.

5. Posebni elementi u produkciji

Posebni su elementi produkcije oni tehnološki detalji koji u produkciji sudjeluju *katkada*, ili u produkciji sudjeluju *u svim proizvodnim fazama*. Mnoge od njih već sam i spominjao opisujući faze produkcije, no, svakako, valja im posvetiti i posebnu pozornost.

5.1. Ključne struke

Redatelj

Redatelj (u angloameričkom *director*) *najvažnija je osoba* u produkciji filma, kako u kreativnom tako i u organizacijskom smislu.

Posebno je njegova uloga ključna pri izradi knjige snimanja i u fazi postprodukcije. U knjizi snimanja definira se redateljski pristup i postupak, a u postprodukciji on se potpuno realizira. No, redatelj je odgovoran i za sve elemente svih proizvodnih faza, bez obzira što je katkada nemoguće kolaudirati i kontrolirati sve što se u pojedinoj fazi u određenom momentu radi. Riječju, sve što je u filmu dobro ili loše ide na adresu redatelja, jer upravo redateljski koncept definira i usmjerava i sve ostale elemente produkcije, bez obzira što će na špici filma redatelj potpisati samo režiju filma. Pod režijom se doista podrazumijeva i supervizija čitavoga tijeka produkcije jer je u režiji sadržan sam produkcijski smisao.

Redatelj će svakako nastojati, bez obzira što je projektom velik dio filma definiran, utjecati i na animaciju u njezinu tijeku, nadzirati izvedbu folija i pozadina, sa skladateljem definirati glazbu, režirati zvukove, djelatno sudjelovati u montaži, na sinkronizaciji točno uskladiti zvučne i vizualne suodnose i, naposljetku, biti glavni kreativni odvjetnik filma kod njegove kolaudacije i javnog prikazivanja.

Producent

U dobru dijelu europske, pa tako i u našoj kinematografiji, producentom (angloamerički *producer*) smatra se *proizvodna kuća* koja će se pobrinuti za financiranje i cjelokupnu proizvodnju filma do njegove kolaudacije.

Naime, u europskoj, kao i u našoj kinematografiji, novac za proizvodnju filma obično daje 'netko drugi'. Nažalost, ovdje vlada terminološka zbrka jer u američkoj kinematografiji *producent* označava *osobu* ili više njih koji kreiraju produkcijske odnose. U američkoj kinematografiji producent odabire i definira projekt, zatim razmišlja kako projekt ostvariti, s kojim kreativnim i organizacijskim potencijalima, on ih angažira, usmjerava i organizira. Sve do četrdesetih godina prošloga stoljeća u američkoj kinematografiji producent je i montirao film, dakle bio je na neki način, u kreativnom i koncepcijskom smislu, iznad redatelja. Naime, u počecima kinematografije sam producent davao je novac za film, pa je bilo logično da on taj novac praktično i usmjerava u samoj proizvodnji filma.

Produkcijske kuće koje film proizvode u američkom filmu nazivaju se jednostavno *studio*.

No, u europskoj kinematografiji, koja je uvijek težila stanovitom 'autorstvu', producent kao osoba nikada se nije afirmirao, pa u ovom tehnološkom razmatranju ostanimo kod činjenice o producentu kako sam ga definirao u prvoj rečenici. Istina, katkada pojedine producentske kuće iz nekih razloga angažiraju 'umjetničkog direktora' ili 'povjerenika', no u sustavu nastanka filma to nije pravilo.

U financiranju filma može sudjelovati i više producenata, pa se oni u tom slučaju definiraju kao *koproducenti*.

Financijaš

Filmovi se mogu financirati iz najrazličitijih izvora. Film mogu financirati banke kreditima, razni donatori i različite tvrtke iz različitih razloga. Vrlo čest oblik financiranja (posebno serija) jest iz takozvane *pretprodaje* (angloamerički *preeselling*). Na osnovi projekta koji je atraktivan i obećavajući, producent unaprijed prodaje prikazivačima (najčešće televizijama) prava na prikazivanje i tim novcem financira produkciju. Dakako da se mora strogo držati rokova proizvodnje jer prikazivači rezerviraju termine prikazivanja i nekoliko godina unaprijed.

Bez obzira na izvor novca za produkciju, reprezent financiranja i financijski odgovoran jest producent. Producent skrbi o definiranju financijskog plana, kao i o njegovoj provedbi.

Dakle, financijaše od producenta razlikuje to što financijaša po određenom ugovornom obliku zanima samo vratiti uloženi novac, a producenta zanima i dobit iz prodaje (katkada i dobit iz proizvodnje u obliku uštede).

Izvršni producent

Kao i u slučaju producenta, i ovdje je potpuno ista razlika u odnosu na američku nomenklaturu. Izvršni producent (angloamerički *executive producer*) jest osoba ili organizacija koja doista u operativnom smislu izvodi čitavu, ili neke dijelove produkcije. Ta institucija zastupljenija je kod igranoga filma, no pojavljuje se i kod složenih i opsežnih animiranih projekata. Izvršnog producenta angažira producent i njemu je u potpunosti ugovorno odgovoran za obavljanje određenog posla u produkciji.

Organizator

Organizator je osoba ili više njih koji u *operativnom* smislu organiziraju, koordiniraju i nadgledaju određene faze posla u proizvodnji filma. Organizator u operativnom smislu povezuje tehnološki lanac, radi ugovore i skrbi o isplati sudionika u produkciji, brine se za tehničkotehnološku infrastrukturu produkcije (materijali, uređaji, suradnici) i u materijalnom smislu kontrolira i pohranjuje završene faze proizvodnje. Na neki način, on je operativna spona i između producenta i redatelja. Za mnoge formalne elemente organizacije često se angažiraju i pomoćnici organizatora.

Supervizor

Supervizor (riječ je potpuno angloameričkog podrijetla) jest osoba koja nešto nadgleda. U animiranom filmu to je najčešće *iskusni redatelj* koji nadgleda i pomaže u režiji neiskusnu redatelju (debitantu). No, postoji i supervizor u animaciji, u skladanju glazbe, u montaži. Supervizora angažira producent kada nije siguran da će neki sudionik produkcije zbog

neiskustva ili nedovoljna znanja posao obaviti dokraja profesionalno.

5.2. Odjeli

Laboratorij za razvijanje i umnožavanje

Činjenicu te institucije, vrlo važne u tehnološkom lancu, valja tek konstatirati. Budući da je riječ o sofisticiranoj tehnologiji razvijanja, kopiranja i umnožavanja konfiguracija na kojima se postavljaju svjetlosni zapisi bilo zvuka, bilo slike, nije potrebno opisivati na koji se način to radi. Iskreno, napravio sam dosta filmova, ali ne inklinira moja radoznalost toj tehnološkoj komponenti. Vrhunski profesionalci koji na tome rade jamac su tehnološke korektnosti.

Tonski studio

Tu nezaobilazno važnu tehnološku instituciju spominjao sam već kod postprodukcije. Sve što sam napisao o laboratoriju vrijedi i ovdje: to je skup sofisticirane tehnike i vrhunskih profesionalaca koji osim dobra poznavanja prirode zvukova, glazbe, njihova nastajanja, snimanja i reprodukcije, u krugu svoga intelektualnog interesa svakako trebaju imati i film.

5.3. Izrada planova i financijskih obračuna

Operativni plan

Operativni plan proizvodnje filma radi obično izvršni producent uz pomoć organizatora. Operativni je plan nužan kako bi se u proizvodnji terminski i kadrovski uskladili svi elementi i faze. U proizvodnji se ne smiju događati 'gomilanja', ali ni besmislene pauze u nekoj tehnološkoj fazi. Operativni plan posebno je važan kod opsežnih projekata (serija i cjelovečernjih filmova) i općenito kod hiperprodukcije, gdje su često u jednom trenutku u proizvodnji sve tehnološke faze.

Kod hiperprodukcije, producent će napraviti *grafikon operativnog plana* po danima i tjednima kako bi proizvodnja tekla skladno i uz optimalnu zaposlenost svih sudionika. Bitno je stoga, kod operativnoga plana, točno znati *norme* za pojedine poslove i po njima *planirati kadrovske kapacitete*.

Nedovoljno profesionalni producenti zanemaruju važnost operativnih planova, što nerijetko ima katastrofalne posljedice u proizvodnji.

Činjenica sudbinske važnosti operativnoga plana po financijsko-organizacijske posljedice opet nam po tko zna koji put u ovome razmatranju ukazuje na važnost precizno napravljena projekta (prve proizvodne faze) filma. Doista, kako je, na primjer, moguće napraviti precizan i ozbiljan operativni plan ako knjiga snimanja nije precizno i profesionalno napravljena?

Financijski plan

Producent (izvršni producent) na osnovi projekta (kompletne prve proizvodne faze) napravit će precizan financijski plan filma. I zbog preciznosti financijskog plana nužno je da prva proizvodna faza bude napravljena profesionalno. Iz preciznih elemenata projekta točno se mogu planirati kapaciteti, broj folija, pozadina, broj suradnika u pojedinim fazama, itd.

Ovdje ću navesti točne honorare za autorske i suradničke funkcije, kao i okvirnu raspodjelu sredstava na ostale troškove. Potrebne su s tim u svezi neke okvirne, uvodne napomene:

1. Predložak se primjenjuje na prosječan film od *500 folija po minuti* i, kao što rekoh u uvodu, ta brojka definira i cjelokupni *standard filma*.
2. Svjestan sam da u stavkama *sinopsis i model lista* obrazac nije idealan, zbog mogućih specifičnih slučajeva, ali kako je riječ o prosječnom filmu, predložak i tu može funkcionirati. Kod ekstremnih primjera, producenti te stavke ne plaćaju po minuti, nego pojedinačno, po nekakvoj procjeni kao da je riječ o ilustracijama, ili po potpuno slobodnoj pogodbi. Iskustvo nas uči, na primjer, da je bilo slučajeva kad je otkup prava na ideju filma (sinopsis) bio skuplji od čitave animacije. Slični su slučajevi poznati i kad je bila model-lista u pitanju. Katkada je producent iz posve razumljivih razloga spreman kupiti grafički *image* filma ili kakvu poznatu priču koja unaprijed osigurava stanovitu popularnost i uspjeh filma na tržištu, plaćajući to 'kao suho zlato'.
3. Pretpostavljam da prosječno po minuti imamo 4 pozadine standardnih dimenzija (32X27 cm).
4. *Faza je 60 posto* u odnosu na sveukupan broj folija, a *40 posto su ekstremi*.
5. Broj ekstrema (međuekstrema) koje radi *pomoćni animator* može biti do *50 posto sveukupnoga broja ekstrema*.
6. *Radna kopija filma mora biti 20 posto dulja* od projektom predviđene ton-kopije, ili neto trajanja filma. Ta veća duljina filma u ovome predlošku ima utjecaj na iznose u animaciji, faziranju, kopiranju, koloriranju, snimanju i u troškovima materijala. Stoga u standardnome filmu od 500 folija po minuti imamo zapravo *600* folija u minuti (i prema tome veći broj faza itd.)

   Ta činjenica od neprocjenjive je važnosti za financijski plan filma, jer se često zbog njezina zanemarivanja producenti 'hvataju za glavu' ili jednostavno u tim stavkama potkradaju suradnike. Na primjer, ako nisu predvidjeli da u filmu mora biti 20 posto više faza, a definirali su sveukupni budžet za faziranje, onda oni u praksi najčešće jednostavno smanje vrijednost faze.
7. Smatra se da u okviru redateljskog honorara 25 posto toga honorara (1/4) vrijedi knjiga snimanja.
8. Ukoliko redatelj sam ne crta knjigu snimanja, dužan je od svoga honorara platiti crtača po slobodnoj pogodbi. 9. Ukoliko redatelj ima supervizora, njegov honorar plaća se iz stavke honorara redatelja po slobodnoj pogodbi između redatelja, supervizora i producenta.
10. Svi naznačeni iznosi su po *jednoj minuti* filma i sveukupni honorar dobije se tako da se iznos u predlošku pomnoži s brojem minuta neto trajanja filma.
11. Svi su novčani iznosi takozvani *bruto* iznosi. Od njih valja naime oduzeti poreze i davanja po trenutno važećim propisima i zakonima.
12. U trenutku dok ovo pišem, vrijednost *jednog eura* po srednjem tečaju iznosi 7, 38 kuna.

Autorski honorari

1. Sinopsis	500 kn
2. Scenarij	500 kn
3. Model-lista:	
a) Likovno rješenje karaktera	800 kn
b) Likovno rješenje pozadina	500 kn
4. *Režija* (redatelj)	4.000 kn
5. Layout	
a) Glavni crtež pozadina	1.200 kn
b) Glavni crtež karaktera	1.800 kn
6. Glavna animacija	2.500 kn
7. Skladanje glazbe (skladatelj)	1.800 kn
Sveukupno autorski honorari	*13.600 kn*

Suradnički honorari

1. Pomoćna animacija	1.750 kn
2. Faziranje (360 faza, 9 kn po fazi)	3.240 kn
3. Kopiranje (6 kn po foliji)	3.600 kn
4. Koloriranje (6,5 kn po foliji)	3.900 kn
5. Izrada pozadina (250 kn po pozadini)	1.000 kn
6. Trik-snimanje	1.900 kn
7. Montaža slike i montaža tona	550 kn
8. Organizacija (organizator)	1.750 kn
Sveukupno suradnički honorari	*17.690 kn*

Dakle, sveukupno autorski i suradnički honorari po minuti filma iznose *31.300 kuna*.

U sveukupnoj cijeni filma autorski i suradnički honorari čine 61 posto.

Dakle, sveukupna cijena proizvodnje filma po navedenom tehnološkom predlošku je *51.300 kuna*.

U tih 39 posto cijene filma, između njegove sveukupne cijene i vrijednosti autorskih i suradničkih honorara, kriju se vrijednosti: režijskih troškova producenta (računovodstvo, komunalije itd.), troškovi dvorane za snimanja, sinkronizacije, ton-majstora, laboratorija, izrada ton-kopije i nulte kopije, amortizacije ili iznajmljivanja opreme, materijalnih troškova (papiri, celovi, boje, olovke, traka...), itd., itd.

Ponavljam, rijetko kada će se u praksi dogoditi baš ovakav slučaj filma, gdje će sve u kunu biti kao u ovome predlošku, ali predložak je referentan i može poslužiti svakom sudioniku u produkciji kao dragocjeni ogled. Konačno, važno je napokon obznaniti ove odnose, jer često producenti 'škrtare' u produkciji na račun autorskih i suradničkih honorara.

Ovaj financijski predložak moguće je jednostavno transponirati ne samo u filmove drukčijih produkcijskih standarda nego i u filmove različitih tehnika. Naime, ako dobro poznajemo ovu osnovnu tehnologiju, nije problem i u drugim tehnologijama iščitati pripadajuće predloške i primijeniti kvantifikaciju.

U ovome ogledu konzultirao sam nekoliko tehnologija animiranoga filma koje se primjenjuju u svijetu. Nerijetko producenti čitav tehnološki proces kvantificiraju na način da sve tehnološke faze izraze u postocima u odnosu na 100 posto (završen film). Ta metodologija vrlo je zanimljiva, no ona je rađena iz gledišta producenta. Ovako eksplicitnu kvantifikaciju kakvu ja nudim upotrijebio sam stoga što je preporučujem i ostalim sudionicima u produkciji.

Radne norme u animiranome filmu.

Vrlo često ljudi znaju pitati kako se brzo radi animirani film. Već sam spomenuo da se kapacitet studija može mjeriti brojem animatora. Broj i radna norma animatora determiniraju sve ostale norme u izradi animiranoga filma.

Dakle, prosječna *norma glavnog animatora* je 5 sekundi po radnom danu. Ostale su norme:

Glavni crtač karaktera:	8 sec na dan
Glavni crtač pozadina:	8 sec na dan
Pomoćni animator:	5 sec na dan

(dakle, ako nema u tehnološkom lancu pomoćnog animatora, onda je norma glavnog animatora 10 sec na dan).

Fazer:	20 faza dnevno
Kopist:	30 folija dnevno
Kolorist:	25 folija dnevno
Trik-snimatelj:	20 sec dnevno
Izvođač pozadina (scenograf):	najmanje jedna dnevno

Radne norme ostalih sudionika besmisleno je navoditi (na primjer, kako se brzo može skladati glazba, koliko dugo traje montaža itd.). Svakako, ostali sudionici u produkciji uskladit će svoju produktivnost s tim temeljnim normama.

Financiranje filma po proizvodnim fazama.

Dotok novca za produkciju može biti doista različit. No, navest ću ovdje princip Ministarstva kulture Republike Hrvatske, koje u stopostotnom iznosu financira animirane filmove. Novac se uplaćuje producentu *nakon* završene pojedine proizvodne faze.

Nakon završenog *projekta* dobiva 20 posto sredstava.
Nakon završene *olovke* dobiva 30 posto.
Nakon završene *radne kopije* dobiva 30 posto.
Nakon završene ton kopije (nakon kolaudacije filma) dobiva 20 posto.

Treba napomenuti da se režisera plaća tako da mu se nakon svake od četiri proizvodne faze isplaćuje po 25 posto honorara.

Ostali sudionici u produkciji plaćaju se prema odrađenim normama i obračunu mjesečno ili tjedno.

B. DISTRIBUCIJA ANIMIRANOGA FILMA

Distribucija

Nakon kolaudacije ton-kopije filma film započinje svoj pravi život, onaj zbog kojega je i proizveden, a to je njegovo prikazivanje, ili njegova tržišna eksploatacija.

Ista institucija (proizvodna kuća) koja je proizvela film može film i distribuirati, ali i ne mora. Postoje specijalizirane kuće koje se isključivo bave distribucijom. Svakako, ugovorno valja potpuno odvojiti produkciju od distribucije, i u distribuciji ugovoriti točne odnose obveza i raspodjele prihoda. Osim distributera (ili više njih) ugovorna je strana ona koja je financirala film u produkciji (ili više njih). Za distribucijski život filma najbolje bi bilo da u njega ulazi s financijskom

nulom, no ako je neki sudionik i sudjelovao u produkciji ulažući svoj budući produkcijski udio, to neće biti nikakav problem izračunati.

Treba reći da razvijene kinematografije i žive isključivo od distribucije, a ne od produkcije. Naime, razvidno je koliki je udio ljudskoga rada u produkciji pa logično financijaši proizvode film tamo gdje je rad jeftiniji. U načelu važno je znati da se prihodi iz distribucije dijele u određenom omjeru koliko si financirao produkciju, ili koliko si u njoj bio dio *projekta* koji i sadrži najveći dio autorskih prava. U doba globalizirana i golema tržišta, najvrednije je biti vlasnikom projekta, ulaganja u njega razmjerno su najmanja (intelektualni i kreativni rad), a dobici iz distribucije najveći. Naravno, veliki prihod u distribuciji dolazi i iz dijela koji pripada po osnovi sudjelovanja u financiranju produkcije, no upravo je tu problem za male zemlje i siromašne kinematografije koje nemaju kapitala.

Siromašnim kinematografijama općenito je tegobno doći do novca za vlastite projekte, jer imućni (strani) producenti ipak ulažu u vlastitu kreativnu i intelektualnu supstanciju.

Godine 1994. vodio sam produkciju jedne serije za švicarskog producenta. Serija se radila u Zagrebu 'na crno', to znači da je švicarski producent meni plaćao na moj račun u Austriji cjelokupni novac, a ja sam plaćao suradnike po vlastitim sustavima i dogovorima u gotovini. To je dakako bilo protuzakonito, no u ratnim godinama tako smo spasili živu glavu. S vremenom sam se sprijateljio s producentom pa mi je pokazao cijeli izvorni financijski plan serije, onakav kakav je on predočio svojim financijašima. Nešto mi je u njemu bilo čudno. Naime, proračun za knjige snimanja bio je daleko veći nego za cjelokupnu animaciju, stavke za scenarije i model-liste bile su goleme. Jednostavno mi je objasnio da je to zato što će projekt raditi on, a animacija će se raditi u Hrvatskoj. Osim toga, uvjet da bismo uopće radili tu seriju (radili smo od olovke nadalje) bio je da prodamo svoja autorska prava unaprijed (za autorske funkcije koje smo mi radili) i da tako nemamo nikakva financijskog dodira s distribucijom. Serija se i dan-danas prikazuje i prodaje, a mi smo dobili samo mrvice u proizvodnji. To je tako kad nemaš produkcijskog kapitala, i kad nemaš dobre projekte koje će financirati oni koji ga imaju.

Načini i oblici distribucije animiranih filmova

Neću potanko opisivati sve oblike i načine kako film dolazi do potrošača, tek ću ih nabrojiti budući da za tehnološki život filma to i nije toliko važno. O distribuciji su napisane čitave knjige i ovdje ću se zadržati tek na onim detaljima koji su važni za sudionike u produkciji, a proizlaze iz njihovih prava.

Filmovi se prikazuju u *kinomreži,* u *video-* i *DVD-mreži*, u *televizijskim programima*, na *CD-ROM-ovima,* kroz *video- i računalne igre* itd. Postoji i nekomercijalna, promidžbena distribucija putem raznih retrospektiva, festivala, prezentacija, animarketa, sajmova, interneta, kataloga i publikacija.

Važno je napomenuti kako smo posljednjih godina svjedoci fantastične ekspanzije *artističke* i *studentske* produkcije. Naime, tržište takozvane trivijalne animacije, zbog neopisiva razvoja komunikacijskih mogućnosti, podiglo je standarde takozvanoga 'prosječnog gledatelja', pa i bezbrojni, tvrdokorni proizvođači takve animacije velikodušno ulažu u istraživanja novih likovnih i animacijskih područja, s jedne strane tražeći mogućnosti za vlastitu promociju, a s druge strane nastojeći utjecati na kreativne standarde trivijalne produkcije, i čak usmjeravajući tržište u željenu smjeru.

Dakle, producenti artističke animacije nisu više samo takozvane državne kinematografije i inačice njihovih fondova.

Kao nikada do sada komercijalna i artistička animacija došle su vrlo blizu, gotovo krčeći zajedno putove razvoja žanra.

Budući da u Zagrebu imamo jedan od najvažnijih svjetskih festivala artističke animacije, nabrojit ću razloge zašto se organizira neki festival. Šest je razloga postojanja festivala:

1. Ocjena produkcije u određenom produkcijskom razdoblju.
2. Popratni programi (retrospektive, predavanja, izložbe, radionice, okrugli stolovi itd.).
3. Utjecaj recentne produkcije koja je odabrana za festival na domaću produkciju.
4. Promidžbeni razlozi (festival svjedoči o kulturološko-organizacijskim potencijalima neke sredine i sam po sebi reklama je za tu sredinu, na festival dolaze gosti, novinari, kritičari).
5. Festival kao društveni događaj u sredini gdje se događa (pretpostavka je da je po svom postojanju i programima i domaćoj publici to iznimna prigoda za nesvakidašnji i izniman filmski doživljaj).
6. *Business*. Sve više festivali se upotrebljavaju u sajmene svrhe, kao idealna prigoda za poslovne ljude da trguju projektima i filmskom tehnikom, za susrete i poslovne kontakte proizvođača i prikazivača.

Razdioba prihoda od distribucije

Rekoh, pravi financijski život filma počinje činom njegove tržišne eksploatacije. Ne postoji neki 'svjetski' ili općeprihvaćeni predložak s načinima raspodjele prihoda, ali iskustvo prosječne nekinematografske distribucije govori nam da je poštena, produktivna, optimalna, pravedna i transparentna razdioba prihoda ovakva:

- 20 posto prihoda od distribucije jest zarada distributera.
- 10 posto od prihoda priznaje se distributeru kao eksploatacijski trošak (izrada kopija, reklama filma, troškovi putovanja i reprezentacije.) Dakle, bilo bi najbolje priznati distributeru zaradu od 30 posto, s tim da su eksploatacijski troškovi njegov problem.
- 40 posto prihoda od distribucije ide producentu koji je financirao produkciju. Ako je bilo više koproducenata, onda oni tih 40 posto dijele u omjeru u kojem su financijski sudjelovali u produkciji.
- 10 posto jest prihod prikazivača.
- 20 posto iz produkcije ide na plaćanje *filmskih autorskih prava*.

Kod *kinematografske* distribucije zarada kinoprikazivača varira od 40 posto do 60 posto prihoda od kinoulaznice, pa se razmjerno tome smanjuje udio raspodjele ostalim sudionicima u produkciji i distribuciji.

Svakako, raspodjela zarade od distribucije jedan je od najosjetljivijih pravnih i gospodarskih izazova u životu nekoga filma.

Filmska autorska prava u animiranome filmu

Filmska autorska prava jesu prava na dio prihoda iz distribucije koja proizlaze iz činjenice *autorstva*. Autorstvo, autorske funkcije u animiranome filmu one su koje čine nezamjenjivi kreativni supstrat, i po tome se razlikuju od suradničkih funkcija, koje se smatraju rutinskim poslom, bez originalne, kreativne i umjetničke supstancije. Pri tumačenju filmskih autorskih prava važno je spomenuti ova važna načela:

1. Prihod iz autorskih prava *nema nikakve veze s honorarima* koje su autori dobili za svoj rad na bazi financijskog plana u fazi produkcije. Honorari su isključiva *naknada za izvršeni rad*, a zarada od filmskih prava isključivo ovisi o distribucijskim prihodima. Teoretski, autori mogu pristati i raditi besplatno u fazi produkcije, vjerujući u zaradu iz distribucije. S tim u svezi različite su varijante ugovornih obveza autora i producenata i nerijetko nose u sebi i element svojevrsna 'klađenja', kao i kod svakog dioništva, koje donosi neizvjesnost potencijalnog tržišnog (ne)uspjeha.
2. Filmska autorska prava vječna su i *neprenosiva*. To znači da, ako autor ne želi prodati svoje autorsko pravo, nitko ga na to ne može prisiliti.

Pravo autorstva je kao i svako drugo pravo koje proistječe iz privatnog vlasništva. No, ako autor hoće prodati svoje autorsko pravo, može to napraviti kad god zaželi, a cijena po kojoj će on to pravo prodati ovisi isključivo o slobodnoj pogodbi s kupcem, koji može biti i producent. Ako autor proda svoje autorsko pravo, onaj tko je kupio to pravo sudjeluje u raspodjeli zarade iz distribucije s naslova toga autorskog prava.

Rekoh, udio u zaradi iz distribucije s naslova autorskih prava iznosi 20 posto. Inzistiram na tome aksiomu, i slobodno mogu kazati da je on i prava poenta čitavog ovoga moga razmatranja. Taj postotak sveukupan je iznos za svu skupinu autorskih prava.

Evo kako se u postocima raspodjeljuju prihodi od autorskih prava po *pojedinim autorskim funkcijama*:

1. Autor sinopsisa	1%
2. Autor scenarija	1%
3. Redatelj	4%
4. Autor likovnog rješenja pozadina	1,5%
5. Autor likovnog rješenja karaktera	1,5%
6. Glavni crtač pozadina	3%
7. Glavni crtač karaktera	3%
8. Glavni animator	3%
9. Skladatelj glazbe	2%
Sveukupno	*20%*

Sada je sasvim razvidno zašto su bile potrebne precizna raščlamba pojedinih autorskih i suradničkih funkcija i opisi njihovih tehnoloških svojstava.

Dakako, neki se s tom raspodjelom neće složiti. Traje velika borba montažera i trik-snimatelja, na primjer, da se i njihov rad prizna kao autorski pa da i oni sudjeluju u zaradi od distribucije, no iskustvo nam kazuje da negdje valja povući crtu, jer se može dogoditi da svi sudionici u produkciji ustvrde kako je njihov rad autorski. Naravno, o rubnim slučajevima dalo bi se razgovarati, no ja se osobno priklanjam upravo ovakvoj raspodjeli autorskih prava u slučaju prosječnoga filma.

Treba reći da su ipak u praksi moguća i potrebna katkada i druga rješenja.

Na primjer, ukoliko je riječ o crtanofilmskoj seriji, onda se rubrika 'sinopsis' zapravo odnosi na pojedinu epizodu i zaradu od njezine pojedinačne prodaje. U tom slučaju listi autora valja pridodati i *autora sinopsisa čitave serije*! I on u raspodjeli prihoda sudjeluje s 1% pa se sveukupni postotak autorskih prava iz distribucije penje na 21%. Slično se može dogoditi i u slučajevima izrazitih glasovnih glumačkih ostvarenja. Postavlja se pitanje na čiji račun onda rastu prava od tih 'novih' autorstava. Ne postoji sporazum oko toga, ali mi se čini da bi bilo pravedno da to podijele ravnopravno ostali sudionici u distribuciji.

Svakako, tu delikatnu materiju nemoguće je do kraja normirati i racionalizirati jer postoji i pravedna i legitimna institucija dogovaranja, no nakana ovoga moga razmatranja jest upućivanje sudionika na *načela*, jer ona su nerijetko u našoj produkcijskoj i distributerskoj praksi bila sasvim zabašurena, ili se njima svjesno manipuliralo.

Izvanfilmska autorska prava

Ta tehnološka institucija posljednjih godina silno je dobila na važnosti. Izvanfilmska prava proistječu iz autorstva koje se reproducira na tržištu u oblicima koji nisu filmski, ali su rezultat nekoga filmskog projekta. Najčešće se spominju majice, odjeća, stripovi, sportska oprema i stotine drugih mogućnosti, gdje se pojavljuju likovi izvorno projektirani za film ili neki drugi elementi iz filmskog projekta.

Navodno, u zemljama razvijenoga i živahnog tržišta zarade od izvanfilmskih prava premašuju one od filmskih, pa se mnogi filmovi i serije zapravo i rade da bi bili reklama za izvanfilmsku eksploataciju.

Iskreno, budući da je naše tržište vrlo nerazvijeno u tom smislu, ne mogu navesti načela raspodjele tih prava. No, kako je riječ o novom i ambicioznom tržištu, pretpostavljam da se i u svijetu ta stvar tek definira i stratificira i da se prihodi dijele prema nepisanim pravilima slobodne pogodbe i od slučaja do slučaja.

Svakako, tu su moguće brojne zlouporabe i svjedoci smo slabe zaštite tih prava.

13. V., premijera druge epizode *Ratova zvijezda*

Daniel Rafaelić

Kronika — svibanj-listopad 2002.

12. V.

Predstavnici filmskog distributera Continental film u Orlandu na Floridi primili su dvije nagrade: prvu za najbolji prodajni rezultat za film *Pearl Harbour*, a drugu za priredbu godine, organiziranu za promociju istog filma. Continental film je u Hrvatskoj zastupnik kompanija Columbia pictures (Sony), Fox International i Buena Vista.

13. V.

U dvorani Lisinski održana je premijera novog filma Georga Lucasa *Star Wars: Episode II. Attack of the Clones*. Ova dobrotvorna premijera, čiji je prihod namijenjen dječjem selu Lekenik, poklapa se s američkom (svjetskom) premijerom istog filma.

15. V.

U KIC-u u Zagrebu održana je tribina pod naslovom *Najbolje od Zagreb filma*. Damir Demonja, direktor Zagreb filma, predstavio je nove projekte svoje tvrtke, uključujući novu web-stranicu kao i najavu otvaranja muzeja animacije u prostorijama Zagreb filma u Novoj Vesi. Na tribini su prikazani i neki od najvažnijih ostvarenja Zagreb filma: *Surogat* Dušana Vukotića, *Škola hodanja* Borivoja Dovnikovića Borda, *Kapetan Arbanas* Zlatka Boureka, *Riblje oko* Joška Marušića i najnoviji *Jaje* Zdravka Virovca.

17. V.

U povodu Međunarodnog dana muzeja, Hrvatski povijesni muzej, Memorijalni muzej Ivana Gorana Kovačića u Lukovdolu i Udruga žena *Pri Kupe* organizirali su mnoga kulturna događanja u Lukovdolu. Među ostalim prikazan je i film Ernesta Gregla *Umjetnost gline i vatre* o stvaralaštvu umjetnice Ljerke Njerš.

24. V.

U dvorani Gradskog kazališta Požega počela je međunarodna Deseta revija jednominutnog filma. U glavni program uvršteno je 48 filmova. Revija se održava u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i Udruge GFR film-video, a pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture. Prikazano je 48 filmova, a nagrađeni su 1. nagradom: *The End* Darka Dude, Hrvatska; 2. nagradom: *El extraordinario desarrollo de las telecomunicationes* Adriane Yurcovich, Argentina; 3. nagradom: *Brama* Huberta Ramotowskog, Poljska; Nagrada publike: *Oslobađanje* Zorana Mudronje, Hrvatska; Nagrada UNICA-e: *Ovisnost* Barbare Perše, Hrvatska; Nagrada galerije Hajdarović: *Target* Ane Serić, Hrvatska; Nagrada galerije Beck: *Čvrst disk* Mitzea Capovskog, Makedonija; Pobjednik desetljeća: *Maeklong station or Market?* Mf. Mallerona, Francuska; Posebna nagrada za tisućito prijavljeno ostvarenje: *Žena* Brune Razuma, Hrvatska.

11. VI.

U Barceloni je prikazan dokumentarni film *Janko Polić-Kamov — Vitez crne psovke / Janko Polić Kamov o El cavaller de la blasfemia negra*, nastao u seriji filmova *Patristika fluminensa*. Film je snimljen s katalonskim glumcima, a nastao je uz potporu Ministarstva kulture, Grada Rijeke, Istrafilma te Instituta za književnost u Kataloniji. Film je prikazan u sklopu *Dana Kamova* u Španjolskoj.

14.-18. VI.

Kratkometražni filmovi Željka Sarića *Slike vremena* (produkcija Projekt 9 studija) i Arsena Antona Ostojića *Slikanje akta* (produkcija Cronus film inc.) prikazani su u konkurenciji Prvog festivala kratkometražnog filma u Tangeru u Alžiru.

17. VI.

Uoči otvorenja 15. Animafesta, u Knjižnici Marije Jurić Zagorke, u Zagrebu, otvorena je izložba *Plakati svjetskog festivala animiranih filmova*. To je samo jedan od projekata koji prate tridesetogodišnjicu toga bienalnog festivala.

18. VI.-23. VI.

U Dvorani Lisinski održan je 15. Animafest.

30. VI.

Ocjenjivački sud u sastavu Joško Marušić, predsjednik, te članovi Mato Kukuljica, Zlatko Bourek, Pavao Štalter i Branka Sömen dodijelili su *Vjesnikovu* Nagradu za životno djelo Nedeljku Dragiću. Nedeljko Dragić rođen je 1936. u Paklenici kod Novske, i jedan je od najvažnijih animatora Zagreb filma. Njegovi su najpoznatiji animirani filmovi *Idu dani*, *Možda Diogen*, *Krotitelj divljih konja*, *Dnevnik*, *Tup-tup*, *Dan kada sam prestao pušiti* i *Slike iz sjećanja*.

U sklopu Animafesta predstavljena su tri DVD-a pod naslovom *The Best of Zagreb film*. Na njima je 45 najboljih

crtića Zagreb filma. DVD je izdan u SAD, i namjenjen je širokoj svjetskoj distribuciji. Zastupljeni su svi važni domaći autori: Dušan Vukotić, Borivoj Dovniković, Zlatko Grgić, Joško Marušić, Ante Zaninović, Nedeljko Dragić, Zlatko Gašparović, Krešimir Zimonić i dr.

20.-25. VII.

U Puli je održan 49. filmski festival, koji se sastojao od godišnje proizvodnje hrvatskih igranih filmova i od europskog programa, s dvama odvojenim festivalskim žirijima za njih. Od hrvatskih filmova prikazano je u natjecateljskom programu 7 filmova (jedan omnibus), a u europskom programu 15, od toga 10 u natjecateljskom dijelu. Najviše je nagrađen film *Fine mrtve djevojke* (*Zlatna arena* za najbolji hrvatski film, nagrada *Oktavijan,* društva filmskih kritičara za najbolji film, nagrada publike, *Zlatna arena* za režiju, *Zlatna arena* za produkciju, *Zlatna arena* za sporednu žensku ulogu — Olga Pakalović, za sporednu mušku ulogu — Ivica Vidović), ostale nagrade dobili su film *Prezimiti u Riju* (*Zlatna arena* za glavnu žensku ulogu; za glazbu, te za kostimografiju i scenografiju), *Ne dao bog većeg zla* (*Zlatna arena* za scenarij, za glavnu mušku ulogu — Ivo Gregurević, te za montažu), *Serafin, svjetioničarev sin* (*Zlatna arena* za snimatelja — Silvije Jesenković), a debitantsku nagradu dobio je omnibus *24 sata* (*Sigurna kuća* Kristijan Milić i *Ravno do dna* Goran Kulenović). U europskom dijelu, u sklopu natjecanja, *Veliku zlatnu arenu* za najbolji europski film na festivalu dobio je *Lundi Matin* / *Ponedjeljak ujutro* Otara Ioselianija, *Arenu* za scenarij dobili su Krzysztof Kieslowski i Krzysztof Piesiewicz, za *Heaven*, *Arenu* za najbolju žensku ulogu dobila je Isabelle Huppert, *La pianiste* / *Učiteljica glasovira*, a za najbolju mušku ulogu Giovanni Ribisi za ulogu u *Heaven*. Međunarodni žiri dodijelio je posebno priznanje filmu Maximilliana Schella *Meine Schwester Maria* za intimistički pristup unutarnjem sukobu umjetnika koji je prisiljen izabrati između osobnih i javnih interesa.

31. VII.

U Alkarskim dvorima u Sinju prikazan je dokumentarni film Jakova Sedlara *Sinjska alka*. Scenarij za film napisao je Hrvoje Hitrec, a glume Božidar Alić i Zlatko Crnković.

30. VII.-4. VIII.

Četvrti motovunski filmski festival započeo je preimenovanjem Malog kina u Kino Branko Bauer. Njemu u čast prikazana je i izvrsna kopija filma *Tri Ane (*1959).

Motovun film festival nastavlja tradiciju odavanja priznanja ljudima koji su pola stoljeća života i rada posvetili filmu. Ove godine, zlatni je laureat Fedor Škubonja, autor jednog od dva hrvatska filma koji su osvojili nagradu *Zlatni lav* u Veneciji. Riječ je o klasiku dječjeg filma *Izgubljena olovka* (1961), koji je na filmskom festivalu u Cannesu 1966. godine uvršten u izbor deset najboljih dječjih filmova svih vremena.

U službenom je programu prikazano 19 filmova (vidi filmografiju Motovuna u ovome broju). Popratni programi bili su *Made in Hong Kong* — noviji filmovi iz Hongkonga, 22 filma u *3Z* (Zaboravljeni, zajebani i zabranjeni) te 14 filmova u programu *Motovun On Line*.

Na festivalu su dodijeljene ove nagrade: *Propeler Motovuna*, nagradu koju dodijeljuje žiri Motovun film festivala osvojio je film *Bloody Sunday*, redatelja Paula Greengrassa. Specijalno priznanje žirija MFF-a dobili su filmovi *Srbija godine nulte* Gorana Markovića i *Kruh i mlijeko* Jana Cvitkoviča. Nagradu međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI dobio je film *Grill Poin* njemačkog redatelja Andreasa Dresena. *Motovun on-line*, nagradu koju dodjeljuje žiri mladih filmskih profesionalaca osvojio je film *Deset minuta* redatelja Ahmeda Imamovića.

9. VIII.

U Dubrovniku je predstavljena monografija *Milka Podrug Kokotović*. Urednik monografije o našoj istaknutoj kazališnoj, filmskoj i TV glumici je Miljenko Foretić, a tekstove su pisali istaknuti autori (Paljetak, Foretić, Kudrjavcev, Violić, Paro, Fabrio, Batušić, Maroević, Selem, Kvrgić, Martinović, Feldman, Senker, Vrgoč, Mrduljaš, Gašparović, Fiamengo, Ivanković, Muhoberac, Sršen, Mojaš, Delmestre i Kukuljica).

11. VIII.

Objavljeno je da će novi film Vicka Ruića *Serafin, svjetioničarev sin* biti prikazan u programu Filmskog festivala u Montrealu.

12. VIII.

Kratki igrani film *The Tour*, u režiji Deborah Young, nastao u koprodukciji Hrvatske, Švicarske i Italije, bit će prikazan na 59. međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji. *Nuovi territori* naziv je programa u kojem se film prikazuje. Producenti filma su Gama studio, RAI Cinema te Vaka films. Glavne uloge u filmu dodijeljene su Anni Galieni i Alessandru Averoneu.

20. VIII.

Serafin, svjetioničarev sin Vicka Ruića uvršten je u glavni program Međunarodnog filmskog festivala u Quebecu, koji se održava od 30. VIII.-7. IX. Također, film će biti prikazan i na Međunarodnom filmskom festivalu u Kairu od 15-25. X.

22. VIII.

Animirani film *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka uvršten je u službeni natjecateljski program 7. Milano film festivala u kategoriji kratkometražnog filma. *Svaki je dan za sebe svi zajedno nikad* prvi je animirani film našeg istaknutog filmskog snimatelja i likovnog umjetnika.

23. VIII.

Ljubimac, animirani film Stiva Šinika, biti će prikazan na Filmskom festivalu animiranog filma za mlade u Bourg-en-Bresseu, koji se održava od 23 — 27. X. 2002. u Francuskoj.

Na nezavisnom filmskom festivalu u Osnabrücku 20. IX. predstavit će se tri animirana filma iz produkcije Zagreb filma: *Ljubimac* Stiva Šinika, *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka te *Prva priča* Darka Bakliže.

26. VIII.-3. IX.

U Trakošćanu je održana 4. škola medijske kulture. Predavanjima i radionicama omogućuje se polaznicima teorijska i praktična filmska izobrazba.

3. IX.

U Zagrebu je umrla Irena Kolesar, hrvatska kazališna, filmska i TV glumica. Rođena je 22. XI. 1925. u Slavonskom Brodu. Odigrala je niz velikih kazališnih uloga, no ipak ostaje ponajviše zapamćena po ulozi u prvom poslijeratnom jugoslavenskom filmu *Slavica* (r: Vjekoslav Afrić, 1947). Glumila je i u filmu *Plavi 9* Kreše Golika; *Kameni horizonti* Šime Šimatovića; *Ne diraj u sreću* Milorada Đukanovića; *Besmrtna mladost* Vojislava Nanovića; *Posljednji kolosijek* Žike Mitrovića te *Vratit ću se* Jože Galeta. Godine 1981. Irena Kolesar na filmskom je festivalu u Puli nagrađena počasnom Zlatnom arenom.

6. IX.-8. IX.

U Širokom Brijegu održani su dani hrvatskog filma pod naslovom *Hrvatski film i video 3*. (Program: *Rat za Harmagedon* Zdravka Mustaća; *Praznik rada* Tomislava Gotovca, Željka Radivoja te Damira Čučića; *Endart, II. dio* Ivana Ladislava Galete; *Zaboravljeni* Damira Čučića; *Spori jahači* Roberta Bubala; *Das Lied ist aus* Ivana Faktora; *Soske* Rade Šešić; *Školske sestre franjevke* Petra Krelje; nagrađeni filmovi s Hrvatske revije jednominutnog filma, Požega).

6.-13. IX.

U Dubrovniku je održan 1. međunarodni forum eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija, pod naslovom *Treći program*. Program je bio podijeljen na dva dijela: predavanja i projekcije. Prikazani su tako novi talijanski, njemački, mađarski, nizozemski i hrvatski filmovi uz program posvećen filmskoj avangardi u Austriji 60-ih godina.

7. IX.

U osamdeset prvoj godini umro je Aleksandar Marks, jedan od osnivača *zagrebačke škole crtanog filma*. Glavni je crtač *Nestašnog robota* Dušana Vukotića, prvog filma Studija za crtani film iz 1956. godine. Radio je niz važnih animiranih filmova (*Cowboy Jimmy*, *Dušana Vukotića*, *Inspektor se vraća kući* i *Tifusare* Vatroslava Mimice; te *Metamorfozu*, *Moru*, *Opsesiju*... u kojima je bio glavni crtač. Aleksandar Marks rođen je 1922. u Čazmi.

12. IX.

Na 4. međunarodnom festivalu animiranog filma u Brisbaneu, Australija, 9 — 13. X. prikazat će se *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka i *Kao nekim čudom* Ivane Guljašević.

15. IX.

U Muzeju Mimara Rajko Grlić predstavio je svoj novi film — dokumentarac *Stina*, o nastanku jedne slike Ede Murtića. *Stina* je prvi hrvatski film objavljen izravno na DVD-u.

18. IX.

Je li jasno, prijatelju Dejana Aćimovića uvršten je u službeni program 18. međunarodnog filmskog festivala u Aleksandriji. Festival se održava od 18 — 24. IX. 2002.

20. IX.

Nedeljko Dragić dobitnik je ovogodišnje *Vjesnikove* nagrade *Krešo Golik*.

24. IX.

U organizaciji Filmskog centra u dvorani Kinoteke u Zagrebu, a uz suradnju British Councila, započeo je ciklus filmova Dereka Jarmana u sklopu kojeg su prikazani ovi filmovi: *Sebastiane*, 1976; *Jubilee,* 1977; *In the Shadow of the Sun,* 1980; *The Tempest,* 1979; *The Angelic Conversation*; 1985; *Carravaggio*, 1986; *The Last of England*, 1987; *The Garden*, 1990; *Edward II,* 1992; *Wittgenstein*, 1993.

Bibliografija / Published Books and Magazines

Knjige/Books:

Sidney Gotlieb (ur.)

Hitchcock o Hitchcocku: odabrana djela i intervjui / uredio Sidney Gotlieb; [prijevod Jasna Mati]; Zagreb: Laurana, 2002 — 336 str — Bilješke — Literatura

ISBN: 953-97776-4-X
UDK 791. 44. 071 Hitchcock, A.
420208090

Sadržaj: Uvod; Život u filmu; Glumci, glumice, zvijezde; Uzbuđenje, napetost i publika; Proizvodnja filma; Tehnika, stil i Hitchcock pri radu; Bibliografija tekstova Alfreda Hitchcocka

Hrvoje Turković

Razumijevanje perspektive: Teorija likovno razabiranja / Hrvoje Turković; Zagreb: Durieux, 2002. — 313 str. — Bilješke. — Bibliografija. — Kazalo. — Bilješka o piscu. ISBN 953-188-164-2

I. Perspektiva u umjetnosti. — Teorija.

420917035

Sadržaj: Predgovor; PRVI DIO: *Problemsko perspektiviranje perspektive*: 1. Uvod; 2. Gdje nije važna perspektiva: ideoplastična orijentacija; 3. Repertoar 'perspektiva'; 4. Je li perspektiva doista sustav; DRUGI DIO: *Vizurnost perspektive*: 5. Motrište ili točka promatranja; 6. Točka promatranja/motrište kao stilska kategorija; TREĆI DIO: *Epistemološka funkcija slike i perspektivizam*: 7. Problem percepcije slike; epistemološko-komunikacijska priroda prikazivanja; ČETVRTI DIO: *Prirodni temelji prikazivačkih pristupa: perspektivizam među drugim pristupima*: 9. Koliko su različiti stilovi 'prirodni' iako 'institucijski'; 10. Psihološki temelji neprikazivačkog pristupa; 11. Psihološki temelji ideoplastičnih pristupa; 12. Psihološki temelji centralno-projekcijskog perspektivnog pristupa; 13. Vizurnost i film; 14. Zaključak; BILJEŠKE; BIBLIOGRAFIJA; KAZALO IMENA I POJMOVA; BILJEŠKA O AUTORU

Časopisi/Film Magazines:

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza, god. X, br. 38, godina 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 Skorin — 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: Sjednica Skupštine Hrvatskog filmskog saveza; Nagrada »Vladimir Nazora« za životno djelo: Dobitnik Ernest Gregl; Mira Kermek-Sredanović: Jubilarna 40. revija; Josip Portada: Prvi moj susret, kao člana ocjenjivačkog suda, s filmovima djece i mladeži; Prijavljena i prikazana videoostvarenja na 40. Reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži; Nagrađeni radovi 40. Revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži, Pag 2002; Diana Nenadić: Dani hrvatskog filma; Karolina Pavić: Desetljeće požeške jedne minute; Posebna priznanja organizatorima; Marija Ratković: Hrvoje Turković u Gimnaziji Karlovac; Razgovor s mladim animatorom, Vjekoslavom Živkovićem; Propćenje za javnost; MM IZLOG: Marijan Krivak: Anna Thew — Broken Pieces: Razbijeni djelići intime; AMARCORD: Duško Popović: Teorija filma i životna praksa; Marija Nikolić: Uspješna medijska godina; Barbara Hammer, redateljica; Yvone Rainer, redateljica; John Woo, redatelj; MEDIJI U TEORIJI I PRAKSI: Krešimir Mikić: Zamke i zablude nove komunikacijske tehnologije; MEDIJSKA KULTURA U NASTAVI: Krešimir Mikić: Medijski odgoj u vrtiću; Krešimir Mikić: Mediji u vrtiću (2); Krešimir Mikić: Internetske stranice koje pomažu u nastavi medijske kulture (II); NOVA IZDANJA; IZ KLUBOVA; Slavica Kovač: Tišina, snima se!; Premijera *Barkajola*; Mladen Burić: Retrospektiva Kino kluba Zagreb; Filmska škola KK Split; MOZAIK; Realizirani program Centra za multimedijska istraživanja od 1. siječnja do 25. ožujka 2002; Program projekcija Filmskog centra od 22. siječnja do 15. lipnja 2002; Program predstavljen u Galeriji Trafo, Budimpešta i u Rijeci: FRAME BY FRAME; Bordo u Pekingu; Anita Jelić: Hrvatski autori u Trenti; Free Space u Bochumu; Videoradovi iz Hrvatske među najboljima na festivalu u Berlinu; 30. Festival der

Nationen; Poziv iz Zlina; Festival animiranog filma Annecy; Počeci Zagrebačke škole crtanog filma; Dani mlade francuske kulture u Studentskom centru; NATJEČAJI/FESTIVALI/PRIJAVE: 34. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva Split, 22-24. Studenoga 2002; 33. međunarodni filmski festival KRAF 2002; 2. međunarodni filmski festival MORE 2002; Naslovna stranica: Damir Čučić

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza; god. X, br. 39, godina 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 Skorin — 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.

POVODI: Unica 2002. / Hrvatski autori u Luxembourgu; Vjeran Pavlinić: Prvih sedam desetljeća Kinokluba Zagreb; PRIREDBE: Otvorena *Zlatna Vrata* / Međunarodni festival novog filma u Splitu; MM IZLOG: Marijan Krivak: Treći program — 1. Međunarodni forum eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija, Dubrovnik, Lazareti: 6-13. rujna 2002; Marijan Krivak: Terence Davies — Autor s velikim A; Branka Hlevnjak: Od miga do micanja / Međunarodna izložba suvremene fotografije u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu; Utopia Travel / Austrijski projekt u Zagrebu; AMARCORD: Duško Popović: Mali filmski razgovori — Edo Lukman / međimurski čarobnjak animacije; MEDIJI U TEORIJI I PRAKSI: Mr. sc. Vesna Srnić / Tehnologija i spolnost u umjetnosti; Nevenka Mihovilić: Čarolija čitanja / Harry Potter i osuvremenjivanje nastavnog procesa; MEDIJSKA KULTURA U NASTAVI: Četvrta škola medijske kulture u Trakošćanu; Duško Popović: Mali filmski razgovori — Ante Peterlić / Doktore, boli me film!; Mihaela Potz: Govorite li *medijski*!; Davorka Bačeković-Mitrović, prof.: Sondiranjem života do dokumentarnoga filma (u režiji Vesne i Petra Krelje); Melita Horvatek Forjan: O Denisu; Ksenija Kancijan: Strah!? Kaj god!; Slavica Kovač: Vužgi ga još; Nela Rabađija: Metodička i radiofonska radionica; Marija Radočaj: U radionici za igrani film; Sanja Vranković: Kako *pet kumi* oživjeti u sedam dana?; Zlata Hrček: Iz dječjih dana roditelja / Učenici o dokumentarnom filmu Krste Papića *Nek se čuje i naš glas*

Marina Zlatarić: Selekcija! Selekcija!; Obavijest školama: VHS-kasete za potrebe nastavnog programa medijske kulture; MOZAIK: ŠAF na Petom međunarodnom festivalu filma i videa za djecu i mladež / Međimurje u Australiji; Svečana projekcija ŠAF-a / Na kraju sezone; Gospodari svjetlucanja / Filmska i videoprodukcija mladih na televiziji; Veliko zanimanje publike / Filmovi u Narodnoj knjižnici Petra Preradovića u Bjelovaru; Bogat program u gradskoj knjižnici / Filmsko proljeće u Đurđevcu; Monografija Ante Babaja; Uspješno predstavljanje hrvatskog filma / Održan Osmi Sarajevo Film Festival; Robert Bubalo: Treća revija Hrvatski film i video u Širokom Brijegu; MM Centar SC: Njemački avangardni film 20-ih godina; MM Centar SC: Program: avangardni, eksperimentalni i klasični film i video umjetnost, rujan-listopad-studeni 2002.; Program projekcija Filmskog centra od 24. rujna do 4. studenoga 2002; Otokultivator 2 — Ljetna škola kulture / medijska obavijest; Otvaranje i program mmc kuglana 2; NATJEČAJI/FESTIVALI/PRIJAVE: Toti videofestival Maribor 2002. / Treći međunarodni videofestival u Mariboru; Dubinski pogled / 17. međunarodni festival ronilačkog filma; Dvanaesti dani filma i videa: *Europa i njezini ljudi* / Koncem listopada u Bad Leiebesteinu, Thuringen; Camera 300 / Međunarodni festival neprofesijskog dokumentarnog filma u Bitoli; It's up to You too / 27. međunarodni festival tematskog filma i videa; 44. međunarodni festival dokumentarnog i kratkog filma Bilbao; Ne zaboravite!!!: 34. Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva; Naslovna stranica: Dvorana u Širokom brijegu

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 80., lipanj 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: Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Festivali: 55. Cannes (piše Dragan Rubeša) — USA Box Office Senzacionalni početak ljetne sezone (piše Oleg Sladoljev Jolić) — Pretpremijera: *The Sum of All Fears* (piše Marijeta Milošević) — Na setu: *Kraljeva ostavština* (piše Marina Apostolovska — Vujaklija) — Novo u kinima — Cro kino business (piše Ladislav Sever) — Panoptikum: Jugoslavija: pad gledanosti domaćih filmova; Tanović i Kolar idu dalje (pišu Jelena Nikolić i Miran Stihović) — Specijalni prilog: 15. Animafest (piše Rada Šešić) — Portret: Harlod Becker (piše Rajko Radovanović) — Interview: Jodie Foster (Aida Mandich i Jelena Nikolić) — Novo u videotekama — DVD globus (piše Ivan Kovačević) — Svjetsko priznanje Continental filmu (piše Miran Stihović) — Hommage: Branko Bauer (piše Dean Šoša) — Panoptikum: Deset malih crnaca (piše Miran Stihović) — Put do slave: Halle Berry (piše Ivana Crnica) — Interview: Josh Harnett (Aida Mandich) — Heineken pretpremijera: Austin Powers in *Goldmember* (piše Ivan Kovačević) — Cinemania — Taurus 2002. Kaskaderski oscari (piše Marina Vuletić) — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 81., srpanj 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: Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — USA Box Office rekordna sezona (piše Ladislav Sever) — Američki grafiti (piše Oleg Sladoljav -Jolić) — Prvi pogled: *The Matrix Reloaded* i *The Matrix Revolutions* (pišu Maja Ortinski i Marina Vuletić) — Panoptikum: Jugoslavija — nov zamah nacionalnoj produkciji; 15. Animafest — Pretpremjera: *Femme fatale* (piše Marina Vuletić) — Trendovi: Nogomet i film ne baš zaljubljeni par (piše Dean Šoša) — Novo u kinima — Fuji film predstavlja domaći film: Ispod crte *Konjanik* (piše Miran Stihović) — Cro Film News (piše Kristina Dukić) — Novo u videotekama - VHS i DVD globus (piše Ivan Kovačević i Lidija Prskalo) — Interview: Roman Polanski (Sophie Djian i Marina Vuletić) — Portert: David Mamet (pišu Oleg Sladoljev-Jolić i Rajko Radovanović) — Fenomeni: Manekenke u zemlji filma (piše Ivana Futivić) — Put do slave: Guy Pearce (piše Maja Šegrt) — Heineken pretpremijera: *Signs* (piše Ivan Kovačević) — Cinemania — Taurus 2002. Laureat Buddy Van Horn (piše Maja Šegrt) — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 82., kolovoz 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: Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line — Festivali 49. Pula trijumf *Finih mrtvih djevojaka* (piše Elvis Lenić) — USA ljeto 2002. Rekordna sezona (piše Rajko Radovanović) — Prvi pogled (piše Marina Vuletić) — Trendovi: Film & nuklearne paranoje (piše Dragan Rubeša) — Interview Barry Sonnenfeld (Aida Mandich) — Novo u kinima — Fuji film predstavlja domaći film: *Konjanik* (piše Marina Apostolovska Vujaklija) — Cro Kino Business 2002. Prva polovica (Lidija Prskalo) — Osobni stav: Suzana Perić (piše Dean Aćimović) — Hommage: Danilo Bata Stojković (piše Dean Šoša) — Jubileji: 90 godina gangsterskog filma (piše Danijel Pačić) — Novo u videotekama -VHS i DVD globus (piše Ivan Kovačević i Maja Ortinski) — Interview: Woody Allen (Jasenka Bukmir) — Pretpremjera: *Once Upon a Time in Mexico* (piše Lidija Prskalo) — Heineken pretpremijera: *Dare Devil* (piše Marijeta Milošević) — Put dio slave Rachel Weisz (piše Maja Ortinski) — Cinemania — Interview: Ivo Krištof — Profesija kaskader (Maja Ortinski) — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 83., rujan 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: Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Hot line -USA Box Office ljeto 2002. (piše Marina Vuletić) — Preview *Corto Maltese* (piše Marina Vuletić) — Iz susjedstva: *Gladno srce* novi Kusturičin film; 8. Sarajevo film festival (Marina Apostolovska/Maja Ortinski) — Pretpremijera *Red Dragon* (piše Marina Vuletić) — Interview John Woo (Aida Mandich) — Cro Kino Business (piše Ladislav Sever) — Novo u kinima (osvrti) -Fuji film predstavlja domaći film: *Tu* (piše Maja Ortinski) — Manifestacija: 4. Motovun film festival (piše Elvis Lenić) — Filmski putopis: Ljeto 2002. u art kinima (piše Zlatko Vidačković) — Trendovi: Philip K. Dick je in (piše Rajko Radovanović) — Portert: Paul & Chris Weitz (piše Snježana Levar) — Novo u videotekama — Jubileji: Sylvia Kristel (Piše Dean Šoša) — Heineken pretpremijera: *Die another Day* (piše Lidija Prskalo) — Cinemania — Interview: Ivo Krištof Profesija kaskader (Maja Ortinski) — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII., br. 84., listopad 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 — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje -Seks i vjenčanja (piše Oleg Sladoljav Jolić) — USA jesen/zima 2002 (piše Marina Vuletić) — 59. Mostra Novi direktor — stara koncepcija (piše Dragan Rubeša) — Novo u kinima (osvrti) — Cro Film News i Business — Put do slave: Anthony Hopkins *Crveni zmaj* ili zvjezdani cinik (piše Maja Ortinski) — Magična arena (piše Kristina Dukić) — Noćas je noć (piše Sanja Radović) — Trendovi: biografski filmovi Ljudski život kao komplicirana pojava (piše Dean Šoša) — Interview: Olga Pakalović (Marina Apostolovska-Vujaklija) — Nova lica: Gael Garcia Bernal (piše Sanja Radović) — Portret: Asia Argento (piše Snježana Levar)Hommage: Dr. Kruno Simon (piše: Ivo Škrabalo) — Na setu: *Fine mrtve djevojke* (piše: Marina Apostolovska-Vujaklija -Novo u videotekama — DVD Business: Billy Watson: DVD medij je budućnost kućne zabave (Maja Ortinski) — Interview: Sam Mendes (Aida Mandić, Sanja Radović) — Heineken pretpremjera: *8 Mile* (Zdenka Ivanković) — Dragi Hollywoode: pisma čitatelja — Cinemania — Klasične scene.

Leksikon preminulih / Lexicon of the Deceased

Baldo Čupić, novinar, voditelj radijskih i TV emisija, redatelj dokumentarističkih filmova (Dubrovnik, 22. II. 1943. — Zagreb, 24. IV. 2002). Studirao Visoku turističku školu u Dubrovniku; od 1963. novinar je Radio Dubrovnika, a izvještava i za Radio Zagreb; od 1972-1983. urednik je TV centra Dubrovnik, a od 1983. radi u zagrebačkom Dokumentarno-povijesnom programu Televizije Zagreb, odnosno Hrvatske televizije. Kao televizijski urednik, novinar i redatelj autorom je samostalnih emisija i dokumentarnih filmova (oko 50 njih), pretežito putopisi i reportaže. Napravio je dvanaestak televizijskih dokumentaraca posvećenih obrani Dubrovnika za Domovinskog rata (*Junaci sa Srđa*; *Hrvatska Casablanca*). Snimio je i više od 40 turističkih filmova o predjelima Jadrana (nagrađeni: *Povijesna bitka Marka Pola, Dubrovački vidici ljepote*).

Irena Kolesar, kazališna i filmska glumica (Slavonski Brod, 22. XI. 1925. — Zagreb, 3. IX. 2002). Rano se s roditeljima seli u Zagreb. Sa 17 godina, 1943, priključila se NOB-u, tu nastupa u kazališnoj družini partizanske brigade, a potom u Kazalištu narodnog oslobođenja Hrvatske. Poslije rata (1945-1954) glumi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, a 1947. dobiva naslovnu ulogu u prvom poslijeratnom igranom filmu *Slavica* (1947), Vjekoslava Afrića, postigavši visoku popularnost. Glumila je i u filmovima *Besmrtna mladost* (1948) Vojislava Nanovića, *Plavi 9* (1950) Kreše Golika, *Kameni horizonti* (1953) Šime Šimatovića, *Poslednji kolosek* (1956) Žike Mitrovića, *Vratit ću se* (1957) Jožeta Galea te *Ne diraj u sreću* (1961) Mile Đukanovića. Od 1953 do 1973. nastupa u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Važnije uloge: Pere u *Dundu Maroju* M. Držića, Julija, Herminija, Ofelija, Desdemona i Lady Ann u Shakespearovim dramama (*Romeo i Julija, San ljetne noći, Hamlet, Otelo* i *Richard III.*), Kći u *Staklenoj Menadžeriji* T. Williamsa i drugo. Redovita je bila sudionica *Dubrovačkih ljetnih igara* tijekom 15 godina. Oboljela od alzheimerove bolesti, kraj života dočekala je u domu umirovljenika na Ksaveru.

Aleksandar Marks, autor crtanih filmova, ilustrator (Čazma 29. VI. 1922. — Zagreb, 7. IX. 2002). Studirao na ALU u Zagrebu; ilustrator u časopisima (*Republika*) i novinama. Grafike mu obilježava pastozan potez, prevladavajućih zasjenjenja i voluminoznosti, meditativnog i potištenog ozračja. Na crtanom filmu od 1952, isprva kao glavni crtač u filmovima Dušana Vukotića i Nikole Kostelca, a osobito je važnu ulogu njegova likovnost dobila u filmovima Vatroslava Mimice (*Samac, 1958*; *Happy End*, 1958; *Kod fotografa,* 1959; *Inspektor se vratio kući*, 1959; *Mala kronika*, 1962. i dr.). Kao glavni crtač blisko surađuje s glavnim animatorom Vladimirom Jutrišom, a od 1960. zajednički režiraju crtaju i animiraju filmove (*Proljetni zvuci,* 1960; *Cowboy Jimmy — bijeli osvetnik*, 1962; *Metamorfoza,* 1964; *Moderna basna,* 1965; *Mrav dobra srca*, 1965). Od sredine šezdesetih filmovi im se stilski specificiraju izazivajući posebnu pažnju kritičara i svjetskih festivala, u njima dominira kafikijanska atmosfera, atmosfera zastravljene snovitosti (antologijska *Muha,* 1966; *Sizif*, 1967; *Pauik*, 1969; *Mora*, 1977; *Crna ptica,* 1980. i dr.). Za filmove je dobio brojne nagrade (Beograd, Berlin, Leipzig, Locarno, Cannes, Venecija, Oberhause, Chicago, Trst i dr.). Dobitnik je republičke Nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo.

UDK: 791.43(497.5)"2002"
061.7(497.5 Pula):791.43"2002"

Jurica Pavičić

Bez povoda za euforiju — Pula 2002

49. Pulski filmski festival, Pula 20-25. VII. 2002.

Festivalosaur

Hrvatski je jezik posljednjih godina postao bogatiji za neologizam koji glasi *festivalosauri*. U hrvatskom novinstvu i javnosti riječ *festivalosaur* postala je standardni termin za obično skupe i pompozne kulturne smotre velike tradicije, velika hladnog pogona, velikih budžeta i malena ili barem nedovoljna kulturnog *feed backa*. Baš onako kako jesu u komunizmu za sve nedaće bili krivi 'obrovci', a u hadezeizmu tajkuni, za nedaće hrvatske kulturne politike početka 21. stoljeća dežurni su krivac upravo festivalosauri, moralno dvojbeni kulturni gmazovi koje bismo rado isprašili u ropotarnicu. Nije, dakako, da su gmazovi od te krivnje sasvim nevini. A jesu li i koliko krivi, o tome postoje različita mišljenja.

Pulski festival nije tako skup kao Dubrovačke ljetne igre, niti su ga ove godine pratili novčani skandali kao Splitsko ljeto. Ali, po mnogo čemu upravo je Pula školski primjer za ono što zovemo festivalosaurom. Premda više nije novčano povlašten kao donedavno, pulski festival ima tipske karakteristike festivalosaurskog gmaza. Star je i nekad je bio slavan. Po svojoj ga je mjeri sagradila titovska Jugoslavija. Te su mjere danas glomazne i nerealne. Košta i danas mnogo, a ne

Ivica Vidović u *Finim mrtvim djevojkama* Dalibora Matanića

Olga Pakalović u *Finim mrtvim djevojkama*

daje toliko. Ima mlađeg, fleksibilnijeg i popularnijeg konkurenta. Publika ga je napustila. Mediji ga mrze.

Pulski je festival ove godine dočekao svoje 49. izdanje, treće pod vodstvom direktora Armanda Debeljuha i drugo s mješovitom koncepcijom po kojoj je Pula i hrvatski i međunarodni festival. Pula je napustila nacionalni profil jer se pokazalo da hrvatski filmovi nisu dovoljno brojni za kvalitetnu selekciju, i nisu dovoljno glamurozni da bi se napunila divovska Vespazijanova građevina. Ti razlozi stoje i danas. U ove dvije godine naučili smo pak ovo: Arena je i dalje polupuna, strani filmovi imaju čak i manje publike nego hrvatski, a inozemni dio po ugledu gostiju i kvaliteti programa ne može konkurirati motovunskom patuljku. Prošle je godine za gledateljsku sušu okrivljen termin. Ove je sezone Pula imala i stari termin i sasvim dobar inozemni program, pa je ipak ostalo po starom. Pula se naprosto ne producira dobro: ne postoje popratni sadržaji da privedu filmofile, nema gostiju, nema ležernosti, nema retrospektiva, nema cjelodnevnih projekcija, nema projekcija za publiku u zatvorenom. Jedini dobitak dvogodišnjega pulskog eksperimenta jest scena na Kaštelu, malo komorno *outdoor* gledalište u kojem se najednom osjećate bolje jer je Titov mastodont (ili bi trebalo reći festivalosaur?) na Kaštelu sveden na humanije proporcije s dostatno publike, filmovi su dovoljno atraktivni, a sve je skupa prikladnije mjeri jedne komorne državice kakva je Hrvatska (i neka je).

Ziheraštvo inozemnoga programa

Inozemni segment ovogodišnje Pule temeljio se na razumljivu ziheraštvu koje diktira veličina gledališta. Zato se program sastojao mahom od europskog *mainstreama*, filmova koji se nameću publici ili zvučnim nagradama ili populističkim atributima. Prvoj nedvojbeno pripada berlinski pobjednik *Intimnost* / *Intimacy* Patricea Chereaua, potom novi film Toma Tykwera *Nebo* / *Heaven* snimljen prema scenariju Krzystofa Kieslowskog i Krzystofa Piesiewicza, potom *Pijanistica* Austrijanca Hanekea (nagrada Isabelli Huppert u Cannesu, nominacija za Felixa...), te *Ponedjeljak ujutro* Gruzijca Otara Iosselianija. Taj film — koji je u međuvremenu proglašen trećim najboljim filmom godine u anketi FIPRESCI-ja — osvojio je i pulsku nagradu.

Populistički dio smotre predvodio je češki avijatičarski hit *Tamnomodro nebo* oskarovskoga tandema Jana i Zdeneka Sveraka, uz potporu komorne drame Istvana Szaba *Taking Sides* i simpatičnog ruskog omladinsko-akcijskog filma *Sestre* koji potpisuje Sergej Bodrov mlađi, sin Sergeja Bodrova

starijeg, veterana koji režira između Rusije i Disneyjeva studija. U europskom dijelu izostali su dobri, mali filmovi, tip iznenađenja iz potaje kakva smo prošle godine imali u filmovima *Aberdeen*, *101 Reykjavik* ili *Putovnica*. Uz nekoliko iznimki (ponajprije *Tamnomodro nebo*) program je bio dobar, ali upeglan, ziheraški i bez fizionomije, što je opet diktat neizdrživo velike Arene, koju direkcija stalno teži (i ne uspijeva) napuniti.

Poseban potkrug međunarodnog dijela bio je tzv. regionalni program, četverodijelna mini-selekcija filmova iz uže regije, koja je očito zamišljena kao kopča sa starom Pulom kao zapadnobalkanskim festivalskim gigantom. U načelu dobra ideja (postoji čak prijedlog da se cijeli festival usmjeri tako) propala je iz nekoliko razloga. Zbog pogrešno skrojene satnice festivala, sve projekcije regionalnoga programa kolidirale su s glavnim naslovima u Areni. Nadalje, regionalni je program imao samo četiri filma, što je doista premalo za imalo ozbiljno skeniranje terena. Naposljetku, Pula nije uspjela dobiti (ili im ih je Motovun preoteo) najzanimljivije naslove iz regije u ovoj godini: Golubovićev *Apsolutni sto*, Cvitkovičev *Kruh in mleko* i Seidlov *Hundstage*. Ipak, i tako oskudna selekcija donijela je jedan fini film, nama zanimljiv i zato što je hrvatska koprodukcija: *Zujanje u glavi* Andreja Košaka.

Hrvatski program: poznati predložak

Hrvatski film na koncu je dao okus i miris pulskoj smotri. Stranih gostiju bilo je malo, tako da su svi mediji, svi diktafoni i cijela društvena pozornost bili usmjereni opet na hrvatske filmove, kojima je europski kontekst na kraju poslužio kao privjesak na koji se nitko ne obazire: ni publika, ni kuloari, ni mediji. Festival, da bi bio festival, mora imati aferu, tračeve i teme za kavu, a 49. Pulu u tom je smislu festivalom učinio Jakov Sedlar svojim *Sjećanjem na Georgiju* u kojem se priglupo osvetio kritičarima nazivajući njihovim imenima negativce kojima su infamni atributi zloće bili to što su homoseksualci ili pripiti. Koliko god Sedlarov film bio mucav, naivan i filmski nepismen, taj je film učinio da Pula 2002 bude festival, a ne složenac projekcija i formalnih koktela. Dakako, to ne govori toliko dobro o *Georgiji*, koliko govori loše o Puli.

Almira Osmanović i Boris Miholjević u *Sjećanju na Georgiju* Jakova Sedlara

Hrvatski program bio je sličan većini onih koje smo odgledali u devedesetima. Kao i svake godine, i ove se pojavio jedan film koji je zagrijao filmofile i stvorio iluziju da filmski kreativno vrelo postoji. To su ove godine bile *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića. Kao i svake godine, jedan dominantni naslov pratila su dva-tri korektno blijeda, filmovi od one vrste koji ne mogu nabolje popraviti loš *image* našeg filma, ali ga ne mogu bitno ni pokvariti. Tu ulogu žrtvovanoga *mainstreama* ove su godine preuzeli Davor Žmegač s *Prezimiti u Riju* i Snježana Tribuson s *Ne dao bog većega zla*. Kao i svake godine, na repu programa kao dojmljiva manjina našli su se filmovi koji su tako grozni da ne zadovoljavaju ni elementarne kriterije zanata i duševnog zdravlja. Kao i uvijek u tu rubriku ulazi Jakov Sedlar (*Sjećanje na Georgiju*), pridružuje mu se Mladen Juran (*Potonulo groblje*), a po našem sudu u tu skupinu pripada i *Serafin* Vicka Ruića. S posljednjim filmom utoliko je specifičan slučaj što je jednoglasno negativnu reakciju naše kritike i kuloara popratio stidljiv pozitivni glas inozemnoga člana žirija (Bernda Budera), a potom i poziv *Serafinu* na jaki festival u Montreal. Bit će zanimljivo vidjeti je li riječ o ekscesu ili inozemna struka vidi u ovom filmu nešto što mi (uključujući i autora ovog teksta kojem je *Serafin* grozan) ne vidi.

Fine mrtve djevojke neka su vrsta hrvatskoga *low-budgeta*, mali film nastao u nezavisnoj produkciji i uz malu pomoć Ministarstva kulture zbog koje se Vujić zavadio sa svojim Vijećem za kinematografiju. Vrijeme definitivno radi u korist Matanićeva filma. Ne samo zato što se u njemu čuju *Čavoglavi* Marka Perkovića Thompsona, koji je u međuvremenu postao društveni superstar, nego i zato što su slučajevi poput školovanja seropozitivne Ele ili čakovečke segregacije Roma još bacili snop svjetla na turobnu političku nehigijenu hrvatskoga društva. Ti su društveni događaji upozorili na mali, kapilarni fašizam u Hrvatskoj, fašizam koji se ne sastoji od crnih majica i kapa sa slovom U, nego od svakodnevne netolerancije po regionalnoj, životnostilskoj, seksualnoj, rasnoj i navijačkoj osnovi. Upravo takva netolerancija (ovaj put spram lezbijki) tema je *Finih mrtvih djevojaka*.

Matanić je nakon (u publike dobro primljene) *Blagajnice* napadan za agramerski rasizam prema Hercegovcima. Možda je baš zato sad napravio film koji je vrlo nemilosrdan prema zagrebačkom polusvijetu. U još su nečem *Fine mrtve djevojke* odmak od Matanićeva prvenca. *Blagajnica* je bila komedija u kojoj je dominirao tip pomalo nezrela humora učestao u filmovima zagrebačke ADU, ponajprije zato što akademci svoje filmove adresiraju svojim kolegama i filaju ih internim dosjetkama. Ta rugalačka duhovitost 'svisoka' karakte-

Filip Ćurić i Ozren Martinović u *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson

Katarina Fabičević, Mirjana Rogina i Ivo Gregurević u *Ne dao Bog većeg zla*

rizirala je i putopisni diptih o najružnijim hrvatskim gradovima (*Sretno*, *Bag*) u kojem je Matanić bio koautor. Već u *Blagajnici* Matanić na sreću ublažuje taj tip mladenačke arogancije elementima melodrame. U *Finim mrtvim djevojkama* tek tu i tamo proviruje infantilni bivši Matanić koji još pošto-poto želi biti duhovit, primjerice u sceni kad dvije opatice posjećuju ginekologa specijalizirana za ilegalne pobačaje ili u prizorima (koji su imali mnogo publiciteta) u kojima prolupali veteran maltretira susjedstvo glasnom Thompsonovom glazbom. Takvi su ekscesi srećom rijetki. U većem dijelu *Fine mrtve djevojke* ozbiljan su, vizualno zanimljiv i odlično glumljen film, koji se koncentrira na pokušaj dviju žena da nađu komadić prostora gdje bi realizirali svoju ljubav.

Nakon Matanićeva najintrigantniji film hrvatskoga programa bio je vjerojatno Žmegačev *Prezimiti u Riju*. Snimajući komorni triler zapravo komediografske teme (stari klošar upada u bogataški stan da bi zadivio kćer koja dolazi iz Njemačke) Žmegač je snimio nešto poput socijalnog *gothic horrora,* u kojem se ratne implikacije miješaju s DV-estetikom epohe nakon Dogme 95. Rabeći stalno DV iz ruke, neobične kutove kamere i česte krupne planove Žmegač je pokazao da je u razdoblju od *Putovanja tamnom polutkom* išao u kino, primao i razumijevao trendove koji su promijenili europski filmski pejzaž. Film je stilski dosljedan i zanimljiv. Problem je, međutim, što vi ne možete film režirati kao neki, poslijedogmatski *low budget* tipa *Fucking Ämal* ili *Celebration*, a da film nije tako i napisan. A nije. Žmegač pokazuje iste scenarističke slabosti kao i dosad: siže mu je zbrkan, zaplet prefabuliran, film pretrpan nepotrebnim retrospekcijama, brojne su scene loše napisane i nategnute u dijalogu. Čini se da je Žmegaču definitivno vrijeme da prestane sam pisati, pa čak i smišljati priče za svoje filmove, tim više što nas je s *Prezimiti u Riju* prvi put zainteresirao upravo redateljskim radom.

Ne dao bog većega zla Snježane Tribuson nastao je u obiteljskoj suradnji s bratom piscem Goranom. Film je slobodno nadahnut motivima brojnih Tribusonovih memoarskih proza o odrastanju u Bjelovaru u šezdesetim godinama. Autoričin film u tom se smislu uklapa u snažni istočnoeuropski trend filmova nostalgije koji nastoje o odrastanju u komunizmu govoriti onkraj ideologije (*Slatki snovi*, *Outsider*, *Sonnenallee*, *Kraljica noći*, *Sjajne zeznute godine*...). U našem kontekstu film je uostalom nastavak *grlom-u-jagode* — podžanra, koji je u bivšoj Jugoslaviji bio čest, omiljen i kanoniziran fimovima nostalgije Kusturice i Karanovića. Naj-

Sven Medvešek i Mustafa Nadarević u *Riu* Davora Žmegača

veći je nedostatak filma Snježane Tribuson u tome što se ni na koji način ne odmiče od takve normativne tradicije i samim tim nema zaseban okus i miris. Paradoks je u tome što knjige kojima se film nadahnuo to imaju: Tribusonov memoarski ciklus prepoznatljiv je i drukčiji po svojoj metanarativnoj pseudoesejističkoj organizaciji, specifičnom humoru, postmodernističkoj persiflaži leksikonskog diskursa i digresijskoj duhovitosti. Tribuson (koji je scenarist filma) očito je te vrijednosti procijenio kao 'nefilmske', ali se u tome zeznuo jer je čisteći scenarij od svega osim 'filmskog' priču okljaštrio do niske općih mjesta. Upravo je *Amelie* primjer kako se film može nositi s takvom naizgled antifilmskom građom. Slijedom tog primjera, Goran i Snježana Tribuson možda su trebali biti odvažniji.

Serafin Vicka Ruića film je koji je doživio umjeren inozemni uspjeh, potpuno u neskladu s vrlo negativnim reakcijama hrvatske kritike. Vašem autoru teško je shvatiti što je nekog privuklo ovom filmu osim lijepih pejzaža južnojadranskog akvatorija kakav je već dao Bog. Priča o svjetioničarevu sinu koji odrasta uz tiranskog oca, a potom kao austrijski oficir postaje žrtvom pohlepne prostitutke ponavlja neke opsesivne poetičke karakteristike Ruićeva prvenca *Nausikaja*: sklonost povijesnoj ambijentaciji, primjena plakatnih simbola i vizualno začudnih metafora, visokoliterarizirane dijaloge, dopadljivu kameru, motiv fatalnih žena koje upropaštavaju muškarce. *Nausikaja* je patila od autorove vizualne i motivske pretencioznosti i loše glume, ali je u zametku imala zani-

Leona Paraminski u *Riu*

mljiv atmosferski horor. *Serafin* nema ni te oskudne vrline. Film je sižejno podijeljen u dvije tematske cjeline koje nisu ni u kakvu stvarnom suodnosu, u obje historijska stilizacija služi kao paravan za logičke i motivacijske rupe, a radnja teče proizvoljno poput uplašena zeca. Hvaljena vizualna strana filma za naš ukus previše podsjeća na estetiku domaćih maritimnih glazbenih spotova, a glavni i naslovni lik ostaje nam nakon dva sata čisti prazni skup, kao i na početku.

Nažalost, slično tjeskoban dojam ostavlja i drugi hrvatski ovogodišnji pokušaj horora, *Potonulo groblje* Mladena Jurana. Nije sasvim jasno zašto se Juran odlučio na ekranizaciju istoimene Tribusonove knjige koja ne samo da ne pripada boljim djelima toga filmičnog autora, nego je ujedno knjiga koja u potpunosti funkcionira samo na fonu predratne Hrvatske 1990/91, gdje metafora grada koji odnosi voda služi kao zanimljiva alegorija shvatljiva u kontekstu ratnoga pisma. Umjesto toga, Juran se odlučio na koketiranje s metafizikom i okultnim, pri čemu ni redatelj ni scenarist Tribuson nisu taj okultni aspekt shvaćali odveć ozbiljno. Najgore je što Juranovu filmu posve nedostaje atmosfera jeze koja se na odabranim lokacijama i u odabranom književnom predlošku sama nudila. Napraviti atmosferski *horor* koji posve odbacuje žanrovske konvencije posao koji može svladati netko poput Lyncha, za Jurana je taj zadatak daleko iznad njegove lige.

S obzirom da o Sedlarovoj tragikomičnoj videovježbi *Sjećanje na Georgiju* ne treba trošiti riječi, preostaje nam predstaviti posljednji film hrvatskog programa — omnibus *24 sata*. Riječ je o omnibusu u kojem su pomalo umjetno spojena dva srednjometražna filma — *Sigurna kuća* Kristijana Milića i *Ravno do dna* Gorana Kulenovića. Kažemo umjetno, jer ta dva filma nemaju ništa zajedničko ni žanrovski, ni stilski, ni kvalitativno, ni ambijentalno. Milićeva *Sigurna kuća* robusni je, krvavi policijski triler na tragu Waltera Hilla, Tarantina i Avaryja, zanatski vješt, ali nažalost posve lišen kopči na lokalnu zbilju zbog čega se doima kao neobavezna stilska vježba. Kulenovićev film *Ravno do dna* omladinska je krimi drama eksplicitno posvećena zagrebačkom novom valu. Kulenovićev je film šarmantan, dobro glumljen, vizualno glamurozan i nenametljiv duhovit, sve u svemu film s najmanje slabosti od svih prikazanih u hrvatskom pulskom paketu.

Kad se sve zbroji i oduzme

Kad se sve zbroji i oduzme, Pula nije ponudila mnogo povoda za euforiju. Utjeha je nedvojbeno činjenica što su dva uvjerljivo najbolja naslova hrvatske konkurencije bila dva najmlađih autora — Kulenovića i Matanića. Ali, prije nego što zapadnemo u optimističke misli o *novom valu* i mladim snagama, valja se sjetiti da smo s istim takvim optimizmom na budućnost gledali i u doba Ivana Salaja, Jelene Rajković, Dražena Žarkovića i Vlatke Vorkapić. Što se s tom svijetlom budućnosti dogodilo, znamo.

Nakon Pule 2002 pitanje što će biti s Pulom 2003. ostaje potpuno otvoreno. Festival u Vespazijanovu *circusu* dogodine puni pedeset godina, što je idealan povod da se važnost festivala napumpa retrospektivama, nostalgičarskim sentišem i tako potencira ono jedino što Pulu drži među živima:

Vjekoslav Janković u *Serafinu* Vicka Ruića

slavnu tradiciju. Isto tako, iduće ljeto u Arenu donosi ne samo najbrojniju hrvatsku produkciju dosad nego i produkciju u kojoj se novim filmovima predstavljaju veterani, uglednici ili etablirani novi autori: Vrdoljak, Papić, Bulajić, Ogresta, Krelja. Njima će se pridružiti najveća nova nada, Zvone Jurić, i filmski debitant Bobo Jelčić koji je u svom matičnom poslu — kazališnoj režiji — svjetski priznatiji od i jednoga hrvatskog filmaša. Drugim riječima, Pula 2003. bit će festival koji samo s najvećim nemarom može propasti. Dogodi li se kao i ove godine da propadne, ključ treba definitivno okrenuti u bravi.

Barbara Prpić u *Serafinu* Vicka Ruića

Filmografija / Filmography

Pula 2002

FESTIVAL HRVATSKOG IGRANOG FILMA / CROATIAN FEATURE FILM FESTIVAL

24 SATA (I. SIGURNA KUĆA, II. RAVNO DO DNA) / pr.: Interfilm pr., HRT — r.: Goran Kulenović i Kristijan Milić — sc.: Ivan Pavličić i Goran Kulenović — k.: Mario Sablić — mt.: Goran Guberović, Slaven Jekauc — gl.: razni izvođači — sgf.: Davor Antolić i Laci Markić — kostim.: Vedrana Prga i Tihana Ostrez — ul.: Marinko Prga, Hrvoje Kečkeš, Kristijan Topolovec, Janko Rakoš, Robert Roklicer, Lucija Šerbedžija, Igor Štiković, Sven Šestak, Thomas Krstulović, Bojan Navojec, Nino Sorić i Bobi Marotti — trajanje: 75 min.

FINE MRTVE DJEVOJKE / pr.: Alka film — r.: Dalibor Matanić — sc.: Mate Matišić i Dalibor Matanić — k.: Branko Linta — mt.: Tomislav Pavlic — gl.: Jura Ferina i Pavle Miholjević — sgf.: Željka Burić — kostim.: Vesna Pleše — ul.: Olga Pakalović, Nina Violić, Krešimir Mikić, Inge Appelt, Ivica Vidović, Milan Štrljić — trajanje 70 min.

NE DAO BOG VEĆEG ZLA / pr.: Maxima film, HRT — r.: Snježana Tribuson — sc.: Goran Tribuson — k.: Goran Trbuljak — mt.: Marina Barac — gl.: Darko Rundek — sgf.: Velimir Domitrović — kostim.: Lada Gamulin — ul.: Filip Ćurić, Luka Dragić, Mirjana Rogina, Ivo Gregurević, Semka Sokolović-Bertok, Bojan Navojec, Goran Navojec, Ozren Martinović — trajanje: 107 min.

POTONULO GROBLJE / pr.: Interfilm pr., HRT, Jadran film — r.: Mladen Juran — sc.: Goran Tribuson i Mladen Juran — k.: Slobodan Trninić — mt.: Slaven Zečević — gl.: Igor Kuljerić — sgf.: Mario Ivezić — kostim.: Ruta Knežević — ul.: Sven Medvešek, Barbara Nola, Jiři Menzel, Asim Bukva, Božidar Smiljanić, Ksenija Paić, Boris Svrtan — trajanje: 102 min.

PREZIMITI U RIJU / pr.: Maxima film i HRT — r.: Davor Žmegač — sc.: Davor Žmegač — k.: Goran Trbuljak — mt.: Braco Podvorac — gl.: Dalibor Pavičić — sgf.: Mladen Ožbolt — kostim.: Ruta Knežević — ul.: Mustafa Nadarević, Leona Paraminski, Sven Medvešek, Ranko Zidarić, Žarko Savić, Enes Vejzović — trajanje: 90 min.

SERAFIN, SVJETIONIČAREV SIN / pr.: Maydi film i video — r.: Vicko Ruić — sc.: Vicko Ruić — k.: Silvio Jesenković — mt.: Slaven Jekauc — gl.: Vlatko Stefanovski — sgf.: Jure Amizić — kostim.: Ruta Knežević — ul.: Vjekoslav Janković, Barbara Prpić, Ivo Gregurević, Vanja Drach, Nada Gačešić Livaković, Mia Begović — Trajanje: 103 min.

SJEĆANJE NA GEORGIJU / pr.: Orlando Film, Studio Guberović, Capistrano film — r.: Jakov Sedlar — sc.: Nino Škrabe — k.: Karmelo Kursar — mt.: Zdravko Borko — gl.: razni izvođači — sgf.: Dinka Jeričević — kostim.: Ika Škomrlj — ul.: Boris Miholjević, Almira Osmanović, Mia Oremović, Božidar Alić, Vida Jerman, Alen Liverić, Robert Plemić, Đuro Utješanović — trajanje: 90 min.

FESTIVAL EUROPSKOGA FILMA / EUROPEAN FILM FESTIVAL

SLUŽBENI PROGRAM / COMPETITION:

BABLJE LJETO / Češka — r.: VLADIMIR MICHALEK

BRUCIO NEL VENTO / Italija / Švicarska — r.: SILVIO SOLDINI

HEAVEN / Njemačka / SAD — r.: TOM TYKWER

INTIMACY / Francuska — r.: Patrice Chereau

LUNDI MATIN / Francuska / Italija — r.: OTAR IOSSELIANI

MEINE SCHWESTER MARIA / Austrija — r.: MAXIMILIAN SCHELL

THE PIANO TEACHER / Austrija — r.: MICHAEL HANEKE

SESTRY / Rusija — r.: SERGEJ BODROV

TAMNOMODRI SVIJET / Češka / Njemačka — r.: JAN SVERAK

TAKING SIDES / Njemačka / Francuska / Velika Britanija — r.: ISTVAN SZABO

TOPLO-HLADNO — REGIONALNI PROGRAM / HOT-COLD — REGIONAL PROGRAM:

BELLARIA — SO LANGE WIR LEBEN! / Njemačka / Austrija — r.: Douglas Wolfsperger

CZESC, TERESKA / Poljska — r.: ROBERT GLINSKI

MARFA SI BANII (STUFF & DOUGH) / Rumunjska — r.: CRISTI PUIU

T. T. SINDROM / Srbija — r.: Dejan Zečević

INFORMATIVNA PROJEKCIJA / PRESS PROJECTION:

ZUJANJE U GLAVI (ZVENENJE V GLAVI) / Slovenija / Hrvatska — r.: ANDREJ KOŠAK

Nagrade / Awards

Pula 2002

Velika zlatna arena za najbolji hrvatski film / Grand prix for the best croatian film
FINE MRTVE DJEVOJKE, Dalibor Matanić

Zlatna arena za režiju / Film direction golden award
DALIBOR MATANIĆ, *Fine mrtve djevojke*

Zlatna arena za produkciju / Production golden award
ALKA FILM, *Fine mrtve djevojke*

Zlatna arena za scenarij / Golden award for script
GORAN TRIBUSON, *Ne dao bog većeg zla*

Zlatna arena za glavnu žensku ulogu / Golden award for the female leading role
LEONA PARAMINSKI — (Monika) Prezimiti u Riu

Zlatna arena za glavnu mušku ulogu / Golden award for the female leading role
IVO GREGUREVIĆ — (otac/father) *Ne dao bog većeg zla*

Zlatna arena za sporednu žensku ulogu / Golden award for the female supporting role
OLGA PAKALOVIĆ — (Iva) *Fine mrtve djevojke*

Zlatna arena za sporednu mušku ulogu / Golden award for the male supporting role
IVICA VIDOVIĆ — (gazda/landlord) *Fine mrtve djevojket*

Zlatna arena za kameru / golden award for cinematography
SILVIO JESENKOVIĆ, *Serafin, svjetioničarev sin*

Zlatna arena za glazbu / golden award for the film score
DALIBOR PAVIČIĆ, *Prezimiti u Riu*

Zlatna arena za scenografiju / golden award for art direction
MLADEN OŽBOLT, *Prezimiti u Riu*

Zlatna arena za kostimografiju / golden award for costum design
RUTA KNEŽEVIĆ, *Prezimiti u Riu*

Zlatna arena za strukovne vrijednosti u filmu / Golden award for expert values in film (montaža, ton ili maska / editing, sound, make-up)
MARINA BARAC (editing), *Ne dao bog većeg zla*

Vjesnikova nagrada *Breza* za najbolje debitantsko ostvarenje / Vjesnik award *Breza* for the best first film
24 SATA (omnibus / composite film: Sigurna kuća *Kristijan Milić i* Ravno do dna *Goran Kulenović)*

Oktavijan — nagrada društva hrvatskih filmskih kritičara / Oktavijan — croatian society of film critics award
FINE MRTVE DJEVOJKE, Dalibor Matanić

Nagrada publike / Festival audience award
FINE MRTVE DJEVOJKE, Dalibor Matanić

UDK: 791.43(100)"2002"
061.7(497.5 Motovun):791.43"2002"

Elvis Lenić

Motovunski filmski festival, 2002.

Organizatori motovunskoga festivala realizirali su prošle godine zanimljivu ideju. Osim filmova u glavnom programu, koji se natječu za festivalske nagrade, pokrenuli su paralelne programe u kojima su prikazali izabrane filmove iz suvremene danske i talijanske kinematografije. Ove godine organizatori su odlučili predstaviti propulzivnu hongkonšku kinematografiju, a izbor je napravila Saša Vojković, Zagrepčanka koja u Hongkongu predaje filmske studije. Mora se priznati da takva ideja, iako načelno pohvalna, pri realizaciji nailazi na određene probleme. Prvi je taj što je u okviru jedne produktivne kinematografije jako teško odabrati pet-šest naslova koji će je dostojno predstaviti. Drugi je problem što predstavljanje pojedinih autora i djela ipak prilično kasni u odnosu na svjetske tokove, jer se oni već odavno nalaze na vrhuncu kreativnosti i slave. No, moramo biti svjesni naše kulturne realnosti, a pogotovo nedostatka kvalitetne filmske ponude i programski smislene kinoprikazivačke djelatnosti. U tom je kontekstu organiziranje ovakvih programa svakako pohvalan potez organizatora.

Filmovi iz Hongkonga

Filmski čarobnjak Wong Kar-wai, svjetskoj publici vjerojatno jedan od najpoznatijih hongkonških autora, u posljednjem projektu nije mnogo mijenjao temu i stil u odnosu na prethodno ostvarenje, nego samo okolnosti u kojima se odvija priča. Dok je u prekrasnom filmu *Sretni zajedno* pratio dvojicu ljubavnika koji putuju suvremenom Argentinom, junaci melodrame *Raspoloženi za ljubav* (*Hua yang nian hua*, 2000) zaljubljuju se u Hongkongu početkom šezdesetih. Iz homoseksualnog miljea Wong Kar-wai prebacio se u heteroseksualni, radnju je prilagodio vremenu u kojem se odvija, ali njegovi junaci i dalje nemaju sreće u ostvarenju svojih emocija. Urednik lokalnih dnevnih novina (Tony Leung) zaljubljuje se u privlačnu tajnicu (Maggie Cheung), zaposlenu u tvrtki koja se bavi izvozom. Oboje su u braku, ali supružnici su im trenutno odsutni i mogu se neometano prepustiti romanci. Film *Raspoloženi za ljubav* svakako najviše impresionira osobitim ugođajem. Wong Kar-wai ponovno uspijeva, uz pomoć vizualnog izraza stalnog direktora fotografije Christophera Doylea i glazbenih tema kompozitora Michaela Galassoa, stvoriti čarobne prizore koji privlače neodoljivim spojem egzotike, melankolije i nostalgije. Iako radi prema scenariju koji nije do kraja definiran i znatno improvizira tijekom snimanja, polazi mu za rukom lagodno i glatko pratiti narativnu liniju. Zahvaljujući sjajnim glumcima, takvim načinom uspijeva stvoriti iznimno životne i temeljito karakterizirane likove. Također, Wong Kar-wai učestalo se koristi repetitivnim metodama i ponavljanjima sličnih prizora. Za razliku od brojnih redatelja, kojima takve metode služe ponajprije za krpanje priče, njegov postupak pridonosi intenzivnijem uvlačenju gledatelja u priču i naglašavanju prizorne atmosfere. Riječ je o iznimno profinjenu i dojmljivu djelu. Wong Kar-wai u prosjeku snima jedan film u dvije godine, ali čini se da doista ne može promašiti. Nakon melankolična i meditativna ugođaja Hongkonga šezdesetih, slijedi nimalo dopadljivo okružje suvremenosti. Film *Durian Durian* (*Liulian Piao Pi*, 2000) prati glavnu junakinju iz Kine koja se prostituira u Hongkongu dok čeka da joj istekne viza, a istodobno upoznaje djevojčicu čija obitelj zarađuje pranjem posuđa na ulici i sitnom trgovinom. Durian je pak egzotična voćka, odvratna mirisa i primamljiva okusa, koja se pojavljuje kao paralelni motiv priče. Također se može protumačiti kao metafora glavne junakinje — odbojna izvana, a privlačna iznutra. Stil redatelja Fruita Chana gotovo je dokumentaristički, ne obazire se osobito na prljavost i nedorađenost filmske fotografije, trudi se stvoriti dojam kao da su prizori ispred kamere doista zatečeni u takvu stanju. Iako pomalo spor i predug u pojedinim dijelovima, Chanov film pruža dosljedan i neuvijen portret okrutne kineske zbilje. Potpuno drukčijim pristupom iznenadio nas je *Moj glupi život* (*Mak dau goo si*, 2001), simpatično animirano djelce o dječjim problemima praščića McDulla. Njega brine to što je među najgorim učenicima u školi, što se žarko želi istaknuti i po-

The man without a past, Aki Kaurismäki, Finska, Francuska, Njemačka

stati prvak u nekoj olimpijskoj disciplini, a jedini san koji uspijeva ostvariti izlet je na egzotične Maldive. Priča o praščiću McDullu ležerno je izvedena, s brojnim duhovitim detaljima i anegdotalnim epizodicama. Osim što je zabavna zbirka dječjih vizura svijeta, ujedno pruža brojne zanimljive detalje vezane uz hongkonški mentalitet i suvremeno potrošačko društvo. Hongkonška kinematografija poznata je po akcijskim filmovima, pa je u program uvrštena i nabrijana akcijska komedija *Šaolinski nogomet* (*Siu lam juk kau*, 2001), koja kao okosnicu priče uzima zgodnu ideju povezivanja borilačkih i nogometnih vještina. Redatelj Stephen Chow prati propalog nogometnog trenera koji se odlučuje na očajnički korak. Od bivših stručnjaka u borilačkim vještinama, a sadašnjih životnih gubitnika s minornim poslovima, nastoji sastaviti nogometnu momčad i pobijediti omraženog vlasnika vrhunske nogometne ekipe koji mu se zamjerio još u mladosti. Chowov pristup djeluje inventivno i svježe u kontekstu ironijskog korištenja kung-fu ikonografije i nogometne manije. Borci koji su u filmovima Brucea Leeja (a desetljećima poslije i u filmu njegova prezimenjaka Anga) letjeli zrakom mlatarajući udovima u namjeri da svladaju omražene protivnike, sad ulažu nadljudske napore u nastojanju da pobijede čudovišnu protivničku ekipu. Zahvaljujući tehnologiji specijalnih efekata nogometna lopta u velikoj brzini ostavlja plamene tragove za sobom, nogometaši lete zrakom poput lutaka, a siloviti udarci lopte uzrokuju podrhtavanje i trešnju terena. U kontekstu tako zabavnih i akcijski nabrijanih zbivanja ne smeta mnogo ni očita banalnost priče. No, javlja se problem u tome što film s vremenom ipak postaje predvidljiv, izvedbena sličnost akcijskih sekvenci ostavlja dojam kao da se ponavljaju već viđeni prizori. Tako zabavljački učinak, kako se priča bliži kraju, pomalo opada. Ako su prije navedeni filmovi uvršteni u pregled suvremene hongkonške kinematografije kao reprezentativni primjerci određenih žanrova (art film, socijalna drama, animacija i akcija), preostala dva filma baš ne zaslužuju uvrštenje u taj program. *Misija* (*Cheung fo*, 1999) mješavina je krimića i akcijskog filma u kojem šef kineske mafije unajmljuje petoricu plaćenika kao osobne tjelohranitelje. Nakon što uspješno odrade posao, ustanovi se da je jedan od njih spavao sa šefovom ženom, pa ostatak ekipe dobiva zadatak da ga likvidira. *Misija* je film pomalo otrcane tematike obračuna mafijaških klanova i održavanja prijateljstva na kušnji. Također, ni izvedba nije osobito poticajna. Korektno je snimljen i realiziran, ali redatelj Johnny To nije pokazao vještinu i nadahnuće kojim bi uspio obradovati malo zahtjevnijega gledatelja. Prilično iritantno djeluje i neinventivno odabrana glazbena tema koja se neprestano provlači kroz film. Ukratko, mnogo bolje filmove navedenoga žanra potpisali su hongkonški redatelji John Woo i Tsui Hark. Mora se priznati da nije osobito dojmljiva ni *Vidljiva tajna* (*Youling renjian*, 2001), redateljice Ann Hui, koja nastoji objediniti mladenački film, hororsko ozračje i fantastiku u priči o dvoje zaljubljenih tinejdžera. Njezinim junacima priviđaju se duhovi, a ubrzo se počinju događati i mnogo neobičnije stvari, da bi tijekom filma naslutili vezu sadašnjih zbivanja s traumama koje je junakinja proživjela u djetinjstvu. *Vidljiva tajna* vizualno je jako stiliziran film, ali gubi se u nemogućnosti autorice da odredi što

Raspoloženi za ljubav

je bitno u toj priči. Riječ je o djelu koje ostavlja dojam izvještačene tvorevine, kao da nije rađeno s definiranim svjetonazorom i kreativnim stavom.

Političke teme

Ovogodišnji festival ugostio je u glavnom programu nekoliko filmova koji se intenzivnije bave političkom tematikom, a jedan od njih dobio je i glavnu festivalsku nagradu, *Propeler Motovuna* (žiri u sastavu Suzana Perić, Jessica Weetch, Goran Dukić). Riječ je britanskoj drami *Krvava nedjelja* (*Bloody Sunday*, 2002) u kojoj redatelj Paul Greengrass rekonstruira događaje od 30. siječnja 1972. u irskom gradiću Derryju, kad su specijalne jedinice britanske vojske ubile trinaest nenaoružanih demonstranata. Greengrassov narativni ritam energičan je i žestok, brzim montažnim prijelazima radnju stalno prebacuje između podijeljenih tabora koji čine irski demonstranti i engleski vojnici. Njegov vizualni stil naklonjen je fotografiji tamnih tonova i frenetičnim pokretima kamere koji dojmljivo zaokružuju kaotičnost tadašnjih zbivanja. U svakom slučaju, nepristrano i dobro izvedeno djelo, iako moram priznati da se ne nalazi na popisu mojih festivalskih favorita. Budući da nije samo britansko otočje opterećeno mržnjom i netrpeljivošću, na festivalu su prikazani i filmovi koji dolaze s balkanskih prostora. Goran Marković u *Srbiji godine nulte* (2001) kroz dokumentarac o sebi zapravo iznosi osebujno viđenje političke situacije u Srbiji u proteklom desetljeću. Njegovo djelo izvedeno je u kolažnom narativnom stilu i obilježeno intimnim pristupom navedenom razdoblju. Markovićev mladi zemljak Srđan Golubović također se našao u raskoraku između političkih tema i intimnih ljudskih drama. Junak njegova filma *Apsolutnih sto* (2001) mladi je reprezentativac u streljaštvu. Njegov stariji brat također je bio prvak, ali psihički ga je slomio boravak na ratištima gdje je ubijao snajperom. Postaje narkoman kojeg maltretiraju nemilosrdni utjerivači dugova, pa mlađi brat odlučuje uzeti snajper i pravdu u svoje ruke. Prednost je Golubovićeva rada u tome što mudro zaobilazi odgovore na politička pitanja i velike moralne dileme, a pozornost usmjerava ponajprije na građenje dramske napetosti priče. Njihov južniji kolega, albanski redatelj Fatmir Koci, ponešto je opušteniji u tretiranju albanske svakodnevice, iako to ne znači

Bloody Sunday, Paul Greengrass, Velika Britanija

da nije zauzeo kritičan stav. *Tirana godine nulte* (2001) prati mladića koji, unatoč ekonomskoj krizi i bezizlaznosti, ne namjerava otići iz vlastite zemlje, nego pokušava zaraditi za život kao privatni prijevoznik. Koci pruža nimalo optimistične slike potpuno osiromašene i uništene zemlje, prikazuje ljude koji životare u ruševnim građevinama, a kao prometna sredstva rabe uglavnom zaprežna kola i prastara teretna vozila. Da je njegov prikaz iznimno uvjerljiv, potvrđuje i izjava koju je dao na konferenciji za novinare, a riječ je o neugodnostima koje je imao sa zemljacima zbog takva portretiranja njihove svakodnevice. Međutim, Koci također ima sluha za ironiju (posebno se ističe prizor u kojem kamionom prevoze golemu statuu Staljina za potrebe snimanja promidžbenog spota) kao i za human pristup običnim ljudskim sudbinama. *Tirana godine nulte* produhovljen je prikaz zemlje koja se našla u procijepu između komunističke tiranije i nesmiljene kapitalističke budućnosti.

Obični ljudi, priče iz svakodnevice

Selektori motovunskog festivala od samih su početaka zaokupljeni sudbinama običnih ljudi i onim što im se događa u svakodnevnom životu, pa se najveći broj ovogodišnjih filmova također drži tih tema. Proslavljeni finski redatelj Aki Kaurismäki dobio je za *Čovjeka bez prošlosti* (*The Man Without a Past*, 2002) *Grand Prix* žirija na ovogodišnjem festivalu u Cannesu. Njegov čovjek s izgubljenom prošlošću zapravo je nesretnik koji je doputovao u novi grad i postao žrtvom nasilnika. Zbog zadobivenih ozljeda glave ne može se sjetiti kako se zatekao na tom mjestu, što je bio i čime se bavio prije, ali ustrajan je u namjeri da započne novi život. Kaurismäki ovdje ponovno koristi motive poznate iz njegovih ranijih filmova: ljude u klošarskom ambijentu, nesretnike koji postaju žrtvom uličnih napada, prizore s ikonografijom *rock & rolla* i slično. Uostalom, cijeli njegov opus nastao je kombiniranjem određenih motiva, ali svaki put u drukčijoj verziji koja iznova zadivljuje izvedbenom jednostavnošću i dojmljivim likovima. U *Čovjeku bez prošlosti* proživljavamo patnju glavnog lika i suosjećamo s njegovom tragedijom, iako se njegov odnos s okolinom uglavnom svodi na mehaničke kontakte i prožet je ironijskim osvrtima. Kaurismäki emocionalnost i humanističke porive likovima usađuje preko njihovih postupaka, a ironijski štih služi mu kako bi ostvario distancu od sentimentalnih prizora. Nad njegovim gubitnicima lebdi sjetna i melankolična atmosfera, dok njihovi potezi istodobno zrače neuništivim životnim optimizmom. Aki Kaurismäki pripada rijetkoj grupi autora čiji je svaki sljedeći film naprosto neodoljiv. Austrijski redatelj Ulrich Seidl, koji već desetljećima postiže velik uspjeh s autorskim dokumentarcima, vjerojatno nije neodoljiv poput svojeg finskog kolege, ali beskompromisan svakako jest. Njegov igranofilmski prvijenac *Pasji dan* (*Hundstage*, 2001) opisuje svakodnevicu bečke suburbije za vrijeme paklene žege, nizove jednoličnih opskrbnih centara i blokove obiteljskih kućica ispresijecane nepreglednim cestama. U tim prostorima borave ljudi koji proživljavaju osobne drame, muči ih nedostatak razumijevanja i ljubavi, predaju se destruktivnim strastima i posežu za nasilnim postupcima. Cijela priča izvedena je u mozaičkom stilu, redatelj se dosta koristio improvizacijskim metodama tijekom snimanja, a svi su glumci naturščici. Iako su mnogi prizori prilično morbidni i groteskni, Seidlov redateljski pristup uspijeva im utisnuti visoku razinu autentičnosti. Prizori koji se nižu pred očima gledatelja doista izgledaju kao da opisuju patnju i jad stvarnih ljudi. Naročito je učinkovito što radnju smješta većim dijelom među situirane pripadnike srednje klase. Tako Seidlovo dvosatno pakleno djelo iznimnom snagom i uvjerljivošću pogađa licemjerje malograđanske sredine, a istodobno otkriva naintimnije ljudske patnje. U tom kontekstu valja spomenuti i solidnu oporu dramu norveškoga redatelja Pettera Naessa (*Elling*, 2001) o socijalizaciji dvojice sredovječnih marginalaca koji nastoje uspostaviti vezu s vanjskim svijetom. U njemačkom filmu *Julietta* (2001), koji je ipak blaži prema svojim protagonistima, istoimena maloljetna junakinja doživljava probleme zbog nesavjesna dečka koji studira medicinu i DJ-a koji je s njom vodio ljubav dok je bila u nesvijesti. Redatelj Christoph Stark debitant je na polju dugometražnog filma, ali pokazao je dobro vladanje građom. Njegova priča pregledno je iznesena i uvjerljivo opisuje probleme tinejdžera i onih koji su nedavno iskoračili iz tog razdoblja života. *Julietta* bi se naročito mogla sviđati onima koji vole švedski film *Fucking Ämal*. Njemačka drama *Pečenjarnica* (*Halbe treppe*, 2001) dobila je nagradu međunarodnog žirija filmskih kritičara FIPRESCI. Redatelj Andreas Dresen, čija filmografija broji nekoliko cjelovečernjih ostvarenja, priklonio se prilično uobičajenoj temi o jednoličnim životima ljudi na pragu srednjih godina i problemima s kojima se bračni partneri suočavaju nakon nevjere. Njegovo djelo vizualnim izrazom dosta podsjeća na stil koji je reklamirao danski pokret Dogma. Živahna kamera je u neprestanu pokretu, prilično sirova fotografija izgleda kao da je film snimljen digitalnom kamerom i uglavnom se izbjegavaju klasični postupci raskadriranja prizora. Pritom producent Peter Rommel, koji se publici predstavio neposredno prije projekcije, tvrdi da je cijeli film snimljen bez gotova scenarija i koristeći se metodom improvizacije s glumačkom ekipom. Unatoč sličnostima, *Pečenjarnica* se ne doimlje kao pokušaj da se još jednom pozerski iskoristi poznati model, nego je riječ o dobro izvedenoj priči. Iskreno su prikazani problemi s kojima se suočavaju ljudi nakon više godina braka, traume koje nužno slijede nakon preljuba i nemogućnost izbjegavanja iskrenih emocija. Dre-

sen je posebno vješt u izlaganju koje uključuje naizmjenično ubacivanje ozbiljnih i komičnih prizora, što smanjuje tragičnost cijelog slučaja, a ujedno zaobilazi odveć sentimentalne situacije. Čak je i završetak izveden u obliku koji ostavlja mnoga pitanja otvorena. Iako *Pečenjarnica* neosporno zaslužuje dobivenu nagradu, meni su u kontekstu tema o običnim ljudima zanimljiviji radovi dvojice sjajnih istočnoeuropskih redatelja. Mladi slovenski autor Jan Cvitkovič svoj dramatičan prvenac *Kruh i mlijeko* (dobitnik specijalnog priznanja FIPRESCI) započinje izlaskom okorjelog alkoholičara (Peter Musevski) iz klinike za liječenje ovisnosti. Istog dana vraća se autobusom kući, gdje ga dočekuje brižna supruga (Sonja Savić) i sin koji se također kreće u sumnjivom društvu. Nažalost, njegova volja da ustraje s odvikavanjem nije duga vijeka, nego prvi jutarnji odlazak po kruh i mlijeko rezultira povratkom na staro stanje i skorom obiteljskom tragedijom. Cvitkovič je film snimio u svom rodnom mjestu Tolminu, a mnogi su glumci naturščici koji doista posjećuju prikazano okupljalište lokalnih alkoholičara. Redatelj se dosljedno priklanja posve reduciranom i upečatljivom stilu i potpuno usmjerava na ono najvažnije. Glumačke su uloge odlično izvedene, kadrovi precizno odmjereni, a njihova duljina i statičnost usmjeravaju pažnju na prizorna zbivanja. Odlično je pogođena i repetitivno izvedena komorna glazbena tema (Drago Ivanuša), koja diskretno naglašava fatalizam Cvitkovičevih likova. Možda se jedino može uputiti prigovor zbog epiloga, koji nastoji pojasniti stanje nakon obiteljske tragedije, jer bi bez njega cjelina djelovala još kompaktnije. No, rezultat je i ovako izvrstan. Optimističnije *Divlje pčele* (2001) opisuju zbivanja u zabačenom češkom selu za čije se stanovnike doista ne bi moglo reći da se uobičajeno ponašaju. Stidljivi mladić zaljubljen je u djevojku koja radi u trafici, ali ona je već u vezi s lokalnim frajerom i vatrenim imitatorom Michaela Jacksona. Mladić živi s energičnom bakom i ocem, inače samozatajnim seoskim filozofom, a njegov stariji brat upravo dolazi iz grada gdje bezuspješno studira. Istodobno se cijelo selo priprema za skori vatrogasni bal, kao reprezentativan društveni događaj. Redatelju Bohdanu Slámi (diplomantu praške akademije FAMU) to je debitantsko cjelovečernje djelo, ali odlično se snašao u tom poslu. Njegovo ostvarenje osebujan je prikaz češke provincije u kojem su fino prepletene komične scene s tragikom svakodnevnoga života. Životnost poznata iz ranih Menzelovih filmova ili romana Bohumila Hrabala također se prepoznaje u filmu. Sláma je to fino nadopunio prepoznatljivim znacima suvremenosti; ironijskim tretiranjem društva koje se mora suočiti s neumoljivim kapitalizmom i nasrtljivom američkom popkulturom.

Američke opsesije i veliko razočaranje

Jedan od najglasnijih filmova festivala bio je *Hedwiga i bijesni inč* (*Hedwig and The Angry Inch*, 2000), kojim odjekuju decibeli žestokog rocka. John Cameron Mitchell (ujedno scenarist i redatelj filma) glumi rock pjevačicu Hedwigu koja je rođena u Istočnom Berlinu kao dječak i zatim je otišla potražiti sreću u Ameriku. Film je nastao kao nadogradnja iznimno uspješne kazališne predstave, koju je također kreirao spomenuti autor, pa u tom kontekstu ne iznenađuje što je formu mjuzikla nastojao prenijeti u filmski medij. Narativna struktura zasniva se na izmjenama retrospektivnih umetaka, zgodno izvedenih animiranih prizora i brojnih glazbenih brojeva, a sličan postupak već smo vidjeli u proslavljenom filmu *Zlatni baršun*. Iako je osnovna ideja zanimljiva, a napisana je i odlična originalna glazba, nakon nekog vremena javlja se zasićenje narativnom strategijom koja uključuje neprestano nizanje glazbenih brojeva. *Hedwiga i bijesni inč* ima slične slabosti kao spomenuti film Todda Haynesa. Mlada redateljica Katherine Lindberg u ruralnoj drami *Kiša* (*Rain*, 2002) prati mladu ženu koja ubija supruga i upušta se u ljubavnu vezu s mladićem. Ozračju krivnje i tragičnosti znatno pridonosi i vizualna estetika zagrebačkoga snimatelja na privremenom radu u Americi Vanje Černjula. Iz nešto južnijega Meksika dolazi film *I tvoju mamu također* (*Y tu mama tambien*, 2001) kojim, u skladu s podnebljem, također dominiraju vatrene strasti, iako bez tragičnih posljedica. Alfonso Cuarón režirao je razigranu priču o dvojici tinejdžera u potrazi za ispunjenjem seksualnih apetita. Riječ je o jednom od rijetkih filmova s festivala koji je kao pogođen za ukus hrvatskih kinodistributera. Tko zna hoće li domaći distributeri otkupiti *Prašinu* (*Dust*, 2001), najnoviji projekt Milča Mančevskog, koji obožavatelji nestrpljivo čekaju još od prošlogodišnje premijere u Veneciji? Nevolja je u tome da sve ono čime ih je nadareni Makedonac fascinirao u sjajnom djelu *Prije kiše* ovdje zasigurno neće pronaći. Njegova priča odvija se na prijelazu 19. i 20. stoljeća, dva brata na Divljem zapadu bore se za naklonost iste djevojke, a gubitnik odluči otputovati u južne dijelove Europe. Tamo se priključuje nemilosrdnim makedonskim bandama, kao plaćenik koji lovi ucijenjene glave, ali ga bliski susret sa smrću prisiljava da temeljito promijeni odnos prema poslu. Da cijela priča bude zamršenija, svi ti događaji retrospektivno su ispričani iz sadašnjosti, a iznosi ih starica iz New Yorka provalniku koji je upao u njezin stan. Mančevski je u *Prašinu* ugurao brojne estetski nekompatibilne sastojke, i to je golem problem njegova djela. Doista je teško shvatljivo zašto jedan rafinirani stilist, kakvim ga poznajemo iz njegova dugometražnog prvenca, tako naivno i početnički brzopleto ubacuje u priču gotovo sve narativne elemente kojih se uspijeva dosjetiti, slijedeći pogrešan pristup da više automatski znači i bolje. Možda ideja o srazu ikonografije Divljeg zapada i makedonske revolucije ne bi bila loša, uz izravniju naraciju, bez suviš-

Kruh in mleko, Jan Cvitkovič, Slovenija

nih retrospekcija i umarajućih retoričkih sredstava, ali ovakva izvedba svakako je promašaj. Estetski poticaj pružaju jedino snimateljska rješenja makedonskih krajolika, ali slično smo ionako vidjeli u *Prije kiše*. Zbilja začuđuje što Mančevski tijekom sedmogodišnje redateljske stanke nije uspio osmisliti i razraditi neki suvisliji redateljski projekt.

Ostali programi

U glavnom programu, ali izvan konkurencije, prikazani su Grlićeva drama *Josephine*, nastala u europskoj koprodukciji, i Matanićeve *Fine mrtve djevojke*, kao pobjedničko ostvarenje 49. Pulafilmfestivala. Grlićev dugoočekivani film korektno je tehnički napravljen i produkcijski zadovoljava visoke standarde, ali problem je u tome što njegova priča ne djeluje osobito kompaktno i dramski je prilično neuravnotežena. U spomen na nedavno preminula Branka Bauera održana je specijalna projekcija jednog od njegovih najboljih filmova, *Tri Ane*. Također je prikazan dječji klasik *Izgubljena olovka* veterana Fedora Škubonje, u međunarodnim okvirima jedan od najuspješnijih filmova u povijesti hrvatske kinematografije. Škubonji je ujedno dodijeljena nagradu u povodu pedesete godišnjice filmskog stvaralaštva. Prošle godine organizatori su festivalska zbivanja obogatili programom *DV kuća*, kojim se nastojao pružiti barem letimičan pregled autorskih filmova nastalih na sveprisutnijem digitalnom mediju, a ove godine kreiran je sporedni program pod nazivom *3 Z* (ili u engleskoj inačici *3 F*). Riječ je o programu koji se bavi zabranjenim, zaboravljenim i zajebanim filmovima i ljudima. Najveća atrakcija prikazana u toj selekciji svakako je portugalski *Fantom* (*O fantasmo*), redatelja Joãoa Pedra Rodriguesa, koji prati homoerotske opsesije jednog lisabonskog smetlara. Riječ je o art-filmu s eksplicitnim pornografskim prizorima. Američki film *Što ima novoga* (*How's Your News*) u formi televizijske reportaže dirljivo predstavlja osebujne likove američke provincije, a *Podrhtavanje tla* (*Aftershocks*) indijskoga redatelja Rakesha Sharme prikazuje socijalne probleme koji se otvaraju nakon velikog potresa u jednoj indijskoj pokrajini. Zatim, prikazani su filmovi različitih žanrova koje su snimali poznati redatelji s područja bivše Jugoslavije (Godina, Zafranović, Karanović, Žižić, Kristl), a koji su bili nepravedno zanemareni ili zabranjeni. Od mlađih hrvatskih autora prikazan je dokumentarac Danila Šerbedžije *Berto iz Jakovci* i film dvojice mladih pulskih redatelja (Radeka i Pilipović) koji se bave problemom narkomanije u svojem gradu. Njihova djela priklanjaju se uobičajenom izboru tema o marginalcima i izvedbi u prevladavajućoj reportažno-dokumentarističkoj formi. Treba napomenuti da je i ove godine održan tradicionalni program kratkih filmova na webu *Motovun On Line*, a pobjednik je bosanski film *10 minuta* koji prati deset minuta života u dva različita grada (Rim i Sarajevo). Motovunska događanja obuhvatila su još nekoliko nastupa vezanih uz film. Predsjednica ovogodišnjega žirija Suzana Perić, koja je radila kao montažerka zvuka u nekim najvećim svjetskim produkcijama, govorila je o specifičnostima svog posla. Održana je i prezentacija knjige izbornice hongkonških filmova Saše Vojković, koja je tematski orijentirana holivudskim filmovima. Knjiga je napisana i objavljena na engleskom jeziku, iako je autorica naglasila da razmišlja o hrvatskom prijevodu. U zaključku razmatranja ovogodišnjega festivala može se reći da je bilo mnogo filmova i popratnih događanja, ali je li to dovoljno? Motovunskom festivalu mnogi od početka prigovaraju nedostatak programske koncepcije, što uglavnom stoji. Osim primjetne sklonosti pričama koje se bave problemima malih ljudi, što se postojano zapaža iz godine u godinu, selektori ne pokazuju izraženiju odluku za određene teme ili stilove. Prikazani filmovi dolaze iz različitih kinematografija, različitih su stilskih pristupa i autorskih svjetonazora. No, prije nego što se krene u kritičko preispitivanje takva izbornog šarenila, ipak treba skrenuti pozornost na opće stanje hrvatske kulturne svakodnevice. Očigledno je siromaštvo filmske ponude i zainteresiranom gledatelju, koji se ne zadovoljava samo recentnom holivudskom produkcijom, nije lako zadovoljiti svoje filmofilske potrebe. Osebujniji filmovi iznimno rijetko dospijevaju na kinorepertoar, a kontinuirana kinotečna prikazivačka djelatnost uopće ne postoji, pogotovo ne izvan Zagreba. Domaća televizija pokušava povremeno prikazivati drukčije filmove, u okvirima svojih mogućnosti, iako to nije dovoljno za temeljitije saznanje o suvremenom filmu. Motovunski festival s ovakvom koncepcijom u tom je kontekstu, mora se priznati, važno mjesto za ljubitelja filma koji želi biti barem donekle upoznat sa svjetskim tokovima. Većina tamo prikazanih filmova, nažalost, neće osvanuti u domaćim kinodvoranama.

Filmografija / Filmography

Motovun Film Festival, Motovun, 30. srpnja do 3. kolovoza / 30 July — 3. August, 2002

SLUŽBENI PROGRAM / COMPETITION

APSOLUTNIH STO, Srđan Golubović; Jugoslavija, 2001.

BLOODY SUNDAY / KRVAVA NEDJELJA, Paul Greengrass; Velika Britanija, Irska, 2002.

DIVOKE VČELI / DIVLJE PČELE, Bodhan Slamá; Češka, 2001.

DUST / PRAŠINA, Milče Mančevski; Velika Britanija, Njemačka, Italija, Mekedonija, 2001.

ELLING, Peter Nćss; Norveška, 2001.

FINE MRTVE DJEVOJKE, Dalibor Matanić; Hrvatska, 2002.

HALBE TREPPE / PEČENJARNICA, Andreas Dressen; Njemačka, 2001.

HEDWIG AND THE ANGRY INCH / HEDWIGA I BIJESNI INČ, John Cameron Mitchell; SAD, 2000.

HUNDSTAGE / PASJI DANI, Ulrich Seidl; Austrija, 2001.

IN FIECARE ZI DUMNEZEU NE SARUTA PE GURA / BOG NAS SVAKOG DANA POLJUBI U USTA, Siniša Dragin; Rumunjska, 2001.

JOSEPHINE, Rajko Grlić; Njemačka, Velika Britanija, Hrvatska, 2002.

JULIETTA, Christoph Stark; Njemačka, 2001.

KRUH IN MLEKO, Jan Cvitkovič; Slovenija, 2001.

MAN WITHOUT THE PAST, THE / ČOVJEK BEZ PROŠLOSTI, Aki Kaurismäki; Finska/Francuska/Njemačka, 2002.

RAIN / KIŠA, Katherine Lindberg; Novi Zeland, Španjolska, SAD, Njemačka, 2002.

SIU LAM JUK KAU / ŠAOLINSKI NOGOMET, Stephen Chow / Lik-Chi Lee; Hong Kong, 2001.

SRBIJA GODINE NULTE, Goran Marković; Jugoslavija, Francuska, 2001.

TIRANA GODINE NULTE, Fatmir Koçi; Albanija, Francuska, Belgija, 2001.

Y TU MAMA TAMBIEN, Alfonso Cuarón; Mexico, SAD, 2001.

»MADE IN HONG KONG«

CHEUNG FO / MISIJA, Johnny To, 1999.

HUA YANG NIAN HUA / RASPOLOŽENI ZA LJUBAV, Wong Kar-wai, 2000.

LIULIAN PIAO PI / DURIAN DURIAN, Fruit Chan, 2000.

MAK DAU GOO SI / MOJ GLUPI ŽIVOT, Toe Yuen, 2001.

YOULING RENJIAN, Ann Hui, 2001.

PROGRAM 3Z-A (ZABORAVLJENI, ZAJEBANI I ZABRANJENI) / PROGRAM 3F (FORGOTTEN, FUCKED UP, FORBIDDEN)

ADIO QUERIDA, Vesna Ljubić, BiH, 2001.

AVE MARIA, MOJE PRVO PIJANSTVO, Lordan Zafranović; Hrvatska, 1971.

BERTO IZ JAKOVCI, Danilo Šerbedžija; SAD, 2002.

DON QUIXOTE, Vlado Kristl; Hrvatska, 1961.

HEROIN, Claudio Radeka, Aleksandar Filipović; Hrvatska, 2002.

HOW'S YOUR NEWS / ŠTO IMA NOVOGA, Atrhur Bradford; SAD, 1999.

IRGENDWO DAZWISCHEN / NEGDJE IZMEĐU, Mario Jandrokovic, Hermann Peseckas, Ulrike Ramasauer; Njemačka, 2002.

JEDNA VUKOVARSKA PRIČA, Bogdan Žižić; Hrvatska, 2002.

MUZEJ RADI SAMO DRŽAVNIM PRAZNICIMA, Adriana Stojković; Jugoslavija, 2002.

PHANTOM (O FANTASMA), Joäo Pedro Rodrigues; Portugal, 2000.

POSLIJEPODNE / PUŠKA, Lordan Zafranović; Hrvatska, 1967.

ŠAGRENSKA KOŽA, Vlado Kristl; Hrvatska, 1960.

VAKVAGÁNYOK / SLIJEPCI, Péter Timár

VIRDŽINA, Srđan Karanović; Hrvatska, Jugoslavija, Francuska, 1991.

VOJSKA, Karpo Godina; Jugoslavija, 1971.

ZDRAVI LJUDI ZA RAZONODU, Karpo Godina; Jugoslavija, 1971.

PROGRAM 3Z-A SADA / PROGRAM 3F NOW

AKA DON BONUS, Spencer Nakasako, 1995.
FLAMING CREATURES, Jack Smith, 1963.
LICENSED TO KILL, Arthur Dong, 1997.
ROAM SWEET HOME, Ellen Spiro, 1996.
RULES OF THE ROAD, Su Friedrich, 1993.
TONGUES UNITED, Marlon Riggs, 1989.

MOTOVUN ON-LINE:

10 MINUTA, Ahmed Imamović; BiH, 2002.
601-S, István Major; Madžarska, 2001.
DIRECTOR'S CUT, Danijel Hoćevar; Slovenija, 2001.
IN WHITEST SOLITUDE / U BIJELOJ SAMOĆI, Petra Goedings; Nizozemska, 2001.
INSOMNIAC, Vanja Vasarac; SAD, 2002.
LIFE DRAWING / CRTANJE ŽIVOTA, Arsen Anton Ostojić; SAD, 2001.
MAESTRO, David Chapman; Velika Britanija, 2001.
MUSSELS IN VINE / MUŠULE U VINU, Danilo Šerbedžija; SAD, 2002.
NETAKNUTI SUNCEM, Predrag Maksimović; Jugoslavija, 2002.
NICO & PARKER, Diego Fernandez, Manolo Nieto; Urugvaj, 2001.
SKIN DEEP / POVRŠNOST, Andy Porter; Velika Britanija, 2001.
SUŠA, Dalibor Matanić; Hrvatska, 2002.
THE OFFERING / NUĐENJE, Paul Lee; Kanada, 2000.
WAKE UP / PROBUDI SE, Emma Barwell; Norveška, 2002.

Nagrade / Awards

Motovun 2002

Propeler motovuna — glavna nagrada / 1st prize
BLOODY SUNDAY, Paul Greengrassa.

Specijalno priznanje / Special award
SRBIJA GODINE NULTE, Goran Marković
KRUH I MLIJEKO, Jan Cvitkovič

FIPRESCI AWARD
GRILL POINT, Andreas Dresena

NAGRADA — MOTOVUN ON-LINE — AWARD
DESET MINUTA, Ahmed Imamović

791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"

Josip Jurčić

Mršava godina spašena filmskom konkurencijom

Filmski i videoprogram, Split 2002

In between, Nicole Hewitt, Hrvatska

U svoje sedmo izdanje splitski Festival novog filma ušao je s povećom hipotekom naslijeđenom od prošlogodišnjeg izdanja. Uz retrospektive Larsa Von Triera i Bele Tarra, festivalsko izdanje iz 2001. donijelo je i solidnu konkurenciju te filmove Michaela Hanekea i Jean-Luca Goddarda u Panorami, pa nije nikakvo čudo što su svi prisutni o 6. međunarodnom festivalu novog filma govorili kao o 'dosad najboljem festivalu'. Na osnovi 'uspješne berbe 2001.' festival je ove godine dobio i FIPRESCI žiri, ali začudo ne i hrvatske filmaše, koji su po već pomalo tradicionalnu običaju u većem dijelu odlučili zaobići Split.

A Hungarian Passport, Sandre Kogut, Francuska

Već po samoj najavi festivala moglo se zaključiti da ova godina neće biti toliko atraktivna koliko i prošla. Doduše, to se moglo i očekivati, jer je splitski festival već ustoličio svoj bijenalni toplo-hladni ritam, u kojem se izmjenjuju 'debele' i 'mršave' godine. Dodjela posebne nagrade Jonasu Mekasu-i, retrospektiva radova Nama June Paika, na papiru izgledaju kao sasvim primamljiv filmski mamac, no u zbilji ta su se dva događaja svela na nagrađivanje bez nagrađenog i retrospektivu s čak tri filma, koja na kraju nisu ni došla u Split, nego su umjesto njih prikazani zamjenski Paikovi filmovi iskopani iz festivalskog arhiva.

Kada se tome nadoda prilično nezanimljiv i po rijetko čemu 'novi' sadržaj programa Fokus, koji je tradicionalno najveći marketinški mamac, očito je da se u popratnom dijelu FNF-a ove godine debelo podbacilo. Taj dojam potencirale su i brojne tehničke slabosti festivala, što se ponajprije odnosi na projekcije u kinu Karaman, ali i učestale izmjene i nelogična preklapanja u programu, koja su dovodila do mizerne posjećenosti određenih projekcija. No, FNF bi teško dogurao do svoje sedme godine, kada u sebi ne bi skrivao pomalo mazohističku odliku da je njegova konstanta — iznenađenje. Ono se ove godine zvalo filmska konkurencija. Bez pretjerano zvučnih imena i uz veliku raznovrsnost filmskih žanrova i rodova, u konkurenciji je bilo prikazano tridesetak radova, od kojih barem dvije trećine zaslužuje preporuku za gledanje. Šarenilo filmskih formi ovaj put donijelo je zanimljiv program, koji je unio zasluženu dodatnu živost u festival.

U svojoj valorizaciji toga šarenila, festivalski žiri, u kojem su bili škotski redatelj William Forsyth, direktor Međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu Lars Henrik Gass i domaćin Lukas Nola, izdvojio je *In Between* Nicole Hewitt i dodijelio mu *Grand Prix*. Time je ta intrigantna animacija odvoza zagrebačkoga glomaznog smeća potvrdila da bolje prolazi u međunarodnoj nego u domaćoj konkurenciji, jer je na Danima hrvatskoga filma prošla gotovo nezapaženo. Film Hewittove ima svojih kvaliteta, ponajprije se to odnosi na ideju i njezinu tehničku realizaciju, ali je teško odmaknuti se od dojma da je film mogao biti puno uvjerljiviji da je na montažnom stolu skraćen za 5-10 minuta.

Lentama 'prvog pratitelja' okitili su se njemački dokumentarac *Ceste* kazahstanskog redatelja Marata Magambetowa i austrijski igrani film *Freaky* Gabriele Neudecker. Za *Ceste* je vezana i jedna zanimljivost, a to je da je film, zbog tehničkih problema pri projekciji, prikazivan čak tri puta, pa su se gledatelji doista mogli uvjeriti u njegovu poetičnu snagu prikaza ljudskih sudbina. Napravivši svojevrstan dokumentarni film ceste, Magambetow je pokazao zavidnu lakoću izlaganja ljudskih priča, koje nisu uvijek povezane, ali zajedno pružaju iskustvo putovanja. Putovanje je bitan element i *Freakya,* ali na potpuno drukčiji način. Dok u *Cestama* ono

De la calle, Gerardo Tort, Meksiko

znači poveznicu, u filmu Gabriele Neudecker putovanje je simbol prekida. Zamotan u ljupkost i sanjivost glavne junakinje Marie, film na neizravan način izravno pogađa u bit ljudskoga straha od stranaca i time izazvane netrpeljivosti prema onima koji su drugačiji.

Iako se odabiru festivalskog žirija ne može ništa zamjeriti, činjenica je da je ove godine konkurencija bila dosta izjednačena i da su u izboru najboljih na kraju odlučivali osobni afiniteti. Nije to bio slučaj samo s žirijem, nego i s ostalim posjetiteljima festivala, pa je tako na kraju bilo čak 6-7 filmova za koje su neki govorili da su najbolji na festivalu. Na sreću, takva situacija rezultat je uistinu kvalitetnog programa, u kojem su negativno iskočili jedino populistički radovi kao crtić *Thunder Pig* Ange Palethorpe i kratkometražna kome-

Culture, Donigana Cumminga, Kanada

Dorogi-Unterwegs, Marata Mambetowa, njemačka

dija *Chasse Croise* Gillesa Derooa i Patricea Debooserea, jer je riječ o filmovima koji su unutar svih okvira konvencionalnog filmskog razmišljanja, a svojom kvalitetom, ili bolje rečeno njezinim nedostatkom, ipak ne zaslužuju mjesto u konkurenciji.

Takvo nešto nikako se ne može reći za kolažni rad Gustava Deutscha *Film Ist (7-12)*. Sastavljen od brojnih snimaka iz početnih godina filmske umjetnosti podijeljenih u šest tematskih dijelova (komedija, melodrama...), Deutschov film u isto vrijeme je kratki pregled filmske povijesti i suvremena priča o ljudima, što je postignuto pametnom i duhovitom montažom. Sam film drugi je dio iz redateljeva serijala, a jedini problem je činjenica da *Film Ist* sa svoje 93 minute trajanja traži golemu količinu koncentracije, bez koje je nemoguće uživati u tom djelu te bilo mnogo svrsishodnije gledati njegove dijelove pojedinačno.

Švedski dokumentarac *Goli na vjetru* Iranca Nime Sarvestanija zato treba pogledati u jednome komadu. Grubo realističan portret besperspektivnosti iranskih narkomana iznenađuje otvorenošću svojih subjekata, pogotovo jer je riječ o toliko zatvorenoj državi kakva je Iran. Iako se filmu može prigovoriti zbog tehničkih nesavršenosti i pretjerana redateljeva novinarskog prosedea, njegovu jačinu nemoguće je zanijekati te bi bilo poželjno da Ministarstvo prosvjete i sporta otkupi ovaj dokumentarac, a sve u svrhu prikazivanja učenicima osnovnih i srednjih škola. Bolju antinarkomansku akciju nemoguće je dobiti.

Eksperimentalni film ove je godine bio pomalo u sjeni, što je rezultat slabije kvalitete, ali i manjeg broja prikazanih filmova, pa bi vrijedilo izdvojiti samo vizualizaciju Shakespearovih stihova *If I Profane* Eleftherije Lialios i apstraktni *Dream Work* Petera Tscherkasskya. No, stara je poslovica da jednome svane tek kad se drugome smrkne, pa je zato igrani film procvjetao, što se najbolje moglo vidjeti na filmovima *Kineski pas* Lut Vandekeybus i *Polje* Duanea Hopkinsa. Iako oba filma prikazuju svijet otuđenosti i imaju sličan završetak pun nelagode, oni se u mnogočemu razlikuju, a ponajprije u pogledu na budućnost svojih junaka. Dok Hopkins nudi neizvjesnost života i psihe dječaka koji su u 'nevinoj' igri poklali stado ovaca, dotle Vandekeybusova pruža uvid u čovjeka

koji je, nakon prvbitna šoka pri susretu sa stranom kulturom, naučio osnove suživota.

Uz dobitak *Grand Prixa*, animacija se u filmskoj konkurenciji iskazala i s dva odlična filma, koja smo mogli vidjeti i na ovogodišnjem Animafestu (trebao je tu biti i treći, ali kopija Mulloyeve *Invazije* nije uspjela doći do Splita). Vizualno impresivna studija uma psihološke bolesnice *Cherchez la femme* Daniela Hopfnera i odlična 3D-animacija *Barcode* Adriaana Lockmana pružili su, za razliku od *Thunder Piga*, sasvim dobar putokaz u kojem bi smjeru festivalski selektori trebali gledati pri traženju filmova za 8. festival novoga filma.

Koliko god da je filmska konkurencija podigla razinu festivala, toliko ju je spustila video-konkurencija. Pojeftinjenje i povećana kvaliteta videokamera i pripadajuće tehnike olakšalo je pristup snimanju filmova, što je rezultiralo većim brojem filmova, ali i činjenicom da svatko može uzeti kameru u ruke. A to je često vrlo pogubna situacija, što se najbolje moglo vidjeti na primjeru izraelskog filma *Radikali* Joshue Simona, u kojem je prikazan 'ludi i otkvačeni' život mladeži u Jeruzalemu. Ukoliko se rukovodimo onom Hitchcoockovom da je film život iz kojega su maknuti dosadni dijelovi, onda s lakoćom možemo zaključiti da su *Radikali* arhetipski antifilm, jer u njima postoje samo dosadni dijelovi života.

Svu bezličnost videokonkurencije pružio je i izbor festivalskog žirija, u kojem su bili Stela Rollig, Urlich Wgenast i Dragica Čakić, u kojem je *Grand Prix* zaslužio dokumentarni film *Mađarska putovnica* brazilske redateljice Sandre Kogut. Film zanimljive teme o autoričinoj borbi protiv birokracije kako bi dobila mađarsku putovnicu nadasve je prosječno djelo u kojem zanatsku nedoraslost redateljice spašava intrigantni razvoj događaja. Bolju sliku ne pružaju ni popratne posebne nagrade koje su dobili *Otello* Carmela Benea, *Starfucker* Tima Etehellsa i *Kultura* Donigana Cumminga. *Otello* je televizijska adaptacija kazališnog uprizorenja Shakespearova djela, koja vizualno balansira na tankoj crti između nadahnute stilizacije i kiča, a kako film nije imao ni hrvatskog ni engleskog prijevoda tako ni većina publike, među kojima je i potpisnik ovih redaka, nije projekciju odgledala do kraja. Zato smo odgledali *Starfuckera*, koji je zapravo 15-minutno izlistavanje niza poruka na crnom ekranu s iluzijama

Otello, Carmela Benea, Italija

Freaky, Gabriele Neudecker, Austrija

na moguće scene u hollivudskim filmovima, kao što su *Stallone i Bruce Willis zajedno ispod tuša* ili *Gene Hackman drži pištolj*. Koliko je to kvalitetno, a koliko djetinjasto možete i sami zaključiti, jer vizualizacija u ovom slučaju nije bitna stvar. Isto tako ni filmski medij nije odveć bitan za redatelja Cumminga, koji u *Kulturi* iznio osobna, ali ne odveć zanimljiva sjećanja na svojega prijatelja.

Nažalost, nagrađeni nisu najlošiji filmovi u videokonkurenciji, a boljih je bilo samo nekoliko. Među njima su slavodobitnici s Dana hrvatskoga filma *Kuća lutaka* Gorana Škofića i *Das Lied ist Aus* Ivana Faktora te animirani egzistencijalna priča *Šibica* Atanasa Djonova i *879* J. Tobiasa Andersona, u kojem je autor u 879 crteža sažeo Hitchcoockov *Sjever-sjeverozapad*. I to bi bilo to, o ostatku videokonkurencije bolje je i ne govoriti.

Sve u svemu 7. međunarodni festival novog filma nije oduševio, ali je ipak pokazao da zaslužuje svoje mjesto u hrvatskoj kinematografiji. Čak i kada su filmovi loši, a pogotovo kada su dobri kao u ovogodišnjoj filmskoj konkurenciji, vrijedi ih pogledati, a Split je trenutno jedino mjesto gdje takvu produkciju možemo vidjeti na okupu. Još kada bi organizatori osigurali osnovne festivalske potrebe, kao što su kvalitetna projekcija, dobar raspored programa i prijevod svih filmova, nema dvojbe da bi FNF bio prava oaza u pustinji hrvatskoga filmskog prikazivaštva.

UDK: 061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"(049.3)

Branko Franceschi

Kriza produkcije, kriza prezentacije

Program novih medija, Split 2002

Juvenate, M. Glaser, A. Hutchinson, M. L. Xavier, Australija

Čitatelj ovih redaka odmah mora biti upozoren da ih piše član žirija sekcije novih medija, dakle pristrana osoba, sudionik festivala u njegovu najnepopularnijem obliku. Dodao bih da sam 2001. godine obavio posao selektora za isti segment festivala. Ako ne volite da *insideri* pišu o nekom događaju, ovo je trenutak u kojem trebate prekinuti čitanje. S druge strane, nakon što su moji kontakti s festivalom obuhvatili sve nekreativne aspekte sudjelovanja (posjetitelj, selektor i član žirija), moj angažman kao autora prikaza može se pokazati kao vrlo zanimljiv potez.

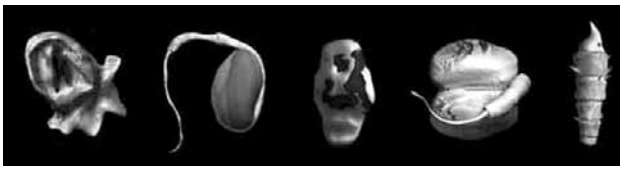
Počet ću sa strukturalnim problemima festivala. Pretpostavljam da je odluka Branka Karabatića, osobe bez koje festivala vjerojatno uopće ne bi niti bilo, da u njega uključi sekciju novih medija organski proistekla iz prirode razvitka tehnologije *pokretnih slika* uopće. Kad je u festival jednom uključen video, povratka više nije bilo. *Online* radovi, radovi na CD ROM-u i telekom-projekti logičan su slijed. Uključivanje performansa i instalacija problematičnije je naravi. Međutim, iako selektoru to nikad nije jasno rečeno, ubrzo mu postaje očito da u posljednjoj grupi treba razmatrati samo one radove koji u sebi uključuju interaktivne aspekte novih tehnologija. Dragocjenost takva pristupa u zemlji za koju se može reći da je tehnološki nerazvijena i neosviještena neizmjerna je. To je zapravo jedini način da se stvari pokrenu. Takvo stanje, međutim, nimalo ne pogoduje prosudbi žirija, a da ne spominjem korektan odnos prema umjetnicima i publici. Organizacijski problemi festivala proistekli iz budžetskih ograničenja najbolnije se prelamaju upravo na tehnološko najzahtjevnijoj sekciji novih medija. Uistinu ne vjerujem da je njezin program itko osim članova žirija mogao u cijelosti pregledati, a i mi smo se u nekoliko navrata morali otputiti do najbližeg *cyber cafea*. Naravno, a možda i nažalost, Split i festival posjeduju toliko šarma da svi organizacijski problemi gotovo trenutno blijede. Ipak, pionirsko-partizanska tehnološka razina neće se moći još dugo tolerirati.

Kad ste selektor programa koji u sebi uključuje gore naveden raspon i disparitet disciplina, posao i nije toliko složen. Jednostavno izaberete ono što smatrate najboljim među ponuđenim u svim kategorijama. Kad ste član žirija, problem se uslojava. Koji kriterij primijeniti? Kako vrednovati profesionalnu sofisticiranost CD ROM-a i *online* radova, istraživački naboj telekom-projekata, prostorno-konceptualne aspekte instalacija i neposrednost performansa, da bi se dodijelila jedna nagrada?

Organizatorima za pohvalu, ove godine prvi je put dodijeljena i novčana nagrada HT-a, namijenjena eksluzivno telekom-projektima. Nakon što smo se prvih dana lomili oko utvrđivanja kriterija, moje kolege Nadine Bors iz Nizozemske, Valery Grancher iz Francuske i ja, utekli smo se prokušanoj i uvijek frustrirajućoj metodi glasovanja. Srećom, naša mišljenja bila su prilično podudarna, a s običajem dodjele priznanja zadovoljili smo i naša malena mimoilaženja. *Grand Prix* dodijelili smo CD ROM-u *Juvenate* australskih

SoaPOPera, G. H. Hovagimyan, P. Sinclair, Francuska

Waller info clip, Angie Weller, SAD



Human being & moving images, Hung Keung, Njemačka

autora Xavier, Hutchinson & Glaser. Zapravo odlučili smo se za vrhunsku zanatsku izvedbu koja je objedinila vizualnu ljepotu, suptilno navođenje navigacije — paradoksalno gotovo taktilnog intenziteta, sjajnu animaciju, a sve u svrhu razvoja poetične priče zasnovane na nostalgično-sentimentalnoj eksploataciji uspomena. Rijetko kad imao sam prilike vidjeti čarobnije trenutke fiksirane na hladnoj površini CD ROM-a. Odlučivši da *Grand Prix* dodijelimo ponešto konzervativnom radu, koji je (samo) maestralno iskoristio već razvijene umjetničke potencijale tehnologije, tri jednakovrijedna priznanja dodijelili smo eksperimentalnijim radovima. Priznanja su stoga dobili legendarni *online*-umjetnik Marc Amerika za vizualno i strukturalno izniman rad *Filmtext,* koji smo ipak smatrali konceptualno nedorečenim. Istu primjedbu imali smo za atraktivan i složen rad *Human Being & Moving Images* Hunga Keunga, hongkonškog umjetnika koji živi u Njemačkoj. Primjedbu tehničke naravi imali smo, pak, za interaktivnu instalaciju *SoaPOPera,* kolaboracij G. H. Hovagimyana i Petera Sinclaira, koja u parodiji malograđanske dnevne sobe suprotstavlja četiri MAC-a (četiri lika), koja međusobno razgovaraju. Taj pokušaj interaktivne komunikacije četiri uređaja pomoću preprogramiranog govora svakog od njih, iako i vizualno i koncepcijski duhovit, nije najbolje tehnički funkcionirao što se najviše manifestiralo slabo razgovijetnim govorom.

Posebno je poglavlje HT-ova nagrada za telekomunikacijski projekt. Od tri prijavljena rada onaj Hovagimyanov *The Brecht Machine* naprosto nije funkcionirao ni na tehničkoj, ni na idejnoj razini. Eksploatacija (i konstrukcija) prevodilačkog softvara s aluzijom na satelitsku komunikaciju što namjernim, što slučajnim greškama, pokazala se prilično tankom i zapravo tek u stadiju nastajanja. Zabavan projekt *The sketch book. com* grupe The-phone-book-limited koji se koristi WAP-tehnologijom te omogućuje korisnicima stvaranje malih animacija na osobnim mobilnim telefonima pokazao se prilično ograničenim u kreativnom smislu. Šira primjena te tehnologije zacijelo će omogućiti kompleksnije forme. Koncepcijski najzanimljivijim smatrali smo pobjednički rad Angie Weller ****Info Clip,* koji rabi već definirane ikone mobilne komunikacije za transfer provokativnih ili teških tema.

Telekom-projekti pokazali su se najvećom novinom sekcije Novih medija. Sama sintagma 'novih medija' pomalo je zastarjela i navodi publiku i kritiku da svake sezone očekuje revolucionarne pomake. Moj je dojam, a to je zorno pokazao i program festivala, da su 'novi mediji' ušli u fazu kad više uopće nisu novi i kada kriterij prosudbe više počiva na estetskim nego na inženjerskim aspektima rada. To ukazuje na zrelu fazu bilo koje umjetničke discipline. Od radova na festivalu nije zastajao dah. CD ROM-ovi mahom su nudili ograničeno interaktivne filmove, pseudoznanstvene analitičke projekte ili digitalne eskapade. Među prvima jasnoćom se postupka, vrhunskom produkcijom i ocrtavanjem novuma postprodukcijske interakcije publike nedvojbeno isticao Dan Okijev *Oxygen 4*. Osobno mi se dopao duhovito odglumljen, ali strukturalno banalan Ru Zarinov *A Day with the Dick*. Od analitičkih radova ni jedan osim pohvaljenoga nije vrijedan posebna spomena. Koncepcija se uvijek vrti oko potencije medija da svakom tematu priđe sa više ili manje razina ili gledišta, koje potom gledatelj postupno otkriva i iščitava dok mu sve zajedno ne dosadi. Od digitalije izdvojio bih korektni *Quick Time Animations* Marka Pagetta i cyber-psihodelični ambijent *Transit* Elene Stanić i Ricarda Gadea. Sličan kreativni zamor može se osjetiti i kod internetskih projekata, pa su tako u program zalutali više-manje dizajnerski atraktivni *browseri* kao npr. *Submarine Channel* Bruna Felixa i Femke Wolting ili *Babel* Simona Biggsa te programi koji se nude tek kao pomoćno sredstvo tuđoj kreativnosti poput *Carnivore* pod egidom Radicals Software Group. Svi radovi nastali pomoću njega, a vidljivo iz datoteke, potpuno su ne-

Filmtext, Mark America, SAD

zanimljivi. Uzimajući u obzir i samo ime prethodne umjetničke grupe, zabrinjavajući je broj pseudoangažiranih radova poput *They Rule* Josh On i Futurefarmersa, *Revelation 1. 0* Mark Tribea, *Logicaland. net* Marie Gusberti, zasnovanih na pseudoglobalnoj i medijskoj osviještenosti. U još manjoj mjeri politički su transparentni radovi *8 Bits or Less* Patrick Lichtya, *A is for Apple* Davida Clarka, koji na nepotrebno zamršen način i uistinu tek usputno promoviraju paranoju od kontrolirane svijesti ili *gay*-aktivizam.

Na kraju bih istaknuo performans *Diagram Sci-fi Karaoke* nizozemske umjetnice Howen Ingeborg, čija je okosnica briljantni tekst koji problematizira i ironizira apsolutno sve teme suvremene tehnološke civilizacije. Nažalost, rad nije funkcionirao kao performans, što zbog jezika i teško pokretljive splitske publike, što zbog autoričina nespretna postava same scene. Nas nekolicina koji smo se uključili (svi mahom Nesplićani) u teatar zasnovan na karaoke principu, beskrajno smo uživali i na kraju ostali potpuno sami. Barem što se tiče sekcije novih medija, Splitski festival očito je u raskoraku htijenja i mogućnosti. Rješenje, naravno, nije u ukidanju sekcije pogotovo što 39 radova iz 13 zemalja u konkurenciji ukazuju na zanimanje umjetnika. Po mom mišljenju to isto tako nije ni odvajanje sekcije u neki nezavisan festivalski entitet. Smjesa disciplina koje čine sekciju, nakon prve vrtoglavice, vrlo je poticajna i selektoru i žiriju. Publika, koja je festivalu najvažnija, svakako najviše profitira. Najgore prolaze umjetnici kojima nitko ne može jamčiti da li će njihovi radovi uopće ili koliko dugo biti prikazani ili u funkciji. Na direkciji festivala, da ne kažem direktoru, ostaje teška zadaća da osigura sredstva kako bi održao tu zanimljivu sekciju. Nadasve, kulturni administrativni centri od državnih do lokalnih moraju biti uvjereni, ako to već sami nisu kadri pojmiti, u važnost festivala, a osobito sekcije novih medija. Naravno, riječ je o budućnosti kako našoj, tako i njihovoj. Da li HT-ov angažman direkciji festivala ukazuje na lakše sutra, teško je reći. Nadamo se da je tako.

Filmografija / Filmography

Split 2002-10-21

FILMSKI PROGRAM / FILM COMPETITION

ABOUT DEVOTION, Hohne, Mia Maike, GER, 12 min
ACHTUNG-RESPECT, Brynntrup, Michael, GER, 14 min
ATOMNIA, Breysse, Delarue, Cassagne.., FRA, 6 min, 27 sec
BARCODE, Lokman, Aariaan, NL, 8 min
BUNGALOW, Kohler Urlich, GER, 84 min
CHASSE CROISE, Deroo & Deboosere, FRA, 17 min
CHERCHEZ LA FEMME, Hopfner, Daniel, GER, 11 min, 50 sec
CHINESE DOG, THE, Vandekeybus, Lut, BEL, 14 min
CONTEMPORARY CASE STUDIES, Merewether, Janet, AU, 14 min
DREAM WORK, Tscherkassky, Peter, A, 11 min
DU UND ICH, WIR KONNTEN EINANDER GEHOREN, Harguth, Sven, GER, 7 min, 30 sec
FIELD, Hopkins, Duane, UK, 10 min
FILM IST. (7-12), Deutsch, Gustav, A, 93 min
FREAKY, Neudecker Gabriele, A, 27 min
IF I PROFANE, Lialios, Eleftheria, USA, 7 min
IN BETWEEN, Hewitt, Nicole, CRO, 20 min, 38 sec
INTERSTICES, Graca, Marina, POR, 6 min
INVASION, THE, Mulloy, Phil, AU, 14 min, 30 sec
MAESTRO, Chapman, Horold, UK, 14 min
MIHAI AND CRISINA, Nemescu, Cristian, ROM, 15 min
NAKED AND WIND, Sarvestani, Nima, SWE, 35 min
NO SURRENDER, James, Allen, Richard, AU, 12 min
ROADS, Magambetow, Marat, GER, 63 min
ROCKIN & ROLLIN, Jack & Greaves, UK, 4 min, 30 sec
SIT TIBI TERRA LEVIS, Manuskipper, Otto, A, 18 min
STRASS, Vicento, Lanoo, BEL, 83 min
THUNDER PIG, Palethorpe, Ange, UK, 5 min
UP, Park, Chard S., USA, 15 min
UP/DOWN, Tostivint, Herve, FRA, 14min
VILLY, THE ELEPHANT, Pal, Balazs, HUN, 2 min

VIDEOPROGRAM / VIDEO COMPETITION

17 STORIES, Raščić, Lala, CRO, 3 min, 16 sec
879 COLOUR, Andreson, J. Tobias, SWE, 1 min, 23 sec
A DAY OUT WITH GORDY, Kohler, Danika, USA, 26 min
A HUNGARIAN PASSPORT, Kogut, Sandra, FRA, 72 min
BRAINEATER, THE, McMahon, Conor, IRL, 12 min
CARDBOARDMAN AND THE GIRLS, Laurent, Hart, FRA, 10 min
CULTURE, Cumming, Donigan, CAN, 17 min
DAILY PROGRESS, Hušman, Ana, CRO, 6 min, 42 sec
DAS LIED IST AUS, Faktor, Ivan, CRO, 18 min
DRESENSE, Rakoczy & Koscher, AU, 5 min, 30 sec
DUTCH TOUCH, THE, Ogata, Atsushi, NL, 16 min, 30 sec
FAIL OR PASS, Ellemers, Carina, NL, 47 min
FILM, THE, Kavanagh, Ivan, IRE, 17 min, 52 sec
FOREIGN DREAMS, Elgin Ho Tat Chuen, SNG, 7 min
GREAT BALLS OF FIRE, Grodski & Gluck, USA, 6 min
HEART OF DARKNESS, Sivalingam, Esan, SNP, 14 min, 30 sec
HOUSE OF DOLLS, THE, Škofić, Goran, CRO, 4 min, 40 sec
IQC-478B, Horvat, Vlatka, USA, 4 min, 24 sec
KUNG -FU MASTER, Pedro, FRA, 1 min, 44 sec
LOVE IS A FLOWERFIELD, Kerttu Saaren-Sappala, Iiris, UK, 7 min
MATCH, Djonov, Atanas, AU, 2 min, 40 sec
OTELLO, Bene, Carmelo, IT, 70 min
PERFECT BURGER, Lussenhop, G. Doug, USA, 2 min, 40 sec
PERFECT MERRIAGE, Zarevac, Dragana, YUG, 4 min
PRESIDENT, Kanemaki, Kazumi, JAP, 11 min
RADICALS, THE, Simon, Joshua, ISR, 23 min
SIXTH SCENT, Buckley, Petrina, AU, 4 min, 30 sec
STARFUCKER, Etchells, Tim, UK, 15 min
TOOTHPASTE, Weinstein, Larry, CAN, 6 min

TRAIN, Rudelius, Julika, NL, 7 min

VITAL X: KISSING PROJECT, Suzuki, Yoshie, USA, 8 min

WHAT IS IT THAT WE WANT, Rambuski, Cariana, USA, 5 min

NOVI MEDIJI / NEW MEDIA

***INFO CLIP, Weller, Angie, USA, Telecom pro.

22 CUBES ENSEMBLE, Schmitt, Antoine, FRA, CD ROM

4 EYED MONKEY, Tuner, Glen, CD ROM

8 BITS OR LESS, Lichty, Patrick, USA, Internet

A DAY WITH THE DICK, Zarin, Ru, AU, CD ROM

A IS FOR APPLE, Clark, David, CAN, Internet

A SMALL FAIRYTALE, Mattsson, Lena, SWE, CD ROM

AQUA SUPRACELESTES, Van Schutterhoef & Van Eck, NL, CD ROM

BABEL, Biggs, Simon, UK, Internet

BODY LANGUAGE, Seun - ju, O, USA, Instalation

BRECHT MACHINE, THE, USA, G.H. Hovagimyan, Internet

CARNIVORE, Radical software group, USA, Internet

COMPUTER VIRUS 2.0, Sikora, Stephane, FRA, Internet

DIAGRAM SCI-FI KARAOKE, Houwen, Ingebord, NL, Performance

DIGITAL WORK, Hunger, Francis, GER, Internet

EIGHT DAY OF CREATION, THE, Werner, Peter, GER, CD ROM

FILMTEXT, America, Mark, USA, Internet

JUVENATE, Glaser, Hutchinson, Xavier, AU, CD ROM

KISIK 4, Dan, Oki, CRO, Internet

KNOB, Daville, Greg, UK, CD ROM

LOGICALAND.NET, Gusberti, Maia, A, Internet

MISSING CORPSE, THE, Hwang, Eunjung, USA, CD ROM

MODEM DRAMA, Ilich, Fran, MEX, Internet

MOTION, MacKay & Jordan, CAN, Performance

NET@ARI, Merhi, Yucef, USA, Instalation

NO CINEMA, Jerame, Joe

PIKSEL II, Treske, Andreas, GER, CD ROM

PIKTOMOVIES, Hachmann, Kim Dotty, GER, CD ROM

PROJECT HUMAN BEING & MOVING IMAGES, Hung, Keung, GER, CD ROM

QUICK TIME ANIMATIONS, Pagett, Matt, UK, CD ROM

REVELATION 1.0, Tribe, Mark, USA, Internet

soPoPera, FR/USA, G.H. H. & Peter Sinclar, Instalation

STACK, Lisek,Robert, POL, Instalation

SUBMARINE CHANNEL, Felix & Wolting, NL, Internet

the-sketch.book.com, the-phone-book Limited, USA, Telecom pro.

THEY RULE, Futurefarmers, Josh On, Internet per.

TRANSIT, Stanic & Gadea, SPA, CD ROM

TRAPPED, Hayashi, Sachiko, SWE, Internet

WORKING GIRL, Stubi, Corine, GER, CD ROM

FOKUS (IGRANI FILMOVI) / FOCUS (FEATURE FILMS)

ADOLESCENT, Okuda, Eiji, JP, 38 min

BLINDGUYS, Timar Peter, HUN, 118 min

DAMNED, THE, Svatek, Dan, CZE, 98 min

DE LA CALLE, Tort, Gerardo, MEX, 85 min

EGOISTS, Trelinski, Mariusz, POL, 100 min

LJUBLJANA, Sterk, Igor, SLO, 71 min

MY BROTHER SILK ROAD, Marat, Sarulu, TAZ, 80 min

SHANGHAI PANIC, Yu Su Cheng, Andrew, CHI, 87 min

WINTER IN RIO, Žmegač, Davor, CRO, 93 min

FORUM

AFTER SHOCKS, Sharma, Rakesh, IND, 66 min

ALEXEI AND THE SPRING, Motohashi & Sakamoto, JAP, 104 min

AUGUST, Mograbi, Avi, FRA, 72 min

BOOT FACTORY, THE, Kowalski, Lech, FRA, 88 min

EYE OF THE DAY, THE, Retel, Helmrich Leonard, NL, 94 min

HEAVEN ON EARTH, Minnich, Rick, GER, 52 min

LEGEND OF LEIGH BOWERY, THE, Atlas, Charles, FRA, 60 min

LOOKING FOR BUSI, Robyn Hofmeyr, SAF, 55 min

NOMADS OF EUROPE, Velthuis, Eric, NL, 49 min

THIS IS NOT LIVING, Arasoughly, Alia, PAL, 42 min

UNTITLED PART: 1 EVERYTHING & NOTHING, Salloum, Joyce, CAN, 40 min

SLIKA / IMAGE

DEAD MAN WALKING, Gotovac, Tomislav, CRO, 47 min

FROM STAG BEETLE TO..., Dewald & Lammert, GER, 78 min

MICHELANGELO ANTONIONI, Sandro,Lai, ITA, 55 min

ON SNOW'S WAVELENGTH, When-Damisch, Teri, FRA, 55 min

PIER PAOLO PASOLINI, Betti,Laura, FRA, 90 min

STONES IN THE SKY, Rocha, Erik, BRA, 94 min

RETROSPEKTIVE / SPECIAL PROGRAMMES

FRAME BY FRAME, Croatian Video Art, Part 1 Old School, Part 2 New School, selected by, BRANKO FRANCESCHI

NAIM JUNE PAIK, Video Art

UNDERGROUND ZERO (September 11th 2001); Produced by JAY ROSENBLADTT & CAVEH ZAHEDI

Nagrade / Awards

Split 2002

Filmska konkurencija / Film competition

Grand Prix:

Nicole Hewitt, IN BETWEEN, Hrvatska, 2002.

Posebno priznanje / Special Awards:

Marat Magambetow, DOROGI-UNTERWEGS, Njemačka, 2002.

Gabriele Neudecker, FREAKY, Austrija, 2002.

Video konkurencija / Video competition

Grand Prix:

Sandra Kogut, UN PASSEPORT HONGROIS, Francuska, 2002.

Posebno priznanje / Special Awards:

Carmelo Bene, OTELLO, Italija, 2002.

Tim Etchells, STARFUCKER, Velika Britanija, 2001.

Donigan Cumming, CULTURE, Kanada, 2002.

Novi mediji / New media

Grand prix:

Michelle Glaser, Andrew Hutchinson, Marie Louise Xavier, JUVENATE, Australija, 2001, CD-ROM

Posebno priznanje / Special Awards:

G. H. Hovagimyan & Peter Sinclair, soaPOPera FOR 4 iMACS, Francuska 2001; Installation

Mark Amerika, FILMTEXT, SAD, 2001; Internet Project

Hung Keung, HUMAN BEING & MOVING IMAGES, Njemačka, 2001, CD ROM

Fipresci nagrada / Award (for forum feature films)

Gerardo Tort, DE LA CALLE, Meksiko, 2001.

Nagrada publike / Audience award

Helmich Leonard Retel, DE STAND VAN DE ZON, Nizozemska, 2001.

HT — Telecommunication art nagrada/award

Angie Waller, 2001, CLIP. FM, SAD, Telecom Project

UDK: 791.43-053.2(497.5)
061.7(497.5 Pag):791.43-053.2"2002"

Joško Marušić

Paške filmske čipke — Pag 2002

Prometna policija, Karlovac

O Pagu

Prvi put u životu vozio sam u Pag dolazeći s juga. Zapravo, put me kao i većinu Hrvata devedesetih tjerao preko Paga sa sjevera u Dalmaciju preko čistilišta trajekta Prizma — Žigljen, na koje su nas osudili kninski separatisti.

Što je za većinu ignorantskih domoljuba Pag? Kamena vukojebina koja je dobila ime po mostu. Paška čipka i paški sir kao da dolaze iz arhetipskog sjećanja, jer nitko nije nikada vidio ovce, a o bakicama koje heklaju govori se kao o izvanzemaljcima koji su baš na Pagu našli diskretno mjesto za slijetanje.

Doista, Pag je kameni otok, kamenitiji od svega kamenitoga što je ostalo viriti iz mora nakon tektonskih i vulkanskih epopeja i povijesnog smirivanja.

Spomenuh put za Dalmaciju. I, eto, čovjek uči dok je živ... Na otvaranju 40. revije pjevali su nam dečki paški o Dalmaciji. Bože moj, doista nisam znao da je Pag u Dalmaciji! Poslije, u dokonim i fjakastim razgovorima, čuo sam da je Pag rastrgnut između nekoliko nejakih civilizacijskih centrifugalnih sila, dalmatinske, primorske i ličke. Te sile tako su okrutne i naivne, da su s otoka iščupale sve bijedno raslinje ostavljajući mu velikodušno kameni identitet poput Kršinićevih potajnih skica za buduće ispolirane skulpture.

Pag je dugačak i paralelan s kopnom i po polovici rascijepljen, tako da more koje se uvuklo u dugačku valu skapava pretvarajući se u sol i stvarajući tako natrijevokloridnu dolinu. Ne treba čovjeku veliko znanje kemije da bi shvatio kako to jamačno nije silicijska dolina, jer kraj je očito zapušteniji i nerazvijeniji od srednje i južne Dalmacije.

Osim čipke i sira, dakle, i sol je jedan od identiteta toga okrutnog otoka na kome su se ljudi povukli u mala, neugledna mjesta diskretno i stidljivo najavljujući da bi i oni, kao, živjeli od turizma. Ljudi se kupaju kojekuda, pa zašto ne i na otoku Pagu. Iskreno, nije mi jasno zašto turisti zastaju u ovom Neverlandu i ne idu dalje, no to su skolastička pitanja. Isto pitanje moglo bi se postaviti i stanovnicima Paga, koji su za razliku od turista ostali tamo trajno. Ne usuđujem se na ta pitanja odgovarati, jer to su pitanja svih pitanja i o čitavoj našoj domovini, skrivenoj i nezaštićenoj, privremenoj i ukopanoj po vrtačama i škrapama, negostoljubivim oranicama i pješčanim sprudovima.

Naučio sam da jednostavnu ljubav ljudi prema rodnom kraju, koliko god mi se besmislena činila, primam s dubokim poštovanjem, svjestan da ću život potratiti, a da neću ni sam sebi znati objasniti vlastite domoljubne sklonosti.

Nakon mnogo godina vozeći iz Zagreba, skrenuo sam nakon strmoglavljivanja s Velebita i prošavši ispod legendarne cijevi takozvane 'reverzibilne' elektrane koja je tu valjda još od keltskih vremena i koju su Srbi u doba okupacije držali povijesnim spomenikom, desno, tamo prema Zadru i mitskom masleničkom mostu. A onda valja prijeći još jedan most.

Prešavši paški most, čovjek doista stekne dojam da je na otoku. Kao da se cesta valja, kao da kobilica otočkoga kopna i nije baš čvrsto usidrena.

Revija i oko nje

U Pag je došla legendarna ekipa našega žirija, koji se eto sastaje jednom godišnje i poput okorjelih ribara natovari svoje mreže i ide u lov na filmsku poštu.

Lani smo bili u Čakovcu i bila je to berićetna plovidba. Nagledali smo se izvrsnih i zrelih filmova, posebno animiranih, i pitali smo se u svojim sterilnim i uljudnim izjavama fjakastim reporterima marginalnih kulturnih rubrika, što nas čeka dogodine u Pagu?

Nije bilo Stjepka Težaka i ta me činjenica uznemirava. Nisam pripravan na te sofisticirane smjene generacija s obrazloženjem da je netko prehlađen, ili da mu je prevruće. Razmišljam o tome kakva će se kvalifikacija naći za pisca ovih re-

daka kad ga počnu ignorirati jer više nije lijep i mlad, velikodušan i dobra vida da vozi po očajnim rupčagama preko Posedarja. Pitam se kakvih je i koliko takvih obrazloženja već i bilo, a da ih nisam ni zapazio. Svakako, organizatori našega javnoga habitusa obzirni su prema činjenici našega starenja, pa nas ipak ne izbacuju u more na paškom mostu. Računaju da ćemo se odgovorno i samozatajno sami smandrljati po stubama naših novozagrebačkih zabiti, ne ugrožavajući kontinuitet vesele cike djece i mladeži koja će doživjeti još jedan nezaboravan izlet u nepoznat kraj Lijepe naše.

Hvala bogu, rekoše mi da ću pisati ovaj tekst za *Ljetopis*, pa to još uvijek shvaćam kao znak povjerenja, a ne kao konačni test razgraničenja između mojih mukotrpno dosegnutih socijalnoprofesionalnih mogućnosti i sklerotičnih nakana mojih umnotjelesnih zadanosti.

Svakako, na put na kome sam vozio dvije prekrasne dame, koje su me istinabog malo udavile svojim razgovorima o Lidranu, pošao sam sretan i pun entuzijazma. Kao okorjeli profesionalac, priznao sam sebi da volim ovu reviju. Ona je nešto optimalno i možda najljepše u sveukupnom našem nategnutom filmskom životu. Ne samo da se sabiremo oko dječjih i mladenačkih filmskih i videouradaka, nego se i djeca druže, upoznaju svoju domovinu, pripremaju se za normalniji i relaksiraniji napredak no što su to podarili mojoj generaciji brojni nadobudni revolucionari i odurni rušitelji mostova.

Usudio bih se reći da sam osjećao nedvosmislenu sreću vozeći na Pag, bjelodano osjećajući kako kotači moga auta siju sjeme vegetacije koja će se poput skromna lišaja uhvatiti na surom obrazu naše kulture, našeg okrutnog krajobraza, ali jedinog koji mi je sudbina podarila.

Osjećam se ponosno i odgovorno, kao da idem na sastanak američke Akademije za film. Na ovim revijama skupljamo krhotine naših snova i čežnji za optimalnim životom u ovoj rizičnoj zemlji, i taj izazov primam poput blagoslova.

Moram priznati, nije mi simpatično kad se u povijesno zapuštenu mjestu hotel zove pretencioznim latinskim imenom Pagus. Kao da će nam starorimsko prisjećanje premostiti dojam teške civilizacijske bitke da u tome kraju uopće ljudi opstanu, sačuvaju i unaprijede gospodarske i društvene dubioze što su s dosadnom burom poharale otok. No, hotel je prekrasan, vode ga ljubazni i obrazovani ljudi. Posebno me oduševljava njihova ležernost prema činjenici očajno jednolične hrane, kao da Česima kojih je tamo veliki broj žele dati do znanja da nisu potegli na ovako dalek put iz gastronomskih razloga. Mogao bih o ishrani u hotelu napisati čitav esej, jer taj postmodernistički minimalizam u izboru jela doista je nevjerojatan. Došlo mi je da odem na najbližu tržnicu i djeci kupim po jednu jabuku.

Marlenis, Karlovac

Amonija, Vjekoslav Živković, Karlovac

Prepoznajem većinu nastavnica i nastavnika, pa se osjećam poput sina koji je došao sa studija u rodni kraj na ferije.

I u najdubljem snu čuješ glas nenadmašnog Bunčića iz Pregrade koji se ori otokom i kad šapće. Na kraju Revije pojavio se i legendarni Crnogaća iz Šibenika, umoran jer je išao autobusom, pješice i autostopom. Bidni naši ravnatelji, pomislio sam.

Djeca su razigrana i neobuzdana i, doista, nikako ne možeš s tim povezati činjenicu da su oni mali autori koji će na projekcijama strepiti nad dojmom svojih uradaka.

Zastrašujuće je vruće i to nas podsjeća na Reviju u Šibeniku. Danas mi se čini da sam iz Dalmacije odselio ne samo zbog mogućnosti kakva-takva srednjoeuropskog obrazovanja nego i zbog bijega od vrućine. Posebno popodnevne. One koja ti tjera znoj u košulju, koja od svih ljudi stvara idiotski ravnopravan sloj upajcanih, smrdljivih i umornih težaka.

Otvorenje Revije bilo je simpatično i originalno. Uz pjesmu i šalu vidjeli smo i modnu reviju otočkih nošnji, ali ne samo onih koje su za slikanje turistima nego i onih intimnih i svakodnevnih.

Poput dobroćudna šerifa svime upravlja saborski zastupnik s ovoga otoka, vodeći brigu i o djeci i o delicijama za posebne goste.

Beskrajno mi je simpatičan član žirija iz Paga Josip Portada jer vidim kako ga osim filmova muče i mnogi organizacijski

problemi, i taj sindrom vrlo dobro raspoznajem kao domaćin Svjetskog festivala animacije. Kao, smiješim se gostima, a onda usred rečenice ispaljujem lokalnu psovku na mobitel nekom lijenom klipanu iz organizacije festivala. Simpatično mi je što vidim da se on nedvosmisleno sviđa članici žirija Maji Flego, pa makar u činjenici '...eh, da sam malo mlađa...' ima istine, drago mi je što ponovno prepoznajem dobrodošlu hedonističku nijansu svakog festivala. Doista, nisu to mjesta, kao što se priča, da bi ljudi pobjegli od kuće u možebitnu avanturu kakva grijeha, ali otkrivanje bliskosti takve mogućnosti osvježava poput slućena, a još nejaka maestrala, i nas odrasle.

Tu je i legendarni Mato Kukuljica, čuvar pečata i plaže u zimskom periodu naše kinematografije. Mato je jedan od onih ljudi koji bjelodano dokazuju civilizacijske i građanske dimenzije naše kulture, ali nas bolno podsjećaju kako je kritičan broj takvih ljudi malen. Uvijek ih ima, ali kao da ne može postojati više njih u isto vrijeme. Eto, gledam Hrvoja Turkovića. Naočigled se pretvara u Matu, ali tako sporo i samozatajno da imam dojam kako smo se pomirili s time da će Hrvatska ući u Europu kad sva Europa već ode u Ameriku, nakon što je ova, jasno, već napučila Mars.

Igla, Tesla, Zagreb

U žiriju je i Snježana Tribuson, sjajna naša redateljica koja se u šetnji gradom užasno smiješno drži podalje od Hrvoja kako se ni na Pagu ne bi ponovila trivijalna poslovica o uspješnom muškarcu i ženi u njegovoj sjeni. U ovo doba sjena na Pagu doista je mislena imenica.

Nad svime bdije mama i tata, teta i sestra, kćer i ljubavnica, kritičar i filmofil, organizator i odvjetnik najboljega u našoj kinematografiji — Vera Robić-Škarica, koja nam svima zadaje dosadnu dilemu: zašto se mi nakon ovih revija uopće rastajemo, kad smo najbolje moguće društvo? Hvala ti bože ako postoje neki bolji ljudi kojima idemo u svojim povracima kući, ali mislim da su naši rastanci tipični naš djetinji i balkanski strah od života i iskaza nedvosmislene ljubavi, čiji prostor zauvijek ostaje u prerano dovršenu djetinjstvu.

Legendarni Željko Radivoj s pravom racionalizira vrijeme projekcija da se ne mariniramo u dvorani, pa između filmova nema ni pauze ni svjetla. Filmove smo doduše već prije odgledali, ali u kaotičnoj intimi naših kuća koja nije jamčila bogznakakvu koncentraciju zbog nervoze izazvane činjenicom stotina uradaka od kojih je tek valjalo odabrati one za Reviju. Panično pokušavamo na malim marginama kataloga nažvrljati kakvu zabilješku. Sutradan smo dobili džepne svjetiljke i to nam je omogućilo zapisivanje, ali je onda čitava publika zlobno pratila koliko tko svijetli u svoja koljena, analizirajući tako stupanj naše ignorancije ili naklonosti pojedinim filmovima. Pa sam znao usred filma bez veze zasvijetliti u katalog, tek da zbunim posjetitelje i napravim se važan.

I ostali članovi žirija bili su zbunjeni dužinom moga svijetljenja, no tek trećega dana, kad se već cijelim Pagom pronijela vijest o mojoj marnosti i profesionalnosti, priznao sam da to radim jer me očekuje i tekst za *Ljetopis,* koji ću pisati kad već dobrano izblijedi sjećanje na Reviju. Eto, zahvaljujući toj maloj svjetiljci, o baš svakom prikazanom filmu na Reviji napisat ću barem poneki redak.

Filmske vrste na Reviji

Treba reći da Revija nije kvalitetom nadmašila prošlogodišnju čakovečku, ali to će i u budućnosti biti teško. No, nije to obeshrabrujuća činjenica. Ova Revija potvrdila je visoki kvantitativni i kvalitativni standard i utvrdila neke trendove.

U animiranome filmu Čakovec više nije jedino mjesto gdje djeca 'pomiču' svoje likovne predloške. Zaprešić i dalje sjajno vozi po 3D-pruzi, a tu su i sve ambicioziniji Karlovac, Pazin, Malešnica... No, ono što se zbiva u Čakovcu doista je znakovito. Pokazuje se naime, o tome nisam prije razmišljao, da nije svejedno producirati ove filmove u okviru entuzijazma kakve škole, ili u okviru organiziranog kluba ili radionice. Očito ŠAF je toliko popularan da tamo nagrću djeca željna rada na crtićima. Pa su se u mnogim ponuđenim filmovima iz Čakovca radionice otvoreno premetnule u igraonice, gdje je simpatičnoj Jasminki sve teže koncipirati projekt u kome će baš svako dijete malo bojati, malo režirati. Ti filmići stoga i ne kriju kako ne mogu pobjeći od kompilacija sve neuvjerljivijih scenarija.

S druge strane, mladež je u Čakovcu iščezla, što potvrđuje tezu o igraonici. Doista, primjer Čakovca pokazuje da bi animacija za djecu trebala biti igra, razbibriga i kreativni poticaj bez pretenzija, ali da je mladež pripravna na individualne, autorske projekte najdarovitijih pojedinaca, čiji bi filmovi trebali slijediti kreativnu i organizacijsku formu onih profesionalnih.

U animiranome filmu raslojavanje je potpuno dovršeno.

Slično se zbiva i u dokumentarnom filmu. Vidjeli smo nekoliko filmova koji kvalitetom, originalnošću, uvjerljivošću i hrabrošću zaslužuju Dane hrvatskog filma.

U igranom filmu, nažalost, ponavlja se priča iz prijašnjih godina. Na tome žanru najviše se osjeća odbojni dah amaterizma, šlampavosti, loše tehničke opremljenosti i nedovoljne pripreme. No, svakako, taj žanr nenadomjestiv je i uporno

A kaj sad?, Mravec, Koprivnica

ga treba podupirati, ali i nedvosmisleno upućivati voditelje da daleko više vremena posvete pripremi projekta. Kud im se žuri na snimanje? Katkada imaš dojam da su se tek na mjestu snimanja dogovarali što će raditi, i to u stisci između ostalih obveza. Svakako bi djecu (a da ne govorim o mladeži) trebalo učiti na takozvani *developing of idea*, pa čak i na to da rade precizne knjige snimanja. Svakako moraju znati da je samo snimanje tek kraj čitavoga postupka osmišljavanja ideje, i da ju je, koliko god *otkačena* bila, potrebno organizacijski racionalizirati. Valja praviti probe glume. Doista, igrani film najzahtjevniji je žanr, ali djeca moraju znati da je i sama priprema projekta (pa čak i u slučaju da se on ne finalizira) prvorazredni kreativni postupak.

Kod žanra igranoga filma ostaje i velika dvojba: da li da djeca u tim filmovima glume i odrasle, u čemu ima neke logike, ali ti filmovi onda nužno gube na uvjerljivosti i uvijek se doimlju kao parodija.

Odgledali smo i niz filmova takozvane 'otvorene' kategorije. Neki festivali ovaj žanr zovu 'fictionom'. To su filmovi koji izmiču dokumentarizmu jer u njima postoji određena svjesna režijska namjera, ali nisu ni igrani, jer često prate tek određena stanja, situacije, ili vizualiziraju asocijacije i kreativna snoviđenja.

Ostaje i dilema takozvanih 'reportaža', ono što profesionalci podrugljivo nazivaju 'krušku pod njušku'. Bez obzira što ima mišljenja da se ti radovi ovdje ne bi uopće ni trebali pokazivati jer su prikazani na Lidranu, nisam sasvim siguran u svezi s tom dilemom, pogotovo što nas nije previše takvih filmova 'udavilo'.

Filmovi na Reviji

Reviju je otvorio dokumentarni film *Legenda sa Prukljanskog jezera*, rad učenika Osnovne škole Jurja Šižgorića iz Šibenika. Sasvim pristojna televizijska reportaža u kojoj su se mali autori potrudili saznati neke povijesne činjenice i mitove. Možda bi ovakve filmove trebalo još hrabrije uputiti u smjeru *fictiona,* koji bi i filmskim izričajem pridonijeli mističnosti, a ne bili samo objektivni filmski pripovjedači vrlo inspirativne teme.

Hajde da ludujem', igrani uradak iz Osnovne škole Ive Andrića i Studija Ždral iz Zagreba, tipičan je za prevladavajući interes malih autora te dobi. Najčešće ih muči ili besmislenost škole ili hormonalno sazrijevanje. To drugo pokušali su umotati u ponešto sofisticiranu foliju malo nategnute priče o djevojčici koja se preko posuđena psa neuspješno upucava svojoj simpatiji. Zanimljiv je psihološki kontekst tih priča. Tobože, ironizirajući vlastitu nakanu, djeca iskazuju u biti potisnuti strah od seksualnosti.

Sove, sokoli i ljudi, dokumentarac koji dolazi iz Osnovne škole Vidici i Videokluba Astra iz Šibenika korektan je uradak točno opisan naslovom. Ovaj film pripada u kategoriju 'školskih filmskih zadaća' u kojima djeca dokumentaristički po već znanom klišeju: malo slike, malo priče *off*, opišu poneku, katkad — kao u ovome slučaju, neobičnu i egzotičnu temu.

Krešo, koji nam dolazi iz Zaprešića, nije samo najbolji dokumentarni film Revije, nego i najbolji film prikazan uopće. Nevjerojatno zrelo i emotivno ostvarenje o mladiću koji obilazi po zaseocima zaboravljene i osamljene starce i nosi im hranu, što im za još poneki dan produljuje besmisleno trajanje. Svaka sličica napravljena je filmski promišljeno i precizno, pretvarajući film u metaforu našega života i njegova smisla, razapeta između zastrašujućih iskušenja trivijalnosti, prolaznosti i jednostavne velikodušnosti. Svaka čast.

Plavi svijet, napravljen u Autorskom studiju — fotografija, film, video u Zagrebu, bio je prvi crtić koji smo vidjeli na Reviji. Sasvim korektan rezultat na pomalo staromodnom pacifističkom predlošku već zaboravljene Grupe 220. No, pristojno pokrenute sličice dosljedno i likovno ujednačeno slijede glazbu pretvarajući film u simpatičan spot.

Slijedio je *Kosturski aj-aj* iz Čakovca, svakako jedan od najboljih crtića na Reviji. Jednostavnim, stiliziranim elementima, poput McLarenovih artističkih hitova, mali animatori proniknuli su u jednostavnu bit animacije: oživljeno defini-

I to je život, Karlovac

ra likovno. U ovome filmu doista pokret priča priču. Ovaj je film pohvalan i važan jer upućuje na bitnu činjenicu kolaža kao idealnoga žanra u radionicama animacije za djecu. Naime, djeca ionako, i kad rišu crteže, ne koncipiraju takozvane ekstreme kao što to čine profesionalci, nego redaju crtež za crtežom. Stoga je jednostavna logika kolaža vrlo poticajna za promišljanje animacije i likovnosti iz koje ona proizlazi, na razini koja je djeci primjerena.

Prvoga dana vidjeli smo i najbolji animirani film Revije, *Anomiju,* koja nam dolazi iz Karlovca. Po svoj prilici budući student animacije Vjekoslav Živković već se na Danima hrvatskog filma iskazao ovim filmom, a *Anomija* je uvrštena i u službeno natjecanje studentskih filmova 15. svjetskog festivala animacije u Zagrebu. Film je iznenađujuće čvrst i zreo spoj jednostavne (ne i sasvim originalne) ideje, samosvojne likovnosti i nevjerojatno (za početnika) likovnosti primjerene animacije, što rezultira originalnim ugođajem. To je jedan od rijetkih filmova koji je 'prešao rampu' čiste likovno-animacijske vježbe i promatramo ga u svim njegovim sinkretičkim dimenzijama kao integriranu poruku.

Kontra iz Zaprešića impresivan je 3D-uradak. Scenaristički zasnovan na legendarnim Esherovim prostornim dosjetkama, možda je malo previše robovao dužini (valjda je zbog Požege tako kratak), što ipak osujećuje ozbiljniju ambiciju. Svakako, za pohvalu su filmovi koji ujedinjuju intelektualno promišljanje i tehnološki izazov.

Marlenis, videodružine iz karlovačke gimnazije, po reagiranju mlade publike, izazvao je najviše njihove pažnje, kao i odobravanja pri objavi nagrada. U tome videospotu za grupu Zeus Faber, očito, mladi se podsvjesno identificiraju s diskretnim nagovještajima pobune i anarhizma. Svakako, film primjerene i zavidne energije, koje obično nedostaje u ostalim filmovima.

Igrani film *Tko se zadnji smije* Osnovne škole Gustava Krkleca i Studija Ždral iz Zagreba ponudio je dopadljivu priču o mladom ovisniku koji ukrade psa da bi se domogao novca, ali na kraju ostane bez dijela hlača na stražnjici. S obzirom što sam u uvodu rekao o problemima igranoga žanra, ovo je sasvim pristojan film. Šteta što dijalog nije malo čvršći i što završnica nije hrabrije otklizala u potpunu komediju (naime, uopće ne vidimo poderane hlače! Pa to zbilja nije bio problem izrežirati, a film bi bio kudikamo efektniji).

Vijesti, Astra, Karlovac

Sljedeći, Ždral, Zagreb

Igrani filmić videokluba Osnovne škole Vidici iz Šibenika *Dakle, promjena* nema tako ambiciozan scenarij, ali u tom zahtjevnom žanru u jednostavnosti je spas. Štreberica kojoj se u razredu svi rugaju promijeni *imidž*, a time i 'društvenu' poziciju. Vrlo uspješan film, potpuno usklađenih i optimalno dimenzioniranih elemenata.

Asura, koja nam stiže iz Sikirevaca, tipičan je etnografski dokumentarac. Vrlo precizno prati staricu za njezinim tkalačkim stanom, no nedostaje mi predtekst: od čega je ta hasura? Volio bih vidjeti kompletan život i metamorfozu toga materijala od (valjda) trstike s rijeke, pa do tepiha u sobi.

Pazin u romanu Julesa Vernea, dokumentarac koji su napravili osnovci iz Škole Vladimira Nazora iz Pazina izvrstan je istraživački film. Možda film koji nas je temom najviše zaintrigirao. Možda je i 'prava' televizija o tome nekada nešto rekla, ali ja do sada doista nisam znao da je glasoviti pisac stvarnu inspiraciju za roman našao u špilji i kaštelu istarskoga kraja. O tome postoje i pisma i dokumentacija. Osim kvalitete filma, posebno ističem znakovitu i pohvalnu pojavu da djeca stvarno pokažu nešto iz svog kraja što je originalno, a ne da se po klišeju samo hvale ljepotama i izgledom, koji su ipak univerzalni.

Vijesti Videokluba Astra iz Šibenika najduhovitiji je film festivala i, bez konkurencije, najbolji u toj 'otvorenoj' kategoriji. Izvrsna parodija na 'pravi' televizijski dnevnik, odlično glumljenih i stiliziranih karaktera. Film koji ohrabruje mladost da filmom demistificira, da se izruguje. Kamera nije samo prekrasna tehnološka izmišljotina koja zaustavlja i zapisuje vrijeme, ona je i britko oružje protiv laži, žabokrečine i manipulacija. Posebno djeca trebala bi je više svrstavati u ovaj drugi arsenal.

Filmska družina Osnovne škole Frana Galovića iz Zagreba ispričala nam je simpatičnu pričicu s tipičnim kontrapunktom: nevino djetinjstvo malih, umiljatih kunića i okrutna završnica u kavezu pred (valjda) egzekuciju. Film je odlično režiran, no odveć benigne inspiracije.

Bošniš loniš Osnovne škole Vladimira Becića i Videokluba Mursa iz Osijeka film je doista neobična naslova. No eto, saznali smo od djece na Pagu da je to sleng i igra riječi po 'bosanskom loncu'. Svega, kao, pomalo. Filmić žestokih slika u britkim rezovima, povezanih kratkim krikovima koji izlaze iz usta u krupnim planovima. Originalan film koji je teško ne zapamtiti.

Iz Zaprešića nam je došao animirani bombončić *Crvuljak* o kratkom i apsurdnom životu male gmižuće životinjice. Odlično i duhovito animirano u plastelinu, promišljeno i inteligentno poentirano.

A iz Sesveta nam stižu *Ogovarači*, tipičan i simpatičan radionički film, duhovitih asocijacija i smiješne poente, u kojoj rugalice i sami postaju magarci nakon što su u životinje svojim tračevima pretvarali prolaznike. Na trenutke film je pomalo usporena tempa, no razumljivo mi je da je voditeljima radionica katkada teško izbaciti mukotrpne crteže, pa makar montaža i bila mjestimice nekorektna.

Iz Čakovca je došao monumentalan kompilacijski i vrlo ambiciozan uradak *Majmunska posla*. Kad zbrojimo godine desetak djece koja su film realizirala, nećemo ni približno doći do dobi jednog prosječnog, živućeg animatora zagrebačke škole.

Karlovčani su pak poslali i crtić *H2O,* izvrsno realiziran, ali već viđene priče o elementu koji narasta do pojma. Mala kapljica vode postupno se pretvara u snješka.

Slijedio je *Prvi susret*, još jedno 3D-ostvarenje iz Zaprešića. Film odlične grafike i originalne priče. Svemirca koji 'dolazi u miru' pojede dinosaurus. Film bi mogao biti referentni optimum za sve klubove koji kane ući u pustolovinu te tehnološke novotarije, koja već u ozbiljnoj kinematografiji postaje tržišna klasika. Preporučio bih simpatičnim entuzijastima iz Zaprešića da se ne zadovolje više samo limitom dobro ispričanih priča u korektno projektiranoj karakternoj i ambijentalnoj konfiguraciji, nego da pokušaju 'preskočiti vlastitu sjenu': ući u 3D-animaciji u avanturu doista originalne likovnosti, lišene impresioniranošću zahtjevnim, ali ograničavajućim medijem trodimenzionalnoga građenja filmske slike i pokreta. Još prije koju godinu taj se obrat i u svjetskim razmjerima činio utopijom, no danas smo svjedoci fantastičnih pomaka u tome smislu, u čemu prednjači kalifornijski studio Pixar.

Kafkinoj mori u kojoj se našao gospodin Samsa probudivši se jednoga jutra kao kukac, nakon mnogih umjetnika (posebno animacije) pridružio se, eto, i videoklub karlovačke gimnazije. U žanru igranoga filma ponudili su zanimljiv koncept filmom *Preobražaj*, naime čitav film ispričan je subjektivnim pogledom (kamerom) čovjeka-kukca. Našlo se tu vrlo zgodnih vizualnih rješenja, i bez obzira na sve zajedničke dubioze kad je igrani film u pitanju, treba čestitati na hrabru i originalnu izboru.

Iz Koprivnice nam, eto, usred nepodnošljiva ljeta stiže *Bijeli Božić*, romantično i elegično prisjećanje na Novu godinu i detalje njezina ugođaja. Gledajući ovaj film, nismo se mogli oteti dojmu kako je doista sve u životu sjećanje. I to sjećanje koje blijedi brže od novih događaja, što u repu čekaju da ih zapamtimo. Ljudi su, želeći relativizirati i poniziti vrijednost prolaznoga, nazvali to 'lanjskim snijegom'... Što bi pak, ljudi na Pagu rekli za bezbrojna vruća ljeta od kojih nije ostalo ničega osim iskustva pretočena u strah od još jednog i još nepodnošljivijeg, koje je pred nama? Jača od tog sjećanja doista je činjenica božanstvenih klimauređaja u svim sobama 'Pagusa'.

Iz zagrebačke Dubrave u četiri i pol minute poučili su nas i uveli u detalje prešanja grožđa. Film *Prešanje* je poput *Asure* i sličnih, korektnih ostvarenja, oblik doslovna opisa detalja u krupnim planovima, gdje sve viđeno postaje poenta po sebi samom. Ne mogu se oteti dojmu kako kroz oko kamere osjećam i stanovito divljenje i nostalgiju prema vremenima tih etnografskih fosila. Iskreno, meni je kamera otkrila nesvjesno i zaostalost i primitivizam u pripremanju kiseliša, koji nam, srećom, nisu ponudili.

Klinci koji dolaze s mora kao da jednostavnije biraju motive za svoje filmove. Tu ćeš uvijek naći egzotične i neobične tipove, pučke filozofe, ljude na pola puta između genija i redikula. Figure koje se i same propituju o tim razgraničenjima, djetinje hrabro i s osmijehom primajući vlastitu definiciju.

Krešo, Zaprešić

Barkajol filmske družine Osnovne škole Stanovi iz Zadra jedna je od tih priča. Život morskog taksista koji čitavoga života plovi stotinjak metara tamo i isto toliko amo metafora je trajanja na civilizacijskim prostorima koji su često ismijavali i u isto vrijeme mistificirali vlastiti strah od velikih mora kao personifikacije pravoga života.

Iz Osnovne škole Jurja Šižgorića dolazi nam film *Rijeka*, u kome je kamera doslovno zaljubljena u detalje vodotoka što se valja strminom i kanjonom preko kamenja i raslinja. Film se doimlje poput psihoterapije namijenjene ljudima koji su prebrzo i opasno popustili stampedu urbanoga ritma. Film ih vraća u tijek nekoga normalnog života, ali samo u psihodeliji dužine filma. Kad film prestane, još će nas snažnije zgromiti istina o iluziji prirodnog.

Na svoju felu tkani, dokumentarčić iz Osnovne škole Bartola Kašića iz Zagreba, djetinje isforsirano nudi nam obične čežnje djece za običnim hobijima kao anarhistički otklon od svakodnevnoga. Tako djevojčicu koja voli i mazi konje ni u jednom kadru ne vidimo da ih i jaše. To bi, valjda, za tanane živce naše kinematografije bilo odveć životno. Klinac koji se rolšuha i djevojčica koja kliže, kad odrastu, bit će idealnom topovskom hranom za opake manipulatore koji će ih hrabriti da ustraju u uvjerenju kako su njihove benigne sklonosti prijetnja malograđanskoj sredini koja im je i posudila kameru.

Zato je *Kameno srce* iz Osnovne škole Augusta Šenoe i Studija Ždral iz Zagreba doista hrabro ponudilo krađu makete srca koja služi u školskoj nastavi, barem sluteći da u toj djetinjoj destrukciji ima neke nade za promjenom *ex cathedra* odnosa prema djeci koja imaju nepogrešiv, ali slabo artikuliran dojam da ih stari prdonje niti obrazuju niti odgajaju, nego da im služe kao pokriće za njihovo neproduktivno trajanje.

Ivanova vrata filmske družine Osnovne škole Mladost i Videokluba Mursa iz Osijeka jedan je od onih igranih filmova što nas neodoljivo podsjećaju na predziđe naše 'odrasle' kinematografije. TV-inkasator ubija neoprezne stanare koji mu lakomisleno otvaraju vrata, a na kraju se ispostavi da je sve to tlapnja jednog običnog sna, koji se katkada i realizira. Sve u ovome filmiću dobro funkcionira osim moje slutnje koja me nikada ne vara, naime da ćemo proširenu verziju filma kad-tad vidjeti i na Puli.

Te nevjerojatne kokoši još su jedan rezultat iz inkubatora čakovečkog animiranog kokošinjca. Uspjela kompilacija nastala po sistemu: Hm... da vidimo što još nismo radili? Kokoši! Odlično... Ajmo napraviti filmiće o kokošima. Drugi put ćemo o patkicama. Čakovečki '*show* zbilja *must go on*...'

Veliki prasak koji su nam potom dometnuli Zaprešićanci prasnuo je tek da bi nas prenuo kako se ne bismo odveć zaljubili u kokoši. 2D iz Čakovca protiv 3D iz Zaprešića. Odlučit će zlatni gol.

Okrutne namjere doista su točan naziv, točniji no što to požeški autori slute, koji opisuje psihološki kontekst u kojem se hormonalno naprednije curice izruguju muškoj nesavršenosti. Doista, u toj dobi dečki su topovska hrana za djevojke koje bi već mogle biti majke kad bi znale razabrati put između svoje samozatajne ženstvenosti i prikrivenih prirodnih nakana. No, tu je reper koji će sve to, kao, relativizirati, a zapravo će samo produbiti frustraciju koju mi odrasli tako fatalno raspoznajemo. Mogao bi se ovaj film iščitavati i kao raskorak između odraslosti i djetinjstva, ali tko će to čitati? Djeca su tako nepopravljivo nedorasla, a odrasli tako okrutno ostarjeli.

Nije nikakvo čudo što smo nakon okrutnih namjera dobili *Obitelj*, film iz Karlovca u kojem se djeca bez ikakvih skrupula i straha od Haaga *basebal*-palicom obračunavaju s roditeljima. U filmu postprodukcija je besprijekorna. Udarci glatkoga drveta efektnim zvukom razbijaju lubanje najmilijih. U prevrućem Domu kulture nastao je delirij oduševljenja. Za svaki slučaj, provjeravam nakon projekcije jesam li zaključao hotelsku sobu.

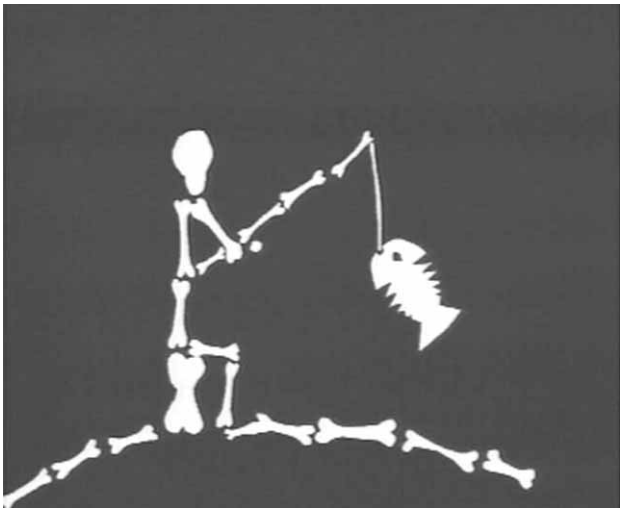
Mogu misliti kako bi djeca radosno orgijala kad bi rascopavali glave članovima žirija. Srećom, mi odrasli stvorili smo čitav sustav obrane od te mogućnosti, a dok djeca odrastu i prijeđu u drugi tabor, već ćemo ih školovanjem nekako pacifizirati.

Mali autori filma *Igla* iz Tehničke škole Tesla iz Zagreba nekako se olako igraju opasnošću od ovisnosti. 'Izgubio sam vjeru u prijatelje, kaže protagonist, izgubio sam vjeru u ljubav, u Boga, utjehu sam našao... u igli.' I onda ga vidimo kako hekla. Dobar štos, ali nije mi jasno na čiju je adresu upućen? Možda bi tako bistre glavice mogle i nas koji smo u ovisnosti došli tek do čaše vina viška poučiti kako se izvući iz dreka ili kako luksuzno propasti. Neodgovornost, zamotana u korektnu medijsku poruku, nije mi simpatična. Više volim otvorenu i nepatvorenu destrukciju.

Dark side of the moon osvježavajući je i ozbiljan film što su ga snimili u Astronomskoj sekciji Druge srednje škole iz Belog Manastira. Dok jedni kopaju po dreku i ironiziraju ovisnost, ovi momci i djevojke s pravom proučavaju — nebo. Ima tamo naime još stvari koje fasciniraju, koje su vrijedne upita i koje su možda i ne samo fizički iznad naših zemnih problemčića.

Iz Osnovne škole Rapska i Studija Ždral iz Zagreba poslali su nam film *Sljedeći*, istinsku igranu moru. Pravi pravcati filmovani strah od zubara. Mislio sam da će se napretkom tehnike, psihologije i zdravstvene participacije taj strah iskorijeniti, ali vraga... jednak je kao i kad sam ja bio klinac.

Najambiciozniji igrani film Revije svakako je bio *Umri ženski* koji nam dolazi iz Križevaca. Pravi mali akcijski *fiction* inspiriran serijama o tajnim agentima i ponešto parodijski interpretiran. Šteta što se mali autori ne sjećaju i legendarnog Mata Helma u interpretaciji Deana Martina. Naime, nedostaje mi u ovome filmu i malo erotike. Nasilje i akcija bez erotike su kao Stanlio bez Olija.



Kosturski Aj-Aj, Šaf, Čakovec

Eto, i to van je to, dokumentarac iz radionice Osnovne škole Fausta Vrančića iz Šibenika, svakako je jedan od najboljih filmova u seriji onih koji opisuju neke zanate. Vrlo precizno i čak na trenutke duhovito uvjerljivim detaljima zlatar nas vodi kroz tehnološke tajne nastanka jednog zlatnog prstena. Ali, pobogu, kako im je palo na pamet kroz čitav film vući skladbu *Konobo moja*? Sumnjam da je ova glazbena asocijacija u ikakvu dosluhu s temom filma, čak i u parodijskom smislu.

U čast davne i već zaboravljene bitke za nekadašnje povijesne granice svake godine pucaju na Uskrs mještani kuburama. O tome nam priča film *Priča iz Kostela* Osnovne škole Janka Leskovara iz Pregrade. Saznat ćemo ponešto i o domaćoj izradi baruta, o postupku izrade specijalnih pucaljki po uzoru na one stare, a osjetit ćemo i da je poenta svega veselica koja će se poslije spontano razviti.

Tko je pojeo hrenovke mali je crtić napravljen u suradnji učenika karlovačke gimnazije i tamošnje Osnovne škole Braće Seljan. Korektna radnjica i animacija primjerena takozvanoj *flash*-animaciji čija stilizacijska jednostavnost poput metastaze hara medijima koji animaciju koriste kao komunikacijsko sredstvo. Čekamo tek, kao i kod 3D-animacije, prave likovne poticaje. Oni se slute u glasovitoj televizijskoj seriji *South Park*.

Simpatičnu animaciju ponudili su nam i učenici Osnovne škole Malešnica iz Zagreba u filmiću *Izgubljeno pa nadoknađeno*. Lijepo dizajnirani nilski konjić izgubi euro, ali sve se simpatično razriješi. Očekujemo od ove družine još hrabrijih rezultata na revijama koje dolaze.

Jozo mafijozo u samo je pola minute napravio dar-mar u zoološkom vrtu, vođen i oživljen olovkama i bojicama učenika iz Sesveta.

Iz Čakovca je stigao i vestern *Kaubojska avantura*. Duhovito i odlično animirana priča primjerene postprodukcije.

Zaprešićani su se ovoga puta doista iskazali. Poslali su još jednu izvrsnu 3D-animaciju u filmu *Jedan*. Vrlo originalno dizajniran junak u profesionalno likovno konstruiranom ambijentu pustoga otoka šalje poruku mogućeg spasa u boci. Poruka je doista nepismeno sročena i baš kad se već počinjemo živcirati zbog pravopisne šlampavosti koja na revijama nije rijetka, eto ti obrata... Boca mu se vrati s redigiranom porukom. Odlično.

Ista radionica napravila je i film *Shit,* sjajno inspiriran dvama kultnim filmovima (možda si ja i utvaram da je tako, ali nije ni važno): hiperrealističnom animacijom ljudskog lika u filmu *Final Fantasy* i izvrsnom animacijskom igrom crtača za stolom s vlastitim junakom koji se otima njegovoj manipulaciji u *Oscarom* nagrađenu filmu *Manipulation* Daniela Greavesa.

Svakako, Zaprešićanci (ili Zaprešićani, što je pravilnije?) ove godine iskazali su se svojim animiranim vještinama.

Kao i u filmu *Igla,* i u filmu *Ovisnost,* koji nam dolazi iz Požege, mladi se autori pokušavaju našaliti ili relaksirati problemom ovisnosti. No, u nagloj poenti na kraju saznat ćemo da je ovoga puta predmet ovisnosti — mobitel. Istina je,

Prvi susret, Zaprešić

možda bi mobitel trebao neku žešću komediografsku obradu. Onu kakvu su, na primjer, mladi filmaši napravili s *Vijestima*.

Videodružina karlovačke gimnazije ponudila nam je izvrsni dokumentarac pod naslovom *JMBG 2904985*... o zanimljivom i ekscentričnom dečku različitih sklonosti. Zašto je taj film izvrstan? Jer žestokom i uvjerljivom režijom beskompromisno pokazuje ne samo sklonosti i talente jednoga zanimljivog momka nego mu se skrivenim filmskim jezikom i nedvosmisleno divi. Dakle, poruka nije eksplicitna, ona nam se nudi filmskim izričajem, što je prava rijetkost na Reviji i otkriva iznenađujuću filmsku zrelost i inteligenciju autora.

Izvrstan film došao nam je i iz Osijeka u produkciji videosekcije Elektrotehničke i prometne škole i Videokluba Mursa, film *Skate Wars Episode I.* Nevjerojatno dinamično i precizno režiran film, u kojem nas oko kamere besprijekorno vodi ritmovima vožnje malih bezimenih majstora-daskaša. Odlični detalji, raznovrsnost rakursa... film čija dramaturgija zrači iz protoka prizora. Odlično.

Na kraju 4. revijske projekcije došla je prava poslastica. Jedan od onih filmova koji bi sigurno dobili nagradu i na Danima hrvatskoga filma. Film *Prometna policija* video-družine karlovačke gimnazije. Zrelo, raskošno, duhovito, s blagom i dobronamjernom ironijom... Ulaze u same 'bubrege' profesije koju volimo ismijavati, ali o kojoj nam život ovisi. Svaka čast.

Kućice za kruh, dokumentarac koji dolazi iz Osnovne škole Vladimir Nazor iz Slavonskog Broda, još je jedna priča o gotovo izumrlu obredu čijih se mirisa i okusa sjetno sjećamo, a film nam razotkriva i određenu zaostalost koju sjećanja obično brišu.

Općenito, iz mnogih filmova može se razabrati kako djeca imaju nedvosmislen dojam kako ih starci gnjave i tlače. To se iščitava iz većine priča. *Gladni medo* napravljen u suradnji Osnovne škole Julija Klovića i Studija Ždral iz Zagreba jedna je od tih neuvijenih priča. Dječak će čak napustiti roditeljski dom tjeran benignim frustracijama. Naravno, vratit će

se na kraju, no koja je poruka? Jesmo li i mi odrasli nešto naučili? Je li opomena dovoljna?

Videogrupa Osnovne škole Poreč iz istoimenog gradića realizirala je vrlo korektan dokumentarac *Hum* o tome, kako kažu, najmanjem gradu na svijetu, ali koncentrirali su se na tradiciju biranja gradskog župana. Vrlo simpatična i duhovita su njihova iščuđavanja o tome zašto župan nikada nije bio — žena?

Djeca djeci u realizaciji Videokluba Mursa i Osnovne škole Tin Ujević iz Osijeka tipičan je videospot. Cure korektno pjevaju i sviraju poznati hit Fosila *Djeca ljubavi*, ali autori kao da nisu znali što bi snimali jer im se činilo da se pokatkad kadrovi nekako ponavljaju, a iz studija im se i nije išlo.

Bljesak nastao u suradnji karlovačke gimnazije i tamošnje osnovke Braće Seljan zgodna je, kratka dosjetka o temi samoga filmskog medija.

Iz Osnovne škole Galdovo u Sisku stiže nam vrlo inspirativan dokumentarac *Naš Josip* o malome Romu koji se nastoji socijalizirati u sredinu u kojoj živi (zlobnici bi to nazvali asimilacijom). Vidimo kako ima simpatičnu obitelj koja ne odustaje od svog tipičnog, marginalnog života, ali ga dobrodušno i iskreno podupiru u nakani da on bude posljednji Rom s poznatim i općeprihvaćenim identifikacijama. Odličan film, ali gotovo upropašten nerazumno dugim monolozima nastavnika.

Svemirski hambi jedan je od najboljih crtića koje su nam ove godine podarili Čakovčani. Čvrsto strukturiran, bolje rečeno jakih kompilacijskih šavova, dobro ispričane priče i primjerene postprodukcije.

Iz Osnovne škole Kozala u Rijeci stigao nam je skromni animirac *Život*, prepun početničkih slabosti, ali dobrodošle i začuđujuće rijetke tehnike animacije pijeska pod kamerom, što je samo po sebi za svaku pohvalu. Kod animacije smo, razumljivo, spremni mnoge stvari progledati kroz prste, ali ohrabruje pojava propitivanja poticajnog i rijetkog animacijskog žanra.

Iz Pazina stigao nam je odličan i ozbiljan dokumentarac *Svemirski otoci,* u kojem stručnjaci razglabaju naizgled nevino dječje pitanje: što bismo radili kad bismo znali da će Zemlju za tri dana pogoditi divovski asteroid? Vrlo zanimljivo, mjestimice i diskretno duhovito i u pravoj interaktivnoj mjeri odnosa mladih koji nedvosmisleno pitaju i odraslih koji bi trebali isto tako odgovoriti.

Ugostiteljsko-turistička škola i Videoklub Mursa iz Osijeka poslali su nam malu dokumentarnu crticu *Trening* o svakodnevnoj, profesionalnoj, fizičkoj zanimaciji tamošnjih nogometaša. No, poenta ove priče legendarni je Ćiro Blažević, kojega eto ni u Pagu nismo mogli zaobići.

Uz glazbu *Wonderful World* nenadmašnog Armstronga vuku se gotovo konceptualni kadrovi igre maloga dječaka među velikim srebrnim jastucima-balonima. Igri nema kraja, a i čitava skladba ponovi se dva puta... No, to je hvalevrijedna interpretacija Warholove poznate instalacije u filmskoj predodžbi Druge zagrebačke gimnazije u filmu *Bruno i srebrni oblaci*. Istina je, kad se radi film o dosadi, on ne bi smio biti dosadan... Ali, Warholov prezir prema vremenu teško je objasniti bez svojevrsne eksperimentalne doze koja u sebi uvijek nosi perceptivni rizik.

Srce moje i tvoje u ljubavi stoje Osnovne škole Mladost iz Osijeka počinje fenomenalno. Krupni kadrovi djece čiji su izrazi uvijek kameri dobrodošli i dragi pričaju iskreno i prostodušno, ali film se odjednom pretvara u učtiv dokumentarac o licitarskim srcima. Prvi dio, očito koncipiran kao digresija, trebao je zapravo nositi čitavu ideju filma. Šteta.

Kamera obscura koji nam stiže iz Bjelovara mala je i neobična pričica o funkcioniranju te arhetipske naprave.

A iz Prečkog u Zagrebu stiže nam originalni pogled na vlastitu školu kroz doista neobične, marginalne tipove čistačica, domara, tajnica i računovođa. Odlična je ideja pokazati i tu nepoznatu profesionalnu infrastrukturu na kojoj samozatajno stoji život jedne škole. *I ovo je naša škola*, kaže posve točno naslov filma.

Osnovna škola Tina Ujevića iz Šibenika obećala nam je *Đir po Morinju*, ali pogled su nam stalno odvlačili na simpatičnoga mačka na pramcu kajića. Makar nisam lud za mačkama, zgromio me telop na kraju filma o tome kako je mačak poginuo. Kakve to veze ima s Morinjem? Bože mi oprosti...

Zato su se Karlovčani opet opoštenili. U filmu *I to je život,* bez posebne interpretacije, pokazali su nam ćudi kućnih ljubimaca. Pa tko voli, nek' izvoli! Ja volim pse, pa mi je i taj film simpa.

Svi smo mi Marko Osnovne škole Pavleka Miškine iz Zagreba nema namjeru uspoređivati Marka s Mirkom Norcem, ali klinci se neuvijeno tuže da su im dnevne obveze preteške. Potpuno se s njima slažem. I ja sam za radikalnu reformu školstva, ali tko će je provesti kad, čini se, škola i ne služi da bi se klinci odgajali i obrazovali, nego da bi, kao u vojsci, kontrolirano tratili vrijeme i što manje smetali odraslima u njihovu mukotrpnom životarenju.

I Bjelovarčani se otvoreno groze školskih obveza. U filmu *Strah iz školskih klupa* imperativ: 'Moraš učiti!...' pretvaraju u pravu pravcatu moru. *Balada o pipama* što su je ponudili Osječani vrlo je uspio koncept kratkih rezova u kojima su slikovni protagonisti krupnjaci tih neobično dizajniranih predmeta iste namjene: da kroz njih po našoj zavrtno-odvrtnoj zapovijedi poteče voda.

Poput Čakovčana i mali animatori iz Sesveta napravili su vestern *Na divljem zapadu*. Možda doista, kao što to piše i u kataloškoj recenziji, kauboj predugo jaše u istom animacijskom ciklusu. Racionalizacija je u animiranome filmu zbilja znak režijskog rafinmana, no djeca se uče animirati, a ne racionalizirati.

Osječani su nam u svome *Pogledu na grad* još jednom kroz niz individualno i autorski koncipiranih detalja ponudili informaciju o neskrivenoj ljubavi prema svojoj urbanoj sudbini.

Filmska družina Učiteljske akademije iz Zagreba otvoreno se kroz film *Pušač* upustila u antipušačku kampanju. Na grobu dečka koji je dimio stoji *Pozdrav iz Rovinja*. Pa neka se doista Rovinjani zamisle: pretvara li se njihov gradić u simbol... poput, bože mi oprosti — Auschwitza?

Zločin bez kazne igrani je pokušaj Karlovčana, koji su se na Reviji doista iskazali kao izvrsni dokumentaristi i animatori. Parafraza je to poznata nam romana Dostojevskog. Kad su već odlučili i odglumiti na ruskom, bilo je pametno čitav koncept filma premetnuti u totalnu parodiju i burlesku. I kad parafrazirate... opustite se malo više dečki, čega se bojite?

Od filmova koji nam nude strah od škole svakako je najuspjeliji *A kaj sad?* koji su napravili osnovci iz Koprivnice. Oni čak predviđaju i posebnu kacigu kao u *Virtual Realityju,* koja će moći zaustaviti vrijeme. Dotle smo došli.

Pravi trenutak Osnovne škole Otok iz Zagreba zasigurno je najbolji igrani film Revije. Klinka koja je dobila topa iz zemljopisa priopćava to svojim roditeljima baš u trenucima kad je oni ionako ne slušaju, zaokupljeni svojim idiotskim brigama. Šteta što je film malo krepana tempa, ali scenarij i gluma zaslužuju svaku pohvalu.

Kinoklub Faust istoimene osnovne škole iz Šibenika ima vremena i za bizaran hobi, barem kad je o Mediteranu, ili o našoj percepciji Mediterana, riječ: čovjek zaljubljen u prastaru japansku vještinu uzgoja patuljastih stabala priča nam o pojedinostima svoje preokupacije. Film se zove *Bonsai*. Ne miješajte to, molim vas, sa *Sajonarom,* kao što se to meni u Japanu događalo.

Iz Križevaca nam dolazi korektni dokumentarac o čovjeku koji uzgaja — sibirske tigrove! Posebno je pohvalno u ovom filmu što nedvosmisleno pokazuje da je uzgajivač, osim neobične ljubavi prema opasnim i rijetkim životinjama, u bavljenju *Kućnim ljubimcima* inspiriran i dobrom zaradom.

U nizu filmova o zanatima svakako je najbolji *Barit bačva* koji nam dolazi iz Pleternice. Filmski izvanredno pomno i na trenutke dramatično zrcali se i civilizacijski i psihološki kontekst. Autori nam zrelo pokazuju tešku muku čovjeka da napravi obični uporabni predmet. U postupku izrade toliko je bizarnih i iznenađujućih detalja da film mjestimice postaje i metaforom. Bravo.

U autobusu je još jedan kolektivni uradak Škole animiranih filmova iz Čakovca. Kao i kod vestern-crtića, sve je na visokoj radioničkoj razini, no vraćam se primjedbi s početka: i ovdje je 'autobus' tek alibi za priču u kojoj će organizacijski i tehnološki moći sudjelovati više djece, koja, makar različitih talenata i radišnosti, moraju biti potpuno ravnopravna u autorstvu.

Eco Fantasy možda je najskromniji uradak koji nam ove godine dolazi iz Zaprešića. Možda je dojam skromnosti zbog ekološke ideje, koja je zbog očita odustajanja čovjeka da očuva prirodu, prava mala izvanvremenska utopija. Čak i kad je animirana.

Komarac je još jedan izvanredan crtić autora *Anomije* iz Karlovca. I taj film govori o momku kojega čeka (nadamo se) izgledna profesionalna budućnost. Za nešto skromniji dojam filma kriva je činjenica stanovite sličnosti s klasikom *Muha* Aleksandra Marksa.

Sredinom Videokluba Mursa iz Osijeka sigurno je najhrabriji takozvani eksperimentalni film, ako eksperimentalnim držimo otklon od standardnih tehnoloških principa filmskog izričaja. Otvorena kategorija u koji se film upisuje teško je mogla ove godine iznjedriti bolji uradak. To je film u kome se uza svu tehnološku 'otkačenost' iščitavaju i nedvosmislena simbolika i okrutno istinita poruka.

Barkajal, Stanovi, Zadar

Posljednja dva prikazana filma na Reviji govorila su upravo o kinematografiji. Jedan o njezinoj povijesti i žalosnu propadanju, a drugi o njezinu životu i začudnoj vitalnosti.

Samo film prezaposlenih karlovačkih gimnazijalaca zrelo priča o raspadanju karlovačke kinomreže i tamošnjih kinematografa, a *Zumzo i frula* donose nam zgodne i životne detalje sa snimanja jednog 'pravoga' filma, u kojem su djeca profesionalni glumci. Tako se, hoćeš-nećeš, ni kriva ni dužna u epizodnoj ulozi na Reviji našla i članica žirija Snježana Tribuson. Moram priznati, u žiriju nije bilo korupcije. Nije navijala za ovaj film... Samo se sretno smiješila.

Epilozi

Posljednjeg dana Revije, prije no što se podijele nagrade, tradicionalni je susret djece s nekim od nas profesionalaca, kao i naš susret s voditeljima i nastavnicima.

Ne znam kako je Snježana Tribuson prošla s djecom, ali nas ostale spasila je jedinstvena Mira Kermek. Takozvani okrugli stol s voditeljima i nastavnicima obično se svodi na to da oni kukaju, a mi se pravimo važni. Ovoga puta to je izostalo. Gospođa Mira pripremila je pravu disertaciju o dječjem stvaralaštvu pa su voditelji i nastavnici ostali potpuno nijemi.

Umjesto izleta u Stari grad, svojim automobilskim suputnicama predložio sam izlet u Zagreb. Kad već ideš doma, bolje je ići što prije. Povratak mi se nekako činio mnogo elegantnijim, kao da kotači moga auta poništavaju put koji smo nekoliko dana prije iscrtali u suprotnom smjeru.

Sljedeća Revija, dogodine, održat će se u Sesvetama.

Revija se tako opasno približava mojoj kući. U Sesvetama servisiram svoj automobil. To je valjda prva Revija na kojoj će članovi žirija spavati u svojim svakodnevnim krevetima.

Filmografija / Filmography

40. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece i mladeži / 40th Revue of Croatian Youth Film and Video-Making, Pag, 12-15. lipnja / 12-15 June, 2002.*

DJECA

A KAJ SAD? / (VHS, igrani, 2002, 3 min. 21 sec.); U realizaciji sudjelovali: Luka Šarlija, 11 godina; Ana Krušelj, 11 godina; Monika Pinkle, 11 godina; Lela Pintarić, 11 godina; Lana Vuković, 11 godina; Lara Ormuš, 11 godina; Petra Dakić, 11 godina; Petra Oršoš, 11 godina; Anja Novak, 11 godina; Filmska i videodružina *Mravec* OŠ Antun Nemčić Gostovinski, Koprivnica; Voditeljica: Karmen Bardek

ASURA / (VHS, dokumentarni, 2002, 8 min.); U realizaciji sudjelovali: Luka Matić, 14 godina; Gabrijela Rakitić, 10 godina; Filip Budimir, 10 godina; Kino-video sekcija OŠ Sikirevci, Sikirevci; Voditelj: Paul Mladen Wächter

BALADA O PIPAMA / (Mini DV, otvorena kategorija, 2002, 56 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dalija Dozet, 14 godina; Duan Božić, 14 godina; Marko Karanović, 14 godina; Maša Radanović, 14 godina; Sandra Gačić, 14 godina; OŠ Vladimira Becića i VK *Mursa*, Osijek; Voditelj: Zoran Bešlić

BARIT BAČVA / (VHS, dokumentarni, 2002, 10 min. 7 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marko Bušić, 13 godina; Josip Marjanović, 13 godina; Mato Petković, 13 godina; Valentin Petranović, 13 godina; KK *Zlatna dolina*, OŠ Kaje Adžića — Pleterničanina, Pleternica; Voditelj: Mirko Šarić

BARKAJOL / (VHS, dokumentarni, 2002, 6 min.); U realizaciji sudjelovali: Petra Božajić, 13 godina; Maja Bučić, 13 godina; Marijo Brekalo, 13 godina; Marino Matulina, 13 godina; Jelena Jelavić, 13 godina; Antonija Pavičić, 13 godina; Andrijana Gulin, 13 godina; Filmska družina OŠ »Stanovi«, Zadar; Voditeljica: Slavica Kovač, prof.; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

BLJESAK / (Mini DV, igrani, 2002, 2 min. 35 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dario Lonjak, 14 godina; Matija Čorbić, 14 godina; Miroslav Tukša, 14 godina; Vinko Plazibat, 14 godina; Karla Lenuzzi, 16 godina; Nataša Abrlić, 14 godina; Branko Čavlović, 14 godina; Miljenko Grčić, 14 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac i OŠ Braće Seljan, Karlovac; Voditelji: Vjekoslav Vrbetić, Hrvoje Tutek, Dražen Horvatić, Vjekoslav Živković i Damir Jelić

BONSAI / (Mini DV, dokumentarni, 2001/2002, 8 min. 15 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ana Radić, 12 godina; Maja Gracin, 14 godina; Barbara Friganović, 12 godina; Tajana Hadžić, 13 godina; Dijana Rajić, 13 godina; Kristina Uvodić, 12 godina; Kinoklub *Faust* OŠ Fausta Vrančića, Šibenik; Voditelj: Tomislav Crnogaća; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

BOŠNIŠ LONIŠ / (Mini DV, otvorena kategorija, 2002, 37 sec.); U realizaciji sudjelovali: Maša Radanić, 14 godina; Sandra Gačić, 14 godina; Duan Božić, 14 godina; Marko Karanović, 14 godina; Dalija Dozet, 14 godina; OŠ Vladimira Becića i VK *Mursa*, Osijek; Voditelj: Zoran Bešlić

CRVULJAK / (SVHS, animirani, 2002, 2 min.); U realizaciji sudjelovali: Justina Kosir, 13 godina; Anđelko Krajinović, 13 godina; Nikola Dubović, 13 godina; CTK *Zaprešić* i OŠ A. Augustinčića, Zaprešić; Voditelji: Jadranko Lopatić i Miroslav Klarić

DAKLE, PROMJENA / (Mini DV, igrani, 2002, 4 min. 10 sec.); U realizaciji sudjelovali: Sara Vulić, 14 godina; Karmen Kostanić, 14 godina; Barbara Đelalija, 14 godina; Mario Godinić, 14 godina; Ana Pamuković, 11 godina; Zrinka Krnić, 11 godina; Videoklub OŠ *Vidici*, Šibenik; Voditeljica: Gordana Kokić

DJECA DJECI / (VHS, igrani, 2002, 4 min. 10 sec.); U realizaciji sudjelovali: Martina Podboj; Tanja Lalić; Vanja Lalić; Sonja Žarić; Maja Mihajlović; Videodružina *Slagalica* OŠ *Tin Ujević* i VK *Mursa*, Osijek; Voditelj: Tihomir Jurčević

ĐIR PO MORINJU/ (VHS, dokumentarni, 2002, 3 min. 20 sec.); U realizaciji sudjelovali: Tereza Bumbak, 14 godina; Anđela Gović, 14 godina; Tanja Lacmanović, 14 godina; Natali Paić, 14 godina; Melani Sikavica, 14 godina; Maja Šintić, 14 godina; Roberta Škugor, 14 godina; Stipe Bajan, 12 godina; Filmska družina OŠ Tina Ujevića, Šibenik; Voditeljica: Tona Rupić; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

ECO FANTASY / (SVHS, animirani, 2002, 65 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marina Pavić, 12 godina; Katarina Vrgoč, 12 godina; Ana Maras, 12 godina; Mario Goričan, 12 godina; Marko Tolić, 12 godina; Bojan Sedmak, 14 godina; CTK *Zaprešić* i OŠ A. Augustinčića, Zaprešić; Voditelji: Jadranko Lopatić i Miroslav Klarić

* Za Reviju je ukupno prijavljeno 94 dječjih ostvarenja i 48 ostvarenja mladeži. Filmografija obuhvaća filmove izabrane za natjecanje i prikazane na Reviji.

ETO, I TO VAN JE TO! / (Mini DV, dokumentarni, 2001/2002, 7 min. 15 sec.); U realizaciji sudjelovali: Franka Đaleta, 10 godina; Maja Gracin, 14 godina; Iva Gulin, 14 godina; Ines Livaković, 14 godina; Matea Relja, 12 godina; Freda Trojan, 14 godina; Kinoklub *Faust* OŠ Fausta Vrančića, Šibenik; Voditelj: Tomislav Crnogaća; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

GLADNI MEDO / (HI-8, igrani, 2001, 7 min.); U realizaciji sudjelovali: Ana Hriberski, 13 godina; Maroje Martinović, 13 godina; Judita Franković, 18 godina; Monika Poljak, 13 godina; Nenad Mandić, 13 godina; Studio *Ždral* i OŠ Julija Klovića, Zagreb; Voditelj: Velimir Rodić

HAJDE DA LUDUJEMO / (HI-8, igrani, 2001, 5 min.); U realizaciji sudjelovali: Lucija Grbić, 13 godina; Filip Cirković, 13 godina; Antea Ljubić, 13 godina; Maja Sučeyić — Miklin, 13 godina; Luka Marić, 13 godina; Studio *Ždral* i OŠ Ive Andrića, Zagreb; Voditelj: Velimir Rodić

HUM

/ (Mini DV, dokumentarni, 2002, 6 min. 54 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ivan Bešlić, 7. razred; Goran Obrovac, 7. razred; Željana Jotanović, 8. razred; Videogrupa OŠ Poreč, Poreč; Voditeljica: Dubravka Dulibić-Paljar

I OVO JE NAŠA ŠKOLA / (VHS, dokumentarni, 2002, 8 min. 23 sec.); U realizaciji sudjelovali: Bojan Opačak, 13 godina; Ivana Uremović, 13 godina; Gabrijela Radošević, 13 godina; Hrvoje Kovač, 14 godina; OŠ Prečko, Zagreb; Voditeljica: Ksenija Kancijan, prof.

I TO JE ŽIVOT / (Mini DV, dokumentarni, 3 min. 4 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dario Lonjak, 14 godina; Nataša Borčić, 16 godina; Marija Ratković, 16 godina; Bojan Petković, 16 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac i OŠ Braće Seljan, Karlovac; Voditelji: Damir Jelić i Dražen Horvatić

IVANOVA VRATA / (SVHS, igrani, 2002, 6 min. 7 sec.); U realizaciji sudjelovali: Vedran Maslovara, 8. razred; Nastasja Sailović, 8. razred; Filmska družina OŠ *Mladost* i VK *Mursa*, Osijek; Voditeljica: Đurđica Berlančić, pedagoginja

IZGUBLJENO PA NADOKNAĐENO / (Mini DV, animirani, 2002, 1 min. 53 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dijana Bole, 14 godina; Aleksandra Pavlov, 14 godina; Tena Popp, 14 godina; Katarina Rome, 13 godina; Sara Žulj, 12 godina; OŠ Malešnica, Zagreb; Voditeljica: Sanja Bosak

JOZO MAFIJOZO / (VHS, animirani, 2002, 38 sec.); Realizirao: Josip Margetić, 13 godina; Škola animacije Lukas, I. osnovna škola Luka Sesvete, Sesvete; Voditelji: Dora Dančević i Miro Dančević

KAMENO SRCE / (HI-8, igrani, 2001, 5 min.); U realizaciji sudjelovali: Tomislav Šiptar, 13 godina; Marija Roginek, 13 godina; Sebastijan Tončić, 13 godina; Iva Milas, 13 godina; Frano Auguštin, 13 godina; Simona Matijačić, 13 godina; Studio *Ždral* i OŠ Augusta Šenoe, Zagreb; Voditelj: Velimir Rodić

KAMERA OBSCURA / (VHS, dokumentarni, 2002, 3 min. 43 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ivan Taras, 13 godina; Iva Valentić, 13 godina; Erla Rudnički, 13 godina; Helena Podulajec, 13 godina; Tihana Dobrinić, 13 godina; Kinoklub *Oko*, II. osnovna škola Bjelovar, Bjelovar; Voditelj: Goran-Kruno Kukolj

KAUBOJSKA AVANTURA / (Mini DV, animirani, 2002, 1 min. 50 sec.); U realizaciji sudjelovali: Maja Mustač, 12 godina; Ema Mustač, 10 godina; Matea Barić, 13 godina; Jurica Baranašić, 13 godina; Tatjana Car, 11 godina; Aleksandra Sir, 12 godina; Darko Hradel, 11 godina; Luka Milas, 11 godina; Branka Kipke, 14 godina; Jelena Miščančuk, 14 godina; Karlo Balog, 11 godina; Bojan Sarkanjac, 14 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

KOSTURSKI AJ-AJ / (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 50 sec.); U realizaciji sudjelovali: Maja Sopić, 8 godina; Ela Vujnović, 8 godina; David Fujs, 9 godina; Helena Jelenić, 8 godina; Marina Horvat, 8 godina; Petra Fic, 8 godina; Lana Poljanec, 9 godina; Jana Lesinger, 9 godina; Dunja Jelenić, 9 godina; Luka Levačić, 9 godina; Fran Ivančić, 9 godina; Blaž Ivančić, 9 godina; Eva Vukina, 8 godina; Rebeka Radiković, 8 godina; Dijana Topolnjak, 8 godina; Karlo Siladi, 7 godina; Vlatko Vukina, 10 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

KREŠO / (SVHS, dokumentarni, 2002, 22 min. 17 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ana Blažić, 14 godina; Ana Trkulja, 14 godina; Marijana Brekalo, 14 godina; Ines Samardžija, 14 godina; CTK *Zaprešić* i OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

KUĆICE ZA KRUH / (SVHS, dokumentarni, 2002, 8 min. 22 sec); U realizaciji sudjelovali: učenici 7. i 8. razreda; OŠ *Vladimir Nazor*, Slavonski Brod; Voditelj: Ante Karin

KUĆNI LJUBIMCI / (VHS, dokumentarni, 2002, 5 min.); U realizaciji sudjelovali: Marta Tušek, 15 godina; Sanja Ivanović, 15 godina; FKVK *Križevci* i OŠ Vladimira Nazora, Križevci; Voditelj: Marijan Ivanović

LEGENDA SA PRUKLJANSKOG JEZERA / (VHS, dokumentarni, 2002, 6 min.); U realizaciji sudjelovali: Sanja Čekić, 8. razred; Martina Čurljak; Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik; Voditeljica: Ivana Rupić; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

MAJMUNSKA POSLA / (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 40 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ana Haček, 11 godina; Darko Zlatarek, 9 godina; Nino Bubanić, 10 godina; Adam Azenić, 10 godina; Davor Kudec, 9 godina; Zoran Šoltić, 10 godina; Ana Tomašić, 10 godina; Tomislav Zvonarek, 10 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

MEĐUIGRA / (VHS, otvorena kategorija, 2002, 3 min. 24 sec.); U realizaciji sudjelovali: Mario Komljenović, 7. razred; Željko Čolak, 7. razred; Giorgia Giovanini, 7. razred; Mirta Klarić, 7. razred; Dijana Žutić, 7. razred; Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb; Voditeljica: Nada Arbutina

NA DIVLJEM ZAPADU / (VHS, animirani, 2002, 2 min. 56 sec.); Realizirala: Josipa Janković, 14 godina; Škola animacije Lukas, I. osnovna škola Luka Sesvete, Sesvete; Voditelji: Dora Dančević i Miro Dančević

NA SVOJU FELU TKANI / (DV, dokumentarni, 6 min. 21 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marko Ivanda, 11 godina; Enes Zejnilović, 11 godina; Tomislav Grabar, 11 godina; Tomislav Slunjski, 11 godina; Petra Mađerčić, 13 godina; Lana Sudar, 13 godina; Anamarija Cvilinder, 13 godina; Nika Pavuna, 14 godina; Karmela Fočić, 14 godina; OŠ Bartola Kašića — I. osnovna škola, Zagreb; Voditeljica: Marina Zlatarić; Postprodukcija: Autorski studio-fotografija, film, video, Zagreb

NAŠ JOSIP / (VHS, dokumentarni, 2002, 7 min.); U realizaciji sudjelovali: Jelena Kulović, 12 godina; Ivona Jurešić, 12 godina; Ivana Pruša, 12 godina; OŠ Galdovo, Sisak; Voditeljica: Aziza Tominac

OGOVARAČI / (VHS, animirani, 2002, 1 min. 46 sec.); U realizaciji sudjelovali: Tihana Galinec, 14 godina; Morana Starčević, 14 godina; Maja Ratko, 13 godina; Silvija Regvar, 14 godina; Škola animacije Lukas, I. osnovna škola Luka Sesvete, Sesvete; Voditelji: Dora Dančević i Miro Dančević

PAZIN U ROMANU JULESA VERNEA / (VHS, dokumentarni, 2002, 8 min. 20 sec.); U realizaciji sudjelovali učenici 8. razreda: L. Brajuha; P. Ferenčić; B. Oplanić; R. Šepuka; M. Šimičić; E. Vitulić; M. Zidarić; Videogrupa OŠ Vladimira Nazora, Pazin; Voditeljica: Ljiljana Matošević-Levak

PLAVI SVIJET / (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 43 sec.); U realizaciji sudjelovali: Veno Bojanovski, 12 godina; Iva Bojanovski, 14 godina; Marta Kota, 14 godina; Andrej Bukovac Mimica, 13 godina; Ervin Kulenović, 12 godina; Latica Horvatin, 12 godina; Miroslav Nogalica, 13 godina; Marko Gotvald, 14 godina; Pavao Amižić, 14 godina; Mija Amižić, 12 godina; Autorski studio — fotografija, film, video (sekcija mladih), Zagreb; Voditelji: Tomislava Vereš i Milan Bukovac

PRAVI TRENUTAK / (VHS, igrani, 2002, 7 min. 30 sec.); U realizaciji sudjelovali: Miranda Kreković, 11 godina; Morena Grubišić, 11 godina; Ivana Pašalić, 13 godina; Lirija Shabanaj, 11 godina; Hava Shabanaj, 13 godina; Marija Jurić, 11 godina; i članovi filmske skupine 5. razreda; OŠ Otok, Zagreb; Voditeljica: Jelena Bunijevac Matičić

PRIČA IZ KOSTELA / (Mini DV, dokumentarni, 2002, 8 min.); U realizaciji sudjelovali: Mario Brkić; Tanja Cvek; Nastja Čuček; Aleks Špoljar; Filmska grupa OŠ Janka Leskovara, Pregrada; Voditelj: Milan Bunčić; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

RIJEKA / (VHS, dokumentarni, 2002, 7 min. 50 sec.); U realizaciji sudjelovali: Maja Milutin, 8. razred; Mia Vuksanović, 8. razred; Filmska grupa OŠ Jurja Šižgorića, Šibenik; Voditeljica: Ivana Rupić; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

SLJEDEĆI / (HI-8, igrani, 2001, 5 min.); U realizaciji sudjelovali: Marina Dasović, 13 godina; Ante Bašić, 13 godina; Petar Bišćan, 13 godina; Sendy Osmičević, 13 godina; Mirjana Ljubičić, 13 godina; Lidija Hrsan, 13 godina; Marko Križaj, 13 godina; Domagoj Majić, 13 godina; Petra Hari, 13 godina; Studio *Ždral* i OŠ Rapska, Zagreb; Voditelj: Velimir Rodić

SOVE, SOKOLI I LJUDI / (VHS, dokumentarni, 2002, 6 min.); U realizaciji sudjelovali: Kata Aras, 14 godina; Karmen Kostanić, 14 godina; Sara Vulić, 14 godina; Stipe Renje, 14 godina; Augustin Derado, 14 godina; Zoran Erak, 14 godina; OŠ *Vidici* i Videoklub *Astra*, Šibenik; Voditeljica: Gordana Kokić; Postprodukcija: Hrvatski filmski savez

SRCE MOJE I TVOJE U LJUBAVI STOJE / (VHS, dokumentarni, 2002, 6 min.); U realizaciji sudjelovali: Filip Turjak, 13 godina; Domagoj Šabić, 13 godina; Kristina Dragušica, 9 godina; RTV grupa OŠ *Mladost*, Osijek; Voditeljica: Mihajla Savić, prof.;

STRAH IZ ŠKOLSKIH KLUPA / (VHS, igrani, 2001, 4 min. 56 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ivan Taras, 13 godina; Iva Valentić, 13 godina; Erla Rudnički, 13 godina; Helena Podulajec, 13 godina; Tihana Dobrinić, 13 godina; Kinoklub *Oko* — II. osnovna škola Bjelovar, Bjelovar; Voditelj: Goran-Kruno Kukolj

SVEMIRSKI HAMBI / (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 25 sec.) / U realizaciji sudjelovali: Nikola Petković, 12 godina; Vitomir Čanadi, 12, godina; Luka Mesarić, 11 godina; Ivan Šardi, 12 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

SVI SMO MI MARKO / (DVCam, igrani, 2002, 6 min. 50 sec.); U realizaciji sudjelovali: 2 učenika od 11. do 14 godina; D. K. K. Pavlek OŠ Pavleka Miškine, Zagreb; Voditelj: Predrag Vukičević

TE NEVJEROJATNE KOKOŠI / (Mini DV, animirani, 2002, 2 min. 48 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marsel Pongrac, 9 godina; Matija Maček, 9 godina; Karlo Blažeka, 9 godina; Matija Blažeka, 10 godina; Matija Bogdan, 9 godina; Martin Bogdan, 10 godina; Emil Fažon, 8 godina; Petar Mikulaj, 9 godina; Teo Vurušić, 9 godina; Karlo Grlač, 11 godina; Kristina Horvat, 9 godina; Vanda Kipke, 9 godina; Ivana Mihalic, 11 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

TKO JE POJEO HRENOVKE / (Mini DV, animirani, 2 min. 34 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dario Lonjak, 14 godina; Marija Ratković, 16 godina; Vlado Vuković, 23 godine; Bojan Petković, 16 godina; Matej Špoler, 16 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac i OŠ Braće Seljan, Karlovac; Voditelji: Damir Jelić i Vjekoslav Živković

TKO SE ZADNJI SMIJE / (HI-8, igrani, 2001, 5 min.); U realizaciji sudjelovali: Helena Jevrić, 13 godina; Sanja Cicvra, 13 godina; Petar Hadrović, 13 godina; Ivan Valter, 13 godina; Žarko Dumičić, 13 godina; Darija Prelčec, 13 godina; Studio *Ždral* i OŠ Gustava Krkleca, Zagreb; Voditelj: Velimir Rodić

U AUTOBUSU / (Mini DV, animirani, 2002, 3 min. 16 sec.); U realizaciji sudjelovali: Tihana Kovačić, 13 godina; Dinko Zelenbaba, 13 godina; Maja Lukman, 12 godina; Željka Kelkedi, 13 godina; Aleksandra Sir, 12 godina; Darko Hradel, 12 godina; Matija Gal, 12 godina; Nikola Gal, 12 godina; Nikola Hrkač, 12 godina; Petar Palašek, 13 godina; Luka Milas, 11 godina; Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec; Voditelji: Jasminka Bijelić i Edo Lukman

UMRI ŽENSKI / (VHS, igrani, 2002, 12 min.); U realizaciji sudjelovali: Marin Japec, 15 godina; Ivan Ivanović, 15 godina; Goran Banjanin, 15 godina; FKVK Križevci, Križevci; Voditelj: Marijan Ivanović

VIJESTI / (Mini DV, otvorena kategorija, 2002, 10 min.); U realizaciji sudjelovali: Augustin Derado, 14 godina; Davor Matošin, 14 godina; Stipe Renje, 14 godina; Vinko Sutlović, 14 godina; Zoran Erak, 14 godina; Kinoklub *Astra*, Šibenik; Voditelji: Gordana Kokić i Augustin Derado

ŽIVOT / (VHS, animirani, 2002, 3 min. 30 sec.); U realizaciji sudjelovali: Stjepan Juretić, 14 godina; Filip Lakošeljac, 12 godina; Ana Matušan, 14 godina; Martina Rukavina, 14 godina; Martina Franjko, 14 godina; Nikolina Šimanić, 14 godina; Vedrana Šćiran, 14 godina; Kino klub *4T* OŠ *Kozala*, Rijeka; Voditeljica: Petra Ključarić

MLADEŽ

ANOMIJA / (Mini DV, animirani, 2001, 6 min. 10 sec.); U realizaciji sudjelovali: Vjekoslav Živković, 18 godina; Dražen Horvatić, 18 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

BIJELI BOŽIĆ/ (VHS, dokumentarni, 2002, 4 min. 5 sec.); U realizaciji sudjelovali: Martina Trešćec, 15 godina; Josip Pintarić, 16 godina; Smiljka Božićković, 15 godina; Ivan Brkić, 16 godina; Maida Srabović, 15 godina; Dunja Šajatović, 15 godina; Hana Taras, 15 godina; Kinoklub *Mravec*, Zajednica tehničke kulture Koprivnica, Koprivnica; Voditeljica: Karmen Bardek

BRUNO I SREBRNI OBLACI / (SVHS, otvorena kategorija, 2002, 5 min. 5 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ivan De Zan, 15 godina; Bruno De Zan, 2 godine; II. gimnazija, Zagreb; Voditeljica: Sretna Nevistić

DARK SIDE OF THE MOON / (VHS, dokumentarni, 2002, 6 min. 30 sec.); U realizaciji sudjelovali: Danijel Cezner, 18 godina; Adrijana Šnajder, 17 godina; Dubravko Franjin, 18 godina; Miroslav Marušić, 18 godina; Goran Popović, 18 godina; Dalibor Stanojević, 18 godina; *Astronomska sekcija* Druge srednje škole Beli Manastir, Beli Manastir; Voditelj: Milan Stojanović

H_2O (s) / (Mini DV, animirani, 2002, 54 sec.); Film realizirao: Igor Jurilj, 15 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelji: Damir Jelić i Vjekoslav Vrbetić

IGLA / (Mini DV, igrani, 2002, 7 min.); U realizaciji sudjelovali: Matija Petrinić, 16 godina; Andreja Peharec, 16 godina; Luka Schönbaum, 17 godina; Hrvoje Kovač, 16 godina; 1. tehnička škola Tesla, Zagreb; Voditeljice: Jasna Posarić i Ivana Tonžetić; Postprodukcija: Autorski studio — FFV, Zagreb

JEDAN / (SVHS, animirani, 2002, 1 min.); Realizirao: Davor Klarić, 17 godina; FKVK *Zaprešić*, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

JMBG 2904985... / (Mini DV, dokumentarni, 2002, 5 min. 14 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marija Ratković, 16 godina; Nataša Borčić, 16 godina; Dario Lonjak, 14 godina; Dina Zjača, 16 godina; Vedran Rapo, 15 godina; Miran Križanić, 17 godina; Florijan Stamenković, 17 godina; Davor Zibar, 16 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelji: Damir Jelić, Dražen Horvatić, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Vrbetić i Vjekoslav Živković

KOMARAC / (Mini DV, animirani, 2002, 58 sec.); U realizaciji sudjelovali: Vjekoslav Živković, 18 godina; Hrvoje Tutek, 17 godina; Vjekoslav Vrbetić, 18 godina; Zrinka Vrane, 18 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

KONTRA / (SVHS, animirani, 2002, 1 min.); Realizirao: Vedran Vugec, 18 godina; FKVK *Zaprešić*, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

MARLENIS / (Mini DV, otvorena kategorija, 6 min. 14 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dario Lonjak, 14 godina; Tihomir Bračika, 18 godina; Marija Ratković, 16 godina; Miran Križanić, 17 godina; Bojan Petković, 16 godina; Nataša Borčić, 16 godina; Vjekoslav Živković, 18 godina; Sanja Zanki, 14 godina; Karla Lenuzzi, 17 godina; Marija Markezić, 15 godina; Dina Zjača, 16 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelji: Dražen Horvatić, Damir Jelić, Hrvoje Tutek, Zrinka Vrane, Vjekoslav Vrbetić i Vjekoslav Živković

OBITELJ / (Mini DV, igrani, 2002, 1 min. 27 sec.); U realizaciji sudjelovali: Vjekoslav Vrbetić, 18 godina; Dario Lonjak, 14 godina; Vjekoslav Živković, 18 godina; Ivana Plavetić, 18 godina; Denis Ibrišimović, 18 godina; Krunoslav Šipek, 18 godina; Nataša Borčić, 16 godina; Marija Ratković, 16 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac i Ekonomska škola, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

OKRUTNE NAMJERE / (Mini DV, igrani, 2002, 5 min. 4 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dijana Martinčić, 17 godina; Matko Šperanda, 18 godina; Dino Paškvan, 16 godina; i ostali; GFR film-video, Požega; Voditelj: Željko Balog

OVISNOST / (Mini DV, igrani, 2002, 1 min.); U realizaciji sudjelovali: Barbara Perše, 16 godina; Leon Pohilj, 16 godina; Vjekoslav Šarić, 16 godina; GFR film-video, Požega Voditelj: Željko Balog

POGLED NA GRAD / (VHS, otvorena kategorija, 2002, 8 min.); U realizaciji sudjelovali: Marija Vuković, 16 godina; Marta Užarević, 17 godina; Ines Jokoš, 16 godina; Dijana Druškić, 15 godina; Denis Mekić, 15 godina; Filmska skupina II. gimnazije Osijek i VK *Mursa*, Osijek; Voditeljica: Jasna Galić-Minarik, prof.

PREOBRAŽAJ / (Mini DV, igrani, 2002, 6 min. 27 sec.); U realizaciji sudjelovali: Zrinka Vrane, 18 godina; Dražen Horvatić, 18 godina; Dina Zjača, 16 godina; Goran Jurić, 18 godina; Tea Tutek, 11 godina; Hrvoje Tutek, 18 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

PREŠANJE / (VHS, dokumentarni, 2001, 4 min. 40 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marko Jug, 18 godina; Marko Varović, 18 godina; Videodružina COOO Dubrava, Zagreb; Voditelj: Milivoj Labudić

PROMETNA POLICIJA / (Mini DV, dokumentarni, 2002, 7 min. 41 sec.); U realizaciji sudjelovali: Dražen Horvatić, 18 godina; Nataša Borčić, 16 godina; Vjekoslav Živković, 18 godina; Zrinka Vrane, 18 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

PRVI SUSRET / (SVHS, animirani, 2002, 1 min.); Realizirao: Davor Biruš, 17 godina; FKVK *Zaprešić*, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

PUŠAČ / (SVHS, igrani, 2001, 1 min.); Film realizirao: Ivan De Zan, 15 godina; Filmska družina Učiteljske akademije, Zagreb; Voditelj: Krešimir Mikić

SAMO FILM / (Mini DV, dokumentarni, 2002, 2 min. 9 sec.); U realizaciji sudjelovali: Marija Ratković, 16 godina; Dražen Horvatić, 18 godina; Vedran Rapo, 15 godina; Igor Šalopek, 15 godina; Hrvoje Tutek, 18 godina; Vjekoslav Živković, 18 godina; Zrinka Vrane, 18 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

ŠHIT / (SVHS, igrani, 2002, 1 min.); Realizirao: Ivan Škoc, 18 godina; FKVK *Zaprešić*, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

SKATE WARS EPISODE I./ (Mini DV, otvorena kategorija, 2001/2002, 4 min. 20 sec.); U realizaciji sudjelovali: Bojan Draksler, 18 godina; Danijel Grgić, 17 godina; Toni Balog, 18 godina; Domagoj Katić, 17 godina; Video sekcija Elektrotehničke i prometne škole i VK *Mursa*, Osijek; Voditelj: Zoran Bešlić

SREDINOM / (Mini DV, otvorena kategorija, 2002, 4 min. 26 sec.); Realizirala: Ivana Gudelj, 19 godina; VK *Mursa,* Osijek; Voditelji: Aleksandar Muharemović i Damir Tomić

SVEMIRSKI OTOCI / (VHS, dokumentarni, 2002, 7 min. 10 sec.); U realizaciji sudjelovali: Goran Vlahov, 17 godina; Igor Paulišić, 17 godina; Vedran Škof, 18 godina; Davor Folo, 16 godina; Marko Jurman, 18 godina; Videogrupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin; Voditelj: Igor Dobrić

TRENING / (Mini DV, dokumentarni, 2002, 2 min. 50 sec.); U realizaciji sudjelovali: Ferenc Kočiš, 17 godina; Dario Bokšić, 17 godina; Dragutin Ciraki, 18 godina; Ugostiteljsko-turistička škola i VK *Mursa,* Osijek; Voditeljica: Branka Lukić

VELIKI PRASAK / (SVHS, animirani, 2002, 1 min.); Realizirao: Tomislav Josipović, 18 godina; FKVK *Zaprešić*, Zaprešić; Voditelj: Miroslav Klarić

ZLOČIN BEZ KAZNE / (Mini DV, igrani, 2001/2002, 3 min. 6 sec.); U realizaciji sudjelovali: Danko Arbutina, 17 godina; Tihomir Bračika, 18 godina; Nevenka Božić, 18 godina; Mateja Boljar, 17 godina; Sanja Cvijanović, 18 godina; Lahorka Halmi, 18 godina; Tomislav Stojković, 18 godina; Ivana Leskovac, 18 godina; Helena Rajković, 18 godina; Jelena Drakulić, 17 godina; Aleksandra Novogradec, 18 godina; Dunja Grčić, 18 godina; Andrej Švajger, 18 godina; Maja Silić, 18 godina; Matea Trupković, 17 godina; Ivana Rumenović, 18 godina; Ana Spudić, 18 godina; Vedran Šenk, 18 godina; Lara Porić, 18 godina; Vjekoslav Živković, 18 godina; Vjekoslav Vrbetić, 18 godina; Maja Gojšić, 18 godina; Vedrana Torbić, 18 godina; Hrvoje Žibrat, 17 godina; Videodružina Gimnazije Karlovac, Karlovac; Voditelj: Damir Jelić

ZUMZO I FRULA / (SVHS, dokumentarni, 2001, 12 min. 40 sec.); U realizaciji sudjelovali: Zvonimir Krajina; Robert Ahac; Ivica Širjan; Videoskupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar; Voditelj: Dražen Pleško

Nagrade/Awards

Pag, 2002.

Sunce, sol i more, paški sir, paška čipka, dobri filmovi, vesela skupina već poznatih *revijskih prijatelja,* zar poželjeti nešto više za četrdesetu obljetnicu?!

Pag je po treći put bio domaćin Revije filmskog i video stvaralaštva djece i mladeži, od 12. do 15. lipnja, četrdesete po redu. Od ukupno prijavljena 142 videoostvarenja djece i mladeži (djeca-94, mladež-48), Ocjenjivački sud u sastavu; Maja Flego, Mato Kukuljica, Joško Marušić (predsjednik), Josip Portada, Snježana Tribuson, uvrstio ih je 83 u službeni program koji je bio podijeljen u sedam revijskih projekcija. Ovogodišnjoj raznovrsnoj ponudi nema zamjerke; podjednako su bili zastupljeni igrani, dokumentarni, animirani filmovi i filmovi u otvorenoj kategoriji. Osim Ocjenjivačkog suda, nagrade su dodijelili i Ocjenjivački sud djece i Ocjenjivački sud mladeži.

Nagrađeni radovi

Ocjenjivački sud u sastavu: Maja Flego, Mato Kukuljica, Joško Marušić (predsjednik), Josip Portada i Snježana Tribuson

Nagrade u kategoriji mladeži:

Igrani film

1. nagrada: »Igla« — 1. Tehnička škola Tesla, Zagreb

2. nagrada: »Preobražaj« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

3. nagrada: »Ovisnost« — GFR FILM-VIDEO, Požega

Dokumentarni film

1. nagrada: »Prometna policija« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »JMBG 2904985...« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

3. nagrada: »Svemirski otoci« — Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin

Animirani film

1. nagrada: »Anomija« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »Prvi susret« — FKVK »Zaprešić«, Zaprešić

3. nagrada: »Kontra« — FKVK »Zaprešić«, Zaprešić

Otvorena kategorija

1. nagrada: »Marlenis« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »Skate wars episode I« — Video sekcija Elektrotehničke i prometne škole i VK »Mursa«, Osijek

3. nagrada: »Bruno i srebrni oblaci« — II. gimnazija, Zagreb

Nagrade u kategoriji djece:

Igrani film

1. nagrada: »A kaj sad?« — Filmska i video družina »Mravec« OŠ Antun Nemčić Gostovinski, Koprivnica

2. nagrada: »Pravi trenutak« — OŠ Otok, Zagreb

3. nagrada: »Tko se zadnji smije« — OŠ Gustava Krkleca i Studio »Ždral«, Zagreb

Dokumentarni film

1. nagrada: »Krarit bačva« — KK »Zlatna dolina«, OŠ Kaje Adžića — Pleterničanina, Pleternica

Animirani film

1. nagrada: »Kosturski aj-aj« — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec

2. nagrada: »Crvuljak« — CTK »Zaprešić« i OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić

3. nagrada: »Svemirski hambi« — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec

Otvorena kategorija

1. nagrada: »Vijesti« — Video klub »Astra«, Šibenik

2. nagrada: »Balada o pipama« — OŠ Vladimira Becića i VK »Mursa«, Osijek

3. nagrada: »Bošniš loniš« — OŠ Vladimira Becića i VK »Mursa«, Osijek

Ocjenjivački sud djece — voditeljica Ivanka Majić

Igrani film

1. nagrada: »Sljedeći« — OŠ Rapska i Studio »Ždral«, Zagreb

2. nagrada: »Djeca djeci« — Video družina »Slagalica« OŠ Tina Ujevića i VK »Mursa«, Osijek, Osijek

3. nagrada: »Ivanova vrata« — Filmska družina OŠ »Mladost« i VK »Mursa«, Osijek

Dokumentarni film

1. nagrada: »I to je život« — OŠ Braće Seljan i Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »Kućni ljubimci« — FKVK »Križevci« i OŠ Vladimira Nazora, Križevci

3. nagrada: »Bonsai« — Kino klub »Faust« OŠ Fausta Vrančića, Šibenik

Animirani film

1. nagrada: »Kosturski aj-aj« — Škola animiranog filma Čakovec, Čakovec

2. nagrada: »Crvuljak« — CTK »Zaprešić« i OŠ Antuna Augustinčića, Zaprešić

3. nagrada: »Plavi svijet« — Autorski studio — fotografija, film, video (sekcija mladih), Zagreb

Otvorena kategorija

1. nagrada: »Vijesti« — Video klub »Astra«, Šibenik

2. nagrada: »Balada o pipama« — OŠ Vladimira Becića i VK »Mursa«, Osijek

3. nagrada: »Međuigra« — Filmska skupina OŠ Frana Galovića, Zagreb

Ocjenjivački sud mladeži — voditeljica Nataša Strugar

Igrani film

1. nagrada: »Igla« — 1. Tehnička škola Tesla, Zagreb

2. nagrada: »Obitelj« — Video družina Gimnazije Karlovac i Ekonomska škola, Karlovac

3. nagrada: »Shit« — FKVK »Zaprešić«, Zaprešić

Dokumentarni film

1. nagrada: »Svemirski otoci« — Video grupa — Gimnazija i strukovna škola Jurja Dobrile, Pazin

2. nagrada: »Prometna policija« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »Zumzo i Frula« — Dom učenika srednjih škola, Bjelovar

Animirani film

1. nagrada: »Komarac« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

2. nagrada: »Anomija« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

3. nagrada: »Prvi susret« — FKVK »Zaprešić«, Zaprešić

Otvorena kategorija

1. nagrada: »Skate wars episode I« — Video sekcija Elektrotehničke i prometne škole i VK »Mursa«, Osijek

2. nagrada: »Marlenis« — Video družina Gimnazije Karlovac, Karlovac

3. nagrada: »Bruno i srebrni oblaci« — II. gimnazija, Zagreb

UDK: 791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Dubrovnik):791.43-9"2002"

Marijan Krivak

Prvi međunarodni forum eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija

Dubrovnik, Lazareti, 6-13. rujna 2002.

Art radionica Lazareti iz Dubrovnika i Multimedijalni centar Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu suorganizatori su i zajednički idejni tvorci vrlo ambiciozna projekta, prvi put 'instalirana' u okviru sada već kultnih prostora dubrovačke Karantene, odnosno kompleksa Lazareta.

Lazareti su u ovdašnjem idiomu znak bolnice, točnije, spomenute karantene za sve pridošle u Dubrovnik koji su tijekom proteklih stoljeća pohodili samodostatnu i preponositu Dubrovačku Republiku.

Lazareti, tako, u kontekstu Prvoga međunarodnog foruma eksperimentalnog filma, videa i novih medijskih tehnologija i na simboličkoj razini prostora održavanja značili su svojevrstan *catharsis*, odnosno azil za 'Treći svijet freakova', koji se zanimaju za takve opskurne sadržaje poput umjetničkog videa i eksperimentalnog filma.

Još usred produljene i rascvale rujanske postsezone te nakon Karantene — već tradicionalnog festivala alternativnih scenskih umjetnosti i novoga kazališta koji mu je prethodio u istim prostorima — Prvi forum, vrlo je izvjesno, nije pronašao optimalni *timing*, odnosno *kairos*.

Zamišljen kao ambiciozni pregled svekolikosti i raznolikosti zbivanja na alternativnim prostorima vizualne umjetnosti, Forum se u trenucima višedoimao poput radionice nego što se približio ideji medijski popraćena i gledana festivala.

No je li mu to i bila namjera? U nekom podtekstu jest. I to je razumljivo.

Skupna slika sudionika Foruma

Međutim, kao test za moguće buduće susrete i za neke buduće razgovore, Forum se pokazao donekle ograničenim na uski auditorij. Za stanovit krug ljudi koji pokušavaju praktički — radovima i suvremenim alatima — te teorijski — promišljanjem socio-psihologijskih, pa i filozofijskih aspekata umjetnosti u uvjetima galopirajućeg razvoja novih komunikacijskih i medijskih tehnologija — iznaći putove moguće kreativnosti.

U neformalnu razgovoru samih sudionika Foruma, na samome njegovu kraju, kojemu je prethodilo stanovito nezadovoljstvo sudionika nekim organizacijskim aspektima događanja, koji nisu na pravi način bili medijski popraćeni od strane domaćina, iscrpljenih netom završenom Karantenom — jasnom se pokazala želja da Forum zaživi. Da li kao radionica ili festival, ili možda kao nešto između toga (dakle, forum) — još treba definirati.

Ukupni je dojam, sve u svemu, ipak bio vrlo dobar. To se može zahvaliti prije svega entuzijazmu i naporima idejnog tvorca cijeloga projekta, te prvoga čovjeka MM-a, Ivana Paića, ali i, što je možda najvažnije, izvrsnim radovima i filmovima.

Također, suradnja s nizom osoba iz europskih filmskih i kulturnih institucija — te posebice s Hrvatskim filmskim savezom — pokazala se nadasve plodotvornom.

'Stvar' je krenula u petak, 6. rujna glazbenim performansom mladih austrijskih izvođača Astrid Schwartz i Olivera Maklotta uz sudjelovanje njihova mentora i suautora Josepha Hartmanna.

Partitura od 'neke 52 minute' dijelom je suvremene produkcije alternativne elektroničke glazbene scene, a sudjelovanje Josepha Hartmanna signum je aktualne zalihosti teorijske produkcije. Teorije koja doživljava još nepredvidivu inflaciju i nesmiljeno metastatičko bujanje.

Tako se prilog J. Hartmanna — 'ono što je još preostalo od teorije' — sveo na nepotrebno prekidanje inače po sebi razmjerno zanimljiva elektronsko-računalnog glazbenog djelca. I tih osam pročitanih stavova/iskaza bilo je 'puno previše'.

Drugi dan, 7. rujna, donio nam je i prvo predavanje, odnosno prezentaciju *do it yourself* interaktivnog korištenja videa.

Ivan Marušić Klif, praktičar novih medija, s već uobičajene ovdašnje relacije Zagreb-Amsterdam predstavio je s Interneta skinutu najnoviju verziju aplikativnog alata za samostalno korištenje videa ili, u sretnim slučajevima, potpomaganja navlastitog stvaralaštva.

Uz sasvim razumljiv interes praktičara novih medija, pa i onih tradicionalnijih, poput profesionalnih snimatelja, postavlja se pitanje: *cui bono*?

Čemu?

Čemu ako se prva primjena svela na igru nepreglednim mogućnostima pukoga alata, a granica između potencije i ostvarenja ostala je potpuno zamagljenom i nejasnom.

Humanističko zanovijetanje onoga 'Čemu?' ostaje logičnim posljetkom nesuvislo predstavljenih (otvorenih?) kreativnih mogućnosti ponuđenoga računalnog *toolkita*.

Prvi videoprogram, odnosno retrospektiva talijanskog suvremenog videa, bila je 'mlaka vodica' medijskog prostora, no upravo stoga i dobrodošlo osvježenje nakon *hard-boiled* pristupa D. I. Y. interaktivnog videa.

Selekcija milanskog kustosa Marija Gornija bila je polusatni minifestival dosjetki, bez ispitivanja prirode medija, njegove materijalne teksture, a ni teorijskih implikacija. Od deset prezentiranih radova, čak osam bilo je autorica. Talijanska se video-produkcija na Forumu, dakle, predstavila svojevrsnom *il pensiero debole*, mekom mišlju onoga Drugog, feminiog, 'slabijeg'... blažeg pristupa mediju videa.

Rad Paola Chiasere, *Pensieri in sospensione,* tek je nešto složeniji, metafizičniji, formalno ambicioziniji uradak koji provocira začudnošću naracije, ali i jednostavnom duhovitošću, poput radova većine autorica u selekciji.

Public Action (1, 2, 3) Berta Theisa *anti-fast food performance* autentične je jednostavnosti... *Espace d'éspace* Paole di Bello najogoljenija je moguća analiza statičnog prostora u kojoj mala promjena mijenja cijeli svijet... *Crossing Shores Thought* Dubravke Vidović, mišlju, tj. vizualnom prezentacijom intimističke šetnje preko morskog žala, dovodi žensku senzualnost u okvir nadrealno lijepa krajolika, horizontalnog sučelja neba i mora.

Radovi Marcelle Vanzo i Letizije Galli donijeli su najviše osmijeha na lica posjetitelja.

Lovesong, prve autorice, priča je koja u argentinski tango spaja divovske kreature ruskog i bugarskog hrvača. Sve, naravno, u crvenome filtru! Spoj vizualnog i zvučne podloge, u trenucima začudna sinkroniciteta, pridonijo je veselu ozračju toga *piecea*.

Animirani video drugospomenute autorice, na duhovit je način iznio studiju psihopatoloških karaktera u kontekstu bolnice. Taj je rad bio efektan završetak i logični ove 'meke' i lako probaljive videoselekcije.

Sve su predstavljene autorice pokazale žovijalnost tako rijetku u materijalnim ispitivanjima i istraživanjima fakture medija kakvim se, ponajčešće, bavi suvremena računalna videoumjetnost (tehnologija?).

Predavanje Darka Fritza, medijskog umjetnika s već spomenute relacije Zagreb-Amsterdam, zahvatilo je u povijest medijskih i tehnologijskih kretanja u Hrvatskoj tijekom šezdesetih. Predavanje pod naslovom *Amnesia International — Network Tendencies and Computer Art of the 1960's* govori kako se razvijala nova medijska scena na ovdašnjim prostorima. Fritz je u okviru svojega multimedijalnog projekta pod naslovom *I Am Still Alive* rekonstruirao povijest *novih tendencija*, spomenuvši kako prve instalacije na javnim prostorima u Zagrebu, tako i projekt časopisa *Bit International*, koji se bavio teorijom informacija i novom estetikom.

Sav napor pionira ove nove vrste teorije nije bio usmjeren protiv umjetnosti kao sustava, ali se taj poriv javlja u tadašnjih protovideo i konceptualnih umjetnika.

Kompjutorska umjetnost bila je povlasticom djelatnika na institutima, dakle znanstvenika, pa se tako počeo stvarati svojevrstan animozitet između dva pola 'medijskih umjetnika'.

Fritz u spomenutome projektu pokušava osvijetliti te pionirske dane medijske umjetnosti rekonstrukcijom i izložbom predstavljenom u svojem, računalno obogaćenom izlaganju.

Program austrijskog avangardnog filma pod naslovom *In the Margin of Narrative* predstavio je danas već klasične austrijske autore Petera Kubelku, Kurta Krena, Hansa Scheugla i Valie Export.

Kultna figura Petera Kubelke — kojega je predstavio Joseph Hartmann i koji je tom prigodom rekao da bi za vrijeme njegova programa bilo potrebno kuhati, kako bi miris jela još dodatno obogatio ukupni dojam njegovih radova — predstavljena je trima radovima.

Adebar (1957) i *Schwechhater* (1958) reklamne su poruke noćnoga bara, odnosno piva, no Kubelka ih boji osebujnim eksperimentalnim teksturama, što daje dodatnu oniričku vrijednost tome navlastito utopijskom žanru.

Hartmann je posebno naglasio da je za Kubelku presudna razlika između filma i zabave. Naime, on cijeni zabavu — dakle i holivudske potrošne proizvode — ali... film je ipak nešto drugo.

Kubelkin klasik *Unsere Afrikareise* (1966) antituristička je, antisafari, protoanti — globalizacijaska i antimultkulturalistička višeslojna naracija koja propituje postavlja sve temeljne odrednice postkolonijalizma te izrabljivanja Trećega svijeta od strane odvratnih, zadriglih lovaca na divlje životinje, ali i na ljude.

Tonski i vizualno kontrapunktalno savršeno izveden, rad je to koji ulazi u svaku povijest alternativnoga filma i ne samo filmsku nego i u opću povijest filmske umjetnosti.

Radovi Kurta Krena također posjeduju zavidnu sugestivnu snagu. To se pogotovo odnosi na njegov rad *Mama und Papa* (1964), *body-art*-uradak vrlo precizne strukture. I danas je taj rad ultraprovokativna pseudoporno, odnosno pseudo horor-travestiju, koja eksplozivnom montažom gledatelja upravlja prema ponovnom odgledavanju filma, istodobno ga zaštićujući od predoziranosti primarnim šokom prikazana sadržaja.

Treći dio klasičnog austrijskog kvarteta čini Hans Scheugl. Njegovi radovi kombiniraju suptilnu dokumentaristiku i eksperimentalni pristup.

Rad *Hernals* (1967) daje začudan spoj narativnog i eksperimentalnog, u samo naoko dokumentarističkoj fakturi.

Posebice je, pak, dojmljiv rad posljednjega iz predstavljene plejade klasičnih austrijskih eksperimentatora — *...Remote ...Remote* (1973), Valie Export — prikaz je to pokušaja bijega od gubitka realnosti samoranjavanjem. Protagonistica reže zanoktice, zasijeca meso iznad nokata... iznad nje stoji patetično-nostalgična crno bijela fotografija iz djetinjstva. Snažno i dojmljivo, na granici tjelesne izdržljivosti!

Da su Austrijanci imali što reći i u devedesetima, vidi se iz rada Petera Tscherkasskyhja, *Happy-End* (1996). Blago ironičan prikaz obiteljske idile, sjajne glazbene podloge, tek potkraj prelazi u strukturno složeniji rad. Na taj način film dobiva dimenziju dvosmislenosti i opterećujuće tjeskobe.

Devedesete su doba ideološkog sloma istočnog bloka, raspada jedne svjetonazorne paradigme, a postaju zamašnjakom apsolutne predominantnosti globalnog kapitalizma, te dezideologizirane ekstremne ideologije krupnoga kapitala.

Istodobno, na području eksperimentalnog filma i videa sve se više zabacuje analogna tehnika, a mnogi se autori preusmjeravaju prema digitalnoj tehnologiji.

No, alternativni film ipak se ne predaje. I dalje se snima kako na 35-ici, tako i na 16-ici, pa još uvijek i na superosmici (!).

Selekcija njemačkog eksperimentalnog filma devedesetih prikazala je raznovrsnost kako ideja i realizacija njemačkih autora, tako i onih koji su u tome razdoblju na bilo koji način sudjelovali u njemačkim produkcijskim uvjetima alternativne proizvodnje.

Neki se radovi — poput ritmičko-grafičke ekspresije Johannesa Przygodde *Curtain Sing Song* (1993) — izravno obraćaju njemačkoj klasičnoj avangardističkoj tradiciji devedesetih, opusu Hansa Richtera, Vikinga Eggelinga, Walthera Ruthmanna.

Neki se, pak, bave ritmiziranom animacijom poput Deborah Phillips. Njezin rad *Bread* (1994) poetizira 'kruh naš svagdašnji', igranjem mogućnostima animacije.

Animacijom, tj. kolažnom tehnikom, zaokupljen je u svojemu radu i Gerd Gockell — *Crofton Road SE5* (1990)...

Grafikom i komornom glazbom nadahnut je rad *Timeslips* (1990) Ulricha Lindnera. *Clocks* (1995) Kirsten Winter nadahnut je, pak, eponimnom partiturom suvremenih njemačkih elektroničkih glazbenika.

Vrhunci programa bili su radovi umjetničke koopercije O'Toolea, Kindera i Schmelzdahina — *Flamethrowers* (1988-1990); te film *Sleepy Haven* (1993) osebujnog artista Matthiasa Müllera.

Prvi je rad tzv. *found footage*, odnosno nađeni materijal, pomno slagan u dojmljivu oniričku cjelinu. Posebni efekti u filmu sadrže pregorijevanje filmske vrpce, kao i osebujno raspadanje sličica tijekom same filmske obrade. Dio nađene

filmske građe bio je i stari film indijskoga klasika Satyajita Raya, koji u novome kontekstu preuzima i novo značenje. Metafizička vrijednost filma propituje samu prirodu medija na iznimno uzbudljiv i provokativan način. *Sleepy Haven* rad je koji je u potpunosti posvećen moru, odnosno elementu vode. U plavome filtru, koji ovdje doista predočava dubinu, utopljenost, izgnanstvo... poetski se priča o vječnome prognaništvu u vizuri osamljenosti morskog prostranstva, odnosno sudbinskoga 'kruha sa sedam kora'. Vizualno i zvučno fascinantan, Müllerov film jedan je od najjačih trenutaka cijeloga programskog koncepta Foruma.

Predavanje Gorana Šikića — održano istoga dana — *Književnost u novim medijima i/ili književnost novih medija?*' bavilo se interakcijom tradicionalnog medija (ili *u*) novim tehnologijskim transpozicijama.

E-publishing, odnosno elektronsko izdavaštvo, iako naizgled nov medij, ima zapravo zavidnu (pred) povijest. Naime, već u šezdesetima pokrenut je *Projekt Xanadu*, a od 1971. u tijeku je jedan veliki *work in progress*, *Project Gutenberg*.

Književnost koja proishodi iz novih medija još nije velika obujma, ali je mnogo veći broj literarnih i teorijskih tekstova klasične provenijencije koji je sada dostupan na mreži.

Kao, pak, tipičan autor mreže predstavljen je Mike Joyce i njegov već globalno poznat roman *Atmosphere*.

U predavanju je naglašena razlika između *hypertexta* — gdje na neki način čitatelj postaje dijelom književnog teksta — te *virtualne stvarnosti* — u kojoj, vrlo slično tomu, gledatelj postaje vlastitim redateljem.

Prezentacija *Klasične i kompjutorske tehnike animacije u eksperimentalnom filmu i videu,* donijela nam je niz od nekoliko radova različitih stvarateljskih metodologija. Prezentatorice/autorice Nicole Hewitt i Ana Hušman ukratko su i pojednostavnjeno opisale/objasnile kako funkcionira sam proces animacije.

Premda je nova tehnologija prodrla i u tu sferu filmske djelatnosti, još se umnogome primjenjuju i stare, klasične tehnike.

Rad Nicole Hewitt *In/dividu* (1999) kao i isječak iz filma *In Between* pokazali su zrelu i profiliranu autorsku poetiku jasne formalno-sadržajne strukture. Prvi je film priča o djeljivosti stvari i in/dividualnosti-nedjeljivosti ljudskoga bića. Animacija je to vrhunske vizualnosti i pokazuje sve mogućnosti uporabe suvremene tehnologije u tome mediju. *In Between* (2002), pak — u međuvremenu nagrađen na splitskome festivalu! — tematizira hrpe smeća koje se u Zagrebu pojavljuju nakon obavijesti o odvozu krupnoga otpada. To kratko razdoblje kada stvari od uporabne vrijednosti postaju ničije, to jest smeće, pokretačkim je motivom animacije. U tome kratkome razdoblju, naime, dok se smeće ne odveze, poneki dio smeća promijeni vlasnika te ponovno postaje (tržišnom) vrijednošću.

Kontrapunktom dinamične animacije i glasova u *offu* ostvaren je dojam duhovitosti što se suprotstavlja sumornoj tematici samoga rada.

Ana Hušman prikazala je vlastiti studentski rad *Jabuka* (2002) — jednostavnu zanatsko-stilsku vježbu u animaciji — te videorad *Daily Progress*, u kojemu, također jednostavnim postupkom, u statičnom kadru, prati kretanja na pročelju jedne stambene zgrade od zore do sumraka. Ti su radovi prije svega zanatske vježbe koje pokazuju kako funkcionira sama materijalna strana medija u uporabnome modusu.

Možda je najzanimljiviji dio prezentacije bio rad *Before & After*, svojevrsno djelo u nastajanju, napravljeno interaktivno za uporabu na mreži. Ana i njezina 'najbolja prijateljica' Lala Raščić govore o svome poznanstvu, kroz njegovu pretpovijest i razvoj.

Nicole Hewitt i Ana Hušman, inače, rade i na projektima s djecom, animirajući autentične dječje crteže, tvoreći time začudna, šarmantna djelca.

Adele Eisenstein predstavila je Intermedijalni odsjek Akademije likovnih umjetnosti iz Budimpešte.

Studentski radovi te produkcije najraznovrsnijega su podrijetla, no tek neki od njih prelaze okvire samozadanih okvira vježbe i postižu stanovite umjetničke domete.

Naslovni rad *Intermedia* (1999) odlično je dizajniran *trademark* Akademije... *Soccer* (1996) engleskoga đaka mađarske akademije, Dominica Hislopa, efektna je vizualna studija karaktera poznatog nogometaša Stuarta Pearcea...

Duhovit je i uradak tematiziranja histerije milenijskog prijeloma što ga se poduhvatio Adam Lendvai u radu *2000* (1999-01). Automobili se tijekom odbrojavanja posljednjih sekundi 1999. kreću normalno, a nakon što se pojavi brojka 2000. — voze unatrag! O krhkosti lijepih stvari i prolaznosti trajanja filmske/videovrpce, kao i o štepu šivaće mašine, govori rad Szabolcs KissPala, *L'autre monde* (1998).

No, najjačim se radom selekcije pokazao crno-bijeli *technotribal* uradak *Closing Time* (1999) Miklosa Suranyia.

Sjajna crno-bijela vizualna tekstura putovanja vlakom i povratak na polazište, praćeni pulsirajućim i hipnotičkim ritmom, stvaraju dojam autentičnog artističkog doživljaja, te daju ovome radu sigurni primat u selekciji budimpeštanske likovne akademije.

Sljedećega dana Adele Eisenstein predstavila je još jedan multimedijalni projekt koji stoji između filma i novih medija, odnosno računalne interaktivnosti i videouratka. Prezentacija je tematizirala projekt što ga je pokrenuo poznati mađarski video i filmski umjetnik Peter Forgacs, pod naslovom *Dunai Exodus* / *Danube Exiles* (*Dunavski prognanici*) u kojemu se interaktivno tematizira slučaj židovskih i njemačkih prognanika iz Mađarske.

Židovi su iz Mađarske Dunavom prebacivani u Palestinu, dok su tzv. Besarabijski Nijemci, iz dijelova Rumunjske pod sovjetskom okupacijom, prebacivani u matičnu Njemačku.

Forgcsev projekt na doista multimedijalni način tematizira tu povijesnocivilizacijsku katastrofu, seobu ljudi uzrokovanu nemilosrdnim ratnim kovitlacem.

U njemu su sadržani tekstualni dijelovi, zatim fotografije, te kompletni audio-vizualni zapisi, uglavnom intervjua sa svje-

docima ovih događanja, kao i pejzažno-panoramski zapisi usudbenih dunavskih putešestvija.

Projekcija održana istoga dana — 11. rujna — predstavila nam je program eksperimentalnih filmova iz Nizozemske. Selekciju je priredila Rada Šešić, poznata video i filmska autorica te jedna od najrespektabilnijih filmskih kritičarki s područja bivše Jugoslavije (primjerice, urednica u nikad prežaljenu sarajevskom *Sineastu*). Ona je i dugogodišnja suradnica programa Multimedijalnog centra iz Zagreba, u čijim je prostorima prezentirala već niz alternativnih programa iz Nizozemske, uvijek zavidne kakvoće i aktualnosti. Sam je, pak, program uvodno predstavila njezina sestra — slikarica i medijska umjetnica iz Utrechta — Nena Fišer Šešić.

(Utrecht je, inače, mjesto održavanja sjajnoga filmsko-medijskog festivala *Impact*.)

Selekciju su otvarila dva plesna filma (*ne* filmova o plesu!).

The Leap (2001) Mirjam van Veelen i Sylvie Stoetzer vrhunski je dizajnirana plesna priča iz kineske tradicije.

Nastao prema glazbenom djelu Chen Qiganga, taj je sofisticirani koreografski postav u digitalnoj verziji dobio novu dimenziju kristalne vizualne ljepote i narativno/poetske cjelovitosti. Film je, međutim, predizajniran u težnji za cizeliranim estetizmom, pa to unekoliko šteti njegovoj, eventualno žuđenoj, formalnoj provokativnosti — što se u mediju videa ponekad pokazuje nedostatkom.

Drugi plesni film djelo je gore spominjane Rade Šešić. *In Whitest Solitude* (2001), rad nastao prema motivima istoimene Rilkeove poeme. Scenskim postavom što ga je priredila Nena Fišer Šešić te sugestivnom plesnom izvedbom Sare Erens — film je to koji jasnom asocijativno-narativnom strukturom čini cjelovito artističko ostvarenje što plijeni gotovo klasičnom tematizacijom estetske kategorije lijepoga.

Motiv iz Dreyerova klasika *Stradanje Ivane Orleanske* tako postaje katarzičkim umjetničkim referentom za stradanje i patnju protagonistice na njezinu koreografiranu putu iz tame u *bjelinu samoće*.

Igrano-animirani film Beatrijs Hulskes *Touched by an Angel* (2001) intimistička je ispovijed autorice o vlastitoj pobjedi nad bolešću, tj. rakom. Priča je ispripovijedana jasnom narativnom linijom, a vizualni motivi nemaju zalihosti, nego su u strogoj funkciji priče. Taj je rad jedan od primjera kako i najsloženija poniranja u psihu autora mogu biti izložena na jasan i razgovijetan način.

Uradak Jorama Ter Brinka, *Journey through the Night*, igrano je animirani film koji govori o strahu. Strah od dodira... strah od Drugog... od drugoga čovjeka, gotovo je opsesivan motiv otuđenoga (postmodernog?) pojedinca s prijeloma milenija.

Barotrauma (2001) Martijna Gerfina eksperimentalno je podvodni film. I to je otprilike sve što bi se moglo reći o ostvarenju u kojemu se pod vodom citira Samuel Beckett (?!)

Konačno, posljednji film selekcije, *Images of the Moving City* (2001), već poodavno afirmiranoga autora Karela Doinga, *tour de force* je jednostavnosti... isprepletanja dokumentaristike i eksperimentalnog. *Ponekad je ono najuobičajenije ono što ima snagu posebnoga* — slogan je koji nas na samome početku filma uvodi u sjajno ritmički posloženu cjelinu, koja je sve samo ne 'slučajno' iznađeni *dokument/eksperiment*.

Darko Fritz je 12. rujna, pretposljednjega dana Foruma, predstavio vlastiti umjetnički projekt *Club. nl u Dubrovniku*, što ga je tijekom kolovoza 2000. deset dana postavljao u Lazaretima, Galeriji Otok, te na različitim mjestima unutar Dubrovnika. Ideja mu je bila da zajedno s drugim uključenim kustosom s tih prostora, Ademirom Arapovićem — postavi multimedijalni projekt u kojemu bi umjetnici iz Nizozemske stvarali originalna umjetnička djela kao prezentacije. Od nulte točke propituje se u sebi proces umjetničkog stvaranja.

Među poduzetim akcijama bilo je, primjerice: *videoinstalacije zenbudističkog umjetnika u prostorima Franciskanskog samostana, zatim VJ instalacija u atriju jedne privatne kuće unutar zidina... 'slučajni hod' kao orijentacijski happening ulicama staroga grada... performance poznatoga Edwarda pred klub-galerijom Otok*.

Cjelokupni program obuhvaćao je i nekonvencionalni radijski *show,* zatim klupski network u Otoku, *stage part*' u prostorima Lazareta, a u sveopćoj inflaciji tzv. *teorije* ugošćen je i poznati teoretičar Erik.

'Primjer kustoske prakse u suvremenoj i medijskoj umjetnosti' ipak je — konačni je dojam autora ovoga teksta — prije svega bio veliki *techno-party*, uz nekoliko DJ-a i VJ-a, frenetične energičnosti i više-manje uspjela minimalističkog akcionizma.

Možda najjsugestivniji videoprogram Foruma, barem sudeći prema reakcijama posjetitelja, bio je onaj što je predstavio dvojicu etabliranih francuskih autora — Jean-Françoisa Guitona i Roberta Cahena.

J.-F. Guiton videast je, 'umjetnički plastičar' te, također, dokumentarist umjetnosti. Njegov je pristup mediju izrazito strukturalistički, ponekad i mehanički, no sugestivnost postiže iznimnim smislom za ritam samozadane strukture.

On, na neki način, 'iznalazi umjetnost i proglašuje njezin kraj'. Sve što se pokreće kao djelatna aktivnost u videoradu opet je vrlo brzo prekinuto (za uobičajenu percepciju) baš u onome trenutku kada bi moglo postati zanimljivo i vrijedno razrade. Opskurnost izričaja, koja se tek poslije tijekom pojedinih radova razbistruje, zaštitnim je znakom toga sjajnog autora. Radovi *Coup de vent* (1990), o mitu o Don Quijoteu, zatim *Face àface* (1994), o fenomenu daljinskog upravljača, te *Tramage* (1999), zamaskirani videorad o tramvajima — pokazuju svu Guitonovu autorsku zrelost, a posjeduju i nezanemarivu sugestivnu hipnotičnost.

Hipnotičnost izričaja karakterizira i drugoga francuskog autora predstavljena te večeri. No ta je hipnotičnost posve drukčije provenijencije.

Robert Cahen je glazbenik, ali u videosmislu također i slikar, odnosno pod velikim utjecajem slikarskih kompozicija. Boje i oblici u njegovim radovima izravni su posljedak volje po-

sve oslobođene jasne ekspresije. Cahen je impresionist opsjednut pitanjima vremena, kinematografije, slike i zvuka... poznate stvarnosti kao i one deformirane. Njegove poetske kompozicije sežu, kako na vizualno-akustičkoj, tako i na verbalnoj razini, do neslućenih prostranstava podsvijesti, ali i do vrhunske mediju primjerene koloristike.

Cahen ima izniman osjećaj i za multikulturalizam u njegovu najautentičnijem smislu — za ljude, njihov posao... njihova lica — što se posebice vidi u videostudiji iz Kine, *Sept visions fugitives* (1995).

Rad *Juste le temps* (1983), pak, parenteza je trenutka putovanja. Autor se prisjeća prosanjanih putovanja, preobraženih u filigranskoj maniri mogućega susreta dvaju bića. Glazba Michela Chiona daje posebno oniričko ozračje toj studiji o žudnji, čežnji i pogledu.

Videoradovi Roberta Cahena evociraju ono najbolje iz tradicionalnijih medija tzv. *lijepih umjetnosti*. Teksturom su možda najbliže slikarstvu i fotografiji, no u cjelokupnome postavu ostavljaju dojam kompletnih glazbeno-poetskih djela.

Posebno zadovoljstvo na kraju Foruma, posljednjega dana njegova održavanja, priuštio je gledateljstvu program hrvatskog eksprimentalnog filma i videa.

Sukladno Glennu Milleru, koji je slučajno otkrio svoj stil i preko vojnog orkestra odveo Ameriku u rat, Tomislav Gotovac u filmu *Glenn Miller 2000* metodološki ponavlja svoju vožnju stativa automobilom dvadesetak godina nakon svoga klasičnog ostvarenja, *Glenn Miller* (*Srednjoškolsko igralište*), iz 1977. Ovoga je puta srednjoškolsko igralište u Klaićevoj zamijenjeno prometnom rotondom u Zaprođu. Film je, sada u koloru, začudna metodološka vježba po već prokušanu eksperimentu, ali s novim autoironijskim odmakom, što filmofilu, poznavatelju Gotovčeva opusa, pruža dodatno zadovoljstvo.

Das Lied ist aus (2002) Ivana Faktora — rad nagrađen glavnom nagradom na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma — nastavak je svojevrsne autorske opsesije Fritzom Langom, kao i tematiziranja njegova voljena grada Osijeka. U dokumentarne zapise ratnoga Osijeka (obratiti pozornost na zabilježeni morbidni detalj samoranjavanja vojnika nožem!) autor ubacuje djeliće filmskih klasika, a zvučnom su mu podlogom dijalozi iz Langova filma *M* te, na samome kraju, eponimna pjesma naslova rada u izvedbi Marlene Dietrich. Ovaj je film nastavak osebujna Faktorova serijala pod naslovom *Eine Stadt sucht einen Mörder*, što ga je autor započeo još 1996.

Rad Tomislave Vereš i Milana Bukovca *Tour Retour* (1999-2000) frenetična je četverominutna zabilješka izlaska u šetnju dijelom grada, eksplozivne montaže koju potpisuje Damir Čučić. Bukovac i Vereš, u naoko jednostavnu samozadanu formalnom predlošku, slažu istodobno nepretenciozno, ali i zavodljivo djelce zavidne energičnosti i dinamičnosti.

Rad, pak, Lale Raščić *17 Stories* (2001) efektna je dinamička studija o neboderu od sedamnaest katova, njegovih 'sedamnaest priča' i opsesiji vrtoglavicom. Rad je montiran u Liverpoolu, te je, uz malu pomoć autoričinih prijatelja Ane Hušman i Svebora Kranjca, visoke vizualne kakvoće, uz gotovo savršenu tehničku izvedbu.

Konačno, *Soske* (2001) nizozemsko-hrvatske autorice Rade Šešić dulji je eksperimentalni dokumentarac koji na tri ekrana pripovijeda priča o egzilu i izgubljenosti protagonistica u zrelom razdoblju njihovih života. Autorica, i sama izbjeglica iz ratnog Sarajeva, želi pokazati mentalnu odsutnost tri ženska lika iz zbiljskoga života, uzrokovano političkim egzilom iz ratom pogođenih sredina Sri Lanke, Burundija i Čečenije.

Gubitak najdražih i pokušaj snalaženja u novim društvenim okolnostima i novoj sredini ne utječe na osebujno sebe-davanje novoj sredini i na želju da se u njoj bude prihvaćen.

Zatvaranjem skupa u dugoj, dugoj dubrovačkoj noći, petka 13, bili smo svjedoci začinjanja — nadajmo se! — jedne, respektabilne manifestacije, kojoj možemo poželjeti ne samo opstanak nego i dugu, izgledn(ij)u budućnost.

Kinorepertoar

Uredio: Zlatko Vidačković

1. 10. stepenica (C) **192**
2. Asterix i Obelix: Misija Kleopatra (C) **187**
3. Austin Powers u Goldmemberu (D) **196**
4. Blade 2 (D) **196**
5. Crossroads (D) **197**
6. Čovjek kojeg nije bilo (A) **164**
7. Čovjek koji je tužio Boga (C) **186**
8. Divlja vožnja (C) **191**
9. Dosje Doušnik (C) **185**
10. Glasnici vjetra (C) **187**
11. Grof Monte Cristo (C) **188**
12. Hartov rat (B) **178**
13. I tvoju mamu također (A) **172**
14. John Q. (C) **195**
15. Kate i Leopold (C) **185**
16. Kralj škorpiona (C) **192**
17. Leteći ljubimac 3 (D) **196**
18. Ljubav prije svega (C) **189**
19. Ljudi u crnom 2 (C) **194**
20. Monster's Ball (A) **168**
21. Mothmanova proročanstva (C) **191**
22. Mravci u gaćama (D) **198**
23. Najslađe stvorenje (C) **193**
24. Neustrašivi Spirit (B) **176**

25. (Od)jednom agent (C) **194**
26. Petar Pan u Nigdjezemskoj (B) **182**
27. Ratovi zvijezda: Epizoda II — Klonovi napadaju (A) **166**
28. Resident Evil (C) **186**
29. Rollerball (C) **193**
30. Sad je dosta! (D) **197**
31. Sam protiv svih (C) **190**
32. Slučajni milijunaš (D) **198**
33. Slučajni svjedok (C) **195**
34. Soba panike (A) **170**
35. Specijalni izvještaj (A) **162**
36. Spider-Man, Čovjek-pauk (B) **184**
37. Stuart Mali 2 (B) **180**
38. Sve za ljubav (D) **197**
39. Sve zbog jednog dječaka (B) **179**
40. Svijet duhova (A) **174**
41. Tulum film (D) **198**
42. Ubojstvo po brojevima (B) **183**
43. Uljez (B) **181**
44. Upomoć! Ja sam riba (C) **190**
45. Vidocq (B) **177**
46. Vremeplov (C) **188**
47. Yamakasi (C) **189**

POPIS KRATICA: ani. — animirani film; c/b — crno-bijeli film; dok. — dokumentarni film; igr./ani. — igrano-animirani film; pr. — producent; izv. pr. — izvršni producent; sc. — scenarij; r. — režija; d. f. — direktor fotografije; mt. — montaža; gl. — glazba; sgf. — scenografija (*production design*); kgf. — kostimografija; ul. — uloge; glas. — glasovi; distr. — distributer

Pregledom kinorepertoara obuhvaćeno je 47 filmova. Od toga dvadeset i osam iz SAD i po jedan iz Francuske, Nizozemske, Australije i Njemačke. Koprodukcija je šesnaest: od toga po dvije: SAD-Kanada-Australija; SAD-Velika Britanija i po jedna: Meksiko-SAD; SAD-Velika Britanija-Njemačka; SAD-Velika Britanija-Francuska; SAD-Kanada; SAD-Japan-Njemačka; SAD-Češka; SAD-Njemačka; Velika Britanija-Njemačka; Njemačka-Francuska; Francuska-Španjolska; Danska-Njemačka-Irska. Od ukupnog broja filmova prikazanih u Hrvatskoj u razdoblju svibanj/rujan 2002. SAD su producirale ili koproducirale 39 filmova, odnosno 83 posto svih naslova. Filmove su distribuirali: Blitz (7); Continental (12); Discovery (7); Intercom Issa (5); Kinematografi (7); UCD (8); VTI (1)

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Specijalni izvještaj

Minority Report

SAD; 2002. — pr. 20th Century Fox, Amblin Entertainment, Blue Tulip, Cruise-Wagner Productions, DreamWorks SKG, Jan de Bont, Bonnie Curtis, Gerald R. Molen, Walter F. Parkes; izv. pr. Gary Goldman, Ronald Shusett — sc. Scott Frank, Jon Cohen prema pripovjetki Philipa K. Dicka; r. STEVEN SPIELBERG; d. f. Janusz Kaminski; mt. Michael Kahn — gl. John Williams; sgf. Alex McDowell; kgf. Deborah Lynn Scott — ul. Tom Cruise, Colin Farrell, Samantha Morton, Max von Sydow, Lois Smith, Peter Stormare, Tim Blake Nelson, Steve Harris — 145 min. — distr. Continental

U bliskoj budućnosti osnovan je Odjel za predzločin u kojem policija uz pomoć troje vidovnjaka otkriva zločine prije nego što oni budu počinjeni, a zločince preventivno zatvara. Detektiv John Anderton, koji je na čelu Odjela, uskoro će i sam biti optužen za zločin iz budućnosti, te će morati dokazati svoju nevinost. Mahnita potjera oslobodit će ga krivnje, ali i prokazati sustav kao loš i nesavršen.

Jedan od najčešćih komentara kritike i publike nakon početka distribucije filma glasio je: zar je ovo Spielbergov film? Unatoč tome što se u dijelu domaće kritike već dugo ne cijene iskusni zanatlije, nego se prednost i dalje daje originalnim ostvarenjima koja bi se moglo ubrojiti u autorske filmove, Spielbergov je posljednji hit očito bio prevelik zalogaj. Stekavši status redatelja koji *štanca* filmove, besprijekorno se koristi specijalnim efektima i diktira njihove trendove, svaka socijalno-kritička nota smatrana je stranim tijelom u redateljevu pozamašnu opusu. Treba odmah reći da je *Specijalni izvještaj* jedan od njegovih najmračnijih filmova, ostvarenje u kojem se zanatska vještina i osviještenost o pripadnosti nekoj žanrovskoj tradiciji vrlo skladno spajaju u nekonvencionalnu priču ispričanu na konvencionalan način. Iako ipak nije riječ o vizualnom i narativnom dragulju poput prethodeće *Umjetne inteligencije*, to je ostvarenje svakako jedan od najboljih filmova na ovogodišnjem kinorepertoaru. U pozadini svega nalazi se jednostavna i mračna logičko-politička dilema: smije li se nekoga osuditi zbog zločina koji *još* nije počinio? Može li sustav koji pronalazi takve zločince uistinu ikada biti savršen i efikasan? Problem dakako nadilazi granice filma i smješta se unutar vječnih rasprava o odgovornosti pojedinca i kolektiva, no Spielberg iz ovakve teološko-logičke zavrzlame izvlači maksimum.

Tradicija na koju se eksplicitno ili implicitno oslanja vidljiva je i običnom gledatelju: ovaj znanstveno-fantastični triler scenografski, ikonografski i tematski blizak je 'intelektualnim' ostvarenjima poput *Blade Runnera*, a cjelokupna konstrukcija slijedi klasični žanrovski oblik hičkokovskih trilera. Posebna su poslastica specijalni efekti: dok su u mnogim drugim (pa i njegovim ne tako davnim) filmovima oni jedini sastojak i gradivno tkivo koje drži slabašnu priču, ovdje su komplementarni sadržaju, tj. priči koja tvori 'meso' filma. DreamWorksov *think-tank* savršeno je odradio posao: inovativnih rješenja nipošto ne nedostaje, a problem je u tome što se možemo i moramo bojati onoga što nas u Spielbergovoj budućnosti čeka — apsolutna kontrola pri kojoj nas Veliki Brat svagdje identificira pomoću skeniranja očiju, novine koje nam za vrijeme čitanja donose najnovije vijesti, roboti-pauci koji se uvlače u sve zakutke ne bi li nas otkrili i predali odjelu za predzločin... Mračna vizija orvelovske kontrole ide još dalje od književnoga predloška: Veliki Brat ne samo da nas gleda nego i nadzire našu podsvijest. Za razliku od trenda koji nas posljednjih godina — pomoću infantilnih filmskih uradaka i TV-*reality showa* — uvjerava kako bismo mu trebali privući pažnju i ekscentrično mu se podati, Spielberg se u klasičnoj tradiciji vraća zamalo zaboravljenim fobijama zapadnih društava. No, kako

to obično biva, sustavu se može oduprijeti tek dovoljno snažan i inteligentan pojedinac koji je donedavno bio njegov dio, štoviše glavni egzekutor: situacija u kojoj John Anderton (odlični Tom Cruise) od lovca postane lovina, te dobiva 36 sati da dokaže nevinost i ujedno pronađe put do sama sebe i vlastitih strahova i trauma iz prošlosti, arhetipska je i karakteristična za zapadnjački način mišljenja; njezine korijene pronalazimo još u vesternima, akcijskim filmovima te napokon u *film noir-u* i trileru. Spielberg se u potonjem, za njega novom žanru, očito dobro snašao.

No, konačni učinak filma ne treba tražiti u bliskoj ili tek malo daljoj budućnosti vrloga novog svijeta čiji ikonografski i scenografski predložak Spielberg vješto slijedi. Unatoč tome što ovaj SF smjera na budućnost, precizno cilja i na traume sadašnjosti: apsolutna i lako provediva kontrola svih građana opsesija je za postrujansku Ameriku opsjednutu terorizmom i nevidljivim neprijateljem (a kažnjavanje nepočinjenog zločina postalo je službena politika Georgea W. Busha prema Iraku). Svaka vlast svoje je fantazme uvijek gradila na posvemašnjem nadzoru svih pripadnika zajednice, ali ona zbog tehničkih razloga nije bila moguća: od Antike do Busha svi su pokušaji (uz iznimku prilično funkcionalnog Staljinova modela) završavali tek na masovnom ograničenju građanskih sloboda. Spielbergova je ekranizacija Dickova teksta u tom smislu iznimno aktualna: iako se priča na trenutke čini ironičnim zafrkavanjem na račun *who-dunit* krimića (vidovnjaci imaju imena Agatha, Arthur i Dash prema tri najveća imena u tom žanru — Christie, Doyle i Hammet), njezini su korijeni duboko uronjeni kako u političko-društveni kontekst, tako i u simboličku strukturu koja nadilazi literarno-distopijski predložak. Uz aktualnost političke *sad-i-ovdje* kontrole tu je i fantazmatska opsesija ljudskoga bića da (pred)vidi i dozna budućnost, te da je naposljetku promijeni: tragedija glavnoga junaka sastoji se u tome što će — poput antičkih tragičara — upravo težnja da je spriječi uzrokovati njezino ispunjenje! Naposljetku, fetiš apsolutne kontrole ovdje je maskiran pod krinkom 'preventivne dehumanizacije' koja se provodi zbog dobrobiti građana, no u sustav će prvi posumnjati pojedinac tek kada, stjecajem okolnosti, i sam postane njegova žrtva. Posebna je poslastica koketiranje s detektivskim žanrom: unatoč predviđanjima iz budućnosti, pravi zločinac (glumi ga još autoritativni Max von Sydow) ostat će glavnom junaku i gledateljima nepoznat do sama kraja, pa se unatoč tome što siže ukida detekciju kao takvu — jer se budućnost može vidjeti i nema više tajni — ona na lukav način vraća kao nužna sastavnica života.

Spielberg je ušao u žanr trilera dovoljno pripremljen i s golemim iskustvom iza sebe, stoga mu se neke slabosti i propusti mogu oprostiti i dopustiti. Za razliku od vizualno besprijekorne, kjubrikovski savršeno snimljene i producirane *Umjetne inteligencije* koja obiluje studiozno komponiranim kadrovima i suptilno stvara atmosferu koja je emotivna, ali daleko od Spielbergove patetike iz ranijih faza, *Specijalni izvještaj* pomalo je 'neuredan' film, s ponegdje 'nemarno' snimljenim sekvencama, pomalo napornom i tjeskobnom plavičastocrnom fotografijom te s mnogo manje nastojanja da se postigne vizualna monumentalnost. Osim toga, usprkos mnogim inteligentnim i provokativnim rješenjima digitalnih efekata, ostaje dojam da se moglo još zanimljivije i kreativnije. Poput svojih filmskih srodnika *Blade Runnera* i *Totalnog opoziva*, *Specijalni izvještaj* ponajprije je intrigantan zbog svoje priče, no ona bi bez Spielbergove redateljske zrelosti umnogome nalikovala tipičnu *blockbusteru* kakvih smo navikli gledati na desetke. Glumačke uloge zbog fokusiranja na dva-tri lika i nisu reprezentativne, no sada je i skepticima konačno jasno da je Tom Cruise glumac koji nadilazi model akcijsko-melodramske zvijezde kakvim ga se predstavlja: u posljednjih četiri-pet ostvarenja (uz poneki promašaj) pokazuje sve više zrelosti i očigledno se svim silama trudi svrgnuti reputaciju privlačna, ali i predvidljiva 'dobrog momka iz susjedstva' ili slatkastog 'čovjeka od akcije'. Max von Sydow pokazuje da se unatoč kasnim godinama s lakoćom transformira od dobroćudnog djedice u *mastermind*-zlikovca, a tu je i nekoliko glumaca za koje bi se još moglo čuti. Vizija budućnosti kakvu nam Spielberg nudi nije nipošto blistava, no ona je možda mnogo bliža i opasnija nego što se na prvi pogled čini.

Specijalni izvještaj studiozan je i nadasve aktualan film koji se može ubrojiti među vrhunce tog žanra posljednjih godina. Smjelim pristupom i inovativnim scenografskim i sižejnim rješenjima, Spielberg se definitivno pokazuje kao redatelj od kojeg se u bliskoj budućnosti može očekivati još iznenađenja.

Tonči Valentić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Čovjek kojeg nije bilo

The Man Who Wasn't There

SAD; 2001; c/b — pr. Good Machine, The KL Line, Working Title Films, Ethan Coen; izv. pr. Tim Bevan, Eric Fellner — sc. Joel Coen, Ethan Coen; r. JOEL COEN; d. f. Roger Deakins; mt. Ethan Coen, Joel Coen, Tricia Cooke — gl. Carter Burwell; sgf. Dennis Gassner; kgf. Mary Zophres — ul. Billy Bob Thornton, Frances McDormand, Michael Badalucco, James Gandolfini, Katherine Borowitz, Jon Polito, Scarlett Johansson, Richard Jenkins — 116 min. — distr. Discovery

Provincijski brijač ucjenjuje, a potom i ubija ljubavnika svoje žene, nadajući se da će ostvariti bolji posao utemeljenjem vlastite kemijske čistionice...

Naravno, ova rečenica jednostavno ne znači ništa. Posljednji film braće Coen, za razliku od mnogih kojima nas bombardiraju naši distributeri, uistinu treba gledati. Jer, riječ je o vrlo zanimljivu odnosu Joela i Ethana Coena spram tradicije *film noira* četrdesetih i pedesetih godina u Sjedinjenim Državama. Zapravo, vrlo je teško započeti recenziju ovog filma jer je, zbog njegove kompaktnosti, fluidnosti i uopće odlično uklopljenih elemenata u cjelinu, film nalik vrhunskoj nogometnoj lopti, a kritičar psu koju je pokušava zahvatiti čeljustima: što se jadno pašče više trudi, to je lopta skliskija i neposlušnija.

Možda ipak treba početi od literarnog utjecaja Jamesa Caina. Jer, njegovi junaci gotovo uvijek žive turoban i banalan život, često zaglavljujući u provinciji. Možda upravo zato braća Coen egzistenciju protagonista smještaju u sjevernu Kaliforniju, u grad Santa Rosu 1949. godine, u ono isto mjesto u koje je i Alfred Hitchcock smjestio svoju *Sjenku sumnje*. Veza s Cainom može se podcrtati i poveznicom među imenima između Coenova filma i onih u *Dvostrukoj obmani*: jedan je od primjera ime udovice ubijenog Ann Nirdlinger što je paralela s Phyllis Nirdlinger iz spomenutoga filma Billyja Wildera snimljena prema Cainovu predlošku.

Cain je bio jedan od bitnih izvora noarovske poetike: filmovi snimljeni prema njegovim djelima izrazito su vizualno razrađeni: načini osvjetljenja, rakursi kamere, sjenčenje lica, kontrasti, tonovi, valeri sivog. Direktor fotografije Roger Deakins slijedio je taj vizualni stil vrlo uspješno.

No, čini se da tu svaka sličnost prestaje, jer braća Coen nisu snimili oponašateljski ili bolje rečeno epigonski film. *Čovjek kojeg nije bilo* film je koji polemizira s *noirom* na nekoliko razina, a osobito razini karakteristično Cainova junaka. Jer njihov protagonist na najbanalnijoj je razini prevareni muž. To znači da bi junak filma *Dvostruka obmana* trebao biti Mr. Dietrichson, a ne Fred MacMurray ili, još bolje, Nick umjesto Massima Girottija, Johna Garfielda ili Jacka Nicholsona u *Opsesiji* Luchina Viscontija (1942) i *Poštar uvijek zvoni dva puta* Taya Garnetta (1946) ili Boba Rafelsona (1981). Coenov protagonist Ed Crane, kojeg igra Billy Bob Thornton, različit je, gotovo suprotan tip čovjeka, od klasičnih, općepoznatih Cainovih junaka. Iz toga izvire i temeljni, inicijacijski otklon od tipično noarovskog sižea. Jer, klasični noarovski protagonist na svim je razinama, naravno, dakako osobito seksualnoj i emocionalnoj, u tolikoj mjeri opsjednut ženom koju upoznaje (stoga, bez obzira na autorska prava, Viscontijev naslov *Opsesija* odlično pogađa i opisuje temeljni uzrok junakove djelatnosti), da je prisiljen ubiti muža svoje ljubavnice. Crnilo se svijeta stoga više pokazuje na psihološkoj razini, jer uvijek nakon čina slijedi strah od otkrića zločina i, dakako, krivnja jer, *crime doesn't pay*.

Od toga nema ništa u strukturi ličnosti Coenova protagonista Eda Cranea. Uz to, on nije žrtva, nego ubojica. I to, dakako, ne ubojica iz strasti. Jer, Crane je pasivan, ali, a to je možda najbitnija razlika od Cainovih junaka, i aseksualan. On, naime, zna za vezu svoje žene Doris (Frances McDormand) s njezinim šefom, Velikim Daveom, kojeg igra James Gandolfini. U jednom trenutku svoju će nezainteresiranost manifestirati i rečenicom: »*Ovo je slobodna zemlja*«. U to se djelomično uklapa i njegovo odbijanje Birdy (Scarlett Johansson), mlade djevojke kojoj pokušava pomoći da započne glazbenu karijeru, koja mu želi zahvaliti felacijom na povratku s audicije kod učitelja glasovira.

Slično je i s Craneovom suprugom Doris. Frances McDormand posve je drugi tip žene od onih (ostanimo pri spomenutim filmovima) kao što su Clara Calamai, Lana Turner, Barbara Stanwyck ili Jessica Lange. Ona nije *femme fatale* koja često zalazi u barove. Ona je obična knjižničarka koja ne pokazuju strast prema svom ljubavniku i koja potajice pijucka.

Sve to upućuje na temeljnu odrednicu filma: odsutnost, nedostatak. Ali nije riječ o nedostatku ili odsutnosti nekoga tko se iznenada pojavljuje ili nekoga koga protagonist iznenada sreće, što je trenutak i započinjanja akcije, čina. Zapravo, kako sam naslov filma i upućuje, riječ je o gotovo potpunom nedostatku *ja*, svijesti o sebi. Billy Bob Thornton kreće se poput duha kroz film, a jedina stvar koja će ga uistinu zainteresirati bit će Birdy, djevojka koja loše svira glasovir. No, kao da je više riječ o samoj glazbi kao nekom jasnom simbolu čistoće, savršenosti, čistoj formi bez *sadržajnog* smeća.

Možda u toj odsutnosti s jedne i nesadržajnosti glazbe s druge strane leži i temeljni uzrok ustrajavanja braće Coen na crno-bijeloj fotografiji. Jer, crno-bijelo također je odsutnost, to su ne boje. Takve površine ili sve boje gutaju ili sve boje odbijaju. Stoga se može ustrajavati upravo na odnosima krajnosti: svjetla-sjene i valera, dakle na sadržajnoj dvojbenosti, da ne kažem na odsutnosti samog sadržaja. Jer, što protagonist, takav kakav jest, pasivan i aseksualan, zapravo želi? Zapravo, ništa.

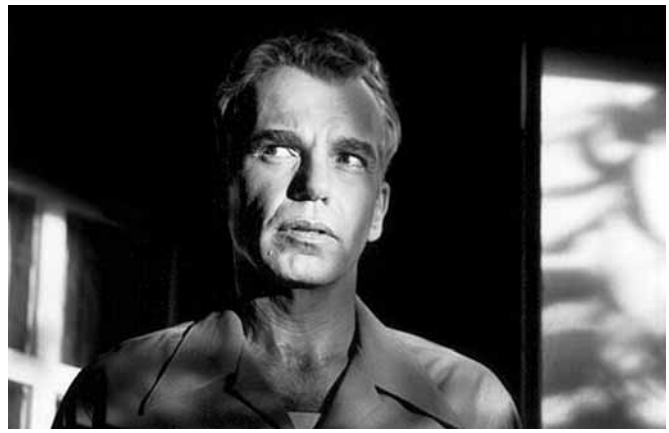
A upravo crno-bijela fotografija daje ne samo dodatnu izražajnost licu Billyja Boba Thorntona nego i anticipira njegov put prema ničemu, prema ništavilu. Postoji sekvenca u filmu u kojoj on na verandi svoje kuće razgovara s udovicom Velikog Davea Ann (Katherine Borrowitz). Dvije su stvari bitne: razlike u vizualnoj organizaciju krupnog plana dvoje sugovornika. Razgovor se odvija noću. Ona nosi šešir i veo. Iza nje je kontrasvjetlo postavljeno tako da joj je lijevi dio lica zatamnjen, desni osvjetljen. Ali, ono što je bitno jest činjenica da do izražaja dolazi obrubljujuće svjetlo, to je obrub svjetla koji ide linijom njezina šešira i vela te vrhovima ramena koje pokriva crni kaput. Njezino usko lice, fizionomijom slično Thorntonovu, dobiva tako jezovit, prijeteći izgled pojačan mrežom vela koje se svojom transparentnošću, osvijetljen kontrom, žestoko ističe na tamnoj pozadini. Kontra krupni plan Thorntona još je zanimljiviji. On je u sjeni, osvijetljen samo toliko da bi mu se na licu jasno ocrtalo plesanje lišća s drveta u vrtu.

Sjene na licu Boba Thorntona relativno su čest vizualni motiv. Jedan je od najboljih primjera kada sjene zastora od čipke trepere na njegovu licu. Kao da se anticipira ubojstvo, jer upravo nakon te scene i slijedi zvonjava telefona, njegov odlazak na sastanak s Velikim Daveom i ubojstvo.

No, vjerojatno najdojmljiviji prizor u kojem svjetlosni odnosi dolaze do izražaja jest scena susreta Scarlett Johansson i Billyja Boba Thorntona u prostoriji s glasovirima. Sve je i scenografski pažljivo pripremljeno, osobito nevjerojatno uglađen drveni pod. Lijeva je strana gotovo potpuno u mraku, na desnoj je sjena glasovira, a sredina kadra osvijetljena je stolnom svjetiljkom na klaviru koja osvjetljava pola klavijature, ruku i samo dio lica Birdy, koja u srednjem planu sjedi leđima okrenuta kameri. Ta scena zaokružuje idejne, sadržajne, narativne, interpretacijske težnje braće Coen. S jedne strane glazba kojoj je sadržaj ništa, s druge svjetlo koje skriva sadržaj prostorije, ponovno ništa. Težnja protagonista za čistoćom? Jer, on je brijač koji želi čistionicu i koji se kreće kroz pažljivo razrađene odnose svjetla i sjene, a jedino što ga budi i za što pokazuje interes, nije glazbenica, nego glazba, ma koliko loše proizvedena. To je možda i razlog njegova pokušaja da Birdy odvede glazbenom učitelju. Ne toliko njezina karijera, koliko bolja glazba.

Snovitost crno-bijelog, fluidnost glazbe, odsutnost samog sebe, o tome i progovara malorječivi protagonist: »*Kao da sam duh koji hoda ulicom*«. To je čovjek bez želje. Čak ga i poznati pitaju: »*Kakav si ti čovjek?*«. Problem jest u tome što Ed Crane jednostavno nije nikakav.

Dario Marković



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Ratovi zvijezda: Epizoda 2 — Klonovi napadaju

Star Wars: Episode II — Attack of the Clones

SAD; 2002. — pr. JAK Productions Ltd., Lucasfilm Ltd., Rick McCallum; izv. pr. George Lucas — sc. George Lucas, Jonathan Hales; r. GEORGE LUCAS; d. f. David Tattersall; mt. Ben Burtt — gl. John Williams; sgf. Gavin Bocquet; kgf. Trisha Biggar — ul. Ewan McGregor, Natalie Portman, Hayden Christensen, Christopher Lee, Samuel L. Jackson, Ian McDiarmid, Pernilla August, Temuera Morrison — 142 min. — distr. Continental

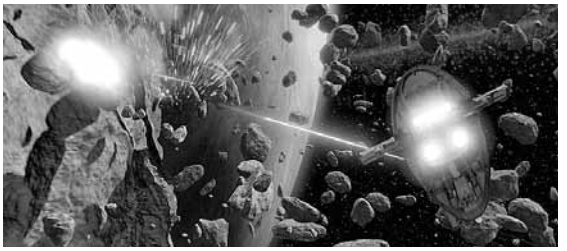
Deset godina nakon Fantomske prijetnje bivša kraljica planete Naboo Padmé Amidala zastupnica je u Senatu, a skupina političkih protivnika želi je ubiti. Kad mladi jedi Anakin Skywalker dobije zadatak da brine o Amidalinoj sigurnosti, između njih plane ljubav koja je jedijima zabranjena...

Lucasovi *Klonovi napadaju* čini se da su *iznevjerili očekivanja* većine kritičara u nas, a i mnogokojega Lucasova privrženika.

Očekivanja su zapetljana stvar. Ne možemo bez njih valjano reagirati na film, ali ako su polazno prejaka, ako su *predodređeno preodređena*, mogu biti krupnim *zaribom*, izvorom prejakih predusjerenja što lako proizvedu slijepe mrlje na osjetljivoj mrežnici vlastita doživljaja — a da doživljavač toga i nije svjestan. Stoga je loš kritičarski potez rogoborenje protiv filma temeljeno na izvještaju o vlastitim iznevjerenim očekivanjima, jer prijeti da bude prije indikatorom kritičarevih krivih očekivanja i njegove apriorne doživljajne 'oštećenosti' nego indikatorom nevrijednosti ili nedostatne vrijednosti filma.

Zato je kritičaru bolje je da se — sa skepsom prema svakom svojem i tuđem prejakom očekivanju — posveti onomu što se od filma, u ovom slučaju od Lucasovih *Klonova napadaju*, dočekalo.

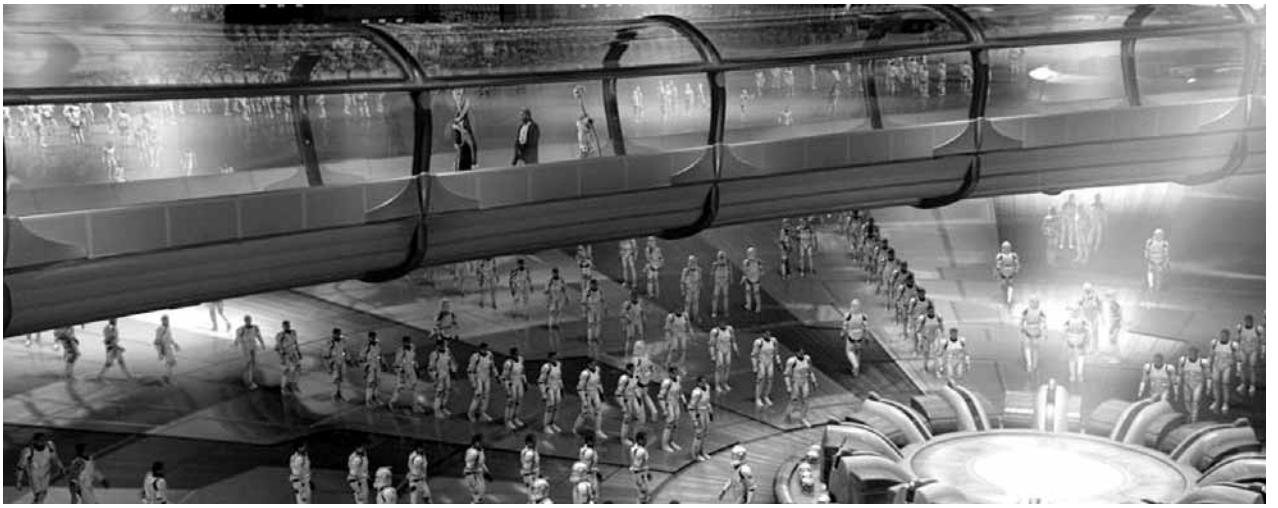
Ima jedna točna dijagnoza ovoga filma: doima se 'sporijim', 'dugočasnijim' od prethodnih nastavaka *Ratova zvijezda*. Nije da ovdje nema iznimno dinamičnih i uzbudljivih 'akcijskih sekvenci' — primjerice sjajna sekvenca Anakinova i Kenobijeva progona plaćenice koja je pokušala ubiti Padmé; ili Kenobijeve borbe s lovcem na ljude na klonskom planetu, ili serija akcijskih sekvenci (ne uvijek inventivno vođenih) potkraj filma. Svejedno, prevladavajući dojam filma jest dojam stanovita meditativna mirovanja, sporohodnosti.



Razlog je tomu u premještanju tematskog težišta u odnosu na prethodne filmove, u odnosu na avanturistički temelj cijele serije. *Klonovi napadaju* se, barem u dominantnu dijelu filma, usredotočavaju na unutarnja emotivna proživljavanja, osobito na emotivne ponornice u Anakina, odnosno njegova odnosa s Obi-Wanom Kenobijem i sa senatoricom Padmé. Anakina zatječemo razapeta emocijama na samome rubu erupcije: u prigušenu je sukobu sa svojim učiteljem Kenobijem, koji disciplinarno zauzdava njegove velike moći, u brzo artikuliranoj, ali polazno frustriranoj ljubavi prema Padmé, te pod brigom za majku, čiju muku osjeća. Padmé pratimo upravo po njezinoj ulozi u Anakinovu životu — i ona je pred kušnjom ljubavi, a pod restrikcijama svojeg osjećaja dužnosti, prikladnosti. Čak su i jediji ovdje meditativno postavljeni, nemoćno prebirući po svojim zlokobnim slutnjama. Sve to pretežnom dijelu filma daje psihološko emotivnu dominantu, stavlja nas pred zadatak razabiranja i snalaženja među tim emotivnim silnicama.

Nije da emotivnih linija nije bilo u prethodnim filmovima, ali uglavnom tek kao pratećih pokretača radnje, ne s toliko autonomna težišta. Odluka za unutarnja emotivna proživljavanja likova, međutim, ima svojih zahtjeva. Na emotivnost se ne da valjano usredotočivati u odveć dinamičnom akcijskom okružju. Za puno suosjećanje s junakovim unutarnjim svijetom akciju je potrebno povremeno zaustaviti, dijaloške situacije ispuniti doživljajnim stankama, likove predočiti 'zamišljenima', meditativno prepuštenima onome u sebi, 'atmosferi' ambijenta i situacije.

Sve to Lucas brižljivo gradi, ali najveću pomnju posvećuje posljednjemu — 'emotivnom ambijentiranju'. Prisjetimo se priličnog broja kadrova likova (i Anakina, i zabrinutih jedija) uz staklene po-



vršine s pogledom upućenim na širok ambijent, ili pak na balkonu, zamišljeno prepušteni vidiku. K tome, brojne su dijaloške situacije pažljivo ukomponirane u veličanstvene ambijente, sa snažnom dubinsko-perspektivnom pozadinskom razradom. Uronjenost i prepuštenost likova ambijentu ne samo da je nepogrešiv indikator osobita duhovnog stanja — autorefleksivna stanja samoosjetljivosti, praćena pojačanom 'estetskom' osjetljivošću za okolinu (okolina se upija jer se u njezinu izgledu otkriva osnaživač vlastitih emocija), nego ona navodi i gledatelja na prepušteniji i pomniji odnos prema ambijentu.

I doista, gledatelj (nalik meni) imat će u ovome filmu više povoda i vremena nego u drugim *Ratovima zvijezda* da zapazi emotivnu sugestivnost ambijenata, da se divi klasičnoj kultivaciji kojom su Lucas, njegov snimatelj David Tattersall te čitava ekipa računalno razmaštanih scenografa pod vodstvom Petera Russela razrađivali ne samo raskošne ambijentalne detalje nego i osobite svjetlosne atmosfere posve u duhu renesansnoga, klasicističkog, ali i romantičkog pejzažnog slikarstva. U ovom se filmu osjeća onaj visoki domet velikih slikovnih kompozicija kakav je postizan u najboljim kasnorenesansnim radionicama pod vodstvom vrhunskih slikarskih majstora.

Vizualna senzibilizacija, pojačana upravo tematiziranom i potpomoganom emotivnošću, nije ograničena samo na emotivne scene. Razmahuje se i u interijernoj sekvenci na klonističkom planetu, s izduženim, lelujavo animiranim Klonistima, a sve u idealizirano oniričkom 'bolničkom' ozračju golema 'inkubatora' klonova, ali se i sustavno očituje u vizualno spektakularnim futurističko-arhaičnim arhitektonskim i atmosferskim 'pejzažima' na svim planetima po kojima se raspoređuju likovi i zbivanja.

Zapravo, kao da nas je Lucas uz pomoć svojih likova i njihove emotivne nastrojenosti odveo na zadivljujući razgledački obilazak velebnim ambijentima.

No, to emotivno vodstvo ipak ima u filmu svojih kočnica. Sugestivnu svjetotvornu pomnost koju Lucas sustavno pokazuje u filmovima svoje produkcije, očito na osobit način i ovdje, ograničava njegova ne posve dobro odmjerena globalno-serijska dramaturška kalkulacija.

Naime, bio je pred zadatkom da u glavnom junaku ovoga nastavka — Anikinu — ocrta potencijale za kasniju unaprijed znanu činjenicu (dakako za poklonike serije) da se on izrodio u Dartha Vadera, lorda Mračne strane Sile. Ali Lucas nije baš sretno odabrao način za to ocrtavanje. Nije stvar u tome da je izabrao pogrešna glumca, kako su to neki sugerirali — Hayden Christensen i likom i izrazom nije loš. Pogrešno je vođen njegov lik. Umjesto da ga — kao glavni lik uz koji trebamo vezati svoju sućut i navijanje — prvo učini simpatičnim, pa u kontekstu nedvojbene simpatičnosti onda daje naznake njegove eruptivne i pomalo tašte ćudi (indikativne za budući razvoj, ali podnošljive u ovome filmu — jer nam je već nenarušivo simpatičan), Anakina uvodi preko serije taštih učeničkih sukoba s Obi-Wanom Kenobijem, što mu daje crte pomalo nelagodna, ne baš simpatičnog karaktera. Tomu ne pomaže ni polazno postavljanje Anakinova odnosa s Padmé: i pred njom on pokazuje svoje tašte crte i prebrzo i preagresivno naznačuje svoju naklonost prema njoj. Kada poslije htjeli-ne htjeli moramo navijati za Anakina jer se bori za *jedije* i za 'pravu stvar', već je pomalo kasno, njegov je lik već obilježen distancirajućom nelagodom.

Ta serijskodramaturška kalkulacija, čini mi se, kvari i punu efikasnost borbenoga finala filma. Naime, Lucas otprve okružuje klonove nepovjerenjem: tko ih je naručio, u koju svrhu? Ako je u obranu Republike, zašto se to ne zna? Zato, i kad se oni spasilački jave (prema uzorku 'spasa u zadnji čas', u vesternskoj ulozi američkog konjaništva) njihov ambivalentni status čini da su emotivna opredjeljenja završnih borbi dosta nejasna — niti možemo posve predano navijati za klonove i njihovu 'stranu', niti na kraju pobjedonosno slaviti, što je bilo redovito obilježje završetaka većine dosadašnjih nastavaka.

Jest, to su ograničenja, ali takvih je ograničenja bilo u svim dosadašnjim nastavcima, pa je svaki od tih filmova ipak zadržavao visoku atraktivnost za ovu ili onu skupinu Lucasovih poklonika, a ukupno su ti nastavci uspijevali održati nenarušivom ključnu jezgru užitka za svoje poklonike. Tako je — barem po mojem osjećaju — i s ovim filmom: luksuzni dobici koje nam nudi uspijevaju u otvorena doživljavatelja obesnažiti ograničenja koja se ušvercavaju.

Hrvoje Turković

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Monster's Ball

SAD, 2001. — pr. Lee Daniels Entertainment, Lions Gate Films Inc., Lee Daniels; izv. pr. Michael Burns, Michael Paseornek, Mark Urman — sc. Milo Addica, Will Rokos; r. MARC FORSTER; d. f. Roberto Schaefer; mt. Matt Chessé — gl. Chris Beaty, Thad Spencer, Richard Werbowenko; sgf. Monroe Kelly; kgf. Frank I. Fleming — ul. Billy Bob Thornton, Halle Berry, Peter Boyle, Heath Ledger, Sean Combs, Mos Def, Coronji Calhoun, Taylor Simpson — 111 min. — distr. Discovery

Muškarci tri generacije obitelji Grotowski, Hank, njegov otac Buck i sin Sonny žive zajedno, a zajednička im je i zanimanje zatvorskoga čuvara. Sonny teško podnosi rad u zatvoru te mu prilikom izvršenja smrtne kazne nad Lawrenceom Musgroveom pozli, a otac zbog toga pobjesni na njega, što Sonny neće moći podnijeti. Hank uskoro upoznaje tamnoputu Leticiju bivšu Lawrenceovu suprugu...

Naslov filma *Monster's Ball* potječe iz engleskog kažnjeničkog žargona, a eufemizam je za posljednju večer koju osuđenik na smrt provodi među živima. (Kako u hrvatskome nema slična izraza, drago mi je što se distributer nije odlučio za bljutav, doslovan prijevod.) Slično filmu *Dead Man Walking*, koji je u naslovu također posegnuo za izrazom iz (suvremenog) zatvorskog žargona, *Monster's Ball* pripovijeda o osuđeniku na smrt. Ali za razliku od filma Tima Robbinsa, film Marca Forstera baca mrežu ponešto šire: umjesto da propovijeda o zločinu i kazni, *Monster's Ball* pripovijeda o životima onih koje je smrtna kazna tek posredno dotaknula. Kako je riječ o bijelom zatvorskom čuvaru i crnoj bivšoj supruzi osuđenika na smrt, film oko te središnje narativne točke uspijeva izraditi razmjerno složenu dramsku meditaciju o životima ljudih suočenih s konačnostima — smrću, ali još više predrasudama.

Hank (Thornton) pripadnik je srednjeg naraštaja patrijarhalne obitelji zatvorskih čuvara u Georgiji, početkom devedesetih, u kojoj glavnu riječ još vodi njegov onemoćali otac Buck (Boyle), čovjek koji je u cjelokupnoj karijeri provodio rasno obojenu pravdu u sustavu koji duboko vjeruje u smrtnu kaznu. Vremenski smještaj radnje od presudna je značenja: nakon desetljeća konzervativne reakcije pod vlašću Reagana i Busha seniora, Sjedinjene su Države u devedesete ušle prepune osnaženih atavizama. To će, pak, koju godinu potom prouzročiti rasne nemire u većim gradovima, poput Los Angelesa, gdje je morala intervenirati Nacionalna garda ne bi li smirila etničke sukobe. U desetak godina, koliko je otada prošlo, Amerika je pri rješavanju problema odnosa manjine i većine — neizbježne rak-rane svake demokracije — posegnula za političkom korektnošću, pojmom koji pretpostavlja uvažavanje manjinskoga stava u svakoj prilici. Slabije uviđana strana takva mentalnog sklopa, pogotovo nakon što preraste u de facto državnu ideologiju, jest to što se svaki pojedinac primarno sagledava na osnovi toga pripada li pojedinoj socijalnoj skupini koja nije dovoljno ravnopravna, ženama, nebijelcima, odnosno drukčijoj spolnoj preferenciji. Demokracija još od Platona, pak, pretpostavlja zajednicu osviještenih pojedinaca: politička korektnost američkoga tipa čini se poput pravoga puta prema ravnopravnosti, no to u biti nije.

Ova digresija bila mi je pomalo nužna i, nadam se, oprostiva: stalo mi je jasno odrediti pojam prije nego što pokušam razložiti razloge zbog kojih je *Monster's Ball* superioran većini suvremenih američkih filmova koji pokušavaju tematizirati momente zbog kojih je politička korektnost uzela maha. Odnosno: ondje gdje Hollywood redovito

pristupa teškim temama na politički korektan način, oduzimajući im složenost i individualnost u potrazi za lakim i poželjnim rješenjima, ovaj film polazi od jedne teške teme — smrtne kazne — njoj pridomeće još jednu — rasizam — te uz to progovara o tegobama pronalaženja osobne individualnosti pod iznimnim pritiskom svega toga.

Politički korektna verzija *Monster's Balla* glasila bi ovako: nepravedno optužen crnac završi na električnom stolcu, čuvar koji ga je smaknuo upozna njegovu udovicu, te ga grižnja savjesti nagna da se odrekne predrasuda svoje obitelji i odvažno pogazi socijalni tabu

zaprosivši je. Da je scenarij zaista imao takvu priču, siguran sam da ne bi šest godina tražio put do ekranizacije. Kako to već biva, s druge strane, Hollywood nije štedio pohvale i nagrade nakon što je film ugledao svjetlost dana: ti nesretni *Oscari* kao da su rezervirani za ona djela koja većina članova Akademije u karijeri najradije ne bi sama snimila. Povrh svega, Halle Berry primanje je nagrade doživjela upravo na politički korektan način, kao priznanje ne sebi nego ponajprije svim crnkinjama koje do *Oscara* za glavnu ulogu nikad prije nisu došle, što usprkos potpunoj zasluženosti nagrade ostavlja pomalo gorak okus.

Zapravo, oduševljavanje tjelesnim reakcijama Halle Berry postalo je primarni način doživljavanja ovog filma. Uz suze, riječ je o čuvenoj sceni seksa s Billyjem Bobom Thorntonom: o prizoru u kojem dvoje ljudi, nakon što su upravo na svojoj koži doživjeli onu poslovicu da nesreća nikad ne dolazi sama, a nemajući osvještenijega načina da iskažu svoju bol i osamljenost, stupa u brutalan snošaj, gdje tijela govore glasnije od riječi. Sirov emocionalni naboj te scene toliki je da mi je upravo nepojmljivo da je itko može doživjeti erotski nadražujućom. Iznenadna je i strašna i razorna i iscjeljujuća, sve se silnice dotadašnjih zbivanja prelamaju u njoj. Nakon nje, stoičnost u prihvaćanju sudbine više neće biti jedini izlaz za protagoniste filma: ostavit ćemo ih na putu individualnog osvještavanja onoga što su njihova tijela shvatila prije njih samih.

Osvještavanje i jest ključna riječ pri razmatranju ovoga filma. Hank, Thorntonov lik, osvijestit će svoj rasizam tek nakon što nesnošljivost njegova oca, koja je prožela dom, nagna njegova sina na samoubojstvo. Historijat mizoginičnosti i zadrtosti dotad mu je bio poput druge kože, implicirane u čuvarskoj odori. *Monster's Ball* promatra načine na koje te kože spadaju, te mogućnosti stjecanja novih, istinitijih, osvještenijih. Leticia, lik Halle Berry, prezire bivšega muža osuđenika, a ne voli ni sina kojeg ima s njim, zato što je, poput (danas već) većine Amerikanaca, pretio. Točno, scenarij filma jest konstrukcija koja će joj oduzeti i bivšeg muža i sina u drastično kratku roku, ali način na koji se film ne libi sugerirati da gubitak maloga debelog Tyrella, uza svu opipljivu bol, može i njoj predstavljati način da se riješi prošlosti koja je tišti. To je hrabar iskorak prema temama o kojima ne govore čak ni manje politički korektni.

Možda je za suptilnost i rječitost kojima *Monster's Ball* progovara o teškim temama na temeljito uvjerljiv način ipak najodgovorniji redatelj — Marc Forster, Nijemac rođen 1969, odrastao u Švicarskoj i odškolovan u New Yorku. Forsterovo vješto uravnoteživanje svih motiva priče uvijek se zasniva na sve temeljitijem poniranju u lik: istodobno, on ima toliko povjerenja u svoj ansambl da gotovo da i ne poseže za redateljskom elokvencijom koja bi njihov rad učinila nepotrebnim. Vizualna faktura filma pritom mu je do te mjere veristička (nezasićene boje, zrnatost, opipljivost propadanja) da bi film vrlo lako potonuo u tešku tezičnost kad ne bi u osnovi bio optimističan.

Od redateljskih i glumačkih vrlina pa sve do majstorske razine baratanja temom i pripadajućim motivima, ovo je znalački vođeno djelo autora čije ću nove radove željno iščekivati. Znam da je u Forsterovom slučaju riječ o ostvarenju još jedne poslovice, one o tuđoj kući; svejedno, ozbiljnost kojom on tematizira čitav spektar nesnošljivosti i ljudsku potrebu za skidanjem rasnih, spolnih, tradicijskih (odnosno nacionalnih, političkih) koža čini od *Monster's Balla* film koji bi trebao postati obveznom lektirom za sve hrvatske filmske redatelje.

Vladimir C. Sever

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Soba panike

Panic Room

SAD, 2002. — pr. Columbia Pictures Corporation, Hofflund/Polone, Indelible Pictures, Pixel Liberation Front, Ceán Chaffin, Judy Hofflund, David Koepp, Gavin Polone — sc. David Koepp; r. DAVID FINCHER; d. f. Conrad W. Hall, Darius Khondji; mt. James Haygood, Angus Wall — gl. Howard Shore; sgf. Arthur Max; kgf. Michael Kaplan — ul. Jodie Foster, Kristen Stewart, Forest Whitaker, Dwight Yoakam, Jared Leto, Patrick Bauchau, Ann Magnuson, Ian Buchanan — 112 min. — distr. Continental

Nakon razvoda Meg Altman kupila je u New Yorku kuću koja ima sklonište za slučaj nužde, te se s kćeri uselila u nju. Kad u njihov dom provale trojica lopova, Burnham, Raoul i Junior, armiranobetonsko sklonište pruži sigurno utočište, ali i postaje zamka jer je cilj provalnika sef koji se nalazi upravo u skloništu.

U razdoblju koje traje već dvadesetak godina, a prilično je uvjerljivo prikazano u filmu *Igrač* Roberta Altmana, kad se holivudska produkcija, po svemu sudeći, u potpunosti nalazi u vlasti očekivanja producenata i predviđanja knjigovođa, proizvodeći filmove u kojima glavne uloge imaju specijalni efekti ili glumački manekeni, namijenjene publici koja u kino mora doći u pratnji roditelja ili skrbnika, te zapravo svedene na puku izliku za razgranatu mrežu aktivnosti navodno popratne industrije igračaka, majica, kapica i *soundtrack*-albuma, što će ih po izlasku iz mraka dvorane platežno sposobni pratitelji odmah morati kupiti, pojava redatelja kao što je David Fincher nesvakidašnji je događaj. Za razliku od proizvoda nepregledne gomile međusobno lako zamjenjivih redatelja dostavljača infantilnih dosjetki za djecu i one koji takvima žele zauvijek ostati, blaženo zadivljeni pred iluzijom celuloidnoga šarenila, interes njegovih filmova nalazi se u filmskom oblikovanju. U prijevodu na jezik

reklamnih oglasa u dnevnom i tjednom tisku što se iz nekog čudnog razloga nazivaju filmskim kritikama, to glasi otprilike ovako: »*Filmovi su mu vizualno zanimljivi, ali im nerijetko nedostaje prava priča.*« No, za Finchera, dakako, u filmu i nema ničega osim vizualnog: povlačenja linije koja razdvaja iluziju slike od zbilje iluzije i koja se svakim filmom mora uvijek iznova redefinirati.

Soba panike, Fincherov peti dokaz da se i u Hollywoodu mogu snimati filmovi, a ne samo cjelovečernje reklame, u prvom je redu studija načina promatranja, te razrada složenih međuodnosa promatrača i promatranih, koji često nisu svjesni u kojem se od ta dva statusa nalaze. Po svojoj izvornoj namjeni, *soba panike* tajna je prostorija, zaštićena neprobojnima čeličnim vratima, koja zahvaljujući vlastitoj telefonskoj liniji i dovodu zraka i struje, monitorima kućne televizije te obilnim zalihama potrepština, ugroženim stanarima omogućuje dugotrajan boravak u sigurnosti od opasnosti vanjskoga svijeta. Kao što će se protagonistica, nedavno razvedena majka kćeri dijabetičarke Meg Altman uvjeriti, ona, međutim, ima i svoje doslovno značenje: to je soba u kojoj su oni koji u njoj borave neprestano u stanju paničnog straha. Tematsko-motivsko povezivanje, zapravo gotovo izjednačavanje, sigurnosti s panikom smješta taj film u logičan

slijed istraživanja problema uspostavljanja identiteta upravo u trenucima kad je doveden u, čini se, nerazrješivu krizu, što ih razrađuju dva Fincherova prethodna filma, *Igra* i *Klub boraca*.

Hermetički izolirane od ostatka svijeta u skrovitom kutku kuće u koju su se tek uselile, Meg i njezina kći Sarah preko sustava videokamera imaju panoptički nadzor nad ponašanjem trojice muških uljeza, provalnika u potrazi za blagom skrivenim, dakako, u *sobi panike*. Njihova je vizualna kontrola, međutim, razmjerna nemoći da bilo što poduzmu — telefonska linija nije uključena, zalihe ne sadrže prijeko potreban inzulin, a susjedi preko puta ne obaziru se na signale bljeskanjem baterijske svjetiljke. Što je najgore, provalnici, čini se, znaju neusporedivo više o tome kako funkcionira soba u koju ne mogu ući od onih koji se u njoj nalaze. Soba je, dakako, dobro poznat simbol pojedinca, dok potpuno zatvorena soba znači djevičanstvo, pa spolni razmještaj likova svakako nije slučajan, no nije li opisana situacija lako prispodobiva odnosu gledatelja, upućena u zakonitosti tvorbe fikcije, ali bezuvjetno isključena iz predočena dijegetičkog univerzuma, i glumaca, zatočenih u identitetu fiktivnih likova, koji tek trebaju otkriti kako njima ovladati?

Da bi razriješila neizdrživu situaciju, Meg Altman, čije prezime sadrži jasne implikacije procesa individuacije (onomastička karakterizacija lako je uočljiva i u imenima provalnika: impulzivna i nepouzdana Juniora, oprezna i pronicava Burnhama, te zagonetna i opasna Raoula), morat će izaći iz *sobe panike* u oba značenja toga pojma. I to bez utjecanja liniji manjeg otpora u obliku izvanjske pomoći policijske patrole.

Snalazeći se s onim što joj je u filmskom svijetu poluprazne kuće na raspolaganju, morat će preuzeti aktivnu ulogu u režiranju, postavljanju scenografije i podjeli uloga za konačni obračun, pri čemu će važan zadatak biti povjeren ne baš spektakularnim izvedbenim sposobnostima već prije dokazano nepouzdanog, a sada još i pretučenog bivšega muža.

Filmsko se pripovijedanje uglavnom odvija u stvarnom trajanju prikazanih događaja, a vrtoglavo virtuozno kretanje kamere nepoznatim prostorima kuće, koje uključuje provlačenje kroz (treba li reći, nimalo slučajno) ključanice i odvode te mnogobrojne krupne planove, gledatelje stavlja u položaj bespomoćna sveznanja ili sveznajuće bespomoćnosti, ostavljajući ih da neizbježan slijed zbivanja promatraju usredotočujući se na način, a ne predmet prikazivanja. Jodie Foster očekivano briljira u još jednoj ulozi koja zamagljuje granicu između djetinje naivnosti i samosvjesne zrelosti, izvlačeći upravo iz unutrašnjeg sukoba nelagode podjele vlastitog identiteta na dijete i odraslu osobu te očite nužnosti da se ona provede mogućnosti adekvatnijeg profiliranja ličnosti. Završni prizor filma, u kojem vidimo Meg i Sarah koje su prostranu, ali praznu udobnost te, kako smo vidjeli, iluzornu sigurnost zidova vile zamijenile sjedenjem na klupi u Central Parku, svakako prikazuje privremeno rješenje, ali ta provizornost ukazuje na ključni uvid o važnosti ostavljanja otvorenih mogućnosti, koje se, za razliku od unaprijed smišljenih planova i izračunatih vjerojatnosti ishoda, ne mogu pokazati pogubno pogrešnima. U što su se, pak, uvjerila i trojica provalnika koji su, očekivano, imali savršen plan. Usporedivši dramaturgiju *Sobu panike* s partijom šaha, Roger Ebert piše: »*Gubitak figura narušio je početnu simetriju i stvorio neravnopravnu situaciju na ploči — nepoznat teren na kojem figure moraju ispunjavati zadatke za koje nisu predviđene* [...], *strategija mora biti dalekosežnija jer su mogućnosti izbora smanjene. Žrtve mogu biti briljantne, ili mogu biti katastrofalne pogreške, ili samo prividne pogreške*.« Fikcija je, naime, nepredvidljiva kao i zbilja, od koje je i inače teško razlučiva. Takav zaključak dodatno naglašava skulptura Lewisa Carrolla u pozadini.

Ukratko, *Soba panike* film je koji mogu sa zanimanjem pogledati i gledatelji kojima horizont filmskih očekivanja ne počinje s Lucasom a završava s Tarantinom (između kojih je ne osobito širok spektar Spielberga, Camerona i Jacksona). S obzirom na repertoarnu politiku koja posljednjih desetak godina određuje što će gledati hrvatska publika, to je ne samo dovoljno, nego mnogo.

Tomislav Brlek

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

I tvoju mamu također

Y tu mamá también

Meksiko, SAD; 2001. — pr. Anhelo Producciones, Besame Mucho Pictures, Producciones Anhelo, Alfonso Cuarón, Jorge Vergara; izv. pr. Sergio Aguero, Amy Kaufman, David Linde, Sandra Solares — sc. Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón; r. ALFONSO CUARON; d. f. Emmanuel Lubezki; mt. Alfonso Cuarón, Alex Rodríguez — sgf. Marc Bedia, Miguel Angel Alvarez; kgf. Gabriela Diaque — ul. Maribel Verdú, Gael García Bernal, Diego Luna, Marta Aura, Diana Bracho, Emilio Echevarría, Griselle Audirac, Verónica Langer — 105 min. — distr. Discovery

Dva tinejdžera — Tenoch (Diego Luna) i Julio (Gael Garcia Bernal) otkrivaju da pred sobom imaju cijelo ljeto nakon što im djevojke odu na put u Europu. Na svečanosti upoznaju udanu Luisu (Maribel Verdu), te je općinjeni njome pozivaju na izlet na izmišljenu plažu Usta raja. Kad ona stjecajem okolnosti prihvati njihovu ponudu, trojac kreće na nezaboravan put...

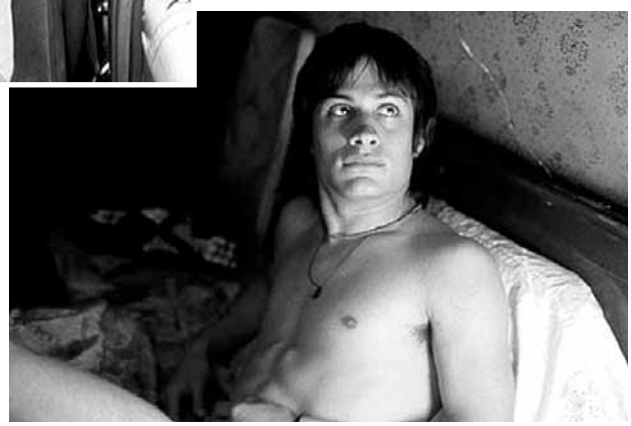
Pronositelj novoga vala meksičke kinematografije (uz prošlogodišnji hit — snažno remek-djelo *Pasja ljubav* Alejandra Gonzalesa Inarritua), film *I tvoju mamu također* u prvome je redu indikator kako *teen*-komedija može biti i više od anatomsko-gegovske humoreske — prava (grafička) studija seksualnih pitanja (i to vrlo poučna s obzirom na našu represivnu kulturu koja ne zna kako se sa seksom i seksualnošću uopće nositi), ali i alegorija socio-političkih meksičkih prilika, kao i slavlja života, puti i opće karnalne fascinacije (koja načinje i pitanja biseksualnosti kao najosnovnijega čovjekova stanja — naime brojne psihoanalitičke teorije desetljećima debatiraju o djetetu kao biseksualnom biću, što zadire i dalje, u transcendentalne i sociologijske sfere, te rasprave koliko je to prirodno, a koliko 'devijantno' ponašanje). *I tvoju mamu također* (smisao naslova otkriva se tek pred sam kraj filma) u užem je smislu (uvjetno nazvano) tinejdžerski film ceste, jer se tinejdžerima doduše bavi, ali nikako na način plitkih štancanih holivudskih primjeraka. Realizirajući u prvom redu muške adolescentske fantazije o vođenju ljubavi sa zrelijom ženom (kroz svojevrsne ekvivalente Beavisu i Buttheadu, posve apsorbirane u vlastite hormonalne snove — izvrsne, spontane Diega Lunu i veliku novu zvijezdu meksičkoga filma Gaela Garcíju Bernala — Tenocha i Julija), Cuarón u ovom (može zvučati kao kliše) filmu o odrastanju i traženju vlastita identiteta te postizanja zrelosti na (metaforičko-simboličnom) životnom putu, u automobil ka izgubljenom raju stavlja neobičan trio — dva dječaka s njihovim nevinim hedonizmom (prepunim cuge, lakih droga i dakako — seksa; koji ih ne čini bitno drukčijima od kolega iz *Američke pite*, iako još više reminiscencija vuku iz kultnog Truffautova *Julesa i Jima*) te duboko nesretnu mladu ženu (s djevica/kurva sindromom, a svakako pravom Mrs. Robinson ove priče), koja pritom na kocku stavlja mnogo više, iako u rukama drži sve konce, postajući *deus ex*

machina radnje (iznimno senzibilna i emotivna izvedba Maribel Verdú).

Teška i zahtjevna tema problema 'odraslih' dana je iz perspektive onih na prijelazu iz dječaštva u mladenaštvo, a itekako je uspješno nose i realiziraju sjajni mladi glumci naturalističkoga umjetničkog usmjerenja — apsolutni nacionalni miljenik Gael García Bernal (koji se glumom i osobnošću iskazao i u *Pasjoj ljubavi* i pred kojim su i brojni drugi nacionalni i internacionalni projekti), prpošni i njemu zrcalni Diego Luna, kao i fragilna Maribel Verdú, neobične ljepote i snažne senzualnosti. Portretirajući tri u osnovi izgubljena i osamljena lika, emotivno krhka i(li) intimistički nezrela, njihovi im tumači dopuštaju seksualnu provokativnost (Luisa to postaje nakon saznanja o muževoj nevjeri te pokušavajući se udaljiti od svog braka i bolesti na površini je zavodnica, a iznutra uplašena djevojčica u potrazi za smislom, ni približno odrasla kako bi to njezina 'starost' možda diktirala ili indicirala) odnosno *charolastras carpe diem* svjetonazorne orijentacije (Tenoch i Julio ne mogu vjerovati svojoj sreći kad im Luisa dopusti inicijaciju u njihov svijet borbe za njezinu naklonost što postaje prijelomna točka kušnje mladićkoga prijateljstva te dotiče temat krhkosti tinejdžerskih druženja koja počivaju na labavim 'interesnim' sklonostima).

No Cuarón je zreo i darovit redatelj koji nakon elegantnih američkih ostvarenja (šarmantnih Dickensovih *Velikih očekivanja* s Gwyneth Paltrow i Ethanom Hawkeom u glavnim ulogama, odnosno hvaljene *Male princeze* o maštovitoj i senzibilnoj djevojčici bez majke, a s ocem na ratištu — koja ni u kom slučaju nisu upućivala da se iza njih krije osoba s toliko erotičnoga zaigranog impulsa) u od sunca izbljedjelu ruralnom krajoliku vlastite domovine pronalazi drugačiju vrstu senzualnosti, te je podcrtava oštrim, agresivnim stilom, zlatastim koloritom i osornim, gotovo hrapavim osvjetljenjem (time naglašavajući i oštar kontrast kultura koje su-egzistiraju u Meksiku — bogate srednje klase i najsiromašnijih; naoružanih muškaraca i slasti zrela voća; leševa po cestama i robinzonska ljetovanja bez zamornih hotela s pet zvjezdica — u krajnjoj liniji Tenochova bogatstva i Julijeva života utopljena u prosjek mase). Općem dojmu pridonosi i neobična *off*-naracija — pri kojoj zvuci iz kadra iznenada posve prestaju, a glas naratora skicira detalje o osobi s ekrana, raščišćujući njezine emocije, budućnost (!) ili prošlost (katkad tako režući i najemotivnije trenutke).

Pritom život buja iz svakoga kadra — i preko ruba; stvarajući živopisnu, sirovu, ali i nježnu odu radosti života kao i autorov nesporan žal za mladosti. Tolika životnost može čak zasjeniti inteligenciju Cuarónova ostvaraja, učiniti da se jednostavno previde njegove bogate digresije — koloritne svadbene dekoracije na starim prašnim automobilima ili fiesta meksičkih seljaka, kao i mnoštvo drugih sitnih detalja i karaktera, integralnih dijelova filma i one njegove prave glazure.



Jedan je to od najprpošnijih i najradosnijih filmova viđenih u posljednje vrijeme na filmskom platnu; duha napunjena hormonima, svježeg i iskrenog, čak subverzivnog erotskog tretmana (gotovo opsjednuta, poput njegovih protagonista, a svakako trna u oku dežurnim moralistima); velika intenziteta strasti — putovanje kroz sjećanje (koje ipak nikad dokraja ne ostavlja razjašnjenim hoće li dva mladića dane provedene s Luisom smatrati najdragocjenijim životnim iskustvom ili će ih pak oni proganjati do kraja života i koje usprkos potki težine i melankolije ne uspijeva ostaviti okus gorčine ni nakon odgledana završetka) te je apsolutni *must-see* za svakoga dovoljno otvorena uma i srca.

Katarina Marić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Svijet duhova

Ghost World

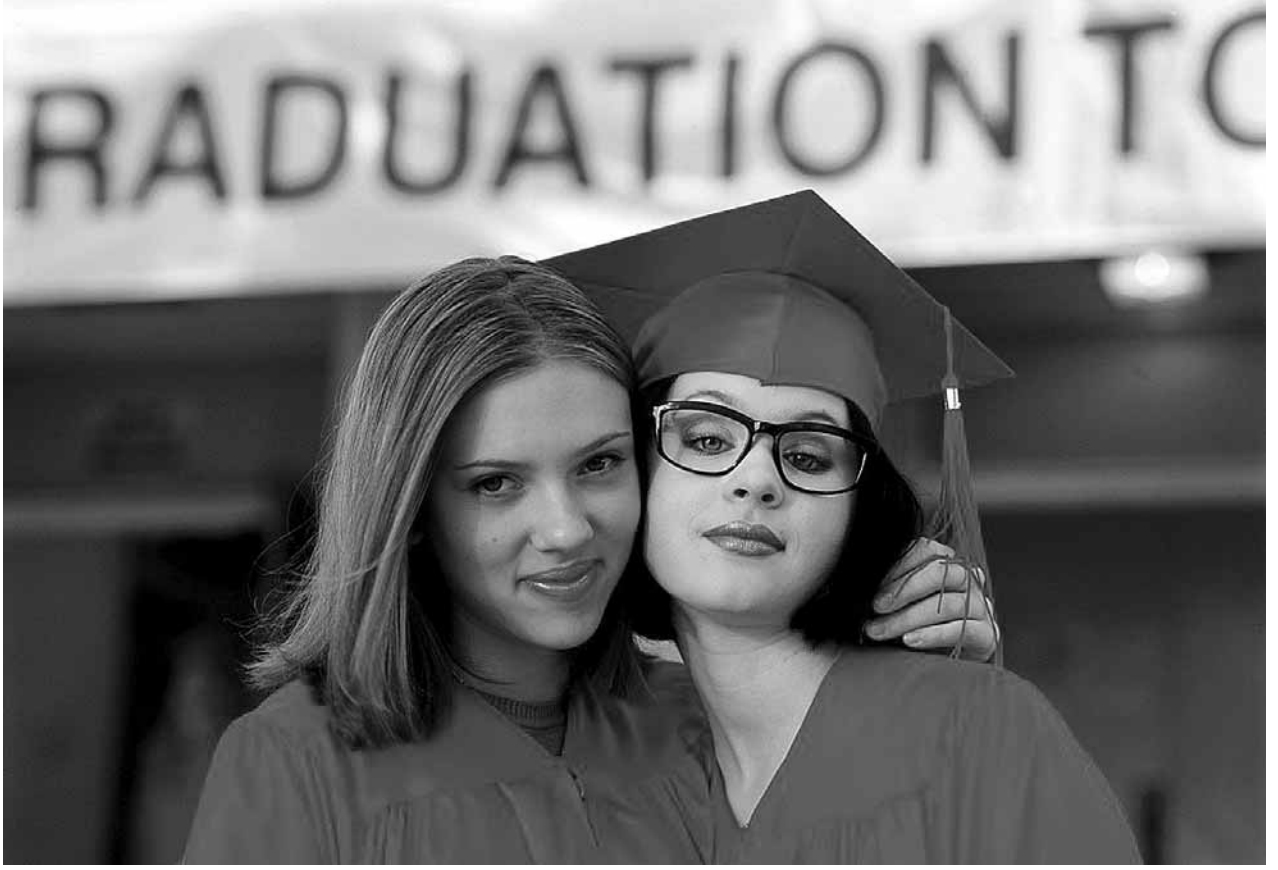
Velika Britanija, SAD, Njemačka; 2001. — pr. Advanced Medien, Capitol Films, Granada Film Productions, Jersey Shore, Mr. Mudd, United Artists, Lianne Halfon, John Malkovich, Russell Smith; izv. pr. Pippa Cross, Janette Day — sc. Daniel Clowes, Terry Zwigoff prema stripu Daniela Clowesa; r. TERRY ZWIGOFF; d. f. Affonso Beato; mt. Carole Kravetz, Michael R. Miller, Vincent Mourou — gl. Wayne Coster, David Kitay, Joe Lervold, Jaikishan Dayabha- i Pankal, Shankarsinh Raghuwanshi; sgf. Edward T. McAvoy; kgf. Mary Zophres — ul. Thora Birch, Scarlett Johansson, Steve Buscemi, Brad Renfro, Illeana Douglas, Bob Balaban, Stacey Travis, Charles C. Stevenson Jr. — 111 min. — distr. Discovery

Enid i Rebecca su najbolje prijateljice i nakon mature planiraju zajednički život. Hobi im je dosađivanje Joshu kojeg obe simpatiziraju, kao i zbijanje šala s muškaracima koji novinskim oglasima traže partnerice. Rebecca se zaposlila i traži stan dok Enid još uvijek nije spremna na takav korak. Kad se Enid sprijatelji s neobičnim Seymourom, jednom od žrtava njihovih neslanih šala, njihovo prijateljstvo naći će se na kušnji...

Ghost World (*Svijet duhova*) grafit je iz crnačke četvrti Chicaga koji je tako zaintrigirao Daniela Clowesa da ga je uzeo za naslov stripa koji je objavljivao u nastavcima u razdoblju od 1993. do 1997. u svom polugodišnjem stripalmanahu *Eightball*. Protagonistice *Svijeta duhova* dvije su tinejdžerke, Enid i Rebecca, na pragu ključnih odluka: upravo su maturirale, no ne pada im na pamet uključiti se u američku životnu utakmicu poput većine njihovih vršnjaka. Opsjednute razlikovanjem pravog i lažnog, one seciraju sve oko sebe, ali zapravo samo ljenčare. Enid ima još kakav-takav kontakt sa svijetom obveza jer se na nagovor oca prijavi na test za upis na koledž, dok bi Rebecca htjela da čitav život provedu u produljenom djetinjstvu. Muškarci u njihovu svijetu gotovo i ne postoje (osim Josha, koji je zaljubljen u Enid, ali završi s Rebeccom): njih dvije jedino vole i podnose jedna drugu, pa Rebecca u dva navrata — malo u šali, a malo ozbiljno — sugerira da bi lezbijska veza bila jedino rješenje njihove društvene autističnosti. Clowesow *Svijet duhova* intrigantan je primjerak postmodernističke *americane*, s junacima koji su na neki način punokrvno američki, ali su istodobno potpuno izvan socijalne matice: prostori koje strip oslikava bezlične su ulice, kafići i supermarketi kroz koje se samo prolazi ili se u njima odsutno zadržava, a niz bizarnih tipova koje Enid i Rebecca u njima susreću više ukazuju na stvaran svijet nego ono što dočaravaju mediji.

Terry Zwigoff zainteresirao se za *Svijet duhova*, jer i sam kao da je jedan od rubnih likova iz Clowesova stripa. Rođen 1948. u obitelji farmera, isprva je radio kao vozač kamiona, a zatim je životario svirajući gitaru, mandolinu i čelo. Prvi kontakt s filmom imao je tek u tridesetoj, kada je kamerom odlučio ovjekovječiti 75-godišnjega blues mandolinista i violinista Howarda Armstronga. Film *Louie Bluie* navodi kao datum proizvodnje 1986, no, napravljen je osam godina prije, što dostatno svjedoči o marginalnoj poziciji na koju je bio osuđen Zwigoffov redateljski prvijenac. Zato je *Crumb* iz 1994. dočekan kao jedan od velikih trenutaka američke kinematografije devedesetih. Zwigoff je uspio nagovoriti Roberta Crumba, legendarna po *underground*-stripu *Mačak Fritz* (čije se holivudske ekranizacije autor grozi), da zadre kamerom u njegovu intimu — stvaralački proces, erotske opsesije te bračne i obiteljske odnose. Rad na filmu u dva je navrata prekidan, budući da je Crumbu neprestana prisutnost filmske ekipe počela ići na živce, no nastavljen je tek kad bi redatelj — i to najozbiljnije — zaprijetio svom 'glavnom glumcu' samoubojstvom. *Crumb* je zbilja fascinantan film, portret umjetnika koji je prisiljen na eksplikacije iako mu je ključni stvaralački princip eluzivnost: u početku možda bismo ga još i smatrali ekscentrikom, no kad upoznamo njegovu dvojicu braće (od kojih se jedan ubio po završetku filma), postaje nam jasno da je Robert Crumb zapravo ostvario visoku razinu socijalizacije.

Crumb je u američkim kinima čak imao i komercijalnog uspjeha, pa je Zwigoff stekao dojam da bi mogao živjeti od filma. Za sljedeći projekt izabrao je *Svijet duhova*, no prošlo je nešto više pola desetljeća prije no što ga je realizirao. Zapravo, pravo je čudo kako je u tome uopće uspio, budući da su mu bile pedeset i tri godine kad se našao na setu igranog filma: bio je čak toliki diletant da je potkraj devedesetih



pomišljao da se upiše u školu rada s glumcima, a na snimanju bi se nerijetko iznenadio kad bi glumački profesionalci poput Stevea Buscemija ili Illeane Douglas prihvatili njegove sugestije.

Njegov *Svijet duhova* po redateljskom je postupku neobičan spoj rudimentarnosti i stilizirana postupka koji oponaša estetiku Clowesova stripa: scene su kratke, dramska zaoštravanja samo se naznačuju i odmah preskaču, a glumci najčešće monotono izgovaraju replike. Ipak, film postiže priželjkivani dojam kod gledatelja, dočaravajući iznimno uvjerljivu sliku Ameriku koja kao da postoji u nekom paralelnom svemiru — stoga što je Hollywood odbija pokazati jer je ne drži komercijalno poticajnom.

Ključna promjena u odnosu na strip napravljena je uvođenjem lika Seymoura, osamljenika koji strastveno skuplja stare ploče na 78 okretaja i dojmljivo elaborira kontradiktornost svijeta u kojem živi: svjestan je da je moderno doba u mnogočemu uznapredovalo, ali mu je njegova kultura potpuno strana; nasuprot tome, stara glazba i filmovi imaju uvjerljivost i prisnost koje nedostaju suvremenima. Stoga je on srcem u prošlosti, ali zna da mora živjeti u sadašnjosti. Seymour najprije postaje žrtva Enidine podvale, zatim njezin prijatelj a naposljetku i ljubavnik. Clowesov adolescentski dramski svijet time se prometnuo u priču o odnosu starijeg obožavatelja i maloljetnice što je bio Zwigoffov osobni izbor: u lik Seymoura utkane su mnoge njegove navike i manirizmi (kolekcionarstvo ploča, problemi s kičmom), a poput Crumba i redatelj je opsjednut mnogo mlađim ženama (uostalom, glavna su mu inspiracija bili filmovi *Grimizna ulica* Fritza Langa i *Lolita* Stanleyja Kubricka). Odnos Enid i Rebeke više nije tako intenzivan kao u stripu: tamo njih dvije tek u završnici kreću različitim životnim smjerovima, dok se u filmu prve emocionalne pukotine zapažaju već kad se Rebecca zaposli u kafiću. Također, dvije prijateljice razdvaja i činjenica što Enid sve više vremena provodi sa Seymourom (istodobno, u filmu je Josh, njihova *jabuka razdora* iz stripa, sveden na marginu).

Zwigoff se u filmu znatno više pozabavio temom umjetničkog stvaranja. Lik Enid transponiran je u potencijalnu umjetnicu koja ima probleme s okolinom, jer ne voli lažnjake i konformiranje. Na produženoj nastavi umjetničkih djelatnosti najbolje prolazi učenica koja konceptualne radove obrazlaže politički korektnom frazeologijom, dok Enidini crteži (djelo Crumbove kćeri Sophie) ostaju nezapaženi jer ih ona odbija tumačiti. Tek kad djevojka prihvati takva pravila igre, postiže prvi uspjeh, koji, međutim, njezina inherentna indolentnost pretvara u još veću katastrofu.

Zapravo, čitav je film napravljen kao opreka ostvarenjima s porukom. Taj koncept donekle kvari tek poprilično eksplicitna metafora u završnici, sa zamišljenim autobusom koji odvozi Enid u svijet kakav ona priželjkuje. Moglo se i bez toga, no i sama je Enid u filmu iskusila da laka rješenja nisu nešto najgore na svijetu.

Nenad Polimac

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Neustrašivi Spirit

Spirit: Stallion of the Cimarron

SAD; 2002; ani. — pr. DreamWorks SKG, Jeffrey Katzenberg, Mireille Soria — sc. John Fusco; r. KELLY ASBURY, LORNA COOK; mt. Clare De Chenu, Nick Fletcher — gl. Hans Zimmer, Bryan Adams; sgf. Kathy Altieri — glas. Matt Damon, James Cromwell, Daniel Studi, Chopper Bernet, Jeff LeBeau, John Rubano, Richard McGonagle, Matthew Levin — 83 min. — distr. Kinematografi

Pastuh Spirit bori se protiv trapera i graditelja želježnice da bi obranio teritorij svoga krda. Hvata ga vojska i odvodi u garnizon, odakle bježi s Indijancem plemena Lakota Little Creekom i boraveći u njegovu selu zaljubljuje se u kobilu Rain. Uskoro se Indijanci sukobljuju s vojskom.

Kompanija DreamWorks novim animiranim filmom nastavlja politiku znatnog, ali ne i korjenitog odmaka od Disneyjeve tradicije, koju je i sam Disney već počeo kršiti. *Neustrašivi Spirit* film je u kojem velik broj likova čine konji, ali oni, suprotno animiranoj tradiciji, ne govore, nego ržu, osim glavnog lika Spirita, koji mjestimično progovara kroz *off*-naraciju. U filmu, također, nema karikiranih pobočnih likova, nego su svi, uključujući i konje, oblikovani, za konvencije animiranog filma, razmjerno realistično. Dogodilo se da su antropomorfiziranim životinjama, proizašlima iz Disneyjeve tradicije, autori filma vratili veliki dio njihova životinjska dostojanstva.

Ovakve stilske promjene prema većoj, dakako, animacijom uvjetovanoj, realističnosti funkcioniraju estetski prilično uvjerljivo. Likovi životinja razumljivi su nam i bliski čak i dok ne komuniciraju ljudskim jezikom, a kraći dijelovi u kojima Spirit ipak progovara u *off*-naraciji funkcionalni su i ne smetaju realističnom doživljaju. Nenametljive su i pjesme Briana Adamsa, najčešće funkcionalno umetnute kao pratitelj i komentator radnje (npr. pripitomljavanje Spirita u garnizonu i razvoj ljubavnog odnosa Spirita i Rain). Animacija je također nenametljiva i funkcionalna, ali ne siromašna (posrijedi je rijetko uspješno postignuto uklapanje klasične i kompjuterske animacije) i time se suprotstavlja tipičnoj Disneyjevoj stilizaciji postignutoj manirističkim nagomilavanjem detalja, koji često pri gledanju postaju gotovo amorfna percepcijska masa. Takva jednostavnost i nenametljivost, bez gubljenja sižejnog bogatstva radnje, pogoduje protočnosti ritma, a time i dojmu uzbudljivosti prikazanoga, što film čini vrlo solidnim izdankom ambiciozne animirane zabave.

Uvjetovana realističnost postignuta je, osim stilom, poštivanjem društvenih i povijesnih zakonitosti Divljeg zapada s kraja 19. stoljeća. Dapače, *Neustrašivi Spirit* citira mnoge ikonografske, motivske i fabularne elemente igranofilmskoga žanra vesterna. Prisutan je ikonografski element ukroćenih i divljih konja i motiv njihova pripitomljavanja. Zatim, tu je s jedne strane indijansko selo, a s druge strane bjelački vojni garnizon usred pjeskovito-kamenog krajolika te fabularna formula indijansko-bjelačkog sukoba. Tu su još i traperi i željeznica koja se probija na Zapad. Bitan element koji nedostaje su kauboji, ali u ovom su filmu ipak glavni likovi njihovi četveronožni ljubimci.

Tu je i ideološka potka vesterna, odnosno sukob divljine i civilizacije, koji mnogi povjesničari i teoretičari filma određuju čak i kao najbitniji konstitutivni element žanra. Divljina je prikazana na osnovi prirodnog krajolika i likova Indijanaca i konja, pri čemu su konji antropomorfni simboli. Tako je glavni lik, pastuh Spirit, simbol nedirnute, divlje prirode, a osnovica cijelog sižeja njegova je borba protiv trapera, graditelja željeznice i vojske, simbola moderne civilizacije čije je temeljno određenje moć mijenjanja prirode.

Prije četrdeset godina gledatelj i poznavatelj žanra već i prije gledanja vesterna određivao je kauboje, tj. bijelce, u njemu kao pozitivce, a Indijance, odnosno crvenokošce, kao negativce filma. Od tada su se stvari pomalo počele mijenjati, ali nikad tako dosljedno kao posljednjih desetak godina, i to ne samo na filmu nego u cjelokupnom kulturološkom pogledu na mit Divljeg zapada. Kao rezultat toga, gledatelj filma *Neustrašivi Spirit* danas će napraviti upravo suprotno — već apriorno imat će doživljaj bijelaca u njemu kao negativaca, a Indijanaca kao pozitivaca. Uslijed promjene vladajuće političke ideologije i društvene klime u SAD-u, posebno motivirane jedanaestorujanskim događajima, koja je već uzrokovala ponovno filmsko desničarenje (patetični, reakcionarni *Bili smo vojnici* o Vijetnamskom ratu), *Neustrašivi Spirit* mogao bi postati jedan od posljednjih čistih primjeraka politički korektnog, liberalnog filma koji je vladao Hollywoodom posljednjih desetak godina.

Juraj Kukoč

Vidocq

Francuska; 2001. — pr. Centre National de la Cinématographie, Le Studio Canal+, RF2K Productions, Rigolo Films 2000, Studio Canal, TF1 Films Productions, Dominique Farrugia; izv. pr. Olivier Granier — sc. Jean-Christophe Grangé, Pitof; r. PITOF; d. f. Jean-Pierre Sauvaire, Jean-Claude Thibaut; mt. Thierry Hoss — gl. Bruno Coulais; sgf. Jean Rabasse; kgf. Carine Sarfati — ul. Gérard Depardieu, Guillaume Canet, Inés Sastre, André Dussollier, Edith Scob, Moussa Maaskri, Jean-Pierre Gos, Isabelle Renauld — 100 min. — distr. Blitz

Pariz 1830. Dok gradom vlada nemir zbog moguće revolucije, slavni detektiv Vidocq (Depardieu) nestaje u bezdanu prilikom borbe s protivnikom Alkemičarem. Mladi novinar Etienne piše Vidocqovu biografiju i kreće istražiti okolnosti njegove smrti.

Definicije filmskih žanrova vrlo su krhke i uglavnom problematične. Tako se kritičari dovijaju nazivima poput humorne melodrame ili pak kostimirano-pustolovnog trilera (s elementima horora), što zvuči vrlo prispodobivo ovom filmu, ali je jednako tako nebulozno. Problem, međutim, postaje banalan kada ustvrdimo da je to djelo zapravo vrhunski primjerak narativnog oblika romanse kojem više-manje možemo prispodobiti sve one komercijalne filmove koje pak ne možemo označiti kao komedije. Kao što znamo, romansa je u temelju beskonačan oblik u kojemu središnji lik koji se nikad ne razvija i ne stari ide iz jedne pustolovine u drugu sve dok autor ne posustane.

Otvoreni završetak filma, u kojem Vidocq pobjeđuje, ali protivnik (očito) preživljava, na što upućuju i završni kadrovi takve točke gledišta koja sugerira nečije gledanje (a zbog prijetećeg ozračja taj netko mora biti antagonist) nedvosmisleno ilustrira navedenu postavku. Gledatelj koji je prihvati od samog početka neće tako imati nikakvih problema. Stoga junakova navodna smrt na samom početku ne zabrinjava jer baš onda možemo znati da će se on nešto kasnije sasvim sigurno pojaviti.

Sam je početak kao u svakoj dobroj romansi, silazak u donji svijet, svijet okrutnosti i zatvora, a u njemu se ovdje odigravaju prvi i posljednji sukob protagonista i antagonista, što svjedoči o još jednoj osobini žanra — cikličkoj strukturi. Alkemičar pak potpuno prirodno posjeduje sve atribute demonskog pa tako primjerice egzistira na upijanju tuđe energije (zato nosi zrcalnu masku), a glavna mu je preokupacija metaforičko proždiranje djevica. Do sukoba junaka i protivnika dolazi dakako na klasičnim točkama sraza apokaliptičkog svijeta i svijeta prirode koji predstavlja junak (a to drugo potvrđuje funkcionalnost prizora idile s Vidocqom i njegovom mladom ljubavnicom) poput stubišta (po mogućnosti u tornju) ili tamnice s brojnim tunelima, hodnicima i bunarima. Ukoliko navedeni (provizorni) nabačaji primjera (kojih ima daleko više, a spomenuti možemo još simbolični broj tri ilustriran trostrukim sukobom Vidocqa i Alkemičara — na početku, sredini i završetku filma) potvrđuju film kao romansu, onda su bilo kakvi mogući prigovori upućeni fabularno-sižejnim aspektima, a postavljeni s gledišta realističke dramaturgije, neodrživi i izlišni. Naime realistički nemoguć i nevjerojatan svijet ovoga filma prožet žudnjom, erotskim i nasilnim svijet je romanse kao oblika koji teži snu o ispunjenju želje. Kako je, međutim, *Vidocq* francuski film, on se ne zadovoljava time da bude tek majstorski kompendij obrazaca romanse (a u čemu se oslanja na bogatu tradiciju književne romanse u Francuskoj, ponajprije karakteristične i slavne prethodnike kao što su *Misteriji Pariza* Eugènea Suea), nego u narativno tkivo upleće i vrlo inteligentne reference na Srpanjsku revoluciju, u osvit koje se film odigrava (a što pojačava ozračje prijetnje i neizbježne propasti).

Istodobno, odjeci nadrealizma u naglašenoj vizualnoj stilizaciji pojedinih prizora upućuju i na sklonost eksperimentu, odnosno avangardi ili estetičkoj provokaciji kao konstanti francuske kinematografije čije neke stalne motive poput bijega u idilu ili razočaranja u bližnje (navodni Vidocqov najveći obožavatelj i apologet zapravo je njegov smrtni neprijatelj) također rubno inkorporira. Stoga u konačnici *Vidocq* svjedoči da zabava ne mora nužno biti glupa, nego ne samo inteligentna već i svjesna svoje (žanrovske i općekulturne) tradicije i konteksta, a to je već dovodi na opasan rub umjetnosti, na kojem se i ovaj film smjestio.

Bruno Kragić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Hartov rat

Hart's War

SAD; 2002. — pr. Cheyenne Enterprises, David Foster Productions, David Ladd Films, Metro-Goldwyn-Mayer, David Foster, Gregory Hoblit, David Ladd, Arnold Rifkin; izv. pr. Wolfgang Glattes — sc. Billy Ray, Terry George prema romanu Johna Katzenbacha; r. GREGORY HOBLIT; d. f. Alar Kivilo; mt. David Rosenbloom — gl. Rachel Portman; sgf. Lilly Kilvert; kgf. Elisabetta Beraldo — ul. Bruce Willis, Colin Farrell, Terrence Dashon Howard, Cole Hauser, Marcel Iures, Linus Roache, Vicellous Reon Shannon, Maury Sterling — 125 min. — distr. Continental

Kasno razdoblje Drugoga svjetskog rata. Američki ratni zarobljenici u njemačkom logoru, predvođeni pukovnikom McNamarom, planiraju bijeg. Kao paravan organiziraju, prema odobrenju nacističkog zapovjednika logora, suđenje crnačkom avijatičarskom časniku zbog ubojstva rasističkog zatočenika, također američkog vojnika. Branitelj okrivljenog mladi je poručnik Hart koji ne zna ništa o bijegu...

Karijera Gregoryja Hoblita podsjeća na onu Michaela Manna. I Hoblit je kao i Mann prvo stekao ime na televiziji, afirmiravši se kao član kreativnih timova serija *Hill Street Blues*, *Zakon u LA-u* i *Njujorški plavci*. Ti su mu angažmani donijeli devet nagrada Emmy pa je nakon dosezanja TV-plafona prešao na film. No, za razliku od Manna, koji je odmah startao s osebujnim filmskim projektima, Hoblit se odlučio za ziheraški debi mediokritetskim trilerom *Iskonski strah* s Richardom Gereom i Edwardom Nortonom. Komercijalno se potvrdivši nastupnim ostvarenjem, promijenio je pravac i krenuo u znatno kreativnijem smjeru. Njegov sljedeći film bio je fascinantan triler-horor *Posrnuli*, uradak zadivljujuće atmosfere u kojem je Denzel Washington ostvario impresivnu ulogu, a uslijedila je *Prava frekvencija*, najambicioznije ostvarenje dosadašnjeg Hoblitova opusa, film složene strukture u kojoj se žanrovski miješaju obiteljska drama, SF i triler, sve u svrhu ispjevavanja emocionalno izrazito povišene (nostalgične) ode (srednjostaleškoj američkoj) obitelji.

Hartov rat svojim se kreativnim dometima ne može nositi s *Posrnulima* i *Pravom frekvencijom*, ali ipak je riječ o intrigantnu i tumačiteljski zahvalnu filmu. Relativno složena priča u funkciji je preispitivanja određenih moralnih dvojbi i u konačnici veličanja pojedinačne i skupne odvažnosti, žrtvovanja u ime viših ciljeva, patriotizma, ljudskosti, uglavnom onih vrijednosti koje generalno krase američku naciju, gledajući dakako iz njezine vlastite vizure. Na prvi pogled, *Hartov rat* puki je podobnjačko-promidžbeni proizvod koji smjera uzdizanju Amerike i Amerikanaca na pijedestal humanističke avangarde, čime se odlično uklapa u aktualne težnje Busha mlađeg, no u jasno naznačenu, eksplicitno ironičnu podtekstu krije se subverzija. Naime, središnji dio filma zauzima suđenje jednom od američkih zatočenika koje organiziraju sami Amerikanci, a koje im omogućuje njemački zapovjednik logora. Taj njemački pukovnik (odlična izvedba Marcela Iuresa), sa superiorne pozicije ironičnog europskog intelektualca, dopušta suđenje jer s pravom očekuje da će ono nalikovati američkim filmovima, tj. trivijalnoj, ali učinkovitoj zabavi. Taj trenutak filma dragocjen je signal za njegovo tumačenje. Sve što slijedi eksplicitno je artificijelna parada uzvišenih iluzija koje Amerikanci vole gajiti o sebi, parada koja ispunjava svoju osnovnu funkciju — razgaljuje tzv. prosječnog gledatelja, ali onom sofisticiranijem jasno daje do znanja da je riječ o pukoj filmskoj tlapnji koju ni u kom slučaju ne treba shvatiti ozbiljno. No, kao što maskarada sa suđenjem pomaže logorašima u bijegu, dakle pokaže se učinkovitom, tako i filmska tlapnja učinkovito sudjeluje u stvaranju i održavanju poželjnog ideološkog obrasca. Čini se da je upravo to (skrivena) poenta *Hartova rata*, u tom smislu postmodernističkog rada *par excellence*. Ako se ne dovodi u pitanje, osobno vrlo mi sumnjivo, glasovito *Cahiersovo* skupno tumačenje Fordova *Mladog Lincolna* kao filma koji prividno podupirući dominantnu ideologiju tu istu ideologiju dekonstruira, onda ima daleko manje razloga sumnjati u sofisticirano ironične i istodobno cinične namjere Gregoryja Hoblita.

Damir Radić

Sve zbog jednog dječaka

About a Boy

Velika Britanija, SAD, Francuska; 2002. — pr. Kalima Productions, Studio Canal, Tribeca Productions, Working Title Films, Tim Bevan, Robert De Niro, Brad Epstein, Eric Fellner, Jane Rosenthal; izv. pr. Lynn Harris, Nick Hornby — sc. Peter Hedges, Chris Weitz, Paul Weitz prema romanu Nicka Hornbyja; r. CHRIS WEITZ, PAUL WEITZ; d. f. Remi Adefarasin; mt. Nick Moore — gl. Badly Drawn Boy; sgf. Jim Clay; kgf. Joanna Johnston — ul. Hugh Grant, Nicholas Hoult, Toni Collette, Rachel Weisz, Isabel Brook, Victoria Smurfit, Jonathan Franklin, John Kamal — 101 min. — distr. Kinematografi

Will (Hugh Grant) bogati je neoženjeni trideset-i-nešto-godišnjak koji, tragajući za slobodnim ženama, izmisli da ima sina te počne odlaziti na sastanke samohranih roditelja. Usporedno s tim upozna dvanaestogodišnjega Marcusa (Nicholas Hoult), predmet ismijavanja školskih kolega, te se rađa zanimljivo prijateljstvo — Will pomaže Marcusu da postane cool, a Marcus pomaže Willu da konačno postane zreo muškarac.

Nakon *Nogometne groznice* i *High Fidelityja*, evo nam treće ekranizacije engleskoga književnika i jednoga od čelnika generacije *novih puritanaca* Nicka Hornbyja. Odluka da se ekranizacija Hornbyjeva bestselera prepusti autorima *Američke pite* Chrisu i Paulu Weitzu mogla je biti mač s dvije oštrice — Weitzovi su u *Američkoj piti* iskazali neupitni autorski potencijal, što je, međutim, u recentnom slučaju moglo biti pogubno. I sâm promišljan gotovo na filmski način — jer je čišćenje fabule od suvišnih detalja temeljno skupno obilježje *novih puritanaca* i jedna od njihovih manifestnih osnova — roman *Sve zbog jednog dječaka* mogao je postati poligon nepotrebnoga autorskog iživljavanja Chrisa i Paula Weitza. Oni su već u *Američkoj piti* plesali na tankoj liniji razdvajanja autorstva i samozadovoljnoga prenemaganja te su, srećom, uspjeli održati uravnoteženost. Opet srećom, Weitzovi su iscrpno i smireno iščitali Hornbyjevo djelo pa smo kao posljedicu dobili pitak i zabavan film, što su i temeljne odlike Hornbyjeva romana.

Brojni su kritičari, ali i obični konzumenti filmske kulture, u *Sve zbog jednog dječaka* prepoznali mušku verziju *Dnevnika Bridget Jones*. Ta se usporedba na načelnoj razini čini posve opravdanom. No, *Dnevnik Bridget Jones* na neki način počiva na trenutku karakterističnu za slobodnu tridesetogodišnjakinju, koja se, u potrazi za muškarcem svojega života, opterećuje suludim dominantnim manekenskim standardima tjelesne težine (potpuno je druga stvar koliko je roman Helen Fielding uspješno prenesen na film). Problem Willa, glavnoga lika Hornbyjeva romana u glumačkom labuđem pjevu Hugha Granta, mnogo je općenitiji problem muškoga (ne)sazrijevanja, nesnalaženja, krivih procjena, što je podcrtano činjenicom da gotovo istovjetni problemi muče i njegova maloljetnog prijatelja. I bez pseudopsiholoških pomoćnih detalja, *Sve zbog jednog dječaka* dobrim dijelom opovrgava tvrdnju o *muškarcima kao jednostavnim i ženama kao mnogo zamršenijim bićima*. Naravno, to opovrgavanje vjerojatno je nesvjesno i slučajno, iako se teško može reći kako je sam film površniji od književnoga predloška. Nakon što su u *Američkoj piti* imali posla s *kretenima tinejdžerske dobi*, Paul i Chris Weitz ovdje su u sadržajno-formalnom — nikako i kvalitativnom — smislu otišli korak natrag i korak naprijed. Unatoč svim mogućim svjetonazornim američko-britanskim razlikama, u slobodnoj interpretaciji redateljskoga puta Weitzovih lako možemo zamisliti Marcusa kako za nekoliko godina uživa u *umreženim spolnim općenjima*, ali i tinejdžere iz *Američke pite* kako negdje na pragu sredovječnosti i dalje glume pubertetlije nesposobne i sumnjičave prema istinskoj ljubavi. Zato su se možda Chris i Paul Weitz u sve to lijepo i uklopili.

Njihovo redateljsko umijeće ovdje je potpuno nepotrebno dalje hvaliti. Kao što se nogometnim žargonom kaže kako je sudac izvrsno obavio svoj posao jer je bio nevidljiv, isto vrijedi i za posao koji su Weitzovi obavili u *Sve zbog jednog dječaka* (ta bi se usporedba, vjerojatno, vrlo svidjela i Hornbyju kao vatrenom nogometnom navijaču, koji ni u ovom romanu nije propustio dječačku sobu ukrasiti *Arsenalovim* obilježjima, što su Weitzovi u jednom kadru vjerno prenijeli iako kao Amerikanci vjerojatno za londonski *kraljevski klub* nikad ni čuli nisu). Uz Hugha Granta odličan glumački posao obavila je Toni Collette u ulozi Marcusove majke, potpuno autistične za probleme koje u školi proživljava njezin sin. Nick Hornby imao je sreće sa još jednim svojim romanom koji filmska industrija nije uspjela upropastiti. Pitanje je, međutim, koliko će ga ta sreća pratiti s obzirom na najavljeni američki *remake Nogometne groznice*.

Ivan Žaknić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Stuart Mali 2

Stuart Little 2

SAD; 2002. igr./ani. — pr. Columbia Pictures Corporation, Franklin/Waterman Productions, Red Wagon Productions, Lucy Fisher, Douglas Wick; izv. pr. Jason Clark, Jeff Franklin, Gail Lyon, Rob Minkoff, Steve Waterman — sc. Bruce Joel Rubin; r. ROB MINKOFF; d. f. Steven B. Poster; mt. Priscilla Nedd-Friendly — gl. Alan Silvestri; sgf. Bill Brzeski; kgf. Mona May — ul. Geena Davis, Hugh Laurie, Jonathan Lipnicki; glas. Hrvoje Klobučar, Dijana Bolanča, Sanja Marin, Zlatko Ožbolt, Filip Zubak — 78 min. — distr. Continental

Ljudska obitelj Mali, koja je prije tri godine usvojila bijeloga mišića Stuarta kao ravnopravna člana, dobiva prinovu — djevojčicu Martu. Osim Marte, u Stuartov život na neobičan način stiže i živahna ptičica Mandica, u koju se on zaljubi. Kad Mandica nestane bez traga, mali miš, sa svojim prijateljem bijelim perzijskim mačkom Zvonimirom, kreće u potragu...

Za razliku od poplave mnogobrojnih filmskih nastavaka kojima je zatrpan kinorepertoar (recentni primjeri *Blade 2*, *Ljudi u crnom 2*, *Leteći ljubimac 3*), nastavak animirano-igrane komedije *Stuart Mali* iz 1999. nije napravljen samo zbog zarade. *Stuart Mali 2* jedan je od rijetkih sljednika koji je jednako kvalitetan kao i original i u kojega se vidi inovativnost i svježina. Budući da knjiga E. B. Whitea *Stuart Mali* po kojoj je snimljen istoimeni film nema nastavak, scenarij *Stuarta Malog 2* originalno je djelo scenarista Brucea Joela Rubina, koji je u skladnu cjelinu uklopio sve elemente zahvaljujući kojima je *Stuart Mali* postigao uspjeh (u prvom redu atmosferu i emocionalno bogatstvo) i originalnoj glumačkoj postavi (kako živih glumaca tako i onih računalno oblikovanih) pridodao nove likove te ih sve proveo kroz zanimljive situacije, dotaknuvši se pritom tema poput: otuđenja među 'braćom' (starijeg dječaka više od igre s mišićem sada zanima igranje *play-stationa* s vršnjacima), laganja i njegovih posljedica, ljubavne prijevare kao i lopovluka. *Stuart Mali 2* neodoljivo je simpatičan film u kojem je naivnost nekih dijaloga prihvatljiva u svrhu stvaranja tople atmosfere.

Redatelj Rob Minkoff vrlo je dobar poznavatelj animiranog medija (bio je jedan od animatora *Male sirene* (1989), redatelj vrlo uspjela *Kralja lavova* (zajedno s Rogerom Allersom, 1994) kao i originalnog *Stuarta Malog*). Zahvaljujući tome kao i popriličnom budžetu animacija životinjskih likova izvedena je besprijekorno uvjerljivo, a lik Stuarta Malog odiše životnošću kao rijetko koji sličan.

Atmosfera je filma romantično-nostalgična, pa je teško odrediti vrijeme radnje iako ima dosta asocijacija na pedesete. Odjeća Malih i njihovo pokućstvo toplih boja dražesno su staromodni, a u eksterijerima naglasak je na starim neboderima New Yorka i starinskoj kući s cvjetnjakom pored Central Parka u kojoj živi obitelj Mali. U tu se atmosferu uklapa i ljupka scena gledanja filma u *drive-in* kinu — mišić Stuart i ptičica Mandica sjede u njegovu automobilu-kabrioletu (zapravo dječjoj igrački) pred malim televizorom i gledaju najromantičniju scenu iz *Vrtoglavice* (znakovito je da Hitchcockova Madelaine, kao ni Mandica, nije ona za koju se predstavlja).

Priznanje treba odati domaćem distributeru zbog sinkronizacije glasova filmskih likova što omogućuje djeci da lako prate sadržaj filma. Pritom su osobito dobro sinkronizirane životinje (Stuart Mali — Hrvoje Klobučar, Mandica — Dijana Bolanča, Sokol — Tomislav Ralić), ne samo zato što se, za razliku od ljudi, u njih ne vidi da u originalu govore engleski nego i zato što njihov jezik nije tako nestvarno književan (što je problem pri prijevodu ljudskih dijaloga, jer potencira naivnost njihova sadržaja). Najuspjeliji su prijevod dijalektalni govori mačaka: Zvonimir (glas Željko Duvnjak) govori zagrebačkim dijalektom, a Ante (glas Siniša Popović) splitskim — što je pojačalo komični učinak njihovih rečenica.

Okorjeli cinici svakako trebaju izbjegavati *Stuarta Malog 2* jer bi ih mogao zaraziti nepopravljivim optimizmom. Zaključno, riječ je o jednom od najuspješnijih dječjih filmova ove godine, ljupkom, dražesnom i duhovitom igrano-animiranom filmu koji se može najtoplije preporučiti i djeci i roditeljima.

Goran Ivaniš

Uljez

Impostor

SAD; 2002. — pr. Dimension Films, Mojo Films, P. K. Pictures, Gary Fleder, Marty Katz, Daniel Lupi, Gary Sinise; izv. pr. Michael Phillips — sc. Caroline Case, Ehren Kruger, David N. Twohy prema pripovjetki Philipa K. Dicka; r. GARY FLEDER; d. f. Robert Elswit; mt. Bob Ducsay, Armen Minasian — gl. Mark Isham; sgf. Nelson Coates; kgf. Abigail Murray — ul. Gary Sinise, Madeleine Stowe, Vincent D'Onofrio, Tony Shalhoub, Tim Guinee, Elizabeth Pena, Mekhi Phifer, Gary Dourdan — 95 min. — distr. UCD

Godina je 2079. i Zemlja je u ratu s nadmoćnijim vanzemaljskim osvajačima Centurijancima. Znanstvenik Spence Olham (Gary Sinise) radi na specijalnom oružju kojim bi ljudi mogli preokrenuti tijek rata. Međutim, bojnik Hathaway (Vincent D'Onofrio) iz Državne agencije za sigurnost ima podatke da je Olham ustvari centurijanski replikant koji je poslan na Zemlju da izvrši atentat na premijerku...

Ove godine izašla su čak dva filma koja se zasnivaju na kratkim pričama kultnog pisca znanstvene fantastike Philipa K. Dicka. Naravno, skromno produciran i slabije kvalitete, *Uljez* Garyja Feldera ostao je u drugom planu, iza *Specijalnog izvještaja* Stevena Spielberga. No, činjenica je da su priče Philipa K. Dicka toliko inspirativne, da ni jedna od nekoliko ekranizacija njegovih dijela nije polučila loš film, a bilo je remek-djela poput *Istrebljivača* i vrsnih ostvarenja poput *Potpunog opoziva*. Iako je *Uljez* snimljen s malim budžetom, redatelj Felder, koji je i poznat po vizualno raskošnim filmovima, tu je slabost vrlo dobro sakrio stalnom uporabom filtra u boji. S druge strane, čini se da Dickove priče i zahtijevaju prepoznatljiv vizualni stil koji bi dodatno potencirao depresivne i bezizlazne situacije. *Uljez* nije film bez slabosti, a najviše se osjeća pomalo nespretno razvučeno trajanje od sat i pol. Naime, projekt je prvobitno zamišljen kao jedan od dijelova *The Light Years Trilogy*, od koje je Miramax na kraju odustao, pa je *Uljez* razvučen na trajanje cjelovečernjeg filma.

Film ima vrlo zanimljive implikacije o ljudskoj budućnosti, ali i o aktualnim zbivanjima. *Uljez* je završen prije prošlogodišnjega terorističkog napada na SAD, te tema o izvanzemaljskom robotu teroristu uistinu zvuči intrigantno.

Iako je Gary Sinise ponudio dobar nastup, on jednostavno nije tip glumca koji zrači potrebnom karizmom i nije baš uvjerljiv kao protagonist oko čije se sudbine vrti budućnost Zemlje. Ali zato Vincent D'Onofrio zaslužuje najviše ocjene za interpretaciju hladnokrvna bojnika Hathawaya, koji ne preže ni od čega da bi ostvario svoj cilj, te je upravo stoga od početka antipatičan. Kad se potkraj filma pokaže da nije potpuno bešćutan, to i ne predstavlja neko veliko iznenađenje, nego očekivani dio njegove zatomljene osobnosti za koju smo samo čekali da izađe na površinu. Osim Sinisea i D'Onofria, ostatak glumačke ekipe, bez obzira što je riječ o poznatijim glumačkim imenima, najobičniji su statisti. U prvom redu potpuno su neiskorištene Madeline Stowe, koja tumači Olhamovu ženu, dok je slučaj još gori s Elizabeth Pena, odnosno premijerkom na koju treba biti izvršen atentat. Da je kojim slučajem nešto više rečeno o premijerki, imali bismo jasniju i uvjerljiviju sliku tmurne budućnosti. Redatelj Fleder uspješno je oslikao Olhamov kaos progonjenosti, ali smo tako u središnjem dijelu filma dobili bezglavu jurnjavu, za koju se Fleder ipak iskupljuje intrigantnim završetkom.

Goran Jovetić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Petar Pan u Nigdjezemskoj

Return to Never Land

SAD, Kanada, Australija; 2002. — pr. Walt Disney Animation Australia, Walt Disney Animation Canada, Walt Disney Animation, Walt Disney Pictures, Christopher Chase, Dan Rounds — sc. Temple Mathews; r. ROBIN BUDD; mt. Anthony F. Rocco — gl. John Flansburgh, John Linnell, Joel McNeely; sgf. John Kleber — glas. Harriet Owen, Blayne Weaver, Corey Burton, Jeff Bennett, Kath Soucie, Andrew McDonough, Roger Rees, Spencer Breslin — 72 min. — distr. Kinematografi

Prošlo je dosta vremena otkako je Petar Pan posljednji put vidio Wendy. U međuvremenu, ona je odrasla i postala majka djevojčice Jane i dječaka Dannyja. Drugi je svjetski rat i Wendy svojoj djeci priča o Petru Panu. Jane ne vjeruje u priče dok je ne otme Kapetan Kuka misleći da je Wendy. Kako bi je oslobodio, Petar Pan će se ponovno sukobiti sa starim neprijateljem...

Nastojeći do kraja komercijalno iskoristiti poznate likove iz svoje slavne tradicije Disneyjev studio počeo je izbacivati nastavke uspješnih dugometražnih animiranih filmova. *Pepeljuga* i *Kralj lavova* samo su neki od naslova čiji su nastavci završili izravno na videotržištu. Za razliku od *Snjeguljice*, priča *Petra Pana* (zasnovana na knjizi Jamesa M. Barrieja iz 1904) nije tako zaokružena, što je otvaralo mogućnosti za nove pustolovine na što se Disneyjev studio odvažio tek nakon gotovo pola stoljeća.

Producenti su imali više povjerenja u *Petra Pana u Nigdjezemskoj* no u ostale nastavke dobro znanih animiranih filmova pa u kinodvoranama možemo gledati solidan crtić koji ipak ostaje u sjeni svojega prethodnika. Pritom treba priznati da original nije bio remek-djelo poput *Snjeguljice*, no kroz medije je lik Petra Pana, letećega dječaka koji ne želi odrasti, stekao globalnu popularnost. Nastavak je uz većinu likova sačuvao i ono najvažnije — izvornikovu atmosferu. *Petar Pan u Nigdjezemskoj* nije osobito originalan jer posuđuje ključne elemente zapleta od originala, no pronađena je prava mjera između poznatoga i novog. U žarištu radnje je djevojčica Jane, no nemamo dojam da je lik Petra Pana ili nekoga drugog upropašten. Čuvenoga krokodila koji je proganjao Kapetana Kuku zamijenila je hirovita divovska hobotnica, no zloći Kapetan i dalje je kombinacija cinična starog kicoša, opaka vođe i plašljivca.

Petar Pan u Nigdjezemskoj uspijeva u teškoj zadaći prikazivanja ratnog okružja na crtanom filmu, premda je ono samo sumorna zbilja suprotstavljena rajskom otoku nebeske Nigdjezemske. Od Vile Zvončice preko gusara do Izgubljenih dječaka brojni poznati likovi bivaju oživljeni starom energijom, zabavljajući današnju generaciju djece kao i mnoge prije njih. *Petar Pan u Nigdjezemskoj* vedra je, u usporedbi s kompjuterski animiranim *Shrekom* ili *Čudovištima iz ormara* nostalgična i staromodna komedija koja po malo čemu odražava vrijeme u kojem je snimljena. Uz pomoć vilinskoga praha s Petrom Panom ponovno letimo u prošlost — ljepotu, nevinost i naivnost djetinjstva, što dokazuje da maštovito kreirani likovi nikad ne zastarijevaju.

Goran Ivaniš

Ubojstvo po brojevima

Murder by Numbers

SAD; 2002. — pr. Castle Rock Entertainment, Schroeder Hoffman Productions, Warner Bros., Richard Crystal, Nur Nur Cummings, Susan Hoffman, Barbet Schroeder, Scott Simons; izv. pr. Sandra Bullock, Jeffrey Stott — sc. Tony Gayton; r. BARBET SCHROEDER; d. f. Luciano Tovoli; mt. Lee Percy — gl. Clint Mansell; sgf. Stuart Wurtzel; kgf. Carol Oditz — ul. Sandra Bullock, Ben Chaplin, Ryan Gosling, Michael Pitt, Agnes Bruckner, Chris Penn, R. D. Call, Tom Verica — 120 min. — distr. Intercom Issa

Dvojica studenata, Richard Haywood i Justin Pendleton, počinili su 'savršeno' umorstvo kako bi dokazali svoju intelektualnu superiornost. Istraga je dodijeljena iskusnoj policijskoj istražiteljici Cassie Mayweather, koja se u istragama vodi ponajprije svojim instinktom. Za razliku od Cassie, njezin pomoćnik Sam Kennedy uvijek se drži pravila, što često ne dovodi do ispravnih zaključaka...

Priča o dvojici mladih rafiniranih židovskih intelektualaca, Leopoldu & Loebu, koja je 1924. godine punila stranice čikaških crnih kronika, nakon što su hladnokrvno ubili dječaka kako bi savršenim zločinom demonstrirali intelektualnu nadmoć, nije mogla proći bez filmskoga transfera. Najprije je njihov slučaj zaintrigirao perverznoga Hitcha (šifra: *Omča*), koji je u njihovim ničeovskim diskursima pokušavao locirati korijene fašizma. Potom je Richard Fleischer (šifra: *Compulsion*) iščitavao njihovu priču kao sagu o jednom istinitom zločinu. A zatim je Tom Kalin, perjanica *novog pederskog filma* (šifra: *Swoon*) eksplicitno naglasio njihove *gay*-sklonosti začinjene dostatnom dozom sadomazohizma, nakon što ga je zaintrigirala taktika njihova branitelja, koji je tijekom suđenja pokušao okarakterizirati njihovu homoseksualnost kao patološku devijaciju, zbog čega nisu mogli biti odgovorni za vlastite postupke.

Barbet Schroeder njihovu je slučaju pridodao malo modernističkog štiha, čime se nastavlja njegova recentna opsesija adolescentnim prijestupnicima (autorov prethodni film *Naša gospa od cvijeća* pozabavio se nasilnom svakodnevicom jednoga kolumbijskog *baby killera*). U Schroederovu filmu Leopolda i Loeba zamjenjuju Justin i Richard, koji se doimlju kao da su netom prošli audiciju kod Larryja Clarka. Justin čita Rimbauda, uzgaja orhideje, obožava Nietzschea i drži predavanja svojim razrednim kolegama o naravi dobra i zla, slobode i poslušnosti. A Richard je portretiran kao nihilistički stroj za proizvodnju mržnje. Razredna crna ovca i njegov popularni prijatelj povlače se u napuštenu vilu na oceanskim stijenama na svoje večernje randevue, pri čemu je homoerotski podtekst njihova odnosa tek neznatno naznačen, dok čaše ispunjene apsintom dižu u dijaboličnim zdravicama (»*Pomračimo svijet!*«). Za njih je ubijanje igra kojom pokušavaju dokazati svoju domišljatost. Nakon što biva razotkriven leš njihove žrtve, na scenu stupa traumatizirana detektivka Sandra Bullock, koja trusi J&B, obožava Sheryl Crow i koristi se seksom kao najubojitijim oružjem. U tom trenutku isplivat će na površinu svi nedostaci koji se vezuju za Schroederov holivudski transfer, kad autor pristaje na korporacijska pravila igre i počinje robovati žanrovskim konvencijama, što je pomalo neobična taktika za filmaša koji je svoju umjetničku karijeru započeo kao *Cahiersov* filmski kritičar i Godardov suradnik. Tada će nepotrebno staviti u prvi plan lik detektivke (Sandra Bullock, ujedno i producentica filma) i njezine traume iz prošlosti, iako je njezino lice svedeno na dva izraza: otvorene oči (u neočekivanim situacijama) i širom otvorene oči (u normalnim situacijama). A njezin novi partner (bezlični Ben Chaplin) sveden je na pukog statista, doimajući se pored nje poput jelena ukočena automobilskim farovima. Dakako, momci su ti koji kradu film. Nadasve čudesni Ryan Gosling, jedan od najzanimljivijih američkih glumaca mlađe generacije, koji me već oborio s nogu uznemirujućim portretom, pazi sad, mladog neonacističkog Židova u filmu *The Believer*. Jer, sve dok Schroeder ostaje u njihovu društvu, film je prožet dostatnom dozom tabloidnog intenziteta.

Dragan Rubeša

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Spider-Man, Čovjek-pauk

Spider-Man

SAD; 2002. — pr. Columbia Pictures Corporation, Marvel Entertainment, Sony Pictures Entertainment, Ian Bryce, Laura Ziskin; izv. pr. Avi Arad, Stan Lee — sc. David Koepp prema stripu Stana Leeja i Stevea Ditka; r. SAM RAIMI; d. f. Don Burgess; mt. Arthur Coburn, Bob Murawski — gl. Danny Elfman; sgf. Neil Spisak; kgf. James Acheson — ul. Tobey Maguire, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco, Cliff Robertson, Rosemary Harris, Randy Poffo, J. K. Simmons — 121 min. — distr. Continental

Kada srednjoškolca Petera Parkera prigodom posjeta laboratoriju slučajno ugrize genetski modificirani pauk, on dobije nadnaravne moći — može se penjati po zidovima poput pauka i iz zapešća izbacivati paučinu. Isprva Peter svoje prednosti želi dobro unovčiti, ali nakon tragične smrti svog ujaka on postaje beskompromisni borac protiv zločina koji će se morati sukobiti s genijalnim zločincem koji također posjeduje nadnaravne moći, Zelenim zloduhom...

Ekranizacija legendarnoga stripa o Čovjeku-pauku, koji je još ranih 60-ih osmislio crtač Stan Lee, fascinantna je zbog nekoliko razloga, s time da ni jedan od njih nije povezan s kvalitetom filmskoga naslova. Nakon brojnih manje uspjelih ekranizacija, tek se sada krenulo u visokobudžetnu filmsku verziju tog stripa. Scenarij je doživio nebrojene izmjene, i prošetao se kroz ladice gotovo svih holivudskih studija, da bi se na kraju završna verzija s potpisom Davida Koeppa, jednog od najboljih holivudskih scenarista, našla u rukama darovita redatelja Sama Raimija. Zapanjujuće je kako su dobar redatelj i još bolji scenarist uspjeli napraviti slabašan film, koji ipak ulazi u povijest kao ostvarenje s najboljom početnom zaradom od početka kinematografije.

Točnije, Raimijev *Spider-Man* zapravo je ufilmljena i malko proširena prva epizoda stripa. A zna se da su trebali proći deseci godina i izmijeniti se nekoliko crtača i scenarista tog stripa da bi se on pomaknuo s bedema *mainstream*-stripa i zakoračio u provokativne art-vode. *Spider-Man* iz tih davnih dana bio je običan šund namijenjen djeci, a upravo je takva i ekranizacija. Od Sama Raimija smo, bez obzira što se u posljednje vrijeme taj redatelj povija trivijalnom ukusu i zahtjevima industrije, očekivali barem film koji i odrasli mogu odgledati bez zijevanja.

Frapantno je kako su akcijske scene beskrvno režirane, a bolji poznavatelji izvornog stripa uvidjet će da su neke scene doslovno preuzete iz originalnih strip-kadrova. I tu se postavlja osnovno pitanje, kako netko može uživati u takvoj doslovnosti bez ijedne natruhe autorstva. Činjenica je da se išlo u toliko doslovnu vjernost stripu da se jasno vidi kako Tobey Maguire prilično nalikuje nacrtanom Peteru Parkeru, a sličnost je još frapantnija i bizarnija ako usporedimo lik urednika novina koji traži fotografije Spider-Mana. Kostimografi koji su kreirali Spider-Manov kostim napravili su odličan posao, ali istovremeno i totalno zabrljali kada je riječ o oružju i opravi Zelenog zloduha. Usporedba stripa i filma neizbježna je pa se stoga treba pozabaviti i dijalozima koji su vrlo loše i šturo napisani, te niti u najmanjoj mjeri ne pridonese plastičnosti ionako papirnatih likova. Naime, baš kao i pojedine scene iz stripa, u usta glumaca najčešće su stavljene, i to doslovno, rečenice koje su se u stripu pojavljivale u oblačićima, što je i više nego porazno čak i za scenarista mnogo manjeg kalibra od Koeppa.

Prvi dio filma, koji se odnosi na srednjoškolca Parkera, prije njegove preobrazbe znatno je kvalitetniji, jer je tu Maguire, inače vrlo dobar glumac, imao barem minimalna prostora da pokaže nešto od talenta. Ali potenciranje njegove čežnje za Mary Jane (Kristen Dunst), čitavu je situaciju svelo na dobro poznate klišeje iz tinejdžerskih televizijskih trakavica. U odnosu na ostale stripovske junake, može se zaključiti da Raimijev *Spider-Man* u svemu zaostaje za *Batmanom* Tima Burtona i prva dva nastavka *Supermana* i samim time znači veliko razočaranje.

Goran Jovetić

Kate i Leopold

Kate & Leopold

SAD; 2001. — pr. Konrad Pictures, Miramax Films, Cathy Konrad; izv. pr. Kerry Orent, Meryl Poster, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. James Mangold, Steven Rogers; r. JAMES MANGOLD; d. f. Stuart Dryburgh; mt. David Brenner — gl. Rolfe Kent, Sting; sgf. Mark Friedberg; kgf. Donna Zakowska — ul. Meg Ryan, Hugh Jackman, Liev Schreiber, Breckin Meyer, Natasha Lyonne, Bradley Whitford, Paxton Whitehead, Spalding Gray — 121 min. — distr. UCD

Stuart pronađe vremenski tjesnac, ode u 1876. i zabunom dovede u sadašnji New York Leopolda, engleskog vojvodu. Leopold se zaljubljuje u Kate, bivšu Stuartovu curu. Mora se vratiti u prošlost točno određenog dana i sata, jer će vremenski tjesnac nakon toga biti zatvoren sljedećih stotinjak godina.

Popularnost svakoga žanra zasniva se na ponavljanju tipičnih fabularnih i stilskih odrednica u svakom filmu koji tom žanru pripada. Kate i Leopold još je jedan takav film, melodrama s karakterističnim zapletom dvoje ljudi koji se susreću i čiji se odnos uz razne prepreke pretvara u snažnu ljubavnu vezu. Film posjeduje i tipizirani lik čudaka (ili čudakinje), koji obično dolazi iz neobičnog društvenog, geografskog ili povijesnog krajolika i spontanošću, osjećajnošću i dobrotom mijenja uštogljeni, hladni karakter budućega partnera i njegove okoline. Takva konvencija razvila se u brojnim ljubavnim komedijama posebno nakon 80-ih, doba doživljena kao ere *yuppieja* koji cijeli život trče za karijerom i društvenim ugledom zanemarujući stvari poput spontane zabave, ljubavi i prijateljstva. Te stvari u filmu im otkriva lik čudaka poput Leopolda, koji u sebično i hladno moderno doba donosi klasične vrednote plemenitosti i romantičnosti.

Da bi bio zabavan, svaki žanrovski film mora nuditi i nešto novo, jer bi gledatelju bez novoga ono prepoznatljivo postalo dosadno. U filmu *Kate i Leopold* temelj te novosti romanca je između ljudi iz dvije suprotne povijesne situacije. No, taj koncept nemaštovito je iskorišten, i zbog njega se konvencije u ovom filmu ne doimlju ništa manje klišejizirane i površne nego što jesu. Razvoj ljubavne veze lišen je kemije i vrlo predvidljiv. Leopoldovo terapeutsko pomaganje svim ostalim likovima da pronađu dobrotu i spontanost toliko je naivno i već viđeno da bi mu trebala mnogo veća doza sadržajnosti i šarma da ikoga uvjeri u svoju poruku. Dapače, i sama kako-tako originalna ideja samo je izvor novih nemaštovitih klišeja vezanih uz snalaženje čovjeka iz prošlosti u svijetu budućnosti. Kraj filma pak nudi obrat koji više nikoga ne može iznenaditi.

Juraj Kukoč

Dosje Doušnik

Lek

Nizozemska; 2000. — pr. All Yours Film, Rolf Koot, Jean van de Velde; izv. pr. Anthony Boerma, Theo Challa — sc. Simon de Waal, Jean van de Velde prema romanu Jana van Daalena; r. JEAN VAN DE VELDE; d. f. Jules van den Steenhoven; mt. Herman P. Koerts — gl. Fons Merkies; kgf. Simone Geels, Lilian Wadilie — ul. Cas Jansen, Ricky Koole, Thomas Acda — 105 min. — distr. Discovery

Mladi nizozemski policajac Eddie gotovo slučajno postane sudionikom i žrtvom složenog kriminalističkog pothvata...

Nizozemski film *Dosje Doušnik* (koji je prošle godine pod nazivom *Curenje* osvojio Zlatnu arenu za režiju u Puli) odlikuje niz slabosti svojstvenih američkom visokoproračunskom filmu. *Dosje Doušnik* izraziti je predstavnik žanrovskoga filma, kriminalističkog s naglašenim predznakom trilera, u kojem redatelj (i koscenarist) Van de Velde preuzima uvriježene obrasce žanra, smješta ih u društveno uvjetovano nizozemsko zaleđe i pokušava nadograditi nizom motiva koji bi trebali upotpuniti njegovu slojevitost. No, griješi već u scenariju u kojem nema jasne provedbe ni prikazivanja slojevitosti. Zaplet, koji je presudnim sastojkom uvjerljivosti trilera, vrluda bez usmjerenja, a scenaristi se gube u zanatskim obrascima predloška i zapletu kojem su podzapletima kanili pridati dubinu, a stvorili zbrku. Središnji se lik mladoga policajca našao tako u bespogovornom metežu, bez stvarnog temelja na kojem bi gledatelj mogao postići višu razinu uživljavanja, pa čak i suosjećanje s njegovim posvemašnjim otuđenjem i gotovo gubitkom identiteta, jer je u zbivanjima ostao bez zaleđa institucije, prijatelja, a gotovo i bez supruge.

Jasan je pokušaj dvojnosti osobnosti samoga policajca s doušnikom, kriminalcem koji je i prijatelj iz djetinjstva, kao i opreka s policijskim partnerom koji je doušnik kriminalaca, ali ni taj pokušaj nije dosljedno proveden. Rani je motiv naglašavanja obiteljskog zaleđa, uprkos mogućem dojmu tragičnosti, ostao tek površnim motivom što vodi prema raspletu. A, takav je rasplet više namjenskim, nego logičnim nastavkom priče. Nema dvojbi da na takvu scenarističkom predlošku ni ostali dio zanatskoga postava oblikovanja filmske građe, pa ni glumačka izvedba, ne mogu pridonijeti stvaranju solidne cjeline.

Tako *Dosje Doušnik* postaje nizozemskim pokušajem preuzimanja modela američkoga visokoproračunskog filma, očito u nastojanju da se postigne i veća tržišna isplativost. Posljedica je, međutim, gubitak identiteta ne samo nizozemskog filma, nego i identiteta njegovih stvaralaca.

Tomislav Čegir

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Resident Evil

Velika Britanija, Njemačka, SAD; 2002. — pr. Constantin Film Produktion GmbH, Davis Films, Impact Pictures, New Legacy, Paul W. S. Anderson, Jeremy Bolt, Bernd Eichinger, Samuel Hadida; izv. pr. Victor Hadida, Daniel S. Kletzky, Robert Kulzer, Yoshiki Okamoto — sc. i r. PAUL W. S. ANDERSON; d. f. David Johnson; mt. Alexander Berner — gl. Marco Beltrami, Marilyn Manson; sgf. i kgf. Richard Bridgland — ul. Milla Jovovich, Michelle Rodriguez, Eric Mabius, James Purefoy, Martin Crewes, Colin Salmon, Pasquale Aleardi, Heike Makatsch — 100 min. — distr. UCD

U tajnoj podzemnoj tvornici tvrtke Umbrella dogodi se incident: razbije se ampula koja sadrži ubojiti virus, na što glavno računalo, Crvena kraljica, automatski reagira zatvarajući sve izlaze i ubijajući sve zaposlenike. Sedmero pripadnika posebnih jedinica ulazi u tvornicu kako bi otkrili što se zapravo dogodilo, no njihova se ekspedicija pretvara u bitku za opstanak jer se većina zaposlenika, zaražena eksperimentalnim biovirusom, preobrazila u krvoločne zombije.

Filmske ekranizacije popularnih računalnih igara zasad nisu urodile ni izbliza tako intrigantnim djelima kao što je slučaj s obradama stripova, a najnoviji primjer, *Resident Evil*, neće nimalo popraviti tu lošu bilancu. Nakon filma *Smrtonosna bitka* moglo bi se reći kako se Britanac Paul W. S. Anderson već specijalizirao u toj vrsti posla. Očito zadrti obožavatelj PC/PS igara, Anderson ne nalazi motiva da dramaturški razradi zadane predloške, nego se ponajprije trudi vjerno prenijeti na platno atmosferu igre i akcijski je što dinamičnije vizualizirati. On je u svojoj namjeri uspio, no gledateljima koji nemaju emotivan odnos prema inače vrlo popularnoj igrici to i neće mnogo značiti. Zamišljen kao kompilacija hit motiva iz kultnih horora i SF-filmova, poput *Aliena*, *Noći živih mrtvaca*, *Stvora*, *Duhova Marsa*, pa čak i *2001: Odiseje u svemiru*, s blagom antiglobalističkom potkom, *Resident Evil* zapravo je vrlo neproduhovljen i neduhovit *hit and run* tehnohoror u kojemu se tek lik Mille Jovovich nameće kao zanimljiva vizualna, ali nažalost ne i psihološki intrigantna, pojava.

Možda bi u Hollywoodu trebali razmisliti o ideji da ubuduće tu vrstu posla povjere redateljima koji sami nisu ovisnici o igricama, autorima koji bi ih dramaturški i idejno, a ne samo režijski, razigrali i dali im smisao postojanja izvan samog ubijanja negativaca. Jer, bez toga filmovi poput *Resident Evil*, i prije njega mnogo razvikanijeg *Lara Croft: Tomb Raider*, ostavljaju dojam pomalo invalidnih djela, raskošnih tridesetpetmilimetarskih videoigara, ali bez *joysticka*, što je u svakom pogledu jadno iskustvo.

Igor Tomljanović

Čovjek koji je tužio Boga

The Man Who Sued God

Australija; 2001. — pr. Empress Road Productions, Gannon Films, New South Wales Film & Television Office, Showtime Australia, The Australian Film Finance Corporation, Ben Gannon, Mark Joffe — sc. John Clarke, Don Watson; r. MARK JOFFE; d. f. Peter James; mt. Peter Barton — gl. David Bridie; sgf. Luigi Pittorino; kgf. Lisa Meagher — ul. Billy Connolly, Judy Davis, Colin Friels, Bille Brown, Wendy Hughes, Blair Venn, Emily Browning, Vincent Ball — 102 min. — distr. VTI

Steve Myers (Billy Connolly) bivši je odvjetnik koji je postao ribar. Kad njegov brod uništi oluja, a osiguranje mu ne želi platiti odštetu tvrdeći kako je brod uništila viša sila, Steve putem suda traži odgovornost Boga i njegovih predstavnika na zemlji.

Mark Joffe australski je redatelj kojega filmska publika pamti po uspješnici *Cosi* (1996) s Benom Mendelsohnom i Toni Collette. Billy Connolly poznati je britanski komičar koji se odlučio na *privremeni rad* u Australiji. *Čovjek koji je tužio Boga*, proizvod njihove zajedničke suradnje, slabašan je i ni po čemu zapažen film koji se tko zna kojim putovima ubacio na naš filmski repertoar. Većina kritičara koju je zapala dužnost baviti se tim uratkom isticala je sasvim zanimljivu ideju na kojoj film počiva. Mješavinom *slapstick* humornih elemenata (a jamstvo humornosti trebao je biti Billy Connolly) i spomenute temeljne ideje, Joffe i scenarist John Clarke pokušali su na zabavan način preispitati ulogu i smisao religije u suvremenom svijetu otvarajući, neka velika pitanja na koja im, čini se, i nije bila namjera odgovoriti.

Umjesto razrađivanja onoga što se činilo zgodnom idejom koja je trebala nositi cijeli film, Joffe i Clarke bezraložno su se počeli baviti nizom sporednih situacija — primjerice romancom glavnoga lika i novinarke Anne (Judy Davis) — koje bi i imale opravdanja da nisu realizirane na smrtno dosadan i predvidljiv način. Način režije Marka Joffea i njegovo podcrtavanje onoga što bi trebalo biti ključno i smiješno zorno dokazuju kako je taj redatelj svjetlosnim godinama udaljen od svoje negdašnje obećavajuće karijere, a Billy Connolly bi, u pokušaju zadržavanja sintagme *jednoga od najsmješnijih ljudi na svijetu*, u budućem morao mnogo pažljivije birati nove projekte. *Čovjek koji je tužio Boga* nije, dakako, najgori film ovogodišnjega repertoara. Problem je što dolazi iz zemlje bogate filmske tradicije čiji djelići tek ponekad — i onda na način filmskog ekscesa kao u ovom slučaju — dopiru do ovih krajeva.

Ivan Žaknić

Asterix i Obelix: Misija Kleopatra

Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre

Francuska, Njemačka; 2002. — pr. CP Medien AG, Centre National de la Cinématographie, Chez Wam, KC Medien AG, Katharina, La Petite Reine, Le Studio Canal+, Pathé Entertainment, Renn Productions, TF1 Films Productions, Claude Berri, Pierre Grunstein — sc. Alain Chabat, prema stripu Renéa Goscinnyja, Alberta Uderza; r. ALAIN CHABAT; d. f. Laurent Dailland; mt. Stéphane Pereira — gl. Philippe Chany; sgf. At Hoang; kgf. Philippe Guillotel, Tanino Liberatore, Florence Sadaune — ul. Gérard Depardieu, Christian Clavier, Jamel Debbouze, Monica Bellucci, Claude Rich, Gérard Darmon, Alain Chabat, Dieudonné — 108 min. — distr. Blitz

Egipatska se kraljica Kleopatra okladi s rimskim vladarom Cezarom da će mu za samo tri mjeseca usred pustinje sagraditi najraskošniju palaču na svijetu. Kleopatrin se arhitekt Numerobix za pomoć se obrati starom galskom čarobnjaku s kojim u Egipat dolaze Asterix i Obelix...

Ekranizirati popularni strip doista nije lako. Sustići ga izvornom filmskom maštovitošću i uzbudljivošću još je teže. A uvjerljivo je najteže snimiti samo po sebi prepoznatljivo djelo koje bi u percepciji prosječna gledatelja u potpunosti nadmašilo polaznu stripovsku umjetničku formu. Nažalost, ingeniozni strip Renéa Goscinnyja i Alberta Uderzoa o dvojici Gala koji se sa sunarodnjacima pomoću čudesnog napitka uspješno suprotstavljaju starorimskim osvajačima već drugi put zaredom u svojoj filmskoj adaptaciji dokazuje sve tri navedene pretpostavke. No, najveći je problem francuske akcijske komedije *Asterix & Obelix: Misija Kleopatra* redatelja i scenarista Alaina Chabata (*Didier*) da i ne pokušava sa stranica ovog planetarno omiljenog stripa makar djelomice pred filmske kamere prenijeti specifičan tip humora i estetike koji su i proslavili dogodovštine žilavog Asterixa i punašnog Obelixa.

Nakon komercijalno uspješnog *Asterixa i Obelixa protiv Cezara* iz 1999. bilo je samo pitanje trenutka kada će pred gledatelje diljem svijeta stići sljedeća kinoepizoda. I dok su dosljednu filmsku infantilizaciju stripa dobronamjerni kritičari prvoga dijela pripisivali neiskustvu i želji autora da se prilagode različitom umjetničkom kontekstu, ovogodišnji je nastavak posve opstruirao rafiniranu duhovitost tandema Goscinny & Uderzo predstavivši skupu i nemaštovitu slikovnicu čija su ciljana publika isključivo mlađi osnovnoškolci. Ili barem svi oni koji se tijekom stotinjak minuta trajanja filma dragovoljno odriču iole kompleksnijih kognitivnih funkcija.

Bez pogođena humora, ritma i poruke, Chabatov je film tako tek modna pista izazovnih kreacija seksipilne Monike Belucci kao Kleopatre i korektno kontrapunktiranje Christiana Claviera i Gérarda Depardieua u naslovnim ulogama svoj silini vizualnih efekata. Pravoga pak efekta niotkud.

Boško Picula

Glasnici vjetra

Windtalkers

SAD; 2002. — pr. Lion Rock, Metro-Goldwyn-Mayer, Terence Chang, Tracie Graham-Rice, Alison R. Rosenzweig, John Woo; izv. pr. C. O. Erickson — sc. John Rice, Joe Batteer; r. JOHN WOO; d. f. Jeffrey L. Kimball; mt. Jeff Gullo, Steven Kemper, Tom Rolf — gl. James Horner; sgf. Holger Gross — ul. Nicolas Cage, Adam Beach, Christian Slater, Peter Stormare, Noah Emmerich, Mark Ruffalo, Brian Van Holt, Frances O'Connor — 134 min. — distr. Continental

Tijekom Drugog svjetskog rata prekaljen i traumatiziran marinac Joe Enders (Cage) dobiva specijalni zadatak da tijekom američke invazije na japanski otok Saipan pod svaku cijenu zaštiti Navajo Indijanca Yahzeea (Beach). Naime, Amerikanci su se za šifriranje poruka koristili jezikom Navajo Indijanaca koji Japanci nisu uspjeli dešifrirati, te je to Amerikancima bila jedna od većih prednosti u ratu na Pacifiku, a donijela im je i pobjedu.

Bez obzira što su *Glasnici vjetra* Johna Wooa vrlo nesavršen film, ne bi ga valjalo otpisati kao još jedno najobičnije holivudsko patriotsko prenemaganje. Istina je da naslov filma nije doživio bilo kakvo ekspliciranje, pa je ostao nejasan. Priča jest dobrano natopljena patetikom, dramaturgija je prilično mlitava, i slijedi iskušani recept — red krvave akcije, red kontempliranja za vrijeme zatišja, a i Cage je, kao i obično, malčice preglumljen. Također svi su likovi, glavni i sporedni, na neki način posuđeni iz izdanaka ratnog žanra. Ali nekim čudom Woo nas ipak uspijeva dirnuti. Ponajprije je riječ o gradaciji prijateljstva između Endersa i Yahzeeja, u kojem ima toliko ljudskosti. Pohvalu zaslužuju i vrlo atraktivni akcijski prizori koji su svojevrstan autorski potpis Johna Wooa, ali redatelj je vještinu uspješno demonstrirao i u suptilnu stvaranju psihoze. Za to se Woo poslužio brzim skiciranjem sporednih likova, a ostavljen je dojam kao da su oni kamerom ulovljeni posve slučajno. Tako je barem djelomično postignut realni prikaz ratnoga kaosa.

Vojnim se stručnjacima sigurno digla kosa na glavi od ovog filma jer uporaba spomenute šifre nije potrebna kada se njome javlja pozicija neprijateljskoga topništva, koje američki brodovi bombardiraju nekoliko sekundi nakon dojave koordinata — vezisti su komotno koordinate mogli izdiktirati i na japanskom, jer se topovi ne mogu pomaknuti u tako kratku vremenu. Šteta zbog ovakvih promašaja, jer *Glasnici vjetra* uz neke preinake mogli su postati vrlo dobro ostvarenje.

Goran Jovetić

Grof Monte Cristo

The Count of Monte Cristo

SAD, Velika Britanija; 2002. — pr. Birnbaum/Barber, Count of Monte Cristo, Ltd., Spyglass Entertainment, Touchstone Pictures, World 2000 Entertainment, Ltd., Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman; izv. pr. Chris Brigham — sc. Jay Wolpert prema romanu Alexandrea Dumasa oca; r. KEVIN REYNOLDS; d. f. Andrew Dunn, Tim Wooster; mt. Stephen Semel, Christopher Womack — gl. Ed Shearmur; sgf. Mark Geraghty; kgf. Tom Rand — ul. James Caviezel, Guy Pearce, Richard Harris, James Frain, Dagmara Dominczyk, Luis Guzmán, Michael Wincott, Albie Woodington — 131 min. — distr. Kinematografi

Fernand Mondego, grof od Morcerfa, optužio je Edmonda Dantesa za izdaju kako bi se mogao oženiti njegovom zaručnicom Mercédes. Edmond je osuđen i utamničen u zloglasnom otočnom zatvoru Chateau D'If u kojem provodi idućih trinaest godina, no uspijeva pobjeći te uz pomoć zakopana blaga postaje grof Monte Cristo i provodi okrutan plan osvete.

Kad je riječ o transferu književnih klasika u ozračje pokretnih slika, najintrigantnije su oduvijek bile one adaptacije čiji autor ne pokušava 'prepisati' roman, nego ga 'nanovo napisati'. Takav postupak teško se može očekivati od holivudskog štancera Kevina Reynoldsa, koji se još nije iskupio nakon katastrofalnoga *Vodenog svijeta*. Priču Dumasova klasika nije potrebno prepričavati. Riječ je jednostavno o klasičnoj storiji o nevino optuženu čovjeku i strategiji koju pokušava upotrijebiti kako bi se osvetio onima koji su ga izdali. Riječ je, dakle, o idealnoj građi za dobri stari pustolovni film, kakve je Hollywood u zlatno doba izbacivao na pokretnoj traci u neograničenim količinama (Errol Flynn & comp.). Dakako, u njemu mora biti mnogo tamnica, litica, tvrđava, mačevalačkih obračuna i blazirane aristokracije. Svega toga ima napretek i u Reynoldsovu staromodnom komadu solidne razbibrige. Poput britanskoga filmaša Davida Greena koji u TV-adaptaciji Dumasova klasika dopušta svojoj zvjezdanoj glumačkoj ekipi da se razbacuje manirizmima, slično se ponaša i Reynoldsova škvadra, u čemu prednjači Guy Pierce. No, za razliku od Greena, koji obožava neobične kutove kamere i uvrnute kompozicije, premda je tijekom montaže ostavio dovoljno prostora za 'rupe' u koje se moralo ubaciti reklamne poruke, Reynoldsova filmska verzija Dumasova klasika još je raskošnije produkcijski dizajnirana, ali su joj dijalozi vrlo smiješni. I bez obzira na nesmiljeno ozračje u kojem se zatekao ljepuškasti Jim Caviezel, on i dalje daje sve od sebe kako bi održao svoje snježnobijele zube, jer je tako Hollywood od njega tražio. Legendarni Richard Harris podučava ga mačevanju, literaturi i ekonomiji, tjerajući nas da krenemo u potragu za izgubljenim vremenom. No, tek kad se na ekranu ukaže suludi Luis Guzman u epizodnoj ulozi grofova ađutanta, film prestaje biti staromodan i dobiva malo suvremenoga štiha.

Dragan Rubeša

Vremeplov

The Time Machine

SAD; 2002. — pr. Arnold Leibovit Entertainment, DreamWorks SKG, Parkes/MacDonald, Warner Bros., Walter F. Parkes, David Valdes; izv. pr. Arnold Leibovit, Laurie MacDonald, Jorge Saralegui — sc. John Logan prema romanu H. G. Wellsa; r. SIMON WELLS; d. f. Donald M. McAlpine; mt. Wayne Wahrman — gl. Klaus Badelt; sgf. Oliver Scholl; kgf. Deena Appel, Bob Ringwood — ul. Guy Pearce, Samantha Mumba, Jeremy Irons, Mark Addy, Philip Bosco, Yancey Arias, Sienna Guillory, Orlando Jones — 96 min. — distr. Intercom Issa

Alexander Hartdegen introvertirani je izumitelj koji je daleko ispred svojega vremena. Kada njegova voljena zaručnica Emma bude ubijena, Alexander kreira spravu kojom će putovati kroz vrijeme i tako eventualno spriječiti zločin...

Nakon nekoliko cjelovečernjih crtića (*Princ od Egipta*, *Balto*) Simon Wells okušao se i na igranom filmu. Na nesreću za prvenac je odabrao osuvremenjenu inačicu filmskoga klasika Georgea Pala iz 1960. godine, djela koje je polazište pronašlo u istoimenom rukopisu slavnog H. G. Wellsa. Dok filmski izvornik i danas uživa kult-status među filmofilima, ponajviše zahvaljujući pomalo romantičnom ugođaju cjeline, djelce Simona Wellsa, inače praunuka glasovitoga spisatelja, nikomu neće baš ostati u ugodnu sjećanju. U tom smislu valja napomenuti kako Wells nije dokraja dovršio posao, već ga je zamijenio nepotpisani Gore Verbinski. Promjena u redateljskom stolcu očito je došla prekasno jer se film tek površno drži originalnog romana i više sliči suvremenoj akcijskoj fantaziji negoli klasičnim avanturističkim filmovima. Najveći su problem filma nezanimljivi likovi koji priječe postizanje romantična sazvučja o tragičnoj ljubavi. Neuvjerljivu dojmu nemalo pridonosi glumačka postava na čelu s inače izvrsnim Guyom Pearceom (*Memento*). Wellsov *Vremeplov* na meniju ima samo dopadljive specijalne efekte čijoj savršenosti doista nema prigovora, ali su daleko premalo da bi zadržali gledateljevu pozornost. Ista tvrdnja stoji i za kompetentno realizirane akcijske segmente, koji su pak odavno sastavni dio strategije današnjih akcijskih cjelina. Povrh toga valja kazati kako autorima ne polazi za rukom čvrsto postaviti fikcionalnu teoriju o putovanju kroz vrijeme i njegovim posljedicama.

Vremeplov Simona Wellsa ponajviše zbori o distanciranu i nestrastvenu odnosu autora spram izvornog romana. Ukratko, riječ je o devedesetak minuta neobavezne razbibrige, u kojoj mogu uživati samo oni koji nisu imali prigode vidjeti Palov film.

Mario Sablić

Yamakasi

Francuska; 2001. — pr. Canal+, Europa Corp., Leeloo Productions, TF1 Films Productions, Luc Besson; izv. pr. Virginie Silla — sc. Luc Besson, Philippe Lyon, Julien Seri; r. ARIEL ZEITOUN; d. f. Philippe Piffeteau; mt. Yohann Costedoat, Yann Hervé — gl. DJ Spank, Joey Starr; sgf. Caroline Duru, Frédéric Duru, Fred Lapierre; kgf. Olivier Bériot — ul. Châu Belle Dinh, Williams Belle, Malik Diouf, Yann Hnautra, Guylain N'Guba-Boyeke, Charles Perričre, Laurent Piemontesi, Maher Kamoun — 90 min. — distr. Blitz

Yamakasi su sedmorica prijatelja koji su stvorili novi ekstremni sport — penjanje po fasadama nebodera. U pokušaju oponašanja Yamakasija dječak Djamel nastrada i hitno mu je potrebna transplantacija srca. Kako bi mu pomogli i prikupili novac za operaciju, Yamakasiji se prvi put odluče za kriminal...

Skupina mladića koja izvodi spektakularne skokove, opasna penjanja i slične vratolomije doista postoji i o njihovim kaskaderskim vještinama snimljen je dokumentarac. Zahvaljujući scenarističkoj i producentskoj pomoći Luca Bessona pojavili su se i u igranom filmu. Njihove sposobnosti najbolje se mogu opisati kao Spider-Manove bez mogućnosti izbacivanja mreže. No, za razliku od filma Sama Raimija, gdje je potpuno jasno da je riječ o specijalnim efektima, ovdje su gotovo svi skokovi i penjanja po pročeljima zgrada doista izvedeni, zahvaljujući čemu su akcijske scene maksimalno uvjerljive.

Ariel Zeitoun pokazuje se kao vješt redatelj akcijskih prizora, posebice u scenama pljačke kuće koju štite dva dobermana, u kojima kamera odlično prati glumce koji prkose gravitaciji. Vrlo dobro režirana scena potjere po gradskim krovovima (kratki *hommage* početnoj sceni *Vrtoglavice*), priziva u sjećanje završne scene još jednog europskog ostvarenja, *Susjeda* Alexa de la Iglesije.

Pripadnici multietnične ekipe Yamakasija potječu iz siromašnijih obitelji, a suprotstavljeni su bogatim, sredovječnim bijelim Francuzima. Oni su dobri dečki koji se bave penjanjem i skakanjima samo iz zabave, da bi iz plemenitih pobuda postali moderni sljedbenici Robina Hooda koji kradu bogatima da bi davali siromašnima.

Po scenariju *Yamakasi* je poput crtanog filma — Yamakasiji su (anti)junaci, dok su policajci i članovi upravnog odbora bolnice loši momci — no kao takva treba ga i prihvatiti ne očekujući kvalitetnu dramaturgiju i nijansirane portrete likova. Nedvojbeno, riječ je o dječjem filmu, kako po likovima tako i po dijalozima, no njegovi dinamični akcijski prizorima mogu zadovoljiti i nešto starije gledatelje.

Goran Ivaniš

Ljubav prije svega

Birthday Girl

Velika Britanija, SAD; 2001. — pr. FilmFour, HAL Films, Mirage Enterprises, Portobello Pictures, Eric Abraham, Steve Butterworth, Diana Phillips — sc. Tom Butterworth, Jez Butterworth; r. JEZ BUTTERWORTH; d. f. Oliver Stapleton; mt. Christopher Tellefsen — gl. Stephen Warbeck; sgf. Hugo Luczyc-Wyhowski — ul. Nicole Kidman, Ben Chaplin, Vincent Cassel, Mathieu Kassovitz, Kate Lynn Evans, Stephen Mangan, Sally Phillips, Ben Miller — 93 min. — distr. UCD

Osamljeni bankovni službenik John posredovanjem internetske agencije iz Rusije 'naruči' buduću suprugu. U zračnoj luci dočeka Nadiu koja ne zna engleski, ali ga oduševi seksualnim umijećem. Uskoro, na Nadijin rođendan, iz Rusije stižu njezini 'prijatelji' što uništi Johnovu idilu...

Gorko-slatka komedija Jeza Butterwortha u glumačkoj postavi pokušava održati malu lekciju iz globalizacije. Australka i Francuzi glume Ruse, a čak se i stihovi hrvatskoga hip-hop benda pokušavaju prošvercati kao ruski. Autentična Nicole Kidman portretira lascivnu Ruskinju Nadiju, koju je osamljeni John, britanski bankar iz provincije (Ben Chaplin) upoznao preko internetske agencije za sklapanje brakova, bondovski nazvane *Iz Rusije s ljubavlju*. Nadia dolazi u Englesku i upoznaje Johna. No, dok njoj nedostaju riječi, njemu nedostaje sposobnost da vidi ono što se oko njega zbiva. Premisa od koje polazi autor filma tek se donekle oslanja na rukopis prošlogodišnjega motovunskog laureata *The Last Resort*, s kojim su ga uspoređivali neki naši kritičari, iako je njegov autor Pawel Pawlikowski daleko sumorniji dok u oslanjanju na estetiku britanskoga socijalnog vala osuđuje nehumani postupak britanskih vlasti prema emigrantima iz postkomunističkih zemalja. No, situacija u kojoj su se zatekli Butterworthovi protagonisti mnogo je bliža onoj iz kultnoga filma Jonathana Demmea *Something Wild*, pri čemu autorov duo Kidman & Chaplin funkcionira kao nadomjestak za Demmeov tandem Melanie Griffith & Jeff Daniels. A Kidmaničini 'prijatelji' (Vincent Cassel i Mathieu Kassovitz) koji Johnu zaprijete ubijanjem 'drage' ako za njih ne opljačka banku, imaju u karakterizaciji likova gotovo identičnu funkciju koju u Demmeovu filmu ima Ray Liotta. Rasplet je predvidljiv, a ritam se nepotrebno usporava, premda Butterworth izbjegava jednodimenzionalnost njihovih portreta i ne osuđuje njihove postupke, pa ni kad su posve neodgovorni. No, ostaje pitanje što je izbirljivu Mrs Kidman, koja u izboru uloga apotekarski važe svoje atraktivne ponude, natjeralo da u zenitu zvjezdane karijere utroši svoj talent na ovakav mali 'obiteljski' projekt, premda nema dvojbe da se na setu dobro zabavljala.

Dragan Rubeša

Upomoć! Ja sam riba

Hjælp! Jeg er en fisk

Danska, Njemačka, Irska; 2000; ani. — pr. A-Film ApS, Russell Boland, Eberhard Junkersdorf, Anders Mastrup; izv. pr. Gerry Shirren, Christoph Sieciechowicz, Harro von Have — sc. Stefan Fjeldmark, Karsten Külerich; r. STEFAN FJELDMARK, MICHAEL HEGNER; mt. Per Risager — gl. S, ren Hyldgaard — glas. Dražen Čuček, Ivana Bakaria, Sađa Buneta, Hrvoje Klobučar, Mila Elegovia-Balia, Davor Svedružia, Igor Međin, Željko Duvnjak — 80 min. — distr. UCD

Troje djece, dva dječaka i djevojčica, pobjegla su svojoj dadilji i našli se u laboratoriju znanstvenika koji radi na otkriću napitka koji omogućuje ljudima disanje pod vodom. Djevojčica je slučajno ispila napitak koji ju je pretvorio u morsku zvijezdu. Kako bi joj pomogli i dječaci su ispili napitak i pretvorili se u meduzu i ribu. Imaju samo 48 sati da zajedno pronađu protuotrov, inače će zauvijek ostati u tom obliku...

Premda europski po svojoj produkciji, *Upomoć! Ja sam riba* tek je manjim dijelom temeljen na bogatoj tradiciji europskog crtanog filma, dok većinu njegovih uzora pronalazimo u animiranim filmovima velikih američkih studija. Očita je bila želja autora da naprave komercijalni crtić namjenjen široj publici te su u scenarij unjeli i elemente koje će biti razumljivi samo odraslima što je osobito vidljivo u dijelu zapleta vezanom uz uspostavu totalitarnog društva u podmorskom svijetu uz pomoć čarobnog napitka. Američki utjecaji vidljivi su i u sitnim detaljima, primjerice bejzbol kapa koju nosi riba u koju se pretvorio dječak.

Ako *Upomoć! Ja sam riba* usporedimo s, u nekim elementima sličnim američkim ostvarenjem, *Atlantida: Izgubljeno carstvo* možemo zaključiti da je europska koprodukcija vizualno manje spektakularna, no scenaristički dosljednija i osjetno manje nasilna. Dok su autori *Atlantide* nastojali stvoriti avanturistički animirani film namjenjen tinejdžerskoj publici, *Upomoć! Ja sam riba* tu publiku zaobilazi jer se na svojoj osnovnoj razini obraća najmlađim gledateljima, a na onoj višoj (metaforičkoj) odraslima.

Unatoč trudu koji je domaći distributer uložio i uz pomoć hrvatskih glumaca sinkronizirao dijaloge i neke songove (ključni su ipak na engleskom), krajnji (posebice vizualni) dojam nije bio osobit jer je film u kinu A-1 prikazivan s videa, a ne kinoprojektora.

Goran Ivaniš

Sam protiv svih

The Art of War

SAD, Kanada; 2000. — pr. Amen Ra Films, Canadian Film and Video Production Tax Credit, Filmline International Inc, Franchise Pictures, Imperial Entertainment Group, Morgan Creek Productions, Quebec Film and Television Tax Credit, Warner Bros., Nicolas Clermont; izv. pr. Don Carmody, Dan Halsted, Elie Samaha, Wesley Snipes — sc. Wayne Beach, Simon Davis Barry; r. CHRISTIAN DUGUAY; d. f. Pierre Gill; mt. Michel Arcand — gl. Normand Corbeil; sgf. Anne Pritchard; kgf. Odette Gadoury — ul. Wesley Snipes, Anne Archer, Maury Chaykin, Marie Matiko, Cary-Hiroyuki Tagawa, Michael Biehn, Donald Sutherland, Liliana Komorowska — 117 min. — distr. Blitz

Za atentat na kineskog ambasadora optužen je iskusni UN-ov specijalni agent, Neil Shaw. Nakon što ga na cjedilu ostavi i njemu nadređena agentica Eleanor Hooks, Shaw mora pronaći načina kako da dokaže svoju nevinost...

***S**am protiv svih* dopadljiv je akcijski triler u kojem se lukavo pokušalo scenarističke propuste potisnuti u drugi plan ispoliranom vizualizacijom cjeline. Standardna je to novoholivudska metoda kojom sadržaj biva potisnut u drugi plan naglašeno atraktivnim likovnim stilom. Dakako, ciljana su publika na MTV-u odrasli adolescenti, koji ionako danas teško prate djelca koja nemaju barem dvadesetak montažnih rezova u minuti. Tko uostalom i mari za činjenicu kako su ovako koncipirani filmovi nerijetko proizašli iz posve neuvjerljiva zapleta, te su vrelom nespretnih dramaturških konstrukcija i ovlaš skiciranih karaktera. Pridodajmo još i predvidljivo razrješenje i pred vama je nacrt filma *Sam protiv svih*.

Brz ritam i stilski dojmljivo rješavanje akcije po uzoru na Johna Wooa, a uz sudjelovanje silovitog Wesleyja Snipesa, temeljne su odlike filma Christiana Duguaya. Problem je jedino što Duguay i Snipes, koji već niz godina nastoji postati najtraženijom akcijskom zvijezdom (*Putnik 57*, *Blade*) vjeruju kako snimaju prvoklasni akcijski uradak, a nisu svjesni neugodne istine o scenariju kojeg bi se posramili i mnogi B-filmovi. U tome posebice griješi Duguay, kojem su suptilnost i samozatajnost očito posve strani pojmovi. On i asolutno svaku scenu nastoji efektno uprizoriti i pretrpati film nevjerovatnim obratima, koji za posljedicu imaju potpunu neuvjerljivost cjeline. Slojevitijem profiliranju karaktera u njegovu bombastičnom filmu nema mjesta, pa je ovo filmić koji se može pokazati zamornim čak i zakletim poklonicima filmske akcije.

Mario Sablić

Mothmanova proročanstva

The Mothman Prophecies

SAD; 2002. — pr. Lakeshore Entertainment, Gary W. Goldstein, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg; izv. pr. Terry A. McKay, Ted Tannebaum, Richard S. Wright — sc. Richard Hatem prema romanu Johna A. Keela; r. MARK PELLINGTON; d. f. Fred Murphy; mt. Brian Berdan — gl. Tom Hajdu, Andy Milburn, Jeff Rona; sgf. Richard Hoover; kgf. Susan Lyall — ul. Richard Gere, Laura Linney, David Eigenberg, Bob Tracey, Ron Emanuel, Debra Messing, Tom Stoviak, Yvonne Erickson — 119 min. — distr. Blitz

Traumatiziran ženinom smrću u naoko ničim izazvanoj prometnoj nesreći, novinar Washington Posta John Klein utjehu pronalazi u neprekidnu radu. Jedne noći neobjašnjivo se zatekne usred grada kojem zaprijeti zlosutno predskazanje...

Sugestivna ekspozicija i zaplet, neuspješna ekvilibristika žanrovima, razočaravajuće vođenje radnje s ipak uzbudljivim završetkom i više nego solidni nastupi središnjih glumaca gotovo su nespojivi atributi kada je u pitanju završni osvrt na neki film. No, ne i u slučaju *Mothmanovih proročanstvava* redatelja Marka Pellingtona (*Arlington Road*). Vrline i slabosti ove slobodne filmske interpretacije romana Johna A. Keela, nadahnuta navodno stvarnim zbivanjima u američkom gradu Pointu Pleasantu potkraj 1960-ih, proizlaze iz činjenice da Pellingtonov uradak neprestance uspostavlja krhku ravnotežu među različitim žanrovskim obrascima. Kada ta ravnoteža ima uporište u naglašavanju elemenata horora i parapsihološkog trilera, film ne samo da dobiva na ritmu i napetosti nego i u nekim svojim sekvencama, osobito na početku kojim dominira osjećaj jeze i tjeskobe, podsjeća na klasike suspensa.

No, kada se priča o novinaru koji se nakon ženine smrti nađe u kovitlacu lokalne legende o zlosretnim prorocima nalik divovskim moljcima, osovi na (melo)dramsku težišnicu, *Mothmanova proročanstva* odjednom izgube i polet i uvjerljivost. I to nenadoknadivo. Otud ocjena o uznemirujućem uvodu i kasnijoj scenarističkoj nedosljednosti koja tek djelomice hvata priključak efektnim epilogom režiranim u stilu filmova katastrofe poput *Kasandrina mosta*. Pritom glumci na čelu s Richardom Gereom kao novinarom udovcem i izvrsnom Laurom Linney u ulozi policijske narednice ostavljaju dojam optimalno angažiranih interpreta, osobito imajući u vidu da nadnaravna potka scenarija ne ostavlja mnogo prostora za slojevitije nastupe.

Stoga se kao osnovna kočnica prema višoj ocjeni filma javlja nesigurnost samih autora, koji se jednostavno nisu mogli odlučiti snimaju li realistično uprizorenje neobjašnjivoga fenomena ili pak eskapističku viziju stvarnog događaja. A odluka je uvijek pola posla...

Boško Picula

Divlja vožnja

Driven

SAD, Australija, Kanada; 2001. — pr. FIA, Franchise Pictures, The Canton Company, Trackform Film Productions, Elie Samaha, Sylvester Stallone, Renny Harlin; izv. pr. Don Carmody, Andrew Stevens, Kevin King — sc. Sylvester Stallone; r. RENNY HARLIN; d. f. Mauro Fiore; mt. Steve Gilson, Stuart Levy — gl. BT, Diane Warren; sgf. Charles Wood; kgf. Mary McLeod — ul. Sylvester Stallone, Burt Reynolds, Kip Pardue, Stacy Edwards, Til Schweiger, Gina Gershon, Estella Warren, Cristián de la Fuente — 116 min. — distr. UCD

Joe Tanto profesionalni je vozač koji je već neko vrijeme izvan trkaćih staza. Prigoda za povratak ukaže se kad ga pozove Carl Henry vlasnik automobilskog tima i ponudi mu mjesto drugog vozača uz uvjet da pomogne mladom Jimmyju Blueu, velikoj zvijezdi auto-utrka...

Renny Harlin (*Umri muški 2*, *Duboko modro more*) nikada nije slovio za ambiciozna autora. Baš naprotiv, on se već na početku holivudske karijere predstavio kao vješt zanatlija kojem su jača strana adrenalinom nabijeni akcijski prizori, dok cjelokupan dojam filma ipak ponajviše ovisi o nadahnuću glumaca i kakvoći scenarija. Harlin se uvijek trudi dinamično pripovijedati, odnosno oblikovati svoj uradak kao žestoko brzu jurnjavu kroz spektakularne akcijske vizure. Njegova su djela poput vožnje *roller-coasterom* — projure prebrzo pred očima gledatelja, nerijetko traže još koje gledanje, ali se brzo zaboravljaju, a svako novo gledanje otkriva neugodne činjenice glede karakterizacije i motivacije protagonista te čvrstoće filmske priče.

Divlja vožnja najbolji je primjer Harlinove zanatske kompetencije, ali i nepostojanja ikakvih konkretnijih autorskih promišljanja. On je jednostavno redatelj čiji se dosezi iscrpljuju u atraktivnu uprizoravanju pojedinih segmenata. Tako je *Divlja vožnja* film u kojem gotovo da i nema scene koja ne počiva na nekom, svima i odveć poznatu predlošku, pa zaista ne treba očekivati nekakve dramatične obrate ili maštovita scenaristička riješenja. Ipak, vjerujemo da to potencijalnim gledateljima neće previše smetati, jer je Harlinov uradak pretrpan jurnjavama i sudarima automobila, prizorima čijoj se spektakularnosti nema što dodati i koji će zasigurno zadovoljiti prohtjeve poklonika automobilskih trka. Ruku na srce, da li je itko doista očekivao kakav dramatski snažan i provokativan film od dueta Harlin i Stallone, pa čak i ako je nadahnuće potraženo u biografiji slavnoga vozača Ayrtona Senne? Ovaj karusel klišea stoga ide u red uradaka za jednokratno konzumiranje.

Mario Sablić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Kralj škorpiona

The Scorpion King

SAD; 2002. — pr. Alphaville Films, BT Film, Universal Pictures, World Wrestling Federation Entertainment Inc., Sean Daniel, James Jacks, Kevin Misher, Stephen Sommers; izv. pr. Vince McMahon — sc. Stephen Sommers, William Osborne, David Hayter; r. CHUCK RUSSELL; d. f. John R. Leonetti; mt. Greg Parsons, Michael Tronick, Robert Troy — gl. John Debney; sgf. Ed Verreaux; kgf. John Bloomfield — ul. Dwayne Johnson (The Rock), Steven Brand, Michael Clarke Duncan, Kelly Hu, Bernard Hill, Grant Heslov, Peter Facinelli, Ralph Moeller — 94 min. — distr. Kinematografi

U doba starog Egipta najmljeni ratnik Mathayus (The Rock) išće osvetu nad tiranskim vladarom Memnonom (Steven Brand). U naumu mu pomažu brbljivi Arpid (Grant Hesloy) i zavodljiva čarobnica Cassandra (Kelly Hu).

Priča je to zasnovana na stripovskom, no sporednom liku prezentiranom filmskoj publici u *Povratku mumije* Stephena Sommersa — Kralju škorpiona, no smještena davno prije događanja u *Mumiji* — u Škorpionovu prošlost, te ni inače nema nikakve druge veze sa Sommersovim filmom.

Iako stupidna i već mnogo puta viđena, i priča i cjelokupna realizacija djela izrazito je šarmantna. Većina tog šarma pritom proizlazi iz svjesna oslanjanja na starinske pustolovne filmove — u glumačkim fizionomijama, efektima (namjerno 'lošijima', izvornijima nego što bi mogli biti), neeksplicitno grafičkom (obzirnijem) nasilju, naivnoj i tipološkoj karakterizaciji likova (na dobre i zle, junake i zlikovce), atmosferi (koja nesporno oživljava duh starih pustolovnih legendi poput Siodmakova *Crvenoga gusara* s Burtom Lancasterom iz 1952, odnosno *Ali Babe i četrdeset hajduka* Arthura Lubina iz 1944. godine; čak i kultne miniserije Sergia Sollime s takvim karizmatičnim junakom kakav je bio Sandokan Kabira Bedija iz sredine sedamdesetih — djela prepunih gusarstva, egzotike, otrovnih strelica i živoga pijeska, lova na tigrove i jahanja deva, skrivenog blaga i živopisnih sajmišta, bjegova i potjera, krađa i izdaja, ali i velikih romanci), dašku jeftine kič-prošlosti.

Sam junak *Kralja škorpiona* — nova zvijezda Dwayne Johnson — zvan *The Rock* (muška inačica Xene, drevna Indiane Jonesa, a nasljednik Conana Barbara), upravo je zauzeo Schwarzeneggerovo mjesto, i to već na prvi pogled — počevši od slične fizionomije, tipologije igranih junaka, ali i snažne karizmatične osobnosti, koja ga je takvim profilirala već i u kratkom pojavljivanju u *Povratku mumije* (a čije 'stjenovito' — *The Rock*-tijelo odlično prati *heavy-metal*/*hard-rock*-glazbena podloga kao svojevrstan antagonizam dobu zbivanja radnje).

Trash koji nam je ipak vratio pravog akcijskog junaka, *Kralj škorpiona* nevina je, naivna i dobrohotna zabava bez pretenzija da bude shvaćena odveć ozbiljno.

Katarina Marić

10. stepenica

Dragonfly

SAD; 2002. — pr. Gran Via, NDE Productions, Shady Acres Entertainment, Spyglass Entertainment, Universal Pictures, Gary Barber, Roger Birnbaum, Mark Johnson, Tom Shadyac; izv. pr. Michael Bostick, James D. Brubaker — sc. David Seltzer, Brandon Camp, Mike Thompson; r. TOM SHADYAC; d. f. Dean Semler; mt. Don Zimmerman — gl. John Debney; sgf. Linda DeScenna; kgf. Judy Ruskin Howell — ul. Kevin Costner, Joe Morton, Ron Rifkin, Linda Hunt, Susanna Thompson, Jacob Vargas, Kathy Bates, Robert Bailey Jr. — 103 min. — distr. Kinematografi

Nakon što mu supruga pogine u prometnoj nesreći tijekom humanitarne misije u Venezueli, šef hitne službe čikaške bolnice dr. Joe Darrow upada u depresiju. No, nakon nekoliko mjeseci počnu mu se priviđati stvari vezane uz pokojnicu...

Parafrazirajući domaći naslov posljednjega filma glumca Kevina Costnera ironično je, ali i točno ustvrditi da je trenutačni razvoj karijere ovog oskarovca poprilično udaljen od vrha umjetničkog *stubišta* na kojem je bio na prijelazu iz 80-ih u 90-e. Protagonist filmova *Nedodirljivi* i *JFK*, odnosno autor *Plesa s vukovima*, u recentnom se nastupu doima vrlo izmučeno i izgubljeno, no ne zato što se znalački uživio u tumačenje liječnika progonjena gubitkom supruge, nego zbog činjenice da mu scenaristi nisu ni ponudili tekst s iole profiliranijim glavnim likom.

Naime, očit je nesrazmjer između Costnerove želje za što emotivnijom interpretacijom čovjeka rastrzana dubokom patnjom pojačanom nesnalaženjem u dodiru s nadnaravnim i — posve nekoherentne priče u kojoj otpočetka nije bilo mjesta za suvisliju karakterizaciju barem središnjega lika. Čini se da je scenaristički trojac David Seltzer, Brandon Camp i Mike Thompson bio uvjeren da će vizualno-glazbeno ustrajavanje na stvaranju ozračja onostranoga personificirana u lajtmotivu vilinih konjica biti posve dovoljno za epitet napetog, te je unaprijed odustao od jedinog recepta za uspješan film s parapsihološkim predznakom. To je, dakako, rafiniranom pričom uvjeriti gledatelje da je ono što se zbiva na ekranu zaokružena cjelina, čija pravila možda ne vrijede za ostatak svijeta, ali su zato u kontekstu filma isključiva idejna i operativna osnovica.

Takav je pristup ovdje izostao, pa se bajkoviti siže o upornu pojedincu koji će preko razrješenja smrti bliske osobe doživjeti katarzu u pronalasku novog života u potpunosti rasplinuo u predvidljivosti i nesigurnoj režiji Toma Shadyaca (*Lažljivac*), kudikamo vještijeg u komedijama. Šteta nastupa Linde Hunt i Kathy Bates, šteta intrigantne zamisli o nizu stupnjeva ljudske svijesti, a posebice šteta novoga posrtanja Kevina Costnera. Na veoma skliskoj stubi.

Boško Picula

Najslađe stvorenje

The Sweetest Thing

SAD; 2002. — pr. Columbia Pictures Corporation, Konrad Pictures, Cathy Konrad; izv. pr. Stuart M. Besser, Ricky Strauss — sc. Nancy M. Pimental; r. ROGER KUMBLE; d. f. Anthony B. Richmond; mt. Wendy Greene Bricmont, David Rennie — gl. Ed Shearmur; sgf. Jon Gary Steele; kgf. Denise Wingate — ul. Cameron Diaz, Christina Applegate, Thomas Jane, Selma Blair, Parker Posey, Lillian Adams, Herbert Ankrom, Bryan Anthony — 84 min. — distr. Continental

Posljednja stvar koju u životu želi zabavama opsjednuta Christina (Cameron Diaz) jest stalni dečko. No kad na partyju upozna Petera (Thomas Jane), nikako ga ne može zaboraviti te odluči krenuti na neizvjesno putovanje s prijateljicom Courtney (Christina Applegate) kako bi ga pronašla.

Trend koji već neko vrijeme traje u Hollywoodu, a koncizna je kopija životne filozofije (i mentaliteta) prosječnoga pubertetlije, opisuje formula vulgarnost jednako smijeh, a tjelesni fluidi (urin, sperma, sluz...) jednako nekontrolirani smijeh. Još od vremena *Svi su ludi za Mary* (a sličnu ulogu Diazova pokušava ponoviti i u ovom filmu), preko *Shreka* (gdje se takav stav ipak može iščitati u drukčijem kontekstu) do humora apsurda *Austina Powersa* te brojnih drugih, već bezimenih bljezgarija suvremene kinematografije (na čelu s *Mrak filmom*, a od kojih neki sadrže i takve 'antologijske' scene kao što su zabunom pojedeni testisi u *Tomcats* Gregoryja Poiriera), posljednji u nizu jest i *The Sweetest Thing* — u prvome redu takozvani 'ženski film' ili barem onaj ciljano rađen za takvu publiku.

Ipak, postoji 'ono nešto' u *Najslađem stvorenju,* za što je nedvojbeno najzaslužnija upravo scenaristica (!) Nancy Pimental, koja usprkos podastiranju obilne skatologije, *piercinga* na najgroznijim mogućim mjestima te upornih pokušaja uporabe muškog WC-a jedne od protagonistica, u sve uspijeva utkati trenutke pikantna nonsensa, što s obzirom na njezinu prijašnju 'zločestu' reputaciju ne treba osobito čuditi (autorica pojedinih epizoda *South Parka*), a rezultirat će komedijom iznimno visoke i iznimno zarazne energetske razine, pretvarajući je u odličnu praznoglavu zabavu (na koju smo uostalom i došli upravo s razlogom opuštanja i smijanja). Svemu nesporno pridonosi i raspoložena, drska i ushićena, zaigrana Cameron Diaz, a snažna kemija između nje i kolegice Christine Applegate (nekoć 'glupa plavuša' iz *Bračnih voda*, ovdje samouvjerena žena u najboljoj maniri Samanthe iz *Seksa i grada*), koja čini da dvije glumice izgledaju oduvijek najbolje prijateljice, dodatan je plus inače nedovoljno temperamentno, no ipak solidno režiranu filmu.

Katarina Marić

Rollerball

SAD, Njemačka, Japan, 2002. — pr. Atlas Entertainment, Helkon Media AG, Metro-Goldwyn-Mayer, Mosaic Media Group, Toho-Towa, Yorktown Productions, John McTiernan, Charles Roven, Beau St. Clair; izv. pr. Michael Tadross — sc. Larry Ferguson, John Pogue; r. JOHN McTIERNAN; d. f. Steve Mason; mt. John Wright — gl. Eric Serra; sgf. Dennis Bradford, Norman Garwood; kgf. Kate Harrington — ul. Chris Klein, Jean Reno, LL Cool J, Rebecca Romijn-Stamos, Naveen Andrews, Oleg Taktarov, David Hemblen, Janet Wright — 95 min. — distr. Continental

Nesuđeni prvotimac američke hokejaške lige Jonathan Cross prihvati ponudu za sudjelovanje u natjecanju novoga sporta, rollerballa. Stigavši u srednju Aziju, odakle se ta ultranasilna igra širi svijetom, Jonathan se ubrzo sukobi s beskrupuloznim organizatorima...

Ima li veće frustracije i za filmske autore i za kinopubliku kada se domišljata zamisao u svojoj realizaciji pretvori u razočaravajući karusel kojim dominiraju loše reciklirana priča, zbunjeni glumci i zaglušujuća kanonada zvučnih i vizualnih efekata, doslovce ispaljena u prazno? Zasigurno nema, a ovogodišnji iznimno skupi prepravak istoimenog akcijskog znanstveno-fantastičnog trilera *Rollerball* iz 1975. najbolji je dokaz tomu. Jer kako drukčije opisati spektakl Johna McTiernana, redatelja rezultatom sasvim oprečne filmske akcije *Umri muški*, koji ne samo da se oglušio o poruke vizionarske pripovjetke Williama Harrisona prema kojoj je film snimljen nego je u potpunosti banalizirao ionako kalkulantski izvornik?

I dok je režija Normana Jewisona prvog *Rollerballa* s Jamesom Caanom u ulozi zvijezde brutalnog sporta budućnosti ipak lukavo rabila Harrisonovu potku o neizbježnoj vladavini multinacionalnih kompanija, McTiernan je krenuo u suprotnom smjeru, stavivši u prvi plan hibridni sport iz naslova, a ne njegovu idejnu pozadinu. Zato i film djeluje kao jednosezonska računalna igra koje se i najzagriženiji poklonici zasite nakon dva-tri igranja. Čak i domišljato pozicioniranje priče u srednjoazijski prostor, koji umjesto putovima demokratske tranzicije srlja u srednjovjekovni despotizam, ili pak zadivljujuća sekvenca potjere snimljena optikom prilagođenom mraku, u postavljenim okvirima djeluju bespredmetno. Još je gora situacija s glumačkom podjelom na čelu s mladim Chrisom Kleinom (*Američka pita, Bili smo vojnici*), koji ni scenskim iskustvom ni osobnom karizmom jednostavno ne može biti uvjerljiv u ulozi osviještena borca protiv tiranije.

Obrnuto, glavni se negativac u liku bivšeg kagebeovca kojeg interpretira pouzdani Jean Reno, doima posve utemeljeno, ali je i njegova profilacija zastala na samoj zamisli. Šekspirijanski rečeno, mnogo vike ni za što.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 161 do 198 Kinorepertoar

Ljudi u crnom 2

Men in Black II

SAD; 2002. — pr. Amblin Entertainment, Columbia Pictures Corporation, MacDonald-Parkes, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes; izv. pr. Steven Spielberg — sc. Robert Gordon, Barry Fanaro prema stripu Lowella Cunninghama; r. BARRY SONNENFELD; d. f. Greg Gardiner; mt. Richard Pearson, Steven Weisberg — gl. Danny Elfman; sgf. Bo Welch; kgf. Mary E. Vogt — ul. Tommy Lee Jones, Will Smith, Lara Flynn Boyle, Rosario Dawson, Johnny Knoxville, Rip Torn, Tony Shalhoub, Patrick Warburton — 88 min. — distr. Continental

Nakon što su u prethodnom filmu spasili svijet, agenti za uništavanje neprijateljske izvanzemaljske sile — K (Tommy Lee Jones) i J (Will Smith) ponovno se nalaze pred istim zadatkom. Ovoga puta strašna nezemaljska forma uzima tijelo žene (Lara Flynn Boyle) kako bi pod svaku cijenu dobila svjetlo Zarthe, kojim može uništiti Zemlju.

Nastavak hita *Men in Black* iz 1997. istoga redatelja koji osim zgrtanju novca svojim tvorcima nažalost služi još samo tome da se shvati koliko je prvi dio — ondašnji hit godine, bio bolji (originalan, kreativan i svjež) i koliko ga je lako bilo voljeti. Sličnu, iako ne toliko drastičnu pogrešku Sonnenfeld je napravio i sa svojom izvrsnom *Obitelj Addams,* kad je isforsirao njezin (ipak ne posve neuspio) drugi dio.

I dok je original *Ljudi u crnom* bila svojevrsna posveta stripovskoj kulturi, iz čijih je referenciju neosporno potekao, baš kao i duhovita parodija epidemije paranormalnih 'čeda' Chrisa Cartera — *Dosjea X* ili *Mileniuma*, kič-faktor drugoga dijela nema nikakva pokrića osim u recikliranju starog izraza — već čutih šala, otrcanih setova i najgoreg od svega — umorna odnosa nekoć kemijom nabijena adrenalinskog *buddy-buddy* tandema — dvojca glavnih K i J agenata. No njegova duhovita satiričnost istopila se pred standardnim točkama tipičnog *sci-fi* akcijca (sa još više akcije), a kreativna energija pokleknula pod teretom pojačanih specijalnih efekata. No čak su i oni prije pet godina djelovali impresivnije — jer ovi današnji nisu ništa drugo doli njihova nadopunjena kopija. Tako *Ljudi u crnom II*. postoje isključivo kao rigorozni sljednik prethodnikove formule, ostajući samo goli, anemični proizvod koji ispunjava (najniža) očekivanja većine.

Katarina Marić

(Od)jednom agent

Bad Company

SAD, Češka; 2002. — pr. Jerry Bruckheimer Films, Stillking, Touchstone Pictures, Michael Browning, Jerry Bruckheimer; izv. pr. Gary Goodman, Chad Oman, Lary Simpson, Clayton Townsend — sc. Jason Richman, Michael Browning; r. JOEL SCHUMACHER; d. f. Dariusz Wolski; mt. Mark Goldblatt — gl. Trevor Rabin; sgf. Jan Roelfs; kgf. Beatrix Pasztor — ul. Anthony Hopkins, Chris Rock, Matthew Marsh, Kerry Washington, Peter Stormare, Garcelle Beauvais, Gabriel Macht, Brooke Smith — 116 min. — distr. Kinematografi

Ubojstvom američkoga tajnog agenta na tragu krijumčara nuklearnim oružjem vlada se nađe u nezavidnoj situaciji jer New Yorku zaprijeti kataklizma. Stoga iskusni operativac Oakes angažira agentova brata blizanca Jakea, koji nije ni znao za bratovo postojanje...

Brutalni napadi na američke gradove i tisuće ljudskih žrtava 11. rujna 2001. posljedično su doveli do tabuiziranja filmskih ekranizacija tematike terorizma. I dok je samo nekoliko godina prije holivudska industrija zarađivala milijarde dolara na uprizorenjima devastacije zemlje, i to u prvom redu New Yorka, pred naletima inozemnih neprijatelja, bešćutnih izvanzemaljaca, svemirskih tijela i čudovišta poput Godzille, od prošle je jeseni zavladao postulirani muk. Prvi se rez dogodio baš na akcijskoj komediji *(Od)jednom agent* redatelja Joela Schumachera, koja je umjesto u listopadu 2001. mrak američkih kinodvorana rasvijetlila tek u lipnju 2002. Bi li film imao bolju percepciju u prvobitnom terminu, teško je reći, ali ne i to da je riječ o uratku posve ambivalentnu u završnom rezultatu.

Pigmalionski intonirana priča o uličnom probisvijetu koji u samo devet dana mora izučiti špijunski zanat ubijenoga brata blizanca ne bi li se iz ruku poslijesovjetskih terorista dokopao nuklearne bombe, djeluje eklektički, ali ne i odveć hermetično da se iz nje ne bi destiliralo dovoljno akcijskih, zabavnih i komičnih elemenata za takav tip produkcije. To je redatelju Schumacheru i uspjelo, doduše ni približno autoironijski kao u njegovu *Danu ludila*, ali i dinamika zbivanja na ekranu i pažljivo širenje galerije likova u filmu govori u prilog solidnih režijskih rješenja i sasvim korektnih glumačkih interpretacija. Međutim, navedeni elementi nikako ne uspijevaju formirati koherentnu cjelinu, jer je sve zapravo napravljeno dopola.

Tako napetost prestaje već u drugoj trećini filma, humor se i ne dotiče potencijalno najzanimljivijeg odnosa između dva glavna lika u izvedbama Chrisa Rocka i Anthonyja Hopkinsa, dok se početna premisa o zlokobnoj nuklearnoj prijetnji izgubi u nedostatku suvislije scenarističke pozadine problema. Ukratko, odjednom agent ostaje samo jednom agent.

Boško Picula

Slučajni svjedok

Domestic Disturbance

SAD; 2001. — pr. De Line Pictures, Jonathan Krane Group, Paramount Pictures, Harold Becker, Donald De Line, Jonathan D. Krane — sc. Lewis Colick; r. HAROLD BECKER; d. f. Michael Seresin; mt. Peter Honess — gl. Mark Mancina; sgf. Clay A. Griffith; kgf. Bobbie Read — ul. John Travolta, James Lashly, Rebecca Tilney, Debra Mooney, Vince Vaughn, Teri Polo, Leland L. Jones, Matt O'Leary — 89 min. — distr. Blitz

Frank (John Travolta) brižan je otac, koji i nakon razvoda od supruge još skrbi o njoj i sinu tinejdžeru. Kad se ona odluči udati za bogata došljaka, kojeg dječak osumnjiči za ubojstvo, u Franku se vodi bitka da li dječak izmišlja da bi privukao pozornost ili možda ipak govori istinu.

Još jedan s duge liste filmova za zaborav — počevši od 'inovativnosti' scenarija, kakav se komotno napiše na pauzi za kavu (i koji je time predvidljiv do bola ili bolje reći — sna) — a tiče se (i opet ponovno) 'kućnog neprijatelja'. No ovoga puta nije to neki od najiskorištenijih tipova psiho-socio-pata kakvi se često nasele usred sretne malograđanske obitelji (čitaj: bejbisiterice — od strašne *Dadilje* Bette Davis do *Ruke koja nniše kolijevku*; cimeri/ice kao u *Oglas donosi smrt* ili ne daj bože supruzi/ge u *Neprijatelj u mom krevetu* te *Sad je dosta!,* odnosno bilo koji drugi članovi kućanstva kao u kultnim Siodmakovim *Spiralnim stepenicama*), nego očuh (vrlo prikladan tip negativca, iako su u davno doba bajki takve uloge uglavnom zaprimale žene) — osoba kakvom se bavila i recentna *Staklena kuća*. Ovdje Stellana Skaarsgarda zamjenjuje (i mi to znamo otpočetka) Vince Vaughn — sa svojim poluljepuškastim, polupsihopatsko hladnim licem, jako dobar izbor (što je uostalom dokazao i u *Glinenim golubovima* Davida Dobkina), no koji po uzoru na neinspirativan scenarij ostaje jednako drven i beživotan — baš kao i ostali likovi — odreda iskonstruirani od kliše-*patchworka*. Redatelj Harold Becker (potpisnik filmova poput *City Hall, Malice, Sea of Love* ili *Onion Fields*) ne pokazuje ni najmanji interes da ih pokuša modelirati u bilo kakav suvisao oblik, a apsolutno je nikakvo i njegovo zanimanje za iskazivanjem bilo čega sličnog kreativnom *touchu*, koji bi makar malo poboljšao priču. Jedina svijetla točka inače po svemu neintrigantna, neuzbudljiva i nimalo dopadljiva — sramotna filma, jest Steve Buscemi kao mračna figura iz Vaughnove prošlosti.

Katarina Marić

John Q.

SAD; 2002. — pr. Burg/Koules Productions, Evolution Entertainment, Mark Burg, Oren Koules; izv. pr. Michael De Luca, Avram 'Butch' Kaplan, Richard Saperstein — sc. James Kearns; r. NICK CASSAVETES; d. f. Rogier Stoffers; mt. Dede Allen — gl. Aaron Zigman; sgf. Stefania Cella; kgf. Beatrix Aruna Pasztor — ul. Denzel Washington, Robert Duvall, James Woods, Anne Heche, Eddie Griffin, Kimberly Elise, Shawn Hatosy, Ray Liotta — 118 min. — distr. Intercom Issa

Zdravstveno osiguranje čikaškog radnika Johna Quincyja Archibalda zbog loše politike fonda ne može pokriti troškove transplatacije srca njegovu maloljetnom sinu. Suočen s djetetovom smrću John se odlučuje na otmicu liječničkoga tima kako bi prisilo bolnicu na zahvat...

Uz nepuna dva sata filma *John Q.* vezano je toliko asocijacija uz srce, srčanost, srceparajuće situacije i kardiološke dijagnoze da je malo vještijim scenarističkim rješenjima, suptilnijom karakterizacijom i osobito uvjerljivijim epilogom, novi uradak redatelja Nicka Cassavetesa (*Tako je slatka*) s oskarovcem Denzelom Washingtonom (*Dan obuke*) lako mogao postati jedan od *srčanijih* predstavnika podžanra bolničkih trilera čiji, tematski rečeno, poprilično uzak teren češće izabiru televizijski, a rjeđe filmski producenti. Razlog je posve jasan, jer emotivnošću i često fatalizmom nabijene priče o bolesnicima, njihovim obiteljima i medicinskom osoblju bolje podnose format televizijskih serijala i filmova skromnije produkcije negoli skupe kinoprojekte čiji konzumenti traže nešto više od jednodimenzionalnih likova i isto takvih odnosa među njima.

Da bi gledatelje ipak prisilio na pozornost, redatelj Cassavetes prešao je preko očitih nedostataka scenarija (gotovo parodijska šeprtljavost policije na čelu s inače solidnim Robertom Duvallom, svemoć televizijske tehnike, anđeoski preobražaj dotad beskrupulozne upraviteljice bolnice u interpretaciji Anne Heche), spretno se posluživši starim filmskim trikom u kojem akcija zamjenjuje zaplet, a emocije logiku. Osim toga, i uspjeli prolog s djevojkom koja uz kulisu klasične glazbe pogiba u naletu kamiona govori u korist redateljeve angažiranosti, tim više jer je film posvetio svojoj kćeri Sashi, također srčanoj bolesnici. Stoga je prava šteta da Cassavetes, barem u režijskom smislu, nije ostao dosljedan, nego je posljednjih petnaestak minuta filma pretvorio u melodramsko žongliranje lišeno početne žestine i ubojitih žalaca prema američkom sustavu zdravstvenog osiguranja.

Ovako, ni John Q. u filmu ni Nick Cassavetes za film nisu dali svoje srce do kraja. Metaforički, naravno.

Boško Picula

Blade 2

SAD; 2002. — pr. Amen Ra Films, Imaginary Forces, Justin Pictures, Milk & Honey, New Line Cinema, Peter Frankfurt, Patrick J. Palmer, Wesley Snipes — sc. David S. Goyer; r. GUILLERMO DEL TORO; d. f. Gabriel Beristain; mt. Peter Amundson, Lionel Johnson — gl. Marco Beltrami, Danny Saber; sgf. Carol Spier; kgf. Wendy Partridge — ul. Wesley Snipes, Kris Kristofferson, Norman Reedus — 116 min. — distr. Intercom Issa

Borac protiv vampira Blade udružuje se sa svojim neprijateljima ne bi li zajedno zaustavili novu vampirsku nadrasu Reaperse koja prijeti uništenjem cijelom čovječanstvu...

Kada se ritualno nasilje i neprikrivena nekrofilija zaogrnu sofisticiranim računalnim efektima, te kada se angažira redatelj koji će holivudskoj ekonomskoj računici znati dopisati vlastitu umjetničku prepoznatljivost, nastaju filmovi poput akcijskog horora *Blade 2*. Junak istoimenog izdanja tvrtke Marvel Comics osvanuo je tako nakon četiri godine u drugom nastavku kinoepopeje krvavih obračuna protiv vampira i supervampira, koji danas nimalo ne nalikuju svojim precima iz notornih transilvanijskih dvoraca, nego u liku pripadnika visokotehnologizirane rase ljudima doslovce piju krv. Ovogodišnji se nastavak meksičkoga redatelja Guillerma del Tora (*Cronos*), nažalost, veoma malo dotiče gotovo nepresušna vrela satiričnih situacija na taj način postavljene priče te svu svoju kreativnu ili, bolje rečeno, destruktivnu energiju usmjerava u nizanje nevjerojatno brutalnih akcijskih prizora diljem Praga.

U filmu *Blade 2* previše je podilaženja najnižim strastima i premalo scenarističke dosljednosti da bi se del Torov rad s Wesleyjem Snipesom u naslovnoj ulozi shvatio imalo ozbiljnije. I imalo udaljenije od uznapredovale logičke anemije.

Boško Picula

Austin Powers u Goldmemberu

Austin Powers in Goldmember

SAD; 2002. — pr. Gratitude International, Moving Pictures, New Line Cinema, Protean Image Group, Team Todd, John S. Lyons, Eric McLeod, Demi Moore, Mike Myers, Jennifer Todd, Suzanne Todd — sc. Mike Myers, Michael McCullers; r. JAY ROACH; d. f. Peter Deming; mt. Greg Hayden, Jon Poll — gl. George S. Clinton; sgf. Rusty Smith; kgf. Deena Appel — ul. Mike Myers, Beyoncé Knowles, Michael Caine, Seth Green — 94 min. — distr. Intercom Issa

Tajni agent Austin Powers (Meyers) vremeplovom otputuje u 1975. kako bi svog oca Nigela (Caine), također tajnog agenta, izbavio iz zatočeništva opakog zločinca Goldmembera. U međuvremenu Dr. Zlo želi uz pomoć Goldmemberova specijalnog uređaja srušiti satelit i tako uništiti Zemlju...

Treći film o pustolovinama šašavog Austina Powersa pamtit ćemo samo po podatku da je to komedija s najboljom početnom zaradom u povijesti *box officea*. Jedan od ključnih problema filma jest, barem što se tiče zemalja u kojima se ne govori engleski, njegova neprevodivost. Tolika masa referencija na anglističku pop-kulturu, specifičan sleng i česta igra riječima prevelik su zalogaj za i najboljeg prevoditelja, pa gledatelj koji ne poznaje spomenuto zasigurno neće razumjeti veći dio filma. Mike Meyers i ovoga puta demonstrira svoj komičarski talent pojavljujući se u čak četiri uloge: Austin Powers, Dr. Zlo, Goldmember i Debeli gad. Na razini režije i scenarija posebno smeta rascjepkanost i nekoherentnost cjeline, jer prije da je riječ o nekoliko produljenih skečeva, a ne o cjelovečernjoj komediji. Uz to ostat će nepoznato kako je Meyersu u ovakav film uspjelo uvući Stevena Spielberga, Toma Cruisea i Gwyneth Paltrow i od njih napraviti budale.

Goran Jovetić

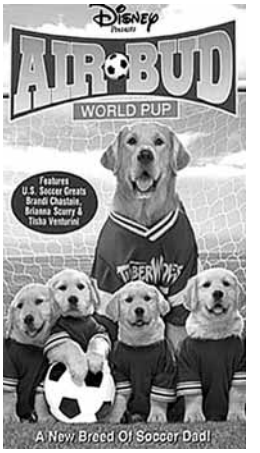
Leteći ljubimac 3

Air Bud: World Pup

Kanada, SAD; 2000. — pr. Air Bud Productions, Téléfilm Canada, Ian Fodie — sc. Mick Whiting, Robert Vince, Anne Vince; r. BILL BENNERMAN; d. f. Cyrus Block; mt. Kelly Herron, Lara Mazur — gl. Brian Gibson, Brahm Wenger; sgf. Carmi Gallo — ul. Kevin Zegers, Brittany Paige Bouck, Dale Midkiff, Caitlin Wachs — 83 min. — distr. Discovery

Kako bi se približio novoj djevojci na školi, Britanki Emmi, Josh se pridruži školskoj nogometnoj momčadi u kojoj ona trenira. Budući da u timu nedostaje jedan igrač, na slobodno mjesto uskače Joshov pas Buddy...

Nakon što je u prethodna dva dijela serijala superpas Buddy igrao košarku i američki ragbi u ovom je zaigrao nogomet. Iz nastavka u nastavak kvaliteta i dobit su padale te su producenti, svjesni njegove (bez)vrijednosti, u Sjedinjenim Državama *Letećeg ljubimca 3* plasirali izravno na videotržište.



Čak trojica scenarista potpisuju scenarij te nazovikomedije koja uopće nije smiješna, a o čijim dramskim kvalitetama ne treba ni trošiti riječi. Izgovor da je riječ o filmu za djecu — ne prolazi. Najmlađe gledatelje ne valja podcjenjivati, jer oni vrlo dobro zapažaju osobine filmskih likova. *Leteći ljubimac 3* prečesto omalovažava publiku iznenadnim promjenama negativaca u pozitivce, lošim lažnim brkovima i sličnim 'dosjetkama' kojima je uistinu teško povjerovati. Kako su se u filmu našle članice američke nogometne momčadi, to vjerojatno ni njima nije jasno.

Roditeljima koji traže zabavu za svoju djecu treba savjetovati da svakako zaobiđu ovaj filmski poluproizvod.

Goran Ivaniš

Sad je dosta!

Enough

SAD; 2002. — pr. Columbia Pictures Corporation, Winkler Films, Rob Cowan, Irwin Winkler — sc. Nicholas Kazan; r. MICHAEL APTED; d. f. Rogier Stoffers; mt. Rick Shaine — gl. David Arnold; sgf. Doug Kraner; kgf. Shay Cunliffe — ul. Jennifer Lopez, Billy Campbell, Tessa Allen, Juliette Lewis — 114 min. — distr. Continental

Kada imućni industrijalac Mitch (Campbell) na prijevaru osvoji srce konobarice Slim (Lopez), oni se ubrzo vjenčaju i rodi im se kćerkica. No, sreća ne traje dugo jer Mitch počinje maltretirati Slim, te ona bježi s kćerkicom, no beskrupulozni nasilnik ne odustaje od prijetnji i fizičkog zlostavljanja...

Uistinu je teško povjerovati kako je ovako nemaštovit, siromašan, često nelogičan i potpuno neuvjerljiv scenarij uspio zaživjeti na filmu. Činjenica jest da će gledatelj dobiti točniju sliku o problemu nasilja u obitelji ako pročita bilo koji članak iz crne kronike, a s time u vezi film Michaela Apteda zrači i velikom opasnošću. Jer netko bi se možda mogao povesti za primjerom zgodne Slim i, umjesto da maltretiranje i prijetnje prijavi policiji, fizički se suprotstaviti mužu nasilniku, a to je glavni motiv filma, te bi to sigurno završilo katastrofalnim posljedicama. Dobro, jedno je zbilja, a drugo je film, no tako ozbiljan problem koji se u svim društvima širi poput kuge zavrjeđuje ozbiljan i analitički pristup. Uz potpuno plošne likove, među kojima nisu uspostavljeni realni odnosi, valja zapaziti da je u ovom filmu Jennifer Lopez nedvojbeno ostvarila jednu od svoji najslabijih uloga, a znali smo i prije da su njezine glumačke sposobnosti vrlo ograničene.

Goran Jovetić

Sve za ljubav

On the Line

SAD; 2001. — pr. A Happy Place, Miramax Films, Tapestry Films, Peter Abrams, Richard Hull, Robert L. Levy, Wendy Thorlakson — sc. Eric Aronson, Paul Stanton; r. ERIC BROSS; d. f. Michael Bernard; mt. Eric A. Sears — gl. Stewart Copeland; sgf. Andrew Jackness; kgf. Margaret Mohr — ul. Lance Bass, Joey Fatone, Emmanuelle Chriqui, Gregory Qaiyum — 85 min. — distr. UCD

Stidljivi Kevin upoznao je u vlaku lijepu Abbey, u koju se zaljubio na prvi pogled. Kad su se rastajali, zaboravio je zatražiti njezin telefonski broj i sada očajnički traga za njom...

Doista je teško pronaći prave riječi kojima se može opisati celuloidni proizvod pod nazivom *Sve za ljubav* jer su u njemu najčešće slabosti romantičnih komedija (zašećerenost, klišeiziranost i predvidljivost) višestruko pojačane. Scenarij *Sve za ljubav* ozbiljan je kandidat za naslov pobjednika u, nažalost žestokoj, konkurenciji za najlošiji scenarij viđen u kinodvoranama ove godine. Od komičnog dijela romantične komedije nema, dakako, ni traga. Dvoje mladih pri prvom susretu ne razmijene ni jedan podatak koji bi im omogućio da se ponovo nađu jer bi to redatelju onemogućilo da razvuče film na 85 minuta trajanja. Svi likovi ovog djelca posve su neuvjerljivi i ni u jednom trenutku ne ostavljaju dojam pravih ljudi uz čije bismo se sudbine mogli na bilo koji način vezati.

Riječ je o limunadici namijenjenoj djevojčicama, obožavateljicama grupe NSYNC, koje će uživati gledajući svoje omiljene pjevače Lancea Bassa i Joeya Fatonea na velikom platnu. Bilo koga drugog ovo bezidejno i naivno ostvarenje doista ne može ničim zaintrigirati.

Goran Ivaniš

Crossroads

SAD; 2002. — pr. Filmco Enterprises Inc., MTV Films, Paramount Pictures, Zomba Films, Ann Carli — sc. Shonda Rhimes; r. TAMRA DAVIS; d. f. Eric Alan Edwards; mt. Melissa Kent — gl. Trevor Jones, Britney Spears, Justin Timberlake; sgf. Waldemar Kalinowski; kgf. Wendy Partridge — ul. Britney Spears, Anson Mount, Zoe Saldana, Taryn Manning — 94 min. — distr. Blitz

U noći maturalne večere tri djevojke otkopavaju kutiju s uspomenama iz djetinjstva, a iduće jutro kreću s mladim gitaristom na put prema Los Angelesu...

Ako ste, nakon što se vidjeli ime Britney Spears u najavi filma, pomislili da je *Crossroads* još jedan filmić s pjevačkim scenama u kojem se *teen*-zvjezda pokušava dokazati kao glumica — niste se prevarili. Uloga Britney Spears (Lucy) nije zahtjevna, no zadana razina filma toliko je niska da nije potrebno trošiti previše riječi o pokušajima njezina dosezanja.

Pogledajmo stoga scenarij. Kad četvoro Amerikanaca krene na filmski put preko pola Sjedinjenih Država onda su obvezni elementi priče: automobil kabriolet, večer uz vatru na otvorenom, odredište Kalifornija te hotelska soba s pogledom na plažu u kojoj će pasti posljednje crte obrane. S klišejima će se i pretjerivati, primjerice lokalni Lucyn dečko, miljenik njezina oca, loše je odjeven, blijedi i smušeni štreber. Analizu scenarija zaustavit ćemo ovdje, uz napomenu da su rješenja svih situacija maksimalno predvidljiva i banalna.

U cjelini, riječ je se o neinventivnu ostvarenju, ispod razine prosječne epizode američke tinejdžerske serije, koje jedva može zadovoljiti i obožavatelje spomenute pjevačice.

Goran Ivaniš

Slučajni milijunaš

Mr. Deeds

SAD; 2002. — pr. Columbia Pictures Corporation, Happy Madison, New Line Cinema, Out of the Blue Entertainment, Sidney Ganis, Jack Giarraputo — sc. Tim Herlihy; r. STEVEN BRILL; d. f. Peter Lyons Collister; mt. Jeff Gourson — gl. Teddy Castellucci; sgf. Perry Andelin Blake; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, Winona Ryder, John Turturro, Steve Buscemi — 96 min. — distr. Continental

Nakon iznenadne smrti dalekoga rođaka Longfellow Deeds nasljeđuje golemo bogatstvo. Deedsovu naivnost želi iskoristiti Cedar, direktor njegove korporacije, kao i novinarka u potrazi za ekskluzivnom reportažom...

Na putu prema samom dnu suvremene američke komedije, nakon *Vražjeg Nickyja*, Adam Sandler napravio je *Slučajnim milijunašem* veliki korak. Premda producenti nastoje taj film predstaviti kao *remake* filma *Gospodin Deeds ide u grad* (1936) Franka Capre, to jednostavno nije točno jer je riječ o katastrofalno loše napisanoj, odglumljenoj i režiranoj komediji koja ne posjeduje baš ni mrvicu šarma Caprina izvornika i mnogim dijelovima scenarija intenzivno vrijeđa inteligenciju publike. Beskrajno glupi štosovi glavni su sastojak *Slučajnog milijunaša*, romantični zaplet vrlo naivan i neuvjerljiv, a duhovitost prisutna tek u tragovima.

Glumačka karijera Winone Ryder ovim naslovom nastavlja silaznu putanju i nedvojbeno je riječ o njezinoj najlošijoj ulozi, prema kojoj je čak i nastup u *Jeseni u New Yorku* respektabilno umjetničko dostignuće. Za sve koji su voljeli Winonu u filmovima poput *Dracule* ili *Doba nevinosti* gledanje njezine interpretacije u ovom užasu bit će bolno iskustvo.

Goran Ivaniš

Mravci u gaćama

Harte Jungs

Njemačka; 2000. — pr. Constantin Film Produktion GmbH, Martin Moszkowicz — sc. Granz Henman; r. MARC ROTHEMUND; d. f. Hans-Günther Bücking; mt. Sandy Saffeels — gl. Johnny Klimek, Xaver Naudascher; kgf. Ursula Welter — ul. Tobias Schenke, Axel Stein, Luise Helm, Nicky Kantor — 95 min. — distr. UCD

Jednoga se jutra petnaestogodišnjem Florijanu obratio njegov 'najbolji prijatelj' Lulu, s tvrdnjom da je vrijeme da konačno krene 'u akciju'. Pod Luluovim energičnim vodstvom Flo se približi školskoj ljepotici Leonie...

Dobit koju su američkim producentima priskrbile tinejdžerske komedije potaknula je njihove europske kolege da se okušaju na istom polju. Tako je snimljena njemačka inačica 'urnebesnih *teen* komedija', koja klišeiziranošću i predvidljivošću nimalo ne zaostaje za američkim uzorima. Ciljana publika mlađi su tinejdžeri koji u filmu obrađenu problematiku poznaju dovoljno dobro da bi više smijeha od zbivanja na platnu mogao izazvati scenarist koji je potpisao tu gomilu besmislica. Priča *Mravaca u gaćama* toliko je naivna da za iole zahtjevnijeg gledatelja gledanje filma postaje mučenje. Nabijanje računa na seksifonu te pokušaj smotanka da osvoji ljepoticu koja ima zgodna i posesivna dečka otrcani su motivi koji mogu zabaviti samo one koji prvi put gledaju film takve vrste.

Uz malo smisla za šalu, možemo reći kako su idealna publika *Mravaca* roditelji koji su svoju djecu predtinejdžerske dobi odlučili upoznati o osnovama seksualnog odgoja, jer im pruža priliku da uče na tuđim greškama.

Goran Ivaniš

Tulum film

National Lampoon's Van Wilder

SAD, Njemačka; 2002. — pr. In-Motion AG Movie & TV Productions, Myriad Pictures Inc., Tapestry Films, World Media Fonds V, Peter Abrams, Robert L. Levy, Jonathon Komack Martin, Andrew Pana — sc. Brent Goldberg, David T. Wagner; r. WALT BECKER; d. f. James R. Bagdonas; mt. Dennis M. Hill — gl. David Nessim Lawrence; sgf. Rachel Kamerman; kgf. Alexis Scott — ul. Ryan Reynolds, Tara Reid, Tim Matheson, Kal Penn — 92 min. — distr. Discovery

Van Wilder slobodoumni je mladić koji već sedam godina studira, a još nije ni blizu diplomi, jer većinu vremena provodi organizirajući raskalašene tulume. Stvari se zapletu kad Vanov otac shvati da uludo troši novac za sinovu školarinu, pa sada mladac mora smisliti kako da zaradi novac, ali to je samo djelić problema koje mora riješiti...

Reklama je najbitnija za loš film. Upravo zbog toga publika baš nije bila osobito zagrizla za *Tulum film*, mješavinu klasične *teen*-komedije u stilu *Osvete šmokljana* i dobro poznate poetike zahodskoga humora braće Farrely. Iako je riječ o vrlo lošem filmu, on ipak nije ravan općim katastrofama, koje su naišle na mnogo bolji odaziv publike poput *Mrak filma* i njegova nastavka te grozomornog *Ovo nije glupi film za mlade*. U ovom slučaju barem imamo posla s uratkom kojem se jasno nazire uvod, zaplet i rasplet — a to je golema prednost u odnosu na pobrojane filmove.

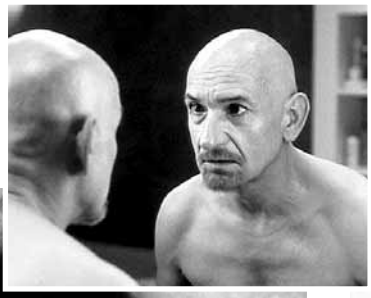
Uz to likovi u *Tulum filmu* donekle su i simpatični i razumljivi, bez obzira na gomilu klišeja i tipične *teen*-situacije u filmu. Ako ništa drugo, film ćemo pamtiti po jednoj od najodvratnijih scena uopće, a ona uključuje pohlepno gutanje kolača punjenih psećom spermom. Nakon toga primat braće Farrely dolazi pod veliki upitnik.

Goran Jovetić

Videopremijere

Uredio: Zlatko Vidačković

1. 8 1/2 žena (B) **206**
2. Atentat na Reagana (C) **213**
3. Baby Boy (C) **213**
4. Gospodar planina (D) **215**
5. Ja, ja i ja (C) **214**
6. Kandidat (B) **207**
7. Krivo optužena (C) **211**
8. Lagaan: Bilo jednom u Indiji (A) **200**
9. Lantana (B) **205**
10. Monty Python u potrazi za Svetim Gralom (B) **209**
11. O (C) **210**
12. Osmoza Jones (C) **212**
13. Ponovo rođen (D) **215**
14. Posljednja pljačka (B) **204**
15. Posljednji dani Marilyn Monroe (A) **202**
16. Sve za slavu (C) **212**
17. Ubiti je lako (C) **210**
18. Utjerivač dugova (B) **208**
19. Zakon zatvora (C) **214**
20. Završni rez (C) **211**
21. Zeleni zmaj (D) **215**



Izborom videopremijera obuhvaćen je i obrađen ukupno dvadeset i jedan film, od toga devet filmova iz SAD, tri iz Velike Britanije i jedan iz Indije. Koprodukcija je osam, od toga po jedna: SAD-Španjolska; SAD-Kanada; SAD-Francuska; Australija-Francuska; Francuska-Belgija-Nizozemska; Velika Britanija-Francuska-Kanada; Velika Britanija-Nizozemska-Luksemburg-Njemačka; Australija-Njemačka

Prikazane filmove distribuirali su: Blitz (7); Continental (5); Continental (VHS)/Blitz (DVD) (2); UCD (6); VTI (1).

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 199 do 215 Videopremijere

Lagaan: Bilo jednom u Indiji

Lagaan: Once Upon a Time in India

Indija; 2001. — pr. Aamir Khan Productions Ltd., Aamir Khan; izv. pr. Reena Datta — sc. Kumar Dave, Sanjay Dayma, Ashutosh Gowariker; r. ASHUTOSH GOWARIKER; d. f. Anil Mehta; mt. Ballu Saluja — gl. A. R. Rahman; sgf. Nitin Chandrakant Desai; kgf. Bhanu Athaiya — ul. Aamir Khan, Gracy Singh, Rachel Shelley, Paul Blackthorne, Suhasini Mulay, Kulbhushan Kharbanda, Raghuveer Yadav, Rajendra Gupta — 224 min. — distr. Continental

Godina 1863, vrijeme vladavine kraljice Viktorije. U malom farmerskom selu Champaner u središnjoj Indiji nalazi se britanski kanton pod zapovjedništvom prepotentnog i bahatog kapetana Russela, kojem se uskoro suprotstavljaju buntovni seljaci...

Kada se ove godine *Lagaan* našao među nominiranima za *Oscar* za najbolji film na stranom jeziku, neki od upućenijih (ili onih koji su se takvima htjeli prikazati) ukazivali su na to kako konačno Bollywood sreće Hollywood, te da bi nakon svojedobne fascinacije japanskim filmom, a potom hongkonškim, tajvanskim, iranskim i kineskim, Indija mogla doći u središte zanimanja međunarodne filmske javnosti i to baš svojim tipičnim žanrovima, a ne klasikom kakav je Satjajit Ray, kritički nastrojenim filmašima poput Mrinala Sena i Shyama Benegala ili autora koji povezuju nacionalno i kozmopolitsko poput danas vrlo cijenjene Mire Nair, iako su svi oni bili znatno zapaženiji i popularniji u svijetu nego u vlastitoj zemlji.

Ne bi to zapravo ni trebalo biti neko posebno čudo, jer Indija je zemlja s brojčano uvjerljivo najjačom produkcijom u svijetu, pa je tako 2000. snimljeno 855 filmova na 22 indijska jezika, od toga 243 na hindiju, većinom u Bollywoodu, koji ne samo imenom pokazuje ambiciju da postane Hollywoodom ne samo Indije nego i čitave Azije, oponašajući (ponekad čak karikaturalno, posebice u statusu glumačkih zvijezda) američke produkcijske modele i isključivo komercijalno usmjerenje. Dakako da već i logikom velikih brojeva u takvoj produkciji mora biti stanovit broj vrijednih filmova i ne samo onih spomenutih autora (kojima bi oni koji su češće imali prilike gledati indijske filmovemogli dodati još desetak uglednijih imena sličnih filmskih i svjetonazorskih usmjerenja), ali ipak glavnina indijske produkcije, pa ni najistaknutiji predstavnici njihova *mainstreama*, nisu se uspijevali probiti na Zapad, iako su imali izvoznih uspjeha u mno-

gim azijskim, pa i nekim afričkim zemljama, a kao malo poznat kuriozitet treba spomenuti da je stanovit broj takvih filmova bio otkupljivan u bivšoj Jugoslaviji, vjerojatno u skladu s pojačavanjem veza među nesvrstanim zemljama, ali su do kina stizali jedino u Makedoniji, gdje je postojao dio publike zainteresiran za takve filmove.

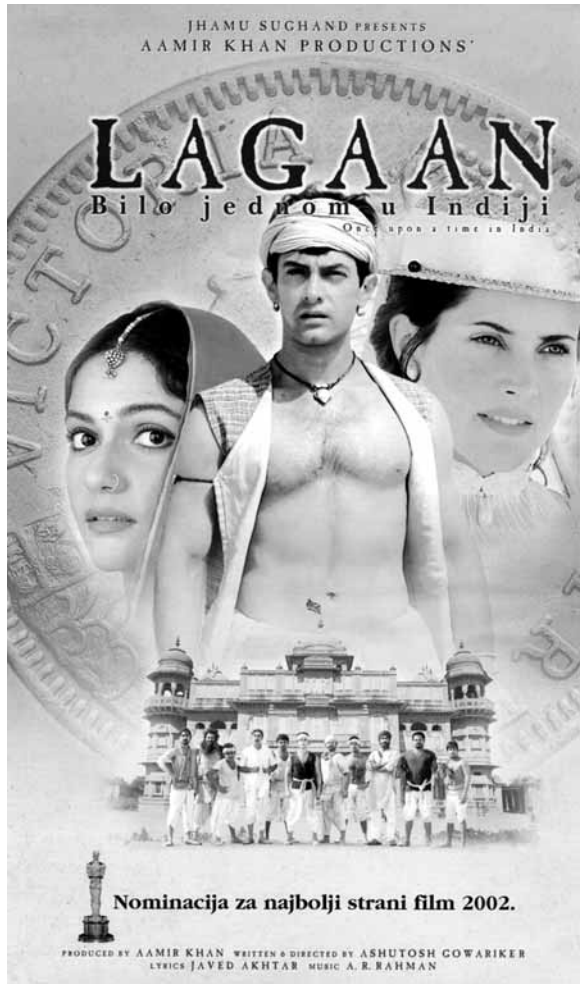
Te bi barijere mogao (ukoliko ne ostane iznimkom) srušiti *Lagaan*, snimljen za indijske prilike nevjerojatno visokim budžetom od pet milijuna dolara, jer su nakon nominacije za *Oscar* njegovu distribuciju prezeli Amerikanci, te je tako stigao i do naših videoteka. Radnja filma zbiva se potkraj 19. stoljeća u zabačenoj provinciji kojom već drugu godinu vlada suša. *Lagaan* znači neku vrstu zemljišnoga poreza koji u poljoprivrednim proizvodima seljaci plaćaju nominalno maharadži, koji to najvećim dijelom prosljeđuje engleskim kolonizatorima. Kada njihov zapovjednik — osioni satnik Andrew Russell (Paul Blackthorne efektno karikira engleske manire da bi ispao što antipatičniji) iz čista hira udvostručuje taj porez, iako je jasno da će to značiti smrt od gladi za većinu seljaka malog mjesta Champaner, vješto je postavljen okvir temeljne situacije koja je gotovo na socrealistički način prikazana crno-bijelo — odvratni kolonizatori i plemeniti, no nemoćni Indijci. Takvi odnosi *a priori* mogu djelovati odbojno, ali ih redatelj Ashutosh Gowariker vješto koristi u gotovo holivudskom uvodnom postav-

ljanju situacije *veće od života* (iako se film zasniva na istinitom događaju) i zapleta — oklade koju Russell nudi najbuntovnijem seljaku, mladom Bhuvanu (Aamir Khan izgledom, prenaglašenom, ali redateljskom postupku sukladnom glumom, te pjevačkim i plesačkim umijećem pokazuje zašto je jedna od najvećih bolivudskih zvijezda) da tri godine neće morati davati *lagaan* ukoliko seljaci pobijede Britance u *cricketu*, za koji je Bhuvan rekao da je glupa igra koja sliči seoskim dječjim igrama. Bhuvan prihvaća izazov, što najprije izaziva bijes sumještana, ali mu se postupno svi priklanjaju.

U tom trenutku nad selom se pojavljuju oblaci koji bi trebali (ali na kraju neće) donijeti dugoočekivanu kišu i cijelo selo počinje pjevati i plesati, što je tek prva od niza takvih dugih sekvenci koja na gledatelja izvan indijske tradicije najprije djeluje iznenadjujuće i gotovo šokantno, a potom i fascinantno, posebice kad postane svjestan da redatelj stvarne dogadjaje filmski oblikuje zapravo vrlo stilizirano, a te glazbeno-plesne scene mnogo bliže realizmu, jer osim glavnih likova koji pokazuju virtuoznost u tim sekvencama, koje bi po svojoj prirodi morale biti najstilizirani-

je, ostali mnogobrojni sudionici (iako vjerojatno isto tako dobri pjevači i plesači) ne teže savršenoj međusobnoj uskladjenosti kao u holivudskim mjuziklima, nego uspijevaju gledatelja uvjeriti da se radi o običnim ljudima koje je zanijela neka iznimna situacija.

Na sličan način, nalazeći vrlo često rješenja koja su pomalo neočekivana i na prvi pogled u suprotnosti s osnovnim odrednicama vlastitog postupka Gowariker gradi vrlo razgranatu priču troipolsatnoga filma. Tako će vrlo jasna profiliranost i do u detalje razrađena motivacija ponašanja mnogobrojnih likova postupno nijansiranošću potpuno ublažiti temeljne crno-bijele odnose, iako neće narušiti sliku o odnosu kolonizatora i domorodaca. Tako će se Russellova sestra Elizabeth (suzdržana i topla Rachel Shelley pokazuje drugu stranu engleskog mentaliteta — sklonost poštenju i razumijevanju drugih), iritirana bratovom nepravednošću odlučiti pomoći Indijcima da nauče pravila *cricketa* i krenu pravim putem u vježbanju za odlučnu utakmicu, ali i zaljubiti u Bhuvana, što će pak izazvati ljubomoru njegove prijateljice iz djetinjstva Gauri (atraktivna Gracy Singh). Složenosti zbivanja pridonosi i meni u filmskom djelu ne baš pretjerano simpatična *politička korektnost,* posebice u tretiranju malobrojnih muslimana u selu, te pripadnika kaste *nedodirljivih,* koji je uz to i bogalj, ali na neki način i poštenje britanskoga suca koji će na kraju utakmice donijeti odluku koja će izravno utjecati na ishod meča u korist indijske strane. No, sve se to zbiva u situacijama koje su kao i cjelina filma nabijene iskrenim emocijama i u sekvencama u kojima redatelj uz pomoć sjajnog snimatelja Anila Mehte vizualno vrlo efektnim kadrovima pažljivo stvara dojmljivu atmosferu i precizno gradira napetost.



Zato je *Lagaan* jedan od rijetkih tako dugih filmova koji sam odgledao s velikim zanimanjem od početka do kraja, iako je riječ o ostvarenju koje se sastoji od elemenata koje inače u filmu ne volim — crno-bijelih odnosa (koji se ipak postupno nijansiraju), prekidanja priče dugim glazbeno-plesnim sekvencama, i to s glazbom za koju nemam posebnog afiniteta (ali koje u cjelini djela imaju ulogu sličnu koru u antičkoj drami), te bitne uloge utakmice u sportu kojem ne znam ni pravila (koja ovdje traje više od sata, no tijekom koje gledatelj saznaje sve što o *cricketu* treba znati da bi shvatio dramatičnost takva odmjeravanja snaga kroz koje dolazi i do raspleta i do konačnog formiranja svih likova). Način na koji je Gowariker te elemente međusobno povezao i filmski uobličio tako da je istovremeno napravio i filmski mit i djelo čvrsto vezano uz stvarne dogadjaje rezultirao je vrlo vrijednim filmom, reprezentativnim primjerom vrste filmova koju gotovo nikad nismo imali prilike vidjeti.

Tomislav Kurelec

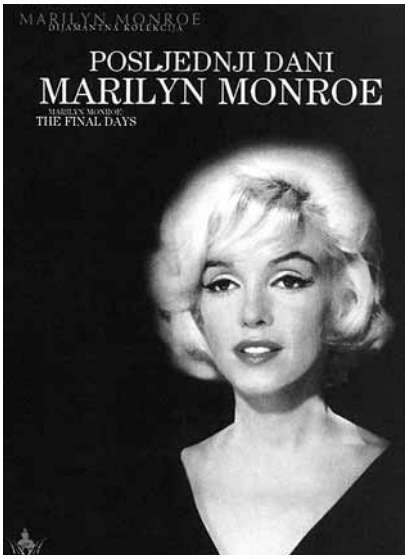
Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 199 do 215 Videopremijere

Posljednji dani Marilyn Monroe

Marilyn Monroe: The Final Days

SAD; 2001. dok. — pr. American Movie Classics (AMC), Fox Television Network, Foxstar Productions, Prometheus Entertainment, Van Ness Films Inc., Patty Ivins; izv. pr. Kevin Burns — sc. Monica Bider; r. PATTY IVINS; mt. Tori Rodman — gl. Tom Jenkins, Chris Many — 90 min. — distr. Continental

Dokumentarni film o posljednjim danima Marilyn Monroe uzbudljiva je kronika Hollywooda koji je prošao svoje zlatno doba, a glavni mu je adut što sadrži izmontiranih 37 minuta filma Nešto treba dati zadnjeg, *nezavršenog filma u kojem je glumila Marilyn Monroe.*



DVD izdanje *Dijamantna kolekcija* sa pet filmova Marilyn Monroe — *Gospoda više vole plavuše* (1953), *Kako se udati za milijunaša* (1953), *Nema biznisa kakav je show-biznis* (1954), *Sedam godina vjernosti* (1955) i *Autobusna stanica* (1956) — i jednim dokumentarcem o produkciji nedovršene komedije *Nešto treba dati* svojevrstan je test iskušenja za kolekcionare holivudske klasike. Njoj u prilog govori činjenica da su kopije svih filmova restaurirane i da ih se u takvom formatu (izvorni *cinemascope*) i takvoj kvaliteti boje (obnovljeni *tehnicolor*) u nas nije moglo vidjeti gotovo nikad — osim na kinopremijerama sredinom pedesetih godina. Kakva je drastična razlika između starih video mastera, korištenih za emitiranje na televiziji, i novo-restaurirane slike, možete se uvjeriti ako pogledate izravne usporedbe u dodacima svakog filma na disku. Posve je drugi problem je li to idealan izbor filmova glumice koja je ne tako davno, četiri desetljeća nakon smrti, izabrana za najseksepilniju ženu 20. stoljeća. Marilyn Monroe u čitavom je razdoblju svoje karijere bila vezana ugovorom za kompaniju 20th Century Fox, no izvan nje ipak je uspjela snimiti tri važna filma — *Princ i plesačica* (1957) u engleskoameričkoj produkciji, te *Neki to vole vruće* (1959) i *Neprilagođeni* (1961) za kompaniju United Artists. Budući da je *Dijamantnu kolekciju* pripremio Fox Home Video, o tuđim proizvodima u njoj nema govora, no po starom trgovačkom pravilu, u jednom paketu nikad nećete pronaći samo poslastice ukoliko je u pripremi i drugi. Fox Home Video, naime, izdao je ukupno dvije *Dijamantne kolekcije*, od kojih je samo prva stigla do nas, dok će ga druga — u kojoj su *Ne trudi se kucati*

(1952), *Majmunska posla* (1952), *Niagara* (1953), *Rijeka bez povratka* (1954) i *Hajde da se volimo* (1960) — po svemu sudeći zaobići, jer su stari filmovi ionako samo glavobolja distributerima na malim tržištima. Prva je kolekcija naizgled atraktivnija jer su u njoj samo *tehnicolor* filmovi (Hawksov *Gospoda više vole plavuše* zasigurno nikad niste vidjeli u tako blistavom izdanju), no u drugoj su kultna ostvarenja poput *Niagare* i *Rijeke bez povratka*: iz ta dva izbora lako bi se mogao napraviti samo jedan, ali u Fox Home Videu opravdano su smatrali da bi time napravili loš posao.

Dokumentarac *Posljednji dani Marilyn Monroe* jedina je prava premijera u prvoj kolekciji. Dovršen je prošle godine, a glavni mu je adut što sadrži izmontiranih 37 minuta *Nešto treba dati*, zlosretne produkcije koja je već u vrijeme snimanja — 1962. godine, izazvala

senzaciju jer se Marilyn Monroe nenajavljeno skinula gola za scenu kupanja u bazenu, a njezini su 'dvorski' fotografi te snimke rasprodali svim utjecajnim — kako američkim tako i svjetskim revijama. Ukupno je snimljeno oko sedam sati filma, no upotrebljivo je bilo samo spomenutih 37 minuta: ostatak su beskrajna ponavljanja s povremeno vrlo indisponiranom glavnom zvijezdom, te dvoje malih glumaca koji igraju njezinu djecu.

Dokumentarac koji prethodi tom ekskluzivnom materijalu zanimljiv je ponajprije kao uzbudljiva kronika Hollywooda koji je već prošao svoje zlatno doba. Početkom šezdesetih 20th Century Fox bio je u financijskoj krizi, jer je snimanje spektakla *Kleopatra* s Elizabeth Taylor u glavnoj ulozi gutalo milijune dolara, a njihova najunosnija zvijezda Marilyn Monroe već dvije godine nije nastupila ni u jednom filmu za kompaniju. Film *Nešto treba dati* trebao je ispraviti taj propust, no je li nova verzija dražesne komedije Garsona Kanina *Moja najdraža supruga* (1940) bio primjeren projekt za desetljeće čiji je početak obilježila hladnoratovska kriza u Zaljevu svinja — nikad nećemo doznati. Ipak, u montiranoj trećini filma pomalo smiješno djeluje zaplet u kojem se muškarac i žena (Dean Martin i Cyd Charisse) više od pet godina suzdržavaju od seksualnih odnosa — pa čak i nakon medenog mjeseca — samo zato što on psihološki ne može zaboraviti bivšu suprugu (Marilyn Monroe).

Dokumentarac je uspio okupiti sve još uvijek žive sudionike tog filma — prvog producenta Davida Browna, kasnijeg producenta Henryja Weinsteina (umro je prije no što je dokumentarac završen), pomoćnog producenta i scenografa Davea Allena, posljednjeg scenarista, nekadašnjeg 'crnolistaša', Waltera Bernsteina, glumicu Susan Strasberg, kći Leeja i Paule Strasberg, o čijim je savjetima Marilyn bila patološki ovisna, poznatog fotografa Georgea Barrisa te mnoge druge. Uz njihovu pomoć i obilje dragocjenog arhivskog materijala dan po dan rekonstruira se snimanje *Nešto treba dati,* na kojem je glumica od trideset radnih dana provela samo trinaest.

Pomalo je zastrašujuće kad se shvati da je redatelj George Cukor (s kojim je Marilyn prethodno snimila *Hajde da se volimo*) bio jedan od manje važnih ljudi na tom snimanju: psihijatar dr. Ralph Greenson bio je njezin glavni

kontakt s 20th Century Foxom, a za glumačke savjete obraćala se isključivo Pauli Strasberg, koja uopće nije bila u ekipi, ali je svoje usluge naplaćivala pet tisuća dolara na tjedan. *Star-sistem* pretvorio se tako u svoju suprotnost: 104 čovjeka koja su sudjelovala u nastanku filma ovisila su o promjenama raspoloženja i bolestima (akutna upala sinusa) zvijezde koja je iz dana u dan javljala da nije u stanju doći na posao.

Redateljica i producentica Patty Ivins i scenaristica Monica Bider razmjerno su spretno oslikale dramu glumice koja je slavu stekla izazovnim izgledom i nastupom, no osjećala se ugroženom — kako od starenja, tako i sve mlađe konkurencije. Marilynin trideset i šesti rođendan više je bio povod traumi negoli proslavi, a sugestivne fotografije s tadašnjih *foto-sessiona* otkrivaju nesigurnost, koju je samo pojačala odluka 20th Century Foxa da je otpusti sa snimanja i zamijeni novom glumačkom nadom Lee Remick. Kad su Dean Martin i Cyd Charisse ipak podržali Marilyn, kompanija ju je morala iznova angažirati, čak s njom sklopiti novi milijunski ugovor za dva filma, a Jean Negulesco (*Kako se udati za milijunaša*) trebao je zamijeniti Georgea Cukora. Nakon glumičine smrti, u noći s 4. na 5. kolovoza 1962, sve je obustavljeno. Dijelovi scenarija *Nešto treba dati* kasnije su korišteni u popularnoj komediji *Pomakni se draga* s Doris Day i Jamesom Garnerom u glavnim ulogama.

Glede biografskih podataka o posljednjim danima Marilyn Monroe, dokumentarac je manje pouzdan. Po nekim biografima poput Donalda Spota (*Marilyn Monroe: biografija*), romansa Marilyn Monroe i Roberta Kennedyja čista je izmišljotina Roberta F. Slatzera (knjiga *Život i čudna smrt Marilyn Monroe*) i kasnije obogaćivana neautentičnim detaljima. Također, Marilynina domaćica Eunice Murray — s kojom u nekoliko navrata razgovaraju autori dokumentarca — nije baš pouz-

dan svjedok, budući da joj je glumica neposredno prije smrti najavila otkaz.

Ipak, zbog ponovnog sastavljanja onoga što je preostalo od filma *Nešto treba dati,* štošta treba oprostiti. A na tome Patty Ivins i njezinom izvršnom producentu Kevinu Burnsu, koji već više od dva desetljeća sudjeluje u takvim projektima, svaka čast!

Nenad Polimac

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 199 do 215 Videopremijere

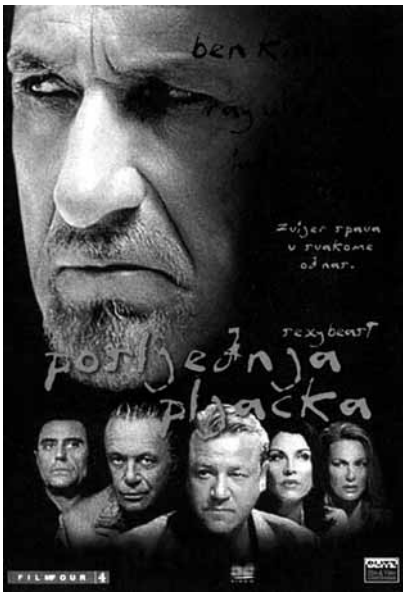
Posljednja pljačka

Sexy Beast

Velika Britanija, Španjolska; 2000. — pr. FilmFour, Kanzaman S. A., Recorded Picture Company, Jeremy Thomas — sc. Louis Mellis, David Scinto; r. JONATHAN GLAZER; d. f. Ivan Bird; mt. John Scott, Sam Sneade — gl. Roque Banos; sgf. Jan Houllevigue; kgf. Louise Stjernsward — ul. Ray Winstone, Ben Kingsley, Ian McShane, Amanda Redman, Cavan Kendall, Julianne White, Alvaro Monje, James Fox — 88 min. — distr. Blitz

Gary je umirovljeni gangster koji se nakon nekoliko godina iza rešetaka povukao s djevojkom u vilu na jugu Španjolske. Idiličan i bezbrižan život poremeti nenadani poziv iz Londona. Staro ga društvo poziva da sudjeluje u savršenoj pljački, a kako bi ga dodatno uvjerili šalju svojeg emisara, neumoljiva i nemilosrdna Dona Logana...

P*osljednja pljačka* nastupni je film uglednoga redatelja glazbenih i reklamnih spotova, Jonathana Glazera. Premda ta tvrdnja lako odvodi na stranputicu te recipijenta nuka na zaključak kako je riječ o još jednom filmu



spektakularne akcije, gromoglasne glazbe, bombastične likovnosti i rafalne montaže, situacija je posve drukčija. Naime, Glazer se pokazuje mnogo promišljenijim od mnogih svojih kolega poniklih u istom miljeu (primjera radi treba pogledati film Hypea Williamsa *Belly*) i potpisuje pravi tvrdi britanski gangsterski film.

Štoviše, riječ je o cjelini dojmljivih stilskih rješenja, djelu rafinirane vizualnosti, ali i ostvarenju koje ponajprije vode slikoviti, sjajno odglumljeni protagnosti. Glazer se pokazuje izvrsnim u režiranju dijaloga i vođenju karaktera te senzibilnim u kreiranju dramaturški opravdane ugođajnosti. Njegovu redateljskom debiju ne nedostaje vizualne umjerenosti koja dopušta razvoj karaktera, ali ni raskošne likovnosti kada se za to ukaže potreba.

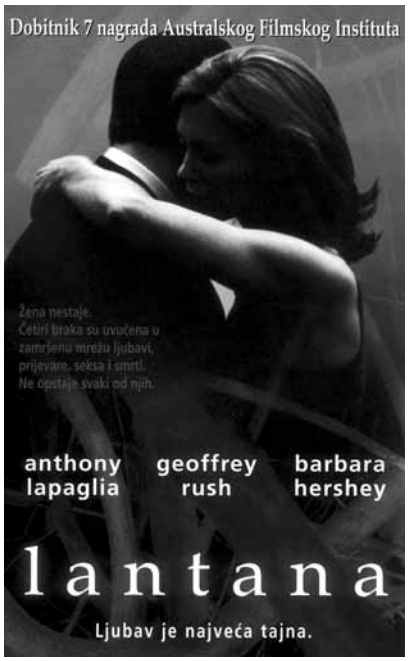
Ipak, valja kazati kako *Posljednju pljačku* vode dva lika, opušteni Gary, kojega tumači Ray Winstone i energični Don u izvedbi izvrsnoga Bena Kingsleyja. Njihovi odlični dijalozi, kojih se ne bi posramio ni David Mamet, te odlična gluma ishodište su gledalačkog užitka koji donosi Glazerov film, a dojam upotpunjuje živopisna galerija sporednih likova. Upravo zahvaljujući redateljevoj senzibilnosti protagonisti su dobili dovoljno prostora, što je ponajviše iskoristio raspoloženi Kingsley dajući svojem liku prijeko potrebnu psihotičnost koja se krije iza naoko mirne vanjštine. Od Gandhija do Dona Logana Kingsley je prošao kroz nevjerojatne glumačke transformacije. No, usprkos tome što je Glazer dao dovoljno prostora razvoju i motivaciji likova te se uistinu potrudio realizirati uvjerljiv i začudan odnos između dvaju protagonista, ostao je vjeran osobnom zaleđu.

Naime, Glazer savršeno dobro zna kako upravljati gledateljevim emocijama. On to rado čini vizualno, podcrtavajući romantičnu ugođajnost kojom plastično predočava osjećajan odnos između Garyja i njegove djevojke, ali i vrlo efektno rješavajući akcijski najjače trenutke filma, poput začudne izvedbe same pljačke. Njegova likovna riješenja uvijek su meko uklopljena u filmsku cjelinu, ali i nerijetko iznenađuju gledatelje pokazujući se vrlo trendovskim, nikada samodopadnim. Primjerice, uvodna scena u kojoj Gary srećom izbjegne kotrljajuću gromadu definitivno je jedan od filmskih *highlighta* u posljednjih nekoliko godina.

Glazer ujedno primjereno vodi filmsku priču čije je razrješenje neočekivano. On se ne susteže verbalne i tjelesne brutalnosti u tradiciji ponajboljih suvremenih britanskih gangsterskih filmova poput *Crnog petka za gangstere* ili *Braće Kray*, ali i prožima svoj debi finom ironijom i prvoklasnim crnim humorom. *Posljednja pljačka* film je cijepljen protiv političke korektnosti i tako je ugodno osvježenje naspram glamurozno vizualiziranih, ali duhovno uškopljenih i idejno ispraznih djela kakve danas snima američka manufaktura celuloidnih snova. Zato je ovo ostvarenje koje nikako ne treba propustiti, energično djelo koje zahtijeva i više od jednoga gledanja.

Mario Sablić

Lantana



Australija, Njemačka; 2001. — pr. Beyond Films, Jan Chapman Productions, MBP (Germany), New South Wales Film & Television Office, The Australian Film Finance Corporation, Jan Chapman; izv. pr. Mikael Borglund, Rainer Mockert — sc. Andrew Bovell prema vlastitoj drami; r. RAY LAWRENCE; d. f. Mandy Walker; mt. Karl Sodersten — gl. Paul Kelly; sgf. Kim Buddee; kgf. Margot Wilson — ul. Anthony LaPaglia, Geoffrey Rush, Barbara Hershey, Kerry Armstrong, Rachael Blake, Vince Colosimo, Russell Dykstra, Daniella Farinacci — 121 min. — distr. Continental

Policajac (Anthony La Paglia) u australskom gradiću, zamoren dosadnim brakom, počinje vezu s nedavno rastavljenom ženom koju je upoznao na tečaju plesa, a ne zna da njegova depresivna supruga redovito pohađa seanse kod psihijatrice (Barbara Hershey). Psihijatrica je i sama u krizi — prije nekoliko godina izgubila je u pucnjavi kćer i od tada njezin brak sa suprugom profesorom (Geoffrey Rush) klizi prema propasti. Kad joj se jedne noći pokvari auto na cesti ona netragom nestaje. Slučaj preuzima policajac koji isprva sumnjiči supruga...

Lantana je specifična vrsta australskoga gustog bodljikavog grma, u kojem će jedna od junakinja filma redatelja Raya Lawrencea pronaći cipelu nestale osobe i tako pokrenuti žanrovski mehanizam filma. Istodobno, bodljikavi gustiš lantane u Lawrenceovu filmu služi i kao svojevrsna metafora za dominantno stanje većine likova: većina karaktera u Lantani zapustila je vlastitu intimu i živi u gustišu laži i udobnosti koji više ne zna iskrčiti. Tako naslov filma ukazuje na obje razine na kojima australski film funkcionira: i kao krimić, i kao psihološka drama, koja prati četiri više-manje 'naherena' braka.

Lantana je nastala je prema scenariju pisca Andrewa Bovetta, inače, koscenarista Luhrmannova *Strictly Ballroom*. Bovett je za filmske potrebe adaptirao vlastiti kazališni tekst *Speaking of Tongues*. Lawrenceov film osvojio je 2001. čak sedam australskih nacionalnih filmskih nagrada, u inozemstvu je dobio izvrsne kritike, a na glasačkom polu Imdb anonimni internetski puk ocijenio ga je s visokom ocjenom 8, 1. To posljednje najviše čudi, jer *Lantana* nije *crowd-pleaser*. To je tjeskoban film, lagana tempa, tvrdoglavo fiksiran na intimu likova, izrazito komoran po inscenaciji — u čemu razotkriva svoje kazališno izvorište.

Doduše, *Lantana* počiva na kombinaciji sastavnica koje su u devedesetima bile u velikoj modi. S jedne strane Lawrenceov je film inteligentan i rafinirani krimić, s druge strane on posuđuje predložak *short-cuts*-dramaturgije, u kojoj prati više likova vezanih zajedničkim prostorom. Strukturalno organizirati te dvije kontraindicirane gramatike nije nimalo lako, i divno je vidjeti kako je Bovettu i Lawrenceu to lako uspjelo: film isprva funkcionira isključivo kao *short cuts* drama, da bi se žanrovsko paljenje aktiviralo u posljednjoj trećini i pridonijelo katarzi likova. Žanr, međutim, nijednom ne dominira: unatoč policiji, smrti i istrazi, *Lantana* je film koji ima mnogo više veze sa svijetom jednog Atoma Egoyana ili P. T. Andersona i mnogo više priziva *Magnoliju* ili *Tajne i laži* nego tradiciju krimića.

Ono što je u *Lantani* najzanimljivije jest usredotočenost na krizu srednje dobi. Poznata je krilatica po kojoj komercijalni film poznaje ili gimnazijalke, ili javne tužiteljice, ili Miss Daisy. Ljudi, a osobito žene između četrdesete i pedesete, zapravo su *missing link* filma na engleskom jeziku, a upravo je to provodna tema *Lantane*. Desetak karaktera Lawrenceova filma imaju zajedničku upravo tu problematičnu dob i sve krize i traume koje ona nosi. Pritom se Lawrence i Bovett drže čehovljevskoga načela po kojemu časni pripovjedač svakom svom junaku mora dati priliku i pravo da bude glavni. *Lantana* je ispunjena junacima koji vape za pažnjom, žude da budu slušani i da budu protagonisti. Ta žudnja u Lawrenceovu filmu nije samo tematska os, nego i dramaturško načelo. *Lantana* je jedan od najboljih filmova u Hrvatskoj ove godine!

Jurica Pavičić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 199 do 215 Videopremijere

8 1/2 žena

8 1/2 Women

Velika Britanija, Nizozemska, Luksemburg, Njemačka; 1999. — pr. Continent Films, Delux Productions, Movie Masters, Woodline Productions, Kees Kasander; izv. pr. Terry Glinwood, Bob Hubar, Denis Wigman — sc. i r. PETER GREENAWAY; d. f. Reinier van Brummelen, Sacha Vierny; mt. Elmer Leupen — sgf. Wilbert Van Dorp, Emi Wada; kgf. Emi Wada — ul. John Standing, Matthew Delamere, Vivian Wu — 118 min. — distr. Blitz

Bogatom ženevskom biznismenu koji se nakon smrti žene trudi izaći iz depresije razuzdani sin predloži da u njegovu dvorcu zajedno osnuju neku vrstu bordela, dovodeći bizarne i fascinantne konkubine...

Greenaway je redatelj čiji su filmovi pravi vizualni dragulji, ali se gledaju s naporom i maksimalnom koncentriranošću. Autorska i art-kinematografija oduvijek su bile mjesto iživljavanja vlastitih opsesija i idiosinkrazija te će i u ovom ostvarenju uživati prije svega oni koji u brojnosti hermeneutičkih interpretacija i sklonosti bizarnostima mogu, hoće i žele prepoznati vlastite filmofilske interese. Ovaj je film na tragu dosadašnjih autorovih radova ponajprije zbog tri komponente karakteristične za njegov bogat opus: sjajna filmska fotografija, opsjednutost ljudskim tijelom te inteligentni dijalozi. Tu je i njihovo naličje: hladnoća i sterilnost, pretjerano naglašavanje tendenciozno šokantnih prizora, kao i iritantna sklonost hermetičnosti i skrivenim značenjima. Greenawayu se nipošto ne može osporiti inovativnost i originalnost u kompoziciji narativnih cjelina, kao i sklonost da sekvence snima u numerološkom ključu: za njega podjela na cjeline i njihova artificijelna konstrukcija nije nešto izvanjsko ili smišljeno s isključivom namjerom fasciniranja neupućenih gledatelja, nego ona proizlazi iz sadržaja filma koji je nemoguće odvojiti od njegove 'intelektualne' komponente. To, dakako, može poprilično smetati: iako nas zabavljaju vizualno dopadljiva rješenja, duhoviti i britki dijalozi te odlučnost da se pokaže kako je provokacija još moguća, pretjerano 'kriptiranje' vizualnih, kontekstualnih i pripovjednih segmenata može zadovoljiti tek redateljeve najveće obožavatelje. Svakako, pri tome se uvijek otvara mogućnost beskonačne interpretacije: prisjetimo se samo minuciozne analize njegova starijeg filma *Utroba arhitekta* u kojoj američki deridijanski filozof David Wills pronalazi stotine skrivenih značenja kojih ni sam Greenaway vjerojatno nije bio svjestan.

Ni ovaj film nije imun na takve analize, no pitanje je u kojoj bi mjeri one bile tek intelektualna razbibriga s edukativnom funkcijom 'dubinskoga' gledanja filma. Kao modernistički tip filma, *8 1/2 žena* hladno je ostvarenje koje svjesno ukazuje na vlastitu artificijelnost, no osim što prokazuje vlastitu strukturu te daje skrivene i tek stručnom oku vidljive naznake čitanja i interpretacije nudi i dosta zanimljivih, 'populističkih' sekvenci, duhovitih rješenja i dopadljivih citata. Primjerice, izravna referenca na Fellinijev *Osam i pol* u analogiji broja filmova i broja žena u raskošnom bordelu dosta je originalna. Dosjetka sa sinom koji zamalo doživljava orgazam pri svakom potresu te je zainteresiran za incestuoznu vezu s vlastitim ocem još može biti zabavno šokantna (a možda i provokativna). Blizak avangardističkim težnjama i nadrealističkim rješenjima, Greenaway je i dalje vjeran filmskoj opsesiji prenošenja vlastitih fascinacija, strahova i užitaka na veliko platno. U jednom od najboljih dijaloga, otac i sin u kinu gledaju Fellinijev *Osam i pol* i upuštaju se rasprave. Sin tada lucidno zapaža kako ljudi snimaju filmove o stvarima koje nemaju, primjerice o seksu ili sreći, i zatim dodaje kako ne voli kino jer se užasava toga da nešto tako intimno kao što je film gleda u dvorani i tako s drugima dijeli emocionalno iskustvo. Ako je bit filma u tome da on redatelju uvijek znači kompenzaciju za erotski ili senzualni užitak, onda je Greenaway u tom smislu intelektualni onanist s neiscrpnom maštom i sklonošću da svoje vizualno spektakularne fantazije kodira na hermetičan i citatni način. Koliko je to dobro ili loše, zabavno ili dosadno, intimno ili hladno, ponajprije ovisi o afinitetima pojedinog gledatelja; no, samo oni koji u tome prepoznaju *i* užitak *i* artističku razbibrigu moći će voljeti ovaj film.

Tonči Valentić

Kandidat

The Contender

SAD, Francuska, Njemačka; 2000. — pr. Battleground Productions, Cinecontender, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, SE8 Group, Willi Bär, Marc Frydman, James Spies, Douglas Urbanski; izv. pr. Rainer Bienger, Maurice Leblond, Gary Oldman — sc. i r. ROD LURIE; d. f. Denis Maloney; mt. Michael Jablow — gl. Larry Groupé; sgf. Alexander Hammond; kgf. Matthew Jacobsen — ul. Gary Oldman, Joan Allen, Jeff Bridges, Christian Slater, Sam Elliott, William L. Petersen, Saul Rubinek, Philip Baker Hall — 126 min. — distr. Blitz

Nakon smrti američkoga potpredsjednika očekuje se da njegovo mjesto zauzme herojski guverner Hathaway (William L. Petersen), no predsjednik Jackson Evans (Jeff Bridges) želi ući u povijest kao prvi predsjednik sa ženom na potpredsjedničkom položaju, pa predlaže senatoricu Hansen (Joan Allen)...

Kažu da su najbolji filmovi o politici oni u kojima nema političara. No, Hollywood nam je često dokazivao suprotno, što nadasve vrijedi za one naslove koji se mogu podžanrovski odrediti kao 'predsjednički filmovi', jer kreću u distribuciju u jeku predsjedničke kampanje. Čak i kad njihov tajming nije strogo vezan uz predsjedničke izbore, njihovi junaci (senatori, kongresmeni, predsjednički kandidati), portretirani su kao najžešći suparnici. U Caprinu političkom ringu to su bili James Stewart i Claude Rains (*Gospodin Smith ide u Washington*). U političkoj areni Franklina Schaffnera (*Najbolji čovjek*) sukobili su se liberalni predsjednički kandidat Henry Fonda i njegov konzervativni protivnik Cliff Robertson. U Premingerovoj areni ukrstili su rukavice Don Murray i Charles Laughton (*Prijedlog i usvajanje*). A u Ritchiejevu ringu (*The Candidate*) bili smo svjedoci okršaja Roberta Redforda i Petera Boylea. Ništa se bitno nije izmijenilo ni u proteklom desetljeću, kad je liberalni Hollywood adresirao na Clintonovu administraciju čitavu seriju celuloidnih ljubavnih pisama, čiji su se potpisnici dokazali kao njegovi najveći apologeti. Takav je i *Kandidat* Roda Lurieja, čija je svjetska premijera, nimalo neobično, održana kao neizbježni dio predizbornoga folklora u jeku američkih predsjedničkih izbora, samo nekoliko dana prije finalne TV debate Busha i Gorea. Nažalost, glasači su očito dali prednos Bushovu predizbornom filmskom adutu, koji nam se ukazao u obliku Friedkinovih *Ratnih pravila*.

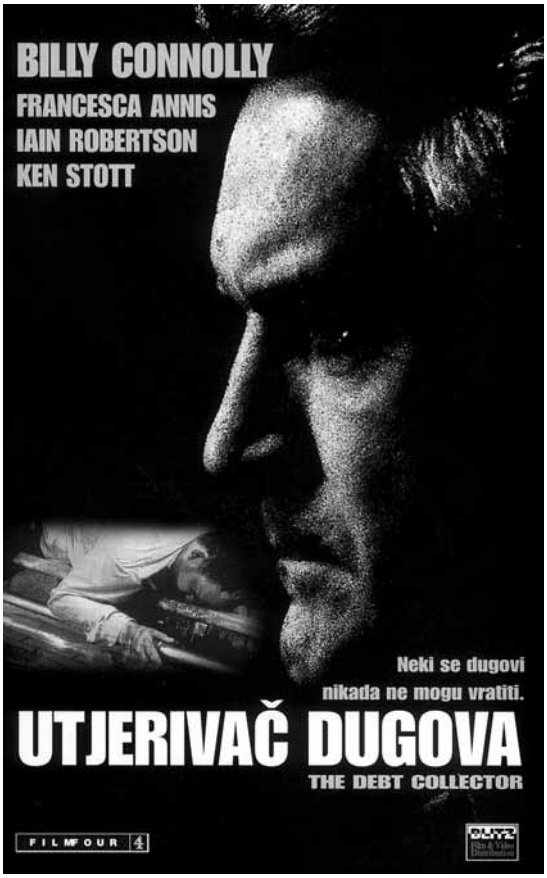
U Luriejevu političku arenu zakoračio je ambiciozni republikanski kongresmen Gary Oldman, koji pokušava ugroziti kandidaturu liberalne Joan Allen za mjesto potpredsjednice, nakon što razotkrije njezine seksualne nestašluke iz prošlosti. Jer, »*jedina stvar koju Ameri ne mogu probaviti jest kita u ustima potpredsjednice*«. A predsjednik Jeff Bridges? On je veliki gurman i mori ga vječna glad. Samo što to nije glad za seksom, nego obožava naručivati naobična jela. Aluzija na aferu Levinsky nije nimalo originalna i sve bi se svelo na nemaštovitu reciklažu *Predsjedničkih boja*, koje je autor sastrugao sa zida *Zapadnog krila*, da čitavu stvar nisu spasili izvrsno profilirani likovi i dokumentaristički precizna dinamika Luriejeve mizanscene. Jer, Oldmanova je strast razumljiva, pa makar se ne slažemo s njegovim političkim nazorima. On ne mrzi Allenovu. On samo smatra da ona nije najidealnija osoba za položaj za koji se kandidirala. On ne kreira dokaze. Riječ je naprosto o informaciji koja je procurila tijekom istrage. A nakon što na površinu isplivaju dodatni dokazi, njegova igra može završiti. On nije portretiran kao 'mali McCarthy', nego kao 'mali Nixon'. Dakle, kao klon čovjeka koji je u povijesti mogao biti upamćen kao predsjednik zaslužan za američko otvaranje prema Kini, da ga nisu toliko privlačili prljavi trikovi. Možda bi i Oldmanov kongresmen Runyon bio upamćen po sličnim zaslugama i otvaranjima, da u političkim protivnicama nije vidio žene stvorene za 'madrac'. Kao što ni Oldman ne bi ispred kamera uložio toliki trud u portretiranju jednoga konzervativnog ljigavca, da nije preuzeo ulogu izvršnoga producenta filma, kao deklarirani Goreov simpatizer. Ipak, njegov originalni 'boksački' naslov nije samo vezan za vašingtonsku političku arenu, nego može poslužiti i kao parafraza za karijeru izvrsne Joan Allen, koja se ulogom senatorice nametnula kao jedna od trenutno najatraktivnijih holivudskih glumica iz sjene.

Dragan Rubeša

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 8 (2002), br. 31-32, str. 199 do 215 Videopremijere

Utjerivač dugova

The Debt Collector



Velika Britanija; 1999. — pr. Channel Four Films, Dragon Pictures, Graham Broadbent, Damian Jones — sc. i r. ANTHONY NEILSON; d. f. Dick Pope; mt. John Wilson — gl. Adrian Johnston; sgf. Mark Geraghty; kgf. Trisha Biggar — ul. Billy Connolly, Ken Stott, Francesca Annis, Iain Robertson, Annette Crosbie, Alastair Galbraith, Shauna Macdonald, Sandy Neilson — 110 min. — distr. Blitz

Edinburgh. Nakon odležane zatvorske kazne, Nickie Dryden, reformirani utjerivač dugova i ubojica, postao je ugledan, slavan i bogat uspješan kipar i pisac. Policajac Gary Keltie vjeruje da zlikovac ostaje zlikovac

Svakih nekoliko godina britanska kinematografija proizvede krimić koji se implicitno ili eksplicitno pretendira uvrstiti u slavnu, mračnu i kvalitetnu seriju tipično britanskih mračnih i beskompromisnih djela, čiji su najistaknutiji predstavnici *Uhvatite Cartera* (1971) Mikea Hodgesa, *Crni petak* za *gangstere* (1979) Johna MacKenzieja i u tom smislu rjeđe spominjan, ali jednako snažan i kvalitetan *Performance* (1970) Nicholasa Roega i Donalda Cammela. Nastavljačima tradicije bijahu proglašeni, primjerice, *Braća Kray* (1990) Petera Medaka, *Osveta* (1999) Stevena Soderbergha i *Gangster br. 1* (2000) Paula McGuigana, no premda su zapaženi, riječ je o umjereno nadahnutim oponašateljima koji su se poslužili površinskim preslikavanjem uzora, ali nisu uspjeli emotivno dočarati čudnovat i okrutan svijet kriminala i zločinačkih svjetonazora koji uznemiruje gledatelja kad se nađe u neugodnu zagrljaju spomenutih reprezentativnih primjeraka *britanskog krimića*.

Utjerivač dugova, scenaristično-redateljski filmski debi tada 32-godišnjeg dramatičara i TV-scenarista Anthonyja Neilsona, nije uspio privući osobitu pozornost (doduše, zasluženo je nagrađen nagradom *FIPRESCI*), iako je riječ baš o takvu tvrdom, izopačenom i gadnom djelu koje u nevina gledatelja izaziva jezu. Odlično smišljena priča postavlja pitanje da li se nekadašnji zlotvor doista popravio ili je samo promijenio dlaku, dok mu je ćud ostala ista. Njegova supruga, ugledna novinarka Val, smatra da se njegovi grijesi iz mladosti mogu oprostiti i zaboraviti. No, policajac Keltie, koji ga je svojedobno uhitio, smatra da je nemoguće oprostiti mu višestruka ubojstva kojima je svoje neprijatelje, obične ljude u dugovima kod kriminalaca, lišio najbližih. U najboljoj moralnoj namjeri (»*Naša je dužnost štititi ljude od zla.*«), ali tjeran i frustracijom činjenice da sustav i društvo ubojicu poput Nickieja nagrađuju ugledom i bogatstvom, a poštenom i dobrom policajcu poput njega nude tek običan život bez povlastica, uporni Keltie Nickieju i supruzi ne da mira te ih neprestano podsjeća na njegovu prošlost. Važan je lik i priglupi tinejdžer Flipper, biće s društvenoga dna koje olakšanje životne muke pokušava pronaći u nasilju, a Nickieja drži uzorom. Splet okolnosti i međuodnosa dovest će do višestruke tragedije i novih ubojstava, pri čemu je osobito dojmljivo što osim Flippera ni jedan lik nije tjeran zlim namjerama iako, Keltijeve dobre namjere u ekstremnu obliku postaju uzročnice zla, a Valina želja da Nickieju oprosti prošlost dovodi do osobne obiteljske tragedije. U svemu višeslojno, intrigantno i poučno djelo, a bez nametanja određenog mišljenja — jedino što je na koncu sasvim jasno jest da zlo generira zlo i da su mu uzročnici u čovjekovu karakteru. A kako su društvo organizirali i osmislili ljudi, i ono ga na neki način potiče.

Režijski, Neilson spretno i bez muke opisuje više svjetova (bogataški i siromaški) te bira nenametljivo atraktivne i rječite prostore. Kadrovima i prizorima dopušta da traju i dišu, često u tišini, bez uočljive radnje, a resi ga i odličan osjećaj za mjeru koji sprečava uvlačenje dosade i pretencioznosti. Velikim je dijelom zaslužan i za odlične glumačke izvedbe sve četvero glavnih junaka, ljudskih bića iza čijih se pročelja kriju prepoznatljive rane i slabosti.

Ljubitelji neugodnog, *tipično britanskog krimića*, uočite ovaj film.

Janko Heidl

Monty Python u potrazi za Svetim Gralom

Monty Python and the Holy Grail

Velika Britanija; 1975. — pr. Michael White Productions, National Film Trustee Company, Python (Monty) Pictures Limited, Mark Forstater, Michael White; izv. pr. John Goldstone — sc. Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin; r. TERRY GILLIAM, TERRY JONES; d. f. Terry Bedford; mt. John Hackney — gl. De Wolfe; sgf. Roy Forge Smith; kgf. Hazel Pethig — ul. Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin, Connie Booth, Carol Cleveland — 91 min. — distr. Continental (VHS) / Blitz (DVD)

Kralj Artur (Graham Chapman) kreće na put Britanijom u potrazi za hrabrim vitezovima koji će mu se pridružiti u potrazi za Svetim gralom, čiju je potragu zapovjedio sam Bog i tijekom koje će se susresti s mnogim opasnostima.

Kultni fenomen Monthyja Pythona, izrastao iz TV-serije *Letećeg cirkusa* (1969-1974), zapravo je sakupljen oko grupice ljudi (Graham Chapman, John Cleese, Michael Palin, Eric Idle, Terry Jones, Terry Gilliam) toliko mnogostrukih i različitih talenata da je zapravo pravo čudo kako su uspješno surađivali, izvlačeći jedan iz drugog ono najbolje. Po njezinu završetku zajednički su napravili još nekoliko filmova (iako su svi više-manje krenuli u ostvarivanje vlastitih uspješnih karijera), a jedan od njih — po mišljenju mnogih i najuspjeliji, upravo je *Sveti gral*. Izvrstan scenarij (u duhu najiskričavijih epizoda serijala) te članovi u ulogama nekoliko likova, obilježja su tog *patchworka* luckastih skečeva tipičnoga pajtonovskog tipa, upotpunjenih nadahnutom animacijom Terryja Gilliama (pajtonovac koji se profilirao kao jedan od najoriginalnijih holivudskih redatelja u filmovima poput *Dvanaest majmuna, Brazil* ili *Vremenski banditi*) i neobičnim *touchevima* harmsijanske atmosfere.

Maštoviti karakteri niknuli ispod njihova pera nosioci su zajedljivih opservacija njihovih tvoraca na račun povijesnih koncepcija, koje se dotiču svih poznatih postavki arturijanske legende, ne izostavljajući pritom nijedan *trademark* srednjevjekovnog doba, isprevrtavši ga prethodno na vlastiti način te donjevši na ekran niz najnezamislivijih karaktera — animiranoga naredbodavačkoga Boga, vitezove koji kažu »*Ni*«, čuvara prolaza sa tri zagonetna pitanja, nevjerojatno nepristojna Francuza (koji se uvredama koristi kao oružjem), samostan djevica-nimfomanki, zeca-ubojicu, ili Crnog viteza (koji želi spriječiti Artura da prijeđe most, čak i nakon što mu ovaj odsiječe ruke i noge). No, groteska i bizarno ne iscrpljuju se u veoma originalnim sporednim likovima. Parodiraju, naime, pajtonovci i sebe te (očigledan) nedostatak novca za kompletiranje djela; domišljato 'silom prilika' situacije pretvorivši u antologijske komediografske trenutke — ne mogavši si priuštiti prave konje, oni (u svrhu 'zvučnog dojma' galopa) imitiraju jahanje simultano lupajući praznim kokosovim ljuskama; odnosno otvoreno ismijavaju makete setova umjesto autentičnih lokacija (u sceni divljenja Camelotu iz daljine, jedan od vitezova komentira: »*It's only a model!*«). Zapravo je svaki aspekt filma dizajniran s namjerom maksimalnog intenziviranja efekata pretjeranosti (uvođenje suvremene tipologije i manirizma u srednjovjekovnu Britaniju), kroz britke promišljaje o znanstvenim dostignućima ili religioznim doktrinama tvoreći minijaturna oksimoronska, no nedvojbeno ingeniozna čuda (herojska glazba uz plašljiva viteza, primjerice).

Kvalitetan — izazovan i subverzivan humor, te apsurdna, nesuvisla, disfunkcionalna, nelogična logika kakvom pristupaju svojim projektima rezultirala je jednom od najboljih komedija svih vremena — klasikom žanra no u tolikoj mjeri specifičnom da ju je teško svrstati u ikakav filmskoj povijesti poznat pretinac. Naime inteligencija kojom zrači montipajtonovski *Sveti gral* stvorila je superiorno djelo nonsensnog eskapiza — no nipošto za svačiji ukus.

Katarina Marić

Ubiti je lako

The Way of the Gun

SAD; 2000. — pr. Aqaba Productions, Artisan Entertainment, Kenneth Kokin; izv. pr. Russell D. Markowitz — sc. i r. CHRISTOPHER McQUARRIE; d. f. Dick Pope; mt. Stephen Semel — gl. Joe Kraemer; sgf. Maia Javan; kgf. Heather Neely McQuarrie, Genevieve Tyrrell — ul. James Caan, Benicio Del Toro, Ryan Phillippe, Juliette Lewis, Taye Diggs, Nicky Katt, Scott Wilson, Kristin Lehman — 119 min. — distr. Blitz

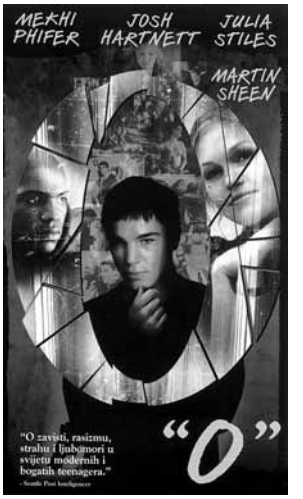
Otmicom djevojke Robin (Juliette Lewis), koja je iznajmila vlastitu maternicu imućnom bračnom paru, dvojica sitnih delikvenata (Ryan Phillippe & Benicio Del Toro) odlučuju postati krupnima, ali im se za petama nađe 'čistač' Joe (James Caan)...

Debitantski film Christophera McQuarrieja, scenarista kultnoga filma *Privedite osumnjičene*, jedan je od evidentnih primjera nemogućnosti 'žanrovskog' rasuđivanja, nastao kao proizvod narativnoga loma sedamdesetih. U njegovu prologu, prije no što krene najavna špica, autor nas upoznaje sa svojim junacima (Ryan Philippe & Benicio Del Toro), koji nakon bliskog susreta krvave vrste bespomoćno ostaju ležati na parkiralištu nekog kafića, jer ih nije samo napustio ološ s kojim su se upustili u okršaj nego i autorova kamera. Dovoljno je, dakle, bilo nekoliko minuta za definiranje ambijenta, upoznavanje s njegovim junacima i atmosferom u kojoj su se zatekli. Nakon neočekivano nespretne početne ekspozicije autor se iskupljuje u trenutku kad McQuarriejevi desperadosi krenu na svoju američku odiseju, južno od granice, prema mitskom Peckinpahovu odredištu, koja je začinjena trima ekstravagantno koreografiranim okršajima. Jer, koliko god se McQuarriejev film oslanja na Tarantinove i Rodriguezove narativne mehanizme, njegova mizanscena nadasve pokušava evocirati Peckinpaha i Hawksa. McQuarrie u isti mah želi biti i suvremen, i nostalgičan, ali i ironično metanarativan. Benicia Del Tora pamtimo u boljim izdanjima. Ovdje se odveć oslanja na govor tijela i vječno traga za karakterom koji tumači. Njegov mlađi brat po Metodi, naočiti Ryan Philippe, pokušava imitirati mladog Branda, više glasom nego stasom. A opasni James Caan krade film. Rezultat bi se mogao sublimirati izjavom vodećeg zlikovca, koji nam poručuje da se »*nikad ne može vjerovati onome tko se sa mnom upušta u posao*«. Ponekad doista ne treba previše vjerovati oskarovskim scenaristima.

Dragan Rubeša

O

SAD; 2001. — pr. Chickie the Cop, Daniel Fried Entertainment, Filmengine, Rhulen Entertainment, Daniel L. Fried, Eric Gitter, Anthony Rhulen; izv. pr. Michael I. Levy, William Shively — sc. Brad Kaaya prema drami Williama Shakespearea; r. TIM BLAKE NELSON; d. f. Russell Lee Fine; mt. Kate Sanford — gl. Jeff Danna; sgf. Dina Goldman; kgf. Jill M. Ohanneson — ul. Mekhi Phifer, Josh Hartnett, Julia Stiles, Martin Sheen, Rain Phoenix, Elden Henson, Andrew Keegan, Chris Freihofer — 95 min. — distr. UCD



Crnoputi Odin James, dečko problematične prošlosti, košarkaška je zvijezda američke provincijske sdrednje škole. Ljubomoran na njegovu popularnost, kolega Hugo osmisli zlu spletku s tragičnim završetkom...

Snimiti film prema Shakespearovu djelu nije laka stvar, a probem se krije upravo u onome zbog čega je legendarni Will filmašima tako drag — njegova je pisana riječ u detalju i u cjelini savršena. No baš se zato svako prebacivanje u drugi medij čini kvarenjem izvornika. U osnovi, filmaši se pri tom poslu koriste dvama pristupima: uprizorenjem kako ga je pisac otprilike zamislio (smještaj u zadano vrijeme i prostor) ili visokom postmodernističkom stilizacijom. Među bezbrojnim filmovima prema Shakespeareu malobrojni su izvrsni (Olivierov *Hamlet*, Luhrmanov *Romeo i Julija*, Wellesov *Othello*), dok se među ostalima i oni uspješniji (Polanskijev *Macbeth*, Branaghov *Hamlet*, Parkerov *Othello*) doimaju kao da teškom mukom krote klasikovo pismo.

O Tima Blakea Nelsona (najpoznatiji nam je kao jedan od tri glavna glumca u Coenovu *Tko je ovdje lud?*) odbacio je stih u dijalogu, radnju je smjestio u suvremenu američku srednju školu, a iz izvornika zadržao likove i radnju. Kako kaže sam redatelj, riječi »*Othello u srednjoj školi*« zvuče dosta bedasto, no rezultat je daleko od toga — *O* je jedan od rijetkih primjeraka filmova po Shakespeareu u kojima predložak ne predstavlja uteg. Film se doima kao samostalna funkcionalna cjelina u kojoj su maestrova zapažanja o karakterima i smisao za dramski sklad optimalno iskorišteni. Mirnom režijom Nelson bez žurbe i vrlo dojmljivo gradi osjećaje tihe napetosti i bujanja prijetnje te logično i emotivno vodi prema neizbježno tragičnu završetku.

Dodatni je pogodak smještanja priče u srednjoškolske krugove. Naime, vrlo je lako povjerovati da nedozreli mladići i djevojke tih godina — stariji tinejdžeri — pretjeranim intenzitetom doživljavaju osjećaje ljubomore i zavisti, središnje pokretače radnje.

Glumci su odlični (uključujući i obično blijeda Martina Sheena), a spletkarska motivacija Huga (Jago) zanimljivo je ponuđena kao tipično tinejdžerska potreba ili želja za ljubavlju i isticanjem.

Janko Heidl

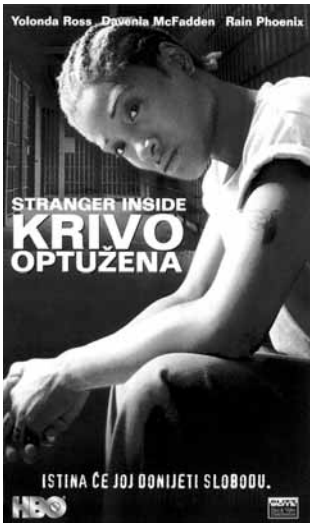
Krivo optužena

Stranger Inside

SAD; 2001. — pr. C-Hundred Film Corporation, HBO Films, Stranger Baby Productions, Effie Brown, Jim McKay, Michael Stipe — sc. Catherine Crouch, Cheryl Dunye; r. CHERYL DUNYE; d. f. Nancy Schreiber; mt. Cecily Rhett — gl. Mychael Danna; sgf. Candi Guterres; kgf. Frank Helmer — ul. Yolonda Ross, Davenia McFadden, Rain Phoenix — 97 min. — distr. Blitz

Treasure na 21. rođendan iz popravnoga doma biva premještena u ženski zatvor, gdje doživotnu kaznu odrađuje njezina majka Brownie, koju nije vidjela od najranijeg djetinjstva...

Snažna (ženska) zatvorska drama poznate lezbijske redateljice Cheryl Dunye (čiji je hvaljeni debi iz 1996. godine — *The Watermelon Woman gay*-priznanjem nagrađen i na Berlinaleu; i koja upravo snima *My Baby's Mama*) nastala nakon višemjesečnog istraživačko-dokumentarističkog pristupa pravim kaznionicama Minnesote — njihovim zatvorenicama, ali i odvjetnicima i socijalnim radnicima, a sve u svrhu maksimalne autentičnosti, u korist kojoj ide i intervjuiranje zatvorenica i njihovo pojavljivanje u scenama grupne terapije.



Film nose tri snažne glumice — dojmljiva debitantica Yolonda Ross, intenzivna Rain Phoenix, u stereotipnoj ulozi 'zapostavljene osvetnice' (još jedna članica nadarene obitelji Phoenix, a koja je lezbijku tumačila i u *Bluesu kaubojki* Gusa van Santa), te naročito Davenia McFadden, osoba tjelesno iznimno impresivne pojavnosti zbog koje je nemoguće odmah procijeniti radi li se o još jednoj 'autentičnjakinji' (darovitoj) zatvorenici i glumačkoj naturščici ili pak samo neobičnoj (no ipak profesionalnoj) angažiranoj glumici (iza koje stoje sporedne uloge u hitovima poput *Dvostruka opasnost* ili *Moj dečko se ženi*).

Film je rađen za TV, što je dobro jer mali nezavisni filmovi (kakav je po senzibilitetu i kvaliteti *Krivo optuženoj* slična *Boksačica*) teže put do gledatelja probijaju preko kina negoli preko videa i televizije.

U prvi plan postavivši psihološke profile likova, a ne njihove zločine, Dunye je tako kreirala brutalan i uznemirujući (iako letimičan) pogled na žene različitih rasa, dobi i socijalnih pozadina unutar zatvora, koji baš kao što Brownie ostavlja neizbrisiv trag na psihi (i tijelu — u obliku tetovaže) mlade Treasure, tako se ni nakon gledanja *Krivo optužene* (besmislen prijevod naslova) gorčina koju ona sa sobom nosi ne može lako smetnuti s uma.

Katarina Marić

Završni rez

Final Cut

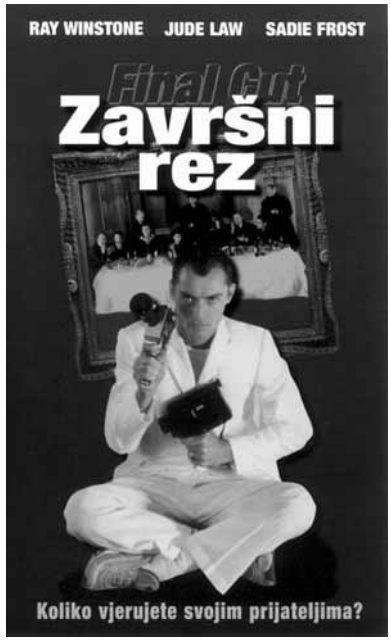
Velika Britanija; 1998. — pr. Fugitive Features, Dominic Anciano, Ray Burdis; izv. pr. Jim Beach — sc. i r. DOMINIC ANCIANO, RAY BURDIS; d. f. John Ward; mt. Sam Sneade — gl. John Beckett; sgf. Sabina Sattar; kgf. Ali Brown — ul. Jude Law, Sadie Frost, Ray Winstone, Holly Davidson, John Beckett, Lisa Marsh, Dominic Anciano, Ray Burdis — 93 min. — distr. UCD

Na karminama mladog i uspješnog pisca s redateljskim pretenzijama Judea (Jude Law) okuplja se njegovih jedanaest prijatelja, a njegova žena Sadie (Sadie Frost) nagovara ih da zajedno pogledaju film o njihovim životima i odnosima, koji je pokojnik potajno snimao. Tako na površinu ispliva niz neugodnih detalja, a famozni kućni video otkrije i krivca za smrt mladog pisca...

Apsolutno je jasno da Jude Law pripada među najistaknutije i najdarovitije britanske glumce mlađeg naraštaja, uostalom taj je status dokazao u brojnim projektima poput *Ponoć u vrtu dobra i zla*, *Talentirani gospodin Ripley*, *Umjetna inteligencija*, pa čak i u osrednjem *Neprijatelju pred vratima*. Upravo glumački talent Lawa, odnosno mogućnost brze i uvjerljive transformacije od nevinoga zaigranog dječarca pa do prepotentnog, arogantnog i zlonamjernog huškača, glavni je adut *Završnog reza*.

No, taj niskobudžetni film svojevrstan je eksperiment u kojem se bez obzira na vještu režiju gledatelj vrlo lako izgubi. Naime, sam je početak jedan film, pokojnikov kućni video drugi, ali gledanje tog uratka također bilježe filmski snimatelji. Nakon što se to sve izmiješa dobivamo prilično neprohodan, ali dojmljiv uradak. S druge strane čitav *Završni rez* doima se upravo kao imaginarni kućni video koji je snimio Jude Law, a ne lik koji glumi u tom filmu. Takvu tezu potkrepljuju ista imena glumca i zamišljenog lika te se ista stvar ponavlja i s Lawovom ženom Sadie Frost.

Osim formalne slojevitosti, film nudi odjednom i kritičnost i samokritičnost. Naime, na njegovoj meti nalazi se sebičnost i dvoličnost unutar društvene zajednice, ali iste te slabosti autor kućnog videa eksplicitno zamjera i sebi. Tako neobičan stil prilično je naporan za gledanje te zahtijeva maksimalnu koncentraciju i strpljivost, koja u konačnici ipak biva nagrađena.



Goran Jovetić

Osmoza Jones

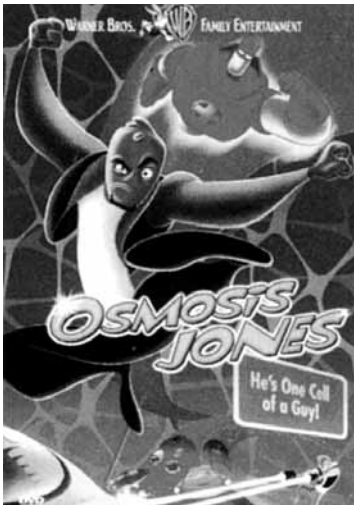
Osmosis Jones

SAD; 2001; igr./ani. — pr. Conundrum Entertainment, Warner Bros., Dennis Edwards, Bobby Farrelly, Peter Farrelly, Zak Penn, Bradley Thomas — sc. Marc Hyman; r. BOBBY FARRELLI, PETER FARRELLY (igr.), PIET KROON, TOM SITO (ani.); d. f. Mark Irwin; mt. Lois Freeman-Fox, Stephen R. Schaffer, Sam Seig — gl. Randy Edelman; sgf. Sydney J. Bartholomew Jr.; kgf. Pamela Ball Withers — ul. Bill Murray, Elena Franklin, Molly Shannon, Chris Elliott; glas. Chris Rock, Laurence Fishburne, David Hyde Pierce, Brandy Norwood — 98 min. — distr. Continental

Frank je nemarni čuvar u zoološkom vrtu, čovjek nimalo zainteresiran za osnove higijene ili zdravog života, pojede tvrdo kuhano jaje koje je iz usta ispalo majmunu. S jajetom u Frankovo tijelo uđe opasni Thrax, uzročnik bolesti koja bi Franka lako mogla stajati života. Protiv Thraxovih opačina zdušno će se boriti Osmoza Jones (bijelo krvno tjelešce) i Drix (borac protiv prehlade).

Od nečega što izlazi iz radionice braće Farrelly ne možemo očekivati drugo osim razmjerno sentimentalne komedije nakrcane gadostima nadahnutim izlučevinama i ostalim 'nedostojanstvenostima' ljudskog tijela, a i ljudskog karaktera. Mješanac igranog i crtanog filma nastao je u suradnji s još dvojicom redatelja — animatorima Kroonom i Sitom — a najveći je dio filma smješten u unutrašnjost čovjekova tijela.

Zabavno i neobično djelce ima popriličnu količinu štosova, kako u (duljem) crtanom tako i u (kraćem) igranom dijelu, te putem šale nudi obrazovnu poruku o važnosti higijene, zdrave prehrane, tjelesne aktivnosti i mara za vlastito tijelo. Ponuđene zezalice dijelom su primjerenije mališanima, dijelom odraslima, a funkcioniranje ljudskoga tijela prikazano je kao funkcioniranje kakvog grada — uspjeh i blagostanje u velikoj mjeri ovise o politici, a Frank ima nesreću da njime trenutačno vlada flegmatični gradonačelnik koji više mari za svoju poziciju nego za opće blagostanje. No, i u takvu se društvu nalaze pojedinci poput Osmoze, hrabre i odgovorne osobe spremne nesebično pomoći zajednici.



Nakon odgledana *Osmoze* malo se tko neće zamisliti nad svojim tijelom i barem se neko vrijeme pitati kako rade njegov gradonačelnik i ostali djelatnici. Priča o funkcioniranju tijela djeluje i u suprotnom smjeru, nudeći metaforički poticaj na razmišljanje o funkcioniranju stvarnoga grada, države, unije...

Janko Heidl

Sve za slavu

Iedereen beroemd!

Francuska, Belgija, Nizozemska; 2000. — pr. Eurimages, Flanders Film Fund, Get Reel Productions, Le Studio Canal+, Les Films des Tournelles, NPS Televisie, Netherlands Fund for Film, Otomatic, Vlaamse Radio en Televisie, Dominique Deruddere, Loret Meus — sc. i r. DOMINIQUE DERUDDERE; d. f. Willy Stassen; mt. Nico Leunen, Ludo Troch — gl. Raymond van het Groenewoud; sgf. Hubert Pouille; kgf. Loret Meus — ul. Josse De Pauw, Eva van der Gucht, Werner De Smedt, Thekla Reuten, Victor Löw, Gert Portael, Ianka Fleerackers, Alice Reys — 97 min. — distr. UCD

Jean (Josse de Pauw) ništa na svijetu ne želi više nego svoju kćer Marvu (Eva van der Gucht) učiniti pjevačkom zvijezdom. Stoga nakon bankrota tvornice u kojoj radi kidnapira poznatu pjevačicu i ucijeni njezina menadžera da od pjesme koju je izmumljao na kaseti napravi hit za Marvu koji će je učiniti senzacijom.

Belgijski predstavnik u utrci za najbolji oskarovski strani film 2001. topla je komedija koja uglavnom preispituje opsjednutost 'malog čovjeka' slavom (koja, u ovom slučaju barem, kolidira s manipulativnom sposobnošću medija da stvaraju instant-zvijezde te tragedije pretvaraju u *show*-zabave cirkuske pompoznosti za najšire gledateljstvo), ali i daje ironičan pogled na tu pojavu iz perspektive običnih radnika koji se bore za svakodnevno preživljavanje te u njihovim očima i lokalno-nacionalna pop-zvjezdica dosežе razinu glamuroznog stara. Inače po svemu neglamurozne likove predvodi (tjelesno neprivlačna) debitantica (s definitivnim potencijalom) — Eva van der Gucht te svoju Marvu čini mjurielesknim tipom bizarne rezignacije i čeznutljivih unutrašnjih blokada. Josse de Pauw, međutim, kao otac, nešto je problematičniji, jer svoj lik glumi odveć općenito, te ga pomalo isforsiranim bečenjem i urlanjem pretvara u (iritantno) karikaturalnu figuru. No zato je karizmatični Nizozemac Victor Löw (najpoznatiji iz *Dosjea Doušnik* Jeana van de Veldea) kao manipulativni menadžer vrlo efektan u svojoj ulozi, pružajući filmu potrebnu dozu neuobičajena i sugestivna humora, kao i sofisticiranu personifikaciju ljudskih slabosti. Pritom redatelj nikako ne ismijava svoje karaktere, nego prema njihovim slabostima pokazuje otvorenu empatiju, pretvarajući ih tako u višedimenzionalne (iako ponešto stereotipne) likove. Njegova vješta i 'glatka' režija izbjegava senzacionalizam (u kakav je, kao prikladan temi, lako mogao upasti), baš kao i preveliku sentimentalnost (iako ni nje ne nedostaje) te stvara djelo koje ispunja i usrećuje publiku, znalačkim omjerom između satiričnog i sladunjavog.

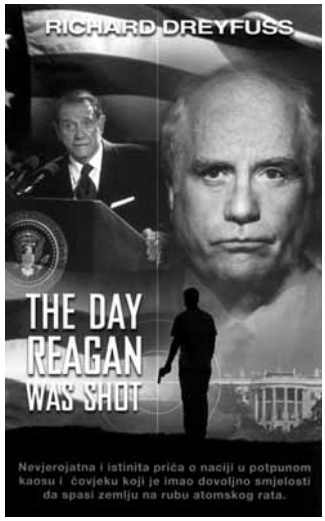
Katarina Marić

Atentat na Reagana

The Day Reagan Was Shot

SAD; 2001. — pr. Halsted Pictures, Ixtlan Corporation, Paramount Network Television Productions, Paramount Television, Showtime Networks Inc., Armand Leo; izv. pr. Dan Halsted, Oliver Stone — sc. i r. CYRUS NOWRASTEH; d. f. Michael McMurray; mt. Paul Seydor — gl. Elizabeth Myers, John Trivers; sgf. Jasna Stefanovic; kgf. Antoinette Messam — ul. Richard Dreyfuss, Richard Crenna, Yannick Bisson — 98 min. — distr. VTI

Nedugo nakon izabora za predsjednika na Ronalda Reagana počinjen je atentat. Dok se liječnici bore za njegov život, prijeti sovjetska intervencija u Poljskoj i mogućnost atomskog rata. Počinje borba za vlast, a vlada je u potpunom kaosu...



Ovaj TV-film bavi se političkom pozadinom atentata i događajima koji su u samo 24 sata uspjeli uzdrmati vodstvo najmoćnije sile na svijetu. Prema dostupnim podacima, riječ je o faktografski korektnoj i minucioznoj rekonstrukciji stvarnih događaja, no to je i najveća slabost filma. Naime, unatoč provokativnosti teme, zadani obrazac vjernog prikaza stvarnog događaja (s izvornim snimkama u početku i izborom glumaca prema tjelesnoj sličnosti), upravo je zbog težnje za dokumentarnom rekonstrukcijom izgubio na dopadljivosti i zanimljivosti. Likovi su dosta plošni te osim glavnoga negativca Alexandera Haiga, koji sprema državni udar (solidni Richard Dreyfuss), nemaju snažniju psihološku uvjerljivost. Dodatni je problem ponekad pretjerano karikiranje pojedinih aktera. Iako namjera filma nije obračun s neistomišljenicima, portretiranje tadašnjih moćnika u kontekstu apsolutne dokumentarne identifikacije dosta je zanimljivo, npr. šef CIA-e prikazan je kao retardirani mucavac, a potpredsjednik Bush kao nesposobnjaković i budala. Film je najzanimljiviji onda kad svjesno (ili pak nesvjesno) propituje američki sustav vlasti, odnosno — kako bi rekao C. Lefort — njezino prazno mjesto. Tema filma nije tek borba za prevlast, nego on ponajprije govori o fragilnosti vlasti u kojoj se predsjednička funkcija pokazuje kao monarhistički svemoćna, ali kad dođe do problema (atentat na Reagana) na vidjelo izlazi njezina kontingentnost i kaos koji unutar samo 24 sata prijeti totalnim uništenjem. Da je od toga napravljen studiozniji igrani film s dubljom psihološkom uvjerljivošću, bilo bi to zanimljive ostvarenje. Ali pod uvjetom da se kritičkim pristupom raskrinkaju mehanizmi američke 'demokratske monarhije' na štetu očekivanoga holivudskog prikaza herojskog naličja obrane zemlje od nuklearnog rata.

Tonči Valentić

Baby Boy

SAD; 2001. — pr. New Deal Productions, John Singleton; izv. pr. Dwight Williams — sc. i r. JOHN SINGLETON; d. f. Charles Mills; mt. Bruce Cannon — gl. David Arnold; sgf. Keith Brian Burns; kgf. Ruth E. Carter — ul. Tyrese Gibson, Taraji P. Henson, Omar Gooding, Tamara LaSeon Bass, Cand Brown Houston, A. J. Johnson, Ving Rhames, Snoop Dogg — 129 min. — distr. Continental (VHS) / Blitz (DVD)

Jody (Tyrese Gibson) dvadesetogodišnjak je koji nikako ne želi odseliti od majke, iako i sam već ima dvoje djece s dvjema različitim ženama. No kad majka nađe novoga ljubavnika, vrijeme je da Jody ode, zaposli se i konačno preuzme odgovornost za vlastite postupke.

Po mnogočemu — ako ne savršen ili odličan, a ono vrlo zanimljiv i inteligentan film o ljubavi, prijateljstvu, odrastanju, zrelosti te odnosu roditelja, djece i ljubavnika u današnjem društvu, kojem u mnogočemu treba odati priznanje. U prvom redu Singleton se profilira kao darovit filmaš fokusirane režije (najbolji u jednostavnim scenama punima topline), ali i naglašen didaktičar i glas društvene savjesti koji teži biti osobito provokativan (na tragu hvaljena debija *Boyz 'N the Hood*, za razliku od u prosjek *mainstreama* utopljena testosteronca *Shaft*), iako je smionost pri iznošenju brojnih važnih tema u granicama normale — čak 'zalivena' obilnim količinama melodrame (katkad i otvorene sapunice), dok su nesporno velik plus dobro razvijeni likovi — neodgovorni izgubljeni Jody (u mlakoj izvedbi R&B i MTV-zvijezde Tyresea), njegova mlada, još seksualno aktivna mama, majčin ljubavnik sumnjivih namjera (uvijek efektan Vingh Rhames) ili dobroćudna djevojka Yvette, te autentične realistične situacije njihovih svakodnevnih malih drama. Naime, Singleton polazi od teze da su mnogi crni mladići ulovljeni u stanje trajne emotivne infantilnosti nametnute od okoline, koja im tako ne dopušta da odrastu — djevojke zovu 'mama', prijatelje 'dečki', dom 'kolijevka'. Te suptilne, već ukorijenjene obrasce pritisaka redatelj ocrtava na najbolji mogući način; spretno ih kombinirajući s pitanjima (ne)odgovornog seksa i kao njegove najočitije posljedice — majčinstva i očinstva, te iz tog proizašlih nestalnih i nestabilnih obiteljskih odnosa, kao i ekonomske situacije kao jednog od čimbenika razvoja ličnosti, stvarajući vrlo dobar film (prepun suptilna humora).

Katarina Marić

Ja, ja i ja

Me Myself I

Australija, Francuska; 1999. — pr. AFFC, Gaumont, Les Films du Loup, Fabien Liron — sc. i r. PIP KARMEL; d. f. Graham Lind; mt. Denise Haratzis — gl. Charlie Chan; sgf. Murray Picknett; kgf. Paul Warren, Ariane Weiss — ul. Rachel Griffiths, David Roberts, Sandy Winton, Yael Stone, Shaun Loseby, Trent Sullivan, Rebecca Frith, Felix Williamson — 104 min. — distr. Blitz

Pamela (Rachel Griffiths) atraktivna je, inteligentna i uspješna novinarka, no nije sretna, jer osjeća da je propustila priliku za brak i djecu prije trinaest godina, odbivši ponudu 'savršenog' Roberta (David Roberts). Na rubu očaja, susreće se sa svojom dvojnicom udanom za Roberta i sa troje djece te zamjenjuje mjesto, postajući kućanica s brojnim obvezama.

Fascinacija propuštenim životnim prilikama i mušičavošću sudbine navela je redateljicu Pip Karmel na obradu već više puta interpretirane fantastične teme susreta sa svojim 'drugim ja' odnosno prelaska u sanjanu propuštenu realnost (poput *Volim, ne volim* Petera Howitta, ili osobito *Daj mi sebe* Bretta Rattnera — gotovo identična muška verzija priče). Promišljajući temu izbora koje činimo u životu i kako oni utječu na sudbinu i njezino kretanje u određenom (drukčijem) smjeru — kako izbor određenog događaja vodi do drugog i opet sljedećeg u nizu (»...izabrat ćeš gore od dva puta koja ti se nude...« lamentira i Arsen Dedić, ukazujući na stanje naše svijesti o travi koja je negdje drugdje uvijek zelenija) te, što je najvažnije, kako mi živimo s posljedicama tih izbora ('biblija' teme pritom je Twainovo intimistično nihilistično-mistično posljednje djelo *Tajanstveni stranac,* po motivima kojeg je Peter H. Hunt 1982. snimio i TV-film).

Ukazujući na to koliko bi odista drukčiji život bio tridesetogodišnjakinji da je prihvatila davnu bračnu ponudu, *Ja, ja i ja* zapravo otkriva da je on jednako zamršen i tamo i ovdje, ne čineći junakinju sretnijom ili nesretnijom, boljom ili lošijom osobom ni u jednoj od varijanti. No kako Karmel ton definitivno želi zadržati ultralaganim, naraciju ostavlja pravocrtnom te se ne zamara dubljim filozofsko-egzistencijalnim pitanjima, kao ni onima hoće li Pam vratiti prijašnji život odnosno kako se (i da li se uopće) snalazi u novonastaloj situaciji. Rachel Griffith u zahtjevnoj ulozi daje sve od sebe pomalo karikirajući lik, no i hvatajući esenciju njegove ranjivosti i jakosti, aspiracija i svakodnevne rutine pretvarajući film u čisti *one (wo)man show.*

Katarina Marić

Zakon zatvora

Animal Factory

SAD; 2000. — pr. Steve Buscemi, Elie Samaha, Julie Yorn, Andrew Stevens; izv. pr. Edward Bunker, Alan Cohen, Barry Cohen, Danny Trejo — sc. Edward Bunker, John Steppling prema romanu Edwarda Bunkera; r. STEVE BUSCEMI; d. f. Phil Parmet; mt. Kate Williams — gl. John Lurie; sgf. Steve Rosenzweig; kgf. Lisa Parmet — ul. Willem Dafoe, Edward Furlong, Seymour Cassel, Mickey Rourke, Steve Buscemi, Tom Arnold, John Heard, Danny Trejo — 90 min. — distr. UCD

Lijepi mladić Ron Decker (Edward Furlong) dobiva desetogodišnju zatvorsku kaznu zbog posjedovanja veće količine droge. Tu ga pod zaštitu uzima Earl Copen (Willem Dafoe), zatvorenik duga staža, strah i trepet ostalima. U početku Copenove namjere prema Deckeru nisu posve jasne, no s vremenom njihov odnos postaje sve dublji.

(Već!) treći filmski redateljski uradak jednog od vodećih karakternih glumca današnjice — Stevea Buscemija (prethodni su bili *Trees Lounge* i četrnaestominutni *What happened to Pete;* kao i epizode pojedinih serijala poput *Sopranosa* odnosno zatvorenicima i zatvorima posvećenog *Oza*). Također zatvorska drama, *Zakon zatvora* uspijeva pomiriti dvije, na prvi pogled teško spojive premise — nezavisnu filmu dodijeliti 'zvjezdani' glumački *cast* i pritom izbjeći konvencije diktirane od strane velikih holivudskih studija, odnosno gaziti po poznatom teritoriju no ipak nadići uske granice žanra. To je moguće ponajprije stoga što i uz karakterne prototipove poput neiskusna mladca, zastrašujuće zatvorske figure zaštitnika ili razbijača (ovisno na kojoj si strani) ili 'slinećih' agresivnih homoseksualaca, kakve prezentira, Buscemi stvara složen odnos dvaju protagonista — prestrašena bogata dječaka i njegova protežea, koji se razvija vrlo sporo (ponekad i presporo) te prolazi nekoliko faza — od zaštitničko-štićeničkog, preko prijateljskog te otac-sin odnosa, do konačnog ljubavnog — no na isključivo emotivno-platonskoj (nerazdvojnoj) razini. Dinamika tog odnosa ujedno je i najmoćniji atribut filma, iako je Furlongova mlačnost, Dafoeovu intenzitetu usprkos, razvodnjava. Ipak, gledatelja (barem donekle) uspijeva potaknuti na razmišljanje, ako ni o čemu, a ono barem o poznatoj činjenici kako robijaši umjesto da iz zatvora iziđu rehabilitirani, još samo dodatno očvrsnu, te kako njihov život iza tih zidova zapravo i nije drukčiji od onoga vani.

Katarina Marić

Gospodar planina

The Claim

Velika Britanija, Francuska, Kanada; 2000. — pr. Alliance Atlantis Communications, Arts Council of England, BBC, DB Entertainment, Grosvenor Park Productions, Le Studio Canal+, Pathé Pictures, Revolution Films, Andrew Eaton — sc. Frank Cottrell Boyce prema romanu Thomasa Hardyja; r. MICHAEL WINTERBOTTOM; d. f. Alwin H. Kuchler; mt. Trevor Waite — gl. Michael Nyman; sgf. Ken Rempel, Mark Tildesley; kgf. Joanne Hansen — ul. Peter Mullan, Milla Jovovich, Wes Bentley, Nastassja Kinski — 120 min. — distr. Continental

Mjestašce Kingdom Come na planinama Sierra Nevade u Kaliforniji, zimi 1867. Dillon, moćni i pošteni vladar gradića suočava se s greškom koju je počinio prije dvadesetak godina, kada su u mjestašce stigli predstavnici željeznice...

Zavidno produktivan 41-godišnji Britanac Michael Winterbottom snimio je niz međunarodno zapaženih filmova koji se odupiru bezličnoj komercijalnosti, od *24 Hour Party People* iz 2002, *Dobro došli u Sarajevo* iz 1997, *Jude* iz 1996. Utemeljen na romanu *Gradonačelnik Casterbridgea* Thomasa Hardyja, i ovaj film teži dokumentarističkom prikazu zbivanja, a opći dojam priziva klasik *McCabe i gđa Miller* (1971) Roberta Altmana. No, dok Altman uspješno *pronalazi* kadrove i situacije, ovdje se sve čini pomalo *nepronađenim* i mehaničkim, tj. postupak je uočljiviji od rezultata. Priča želi biti slojevita, no nezaokruženost likova i prizora često ostavlja dojam nedovršenosti i proizvoljnosti. Primjerice, nejasno je zašto dolazi do oružanoga sukoba željezničara i Dillonovih ljudi koji su dotad surađivali, a i završni radikalni Dillonov čin ostavlja dojam neutemeljena postupka po zapovjedi onih iza kamere. *Gospodar planina* vrijedan je pozornosti, ali više zbog namjera nego zbog rezultata.

Janko Heidl

Ponovo rođen

The Whole Shebang

SAD, Kanada; 2000. — pr. 2K Media, Muse Entertainment Enterprises, Original Voices Inc., Nick Gillott, Paul E. Harvey, David Kirkpatrick; izv. pr. Christian Beutel, Michael Prupas — sc. i r. GEORGE ZALOOM; d. f. Jacek Laskus; mt. J. Kathleen Gibson — gl. Evan Lurie; sgf. Sheila Haley; kgf. Gregory Mah — ul. Stanley Tucci, Bridget Fonda, Talia Shire — 97 min. — distr. UCD

Pripadnici talijanske useljeničke obitelji Bazinni u New Jerseyju strastveni su pirotehničari, vlasnici ugledna starinskog proizvodnog pogona. Kad im se nakon sinove smrti pridruži rođak Giovanni, koji je dotad živio u Napulju, posao živne...

Iako je smještena u Neptune, New Jersey i Napulj današnjice, romantična komedija *Ponovo rođen* djelce je nostalgična usmjerenja koje se doima kao da se događa, primjerice, 40-ih ili 50-ih godina prošlog stoljeća, što je nedvojbeno i bila namjera scenarista i redatelja Georgea Zalooma.

U svemu, dosta predvidljivo ostvarenje malo se previše želi svidjeti, a obiluje klišejiziranim, odveć karikiranim opisom talijanskoga temperamenta, osobito kod Giancarla Gianninija, koji pak ima dovoljno šarma da se ne učini deplasiranim. Uz pristojnu količinu dobrih štoseva i originalan smještaj među proizvođače vatrometnih sredstava, komedijica ima zgodnih trenutaka i uglavnom ne gnjavi, a najviše joj bodova donose dobri glumci poput Bridget Fonda (Val), Frederica Fuoca (Anthony Zitto) i osobito šarmantnog Stanleyja Tuccija (Giovanni), koji je, ukoliko cjelinu odmjerimo malo strože, svojom glumom zapravo iznio cijeli film. Neobvezno, lagano gledljivo.

Janko Heidl

Zeleni zmaj

Green Dragon

SAD; 2001. — pr. Tony Bui, Tajamika Paxton, Elie Samaha, Andrew Stevens; izv. pr. Alison Semenza, Forest Whitaker — sc. i r. TIMOTHY LINH BUI; d. f. Kramer Morgenthau; mt. Leo Trombetta — gl. Jeff Danna, Mychael Danna; sgf. Jerry Fleming; kgf. Ghia Fam — ul. Patrick Swayze, Forest Whitaker, Don Duong — 110 min. — distr. UCD

Travanj 1975, mjesec u kojem su komunističke snage Sjevernog Vijetnama ušle u Saigon. U logor Pendleton u Sjedinjenim Državama stižu Vijetnamci, simpatizeri Amerikanaca kojima je razmjerno kulturni logor postaja na putu da postanu američkim građanima.

Djelce usporena ritma nudi zanimljivu i rijetko viđenu perspektivu Vijetnamaca koji su smatrali da je upletanje Amerikanaca bilo dobro došlo. No, u *Zelenom zmaju* nema ozarenih istočnjačkih lica koja ponašanjem i nastupima tobože promoviraju *američki način*. Iako Amerikance ne smatraju mrskima, Vijetnamci ih se pribojavaju, žude za domovinom i u strahu su od budućnosti i novoga života. Film nema istaknutu pripovjednu liniju, nego opisima nekoliko likova i situacija pokušava dati fresku stanja u tranzitnom logoru, u čemu, u cjelini, uspijeva. Dječak koji traži majku, dobronamjerni američki časnik koji voli fotografirati, obitelj s jednim mužem i dvije žene, obrazovani Vijetnamac koji dobro govori engleski, neki su od likova s pomoću kojih Bui mirnim, statičnim kadrovima, bez naglašena dramatiziranja i bez posebnih uzbuđenja, finim, odmjerenim pristupom iznosi tihe zgode običnih ljudi u neobičnoj situaciji. Poetski, darovito i nenametljivo. Možda čak *istočnjački meditativno*.

Janko Heidl

Hitchock na snimanju filma *Ptice*

UDK: 791.43.01:791.43.038.6
316:791.43

Boris Vidović

Kratki spoj između Lacana i autorske kritike

Slavoj Žižek, 2001, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, London: BFI (ISBN 0 85170 754 8)

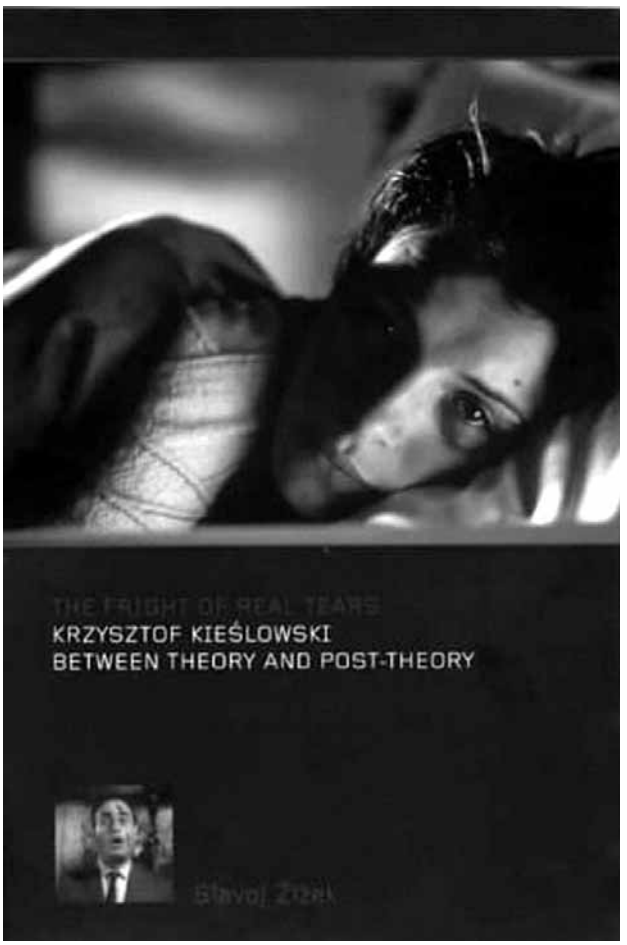
Slavoj Žižek vjerojatno je najpoznatiji Slovenac na svijetu. Premda zaposlen na Odsjeku za filozofiju Ljubljanskog sveučilišta, reklo bi se da više vremena provodi držeći razne tečajeve i predavanja na akademskim ustanovama diljem svijeta. Pored iznimno bogate predavačke aktivnosti, njegova se spisateljska djelatnost zahuktala do usijanja: u prethodne je dvije godine objavio osam knjiga samo na engleskom jeziku, te poveću količinu eseja u raznim tiskanim i elektroničkim časopisima.

Njegov je autoritet u svijetu toliki da se nitko ne usudi dirnuti mu u rukopise knjiga. To je, naime, jedino objašnjenje šlampava uredničkog posla (ne)obavljena na knjizi o Kieślowskom: ista se podulja rečenica javlja na jednom mjestu u razmaku od samo jednog ulomka, zatim na drugom bilješka ponavlja rečenicu iz teksta, a prolazi i takav 'biser' poput bilješke 60 na stranici 189 koja upućuje čitatelja »*vidi njezin neobjavljeni članak*« (riječ je, zaboga, o slavnoj Joan Copjec). Osim toga, vrijedni bi urednik vjerojatno nešto poduzeo i glede Žižekova običaja da svoje teze postavlja u obliku pitanja (»*nije li...*«').

U svakom slučaju, Žižekova popularnost u svijetu je velika. O njemu pišu pohvalno slavni sveučilišni profesori poput Fredrica Jamesona. Sudionike raznih dopisnih lista na internetu spopada *jouissance* pri samom spomenu njegova imena. Čak i zagrebački priključak (ma koliko skroman izvan lokalnih okvira) na svjetsku intelektualnu scenu proveden je preko Žižeka, tako da već postoji prava zagrebačka škola žižekovaca.

Žižekovo teorijsko usmjerenje temelji se na spisima kontroverznoga francuskog psihoanalitičara Jacquesa Lacana. Lacan je nedodirljiv autoritet u velikom broju rasprava i studija koje se svrstavaju na lijevo krilo kulturno-političkog spektra, pa se tako i ortodoksni lakanovac Žižek deklarira kao ljevičar. S obzirom da mi je ovdje namjera govoriti ponajprije o Žižekovoj filmsko-teorijskoj poziciji i o njegovom proučavanju Kieślowskog, o političkim konsekvencama njegovog neolakanizma prozborit ću, a i to tek uzgred i ukratko, tek na kraju ovog teksta. Za sada ću tek napomenuti da Žižekova politička pozicija, deklaracijama u anglo-američkom tisku usprkos, nije tako jednoznačna, jednostavna i neupitna kao što bi je on htio prikazati. Uostalom, oni koji se sjećaju njegove političke kampanje s početka 1990-ih, u vrijeme kad je Slavoj Žižek bio kandidat za predsjednika Slovenije, a zatim i ideolog jedne centrističke partije, shvaćaju da je njegovo ljevičarenje zapravo izvozni artikl — na konkretnoj slovenskoj političkoj sceni njegova je djelatnost mnogo umjerenija, da ne kažem konzervativnija.

Lacan je u filmskim studijima 1970-ih, pored Louisa Althussera, Ferdinanda de Saussurea i Rolanda Barthesa, bio jedan od glavnih teorijskih oslonaca. Nakon snažna nadira kognitivaca potkraj 1980-ih ortodoksni se lakanizam raspršio i (rekao bi Žižek) razvodnio. Feminizam, *cultural* i *gay studies* preuzeli su ponešto od lakanovskoga žargona, ali malo je tko u analizama filmova neupitno primjenjivao Lacanov pojmovni aparat. Štoviše, feministice su zapazile izrazito seksistički karakter mnogih Lacanovih napisa. Ukratko, teorija filma polako je napustila totalizirajući pristup kakav su nu-



dili Althusser i Lacan i počela se više služiti pojmovnikom koji je pružao konkretne odgovore na konkretna pitanja. Velika Teorija (kako su je nazvali David Bordwell i Noël Carroll, glavni predstavnici kognitivističkog i analitičkog pristupa u novijoj američkoj filmskoj teoriji) pokazala se neprikladnim okvirom za rješavanje specifičnih problema koji su se pojavljivali u vezi s filmom i njegovom recepcijom. Lacan je postao jedan od primjera teorije 'odozgo' (engl. *top-down*), a upravo se suprotni pristup — 'odozdo prema gore' (engl. *bottom-up*) — pokazao prikladnijim. Nije se, dakle, tražila nova Velika Teorija koja bi bila u stanju dati odgovore na sva moguća pitanja, već nekoliko manjih teorijskih pristupa koji pomažu pri poimanju određenih, konkretnih pojava vezanih uz film. Lakanovci su podrugljivo proglašeni ljudima koji znaju odgovor još prije nego što je itko postavio pitanje.

Usprkos priličnu broju bibliografskih jedinica vezanih uz film, Slavoj Žižek ipak nije filmski teoretičar. On je ponajprije filozof i psihoanalitičar (iz obiju disciplina drži doktorate) koji tek nastoji držati prst na bilu vremena i objasniti sveukupne društveno-političko-kulturne fenomene suvremenoga svijeta. Stoga se njegovi članci bave svime i svačime: njemačkom klasičnom filozofijom, NATO-ovim bombardiranjem Jugoslavije, japanskim javnim zahodima, Hitchcockovim filmovima. U njima se očituje poprilična načitanost (kad Lacan ni uz najbolju volju nije uvjerljiv, Žižek je uvijek u stanju izvući iz rukava Kanta ili Hegela — nešto što u ograničenim horizontima i uskoj specijalizaciji anglo-američkog akademskog života izaziva strahopoštovanje), zanimanje za raznorodne fenomene suvremena života, te postodernističko ustrajavanje na spajanju visokog i niskog diskursa. Filmovi su ovdje izrazito zgodno područje djelovanja: proizvodi popularne, 'niske' kulture koji pružaju odličnu ilustraciju ispravnosti 'visoke' teorije. Takvo spajanje 'niskog' i 'visokog' samo je prividno demokratično. Zapravo je riječ o potvrđivanju procijepa: 'visoka' teorija legitimira se kao ispravna upravo po tome što se može primijeniti na sve razine diskursa. Žižek u svojim analizama i ne postavlja pitanje koliko se neki film doista oslanja na filozofiju koju on iz njega iščitava — film je tu samo zgodna ilustracija globalizirajuće i totalizirajuće teorije koja se nikada ne dovodi u pitanje.

Dakako, analiza filma uopće ne mora polaziti od pitanja 'što je autor htio reći'. Svaki artefakt (bez obzira na to svrstamo li ga pod rubriku 'umjetnost' ili u neku drugu, 'nižu' kategoriju) dio je semantičke mreže koja nadilazi polazno značenje koje je imao na pameti tvorac pri njegovoj izradi. Čak i neke interpretacije 'uz dlaku' (engl. *against the grain*) mogu dati zanimljive rezultate. Međutim, kad netko polazi sa sveznajuće pozicije teorije koja drži ključeve svih mogućih i predvidivih značenja, onda nešto nužno ne štima. A upravo takvu pristupu Žižek naginje.

Uzmimo, na primjer, njegov pristup Hitchcocku. U predgovoru zborniku tekstova koji je sâm uredio *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Žižek nastoji projicirati razvoj humanističkoga kritičkog mišljenja na Hitchcockov opus. Kao đak njemačke klasične filozofije, Žižek vidi u Hitchcockovim filmovima dijalektički razvoj na pravcu realizam-modernizam-postmodernizam, a svaki pokušaj klasifikacije dovodi nas prije ili poslije do paradoksalnoga zaključka prema kojem je Hitchcock u neku ruku

> ...svo troje istovremeno: *'realist' (počevši od starijih kritičara s ljevice i povjesničara u čijim očima njegovo ime epitomizira holivudsku ideološku pripovjednu zatvorenost, pa do Raymonda Belloura, za kojeg njegovi filmovi variraju edipovsku putanju, te kao takvi predstavljaju 'istovremeno i ekscentričnu i primjernu verziju' klasičnoga holivudskog pripovijedanja), 'modernist' (tj., on je istovremeno i preteča i suvremenik velikih autora — Wellesa, Renoira, Bergmana — koji su, bilo na marginama Hollywooda, bilo izvan njega, potkopavali njegove pripovjedne kodove), 'postmodernist' (ako ni po čemu drugom, onda po spomenutoj dinamici* [*prema kojoj sve u Hitchcockovim filmovima ima dublje značenje, op. BV*] *koji njegovi filmovi stavljaju u pogon).* (Žižek 1992a: 2-3)

Žižek tako dijeli Hitchcockove filmove u pet razdoblja: 1) filmovi prije *39 stepenica*, dakle prije 'epistemološkog loma' koji je kao posljedicu donio 2) 'realizam', redateljevo englesko razdoblje i filmove od *39 stepenica* pa do *Dame koja nestaje* koji kao temu imaju »*edipovsku pripovijest o putovanju inicijacije para protagonista*« (isto: 3); 3) modernizam ranog američkog razdoblja, od *Rebecce* do *U znaku kozoroga*, u kojoj je u središtu zbivanja »*junakinja traumatizirana dvosmislenim (zlim, impotentnim, opscenim, slomljenim...) očinskim likom*« (isto: 4); 4) veliki filmovi iz 1950-ih i s početka 1960-ih, od *Nepoznatih iz Nord-Expressa* do *Ptica*, pripovijedanim iz perspektive junaka »*kojem majčinski superego priječi 'normalni' spolni odnos*« (isto: 5); 5) 'post'-filmovi, filmovi dezintegracije, od *Marnie* nadalje, u kojima su vidljivi tek pojedinačni odbljesci autorove genijalnosti.

Ako vam se ova podjela čini jako 'autorska' — u pravu ste. Riječ je o čistoj teoriji autora 'natrunjenoj' psihoanalitičkim žargonom. Ta podjela je, dakako, potpuno proizvoljna, te kao takva jednako važeća i precizna kao bilo koja podjela nastala 'unaprijed', takorekuć prije gledanja filmova. Hitchcockov je opus samo slijedio putanju zapadne kulture dvadesetog stoljeća od realizma, preko modernizma do postmodernizma. Autorovi filmovi također ilustriraju nekoliko psihoanalitičkih koncepata: edipovski kompleks, ambigvitet Zakona oca, superego. Jasno, u tu se shemu može prispodobiti bilo koji film koji čarobnjak izvuče iz šešira. Hitchcock je ovdje važan samo kao istaknuti predstavnik popularne kulture. Ova bi se analiza mogla jednako uspješno primijeniti na bilo čiji opus. Staromodnija autorska kritika barem je nastojala pronaći specifičnost svakoga pojedinačnog autora. Lakanovac poput Žižeka misli da je nekoliko psihoanalitičkih pojmova dovoljno da objasni bilo čiji opus. Kreativnost se sastoji uglavnom u tome da se filmovi i/ili autorski opusi što duhovitije prispodobe određenom psihoanalitičkom pojmu ili pripovijesti (Edip, potiskivanje, Majka, Otac).

Pogledajmo, na primjer, kako Žižek obrazlaže pojavljivanje Stvarnog u filmu. Stvarno je, prema lakanovskoj mitologiji,

odveć strašno da bismo se s njim mogli suočiti. Stoga živimo u Simboličkom kako bismo odvratili pogled od ponora užasa Stvarnog. Ipak, Stvarno svako toliko prodre kroz naš zaštitni simbolički oklop. U Hitchcockovim *Pticama* prodor Stvarnog u filmsku dijegezu predstavlja ulijetanje ptice u kadar. Subjekt je ovdje ipak pasivan (na primjeru filma nije sasvim jasno da li je subjekt lik u filmu, gledateljica, ili oboje), ne pokušava se izravno suočiti sa Stvarnim, već nastoji 'zakrpati' simboličku stvarnost. Jedino pravi *čin* predstavlja suočavanje sa Stvarnim. Što je po lakanovskoj mitologiji *čin*? »*Čin se razlikuje od djelatne intervencije (akcije) po tome sto se nosilac (činitelj) radikalno preobrazuje: čin nije nešto što jednostavno 'postižem' — nakon čina ja doslovce 'više nisam isti kao prije'*.« (Žižek 1992b: 44) Što je, dakle, čin *par excellence*? Samoubojstvo, odgovara Žižek: bilo simboličko (kao u Rossellinijevu filmu *Stromboli*), bilo stvarno (kao u *Njemačkoj nulte godine*). Takvo iščitavanje značenja tipično je za Žižeka. Uprkos ponekim zanimljivim usputnim zapažanjima, konačni zaključak negdje je između besmislenog i banalnog. Samoubojstvo kao jedini pravi, radikalni *čin* vrijedan tog imena? Hajte, molim vas! Takve petparačke dubokoumnosti dostojne su možda adolescentskih spomenara. Žižek ipak želi biti ozbiljnim filozofom.

Već sam napomenuo kako se Žižekov pristup i izbor filmskih tema ne razlikuje mnogo od uobičajene autorske kritike kakva se u zemljama bivše Jugoslavije pisala već dobrih četrdesetak godina. Balansirajući između suvremene popularne kulture i visoke umjetnosti, njegovi se napisi najčešće bave već kanoniziranim redateljima-autorima: Alfred Hitchcock, David Lynch, Roberto Rossellini, Krzysztof Kieślowski. Tu je i američki *film noir* te povremeno izravnije politizirani njemački filmovi — bilo iz nacističkog razdoblja, bilo noviji poput *Parsifala* Hansa Jürgena Syberberga. S obzirom da se Žižekove knjige objavljuju uglavnom na engleskom jeziku, dašak srednjoeuropske naobrazbe i kulture svakako naglašuje autorovo snalaženje u temama o kojima mnogi članovi američke i engleske akademske sredine ne znaju baš previše.

Knjiga o Kieślowskom nastala je iz serije predavanja održanih u londonskom National Film Theatre-u ljeti 1998. Predavanja je zamislio Colin MacCabe, ugledni teoretičar filma i književnosti, kao odgovor na 'uskost i sterilnost' suvremene teorije filma. Prije Žižeka predavanja su držali ljudi poznati po radikalnom promišljanju kulture — Cornel West, John Berger, Frederic Jameson, Marina Warner i Bell Hooks. Žižek kao posljednji predavač u tom nizu jedini se sistematičnije bavio filmom. Ostalima film nije uža specijalnost, ali su se svi povremeno doticali i ovog izuzetno važnog dijela popularne kulture.

Žižekova knjiga *The Fright of Real Tears* zapravo je hibridni proizvod — počinje kao kritika suvremene kognitivističke teorije filma, nudi stari, ali ponešto osvježeni koncept š*ava*, te se tek nakon sedamdesetak stranica počinje temeljitije baviti Kieślowskim (ili, točnije, Lacanom na primjeru Kieślowskijevih filmova). Tako koncipirana knjiga obraća se poznatoj publici, publici koja zna što od Žižeka može očekivati i koju nije potrebno preobraćati. Žižek dostavlja upravo ono što se od njega očekuje: pitku obradu popularne teme iz lakanovske perspektive, povremeno kritiziranje postteorije, te pregršt primjera koji ponekad i nemaju mnogo veze s glavnom temom, ali su duhoviti i svjedoče o autorovu zanimanju za raznorodne kulturne, političke i teorijske probleme. Stara je i poznata činjenica da se sve može dovesti u vezu s bilo čim drugim, pa lakanovci (i posebice Žižek) to često iskorištavaju do maksimuma. Žižek je ipak duhovitiji i obrazovaniji od većine namrgođenih sveučilišnih profesora, pa su mu i primjeri zabavniji. Drugo je pitanje koliko oni imaju veze s temama kojima se Žižek bavi, ali njegove knjige barem nije dosadno čitati. Ali pogledajmo detaljnije razvoj argumentacije u spomenutoj knjizi.

Kao što rekoh, Žižek u prvom dijelu izražava nezadovoljstvo tekućim stanjem na području teorije filma. Postteorija (teorija koja se uglavnom zasniva na kognitivizmu i anglo-američkoj analitičkoj filozofiji) oštro je raskrstila s lakanovskim nasljeđem. To Žižeka najviše i brine: »*osim Joan Copjec, mene i nekih mojih slovenskih kolega, ne poznajem niti jednog teoretičara filma koji uistinu prihvaća Lacana kao svoje osnovno polazište*.« (2) Oni pak koji se koriste Lacanom, čine to sporadično i probirljivo: uzimaju tek poneke Lacanove pojmove i koriste se njima u 'krive' svrhe. Žižek želi vratiti loptu na polaznu točku: Lacana i njegovo učenje treba uzeti i primijeniti u cjelini. Danas je, dakako, malo tko spreman na to, ali Žižek uživa dovoljan autoritet da mu se takva ekscentričnost ne uzme za zlo — štoviše, mnogi su mu spremni oduševljeno aplaudirati.

Što 'ne štima' sa suvremenom teorijom filma? Po Žižeku — gotovo ništa. Za primjer on uzima karijeru Bena Brewstera — nekadašnjeg radikalnog teoretičara filma i člana redakcije britanskog časopisa *Screen*, prevoditelja Althussera na engleski, koji je danas predavač na University of Wisconsin u Madisonu i koji se posljednjih petnaestak godina bavi ranim filmom — 'filmom prije 1917.' kako nas u to uvjerava Žižek. Dakako, nigdje nije specificirano da je vremenska granica Brewsterova današnjeg interesa upravo godina 1917, ali Žižeku je zgodno navesti upravo tu godinu kako bi, onako usput, postigao političke poene na lijevom krilu: 1917. godina je Oktobarske revolucije pa se može lijepo zaključiti kako je »*isključivo bavljenje filmom prije 1917*. [...], *u svojem vrlo formalnom i historicističkom odricanju političkog angažmana, gesta ultimativne vjernosti Revoluciji, poput limenog orkestra u filmu Brassed Off (1976) koji nastavljaju svirati čak i kad članovi ostanu bez posla, kad njihova odanost 'čistoj', depolitiziranoj glazbi izražava njihovu vjernost izgubljenoj političkoj bitki*.« (13) Ovakvo je ukazivanje na 'paradokse' (odricanje od političkog angažmana kao ultimativna vjernost političkom angažmanu) tipično za većinu postmodernističkih teoretičara, ali teško da može oduševiti bilo koga tko je voljan misliti svojom glavom. U navedenom citatu sadržan je zapravo i temeljni Žižekov retorički postupak: ništa nije onako kao što vam se na prvi pogled čini; pravo stanje stvari upravo je obratno. Nakon toga obično slijedi neki primjer koji ponekad ima, a ponekad nema veze s početnom tezom. U slučaju spomenutoga filma i limene glazbe nekakva analogija i postoji. Ali čitavom knjigom, u prosjeku jednom na svakoj stranici, Žižek postavlja pitanje u

istom negativnom obliku: 'nije li to isto kao...', nakon čega slijedi neki primjer iz sasvim desetog područja. Dobrohotni čitatelj trebao bi zaključiti 'pa da, u pravu je'. Ja nisam dobrohotni čitatelj pa mi to ide na živce, ali Žižekovi obožavatelji vjerojatno su oduševljeni tim načinom pisanja.

Kad se David Bordwell ili Noël Carroll zalažu za teorijski pristup koji bi bio manje sklon uopćavanju, i koji bi pomogao pri davanju odgovora na konkretna pitanja koja se postavljaju pri gledanju nekoga filma, Žižek zaključuje kao je zapravo riječ o aroganciji pri kojoj govornik svisoka samomu sebi 'dopušta' takvu 'skromnu' poziciju. Žižek u pomoć poziva čak i Hegela kako bi 'razotkrio' takvu prikrivenu aroganciju.

Bez obzira na to bila riječ o aroganciji ili ne (to je, ipak, samo pitanje osobnog stava, a i arogantni ljudi znaju biti u pravu), Žižeku se ne mili post-teorija iz mnogo temeljitih razloga. Bordwell i društvo ne bave se globalnim problemima filmske umjetnosti i njezina značenja u suvremenom svijetu, već mnogo 'manjim' problemima: mizanscenom u japanskim filmovima, povijesnim razvojem paralelene montaže, funkcijom glazbe u narativnom filmu i tome slično. Za to je potreban pristup koji je specifičan za problem koji se obrađuje: iste teorijske pretpostavke ne mogu na zadovoljavajući način dati odgovore na sva moguća pitanja. Možemo se, dakako, složiti s nekim protivnicima post-teorije kako nije moguće potpuno se osloboditi neke općenite, globalne teorije u sklopu koje se onda traže rješenja za finiju analizu. Uostalom, teoretičari poput Bordwella, Carla Plantinge, Gregoryja Currieja ili Eda Tana sasvim eksplicitno polaze od kognitivističkih spoznaja o ustroju ljudskih perceptivnih, emotivnih i intelektualnih sposobnosti; nekakvi zajednički nazivnik, dakle, postoji usprkos činjenici što Bordwell i Carroll ustrajavaju na mnoštvu 'malih teorija' prispodobljenih konkretnom problemu. Ipak, pri svakoj konkretnoj analizi post-teoretičari nisu voljni skakati na generaliziranje koje bi vrijedilo u svim mogućim slučajevima. Upravo je to suzdržavanje od generalizacije, to traženje 'srednjeg puta' ono što najviše smeta Žižeka.

U Freuda upravo je riječ o obrnutom postupku (a to je, prema Žižeku, ujedno i glavni Freudov epistemološki prinos): s pojedninačnog primjera 'skače' se na univerzalne tvrdnje. To je srž žižekovski shvaćene dijalektike: s obzirom da pojednostavnjeno empirijsko generaliziranje nikad ne može biti sasvim dosljedno (uvijek se mogu naći pojedinačni primjeri koji odudaraju od kruto shvaćenih općih pravila, tako da bi trebalo empirijski propitati sve moguće pojedinačne primjere kako bi se moglo doći do univerzalnog pravila — a to je, naravno, nemoguće), najproduktivniji je i najbolji način napraviti 'kratki spoj' između pojedinačnog i općenitog. Istovremeno treba tražiti i iznimke, odstupanja od pravila. Prema Žižeku, ključni film za razumijevanje Hitchcocka je *Nevolje s Harryjem* — osrednji film koji je istovremeno karakterističan i neuobičajen za Hitchcockov opus. U svojoj tipičnoj retoričkoj maniri Žižek se (u zagradama) pita: »*Pa nije li Alfred Hitchcock upravo u takvoj iznimnoj poziciji naspram standardne holivudske naracije? Nije li upravo on otjelovljenje Hollywooda 'kao takva' baš zato što zauzima mjesto iznimke u odnosu na nj?*' (27) Takva 'dubinska' analiza Hitchcocka, Hollywooda i Hitchcocka u Hollywoodu svakako ostavlja strašno mnogo otvorenih pitanja. Ali Žižeka to ne zabrinjava: paradoks na koji on ukazuje i ne mora biti paradoks — dovoljno je da potiče na razmišljanje. Dokazi su uvijek ionako kvazidokazi, a konkretna analiza prepuštena je 'pješacima' poput Bordwella koji nisu sposobni za takve uzlete 'teorijske' mašte. Žižek više voli prouzročiti 'kratki spoj' između pojedinačnog i općenitog. Formula, dakle, glasi: *Nevolje s Harryjem*: Hitchcock = Hitchcock: Hollywood. Kakav smo dublji uvid o bilo kojem od tri člana jednadžbe dobili? Nikakav. Ali dobro zvuči. Kako znamo da je nešto iznimka? Tako da unaprijed odredimo što je univerzalno. Žižek se i ne trudi objasniti što je to Hollywood i holivudska naracija, ali polazi od dvije pretpostavke: Hollywood nije ono što većina tvrdi da jest, ali kako bi pokazao da Hitchcock 'odstupa' od holivudskih normi, mora prihvatiti upravo onu tezu o Hollywoodu za koju misli da je pogrešna. To što ni David Bordwell ne misli da je klasični holivudski film monolitan na način na koji mu to spočitava Žižek, ovdje nije od velike važnosti. Važnije je dati dojam kako se Žižek ne slaže s post-teorijom glede Hollywooda. Izostanak neke suvisle analize koja se ne bi temeljila na neprestalnoj igri školice ('kratkom spoju'?) između općenitog i posebnog zapravo je ono što Žižek hoće i što smatra najvećom vrlinom svoga pristupa.

S obzirom da mu trenutna teorijska paradigma traženja srednjeg puta između pojedinačnog i općenitog ne godi, Žižek nastoji naći prikladan način spajanja ta dva pola bez dosadna bavljenja empirijskim istraživanjem. S obzirom da je već prihvatio univerzalnu teoriju koja mu omogućuje konačnu spoznaju svakoga pojedinačnog primjera bez trošenja vremena na međuprostor, kao specifičniju filmsko-teorijsku primjenu lakanizma Žižek dovlači sa smetlišta povijesti pojam š*ava* (*suture*).

Što je š*av*? Pojam je, iz uzgredne Lacanove bilješke, u lakanovsku teoriju prvo uveo Jacques-Alain Miller godine 1965. Jean-Pierre Oudart objavio je godinu poslije u časopisu *Cahieres du cinéma*, u dva nastavka, članak 'Film i šav', ali tek su prijevodi Millerova i Oudartova dva teksta (uz pregršt komentara) u britanskom časopisu *Screen* početkom 1978. označili pravi početak pomodne uporabe tog pojma u angloameričkoj teoriji filma. Oudart govori o šavu u kontekstu analize klasične narativne montažne tehnike plana/kontraplana, pri čemu redovito kamera ne prelazi zamišljenu liniju od 180 stupnjeva (takozvanu rampu) kako bi se održala iluzija jedinstvena prostora i narativnog kontinuiteta. Teoretičari *Screena* proširili su tu teoriju klasičnog kontinuiteta filmskog prostora i na druge vrste montaže, posebice na rez s raznih točki gledišta (prije svega subjektivne točke gledišta), te zaključili da je riječ o iznimno važnu pomagalu pri konstrukciji subjekta: gledateljica je 'upisana' u prostor filma u kojem zapravo nije prisutna. Toj tehnici pripisane su kojekakve negativne posljedice: od potpuna pasiviziranja do otvorena ideološkog zatupljivanja publike. Naravno, takvo simplificiranje nije dugo trajalo. Ubrzo su neki teoretičari zapazili da šav funkcionira kao spona gledatelja i dijegetskog svijeta tijekom tri, a ne dva kadra: u razgovoru dva filmska

lika prvo se pokazuje jedan govornik, zatim drugi, a zatim ponovno prvi kako bi iluzija jedinstvena prostora koji obuhvaća i gledatelja (a ne samo likove) bila potvrđena i potpuna. Nije prošlo mnogo vremena, a već su i najzagriženiji pobornici teorije šava shvatili da je riječ o vrlo pojednostavljenom shvaćanju odnosa publike prema filmu. Tako je čitava (kvazi)teorijska priča o šavu bila gotovo zaboravljena već sredinom 1980-ih godina.

Što nova donosi Žižekovo ponovno dovođenje pojma šava u filmskoteorijsku arenu? On sam bi vjerojatno rekao — ništa, ja samo pokušavam vratiti u optjecaj koristan pojam i prispodobiti ga duhu (*pravom* duhu!) Lacanova učenja. Međutim, vidjeli smo kako je baš pojam šava vrlo brzo optrčao puni krug od tehničkog termina za odnos gledatelja-subjekta prema filmskom dijegetskom prostoru, preko označavanja gotovo svakog odnosa subjekta (publike? lika?) prema objektu (filmskoj dijegezi) subjektivnog kadra, pa do konačnog zaborava uz podrugljive Bordwellove i Carrollove napise. Žižek pak rasteže taj termin gotovo do neprepoznatljivosti: šav u krajnjoj Žižekovoj izvedbi znači svako posredovanje između publike i fiktivnog svijeta filma. Ili, u lakanovskoj terminologiji, šav znači iluzornu operaciju prikrivanja procijepa nastala pri prelasku iz Imaginarnog u Simboličko. Na primjeru filma, šav povezuje procijep nastao između zbilje filma i zbilje gledatelja, procijep otvoren spoznajom kako unutar dijegetske zbilje ne postoji (nije moguć) subjekt čiji bi Pogled bio upisan u određeni kadar.

To u najčišćem obliku (prema Žižeku) nalazimo npr. u filmovima strave i u Hitchcockovim filmovima, »*Ovdje se ne suočavamo s jednostavnim preokretanjem subjektivnog u objektivni kadar, već s konstrukcijom mjesta za nemoguću subjektivnost, subjektivnost koja kalja samu objektivnost okusom neizrecivog, čudovišnog zla*.«(36) Hitchcock, majstor izokretanja postojećih normi, naravno uspijeva potkopavati i zakone šava. U *Pticama*, u često spominjanu kadru snimljenu 'iz Božje perspektive', vidimo Bodega Bay u plamenu, a ulaskom ptice u kadar to najednom postaje perspektiva Drugog, perspektiva sâmog zla. Tako se subjektivni kadar pretvara u traumatski kadar subjektivnosti Stvarnog. Drugim primjerom iz istog filma Žižek želi pokazati još jedan hičkokovski način subverzije šava: u sekvenci u kojoj Melanie prvo prelazi zaljev kako bi posjetila Mitcha, a zatim je na povratku iznenada napada jedna jedina ptica, ta ptica znači 'mrlju Stvarnog'. To je Žižekov omiljeni primjer intruzije Stvarnog, ekstremnog oblika pokušaja potkopavanja Simboličkog reda stvari. Za moj pojam to je primjer krajnje banalnosti u koju je Žižek spreman otići za ljubav Lacanu. Primjere takvih 'upada' možemo naći gotovo u svakom filmu — metak iz zasjede u vesternu, ubojica u krimiću, iznenadni napad u ratnom filmu, nepoznati svemirski brod u znanstvenoj fantastici, a s ponešto dobre volje i lakanovske retorike tu bi se mogli prispodobiti i iznenadni glazbeni brojevi u glazbenim filmovima i neočekivane šale u komedijama. U Žižeka pojam subverzije postaje toliko rastezljiv da tu možemo utrpati gotovo bilo što. Tako je i s pojmom šava: svaka transakcija između zbilje i fikcije postaje dobrim poligonom za njegovu primjenu.

Nadalje, Žižek uvodi pojam *interfacea*. *Interface* je svaki odraz ili povećano prikazivanje nekog detalja koji je već sadržan u slici ili kadru: veliki videoekran na rock-koncertima, golemi plakat Kanea u *Građaninu Kaneu*, plakat Julie u Kieślowskijevom *Crvenom*, odraz lika u staklu na šalteru pošte u *6. Dekalogu*... Takav *interface*, koji Žižek zove i metašavom, ima funkciju »*kondenzacije plana i kontraplana u jedan jedini kadar*« (53). Šav je, dakle, sveprisutna matrica kreacije dijegetskoga svijeta, matrica prema kojoj se »*vanjski prostor upisuje u unutarnji 'šijući' na taj način polje, proizvodeći efekt samodostatnosti bez potrebe za vanjskim prostorom, brišući tragove vlastite proizvodnje*« (55). Ali to još ne znači da je riječ o iluziji: *šav* znači da je »*upravo takva samodostatnost a priori nemoguća, da isključeni vanjski prostor uvijek ostavlja tragove u unutrašnjem prostoru — ili, prema uobičajenom frojdovskom shvaćanju, nema potiskivanja (...) bez povratka potisnutog*«. Što to znači zdravorazumskim rječnikom? Jednostavno to da filmska iluzija nikad nije čista iluzija, da se uvijek na neki način bavi zbiljom i da je dio gledateljeve zbilje. Naravno, s prethodnom rečenicom neće složiti se ni jedan lakanovac — to bi značilo da se Lacan i Žižek (kad ne pišu čiste besmislice) bave truizmima odjevenima u oklop naoko visokoparnih termina koji zapravo nemaju nekog dubljeg sadržaja.

I doista, pogledamo li pažljivije lakanovski pojmovni aparat, vidjet ćemo da je riječ zapravo o retoričkim figurama bez mnogo sadržaja: dosjetkama, igrama riječi, jednačenju po zvučnosti, vrlo labavoj (ponekad i sasvim ekscentričnoj) uporabi pojmova. Što su pojmovi širi, na što se više stvari i pojava mogu primijeniti — to bolje. Disciplina je mišljenja retrogardna i u krajnjoj liniji konzervativna. Jedna od omiljenih lakanovskih pripovijesti jest ona o tome kako pismo uvijek stiže na svoju adresu. To se može primijeniti na Poeovu pripovijetku, Chaplinov film *Svjetla velegrada*, ili na prošlogodišnji teroristički napad na njujorški WTC. Kao što to Žižek jezgrovito kaže, »*Ja postajem primalac onog trenutka kad se prepoznam kao takav*« (Žižek, 1992b: 12). Ta ideja interpelacije poznata je iz smjese Althussera i Lacana i njihovih kasnijih sljedbenika koji su se bavili konstrukcijom subjekta u filmskom diskursu. Althusser je pokušavao objasniti sebi i francuskoj ljevici zašto se Revolucija na Zapadu, uprkos Marxovu proročanstvu, nije dogodila. Odgovor je, ukratko, bio: zato jer su subjekti proizvodi interpelacije represivnih državnih aparata. Strogi Althusserov determinizam koji ne dopušta nikakvu promjenu 'odozdo' i zapravo isključuje mogućnost građanske akcije nije nikoga zadovoljavao na dulje pruge — nekakvi načini otpora ipak postoje. Žižek se pak pričom o pismu koje uvijek stiže primatelju zapravo vraća tom već napuštenom determinizmu. 'Sve se vraća, sve se plaća' pjeva se u starom šlageru. Žižek, percipiran kao ljevičar, potpisuje tu 'veliku' istinu.

Ipak, bilo bi nepravedno otpisati Žižekovu knjigu kao potpuno promašenu. Mnoga su zapažanja vrlo zanimljiva. Na primjer, njegove analize dva filma Veita Harlana, *Žrtve* i *Zlatnog grada*, i muško-ženskih odnosa i njihovih političkih konotacija vrlo su zanimljivi. Zapažanja o ambigvitetnom procjepu između znanja i vjere u filmovima Franka Capre također su vrijedna, premda 'skok' u lakanovski diskurs kao

potvrda ispravnosti teze ne djeluje na neposvećene poput mene.

Isto se može reći i za dobar dio stranica posvećenih Kieślowskom. Žižek polazi od teze kako je poljski redatelj prešao s dokumentarnih filmova na igrane ne kako bi pobjegao od zbilje, nego kako bi tu zbilju što bolje i primjerenije analizirao. Igrani, fiktivni film daje mu veću slobodu i mogućnost prikazivanja paralelnih stvarnosti i mogućih svjetova. To je sigurno vrijedan zaključak i Žižek detaljno razglaba o paralelnim svjetovima, dvostrukim životima i višestrukim mogućnostima kao često ponavljanim motivima redateljevih filmova od ranog *Slučajnost*, pa sve do posljednjih kadrova *Crvenog*.

S nekim se stvarima i ne moramo složiti. Na primjer njegova tvrdnja kako

> *...upravo u tome leži konačna pouka u toj dijalektičkoj napetosti između dokumentarne zbilje i fikcije: ako se sâma naša društvena zbilja održava uz pomoć simboličke fikcije ili mašte, onda konačni domašaj filmske umjetnosti nije u re-kreiranju te zbilja unutar pripovjedne fikcije, u zavođenju kako bismo (pogrešno) prihvatili fikciju kao zbilju, nego, naprotiv, u tome da nam pomogne vidjeti fiktivne aspekte same zbilje, iskusiti samu zbilju kao fikciju.* (77)

Napetost između zbilje i fikcije svakako je vidljiva u filmovima Kieślowskog, i to se može sasvim lijepo vidjeti i bez lakanovske bagaže. Koliko je to primjenjivo na filmsku umjetnost uopće, sasvim je drugo pitanje. Prije će biti da Žižek ponovno nastoji prouzročiti 'kratki spoj': od zaključka primjenjiva na Kieślowskog skače na općenit sud koji bi trebao vrijediti za filmsku umjetnost u cjelini.

Isto je tako teško složiti se sa Žižekom kako bi se, zbog banalnosti glazbe *Koncerta za Europu*, moglo zaključiti kako je ciljna publika filma *Plavo* birokratska EU-nomenklatura. Ako Žižek nije već prije zapazio da je glazba Zbigniewa Preisnera gotovo uvijek banalna, pompozna i kičasta, onda je to njegov propust. Ipak, ovakvo brzopleto čitanje 'na prvu loptu' vjerojatno je namijenjeno domaćoj slovenskoj publici u kojoj postoji prilična podijeljenost glede korisnosti i štetnosti slovenskog ulaska u EU.

Najveća vrijednost Žižekove knjige svakako je u minucioznoj analizi etičkog univerzuma Kieślowskog, svijeta u kojem naizgled neznatni potezi i odluke mogu dovesti do različitih ishoda. *Veronikin dvostruki život* svakako je u tom kontekstu ključan film, ali Žižek pokazuje kako se slična tema pojavljuje u mnogim filmovima Kieślowskog, od ranih poput *Slučajnosti*, pa do završne scene *Crvenog* (i čitave trilogije *Tri boje*), u kojem se s potonulog broda spašavaju upravo protagonisti sva tri filma. Žižek, dijete socijalizma, mnogo bolje od bilo kojeg Zapadnjaka razumije i stvarnost socijalističke Poljske, psihologiju ljudi i sivilo novih urbanih četvrti.

U analizi *Trilogije* Žižeku je ipak djelomično od pomoći primjena psihoanalitičkog pojmovnog ustroja i možemo se složiti s njegovom tvrdnjom kako se »*svaki dio trilogije usredotočuje na putovanje od određenog oblika radikalne povučenosti ka prihvaćanju drugih, ka reintegraciji u socijalni univerzum*« (161). Pogotovo je zanimljiva Žižekova analiza *Bijelog* kao pripovijesti u kojoj se na ingeniozan način povezuju posjedovanje robe u ekonomskom smislu i seksualno posjedovanje. Takvo čitanje na vrlo uspješan način ukazuje na seksualno-političku dimenziju ljudskih odnosa u post-komunističkom razdoblju.

Žižekov način pisanja donosi svakomu ponešto: lakanovci će ga lako i s pravom proglasiti najvažnijim sljedbenikom znamenitog Francuza; filozofi će biti zadovoljni njegovim oživljavanjem njemačke klasične filozofije u novom kontekstu (mnogi su, uostalom, zapazili da je Žižek zapravo neokantovac koji se služi Lacanovim pojmovima); filmski kritičari lako će naći svježe i zanimljive analize popularnih filmova i autora; čak i čitatelji tek površno upoznati sa Žižekovim temama mogu relativno lako razumjeti njegovu zabavnu prozu i diviti se intrigantno isprepletenoj mreži referenci na popularne filmove, knjige i društvene pojave.

Žižek ipak mora platiti određenu cijenu za tu lakoću pisanja i spajanja disparatnih tema — blagonaklonima (a oni su, čini se, u većini) ta cijena i nije velika. Meni se pak čini da dovođenje u vezu raznolikih stvari prečesto graniči s apsurdom. Ipak, s obzirom da je riječ o vrlo samosvjesnu i inteligentnu piscu, teško mu je prigovoriti nešto čega on već sâm ne bi bio svjestan (i često naglašavao kao svoju vrlinu — skakanje s pojedinačnog na općenito samo je jedan takav primjer). S druge strane, dio Žižekovih apsurdnih opaski i zaključaka može se shvatiti kao namjerno provociranje i/ili duhovitost. Takva je sigurno njegova podulja bilješka u kojoj pokazuje kako se može re-interpretirati čitava povijest zapadne filozofije s pozicije seksualnog odnosa kao konačne reference: od Descartova »*Jebem, dakle jesam*«, pa do (neizbježno) Lacanova stava kako »*spolni odnos ne postoji*« (vidi bilješku 57, str. 204-205). Takve digresije svakako donose Žižeku bodove u akademskim sredinama, gdje široko obrazovanje i duhovitost nisu prečesta pojava. Koliko takvi uzleti mašte donose nešto relevantno sasvim je drugo pitanje.

Konačno, nemoguće je pisati o Žižeku, a ne spomenuti političku dimenziju njegove pozicije, a upravo je ona najupitnija. Riječ je o piscu koji je spreman (kao i mnogi drugi intelektualci) reagirati na suvremene događaje. Ipak, za nekoga tko se deklarira (a u većini slučajeva i percipira) kao ljevičar, njegovi stavovi nikako nisu nekontroverzni. Poznato je njegovo ustrajavanje na Lacanovu izrijeku kako 'žena ne postoji', odnosno kako je 'žena simptom muškarca'. O tom lakanovskom 'paradoksu' Žižek piše na više mjesta, pa tako i u knjizi o Kieślovskom. On je ujedno i jedan od rijetkih pisaca kojemu se takva politička nekorektnost oprašta. Prema Žižeku/Lacanu, simptom je »*posebna značenjska formacija koja daje subjektu njegovu samu ontološku konzistenciju, omogućujući mu da strukturira svoj osnovni, konstitutivni odnos prema uživanju* (*jouissance*)« (Žižek, 1992a, 155), tako da je konačni smisao tvrdnje kako je žena simptom muškarca u tome da »*sâm muškarac postoji samo kroz ženu kao svoj simptom*« (isto). Najbolji primjer za te vratolomne

izvode Žižek nalazi u američkom *film noiru* i tipu fatalne žene koja se u njemu pojavljuje.

Raspredanje o ženama, muškarcima i simptomima ograničeno je ipak na uže lakanovske krugove. Mnogo veći publicitet dobivaju Žižekovi tekstovi o suvremenim političkim zbivanjima. Jedan od najčitanijih svakako je 'Dobrodošli u pustinju Stvarnog' nastao neposredno nakon napada na WTC u New Yorku i američkog napada na Afganistan. U tom članku Žižek po ne znam koji put ponavlja lakanovsku tezu o upadu Stvarnog u uspavani svijet Simboličkog — prije su to bile ptice u Hitchcockovu filmu, sad su to avioni koji se zalijeću u njujorške nebodere. Žižek ovdje zapravo ustrajava na nečemu što bi u lakanovskom svijetu trebalo biti kontradikcija: napad na WTC je istovremeno stvaran (suočavanje sa Stvarnim) i simboličan (kao i svaki teroristički čin usmjeren ponajprije na skretanje pozornosti na političke zahtjeve terorista). Žižekovo uspostavljanje paralela između stvarnosti terorističkog događaja i nekim fiktivnim tvorevinama (*Trumanov show*, *Matrix*) i televizijskim formatima (tzv. *reality TV*) na kraju je krajeva besmislen: pokušaj 'objašnjenja' terorističkog čina i američke politike na temelju popularne kulture i lakanovskih koncepata možda je *hype*, ali kao politički stav potpuno promašen i nemušt. Što je *point* Žižekova teksta? Njegov zaključak kako je »*jedini način da se osigura da se to više ne dogodi ovdje jest spriječiti da se to dogodi bilo gdje drugdje*« dvosmislen je: zalaže li se on za ulogu Amerike kao svjetskog policajca? Na drugim mjestima odgovor na to pitanje je negativan. U ovom tekstu čini se da je Žižek zbunjen i da ni sam ne zna što bi bio pravi odgovor, ali svojim kvaziljevičarskim rječnikom blefira angažiranost.

U većini tekstova Žižek je, srećom, artikuliraniji. U tekstu objavljenu u *London Review of Books* (br. 24. 10 od 23. 5. 2002) *Jesmo li u ratu? Imamo li neprijatelja?* on raspravlja o Bushovu 'ratu protiv terora'. S većinom Žižekovih zaključaka glede konzervativne liberalno-totalitatne američke politike moguće je složiti se. Teže je prihvatiti njegov zaokret prema svetom Pavlu i kršćanskom platonizmu kao relevantnoj teorijskoj referenci za analizu konzervativne politike i bliskoistočne krize. Što sugerira Žižek? Glavni etički princip za Izraelce treba biti 'Voli Palestince' (kao inačica zapovijedi '-Voli svog bližnjeg'). Izraelsko 'Ne!' ubijanju Palestinaca odnosi se na »*čudesan trenutak u kojem se vječna Pravda trenutačno pojavljuje u sferi empirijske stvarnosti*«. Tako 'djelotvorna' završnog akorda ne bi se posramio ni Karol Wojtila. Žižek se pak predstavlja kao ljevičar.

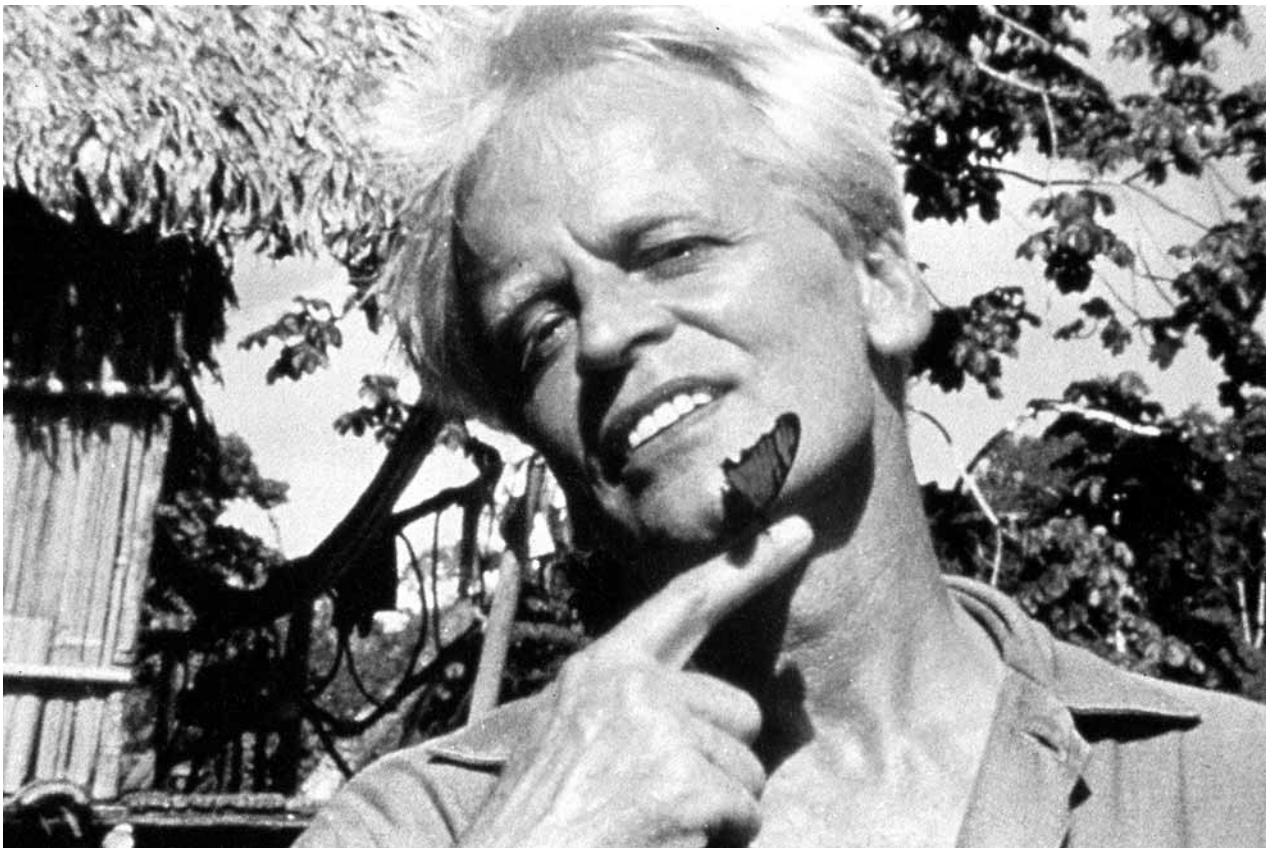
Glede političke učinkovitosti, Slavoj Žižek sve se više pretvara u neku vrst slovenske Judith Butler. Usporedba mu vjerojatno neće biti mrska: riječ je o deklariranoj ljevičarki, feministici, teoretičarki lakanovske škole s kojom Žižek i sâm često surađuje. Ipak, riječ je o teoretičarki čiji status nije tako neupitan. Prije nekoliko godina dobila je godišnju Nagradu za loše pisanje (koju dodjeljuje časopis *Philosophy and Literature*) za rečenicu dugu trećinu stranice koju ne bih ni pokušao prevesti. Martha Nussbaum, slavna feministica i filozofkinja kojoj također ne nedostaje ljevičarski kredibilitet, detaljno je kritizirala opskurno pisanje Butlerove koje se prodaje za feministički angažman. Temeljni argument Nussbaumove je ovaj: Butler je toliko zaokupljena vlastitim skučenim teorijskim pogledima da jedini izlaz iz podređena stanja žena vidi u jezičnim dosjetkama i parodiji. U svijetu u kojem postoji mnoštvo realnih i izvedivih mogućnosti poboljšanja stanja žena ovo ne samo da nije produktivno, nego je izravno reakcionarno jer se zadovoljava parodijom, a ne trudi se promijeniti društvene odnose koji omogućuju neravnopravnost žena. Umjesto konkretne političke akcije za promjenu zakona, za širenje područja slobode, Butler nudi otpor u obliku parodije: jezične pošalice, preodijevanje, travestiju. Tamo gdje još uvijek vladaju bolesti, neimaština, nepismenost, nesloboda, gdje se tolerira silovanje itd., to nikako ne može biti djelatnim feminističkim programom.

Slično se može reći i za političke posljedice Žižekova pisanja. Njegov intelektualni angažman nipošto nije ljevičarski: bezrezervno podupiranje slovenskih Liberala na vlasti možda jest konkretna akcija i svjedoči o Žižekovu realizmu u danoj političkoj situaciji, ali teško bismo to mogli proglasiti posebno naprednom pozicijom. Pogledamo li pak Žižekove tekstove, vidimo da su i oni problematični. Ponekad se čini da je spreman slijediti Lacana do konačnih konsekvenci ne trepnuvši okom. Vidjeli smo njegovo ustrajavanje na tezi kako je 'žena simptom muškarca'. Što bi bila lakanovska uputa za konkretnu političku akciju, akciju koja bi imala stvarne napredne rezultate u danoj društvenoj stvarnosti? Svi živimo u svijetu Simboličkog, a jedini pravi čin je — samoubojstvo! Takvi 'djelatni' savjeti Butlerove (parodija) i Žižeka (samoubojstvo) neće nas odvesti daleko. Novo nagnuće u Žižekovim napisima posljednjih godina jest prihvaćanje kršćanstva. Dakako, ne u dogmatskom crkvenom obliku, nego onog izvornog, altruističkog kršćanstva. Onako kao što je to već učinio s Lacanom 'spasivši' ga od krivih interpretacija. Srećom, na ljevici (premda je upitno treba li Žižeka svrstavati u ljevičare) postoje i ljudi poput Noama Chomskog koji raspolažu podacima i pišu jasnim stilom neopterećnim naoko dubokoumnom terminologijom bez pokrića i jezičnim kalamburima kakve nalazimo u Žižeka i Butlerove.

Bibliografija

Žižek, Slavoj 1992a, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, London and New York: Routledge.

Žižek, Slavoj (ur.), 1992b, *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, London: Verso



W. Herzog: *Moj najdraži neprijatelj*

Marijan Krivak

Werner Herzog — plaidoyer za Drugo

Protiv multikulturalizma, za Drugo u njegovoj drugosti
U povodu ciklusa na HTV-u

Werner Herzog dio je najpoznatijeg trijumvirata što ga je iznijela njemačka kinematografija. Uz Rainera Wernera Fassbindera i Wima Wendersa, Herzog je treća stožerna točka fenomena što se, od kraja šezdesetih pa sve do Fassbinderove smrti 1982, nazivlje *mladi njemački film*. Taj se trijumvirat pokazuje snažnijim, utjecajnim, pa dakle i filmofilski važnijim čak i od slavnog trija iz tzv. *zlatnog doba UFA-e i njemačke avangardističke kinematografije* — Langa, Murnaua i Pabsta.

Naravno, 'mladi' njemački film, nastao u okruženju svepristutnog proboja tzv. političkog filma i razgradnje narativne strukture u svrhu revolucionarnog preobražaja stvarnosti, što su ga započeli filmaši pod izravnim šezdesetosmaškim utjecajem — predvođeni prije svega Jean-Lucom Godardom, Marcom Bellochiom, Bernardom Bertoluccijem, Lindsayjem Andersonom... — u sebi nudi još velikih autorskih imena: Alexandera Klugea i Volkera Schlöndorffa, primjerice. No, upravo su Wenders, Fassbinder i, konačno, Herzog obilježili jedno poimanje medija koje, unatoč razaranju nekih tradicionalnih umjetničkih konvencija, karakterizira jedna nova, istodobno poetska, ali i surova/sirova narativnost.

A upravo je Herzog, iliti po majci našijenac, Stipetić, dio tog trijumvirata koji se najbolje uklapa u današnji *Zeitgeist* i kontekst proklamirana multikulturalizma i njegova zlokobnog antipoda, globalizacije.

Herzog je stoga profet.

Osoba snažne proročanske vizije i izvornog smisla za umjetnički prikaz civilizacijskih tijekova.

Multikulturalist (!), ali i antiutopist. Vizionar, ali bez emancipacijskog nagona.

Redatelj koji u surovoj prašumi postavlja operu, ali koji i u okrutnoj pustinji (*Fatamorgana*, 1971) nalazi oazu nadahnuća epskih dimenzija.

Herzog izvlači ljude iz mraka podruma, odnosno platonovske spilje nespoznaje, da bi ih — nakon što upoznaju prosvjetiteljsku istinu spoznaje — mirne duše ponovno vratio u mrak spokoja i otupljujuću nepomućenost osjetila. U patuljcima pronalazi njihovu podsvjesnu želju za destrukcijom kao osvetu prema svijetu koji želi samo WASP-klonirane visokoetične i visokotjelesne moraliste za svoje moćnike.

U vampirskoj osobnosti izmučena, ali i uzvišena Klausa Kinskog Herzog pronalazi svoj *alter ego*. Aguirre, Woyzeck, Nosferatu, Fitzcarraldo — sve su to otjelovljenja pojedinca koji silovito i prkosno izaziva konvencije spoznaje i neistraženih predjela. (Vidi u tome smislu Herzogov navlastiti dokumentarac o prijateljstvu i cjeloživotnoj povezanosti s Kinskim, *Moj najdraži neprijatelj*, 1999)

U svemu tome isti se pojedinac neizbježno sudara s nerazumijevanjem svojega pothvata, s pobjedom slabih, ali lukavih. Sa zlobom i zavišću intelektualno inferiornih, no institucijski prilagodljivijih.

Drugi je njegov *Doppelgänger* Bruno S., čovjek neprirodno proširenih zjenica, blago retardirani naturščik, koji u Herzogovim filmovima izlazi na svjetlo dana iz tame svojeg izvornog staništa (*Tajna Kaspara Hausera*, 1974), ili odlazi u novi svijet (*Stroszek*, 1977), da bi zatim, nakon civilizacijske inicijacije, ponovno utonuo u spokoj tuposti i neaktivnosti, konačno i tjelesne smrti.

Tajna Kaspara Hausera — »Svatko za sebe, a Bog protiv svih«, stoga je i tajna Wernera Herzoga, njegova Bruna S. i cijeloga jednog mikrokozmosa koji ne želi izaći ispod svoje opne, kožice, *filma* (!) da bi bio izložen spoznaji — bila ona istine znanosti, zdrava razuma ili možda — nedajbože! — pak, filozofije (?).

Svi Herzogovi utopijski junaci — od konkvistadora Aguirrea do opernog fanatika Fitzcarralda — tragično, no neizbježnim usudom ginu u pokušaju da civilizacijske tekovine prenesu na predjele gdje su one tek slijepa mrlja zapadne uljuđenosti.

Tamo gdje sanjaju zeleni mravi (1984), s druge strane, prava je paradigma iščitavanja, odnosno demistifikacija postmodernoga depolitiziranog multikulturalizma i metafora *raskola*, što ga u teorijski diskurs unosi Jean-François Lyotard svojim (*Le*) *Différendom*.

Australski Aboridžini, kao zapadnom čovjeku simpatična (multi)kulturološka različitost, nastoje se u svrhu profita zapadnog kapitala privesti 'univerzalnoj pravednosti' preko sudskog spora u kojemu im se, a za račun eksploatacije rudnika, oduzima sveto mjesto boravka zelenih mrava od kojega su neodvojivi i oni, jer su ukorijenjeni u svoj mitski svijet. Taj je svijet jednostavno neprevediv na reprezentacijski sustav zapadne racionalnosti i Aboridžini su prisiljeni umrijeti, zajedno sa svojim mitskim staništem. Pravni spor osudio ih je na smrt.

U tom je i sav paradoks multikulturalizma, što ga Herzog tematizira u većini svojih filmova. Drugost Drugoga ostaje i treba ostati nespoznatljivom. Neprevedivom. Svojom.

Drugom u najdubljem smislu svoje Drugosti.

Ona se opire prevođenju na jezik sudskog spora jer je predodređena posve drugim prostorno-vremenskim koordinatama.

Onim mitskim.

Zemljom snova (*Dreamland,* The Stranglers, 1986).

Posljednjim valom koji odnosi zvuk Didgeridooa, kao i u eponimnom filmu Petera Weira.

Nakon što je već kao klinac postao zaokupljen filmskom kamerom, Herzog snima prve amaterske, kratkometražne filmove u dobi od dvadeset godina. U tome ga zanima ponajprije medij, odnosno umjetnost filma kao takva, pa se ne utječe nužno naraciji, fabuliranju, odnosno dramaturgiji klasičnijeg oblikovanja filmske priče.

Paralelno s prvim dugometražnim igranim ostvarenjem, *Znaci života* (1968), Herzog se ponajčešće predaje osebujnoj dokumentaristici, koja to zapravo jest samo na onoj prvoj, najvulgarnijoj razini tumačenja.

(Najbolji je film toga izvorišta već spomenuta *Fatamorgana*.)

Jednako tako, Herzog se ne odriče ni forme kratkog igranog filma, poput recimo filma *Mjere protiv fanatika* (1968), u kojima je dosjetka, odnosno njegova tematska bizarnost, nosiva komponenta građenja filmske strukture.

Taj stvarateljski *procédé* posve će dosljedno onda razviti u filmu *I patuljci su bili djeca* (1970), bizarnoj, no i posve zastrašujućoj cjelovečernjoj noćnoj mori, koja ciklički i repetitivno tematizira nasilje u svim njegovim oblicima. Posebnu dimenziju tome ostvarenju, kao i dodatnu bizarnost, donosi sama činjenica da su svi '(anti)junaci' u njemu, odnosno ljudi — patuljci, i to patuljci najrazličitijih dodatnih tjelesnih, ali i duševnih deformiteta. Ta je deformiranost, dakle, kako na razini tjelesne malfunkcionalnosti prenesena i na razinu potpune mentalne rastrojenosti. Provale gradiranog nasilja intenziviraju se sve do kraja filma, na kojemu se posve antipatičan patuljak smije nad činjenicom da deva, kojoj su prethodno polomljeni gležnjevi, ne može stati na prednje noge.

Klaus Kinski u filmu *Fitzcarraldo*

Taj motiv, kao i onaj ostavljena automobila u kružnoj vožnji dvorištem nedefinirana prizorišta cijeloga filma, svojom repeticijom (čak ni varijacijom[1]) donosi dojam neke teške mučnine i odvratnosti povezane s neobjašnjivom okrutnošću ionako tjelesno deformiranih ljudi. Herzog njihovu tjelesnu debilnost 'podebljava' sasvim nerazmjernom mentalnom bešćutnošću i idiotizmom — do krajnjih granica hipertrofiranom i metastaziranom ljudskom zloćom i (ne)zamislivim nasiljem.

Ako se ovaj film uzme kao svojevrsna metafora o krajnjoj ljudskoj zloći, kako tjelesnom tako i duševnom deformitetu, iz njega se može iščitati i kasnija Herzogova tzv. *cerebralnost* u postavu njegovih filmova.

Herzog zapravo bježi od konvencionalnog okružja zapadne civilizacije da bi se posvetio već spomenutom Drugom, drukčijem. U tu se svrhu upućuje na mjesta ovoga planeta kako fizički tako i kulturalno udaljena od predominantne zapadne civilizacije, koju je tako okrutno alegorijski prikazao u *Patuljcima*...

Aguirre, gnjev božji (1972) prvi put uvodi lik Klausa Kinskog, već spomenutog Herzogova *alter ega*. Južnoameričke prašume okoliš su kojemu će se Nijemac bizarnih interesa vratiti u čuvenom *Fitzcarraldu*.

Kao i u *Aguirreu*, naslovni lik ponovno tumači Kinski, samo što je ovoga puta sjajni oklop konkvistadora zamijenio bijelim odijelom kulturnog osvajača, prenositelja umjetnosti opere u iskonsku divljinu amazonske prašume.

Postav je drukčiji, no namjera su i ishod isti.

Ako je Aguirre bio osvajač koji u ime španjolske krune simbolizira Corteza i okrutno unošenje civilizacijskih tekovina katoličanstva u neoskvrnutu nevinost primitivnog divljaštva, Fitzcarraldo unosi ono najsublimnije, ali i najartificijelnije u svakom zančenju te riječi — umjetnost opere — u jednako neoskvrnute prašumske predjele.

Već tematizirani *Tamo gdje spavaju zeleni mravi* odlazi u australski *bush* da bi pokazao nemogućnost sporazumijevanja između nametljive, globalnim kapitalom pokretane zapadne civilizacije i mitski ukorijenjene aboridžinske zajednice.

(*Nosferatu* je svojevrsna digresija u toj tematici, jer je i legendarni Murnauov vampir u Herzoga ostao osamljen protiv svih u nestvarno lijepim planinskim predjelima izvora rijeke Soče u Sloveniji, gdje su zabilježeni gotovo nebeski uzvišeni eksterijeri. Ovdje dodatno groteskni lik Klausa Kinskog supostavljen je celestijalno lijepoj Isabelle Adjani, kako bi se i na pojavnoj razini uspostavio kontrapunkt lijepog i grotesknog, koji se konačno dovršava u uzvišenom!)

Prema Herzogu, konačno, multikulturalizam kao agresivno nametnuta doktrina donosi samo nevolje. Trag zapadnog čovjeka na predjelima našega planeta, gdje su prisutne drukči-

je kulturološke paradigme, najčešće je tek bolan ožiljak na napatvorenosti i nevinosti Drugog i drukčijeg. Kako čovjeka tako i prirode.

No, Herzog nije samo cerebralan autor i stvaralac, kakvim ga je pokušao ocrniti poneki filmski kritičar.[2] Njegove snažne vizualne i simboličke filmske cjeline alegorija su raspada zapadnoga prosvjetiteljstva, njegovo bolno naličje.

Herzogove osjećajnije strane — možda najočiglednije u *Tajni Kaspara Hausera* i *Nosferatuu* — otkrivaju suptilna autora, duboko upućena i u *Tajne jedne duše*. (Kako bi to izrekao jedan drugi veliki Nijemac, G. W. Pabst u eponimnom filmu iz 1926, tada i pod snažnim utjecajem velikog Freuda.)

Pazeći da ide »*malen ispod zvijezda*«, Werner Herzog (p)ostaje velikim vizionarom, koji je u sedamdesetima i u prvoj polovici osamdesetih umnogome predvidio vrijeme s prijeloma milenija u kojemu živimo.

Nagovijestio je teorijsku doktrinu multikulturalizma, a između redaka i praksu globalizacijskoga devastiranja i zadiranja u nevinost prirodnog života.

Werner Herzog i Klaus Kinski

No ipak, sjeta u sekvenci iz *Kaspara Hausera*, s Albinonijevim *Addagiom* kao zvučnom podlogom, ostaje slikom iz Herzoga koju bih, unatoč svemu, najradije želio pohraniti u memoriji kada se govori o tome samosvojnom geniju filmske umjetnosti.

Bilješke

1 'Werner Herzog: Repeticija, varijacija, fatamorgana...', naslov je dosad najboljeg eseja na ovim prostorima koji tematizira stvaralaštvo tada još ne toliko slavnog (1975) *novonjemačkog autora*. Autor, Ante Peterlić, u njemu, na primjeru Herzogove *Fatamorgane*, propituje ovaj 'filmski esej' na način ontološke analize naravi samoga medija općenito, kao i dokumentarnog filma, posebice.

2 Vidi, primjerice, napis o Werneru Herzogu u *Filmskoj enciklopediji*, HLZ Miroslav Krleža, svezak I, Zagreb, 1985.

UDK: 791.43:176.8(049.2)

Damir Radić

Dekadentni užitak teorijskog orgijanja

U povodu teksta Ž. Vukajlović (Ne)uspjesi pornografskih težnji — feministička perspektiva, HFLJ 30/2002

Muška i ženska seksualnost

U odgovoru na moj tekst 'Pornofilska seksualnost na udaru feminističke kritike' (HFLJ 29/2002), koji je bio polemički osvrt na njezin tekst '*Pornografski umovi i reakcije na film Rasturi me*' (HFLJ 27-28/2001) Željka Vukajlović očito je posve zavedena užitkom teoretiziranja koje joj je, kao što to često biva, svojim sladostrašćem zamutilo percepciju i uvjerilo je da podigne, ako ne kineski, a ono berlinski zid između zbilje i teorijske apstrakcije, odnosno umjetničke kreacije. Ona je stoga uvjerena i kako nema nikakve veze između zbiljske seksualnosti i njezine fiktivne prezentacije, jer 'zna' da je svaka prezentacija posve autonoman sustav znakova koji zapravo ne stoji ni u kakvoj vezi s izvanjskom zbiljom, itd... poznato je već kako dalje ide to teorijsko praznovjerje koje je neka temeljna i dragocjena formalističko-strukturalistička zapažanja u raznim *postizmima* radikaliziralo do neslućenih granica te steklo nemalu vojsku gorljivih poborника; njih pak nije nemoguće pojmiti kao dekadentne baštinike hipertrofirana apolonijskog načela kako ga je bio odredio Nietzsche.

Prvi je problem pitanje posebne muške i posebne ženske seksualnosti. Vukajlović je *»teško... povjerovati«* da iskreno vjerujem u nepostojanje esencijalne emocionalne, intelektualne i duhovne razlike između muškog i ženskog spola pa sukladno tome i između muške i ženske seksualnosti. I još katastrofično dodaje da joj se *»implikacije takvog stajališta čine... prestrašnima i za njega osobno* (tj. Damira Radića, op. D. R.), *i za društvo u kojem se takvo pitanje može postaviti«*. Moj komentar je ovaj: za razliku od klasika marksizma na čelu sa samim Marxom i Engelsom, a na čiju se kolektivističku paradigmu feminizam u dobroj mjeri nastavlja (ne zaboravimo da je Engelsovo prozaično djelce *Porijeklo porodice, privatnog vlasništva i države* u jednom dijelu zapravo korijenski feministički tekst), ne smatram da se materijalno (u ovom slučaju biološko, spolno) i duhovno prožimaju na taj način da je materijalno zapravo uvijek onaj temeljni i ključni poticaj duhovnom. Upravo obratno, smatram da u neporecivo mnogostrukim prepletanjima materijalnih i duhovnih utjecaja počelo leži u duhovnom, što primijenjeno na problematiku kojom se ovdje bavimo znači da biološko određenje spola ne može biti presudna odrednica duha (odnosno cjelokupnoga psihičkog ustroja čovjeka, koji naravno uključuje i seksualnost), jer je duh, premda neporecivo povezan s tijelom (i materijalnim djelovanjem) te u višestrukom suodnosu s njim, svakako toliko autonoman da ga se spolne razlike ne mogu esencijalno dotaknuti. Koliko god da je o tome prerano govoriti, čini se da je dokaz više u tom smjeru otkriće ljudskog genoma i spoznaja da je razlika između genoma čovjeka i čimpanze gotovo zanemariva (a mnogo veća nije ni između čovjeka i psa). Naime, usprkos iznimno sličnu genomu čovjek je kao vrsta duhovno superioran čimpanzi, iz čega bi se moglo pretpostaviti da je nezavisnost duha od materije veća nego što sam i sâm pretpostavljao.

No vratimo se Željki Vukajlović. Ona poručuje da je *»konstituiranje muške i ženske seksualnosti jedan (je) od represivnih procesa patrijarhalnog društva: na čvrstom razgraničenju uloga pokušava se realizirati ideološki nacrt patrijarhata«*. Slažem se, ali uz ne posve nevažnu opasku: uspostavi patrijarhalnog društva u velikoj mjeri pomažu mnogobrojne patrijarhalne žene, dakle to nije čin odnosno proces posve čiste muške hegemonije (za raspravu o razlozima tog fenomena ovdje nema prostora). Međutim, što svojom konstatacijom Vukajlović dokazuje? Samo to da dominantne društvene jezgre čine muški i ženski mediokriteti iznimno podatni ideološkom oblikovanju koje im diktira bitno odvojene rodne uloge, ali nipošto da su muška i ženska seksualnost esencijalno različite. A mene ne zanima zatečeno stanje mediokritetske dominante, nego srž stvari. Vladajuće stanje rodne diskriminacije treba zabrinjavati one koji žele imati aktivan odnos prema društvu koje ih okružuje, koji žele ostvariti pozitivne promjene. Osobno, društvena makrostruktura odavno me ne zanima, prostor sreće tražim u društvenim mikrostrukturama poput obitelji i uskih krugova prijatelja, ali pozitivne širedruštvene težnje, među koje se svakako mogu (djelomično) svrstati i neke feminističke aktivnosti, poštujem. Međutim, to nije razlog da prešutim feminističko pojednostavnjivanje odnosno krivotvorenje zbilje, kako u slučaju rodnih odnosa, tako i s njima povezane pornografske prezentacije.

Također, moram upozoriti da mi Željka Vukajlović pripisuje androginu koncepciju seksualnosti, o čemu u mom tekstu nema ni traga. Androginost podrazumijeva dvospolnost, a ja zastupam tezu o bespolnosti, tj., kao što sam više puta istaknuo, stajalište kako ne postoje nikakve specifično muške i specifično ženske emocionalne, intelektualne i duhovne karakteristike. Koliko se sjećam, neku varijantu androgine koncepcije, točnije smjesu duhovne bespolnosti i dvospolnosti, zastupao je Milko Valent u *Totalnom spolu*, knjižici koju nije naodmet konzultirati u vezi s problematikom kojom se ovdje bavimo.

Na kraju ovog segmenta vraćam se na njegov početak, da bih upitao Željku Vukajlović kakve su to *»prestrašne implikacije«* koje bi moje stajalište o nepostojanju bitne razlike između muške i ženske seksualnosti mogao imati za mene sama i za *»društvo u kojem se takvo pitanje može postaviti«?* Zašto bi izricanje takva stajališta trebalo biti prestrašno? Jesam li njime ugrozio nečiju slobodu ili svoju vlastitu? O čemu je riječ, nikako ne mogu dokučiti?

Radikalni feminizam

Vukajlović kaže da je *»Radić (je) iščitao moj tekst kao radikalnofeministički napad na pornografiju«*. Nije točno. Ja sam samo činjenično ustanovio da se ona u svom tekstu (HFLJ, 27-28/2001) priklonila Andrei Dworkin, »jednoj od istaknutih feminističkih osporavateljica postojeće pornografske prakse«. Uostalom, Vukajlović i sama priznaje mogućnost da je Dworkin *»svojim uzornim stilom i uvjerljivom retorikom kontaminirala pokoji redak«* njezina teksta. Za manje upućene, Andrea Dworkin radikalna je (militantna) antipornografska feministica čije je furiozno pisanje prepuno buke i bijesa, a liberalne feministice doživljavaju je kao osobu koja je možda nanijela najveću štetu suvremenom feminističkom pokretu. Molly Weatherfield, liberalna feministica i pornografska spisateljica, tako piše da knjige Andree Dworkin stavlja na policu zajedno s najuznemirujućijim pornografskim tekstovima koje posjeduje (ne propuštajući izraziti fascinaciju njezinom bjesomučnom energičnošću pisanja); zbog iste bjesomučnosti popularna liberalna feministica Susie Bright nazvala je Dworkin reinkarnacijom markiza de Sadea. Uglavnom, u krugovima liberalnih feministica Dworkin je svojevrsna *persona non grata,* tako da nije uobičajeno da je afirmativno citiraju osobe koje *»ni u ludilu svjesno ne zauzimaju radikalnofeminstičke pozicije«,* kao što Željka Vukajlović kaže za sebe. No kad se prisjetimo da je Vukajlović afirmativno citirala i dubiozno Derridino umovanje o *»stalno prisutnoj muškoj tjeskobi zbog neznanja, nemogućnosti kontroliranja očinstva... »,* onda ima razloga vjerovati da veza između nje i Dworkin nije posve slučajna, ni isključivo estetska.[1]

Pornografska poetika

Djelomično prihvaćajući moju kritiku i oslanjajući se na razmatranja Linde Williams iz knjige *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of Visible*, Vukajlović napušta svoju prethodnu tezu, nadahnutu Andreom Dworkin, o porniću kao filmu o muškom užitku te penisu kao središtu pornografskog interesa. Zatim postavlja novu: *»penis (...) značenjski (je) centar strukture koji želi obuhvatiti i muški aspekt seksualosti, kojoj je pornografski mjerni aparat donekle prilagođen, i onaj drugi, ženski, koji se toj ekonomiji otima«*. Ova teza bitno je šira i preciznija i gledajući iz jedne perspektive u velikoj mjeri prihvatljiva. Problem je samo u tome što penis nije značenjsko središte strukture, nego orijentacijska točka svake pojedine heteroseksualne scene heteroseksualnog *mainstream* pornića. Penis je neka vrsta sidrišta heteroseksualnog prizora, čija je svrha prikazivanje larpurlatističkoga seksualnog užitka bez obzira na spol sudionika. Stoga se ne bih složio ni s tvrdnjom da se ženski aspekt seksualnosti, u mene shvaćen isključivo biološko-fiziološki (u smislu npr. da žene imaju spolni organ koji ne ejakulira), otima muškoj ekonomiji užitka — ženski aspekt seksualnosti jednostavno se prilagođava muškoj ekonomiji užitka iz evidentnih vizualno-filmskih razloga, o kojima sam opširno pisao u prošlom tekstu, pa ih nema razloga ponavljati (v. HFLJ 29/2002, str. 133, bilješka 3). Naravno, Vukajlović je u pravu kad kaže da je izvanvaginalno ejakuliranje (tzv. *money shot*) očigledan redukcionizam i izraz favorizirinja muške ekonomije užitka, no, ponavljam, to se favoriziranje događa zbog specifičnosti filmskog medija te, to sam također spomenuo u prošlom tekstu, zbog ograničenih kreativnih i općepsihičkih mogućnosti pornografskih scenarista, režisera i producenata (ne poričem da ono može biti, odnosno da ponekad i jest, svjesno ili nesvjesno seksistički motivirano, no vjerujem da je taj motiv odnosno uzrok marginalan). Kreativniji i senzibilno 'pluralističniji', 'demokratskiji' autori, neopterećeni produkcijsko-žanrovskim kanonima, mogli bi u većoj mjeri afirmirati 'žensku ekonomiju užitka', što se uostalom, kao što konstatira i sama Vukajlović, povremeno i događa. Pritom moram upozoriti da izvanvaginalno ejakuliranje u pornićima (a i zbilji) nije samo izraz 'muške ekonomije užitka', nego je to, odnosno može biti (zbiljski i fikcijsko-dramaturški) klimaks u kojem bez obzira na spol mogu uživati osobe tzv. pornofilske seksualnosti, uključujući i žene koje su prethodno već doživjele orgazam, tek ga očekuju ili su se pomirile s tim da ga u datoj konkretnoj prilici neće doživjeti.

Teza pak Linde Williams, koju Vukajlović citira, o filmskoj pornografiji kao odiseji potrage za istinom o ženskoj seksualnosti nije primjenjiva na cjelokupni povijesni korpus filmske i videopornografije. Čini se uvjerljivim da su neki od ranih autora klasičnog pornića sedamdesetih, zavedeni rodnim stereotipovima, mogli imati na umu i potragu za 'ženskom seksualnošću', kao što je moguće da je nekima, pogotovo tzv. ženskog roda, to i danas na umu, no na generalnom planu ta je teza posve neuvjerljiva. Na generalnom planu, pornići su, kao što sam ustvrdio u svom prethodnom tekstu (HFLJ 29/2002), afirmacija tzv. pornofilske seksualnosti; oni ne tragaju za navodnom posebnom ženskom seksualnošću, u koju uglavnom ne vjeruju ili se njome barem ne opterećuju, nego im je bitna svrha proizvodnja užitka za određen, nimalo malobrojan, krug muških i ženskih ljudi, pri čemu pripomažu emancipaciji žena pornofilske orijentacije (o pornofilskoj seksualnosti bit će posebno riječi nešto kasnije). Zato je napomena Željke Vukajlović o pornografiji koja je *»do stanovite mjere samo naivno, djetinje bedasto naklapanje o ženskoj seksualnosti«* posve suvišna, jer taj je aspekt pornografske prakse minoran.

Vukajlović je također posve u krivu kad, slijedeći Lindu Williams, tvrdi da je u pornografiji ranih sedamdesetih osporena zamisao o istovjetnosti muške i ženske seksualnosti te da već *Duboko grlo* »traži odgovor na pitanje gdje je izvor ženskog užitka«. *Duboko grlo,* naravno, ne zanima se ni za kakav izvor ženskog užitka, jer riječ je o art-komediji koja iz želje za začudnim učinkom izmišlja *individualan* lik djevojke čiji se klitoris nalazi u grlu. Nije čudno da su ideološki tumači filma, tradicionalno neosjetljivi i neupućeni u užeestetski

aspekt umjetničkog djela, u tematskoj razini, gdje lik liječnika traži izvor *individualnog* užitka spomenute djevojke, vidjeli alegoriju muške potrage za ženskim užitkom. Pritom su međutim posve previdjeli da u tom filmu postoje i drugi ženski likovi koji nemaju nikakav problem s izvorom svog seksualog užitka — kako to objasniti? Kako objasniti da je sva ta 'potraga' dana u humornom ključu? Nije li tu možda riječ o ironiziraju potrage za posebnim ženskim užitkom, ako je uopće o ikakvoj potrazi takve vrste riječ? Eto do čega sve dolazi kad se umjetničko djelo mehanički reducira na svoj značenjski sloj pa se taj sloj još podvrgne ideološkom učitavanju.

Razmotrimo sljedeću, srodnu tvrdnju Željke Vukajlović u vezi s navodnim propitivanjem ženske seksualnosti i poetikom pornografskog filma. Ona priznaje, suprotno svom ranijem tekstu (HFLJ, 27-28/2001), da postoji niz pornografskih ostvarenja s fokalizacijom u ženske likove. »*Međutim*«, tvrdi, »*ponovo se govori o ženskoj seksualnosti muškim mjerilima i jezikom, a kamera je redovito pozicionirana u prostor muškog pogleda...*«. Na stranu tobožnji muški jezik, ali tvrdnja o kameri redovito pozicioniranoj u prostor muškog pogleda jednostavno nije točna. Doduše iskaz nije posve jasan: može se raditi o subjektivnom kadru konkretnog muškog sudionika u heteroseksualnom činu, ali i o perspektivno neutralnom, tzv. objektivnom kadru koji se onda ideološki pripisuje apstraktnom muškom gledatelju. Druga mogućnost puka je ideologizacija i ne zavređuje nikakav komentar. Ona prva, o 'redovitim' subjektivnim kadrovima muškog protagonista, ponavljam, nije istinita. Pornografska poetika u vizualiziranju konkretnih seksualnih radnji izrazito izbjegava subjektivne kadrove seksualnih izvođača jer su uglavnom slabo pregledni. Načelno, cilj je što preglednije i jasnije izložiti zbivanje (osim ako dramaturški razlozi ili povišena stilizacija ne zahtijevaju drugačiji pristup), a subjektivni kadrovi pritom uglavnom nisu naročito zahvalni. Povremeno se koriste, ali nisam zapazio da bi tom prigodom perspektiva muških protagonista bila izrazito zastupljenija od one ženskih.

Kad smo kod poetike pornografskih filmova i, povezano s njom, muške i ženske perspektive te muškaraca i žena kao subjekata odnosno objekata pornografske strukture, treba istaknuti još nešto. U heteroseksualnim prizorima suvremenih pornića kamera je dominantno na ženskim licima i tijelima. Muškarci su često ili nerijetko svedeni na penis, mošnje i dijelove tijela oko genitalija. Ako je muškarac dominantan u prizoru, njegova je dominacija prezentirana putem penisa. No on je posljedično i sveden na penis. Dakle, nema individualne osobnosti, odnosno ona je minimalizirana bez obzira koliko se penis jednog protagonista razlikovao od drugog, jer vizualni se identitet ipak dominantno uspostavlja putem lica odnosno čitave figure. Dakle, u heteroseksualnim prizorima pornića muškarci često ili nerijetko takoreći ne postoje kao osobe nego, putem penisa, kao simboli muškoga spola. Žene u pornićima nikad nisu svedene dominantno na vaginu. One postoje čitavim tijelom, a osobito licem. Kako je lice vizualni oslonac individualnog identiteta, kako se na njemu 'ocrtava duša', posve je jasno da su žene u pornićima, bez obzira koliko eventualno bile podčinjene '-moći penisa', osobe, subjekti. Muškarci pak nerijetko ne postoje kao osobe, kao subjekti, nego tek kao 'slijepa (simbolička) sila' penisa, svedeni na njega. Na djelu je dakle diskriminacija muškaraca, a ne žena. Heteroseksualne žene eventualno su diskriminirane kao recipijentice pornografskih filmova, s obzirom da im je često uskraćen iole dulji pogled na cjelokupnu mušku figuru i lice, premda to djelomično mogu kompenzirati užitkom u gledanju ženskih lica i tijela, kako zbog univerzalnosti tjelesne ljepote, tako i zbog doze biseksualnosti koja se, zahvaljujući kulturnoj klimi, u žena slobodnije i eksplicitnije iskazuje.

U vezi s pornografskom poetikom i fizičkom ljepotom, nije naodmet napomenuti da suvremena pornografska *mainstream* produkcija promovira i kult ljepote, stoga je govoreći o današnjoj pornografiji nemoguće zaobići povezivanje seksualnog užitka s estetskim, no to je tema koja zaslužuje posebnu obradu, sinkronijsku i dijakronijsku.

Emancipacijski potencijali pornografije i pornofilska seksualnost

U prošlom sam tekstu (HFLJ 29/2002) ustvrdio da ne postoji posebna ženska seksualnost te da žene koje uživaju u pornografskim radovima imaju tzv. pornofilsku seksualnost, zajedničku raznovrsnim pojedincima bez obzira na spol. Također, ustvrdio sam da pornografija osvješćuje i oslobađa pornofilski seksualni senzibilitet, napose u žena, koje su zbog višestoljetne patrijarhalne kulturne represije generalno slabije emancipirane. Upozorio sam da samo ono što u sebi ima potencijale srodne onom čemu se primiče tome se istinski može i želi približiti, za razliku od Željke Vukajlović, koja je tvrdila da se navodna ženska seksualnost primiče pornografskoj prezentaciji i iščekivanjima stvorenima na temelju pornografije (HFLJ, 27-28/2001). Smatrajući njezino stajalište sofističkom konstrukcijom, zaključio sam da žene koje se približavaju pornografskim sadržajima ne čine to zato što bi im oni bili nametnuti kao izraz tobožnjeg muškog seksualnog principa, ne dakle zato što bi se njihova navodna ženska seksualnost prilagodila zahtjevima navodne muške, nego stoga što u sebi nose seksualni senzibilitet srodan onom koji demonstrira pornografija, zato što imaju pornofilski seksualni senzibilitet.

U svom odgovoru (HFLJ, 30/2002) Željka Vukajlović nastavila je istim smjerom. Osvješćivanje i oslobođenje pornofilskih sklonosti, kako sam to formulirao, »ne bismo mogli shvatiti isuviše doslovno«, kaže Vukajlović. Zašto? Zato što »pornografija proizvodi pornofilske sklonosti, što joj naknadno omogućava da ih oslobađa i osvješćuje«. Uporište takva zaključka ona nalazi u onom na što sam ranije u tekstu skrenuo pažnju, podizanju nepropusne brane između zbilje i umjetničkog konstrukta. Pornografija je stoga za nju »*nužno reprezentacija*«, odnosno pornić je »*zamisao o seksualnosti koja je izvanjska, koja je nešto drugo u odnosu na seksualnost kao takvu*«. Potom priziva Richarda Johnsona i njegovu shemu kružnoga tijeka proizvodnje i cirkulacije subjektivnih formi, koja se doima kao neka varijanta Marxova prožimanja materijalne proizvodnje i svijesti (materijalne baze i duhovne nadgradnje), čiji je opet svojevrsni oslonac bila Fichteova ideja o činu koji prethodi činjenici, tj. djelovanju koje

prethodi spoznaji. Marx nije shvaćao apriornost i dragocjenost onog zrnca individualne svjesti (iznimnih pojedinaca) koja prethodi (društvenoj) materijalnoj proizvodnji, a kako je bio daleko slabije upućen u psihologiju no u ekonomiju svog vremena, izgradio je posve krivu koncepciju čovjeka. Nisam razumio da li Johnson u višestrukom prožimanju privatnoga života i javne prezentacije shvaća urođenost fragmenata temeljnih potencijala čovjekova bića, različitih u svakom pojedincu, no jasno je da Željka Vukajlović smatra da takvo što ne postoji. Konkretno, ona drži da ne postoji izvorna pornofilska seksualnost, nego da je ona proizvod pornografije pa tako proizvedena stupa u višestruk odnos sa svojim izvorom, pornografijom. Po meni, to se kosi sa zdravim razumom i elementarnom logikom. Kako nešto može nastati ni iz čega? Nije sporno da je pornografija konstrukt i *reprezentacija*, kao i svaki zbiljskoreferencijalni umjetnički proizvod, da ima svoj autonomni sustav znakova itd. No to nipošto ne znači da njezini tematski segmenti ne izviru iz zbilje. Prvi pornografski autori nisu svoj pornografski repertoar stvorili ni iz čega: kreirali su ga na temelju vlastita doživljaja seksualnosti (prigodno sam ga nazvao pornofilskim[2] i u prošlom tekstu objasnio zašto), a logično je pretpostaviti da su oni barem neke svoje zamisli prethodno prakticirali, odnosno prisustvovali njihovu prakticiraju od strane drugih osoba. Naravno da (zbiljskoreferencijalna) umjetnost i zbilja dalje stupaju u odnos višestruka i nerazmrsiva prepletanja povratno utječući jedna na drugu, ali onaj 'prapoticaj' morao je doći iz zbilje.

Što se tiče tvrdnje Željke Vukajlović da je feminizam omogućio ženskoj publici *»ranije nezamislivo participiranje u pornografskoj konzumaciji«,* skeptičan sam prema njoj. Očito je da Vukajlović misli na filmsku pornografiju, no treba podsjetiti da su žene zapadnoga civilizacijskog kruga u pornografiji kao takvoj u nekoj mjeri participirale barem od vremena francuskog prosvjetiteljstva i velikog buma 'podzemne' književne pornografije tog doba. Također, siguran sam da znatan dio žena uživa u filmskoj pornografiji bez ikakva feminističkog utjecaja. No premda je tvrdnja Željke Vukajlović jamačno pretjerana, seksualnoemancipacijske potencijale *liberalnog* feminizma nipošto ne valja podcjenjivati.

Baise-moi

Prihvaćam intertekstualnu interpretaciju filma *Baise-moi* (u nas *Rasturi me*) koju izvodi Željka Vukajlović. Dopadljiv mi je i njezin opis filma *Romansa*. I sam uostalom smatram da je *Baise-moi* kudikamo sugestivniji film od pretenciozno-banalne i kvaziprovokativne *Romanse*. Ne slažem se međutim s njezinim mišljenjem da je *Baise-moi* zapravo smiješan film, *»crnohumorna parodija«*. Nema u njemu, uza svu intertekstualnu i višestruko preosmišljavajuću kontekstualizaciju, ničega (crno)humornog. Ako je riječ o parodiji, to je vrlo mračna, nehumorna parodija, zapravo groteska lišena svakoga traga bahtinovske vitalnosti i novog rađanja. *Baise-moi* toliko je mračan i surov film da mu nije lako naći pandane u cjelokupnoj povijesti kinematografije. To nije pokuda nego vrijednosno neutralna konstatacija. I to je razlog skandala koji je film izazvao, a ne *»inverzija jednog petrificiranog postupka«* kao što tvrdi Željka Vukajlović. Vjerujem da većina onih koji su strastveno napali film pojma nemaju o njegovim namjerama, o odnosima moći, roda i nasilja u pornografskoj i općefilmskoj prezentaciji te da u tom pravcu usmjerenu subverziju nisu osjetili ni na nesvjesnoj razini, barem većina njih. Ti ljudi skučenih senzibiliteta, ograničenih duhovnih potencijala i moralizatorskog 'pravedničkog gnjeva' jednostavno su bili skandalizirani količinom bjesomučnog seksa i nasilja u filmu, u najširem smislu uzevši, regularne kinematografije, kao što bi bili skandalizirani da su umjesto protagonistica na platnu bili protagonisti.

Osobno, fasciniraju me moćno mračni filmovi, u nekoj mjeri fascinirao me i *Baise-moi*, no i dalje ostajem pri konstataciji da je to diletantski rad, što mu je s jedne strane donijelo korist (entuzijazam, svježina, energija, autentičnost), ali ga je s druge opskrbilo nedostacima. Koliko god riječ bila o filmu-konceptu, smatram da se mehaničko nizanje scena nasilja i scena seksa s psihološki plitkim protagonisticama ne može opravdati intertekstualnim pozivanjem na pornografsku produkciju.[3] Ne vjerujem da autori koji se referiraju na plitku produkciju i sami žele stvoriti plitak rad. Nažalost, *Baise-moi*, bez obzira na neke svoje neprijeporne vrline, dobrim je dijelom plitak film. Bojim se da pametna interpretacija Željke Vukajlović to ne može promijeniti, a pogotovo ne njezin iskaz u kojem moje gore navede zamjerke, samo nešto elaboriranije, naziva rezultatom predrasuda *»vezanih uz ženski umjetnički izraz, shvaćen prije svega kao svjesno problematiziranje rodnih odnosa«*. Ako *»ženski umjetnički izraz«* žrtvuje univerzalno shvaćenu kreativnost radi ideološkog angažmana (što usput rečeno nije nikakva posebnost 'ženskog umjetničkog izraza'), a Vukajlović to ne uviđa, onda problem nije u meni nego u njoj. Umjetnost naime nije ni filozofija ni ideologija (što god o tome mislili poststrukturalisti i praktičari odnosno praktikanti dekonstrukcijskog čitanja), stoga nije dobro kad se isključivo njihovom aparaturom procjenjuje kreativnost djela.

Što se pak tiče prigovora o mojoj kontekstualnoj nekompetentnosti u recepciji filma *Baise-moi*, moram je u nekoj mjeri prihvatiti: činjenica je da u vrijeme pisanja kritike filma nisam bio naročito informiran o rodnoj problematici i nekim drugim sadržajima suvremene feminističke teorije (i ženskih studija). No čudno mi je da taj prigovor dolazi od autorice koja se samouvjereno odvažila pisati o pornografiji, a da je prethodno konzultirala samo nekoliko feminističkih tekstova o toj temi, dok joj je uvid u prošlost i sadašnjost filmske i videopornografske prakse bio iznimno slab. Toliko o kontekstu, žanrovskim postavkama i srednjovjekovnim žitijima.

Na kraju ovog segmenta moram upozoriti na nove falsifikate Željke Vukajlović u vezi s mojim tekstom (HFLJ 29/2002). Ona kaže: »*on* (tj. Damir Radić, op. D. R.) *ustrajava na ne-reprezentativnosti junakinja, te na eventualnom negodovanju koje bi ovakav film mogao pobuditi u pripadnicama ženskog dijela populacije. Što se prve zamjerke tiče, mislim kako je nemoguće zauzeti neki univerzalistički pristup i govoriti o ženi uopće;*«. I dalje: »*S druge pak strane 'negodovanje publike' ne može biti nikakav kriterij u vrednovanju dosega teksta*«. Ima još, ali predugo je za citiranje, a i ovi izvaci su reprezentativni. Prvo, nije točno da sam ustrajavao

na nereprezentativnosti junakinja, nego sam na jednom jedinom mjestu, dakle ni o kakvu ustrajavanju ne može biti riječi, napisao da autorice filma, a ne junakinje, nisu 'reprezentativne' žene današnjice, i pritom riječ reprezentativne, kao što se i ovdje vidi, stavio u navodnike. Njihovu izdvojenost od velikog dijela njihovih tzv. rodnih srodnica istaknuo sam kao jedan od mogućih argumenata tvrdnji da oblikovna prezentacija seksualnosti u *Baise-moi* nije posljedica neke specifične ženske seksualnosti. Na kraj pameti mi nije bilo da zauzimam *»neki univerzalistički pristup«* i govorim o *»ženi uopće«,* kao što tvrdi Vukajlović, podmećući mi vlastite (feminističke) kolektivističke stavove o ženama, kojih se, kao što je pokazao i ovaj tekst, grozim. Također, nisam spominjao, a kamoli ustrajavao na *»eventualnom negodovanju koje bi ovakav film mogao pobuditi u pripadnicama ženskog dijela populacije«.* Jednostavno sam konstatirao da autorice filma *»zasigurno uživaju osudu velikog dijela svojih rodnih srodnica«,* što je jamačno činjenica, ali iz te činjenice nisam izvukao zaključak o 'negodovanju publike' kao kriteriju *»u vrednovanju dosega teksta«,* što mi Vukajlović imputira. Na hrvatskoj filmskokritičarskoj sceni vjerojatno je općepoznato da sam gorljiv protivnik primjenjivanja kriterija publike u vrednovanju djela. To sam i eksplicirao u nekim svojim tekstovima objavljenima upravo u *Hrvatskom filmskom ljetopisu.* Nema dakle govora o tome da sam mogao posegnuti za takvim argumentom, a valjda je ironija sudbine, kako se to uobičava reći, što je baš mene zadesila (nepravedna) optužba za takvo što.

I još nešto, prethodno propušteno: 'sadržajnu' prezentaciju seksualnosti junakinja filma *Baise-moi* nazvao sam pornofilskom, u značenju kakvo mu pridajem i koje sam objasnio. Željka Vukajlović mi poručuje da zazivanje pornofilije — afiniteta prema pornografskom — u kontekstu dotičnog filma *»zvuči ili kao puki propust ili kao krajnje oštar sarkazam«,* a postoji i treća mogućnost, no ona je tako strašna da se Vukajlović o njoj ne usuđuje ni misliti. Pojasnit ću svoj stav: seksualnost junakinja filma je pornofilska, to smatram neosporivom činjenicom; iz toga proizlazi da je sadržaj filmske prezentacije također pornofiličan jer nemoguće je prezentirati sadržaj pornofilske seksualnosti, a da on bude nepornofiličan; međutim, kontekst prezentacije je drukčiji — on nije pornografski, nego regularnofilmski (shvaćajući u najširem smislu regularnu kinematografiju koju Vukajlović naziva *mainstreamom,* terminom koji u ovom kontekstu izbjegavam), dakle strukturalno bitno različit; stoga je ukupna prezentacija pornofilske seksualnosti bitno različita, a u dobroj mjeri različita je i u oblikovanju svakoga pojedinog seksualnog prizora; no usprkos svemu tome film je prožet, zahvaljujući pornofilskoj seksualnosti junakinja koju je nemoguće ne zabilježiti, dakle ne prezentirati, pornofiličnošću, ali ne na način standardne pornografske produkcije, nego uglavnom u natruhama i fragmentima, što je naravno nekarakteristično za pornografsku poetiku.

Ne znam zadovoljava li ovo objašnjenje prvu ili drugu spomenutu mogućnost, ili će mi Željka Vukajlović ipak biti prisiljena otkriti onu strašnu, treću. Nadam se da ću saznati.

Politički aspekt

Pri kraju svog teksta, nakon primjedbe o srednjovjekovnim žitijima i pošto me je podmladila za petnaestak godina smjestivši me na prvu godinu studija, Vukajlović poručuje kako moj tekst *»provocira igrivo dekonstrukcijsko čitanje, koje bi bilo više nego zabavno«* i već se naslađuje tom mogućnošću u nekom od idućih brojeva *Ljetopisa.* Neposredan povod joj je *»patetično poistovjećivanje likova-žrtava i stvarnih osoba, uz paralele sa žrtvama jedanaestog rujna, sve do moralizatorskih zamisli koje propuštaju uočiti kako je riječ o filmu, zatvorenoj strukturi u kojima su i likovi i zbivanja prije svega funkcije nadređenoj značenjskoj strukturi«.* Na stranu štrebersko teoretiziranje o nespojivosti umjetničke strukture i zbilje o kojem je u ovom tekstu više puta bilo riječi, mnogo je zanimljivija i zabavnija, prepoznata već, sklonost Željke Vukajlović da vlastite stavove i interpretacijske postupke pripisuje drugima, tj. meni. Ja sam se naime samo osvrnuo na tipični ljevičarski patos kojim ona objašnjave (i opravdava) motive djelovanja junakinja filma, koji su očito u nekoj, nimalo apstraktnoj relaciji, sa suvremenom zbiljom, o čemu je u svom tekstu (HFLJ, 27-28/2001) pisala sama Vukajlović. Pritom sam sve vrijeme ostao u istim okvirima filma kao zatvorene strukture, upravo kao i Vukajlović. Tek pri samom kraju tog pasusa, u posljednjoj rečenici, i djelomično bilješci koja ide uz nju, prebacio sam se u kontekst zbilje, što je naravno legitiman čin, nezamisliv, ali samo na transparentoj razini (s obzirom da inače, napose feministice, nerijetko implicitno' posežu za 'skokom u zbilju'), tek ortodoksnim baštinicima formalističko-strukturalističke tradicije odnosno njezinih teorijskih potomaka.

Što se tiče mojih, po Željki Vukajlović, *»spornih zapažanja«* na koje ona nikako ne može pristati, krenimo redom.

Zapadna civilizacija kao avangarda čovječanstva — Željki Vukajlović takvo je poimanje neprihvatljivo. Objasnio sam u prošlom tekstu zašto imam takav stav (on svakako ne podrazumijeva nekakvu esencijalnu avangardnost), a i ponovit ću to nešto kasnije ovdje, u povodu mog navodnog neograničenog oduševljenja liberalizmom. Zasad ću si dopustiti banalno pitanje, jer to u prilikama poput ove možda nije (posve) naodmet: kako Vukajlović objašnjava činjenicu da je u svim svojim bilješkama i bibliografiji navodila isključivo autore zapadnoga civilizacijskog kruga? Zašto nema nijednog autora s Istoka? U eventualnom odgovoru očekujem nešto bolje od (post)kolonijalnih tužaljki.

Prenaglašavanje individualosti u formiranju subjekta — još jedan prigovor Željke Vukajlović; ništa čudno s obzirom na konstatirane kolektivističke skonosti autorice i njezino priklanjanje feminističkoj misli s povremenom inklinacijom radikalnim feministicama tipa Andree Dworkin, moguće i Catherine A. MacKinnon. Moja je iskrena preporuka autorici da predahne od (post)strukturalističke, (post)psihoanalitičke i feminističke literature i konzultira nekoliko filozofskih klasika; Max Stirner i njegovo korijensko djelo *Jedini i njegovo vlasništvo* ne bi bio slab izbor.

Izjednačavanje kršćanskoga pritiska nad seksualnošću u slučaju žene i muškarca — ova je primjedba suvišna jer takvo

što u mojem tekstu ne postoji, štoviše, naglasio sam da su upravo žene bile izložene većoj presiji.

Neograničeno oduševljenje liberalizmom koji ne samo da omogućuje feminizam, nego i otvara put ženskom seksualnom iskazivanju — samo djelomično točna primjedba. Istina je naime, sviđalo se to Željki Vukajlović ili ne, da je liberalizam omogućio feminizam i da je isto tako omogućio opće uvjete ženske seksualne emancipacije (zašto je feministički pokret začet na Zapadu, a ne Istoku, te zašto upravo u najrazvijenim zemljama Zapada, Sjedinjenim Državama, Velikoj Britaniji, na skandinavskom području?). Prvi dio primjedbe pak posve je netočan: ne postoji kod mene nikakvo neograničeno oduševljenje liberalizmom; samo sam istaknuo nepobitnu činjenicu da je liberalizam dokinuo tisućljetnu dominaciju kršćanskih crkvi i demoniminacija te postavio načelo slobodnog pojedinca, njegovo pravo na život, slobodu, imovinu, što je onaj najniži načelni prag bez kojeg slobodnomisleći pojedinac, koji ima minimum individualnog digniteta, ne može zamisliti normalan život. Naravno, to se načelo neprestano i intenzivno kršilo i krši, izvansustavski i sustavski jer takva je prevladavajuća priroda relevantnog broja ljudi koji posjeduju moć ili je se žele domoći. O tobože neograničenu oduševljenju liberalizmom neka posvjedoči i ovo moje mišljenje: liberalno političko uređenje podrazumijeva duboko apsurdno i nepravedno načelo parlamentarne demokracije, no čini se da se nije lako dosjetiti pravednijem i učinkovitijem političkom sustavu.

Zaključak

Slutim kako ovo nije kraj polemike sa Željkom Vukajlović. Bez obzira na to, nije suvišno već sada kazati da je namjera mojega polemičkog udjela o temi filmske/video (slikopisne) pornografije bila obraniti uglavnom prezrenu umjetničko-seksualnu djelatnost od dominantno neutemeljenih feminističkih napada, koje je (re)prezentirala Željka Vukajlović. Također, želio sam pokazati kako je neposredno recepcijsko iskustvo predmeta polemike u najmanju ruku jednako važno kao i 'suvereno' paradiranje trendovskim teorijskim diskursima, što bi se trebalo samo po sebi podrazumijevati, ali se nažalost ne podrazumijeva. Uostalom, u vrijeme klimaksa idolatrije poststrukturalista (uključujući tu dekonstrukciju i /post/psihoanalizu) našao se bio jedan staložen čovjek, britanski beletrist i kritičar Malcolm Bradbury, koji je upozorio na nekritički odnos spram teorijskih zvijezda i sve snažniju pojavu da je književnost zapravo u službi teoretičara, a ne obratno (ako uopće netko u nečijoj službi treba biti). Bojim se da je i Željki Vukajlović umjetnička (i šireživotna) praksa tek izgovor za teorijski larpurlatizam, samo potrošno gorivo za dekadentni hedonizam teoretiziranja. Svatko naravno ima pravo na vlastiti izbor i njegovu obranu, no čini mi se da bi daleke konačne konzekvence teorijskog pristupa Željke Vukajlović i njezinih istomišljenika/ca mogle odgovarati onima u Wellsovu *Vremenskom stroju*. Pretjerujem naravno, ali to je taj estetski poticaj u meni. Umjetnička mašta naspram teorijske. Koliko smo blizu, a koliko daleko?

Bilješke

1 Moguće je, istina, da Vukajlović nekritički usvaja stavove Derride i Andree Dworkin upravo zbog njihove retoričko-estetske sugestivnosti, no ostavimo njoj samoj da o tome razmisli.

2 Seksualnost pojedinca vjerojatno nije monolitna. Kad govorim o osobama tzv. pornofilske seksualnosti, to ne znači da je njihova seksualnost nužno svedena samo na pornofilski senzibilitet, nego da je on u njih dominantan.

3 Ona, usput rečeno, nije dala povoda za tako bjesomučan napad (pretpostavljam da se Andrea Dworkin, a po svemu sudeći i Željka Vukajlović, ne bi složile s prethodnom rečenicom).

Bibliografija

Fenomen pornografije u nas je, ne računajući specijalizirane eksploatacijske časopise i njihove dominantno 'primijenjene' tekstualne uratke, gotovo neobrađivan. Stoga, radi osnovne informacije, evo nekoliko naslova koji se pornografijom bave iz različitih aspekata, a koji će zajedno s onima koje je navela Željka Vukajlović u prošlom broju »Ljetopisa« uz svoj polemički tekst, biti koristan orijentir zainteresiranima.

Allison, Dorothy, 1994, *Skin: Talking About Sex, Class, and Literature*, Ithaca: Firebrand Books

Brent, Steve i Elizabeth, 1997, *The Couple's Guide to the Best Erotic Videos*, New York: St. Martin's Griffen.

Faludi, Susan, 1995, 'The Money Shot', *The New York Yorker* od 30. listopada 1995, New York City.

Hunt, Lynn, 1993, *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books

Kipnis, Laura, 1996, *Bound and Gadget: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, Berkeley: Grove Press.

Pally, Marcia, 1994, *Sex and Sensibility: Reflection on Forbidden Mirrors and the Will to Censor*, Hopewell: Ecco Press.

Robbe-Grillet, Alain, 1972, 'For a Voluptous Tomorrow', *Saturday Review* od 20. svibnja 1972, New York

Sinovčić, Dean, 2002, 'Najskuplji pornić stiže u RH', *Nacional* od 18. lipnja 2002, Zagreb.

Strossen, Nadine, 1995, *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York: Bantam.

Tisdale, Sallie, 1994, *Talk Dirty to Me: An Intimate Philosophy of Sex*, New York: Doubleday — 2002, 'Porno zvijezde — one su zanosne i rade baš sve!', *Playboy,* hrvatsko izdanje, 3/2002 (nepotpisan tekst), Zagreb

Jodie Foster u *Kontaktu*, 1997

UDK: 791.44.071.2 Taylor, E.
791.44.071.2 Foster, J.

Ante Peterlić

Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Jodie Foster)

U razdoblju od početka 1960-ih do sredine 1970-ih činilo se da je došao kraj sustavu zvijezdu, tom (uz žanrove) osloncu dotadašnjeg planiranja filmske proizvodnje u tržišno orijentiranim kinematografijama, osobito američkoj.[1] Predstavnici francuskog novog vala doveli su na ekran mnoga nova lica, osobnosti koje su tek u rijetkim iznimkama zračile apelom zvijezda, predstavnici struje tzv. političkog filma potkraj šezdesetih čak su izbjegavali profesionalne glumce, a uskoro je i tzv. *novi Hollywood* plasirao cijeli niz glumaca lišenih nekadašnjeg holivudskog sjaja. Također, filmskim zvijezdama počele su konkurirati i sve brojnije, dobrim dijelom i lokalne TV zvijezde, a u svjetskim okvirima nove estradne zvijezde (pjevači i sastavi) stale su na mjesto nekadašnjih filmskih, popularnošću ih istiskujući ili barem ponešto smanjujući broj idola u svijetu zabave.

Međutim, u prijelazu na 1980-e — kad su spomenute filmske tendencije stigle do kraja svojih snaga i naglo postale prošlost, u razdoblju tzv. Reaganove ere, razdoblju koje se dijelom poklapa s onim kojega najčešće nazivaju postmodernističkim a i razdobljem novog svjetskog poretka — sustav zvijezda, i do današnjeg dana pokoleban u Europi, u SAD se obnovio i slavne su zvijezde ponovno glavni adut produkcije.

Ipak, i u ovome mora biti novina, jer vrijeme ipak uvijek čini svoje, povraci na staro nikada nisu posve potpuni. Prilike su se promijenile, a zvijezde su i plod i tvorac novoga svjetonazora. Pored toga, riječ je doista o sustavu, i to vrlo složeno strukturiranu, a čim je to struktura, ona podrazumijeva autoregulaciju i transformaciju, što znači i to da pojedini njezini elementi mijenjaju funkcije.

Postaje to jasnije razmatranjem tipologije zvijezda kao jedne od očevidnih, a i najatraktivnijih odlika sustava. Ne postoji tek jedan tip zvijezde, jer onda ne bi bilo ni sustava), već u svakom razdoblju povijesti filma postoji više različitih tipova; upravo kao što postoji i niz raznolikih likova koji se, pak, nužno ne poklapaju s tipovima. No, dakle, neki od tipova su trajniji (čak i arhetipskih obležja /na primjer, 'junak' tj. 'čovjek od akcije'/), a neki efemerniji, kratkotrajniji (npr. *flapper*). Oni trajniji nužno evoluiraju, dobivaju nove karakteristike, oni kratkotrajniji nestaju, ali se znadu iznova pojaviti. Što se tiče samih tipova, postoje tako uvijek i ženski i muški tipovi zvijezda budući da priroda i društvo raspolažu dvama spolovima. Međutim, i tipovi unutar jednoga spola razlikuju se, pa u svakom razdoblju, opet, ne postoji tek jedan tip. Najčešće postoji barem onaj koji je trenutačno dominantan, dok je drugi sekundaran — onaj koji ne prevladava u određenom razdoblju već egzistira kao dopuna onoga što dominantni ostavlja otvorenim na horizontu očekivanja u tom vremenu ili, pak, svojim osobinama predstavlja ponekad i kontrast dominantnome, pa tako u nijemom razdoblju dominantnom tipu 'djevice' ('naivke') sekundira tip *femme fatale*. Znači to da u svakom razdoblju susrećemo barem dva dominantna i dva sekundarna tipa. A opet i unutar jednoga i drugoga para susreću se na istoj razini kvalitativne razlike. Često su, naime, i neovisno o spolnim razlikama dominantni i sekundarni po nečemu različiti, pa Patalas tvrdi da je vrlo često unutar para iz jedne razine jedan spol aktivniji, vitalniji, drugi pasivniji, a to bi se psihoanalitički moglo kvalificirati i kao razlika među faličkim i kastriranim subjektima. Napokon, svojstva karakteristična za zvijezdu jednoga spola mogu 'fluktuirati', odnosno postajati s vremenom svojstva drugoga spola. Kad se tome doda da postoje mnogi slavni glumci koji nisu zvijezde, a to su mnogi od tzv. karakternih glumaca (npr. mnogi britanski glumci koji nastupaju u Hollywoodu), onda se problematika usložnjava. A popularni su i mnogi epizodisti koji nisu zvijezde (npr. *heavy* /grubijan, siledžija/, kao npr. Humphrey Bogart prije 1941), no bez čije nazočnosti tipovi ranga zvijezde ne bi mogli doći do izražaja, odnosno razviti svoje osobine.

Kad se, napokon, promatra sama pojedina zvijezda, znači jedna konkretna osoba, onda se također vide razlike među egzemplarima te statusne razine među glumcima. Tako, neki stalno održavaju, pripadaju svom tipu, dok neki tijekom karijere iz raznih razloga — što zbog dobi, što zbog promjena u ukusu i promjena u društvenoj, povijesnoj situaciji — počinju tumačiti drugi tip uloga, pa čak znaju promijeniti i tip u sustavu. mijenjaju. Tako, na primjer, mnogi 'dobri loši momci' u ratnim prilikama postadoše 'pozitivni' 'ljudi od akcije', dok 'buntovnici bez razloga' i 'nimfete', zbog zuba vremena, postadoše 'momci iz susjedstva', odnosno 'emancipirane' žene.

Napokon, poteškoće prave i tzv. karakterni glumci, oni specijalizirani za vrlo složene likove, s vrlo bogatim 'unutrašnjim' životom, ili za utjelovljavanja karakterno, temperamentalno i dr. neobičnih osoba (npr. Charles Laughton, nenadmašiv u likovima koji naginju grotesknosti). Oni mogu, ali i ne moraju pripadati nekom raspoznatljivijem tipu u sustavu zvijezda, a često imaju i drugu glavnu ulogu, ali ako pripadaju nekom tipu zvijezdi, onda sposobnost 'karakterne

interpretacije' može učvrstiti njihov status u filmskom zviježđu. Taj status potvrđuje i povremeni odmak od samoga tipa, pa tako 'ljude od akcije' Schwarzeneggera i Willisa nalazimo u tipu 'komičara', odnosno 'gubitnika' (npr. B. Willis u *Sedmom čulu*).

Ipak, najveći specifični problem stvaraju *regenerating stars*, zvijezde koje se obnavljaju, dakle glumci koji kao zvijezde opstaju zamjetljivo dugotrajno i koji ne samo da zbog dobi inkarniraju drugačije likove u tipu, nego koji mijenjaju i tip (kao primjer ovoga, Richard Dyer uzima Joan Crawford za razdoblje 1930-1950). Ti su, međutim, posebno zanimljivi i šire povijesno jer svjedoče o povijesnom razvoju filma tijekom nekog duljeg razdoblja, pa dok oni koji su nestaju u 'vjetrovima vremena' svjedoče o mijeni, ti koji opstaju svjedoče i o nečemu stalnijemu, onome što pronose svojom osobnošću. A ako se usporede dvije takve zvijezde iz raznih razdoblja, onda se može dobiti i još širi uvid u razvoj filma.

Takvu mogućnost pružaju primjeri dviju zvijezda, iz dva razdoblja — iz klasičnog i novog holivudskog filma. To su Elizabeth Taylor i Jodie Foster. Sljedeći su razlozi za taj izbor: 1) istoga su spola, što ne znači da je to *sine qua non* u uspoređivanju, ali svakako olakšava usporedbu, naročito kad se govori o likovima koje interpretiraju; 2) obje su počele karijeru još u dječjoj dobi, i približeći se četrdesetoj godini već su imale iza sebe gotovo jednako dugu karijeru, i to vrlo dugu; 3) obje, dakako, pripadaju kategoriji tzv. *regenerating star*, zvijezda koje se 'regeneriraju', što znači da mijenjaju likove i/ili tip unutar sustava zvijezda; 4) obje su dobile dvije nagrade *Oscar* što znači da su s obzirom na glumačke domete sličnoga ranga i 5) obje su američke glumice, a Hollywood je na svjetskom vrhu u sustavu zvijezda, on je prvi otkrio da se planiranje proizvodnje najefikasnije utemeljuje na popularnim glumcima. Danas je, pak, Hollywood istisnuo zvijezde iz drugih kinematografija svevši ih na razinu lokalni(ji)h zvijezda (dalja podjela unutar tipologije sustava).

Dakle, iako to neće biti detaljiziranije u ovome tekstu obrazlagano, kad se govori o ovome području, a uz pomoć ova dva primjera, raspravljamo zapravo na četiri razine: 1) govorimo o 'pojedincu', o čovjeku koji se pojavljuje u filmovima i sa svojim neotuđivim osobnim odlikama, 2) o glumcu, odnosno o glumačkim sposobnostima, 3) o likovima, a to je realizacija tih sposobnosti te 4), razina koja u ovom napisu najviše intrigira, ona šire kinematografijska — dakle, o tipu zvijezde.

*

ELIZABETH TAYLOR, rođena 1932. godine u Londonu, debitirala je u svojoj desetoj godini i ubrzo, potpisavši desetogodišnji ugovor s MGM-om, postaje dječja zvijezda. Najprije sekundira velikoj dječjoj zvijezdi Mickeyju Rooneyu filmom o pothvatima psa Lassieja (*Lassie se vraća kući*, 1943, F. M. Wilcoxa), ali stvar preuzima u svoje ruke kao hrabra i pobjednička jahačica derbyja u filmu *Velika nagrada* (C. Brown, 1945). U toj fazi nastupa i epizodnoj ulozi siročeta koje umire u sirotištu u filmu *Jane Eyre* (Robert Stevenson, 1944) prema romanu Emily Bronte. Sve te tri uloge bijahu radnjom ili iz razdoblja viktorijanske Engleske ili iz onoga svijeta koji se i nakon tog vremena trudio održati ideale patrijarhalnosti, pa i puritanizma — što je pogodovalo i tadašnjem uglavnom vaspovskom prevladavajućem svjetonazorskom modelu u SAD. Dobivši nešto na godinama, ona još jednom održava taj model u *Malim ženama* (1949) M. LeRoya, a u *Ocu mlade* (1950) V. Minnellija ona je, pak, već pred udajom, a sve bitne savjete daje joj otac (Spencer Tracy). Takva oca ima i u *Mjestu pod suncem* (1951) G. Stevensa, ali s manjom ulogom. No, to je i priča o tragičnoj ljubavi, a takve su priče često bile rezervirane za ljepotice jer je za tipična gledatelja ljepota imala retoričku vrijednost pojačavanja doživljaja nesreće koja je zadesila protagonisticu ('tako lijepa, a ipak tako nesretna') U tom smislu put prema statusu zvijezde osiguravaju melodramski 'tužne', nerealizirane ljubavi kakve će zbiti u filmovima kao *Beau Brummel* (1954) C. Bernhardta, iz stare aristokratske Engleske, ili *Kad sam posljednji put vidio Pariz* (1954) R. Brooksa, u kojemu je nesretna junakinja suvremeni preslik lika iz izgubljene generacije Francisa Scotta Fitzgeralda. U *Divu* (G. Stevens, 1956) ona je, pak, kći bogataša s Istoka (područje koje je stvorila prve 'loze' američkih tzv. prirodnih aristokrata) koja se udaje zgodom prodaje konja (pa se sjetimo *Velike nagrade*). A udaje se ona za bogataša iz Teksasa, kraja koji je netom prestao biti dijelom Divljega zapada i koji upravo doživljuje ekonomski procvat. Ona dakle brakom te, podrazumljivo, i potomstvom ujedinjuje 'obje' Amerike, a pored toga u nju se zaljubljuju i američki već etablirani bogataš (R. Hudson, za kojega se u filmu udaje) i, nesretno, čovjek s 'neumrlim' duhom američkih istraživača i *selfmade* velikana (James Dean koji pronalazi naftu). Ukratko, ta ljepotica zbog koje se uspijeva i propada (lik Jamesa Deana) simbol je golemosti prostora Amerike, plutokratske moći, stare i nove Amerike, tim više što je ljepotica zbog koje se, zbog neuzvraćene ljubavi, na kraju i potpuno propada.

No, E. Taylor ima tada već 25 godina i bliži se vrijeme da se skrene prema mijeni u tipu koji se razvijao na temeljima dobre stare naivke (mlade 'neiskvarene' djevojke). A i da se stvori autoritet dokazivanjem glumačkih sposobnosti.

Prva takva uloga E. Taylor je u filmu *Raintree County* (1957) E. Dmytryka s Montgomeryjem Cliftom. U tom filmu ona tumači poznati lik iz američke kinematografije, lik tzv. južnjačke ljepotice (*southern belle*), a takve su uloge proslavile neke od nekada najvećih američkih zvijezda, u ulogama vrlo hirovitih 'aristokratkinja' s Juga, koje muče okolinu (Bette Davis /1938/ kao Jezebel i Vivien Leigh /1939/ kao Scarlet O' Hara) pa bivaju kažnjene napuštenošću ili koje kasnije polude (V. Leigh /Blanche DuBois/ u *Tramvaju zvanom žudnja* /1951/) — što je donosilo i *Oscare*. Taylor nije toliko hirovita, vraća se dijelom liku 'ljupke djevojčice', ali zato poludi, a ono suvremeno tog filma je u tome što je nagriza sumnja da u njoj ima možda i crnačke 'krvi'. To je, dakle, vrijeme, dakle, i prestajanja romantičarskog pogleda na 'stari Jug', uvod u kritičkija razmatranja rasnoga problema u SAD, ali i vrijeme u kojemu psihijatrijski problemi počinju preplavljivati Hollywood pa je shizofrenija sve češći dio spleta koji ukazuje na složene likove i 'karakternu' glumu. Znakovi da je *disturbed* javljaju se također i u *Iznenada prošloga ljeta* (1959) J. L. Mankiewicza, a to je diskretni znak

prianjanja prikazu Amerike kakva bi mogla biti napučena i takvim osobama. Najizrazitije priklanjanje novim likovima znače, pak, *Mačka na vrućem limenom krovu* (1958) R. Brooksa u kojemu tumači seksualno frustriranu suprugu što je naznačeno eksplicitnije nego u ranijim filmovima, i *Butterfield 8* (1960) Daniela Manna u kojemu glumi otmjenu *call-girl*: i to je *Oscar,* prvi put dodijeljen za takav lik; 'pale žene' tako dobivaju na vrijednosti kao filmski likovi. Postaje, dakle, predstavnica tipa *mondenke* (kako to naziva Patalas, a mogao bi se upotrijebiti i naziv *emancipirana žena*). 'Preskočila' je znači tip nimfete (Brigitte Bardot, Carroll Baker, za koju godinu Sue Lyon /*Lolita*/), jer kad se taj tip pojavio, ona je već prešla njegovu dobnu granicu. I onda dolazi *Kleopatra* (1964) J. L. Mankiewicza, oživljavanje gotovo potpuno iščezla tipa *femme fatale*, a to je pak 'mondenka' iz prošlosti sa znakovima *pin upa* u sadašnjosti. I sada Elizabeth Taylor, upravo s pomoću tog anakronog tipa 'prerasta' ostale tipove: postaje osobnost koja ujedinjuje sve tipove jer tumačenjem tog lika, a u tada najreprezentativnijem holivudskom filmu (povijesni spektakl), filmu koji simbolizira sam film, sav 'sjaj' Hollywooda i *big money* s kojim se on razmahuje. Dokazala se, dakle, kao 'karakterna' glumica (pa je i dobitnica *Oscara*), zarađuje najviše koliko samo Hollywood pruža. U najskupljem spektaklu ta ljepotica iz 'tvornice snova' dobiva ulogu legendarne zavodnice, tr iako se film pokazao promašajem, ona je 'izvan' tog promašaja, ona može opstati kao i film 'kao takav', kao 'moć' koju je teško uzdrmati i koja će gledatelju i dalje priušćivati nove užitke. A nakon toga, 'regenerirajući' se, Taylor se 'ubacuje' u suvremenu tematiku i za lik vulgarne i rastrojene suvremene žene u *Tko se boji Virginije Woolf* (1966) Mikea Nicholsa, prema istoimenoj kazališnoj uspješnici Edwarda Albeeja, dobiva drugoga *Oscara*. Od 1958. do 1968. devet se puta našla na listi deset *top money making stars* (komercijalno najuspješnijih zvijezda).

Očevidno, Elizabeth Taylor tijekom karijere tumačila je vrlo raznolike likove, a i mijenjala je tip unutar *star-sistema*. S tim u vezi važno je naglasiti da se tip i lik nužno ne podudaraju, čak se možda češće doista i ne podudaraju.

Na primjer, James Stewart, glumac koji je nastupio u najviše klasika američkog filma, otjelovljavao je tip 'mladića iz susjedstva', a taj se javljao bilo kao 'obični službenik' u suvremenoj priči iz američke provincije (*It's a Wonderful Life*), bilo kao slavni Glenn Miller u glazbenoj biografiji (*Priča o Glennu Milleru*), bilo kao pravnik koji je stigao na Divlji zapad u vesternu (*Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea*), bilo (kao profesor, novinar, liječnik) u trilerima (Hitchcockovi filmovi). U tim je filmovima, uz sve njihove žanrovske razlike i njihove neizbježive posljedice, kadikad zbunjen, kadikad superioran, kadikad prestrašen, pa hrabar, pa ciničan, kadikad trajno potišten itd., ali uvijek zadržava stalne odlike tipa, što čak i pripomaže da mu u panteonu filmskih zvijezda pripada uočljivo mjesto.

I Elizabeth Taylor je tumačila vrlo različite likove, kako se već vidi iz prethodnoga štura opisa uloga, ali ona je mijenjala i tip. Kao dijete-glumica pa sve do *Mjesta pod suncem* naivka je (djevica, prema Patalasovom 'radikalnijem' nazivu za tip), zatim postaje dobra prijateljica, pa mondenka (emancipirana žena), pa *femme fatale* (*Kleopatra*)

Te mijene upućuju nas prema jednom tipu, odnosno prema svojevrsnom 'nadtipu' koji može prerasti ostale tipove. Naime, svi tipovi, pa naravno i ovi u tekstu spominjani, upozoravaju na jednu svjetonazornu dimenziju, na određen socijalnopovijesni kontekst. U slučaju Elizabeth Taylor riječ je, međutim, o nečemu rijetkom, a što je dijelom i ishod dulje karijere, kada neka zvijezda više nije samo reprezentativni predstavnik određenoga tipa, nego postaje i reprezentativni tip koji je simbol filma kao takva, odnosno, svega što film, što u kolektivnoj svijesti, što u javnoj svijesti', znači — a to je da se javljaju kao iskaz konkretiziranog i definiranog svjetonazorskog sindroma: kao 'Moć kao takva', 'Uspjeh kao takav', 'Sjaj i slava kao takvi', itd., dakle kao neka vrhunska i konačna vrijednost što se može dosegnuti filmom. Ta se aglomeracija u teorijskoj literaturi neprekidno naznačuje, svi spomenuti autoriteti sugeriraju da se kod zvijezda (npr. Grete Garbo) dogodi da one ostvare taj optimum, ali se u tipologijama ona naznačuje tek maglovitim nazivom *superstar*. A u ovom kontekstu to ističemo jer *regenarating star* kao Elizabeth Taylor ima, 'praktično', veće šanse da to postane i zato jer joj je karijera dulja.

Dakako, zvijezdu ne stvaraju samo filmovi, odnosno uloge i kritičke interpretacije tih uloga. Kako ustanovljava Dyer, u tome vrlo aktivno sudjeluju još i promocija i publicitet, a oni se izravnije odnose i na samu osobu zvijezde, prema tome i na ono što je ona onkraj filma.[2] Naime, filmski glumci ne samo da 'impersoniraju', kako to čine kazališni, nego i 'personificiraju', a na toj činjenici, na odmjeravanju iluzijskog i stvarnosnog, gradi se njihova recepcija. I, najkraće, Elizabeth Tayor je Engleskinja, rođena u Londonu, u otmjenom Hampsteadu, a u SAD ju je doveo rat. Njezin otac poznaje jednoga od utjecajnog dioničara tvrtke Universal, i tako otmjena engleska izbjeglica nalazi utočište u spasonosnoj Americi, ali joj i uzvraća — početno tumačeći 'engleske uloge'. To je, dakako, i vrijeme kada se američka kultura još uvijek 'prisjeća' engleske, a film još nalazi čvrsti oslonac u engleskim pričama, likovima, modelima ponašanja i ikonografiji. Publicitet najviše privlači ipak svojim ljubavno/bračnim životom. Udaje se za osobe iz svojega sloja, s vrha ljestvice moći. To su Nicky Hilton (sin vlasnika poznatoga lanca hotela što priziva prizore iz brojnih raskošnih mjuzikla), zatim Englez Michael Wilding, romantični filmski ljubavnik engleskog dendijevsko-džentlmenskog stila (što priziva brojne melodrame u kojima i ona nastupa). Udaje se zatim, baš u vremenu *Diva*, za prodirućeg producenta Michaela Todda, čovjeka koji simbolizira američku prodornost s filmskom, holivudskom brzinom, nakon njegove smrti za pjevača Eddija Fischera i napokon (dvaput) za kolegu Richarda Burtona. Idući brakovi svjedoče o dosljednosti te njezine životne prakse, ali ćemo ih ovdje zanemariti jer dolaze na samom zalazu i kraju njezine karijere. Tolika količina, a i 'frekvencija', naravno, čine se u suprotnosti s puritanskim nasljeđem, ali Amerika se počela mijenjati. Štoviše, ističe se njezina moralnost, pa ma što ta riječ mogla značiti: ona nije preljubnica, ona nije pokvarenuša koja lijevo-desno ljubaka, nego ne zatomljuje svoje ljubavi i to onda građanski, prema ustavnim

pravima, ozakonjuje novim brakom. A i ne zavarava onoga koga više ne voli: koristi se zakonskim pravom rastave i nove udaje. Eh, međutim, u tom kompleksu postoji i jedna stara, još 'neprevladana' komponenta. Poveliki broj brakova postupno se prihvatio (a u tome Hollywood također može imati prvenstvo), ali ostao je nepromjenjiv odnos Amerike prema bračnim partnerima: poželjno je da suprug bude voditelj, u dobru pa i zlu. I tako Hilton je u smislu prosperiteta ista duša, zbog braka s Michaelom Toddom Taylor konvertira na židovstvo, a nakon njegove smrti udaje se za njegova (kako se tvrdi) prijatelja, mlađahnoga pjevača i glumca Eddija Fischera. Eh, dolazi onda 'sirovi Velšanin', 'poluzemljak', rudarev sin, a uz to i kazališni Hamlet i filmski mladi gnjevni čovjek, Richard Burton, s kojim se upoznaje tijekom snimanja *Kleopatre*, a koji ima valjda više žara i od Cezara, Antonija i Oktavijana zajedno. U tom razdoblju *swinging* — šezdesetih pije muž, a pridružuje mu se supruga, koja će ga nadživjeti. Burna je to ljubavna veza, posebno kad je prati publicitet, a o dami koja je prešla trideset godina. Ona je razorila dva braka (Fischerov i Burtonov), ali to se poklapa s moćima Kleopatre, a i to je sila koju može simbolizirati upravo Hollywood. U svakom slučaju, to se dopada 'mnogim Amerikama' — tradicionalnima, a i onima koje štuju buntovništvo. Kad već nije uspjelo Deanu u *Divu* uspjelo je Burtonu, pa makar i u zlu.

*

Već iz ovoga kratkoga opisa karijere, likova te tipova kojima pripada Elizabeth Taylor slute se i teškoće i olakotnosti zakazanoga uspoređivanja. Prelazimo, naime, u razdoblje nakon 1970. godine, kada ubrzano nestaju engleske pastorale i engleski 'sadržaji' sve više služe za elegantnu šminku i *Oscare,* kad nema više ni kćeri koje smjerno slušaju očeve, supruga koje slijede muževe, a ni kaprificioznih južnjačkih ljepotica. Stoga se *Jodie Foster Story* razlikuje od Taylorina u većini naznačenih sastavnica, osim u onoj u ovom kontekstu vrlo važnoj; naime, i ona je *regenerating star* (zvijezda koja se obnavlja).

Već se njezina biografija razlikuje od one Elizabeth Taylor. Najmlađe, četvrto dijete, ostaje ona bez oca, kada je to najranije moguće. Naime, navodno,[3] njezina je majka saznala da je zatrudnjela upravo na dan svoje brakorazvodne parnice — slično liku kojega Jodie Foster tumači u filmu *Optužena*! A onda se sama uzdržava već od treće godine (rođena je 1963. g) nastupajući u TV-reklamama (za *Coppertone*), svojim honorarima hrani potom i cijelu obitelj. Majka, zapamtiva nadimka Brandy, vodi kćerine poslove navodno sve do novijega vremena, ali se trudi ostati što diskretnijom, u pozadini, kako bi se time istaknula samostalnost maloljetne kćeri — a to je ono što traži vrijeme daljnjega skoka u emancipaciji mladih, u vremenu kad su odrasli zasvinjili u Vijetnamu. Slijedi nekoliko filmova u Disneyjevoj kompaniji, zanimljivih za povjesničare uglavnom po tome što u njima nastupa Jodie Foster, a s kritikama koje ističu da ta djevojčica u njima iskazuje za svoju dob neobičnu zrelost. Nije to tek 'pametnica' poput Shirley Temple, koja začuđuje, ali u svakom trenutku ostaje pravo dijete. A tada stiže prvi važni trenutak, uspjeli film, s ulogom koja već zaslužuje i prepričavanje. Riječ je o Scorseseovu filmu *Alice više ne stanuje ovdje* (1974) u kojemu ta sićušna curica nagovara dječaka na krađu, koja s njim zatim pije ukradeno vino, i koja u fazi pripitosti izriče dva inicijativna teksta kojima praktički zavodi dječaka. Prvi je »*učinimo nešto*«, a onda nakon elipse »*pokušaj još jednom*« — kao što bi rekla iskusna cura/žena nekompetentnome ljubavniku. A kad dospiju na policiju, prigodom otpuštanja veli ona kao prokušani lopov »*...za sve je krivo osoblje dućana*« i prigodom izlaženja iz stanice »*So long, suckers*«, u stilu Holdena Caulfielda kad noću bježi iz koledža. Ukratko: totalna transgresija: dijete se ponaša kao odrasla osoba, žena se ponaša kao muškarac, a netko tko pripada respektabilnom svijetu ponaša se kao marginalac... S obzirom na tip u sustavu zvijezda ona je nedvojbeno nimfeta, ali se ponaša i na način buntovnika bez razloga pa u tim sekvencama 'popljuje trulu sredinu'. Inače, za sličnu ulogu, iako ne baš toliko 'radikalnu', *Oscar* za epizodu u *Papirnatom mjesecu*, za ulogu oštroumne i oštre djevojčice kojoj nisu strane cigarete, dobila je Tatum O'Neal. No, ona će se početi gubiti, jer industrija tek rijetko stvara zvijezdu: ona, kako kaže Dyer, nudi gledateljstvu izbor, pa štošta ovisi i o samoj zvijezdi, kako će, uostalom, pokazati Jodie Foster.

Godina 1976. datum je četiriju uloga koje će izgraditi predodžbe o Jodie Foster do današnjih dana, a, jasno, utjecati i na njezinu daljnju karijeru. Najvažnija je ona u *Taksistu* Martina Scorsesea, uloga za koju je bila nominirana za *Oscar* (za epizodnu ulogu), uloga maloljetne prostituke Iris. Lik prostituke nije baš rijedak u američkom filmu, no on je bio ili epizodan ili prezentiran apsolutno nenaturalističkim viđenjem. U ovom filmu nema *Butterfielda 8*, jasno se nazire prljavština njujorškog *demimondea*, i to više nego u *Kluteu* (1971) A. Pakule, za koji je Jane Fonda dobila *Oscara*, a, iako je to epizodna uloga, (nimfeta) Iris presudni je aktant, osoba zbog koje će taksist, vijetnamski veteran, i ubijati. Iris je stvorenje koje pervertiranoga 'čovjeka od akcije' navodi da pokuša Ameriku osloboditi od njezina moralnoga grča. Slika Iris našla se u većini studentskih spavaonica u SAD, zbog poruke filma, ali i zbog toga jer nastup Jodie Foster zrači zrelošću koju naraštaj mladih želi sebi pripisati. I stoga steći i odgovarajuća prava.

Druga uloga je u *Bugsy Malone* Alana Parkera, postmodernistički izvedenoj priči o gangsterima iz njihova herojskog razdoblja. Foster je u tom filmu *moll*, gangsterska djevojka, uloga kakvu su tumačile u svojim tridesetim godinama Ida Lupino, Ann Sheridan, kasnije Virginia Mayo, Jean Hagen i dr., dakle lik iz podtipa *broads*. A kritičar veli: glume to djeca, ali jedino Foster zna o čemu se radi, naročito u sceni kada momci iz podzemlja pozovu cure na zabavu. Foster je, može se odmah zaključiti, uvijek zračila zrelošću starijih, starost likova gotovo je uvijek bila ponešto ispred njezine.

Ovaj Parkerov film bio je i hvaljen, ostala dva nestala su u anonimnosti, ali su zato jednako znakovita. U *Jekama ljeta* Dona Taylora ona je djevojčica, srčana bolesnica koja zna da joj preostaje još jedva godina života, što znači da se Foster okušava, i to vrlo sugestivno i bez plačljivosti, u liku kakav je nekada proslavljao znatno starije glumice (npr. Bette Davis, jedan od njezinih uzora). U *Mala djevojka* *što stanuje na*

kraju ulice Nicolasa Gessnera ona je samotnica, potencijalna žrtva, ali se pokazuje spremnom i na itekako drastične korake.

Sve je to obavljeno u jednoj godini, ili koji mjesec više. Prostitutka, gangsterska cura, *samrtnica*, osoba zbog koje se ubija, ali koja je i sama kadra tako nešto pokušati — uloge su koje su dobrim dijelom tumačile tzv. karakterne glumice. I kad se to sve usporedi s onim što pronose tipične glumice u tipu nimfete, vidi se da je ona obilno pomaknula dobne granice, a i dobne granice karakteristične za spomenute likove. Dovela je zapravo i *Novi Hollywood* do jedne granice, ali i sebe samu. I nije neobično da u njezinoj karijeri nastupa razvojna stanka, odnosno, da je gotovo petnaest godina njoj teško pronaći odgovarajuću novu 'senzacionalnu' ulogu. Ipak stalno nastupa, ali u filmovima koji postižu uglavnom polovični uspjeh. Tvorci njezinih filmova stalno su na tragu onoga 'što bi trebalo', ali osim ponekih razrada ili dopuna prethodnog, ne stvaraju s njom ni jedan značajniji film. No, ako Hollywood neće napraviti korak u nalaženju odgovarajućeg uloge — što mu s obzirom na opisano i nije lako, učinit će to ona kao osoba.

U igru sada ulazi publicitet. Osjetivši da je karijera u krizi, odlučuje se studirati. Skloni senzacijama i rekordima konstatiraju tada da je njezina odluka najveće iznenađenje nakon povlačenja Grete Garbo. Foster, međutim, zna da obrazovanje nužno ne mora biti na čovjekovu štetu, ali čini ono što se onom *white collar*, a i feministički orijentiranom dijelu gledateljstva mora dopasti: ona napreduje i emancipira se, mimoilazi tipizirana izjednačavanja s 'bezveznim' starovima. Stoji li iza tih odluka majka, koja možda također uviđa da su joj potrebni predah i osiguravanje budućnosti, o tom se ne piše. Ali se piše da je od svih znamenitih sveučilišta koja su prihvatila njezinu aplikaciju, izabrala baš Yale, isto sveučilište na kojemu je studirao i u njezinu životu barem fizički nenazočni otac. I sve ispite rutinski polaže s 'peticom' (ocjena 'A' u SAD). Pored toga, usavršava francuski, učenje kojega je započelo još u djetinjstvu jer ju je majka upisala u francusku školu u Los Angelesu, a znanje francuskog će joj itekako koristiti. Ističu da je ona zapravo bilingvalna, a gledateljstvu koje zanima taj dio njezinih sposobnosti daje dokaza i u filmovima. Nastupit će uostalom, u Chabrolovom filmu *Krv drugih* (1984), a američkom općinstvu pokazat će znanje francuskog u posljednjem filmu — *Soba panike* (David Fincher, 2001). Uz obrazovanje, dodajmo, idu i pažljivo usmjerene izjave. Tako, izjavljuje da je luda za čitanjem, za književnošću (a i dokazuje da je načitana), da je i pravi ljubitelj filmova pa opsjeda videoteke, daje liste omiljenih redatelja, slavi autore i francuske filmove, izjavljuje da želi biti redateljica (još kao dijete da želi postati predsjednica SAD).

Održanju statusa zvijezde, a možemo reći i objekta obožavanja kultista, međutim, može pogodovati i ono što se najčešće imenuje kao skandal. U tom istom razdoblju, studija na Yaleu, dogodilo se nešto što se u nas odčitava tek kao povlastica Amerike. Velika zemlja — velike senzacije, skandali, što mi tek pročitamo, ali se ne uživljavamo odviše. Dan prije dodjele *Oscara* (30. travnja 1980) stanoviti Robert Hinckley Jr. izveo je nešto što nije baš čisti herostratski čin jer mu očito ipak nije bilo samo do takve sumnjive slave. Ne bi li uvjerio glumicu u svoju bezgraničnu ljubav i uvjerio u svoj značaj on pokušava ubiti, odnosno ranjava predsjednika Reagana, i svečanost se dodjele *Oscara* prvi put u povijesti odgađa (za jedan dan), nekoliko sati prije no što je trebao početi televizijski prijenos.

Ta činjenica izvan SAD, pa dakako i u nas, ponavljamo, tek se možda čini kao još jedan američki (ovaj put nezdravi) rekord, a možda ne privlači preveliku pozornost kad se zna da su čak četiri predsjednika te države pala žrtvom atentata, pa puko ranjavanje ne znači mnogo. Međutim, u miljeu iz kojega je organski izrastao Altmanov *Nashville* (1975), a godinu zatim *Taksist* u kojemu junak samoinicijativnom ubilačkom akcijom želi mijenjati svijet, takva događanja imaju istaknutije simboličko značenje. Naime, u tom događaju spaja se odjednom nekoliko imena — uz Hinckleyevo i Reaganovo — zatim u još živom sjećanju De Niro koji kao protagonist ubija i zbog lika kojega tumači Jodie Foster u *Taksistu*, a taj De Niro upravo čeka *Oscar*, glavni je kandidat za *Oscar* (koji će i dobiti s danom zakašnjenja za /također Scorseseova/ *Razjarenog bika*). A mnogi se, naravno, sjećaju i toga da je prije godinu dana legenda Fosterovoj srodna naraštaja John Lennon bio žrtva u sličnom mračnom incidentu. Zbog toga Jodie Foster, ne samo kao glumica nego i kao osoba, počinje dobivati simboličku vrijednost koja nadvisuje slučajnosti. 'Pucanja' u Hollywoodu nisu novost, ali ovaj se čini društveno indikativnijim od umorstva Dorothy Stratten, pa i Sharon Tate. U Hollywoodu se također ubijalo i zbog ljubavnih muka. Zbog Rudolfa Valentina, postoje dosta pouzdani podaci, neke su žene nakon njegove smrti počinile samoubojstvo, ali sada netko zbog ljubavi prema zvijezdi ubija. Jodie Foster nije žena zbog koje se umire (naravno, asocijacija na film Van Santa s Nicole Kidman), nego zbog koje se ubija, i to predsjednika, i to u vremenu u kojemu su nestali nekadašnji mahniti valentinovski 'fanovi'. Taj atentat zbio se zbog, pak, i zbog tek osamaestgodišnje glumice, dakle zbog još uvijek 'nimfete'.

Događaj će pothranjivati maštu, a poticati brojne publiciste još punih petnaest godina, pogotovo u danima kada Foster bude primala svoje *Oscare,* dok će se prvih godina saznavati da je ona telefonski razgovarala s Hinckleyjem, javit će se osobe (tzv. *copycats*) koje će prijetiti da će izvesti sličan pothvat, a FBI i predsjednikovi zaštitari zato će morati proširiti listu potencijalnih atentatora na glavu države.

Nimfeta po godinama, intelektualka, darovita glumica, samostalna žena — dakle sve je to novost koju Jodie Foster pruža već potkraj sedamdesetih, početkom osamdesetih. Istodobno, to je i žrtva koja se može oduprijeti — ne samo u filmovima nego i u životu: kada je napusti otac, kada je optuže za sukrivca u pucanju na predsjednika. Nema, međutim, u tom vremenu filma uspješnice, a on nje se neprekidno očekuje nešto nesvakidašnje. Položaj joj možda olakšava to što osamdesetih ne postoji ženska zvijezda, pa ni skup ženskih zvijezda, koje bi mogle konkurirati muškima jer bi takve zvijezde učinile nepotrebnim nadanja u Jodie Foster. Naime, dok su u *box-officeu* 1960-ih haračile i sveukupno bile ispred muškaraca Doris Day, Elizabeth Taylor, koje su

ukupno bile sedam puta na prvom mjestu, 1980-ih ne samo da se ni jedna nije našla na prvom mjestu nego od deset *top ten* u tome desetljeću (što podrazumijeva stotinu pozicija na svih deset *top ten* ljestvica) naći će se svega osamnaest puta ženska zvijezda, dakle, niti osamnaest posto jer niti jedna nije dotjerala ni do trećega mjesta. Druga, tek doista možda olakotna okolnost jest u tome što osamdesetih žene počinju zauzimati važne pozicije u filmskoj industriji. Julia Phillips već je 1973, kao prva žena, dobila *Oscar* za najuspjeliji film (*Žalac* G. R. Hilla), ali se važnijim u smislu prvenstva čini to da je Sherry Lansing 1980. kao prva žena postala predsjednicom neke već postojeće tvrtke (20th Century Fox).[4]

Preokretni datum je 1989. godina, a tom će datumu u daljoj karijeri dati novi smisao 1991. godina, kada Foster dobiva drugi *Oscar*. Prvi dobiva za film *Optužena* (J. Kaplan, 1988), upravo u produkciji Sherry Lansing, koja je inače postizavala velike uspjehe s erotskim trilerima, realiziranim prema istinitom slučaju (iako u odjavnoj špici stoji da su likovi *fictitious*), a kada su trojica muškaraca silovala mladu djevojku, a još trojica, umjesto da joj priskoče u pomoć, prostački i sladostrasno ih poticali. Bio je to prvi Oscar 'za silovanost', iako je takvih likova u američkom filmu bilo mnogo. Međutim, osim dobivena *Oscara* postojale su i druge razlike. Naime, tipično, bila je to ranije ponižena i postiđena žena, i uglavnom posve nevina u nemilu događanju. U ovom slučaju to nije neka potpuno nevina jadnica, nego osoba koja usprkos ne baš sasvim neznatnom dijelu svoje krivnje zahtijeva proces, pa obnovu procesa, i kaznu i za poticatelje. Nju, dakle, ne pasiviziraju stid i 'sramota', nego energično traži da pravda bude izvršena. 'Potez' je sjajan, jer prošlo je vrijeme sedamdesetih i u ovom vremenu više nema popularnih Lolita, odnosno, nimfeta, nema više Jodie Foster iz *Taksista,* ni djevojaka s Banhofa Zoo, to je vrijeme kada nestaju *brat movies*. U Reaganovoj eri prevladali su tzv. *clean teen pics*, umiveniji filmovi o maloljetnicima — bez 'razmetanja' drogom, pljavštinom itd., možda i zato jer se Reagan i ideologijom i praksom pokazao 'jačim' od Margaret Thatcher upravo onoliko koliko je američki komercijalni film 'jači' od britanskog. Ali, tada počinje i pojačana borba za 'političku korektnost', koja uključuje, naravno, i 'žensko pitanje'. Realizma u *Optuženoj* ima u funkcionalnoj mjeri, a Foster, pak, djeluje dovoljno mlađahno, dovoljno podsjeća ne mlađe dane, ali se i preobrazila: kao nezrelo biće ekrana živjela je od prostitucije (*Taksist*), sada se bori protiv seksualne zlorabe u *macho*-društvu.

Ovaj film, međutim, načinje i nove priče koje oblikuju biografiju Jodie Foster, a izravno i njezinu karijeru zvijezde. Najvažnija je ona o njezinoj 'aferi' s partnericom Kelly McGillis, koju dopunjuje novinarski trač (?), a tračevi podupiru mit, o njezinoj rimskoj zgodi sa Sydne Rome. Žena zbog koje muškarac pokušava ubiti, naime, nema dečka, ali se čini da ima 'curu'. Je li ona izbirljiva 'neosvojiva tvrđava' ili je osoba koja skriva neke 'sklonosti'? I glasila homoseksualaca neuvijeno traže da se ona 'napokon' izjasni, što ona odbija učiniti, kao što će poslije i odbiti navesti ime oca svojega djeteta. Sve su to potvrde samostalnosti, dakle, nju potencira i tajna, odnosno, čak dvije tajne koje u pitanjima spolnosti čak i donekle i proturječe (lezbijka, a muškarac joj je priskrbio dijete /ako nije u pitanju umjetna oplodnja/). U biti: Foster sve može sama!. A glede tajne (u svezi sa seksualnim opredjeljenjem), ona je dio tajne postojanja nekoga kao zvijezde. Jer: kao što kaže P. David Marshall: »...*aura filmske zvijezda nikada nije bila lako održavana. Ona se gradila na dijalektici znanja i misterije*«.[5] *Publicity* je ekstratekstualni element, ali ako se zna sve o nekoj zvijezdi, o čemu pisati, a o čemu i maštati nakon uživljavanja u njezinu osobu i likove, i 'žudnja' gubi jednoga od svojih najjačih hranitelja. Također, ta tajna (u vezi sa spolnim životom) razlog je zbog kojeg je adoriraju predstavnici novoga stupnja emancipacije. Mladi su se već emancipirali, žene su sve više emancipiraju, ali još ostaje nepregledno područje seksualnosti čije se granice uvijek isponova utvrđuju. I sada se treba prisjetiti Elizabeth Taylor: ona impresionira svojim čestim pa i burnim ljubavima, a upućeniji ili pronicaviji znaju protumačiti značenje činjenice da je ona dobra prijateljica i tek tješiteljica depresivnoga Montgomeryja Clifta s kojim je nastupila u tri filma, koji je lomio ženska srca, no koji je bio homoseksualac, što se tada itekakao krilo, pa su se, na primjer, pisali članci i članci o ljubavi Rocka Hudsona i Claudiji Cardinale, koje, Amerikanca i talijansku zvijezdu, nažalost dijeli čitav (Atlantski) ocean!

No, to nisu jedini izvantekstovni sadržaji koji ustoličuju Foster kao neobičnu novovremenu zvijezdu. Ona se uključuje u kampanju oko filma *Optužena*. U Francuskoj ga promovira na francuskom, i povjesničari i u tome vide neki 'datum'. Vrijeme je horizontalnog širenja kinematografije (televizija, video, ploče...), ali za američku kinematografiju to je i Europa — odnosno, kako bi rekao sve zbunjeniji Europejac, to je vrijeme novoga napada američke kinematogafije na europski film, a u njemu, u Francuza i više omiljena nego u Amerikanaca, Foster može itekako poslužiti.

Drugi film, njezina druga nagrada *Oscar*, jest za *Kad jaganjci utihnu* (Jonathan Demme, 1991). Agentica FBI-ja, s vrlo zvučnim imenom Clarice Starling, lovi psihopata uz pomoć drugoga psihopata, a obojica su, dakako, ubojice. I tako Clarice, seoska djevojka, mora pridobiti iznimno umna ljudožđera Hannibala Lectera, koji jedini može proniknuti u sličnu izopačenu psihu. No, ona mora svladati strah u susretima s Lecterom, a poslije pokazati i vlastitu sposobnost lovljenja serijskoga ubojice. Uspjet će joj jedno i drugo, a promijenit će i Lectera. Naime, on, na slobodi, obećat će joj da ga se ona ne mora bojati, jer takvu osobu on ne kani uništiti, a onda će krenuti za novom žrtvom — za njezinim karijerističkim kolegom...

Filmu je pripalo pet najvažnijih *Oscara*, ali su uslijedile i nesvakidašnje ambiciozne interpretacije — osobito feminističke i psihoanalitičke kritike (uglavnom proizašle iz Lacanovih teza), a u njihovu je središtu bio upravo lik koji tumači Jodie Foster. Općenito, nakupile su se i mnoge novosti. Najprije, polazeći od žanrova, zaključilo se da postoji porast broja junakinja akcijskoga filma, odnosno, da se javlja ženski pandan tipu čovjeka od akcije. Iako je na tom području postojala već podulja tradicija ženskih akcijskih filmova/junakinja (npr. Sigourney Weaver u *Alienima*, Linda Hamilton u *Terminatoru II*), ipak se ustanovilo da su one prodrle u tzv.

muški kodirane žanrove, među kojima je i znanstvena fantastika, a isto se odnosilo i na *road movies* s pojačanijom ženskom inicijativom, barem pojačavanom u vremenskom rasponu od *Alice...* (1974) s Ellen Burstyn do *Thelme i Louise* Ridleya Scotta (1991). No u vremenu pojave *Jaganjaca...* zanimljiviji su bili trileri i, u tom smislu, Sabina Barton na primjer,[6] uspostavila je važnu razliku između onoga što višemanje sve u nas znamo trpati u erotske trilere (*Ruka koja njiše kolijevku*, *U završnoj fazi*, *Fatalna privlačnost, Sirove strasti*) i filmova koje ona naziva 'ženski psihotrileri' (*women's psychothriller*), a ovoj drugoj skupini pripadaju — sve smo ih mogli vidjeti — *Očuh* (Joseph Ruben, 1987, s Jill Schoelen), *Neprijatelj u mom krevetu* (Joseph Rubin, 1991, s Julijom Roberts), *Pacific Heights* (John Schlesinger, 1990, s Melanie Griffith) i, povrh svih, *Kad jaganjci utihnu*. Prvu od te dvije skupine odlikuje eksplicitno izraženi seksualni motiv u ponašanju junakinja, što se razvija do pomahnitalosti ega i libida. Međutim, sada je to stavljeno na javu, dok je u *film noiru* ta karakteristika 'zle žene' bila prikrivena drugim, najčešće materijalnim interesima lika. No, u svakom slučaju, iako je riječ o likovima negativki, barem je ponovno u prvom planu žena, koja je uz to aktivnija od one iz *film noira* (prođe i 'nekažnjena' u primjeru Sharon Stone) — a i ta 'negativna emancipacija', kako ustanovljava Tasker,[7] pomaže pozicioniranju lika žene u američkom filmu, a, dodajmo — i u sustavu zvijezda. Ženski psihotrileri, ukazuju, međutim, na daleko značajniju novost u holivudskom tretmanu lika žene. I tako u spomenuta četiri filma žena ne samo da zna pokazati neke muške sposobnosti pa postaje i istražitelj (profesionalno ili zbog stjecaja okolnosti) u kojoj je objekt istrage muškarac. A 'negativnoga' muškarca ona raskrinkava i/ili privodi kazni uvidom u njegovu mušku performativnost (*male performativity*). Najkraće, riječ je o tome — čemu je poticaj dala Laura Mulvey[8] — da je u klasičnom holivudskom diskursu žena bila objekt žudnje, da je u tom smislu bio razrađen cijeli sustav ženske performativnosti, odnosno, komplementarno, da je ona kao 'kastrirani' subjekt bila zapravo žrtva 'faličkog' pogleda, kao na primjer mnoge Hitchcockove junakinje od Joan Fontaine do Janet Leigh. Taj muški pogled (*gaze*) stavljao je dakako ženu centar vizualnog užitka, ali i u poziciju žrtve. Dakle, nije tek riječ o gledanju kao pukoj osjetilnoj činjenici, nego o gledanju kao aktivnoj činjenici koja ima i šire društvenoideologijske konotacije. Muškarac, dakle, nije imao moć jedino u obračunanjima na financijskoj, staleškoj, verbalnoj ili šakačkoj razini. Sada, pak, neki filmovi dodjeljuju tu superiornu moć muškoga pogleda ženskim junakinjama, a te promjene u odnosu prema seksualnosti kao životnoj i filmskoj činjenici nužno se reperkutiraju i na poetičke elemente žanrova.

Očevidno, sada je itekako riječ o Jodie Foster, koja je za takvu ulogu dobila *Oscara* i koja je i sama samosvjesno izjavila da je Clarice prva prava ženska heroina. U muški kodiranu svijetu (i trilera i FBI-a), ona se snalazi: uz akciju (dobro puca), ona izdržava *gaze* Hannibala Lectera (njihov prvi susret, jedna od najuspjelijih scena u filmu), proniče u svijest muškarca i ubojicu otkriva kroz simptome njegove muške performativnosti, a donekle pripotomljuje i ljudoždera, najumijega muškarca u filmu. A Barton (isti tekst) ističe kako se Foster, 'standardno' plavuša, sada pretvorila u crnku, dakle, izbjegla taj tip kodiranosti (plavuša je bliže starom Hollywoodu, višoj klasi, a i ne resi je neki naročiti um). Prema tome, tim filmom slika o karijeri Jodie Foster dobiva vrlo istaknute konture. Vrhunce u njezinoj karijeri, i ono što je čvrsta vezivna nit te karijere stvorila tri su filma s vrlo indikativnim ulogama — što se možda i smetne s uma budući da je riječ o rasponu od petnaest godina. U *Taksistu* ona je maloljetna prostitutka, u *Optuženoj* — silovana mlađa punoljetnica, a u *Kad jaganjci utihnu* ona sada već lovi psihopatskoga silovatelja! Zajedničko tim filmovima je i to što je ona uvijek djevojka sa 'štihom' provincije ili siromaštva, a red uloga koji je s jedne strane uvjetovan njezinom dobi s druge pokazuje kroz prizmu izopačenoga svijeta željenu liniju uspona na društvenoj ljestvici moći, ili, 'staromodnije', u ostvarivanju američkog sna. A ta žena/filmski lik okružena je uvijek raznim muškim bolesnicima i uzdiže se uz sve manju njihovu pomoć, ne padajući kao u klasičnom holivudskom filmu nekom 'faličnjaku' u naručje. Štoviše, ona navede Lectera, najumnijega, ali i najgrozovitijega u *Jaganjcima...,* da se odluči da je poštedi. A njezino djelo ima i posebne reperkusije: nepromjenjivi Lecter na kraju filma krenut će u svoj novi gastronomski pothvat — za njezinim karijerističnim beskrupuloznim kolegom, pa će zahvaljujući njoj učiniti zapravo i jedno koliko-toliko dobro djelo. No, taj zaključak — žena usmjeri ljudoždera da 'zadovolji pravdu' — zasluživao bi i razmatranje iz jedne ponešto drugačije vizure.

Dva *Oscara* dostatni su kao određeno dulje 'osiguranje', posebno za osobu koja je uspjela kao maloljetnica, zahvaljujući upornosti i inteligenciji i moralu, već prebroditi jednu krizu. Svakako, mora krenuti i u ponešto novom smjeru, barem što se tiče likova. I Foster ih pažljivo, nedvojbeno inteligentno i precizno usmjereno bira — u skladu s predodžbom koju je stvarala te razradila i okrunila filmom *Kad jaganjci utihnu*.

Zaustavimo se samo na najvažnijim i najuspješnijim.

Sommersby (1993) Jona Amiela — priča koja bi mogla zainteresirati i Francuze jer predstavlja adaptaciju francuskog romana, a tvrdi se i više često prepričavanih sličnih takvih istinitih francuskih životnih zgoda — govori o ženi koja prihvaća za supruga osobu koja to nije, a to znači da ona bira, i to bira usprkos nedostacima dotičnoga ipak bolju osobu, a to, pak, znači — to više što je radnja smještena u vrijeme Američkog građanskog rata — da takvu osobu ne zanima 'konvencionalna moralnost'.

Nell (1995, Foster je nominirana za *Oscar*) Michaela Apteda, govori o slučaju djevojke traumatizirane događajem u njezinom djetinjstvu, koja se sama oduprla opasnostima života u divljini, a koju pokušavaju civilizirati Liam Neeson i Natasha Richardson — poznati glumci, ali ne toliko da bi joj nazočnošću mogli konkurirati. Uklapa se taj film u cijelu seriju filmova nove tematike (političkih, modernističkih i postmodernističkih) s temom sazrijevanja, koje u tim filmovima počinje *ab ovo*, ni od čega (Godard, Truffaut, Herzog, Wenders), a gotovo uvijek s muškim protagonistima. Ne predstavljaju oni toliko prekid s prošlošću na revolucionarni način avangarde, nego svjedoče uglavnom u umoru jedne civi-

lizacije, ali, kako god ih povijesno procijenili, oni su aktualnost novoga filma i Foster daje tome svoj prilog. I to u svojemu stilu. Posebnost je u tome što se radi i o slučaju idioglosije, kada jedna osoba ili manja skupina osoba stvori svoj vlastiti, drugima nerazumljivi jezik (asocijacija: Herzogov gospodin Malila). Posebnost je i u tome što film ne završava preobrazbom Nell u osobu kakve su druge: njezinu individualiziranost nemoguće je poništiti. Film je, dakako, alegoreza njezina života — iz njezinih bi se filmova, naime, s lakoćom mogla ispričati njezina autobiografija. Dok je Truffaut našao glumca (Jean-Pierre Leaud) koji prepričava povijest svojega života, Foster kroz uloge pruža i komentira svoj životopis. Nadovezujući se, pak, na *Jaganjce,* njezino postojanje i ponašanje donose drugima dobro: Neeson i Richardson na kraju filma postaju bračni par, a spoji ih je američki (ženski) Kaspar Hauser, ne nekim žrtvovanjem za 'komunu', nego svojim ničim inficiranim postojanjem.

U filmu *Kontakt* (1997) Roberta Zemeckisa ona opet bira izdvojeni svijet za sebe, odnosno već od ranoga djetinjstva želi stupiti u kontakt sa svemirom, uloga kakva je do tada bila rezervirana za muškarce (npr. Dreyfuss u filmu *Bliski susreti treće vrste* /1978/ S. Spelberga). To se ne ostvaruje, ali ona liku daje integritet, njezin pokušaj vrijedan je divljenja. Ono o čemu će se još raspravljati možda će donijeti vrijeme: ona je u tom filmu i ateistična, jer je znanstvenik, ali i jer je 'samodostatna'. A to je tendencija koja se i relativno eksplicitno nazire u mnogim novijim filmovima, ali će njezin komentar trebati pričekati dalja događanja. No, za sada, s obzirom na njezine ambicije, a komplementarno problemu (ateističnosti), ona bi mogla postati autor ili protagonist neke priče o 'bogočovjeku' ('bogoženi') — ukoliko se 'stvari' budu razvijale u tom smjeru.

Napokon, također s aluzijama na vlastitu životnu storiju, a i zato jer je posljednji koji smo vidjeli, *Soba panike,* film iznimno ambicioznoga Davida Finchera, priča je o samoj, o napuštenoj supruzi/majci koja uspijeva obraniti sinčića od skupine kriminalaca. A i upozoriti bivšega supruga na njegove 'grijehe'...

Treba zabilježiti i jedan glumački projekt koji nije realizirala. To je film o Jean Seberg, tragičnoj Godardovoj junakinji, ženi koja nije uspjela opstati u stranoj sredini i u svijetu muškaraca. I pitamo se: bi li to bila 'klasična' biografija, ili posredno upozoravanje na vlastita uspješna othrvavanja...?

No, sada se vratimo na režiju. Osoba koja bira, koja je samodostatna, koja teži svemirskim kontaktima, konačno se odlučuje i režirati. U filmu *Mali čovjek Tate* (1991) glumi samohranu majku koja rađa genija, sina s genijalnim umom, koji je iznad okoline (kao i majka), 'problem' u koji se majka (Foster), žrtvujući se, pozitivno uživljava. Glumi je pridodala režiju, a u tom autorskom pothvatu prerasla je sebe kao lik u filmovima, rodivši i odgajajući u tom filmu mladoga junaka (i to muškarca) kakav je sličan njoj. Apsolutna dosljednost nekoga tko je uspio izdržati kao slobodni strijelac u svijetu filma, ali i tko ima visoko mišljenje o sebi ili možda samo o sudbinom dodijeljenoj ulozi *mavericka*, kako se zove i njezin film koji djelomično predstavlja i zvjezdinski funkcionalni odmak od njezinih uloga. Najkraće: ona stvara svemirske kontakte, a, 'normalno', i sin joj je 'genij'...

Ostaje još produkcija, ta tvarna moć, financijska moć koja je gotovo i izrijekom deklarirana kao bitna u *reaganomics*-razdoblju. Foster, ambiciozna (što u svijetu kapitalizma s ovakim ili onakvim licem ima pozitivne konotacije) i ohrabrena uspjesima, stvara svoju neovisnu tvrtku Egg — ne bi li radila ono što najviše želi. Ostvarila je ono što se zove moć, i svejedno je, u krajnjoj liniji, iz sadašnjosne hladnokrvne perspektive, hoće li se to procijeniti kao uspjeh megalomanskoga karijerističnog (i uspješnog) mostruma ili kao pothvat osobe koja bi zasluživala i idealiziranje. S nimfete se odbacila u emacipirane žene suvremenoga tipa ali i u sferu tipova koji se imenuju kao 'stranci'. Mlada žena sada se bliži četrdesetoj i hoće li ona naći novi tip i/ili nove likove — ne želimo prognozirati. Možda će se, ako na tom području ne bude bilo uspjeha, posvetiti režiji. I pokušati dobiti *Oscara*, kao prva žena režiser?! Nije to lako, ali za to ona ima još mnogo vremena.[9]

*

Nameće se nekoliko zaključaka koji iscrtavaju profil Jodie Foster kao zvijezde. Pokazuje se da su svi elementi koji sudjeluju u stvaranju i održavanju tog statusa bili zastupljeni, a i da u tom pogledu postoje neke novosti ili barem neobičnosti. Promotivnopublicitetski aspekti našli su se u izrazito jasnoj vezi s ulogama i kritikama, a jedni i drugi, usuglašeni, prate je već od treće godine života, kada se počela povezivati njezina životna priča s karijerom. To je počelo u najmlađoj dobi, kada ona još nije bila svjesna što zapravo znači, a sada je pitanje kako je i u kolikoj je mjeri poslije podupirala stvorene javne predodžbe. I pokazuje se da je u tome uspjela, i to ne samo na osnovi zbroja njezinih uspjeha. Vidi se također da taj put nije bio lagan, da je bilo zastoja, ali da rezultati nisu izostali. Pitanje koje iz toga slijedi jest, jasno, kolika je u tome njezina zasluga, a to je počesto dio najveće tajne neke zvijezde. Naime, ako se krene od osobe zvijezde kao samostalne, onda se govori o njezinoj darovitosti, karakteru i inteligenciji. O svemu tome postoje po Jodie Foster povoljni dokazi, ali takvi dokazi nikada nisu pouzdani, nemoguće ih je kvantificirati. Nalazeći se na tom dvojbenom terenu, može se pitati i koliko su utjecaja i udjela imali drugi. Pored majke 'u sjeni' svakako su ih imali oni koji su je angažirali — i redatelji i producenti, ali se na to može lako odgovoriti da su oni mogli angažirati i nekoga drugoga, a i da s tim drugim nisu imali uspjeha na istome terenu. Prema tome, iako izabrana i od nekoga protežirana, imala je i osobnih zasluga, a bitnije je ustanoviti da, znači, postoji i nešto u duhu vremena (što bi se dopalo Morinu) i da postoji neki određeni '-krug' koji zna što Foster može značiti i pronijeti. Stoga govoriti o Jodie Foster znači govoriti i o određenoj ostvarenoj tendenciji u američkom filmu, koja, ako i nije dominantna, postoji i ima zahvaljujući toj glumici neosporivu vrijednost.

U čemu je njezina *regeneration*, kako se ona kao zvijezda obnavlja? Sedamdesetih ona pripada tipu nimfete, no tumači i uloge koje nisu karakteristične za taj tip. Dok *New Hollywood* demitologizira američku prošlost i demaskira američku

sadašnjost kritičkijim pristupom temama (a u čemu sudjeluju i filmovi s Jodie Foster), sama Foster na neki način demaskira likove staroga i tipologiju Hollywooda, rekapitulira ih u svom juvenilnom obličju i raznovršću koja ima i odlike postmodernističke sklonosti miješanja žanrova, a i vremena (razdoblja). Ona je znači, upravo zbog dobi koja je dijelom odvaja od 'realizma' svijeta starijih, u mogućnosti da bude *regenarating star* u istom trenutku.

Ta se faza završava filmom *Optužena* (1989). U tom filmu ona glumi lik koji odgovara upravo njezinoj dobi, a u filmu koji odgovara modelima tadašnjeg filmskog realizma. U tom filmu Foster je u dobi kada tumači lik što može i samostalnije reagirati, a također interpretacija tog lika može se tumačiti kao nekakva glumačka i tipološka jasna orijentacijska i uporišna točka. Dakako, ostaje u interpretaciji nešto što je specifično njezino, jer drukčije zapravo i ne može biti. Izgledom i ponašanjem podsjeća na nekadašnju Foster, ostaje nešto obješenjačko i nešto oporbeno, a djevojčica iz *Alice...* sada svoje tekstove govori s uvjerenjem odrasle osobe i ne dopušta seksualno zlorabljenje kao Iris. S obzirom na glumu u toj rekapitualciji nekadašnjega, sada se, pak, uz darovitost opaža i veći napor, kao i poneki problemi s kontinuitetom glumačke izvedbe koje ona prevladava žarom interpretacije.

Dok je *Optužena* ponovno dovodi u prvi plan, *Jaganjci...* zapravo znače početak nove faze, odnosno 'obnavljanja' zvijezde i otad zapravo varira isti njoj prikladan lik što je gotovo uvijek i prednost u održavanju statusa zvijezde. Stil glume sada je zreliji, smireniji, čak staroholivudskiji, tek spontanosti u *Nell* podsjećaju na nekadašnje razdoblje. No, što je s tipom, kad ih je zapravo većinu utjelovila već prije. Ostaje jedino ono što pripada liku tzv. emancipiranih žena, a ako se usidri u tom tipu, gdje je onda njezino izvorno mjesto u podneblju devedesetih? U tom pogledu, ona ima smionosti krenuti upravo od svog personalnog konstrukta.

Može se nabrojiti pet elemenata, istina interferentnih, ali ipak razlučivih, koji ukazuju i na vezu Jodie Foster s naznačenim podnebljem, a i, posredno, sada već na vrlo velike razlike između prethodno opisivana slučaja zvijezde koja se obnavlja — Elizabeth Taylor.

Prvi je u tome da što se Jodie Foster uzdigla bez oca i što je pomoć dolazila od majke i stalno prisutne obitelji čije se odanosti a ni pomoći nikada nije odrekla. Koliko god 'sama', u nastupu nikada nije ignorirala obitelj: to bi za Ameriku bilo 'previše', pogotovo kad bi se pribrojilo njezinim ostalim 'ignoriranjima'. U njezinim filmovima figura jednoga člana obitelji, oca, ipak je negdje u 'daljini', kao i figura supruga. Figure očeva naziru se kroz epizodne likove (npr. i njezin šef i Lecter u *Jaganjcima...*), muževa ili nema ili su izabrani izvan konvencionalnih normi (*Sommersby*) ili su otpadnici od obitelji koje ona svojim djelom ipak koliko toliko privede na 'pravi put'. Misleći, pak, o muškim partnerima, izuzme li se Richard Gere s kojim nastupa u dva filma, uglavnom su to glumci manjega formata na ljestvici sustava zvijezda ili, pak, funkcioniraju u filmovima kao 'usporedni svjetovi' pa time jamče njezinu autonomiju. Prijenosno, znači, to svakako nije patrijarhalna puritanska Amerika, to je 'nevesternska' Amerika koja može postojati i po ženama, to je jedna nova Amerika, koja, kako se naglasilo, ne traži više uporišta u Engleskoj, a odnosi se to i na Europu.

Drugi, i komplemenataran, jest u dopuni mita o Americi, mita o Amerikancu, ponajprije muškarcu, koji se sam uzdiže i sam gradi svoj svijet. To je znači i etos jedne izvorne samoće pionira u pustoši, ali sada ženski tegobnoga etosa, no ne i obeshrabrujućega. Pogotovo zbog toga jer u njezinim filmovima uvijek postoji nedvosmislena naznaka o plodovima postojanja takve osobnosti.

Treći je dakle u emancipaciji, ali se, sada ustanovimo, ta riječ čini neprikladnom, jer je riječ o samodostatnosti. Tako, na filmu je kompetetna u gotovo svim disciplinama — glumi, režira, producira. Intelektualka je i '*craftsman*' — što uporno ističe jer bi i danas bilo 'neuvjerljivo' da netko u Hollywoodu izjavi da je umjetnik. Ta samodostatnost dokazuje se i kroz nove objektivne korelative, među kojima su i brojne 'transgresije', privatne i u filmovima. Taj uistinski suvremeni aspekt upućuje i na kontakt s feminističkom kritikom, pa i s onim njezinim najviše prakticiranim elementima (relacija faličko-kastracijsko, vizualni užitak, *gaze*), i čini se da bi ta kritika bez nje bila i bez jednoga od svojih jačih aduta, o čemu svjedoči i to koliko se citiraju njezini filmovi. Ta samodostatnost, a moglo se to pridodati i u prethodnom ulomku, realan je razlog i za autoreferencijalnost, dakle ono što je već otkriveno u europskim filmovima, ali uglavnom kroz redatelje kao subjekte/objekte autoreferiranja. Inače, ono s čim putem citata De Niro i Nicholson (barem u usporedbi s njom) 'zabavljaju' gledatelje, u Foster je jedna čitava bogata alegorijska priča.

Četvrti je u konačnom rezultatu, a to je ostvarena moć. Iako je rijetko na listi financijski najuspješnijih (dva put u *top ten* /1991 i 1994/ kao šesta, odnosno, osma), u posljednjem desetljeću tek 26. glumica (daleko iza Julije Roberts) po prihodima, ona je ipak na listi najmoćnijih, a takve su liste novijega datuma i samo su jednim dijelom zamjena za ono mrsko 'novac'. Ukazuju one, naime, na jednu dublju i dalekosežniju utjecajnost, na nešto što može pružiti i odgovarajući užitak uživljavateljima i novu 'tvornicu' snova, odnosno, ta moć počinje prianjati pozitvna vrijednost uz ostale predodžbe o zvijezdi.

Peto, gledajući i prošlosno i budućnosno, ta je moć u vezi s karizmom. Sposobnost upravljanja s karijerom i ostvareni uspjesi, svojstva njezinih likova, kao i postignuta moć, čine od Jodie Foster jedinu (proročansku?) karizmatsku osobnost glumačkoga Hollywooda. Donedavna bio je to, i svakako uvjerljivo ispred nje, Clint Eastwood, a ona mu se u novije vrijeme pridružuje na način *mavericka*, što je riskantnija pozicija, ali može barem na trenutke osiguravati specifičan ugled kakva može imati slobodni strijelac, i to novoga tipa, u restauriranom Hollywoodu. Inače, ponavlja se nešto karakteristično za Hollywood, središte sustava zvijezda: dok su se u Europi karizmatskom bližili redatelji-autori, u Hollywoodu su tu ulogu imali 1950-ih glumci (tzv. buntovnici bez razloga, Marlon Brando i James Dean[10]).

I sada, završno, nalazimo se pred pitanjem o novostima s obzirom na tipologiju u sustavu zvijezda u novijem holivudskom filmu. Očevidno je da je *pin up* postao i više nego se-

kundarni tip, njega su istisnule manekenke, *poster*-djevojke. Sekundaran tip je i nimfeta, njezina dobna razlika došla je i s Jodie Foster do granice od koje se dalje ne može, ali je ona zato uskočila u obnovljeni *flapper.* Počela je dominirati konfiguracija nastala iz spleta 'dobre prijateljice' i 'mondenke'. Dobra prijateljica, nekada ženski pandan 'momku iz susjedstva', sada nije počela dobivati crte mondenke (kakvu Patalas opisuje u rasponu od Glorije Swanson do Grace Kelly) nego njezina razvojno daljega tipa, a to su emancipirane žene. I tu je na vrhu Julija Roberts (a 'blizu' je i Sandra Bullock), upravo kao što je suvremeni 'momak iz susjedstva' Tom Hanks na vrhu među muškim zvijezdama, parirajući još svemoćnom 'čovjeku od akcije'. Oboje oživljavaju Caprin svijet, ali prema današnjim potrebama i na današnji način. Ostala je, međutim, još jedna nova konfiguracija u ovom vremenu postmodernističkog klizenja tipova kao i miješanja žanrova — spoj *femme fatale* i vampa s emancipiranom ženom, ali su Kathleen Turner, Sharon Stone i Demi Moore, usprkos nasrtljivim valovima u erotskim trilerima i sličnim filmovima ostale kratkoga daha, kao što se krajem 1970-ih na 'brisanom prostoru' našla i Jane Fonda. Sve su one, naime, u filmovima jednim dijelom činile i ono što zapravo muškarci žele. I sada — pored onoga što sublimira Julia Roberts uz veselu ciku *flappera* i poneki krik iz erotskog trilera — tu je sada i Jodie Foster. Ona je, pak, posljednji stupanj razvoja mondenke, tipa koji je prerastao u emancipiranu ženu, ali i onaj njezin podtip ili stupanj, a to je 'sama', kakva je bila na primjer oko 1960. Jeanne Moreau, koja je u filmovima znala donositi odluke tipične za muškarce. Ta je, pak, u filmovima bila 'kažnjena' samoćom, napuštenošću. U Jodie Foster riječ je, međutim, o sasvim svjesnu 'osamljivanju' nekoga tko ne prijanja uz povratak 'na stare vrijednosti', pa se može možda očekivati i drugačija 'kazna' — možda upravo ona koju ona sama sebi dodijeli. Inače, ni jedno društvo ne podnosi onoga koji je jak, a jako i zato jer je na neki način sam. U ovom slučaju ne samo da će se vidjeti kakvu je moć ostvarila Jodie Foster, nego će trebati pričekati i njezin eventualni novi stupanj obnavljanja. Pred takvim se razdobljem ona upravo nalazi, zanimljivo je što će ona u budućnosti pružiti. A i to je atribut prave zvijezde: očekivanje koje stvara.

Bilješke:

1 Nije naodmet istaknuti tri knjige koje mogu poslužiti kao koristan uvod u razmatranja ove problematike, a, dakako, i pružiti obilnu nadopunu sadržaja ovoga teksta. Najkraće ih komentiramo, idući redom njihovog objavljivanja.

a) Morin, Edgar, *Les Stars*, Pariz 1957. Francuski sociolog, antopolog, ali i sineast — teoretičar iz tzv. fenomenološke struje i koautor filma *Kronika jednog ljeta* (1961) s J. Rouchom, M. se bavi se pitanjima gledateljeve identifikacije i projekcije, odnosno antropokozmomorfizmom, što dovodi u izravnu svezu s fenomenom postojanja filmskih zvijezda.

b) Patalas, Eno, *Sozial Geschichte der Stars*, Hamburg 1963. Njemački kritičar i povjesničar filma marksisitičke orijentacije, P. smatra da je socijalna povijest filmskih zvijezda gotovo sinonim za socijalnu povijest filma. Kategorizira tipove i opisuje realacije među pojedinim tipovima zvijezda, a pruža i najsustavniju tipologiju. S razradama i dopunama ona bi se mogla prihvatiti i u današnje vrijeme.

c) Dyer, Richard, *Stars*, London 1979. Britanski filmolog u osnovi marksističke orijentacije, D. zvijezdama i sustavu zvijezda pristupa strukturalističkom metodologijom, a posebno je, i u praktičnometodskom i najuže strčnom smislu, važan njegov četveročlani pristup zvijezdi kroz: 1)promociju, 2)publicitet, 3)filmove i 4)kritike i komentare. Najutjecajniji na tom području u novijem vremenu, on svakako više od Morina dovodi fenomen zvijezde u svezu sa žanrom. Naime, srodnu vrijednost i na sličan se način može promatrati i žanr, čime ćemo se u ovom napisu baviti tek u nužnoj ovisnosti o njegovoj specifičnom sadržaju. Valja ipak upozoriti na usku vezu između zvijezde i žanra: uglavnom žanrovi rađaju određene tipove zvijezda, a, naročito u počecima kinematografije, i neki su popularni glumci ili potencijalne zvijezde dale su impuls nastajanju i/ili rasprostranjivanju nekoga žanra.

2 Vjerujem, iako je to nepotrebno dokazivati u kontekstu ovoga teksta, da bi se ta četveročlana struktura koja stvara status zvijezde i koja taj status održava mogla kondenzirati. Naime, na primjer, kritike su dio publiciteta, promotivni elementi često se podupiru do kraja karijere (a i kad se demantiraju negacijom, svjedoče o sebi samima) itd. No, radi upozoravanja sa širinom fenomena, nije štetno krenuti od ovakva složenijeg pristupa.

3 Svi biografski podaci u ovom tekstu preuzeti su iz knjige Louisa Chunovicha *Jodie, a Biography*, London 1996. Respektirali su se samo oni koji se čine u faktografskom smislu neosporni i koje su ujedno prihvaćali promotori i publicisti koji su pratili glumičinu karijeru. Oni koji bi mogli biti apokrifni, ističe se u tekstu, iako valja znati da se mit neke zvijezde uobličava i uz mnogo 'faktoidnih' elemenata, onih koji su apokrifne ili pak tek 'najžuće' tračerske naravi.

4 Mnoštvo korisnih podataka o napredovanju žena u novijoj holivudskoj industriji može se naći u: Sova, Dawn B., *Women in Hollywood, from Vamp to Studio Head*, New York 1998.

5 vidi: Marshall, P. David, 'The Cinematic Apparatus and the Construction of the Film Celebrity', u *The Film Cultures Reader* (ed. Graeme Turner), London/New York 2002, str. 230.

6 Barton, Sabina, 'Your Serlf Storage: Female Investigation and Male Performativity in the Woman' s Psychothriller', u: *The Film Cultures Reader,* London/New York 2002.

7 Tasker, Yvonne, 'Action Heroines in the 1980s, the Limits of 'Musculinity', u: *The Film Cultures Reader*, London/New York 2002.

8 Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', u: *The Sexual Subject, A 'Screen' Reader in Sexuality*, London/New York 1992. (Inače, Mulvey je taj tekst prvi put objavila desetak godina prije)

9 U analizu nije uključen drugi njezin režirani film *Home from the Holidays* budući da ga nisam vidio, no, prema dostupnim informacijama, čini mi se da bi i on bio indikativan u ovom kontekstu.

10 Postoje određene komponente srodnosti između Deana i Jodie Foster koje bi zasluživale posebni osvrt.

Filmografija Jodie Foster

(rođena 19. 11. 1962. u Los Angelosu, California, USA)*

Glumica:

Menace on the Mountain (1970) (TV), redatelj: Vincent McEveety (Suellen McIver)

»*Amazing Chan and the Chan Clan, The*« (1972) TV serija (glas), redatelji: Josef Barbera, William Hanna (Anne Chan)

Napoleon and Samantha (1972), redatelj: Bernard McEveety (Samantha)

Kansas City Bomber (1972), redatelj: Jerrold Freedman (Rita)

Tom Sawyer (1973/I), redatelj: Don Taylor (Becky Thatcher)

»*Addams Family, The*« (1973) TV Serija (glas), više redatelja (Pugsly Addams)

»*Bob & Carol & Ted & Alice*« (1973) TV serija, redatelj: Rick Edelstein, Leo Penn (Elizabeth Henderson)

Rookie of the Year (1973) (TV), redatelj: Larry Elikann (Sharon Lee)

One Little Indian (1973), redatelj: Bernard McEveety (Martha McIver)

Smile, Jenny, You're Dead (1974) (TV), redatelj: Jerry Thorpe (Liberty Cole)

»*Paper Moon*« (1974) TV Serija, redatelj: (Addie Pray) *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1975), redatelj: Martin Scorsese (Audrey)

Secret Life of T. K. Dearing, The (1975) (TV), (T. K.) redatelj: Harry Harris

Alexander, Alexander (1975) (TV), (Sue)

Echoes of a Summer (1976), redatelj: Don Taylor (Deirdre Striden)

Taxi Driver (1976), redatelj: Martin Scorsese (Iris)

Bugsy Malone (1976), redatelj: Alan Parker (Tallulah)

Freaky Friday (1976), redatelj: Garry Nelson (Annabel Andrews)

Little Girl Who Lives Down the Lane, The (1976), redatelj: Nicolas Gessner (Rynn)

Moi, fleur bleue (1977), redatelj: Eric Le Hung (Isabelle Tristan)

Casotto (1977), redatelj: Sergio Citt (Teresina Fedeli)

Candleshoe (1977), redatelj: Norman Tokar (Casey Brown)

Foxes (1980), redatelj: Adrian Lyne (Jeanie)

Carny (1980), redatelj: Robert Kaylor (Donna)

O'Hara's Wife (1982), redatelj: William Bartman (Barbara O'-Hara)

Hollywood's Children (1982) (V) redatelj: Gene Feldman

Svengali (1983) (TV), redatelj: Anthony Harvey (Zoe Alexander)

Hotel New Hampshire, The (1984), redatelj: Tony Richardson (Frannie Berry)

Sang des autres, Le (1984), redatelj: Claude Chabrole (Hélčne)

Mesmerized (1986), redatelj: Michael Laughlin (Victoria)

Five Corners (1987), redatelj: Tonny Bill (Linda)

Siesta (1987), redatelj: Mary Lambert (Nancy)

Stealing Home (1988), redatelj: Steven Kampann, William Porter (Katie Chandler)

Accused, The (1988), redatelj: Jonathan Kaplan (Sarah Tobias)

Rabbit Ears: The Fisherman and His Wife (1989) (V), (pripovjedačica)

Catchfire (1989), redatelj: Dennis Hopper, Allan Smithee (Anne Benton)

Silence of the Lambs, The (1991), redatelj: Jonathan Demme (Clarice Starling)

63rd Annual Academy Awards, The (1991) (TV) redatelj: Jeff Margolis (nema je na špici, ona sama)

Siskel & Ebert: Actors on Acting (1991) (TV), (ona sama)

Little Man Tate (1991), redateljica: Judie Foster (Dede Tate)

Shadows and Fog (1992), redatelj: Woody Allen (prostitutka)

Sommersby (1993), redatelj: Jon Amiel (Laurel) *65th Annual Academy Awards, The* (1993) (TV) redatelj: Jeff Margolis (nema je na špici, ona sama)

It Was a Wonderful Life (1993) Michèle Ohayon (glas; naratorica)

All-Star 25th Birthday: Stars and Street Forever! (1994) (TV), (ona sama)

Maverick (1994), redatelj: Richard Donner, (Mrs. Annabelle Bransford)

»*Century of Women, A*« (1994) (mini) TV Serija (glas), više redatelja, (član obitelji)

* Filmografski podaci preuzeti od Movie Database (http://us.imbd.com)

All About Bette (1994) (TV), redateljica: Susan F. Walker (voditeljica)

Nell (1994), redatelj: Michael Apted (Nell Kellty)

American Film Institute Salute to Martin Scorsese, The (1997) (TV), redatelj: Louis J. Horwitz (gost)

Contact (1997), redatelj: Robert Zemeckis (Dr. Eleanor 'Ellie' Arroway)

»*Celebrity Profile*« (1997) TV serija, (ona sama)

Everest: The Death Zone (1998) (TV), (naratorica)

AFI's 100 Years... 100 Movies (1998) (TV), redatelj: Stephen Stept, (voditeljica)

Three Gorges: The Biggest Dam in the World (1998) (TV) redatelj: Justin Albert (glas, naratorica)

Anna and the King (1999), redatelj: Andy Tennant (Anna Leonowens)

Directors: Martin Scorsese, The (2000) (V), redatelj: Robert J. Emery (ona sama)

AMC's Film Preservation with Jodie Foster (2000) (TV), (voditeljica)

Cleopatra: The Film That Changed Hollywood (2001) (TV), redatelji: Kevin Burns (III), Brent Zacky (nema je na špici; arhivski materijali; ona sama)

Inside the Labyrinth: The Making of 'The Silence of the Lambs' (2001) (V), (ona sama, arhivski materijali)

Dangerous Lives of Altar Boys, The (2002), redatelj: Peter Care, (sestra Assumpta)

74th Annual Academy Awards, The (2002) (TV), redatelji: Louis J. Horvitz, Errol Morris (ona sama)

Panic Room (2002), redatelj: David Fincher, (Meg Altman)

Tusker (2003), redatelj: Tim Johnson, (glas)

Producentica

Mesmerized (1986), redatelj: Michael Laughlin (koproducentica)

Nell (1994), redatelj: Michael Apted (producentica)

Home for the Holidays (1995) redatelj: Keith Gordon (producentica i redateljica)

Baby Dance, The (1998) (TV) redateljica: Jane Anderson (izvršna producentica)

Waking the Dead (2000/I) (izvršna producentica) *Dangerous Lives of Altar Boys, The* (2002) (producentica)

Flora Plum (2002) (producentica i redateljica)

Redateljica

»*Tales from the Darkside*« (1984) TV serija

Little Man Tate (1991)

Home for the Holidays (1995)

Flora Plum (2002)

UDK: 791.43-312.9(73)
392.6:791.43

Željka Matijašević

Civilizacija ženskoga predznaka, a nije matrijarhat — *Peti element*

Milla Jovovich u *Petom elementu*

Ništa nije preporučljivije nego poduzeti analizu filma *Peti element* (1997) na početku trećega tisućljeća jer sve one inače latentne muke čovječanstva, propast i spas civilizacije pokazuju se jasnima na prijelazu tisućljeća. Milenarijska simbolika uvijek nameće potrebu za ponovnim iznalaženjem smisla u besmislu, potrebu za ustrojavanjem kaotičnog, pripitomljavanjem povijesti i svođenja simboličkih računa, neiskorjenjivu potrebu za pretvaranjem kotingencije u nužnost. Ono značenje koje činovi čišćenja od simboličke krivnje (kao što je čin pomazanja) imaju na individualnoj razini, to značenje u milenarijskim kultovima zadobiva grešnost same civilizacije. Mit o ponovnom rođenju civilizacije jest samo do krajnosti doveden indidivualni mit osobnog spasenja, rađanja iz vlastitog pepela, odnosno drugog rođenja. William James u svojim *Raznolikostima religioznog iskustva* (1990) upravo je opisao dva tipa vjere: jedna je vjera zdravo rođenih, vjera jednostavne duše, a druga jest vjera bolesne duše, duše koja mora umrijeti, do kraja izgubiti sebe da bi se iznova rodila. Milenarijski su kultovi apoteoza tog spasenja duše konačnim gubitkom sebe.

Dodatnu privlačnost filmu daje svakako i činjenica da nakon vrlo maštovitih terorističkih napada na New York, koje čak ni holivudski scenaristi nisu uspjeli domaštati, zasigurno opreznije uživamo u filmovima katastrofe ili spojevima filma katastrofe s temom spasa civilizacije. Jer što ako, pitamo se nakon rujna 2001, netko naš blokbasterski užitak pretvori u ogoljenu zbilju? Hollywood možda ipak jest Delfijsko proročište naše civilizacije, čime je doba slike u kojem živimo samo zadobilo konačnu potvrdu. Masovni mediji u službi globalizacije lako bi mogli postati oni koji će služiti i nahraniti zlom obdarene, a maštom lišene uništavatelje. Hoće li naposlijetku scenarij po kojem će ova civilizacija kolabirati biti holivudski uradak?

Žensko božanstvo?

Na prvi se pogled čini da je ono što *Peti element* promovira svakako ideja o novom, ovaj put, ženskom božanstvu, spasiteljici Venerina tijela, Minervina uma, što opet može pridonijeti osnivanju novih sekti ili samoubilačkih kultova ili, što je svakako zanimljivije, individualnim pokušajima psihotičkih poistovjećenja s božanstvom. Svakako se nakon *Petog elementa* onima zaluđenima religioznom paranojom nudi jedan model više za identifikaciju, jer onaj koji vidi sebe kao jaganjca božjeg koji oduzima grijehe svijeta neće morati nužno više nalaziti utjelovljenje u Isusu. Poistovjećenjem s petim elementom olakšan je i put ženskim psihoticima, za koje pretpostavljamo da imaju manje prihvatljivih modela za poistovjećenje u judeo-kršćanskoj civilizaciji u kojoj su proroštvo i iskupiteljstvo mukotrpan i tegoban muški posao.

Peti element, dakle, otvara nove putove ženskim psihoticima, jer kada već morate imati psihotički poremećaj onda je lijepo očuvati minimum rodnog dostojanstva ludeći u skladu s adekvatnim rodnim ulogama. To film čini zanimljivim ne samo psihijatrima nego i teoretičarima roda. Upravo je problematika religiozne paranoje kao poistovjećenja s Isusovom patnjom u tome što Isusa ostavlja otac, te u tipu religiozne paranoje u kojem nema definirane uloge majke. Upravo konzervativna psihijatrija, tvrdi Judith Butler, kazuje da će mogućnost psihotičkih poremećaja biti veća u ljudi u kojih nedostaje struktura nazvana 'Majkom' ili 'Ocem', koja je uspostavljena na simboličkoj razini, kao da je ta struktura nužna psihička podpora nasuprot padu u Zbiljsko. Čak i neki lakanovski psihoanalitičari nalaze tragove autizma u očinskoj odsutnosti te previđaju psihotične posljedice za djecu s roditeljima lezbijkama (Butler, 2000: 70).

Butlerova tvrdi da je to argument kojim se zapravo želi usporiti davanje posljednjega prava homoseksualnim parovima, prava na mogućnost usvajanja djece. U skladu s time, Butlerova (2000) upravo ponovo postavlja pitanje koje je uobličio G. Steiner: »*Što bi bilo da je psihoanaliza krenula od Antigone, a ne od Edipa?*« Stoga, odista ne odgovarajući na to bitno pitanje, Butlerova tvrdi da Edipov kompleks

kako ga je uobličio Freud, kao temeljnu psihoanalitičku kategoriju, zapravo normira heteroseksualnost budući da je libidno zaposjedanje koje je temelj Edipova kompleksa uvijek upravljeno roditelju suprotnog, a nikada istog spola. Dječak uvijek žudi za majkom i osjeća neprijateljstvo prema ocu, i to je svakako temeljna odrednica Edipova kompleksa. Zato Butlerova nudi Antigonu kao lik u kojem se očituju ispremiješane temeljne kategorije srodstva, čime Antigona postaje lik koji oprimjeruje druge načine ustrojavanja spolnosti. Otac je brat, a brat je otac.

Peti element ne govori o novom božanstvu u smislu petog elementa kao samo još jednog u slijedu četiriju elemenata, kao samo o još jednom proroku ili stvoritelju monoteističke religije. Peti element jest upravo načelo suprotno načelima četiriju analitičnih, raščlanjujućih elemenata; on je onaj element koji će povezati četiri izolirana elementa, četiri sukobljena načela ili četiri narcistična sustava u sintezu ili objektni odnos jer je osnovno značenje petog elementa sintetizirajuće. Prema tom predlošku, ključna riječ one civilizacije čiji se početak nazire u Bessonovu filmu bit će odnos, ljubavni odnos, partnerstvo ili ljubav prema drugom ljudskom biću, ali kao ljubav prema jednom i jedinom ljudskom biću, a ne nejasno definiranom 'bližnjem', ljubav koja je neodvojiva od ljubavi prema čovječanstvu.

Novi ekumenizam

Peti element utjelovljuje načelo novog ekumenizma: »*practice what you preach*«, provedi ono što propovijedaš. Jer, svi veliki proroci bili su samotnici. Jaspers (1985) je tako svoje velikane kao filozofske velikane poredao na ovaj način: Sokrat, Buda, Konfucije, Isus, a Lao-Ce je od drugostupanjske važnosti kao tek misaona verzija izvorne metafizike. Jaspersov pojam ljudske veličine isključuje, međutim, svako obogotvorenje; Jaspers napominje kako ni sami velikani nisu trpjeli osobnu deifikaciju.

U dijelu svoje studije koji se odnosi na zajedničke crte i razlike među četvoricom Jaspers iznosi zanimljiv psihološki aspekt, naime vidljivo maskulino obilježje te četvorice. Nisu imali smisla za obitelj iako su trojica (Konfucije, Sokrat, Buda) bili oženjeni, no brak im nije bio bitan. Bili su naprotiv vrlo vezani uz svoje učenike. Što se pak tiče odnosa prema svijetu, svoj četvorici zajednička je želja za nadilaženjem svijeta te zahvaćenost nadzemaljskim. Sokrat utjelovljuje načelo djelatnog mišljenja, Konfucije — ostvarenje humanosti, Isus — neostvariv etos, a Buda — put u nirvanu. Ali mogu se ti Jaspersovi mudraci i drukčije poredati, možda ih se može shvatiti kao one koji utjelovljuju jedan bitan element koji je hipertrofiran, dok je jedan od elemenata potisnut?

Četiri elementa nisu bila strana ni K. G. Jungu, on je svekoliku ljudsku duševnu djelatnost podijelio na četiri tipa: razum, osjećaj, intucija, osjetilnost pri čemu su intuicija i osjetilnost suprotstavljeni mišljenju i osjećanju. Astrologija bi svakako vezala razum uz zrak, osjećaj uz vatru, intuiciju uz vodu, a osjetilnost uz zemlju, upravo kao što su parovi voda-zemlja te parovi zrak-vatra kompatibilni parovi (Matijević, 1994). Ne mogu li se i četiri mudraca shvatiti kao oni u kojih je jedan element dominatan (nešto poput Althusserove strukture s dominantom — »*structure a dominante*«[1]), uz potiskivanje triju ostalih načela pa cijeli sustav kolabira po načelu najslabije karike u lancu (»*le maillon le plus faible*«)?

Buda bi utjelovljavao načelo zraka, misli, sućuti koja je nemoguća bez razumijevanja, sućuti prema patnji, a suprotno potisnuto načelo bilo bi svakako načelo odbijanja aktivnog preobražaja patnje, potiskivanje zemlje, jer zrak i zemlja nisu suprotstavljeni nego inkompatibilni elementi. Isus je voda, oprost, kojoj nedostaje princip vatre, aktivnog djelovanja; to je oprost uz cijenu konačnoga gubitka sebe, konačnoga samo-potiranja. Konfucije je zemlja, smisao života je praksa, a ne puko teorijsko znanje. Osnovni je životni element ophođenje s ljudima. Potisnuti element je zrak jer čovjek treba nadići svoje sebstvo kako bi se uklopio u ograničenja moralnog zakona, nema tu načela osobnog nadilaženja patnje i sućuti.

Sokrat je vatra, strast prema istini, a potisnuto je načelo voda. Nema oprosta za one koji iznevjeruju potragu za znanjem. Veliki psihoanalitičar Jacques Lacan, pokušavajući pronaći istinske prethodnike psihoanalize vraća se Sokratu (Lacan, 1966: 170), zaobilazeći, u ničeanskom pohodu, sve ono što je uslijedilo nakon Krista, dok se, s druge strane, okreće Antigoni kao modelu oprimjerenja etičkog načela. Lacan je svoju psihoanalitičku metodu izravno poistovjetio sa Sokratovom metodom porađanja istine (majeutikom); psihoanalitičar ne smije nametati istinu drugomu nego omogućiti da se ona u drugog sama rodi, pri čemu će on poput primalje olakšati tegoban posao. Vraćanje Sokratu opet odgovara onim psihoanalitičkim idealima koje je Lacan nastojao promovirati, ponajprije je govorio o idealu autentičnosti i idealu ljubavi nasuprot onim idealima koje je po njemu promovirala američka ego-psihologija, zabludjelo dijete frojdovske psihoanalize, to jest ideale sreće i zdravlja.[2]

Kako je, tvrdi Lacan, i za Sokrata grijeh zabluda, a vrlina spoznaja, možemo, slijedeći Lacana, spoznaju psihoanalitički preispisati kao svjesno, a grijeh kao nesvjesno, što će nas svakako dovesti i do revizije odnosa dobra i zla. Jer ako zlo djelovanje poistovjetimo s onim djelovanjem koje dolazi iz nesvjesnog, onda postaje nemoguće esencijalizirati zlo ili uopće govoriti o postojanju izvornog zla. Da je Lacan napravio još samo jedan korak dalje, došao bi možda i do petog elementa; da je pokušao psihoanalitički posvojiti Isusove riječi »*Oprostite im jer ne znaju što čine*« (jer djeluju iz nesvjesnog), zatvorio bi krug patnje. No, te riječi bile su pretežak zadatak za psihoanalitičara praktičara kojem je po definiciji, a i profesionalnoj deformaciji, oprost nemoguć i pretežak ljudski čin.

Oprostiti znači prestati zahtijevati, opraštam što mi nije dano. Nije li sućut najviša etička kategorija, kao što je smatrao Schopenhauer i nije li Lacan mogao povezati zahtjev da se više ne pati sa zatvaranjem i prekidanjem kruga ne samo obiteljske nego i naraštajne patnje, a da prekidanje kruga patnje ne znači i ugasnuće želje? »*Djeluj, misli, osjećaj, opraštaj*« jest teška ljudska zadaća. Uspostavljajući odnos između racionalnosti i iracionalnosti, Lacan se u potrazi za utjelovljenjem zapadne racionalnosti okrenuo Sokratu. Za popunjavanje drugog pola opreke, u traganju za iracionalistima u zapadnoj filozofiji i Lacan i Jung okreću se Spinozi i nje-

govu pojmu intuicije. Svakako je vrlo upitno što Lacan zaobilazi Nietzschea, ali možemo pretpostaviti da je slučaj Nietzsche skliska tematika psihoanalize koju je Lacan naslijedio od Freuda. Freud je, shvaćajući u kojoj mjeri neki njegovi temeljni pojmovi odgovaraju Nietzcheovima, izrazio svoju nakanu da se drži podalje od bilo kakva kontakta ne samo s Nietzcheovom nego i Schopenhauerovom filozofijom, koje su prije Freuda formulirali ono posve nesvjesno, nagon prema smrti i nagon za ponavljanjem.

Potiskivanje ženskog načela

Film *Peti element* zadovoljit će i brojne feminističke teoretičarke koje govore o povijesnom potiskivanju ženskoga načela nalazeći se u dvojbi pri definiranju onoga što to načelo jest. Svakako će, k tome, odgovarati brojnim francuskim teoretičarkama koje su se na različite načine pozabavile problemom potiskivanja pojedinih elemenata u povijesti zapadne filozofije. Helene Cixous (1975: 95) definira opreku muško/žensko kao sustav binarnih opreka, pri čemu mnogo duguje Derridinoj dekonstrukciji, te ih nabraja ovako: aktivnost/pasivnost, Sunce/Mjesec, kultura/priroda, dan/noć, razum/osjećaji, logos/patos. U pokušaju da definira žensko načelo Cixous progovara o području dara kao ženskom području *par excellence,* čemu bi bilo suprotstavljeno područje vlasništva kao muško područje, što po njoj predstavlja antibiologijski pokušaj definicije muško-ženskog.

Ženska libidna ekonomija otporna je razlici, obilježava je spontana velikodušnost. Područje dara nije omeđeno područje, nego dekonstrukcijsko mjesto užitka u davanju. Cixous definira žensko oceanskom slikovitošću: žene su more, koralji, morska trava, valovi, one su heterogene. Za Cixous voda je ženski element *par excellence;* plodna voda, sigurnost majčine utrobe. Slično tvrdi i Luce Irigaray u *Morskoj ljubavnici Friedricha Nietzschea*,[3] gdje kazuje da je voda element koji je bio najstraniji Nietzscheu te je tako voda onaj element koji ima najjači dekonstrukcijski potencijal. U *Zaboravu zraka u Martina Heideggera* govori pak o potiskivanju slika zraka u Heideggera, što je polazište za njezinu analizu da je (možda ipak) zrak ženski element.

U analizi Freudove *fort-da*-igre[4] Irigaray tvrdi da je Freud zanemario djetetov ključan odnos prema zraku kao prema jedinom elementu koji mu omogućuje da se pomiri s gubitkom placente i majčina tijela. Sudeći po određenjima koje iznose Cixous i Irigaray, potisnuto načelo u svakog od tih filozofa jest upravo žensko načelo, a to načelo u njihovim obradama zadobiva različite oblike.

A koji je element Petoga elementa?

Peti element u Bessonovu filmu jest žena koja je pozvana da spasi civilizaciju, ali kojoj u konačnici zamalo ponestane motiva za takav čin. Ponajprije, načelo spasenja civilizacije ne uključuje i načelo samo-uništenja. *Peti element* nema ugrađen mehanizam za automatsko razaranje nakon obavljena zadatka. Nema tu retorike samo-žrtvovanja jer postoji spasitelj koji će spasiti spasiteljicu koja će spasiti civilizaciju. To je čini prvim Mesijom/Mesijankom, kojem osim učenika treba i partner; žena čak i kada ima mesijansku ulogu ostaje samo

Milla Jovovich u *Petom elementu*

(lako zaljubljiva) žena, nedvojbeno bi prigovorile radikalne feministkinje.

No, ne govori li *Peti element* o nečem drugom što je onkraj rodnih određenja ženskoga kao slabog, što i jest atribut koji zadobiva *Peti element* (operna diva Plavalaguna na samrti kazuje Bruceu Willisu: »*moraš joj pomoći, ona je jako fragilna*«[5])? Nije li ona velika opasnost koja prijeti civilizaciji, ono prvobitno zlo, masa koja se pri pokušajima uništenja samo još više uvećava, neka simbolika koja govori o nečem drugom, a ne o pukom padu u materijalnost, u fizikalnu crnu rupu, u nediferenciranu materiju, u svijet zlog boga, stvoritelja materije, demiurga, kao što su tvrdili gnostici (Pagels, 1981), o padu u vladavinu materije kojem se može suprotstaviti samo čista duhovnost, ideja? Je li prapočelo jedno ili dvoje?

Bilo bi logičnije ustvrditi da ova civilizacija počiva na iznevjerenoj dihotomiji, na krivom shvaćanju dva, drugog. Nije li i platonizam i Plotinov neo-platonizam kao nastavak gnosticizma uspostavio tu prvobitnu dihotomiju tijela i duše, idealnog i materijalnog, pri čemu bi prvobitno zlo odgovaralo onoj užarenoj kugli iz Bessonova filma koja prijeti proždiranjem civilizacije? Vrhovno zlo će ipak, čak i u *Petom elementu* imati simboliku materijalnog. No, znači li to da je spasenje opet u području duhovnog koje je inkompatibilno materijalnom, što je svakako put na koji je ukazivalo i kršćanstvo i budizam?

Opet je možda zlo imanencija, a dobro transcendencija. No, to bi bilo odveć jednostavno rješenje jer kakvu to istinsku transcendirajuću duhovnost promovira 'peti element' u ovome filmu ako joj je motiv za spašavanje civilizacije ljubav jednog kamiondžije (to jest taksista, ali riječ kamiondžija bolje odgovara 'poslovičnoj' ženskoj fantaziji o instinktivnom, intelekta lišenu muškarcu)?[6] Jer vrludanje na visinama kontemplacije i bijeg u duhovnost očigledno ne pomažu ovoj civilizaciji u kojoj su duhovni ljudi i dalje njezini tuđinci, njezino strano tijelo. Ali ovaj film ne promovira duhovnost kao spas, nego duševnost. Pad u materiju koja se svakim protududarom dobrog samo uvećava jest pad u narcizam, pad u područje u kojem duševnost više nema snagu djelovanja.

Najsmješnije bi svakako bilo tvrditi da ovaj film promovira vrijednost i snagu ljudske ljubavi te da bez ljubavi prema jednoj osobi nema ni ljubavi prema čovječanstvu. Jer, u sebe zatvorenu idealnu materiju koja se sama uvećava ne može spasiti ljudski čin, kao što ni narcističnu strukturu ličnosti ne može iscijeliti ljudska ljubav kakvu god božansku snagu ona imala. Narcizam postoji upravo ondje gdje se duševni otisak više ne prima, gdje dapače svaka emocionalna intervencija (kao napad na narcizam) samo uvećava narcističku obranu, taj samo-regulativni mehanizam koji pokušava uhvatiti vlastiti rep. Davati ljubav Narcisu pokušaj je oplemenjivanja bezvrijednog metala znatno teži od alkemijskih pokusa. Upravo to i jest poruka *Petog elementa*: ljubav je ipak samo kemija, ovoj civilizaciji treba (al)kemija.[7]

Je li psihoanaliza alkemija?

Revolucionarno otkriće psihoanalize jest da ljudske emocije stvara mozgovna kemija, koja se ili (opet) kemijski sanira ili rastvara. Kemijska stezulja jest samo privremeno odgađanje problema koji se mogu rješavati samo psihoterapijom, što čini posve zabludjelim stajališta onih koji psihoterapiju i njezinu moć na bilo koji način povezuju s dominacijom psihofarmaka. Psihoanaliza je u svom revolucionarnom pohodu ustvrdila, a i dalje tvrdi, da naše emocije proizvodi kemija, no njezina revolucionarnost sastoji se u tome da mi rastvaranjem i razrješenjem negativnih afekata možemo i rastvoriti negativne kemijske supstancije, što je jedini izlaz iz ovisnosti o psihofarmacima. Nije li to mijena ravna alkemijskoj, transformacija organskog (kemijskih spojeva) posredovanjem duše?

Otpor koji samoj mogućnosti promjene pružaju ovisnici o psihofarmacima odista je jednak otporu s kojim se suočavao stari mag Zenon tjerajući metal da se pretvori u zlato. Jung u svom djelu *Psihologija i alkemija* (1970) na osobit način povezuje to dvoje. Govoreći o prvoj fazi mijene, crnoj mijeni alkemičara, *nigredu,* za koju se oni često koriste nazivom *mortificatio,* tijekom koje istraživač biva izložen najpogubnijim isparenjima olova ili žive, Jung tu fazu povezuje s fazom komadanja, umrtvljenja Ja koje ne prepoznaje svoju neurozu da bi potom krenulo na put postizanja sebstva. To je proces transmutacije. »*Do rasta ličnosti dolazi na osnovi nesvjesnog*«, to je Jungu značila alkemijska *materia prima*, prepuštanje organskim datostima. Zanimljivo je da radovi o alkemiji dovode Junga do drukčijeg uobličenja njegove kritike kršćanstva, a ta je analiza upravo usredotočena na 'problem četvrtog'. »*Zašto se kršćanska teologija i duhovnost stalno zasniva na trojstvu*«, pita se Jung?

Drugo pitanje koje postavlja jest zašto je kršćanstvu tako teško da promatra zlo u njegovoj zbiljskoj stvarnosti, to jest ne samo kao *privatio boni*? I, naposljetku, Jung ponovno postavlja pitanje što se u kršćanstvu dogodilo sa ženom? Alkemičari su nudili protutežu svim tim pitanjima; tražili su duh u materiji, izbjegavajući dihotomiju duhovnog i materijalnog, te su, što je manje poznato, osim o kamenu mudraca i eliksiru života, sanjarili i o hermafroditu (Rebisu), biću koje bi objedinjavalo muškost i ženskost. Jung je tvrdio da se u alkemiji očituje prijelaz ili, bolje rečeno, artikulacija od stvarnog ka simboličkom, te da postoji temeljna sveza između alkemijske mijene i procesa individuacije, postojanja osobom (Gaillard, 1995).

Serge Hutin u svom djelu posvećenu alkemiji (1987) govori o tomu da je na alkemičare utjecalo taoističko učenje jer dva suprotstavljena načela, *yin* i *yang,* trebaju poroditi pet elemenata. Za alkemičare koji su svoju teoriju o četiri elementa naslijedili od starih Grka *(tetrasomia),* postojao je i peti element, eter ili kvintesencija. Može li se u tom smislu već prva sekvenca filma, u kojoj se svećeniku nalaže da čuva tajnu i prenosi je naraštajima do sljedećega mogućeg trenutka za realizaciju petog elementa, shvatiti kao prizor koji nam kazuje da je to znanje koje se prenosi ezoterijsko alkemijsko znanje? Ili su to možda apokrifna gnostička evanđelja, koja smisao stječu ili će ga steći kada civilizacija dosegne zrelost da se samotransformira?

Simbolika *Petog elementa* jest do civilizacijskih razmjera uvećan proces iskupljenja kao samoosvještenja. Patnja koju spasiteljica zumirajućim pogledom otkriva sabijenu u mnoštvu kompjuterskih podataka jest civilizacijska bol. Na individualnoj razini svaka se bol koju osjeća pojedinac uvijek može shvatiti kao bol nagomilana naraštajnom patologijom, strukturirana obiteljskom patologijom, gdje bolesnik zbog težine patnje ne postaje njezin razotkrivač, nego samo glasnogovornik, što je također neka vrsta bivanja prorokom: nesvjesno sámo nalazi usta kroz koja govori.

Bol koja se nesvjesno reproducira preko okrutnoga superega, u kojem se taložе ne samo obiteljske nego i naraštajne tragedije jest nagomilana bol koja će na nekom pojedincu, svakako žrtvenom janjetu, postati pregolema te će uzrokovati ili još dublji pad u nesvjesno (ludilo) ili konačno samoosvještenje.[8] Peti element utjelovljuje nagomilanu civilizacijsku bol. Netko će morati prekinuti krug patnje koju su mu drugi namrli. Nije li budističko učenje o uzastopnim inkarnacijama kao *samsari,* kruženju patnje, još jedna psihoanalitička varijacija rađanja lažnih, krivotvorenih sebstava, reproduciranje obrazaca roditelja, njihovih roditelja i opet njihovih roditelja? Pojam transgeneracijske traume upravo govori o tomu da trauma nije nikada vezana samo uz pojedinca, nego da se prenosi s pokoljenja na pokoljenje. O čemu li drugome govori budističko prosvjetljenje *(satori),* zbog kojega treba ostaviti bližnje, negoli o oslobađanju od patnje uzrokovane nesvjesnim? Jer, odvažiti se krenuti putovima nesvjesnoga jednako je samoći astronauta.

Bessonova iskupiteljica

Luđak ili psihički bolesnik odista jest iskupitelj, ali lijepo je vidjeti da i slike iskupitelja nužno ne uključuju samo-uništenje nego samo-očuvanje kakva jest slika iskupiteljice koju nudi Bessonov film, sliku iskupiteljice koja je isto tako malo upitana želi li takvu ulogu kao i psihički bolesnik kojega po prirodi njegove duše takva zadaća zapada. Jer, slika civilizacije u doba pojave 'petog elementa' jest samo hipertrofirano lice današnje civilizacije, u njoj čak postoji i MacDonald's... U tom futurističkom svijetu nema ničega što već danas u zamecima ne postoji!

Nije to, dakle, društvo budućnosti koje se kvalitativno razlikuje od današnjega, nego samo kvantitativno, budući da su

prijelomni problemi naše civilizacije samo do krajnosti izvedeni! Nije to slika budućnosti kakvu nudi Huxleyev *Vrli novi svijet,* u kojem država u potpunosti preuzima kontrolu nad pojedincem te se tek rođena djeca daju na odgajanje državnim ustanovama.[9] Primjerice, proces stvaranja 'petog elementa' iz zametka preko izrade koštane mase, procesiranja tkiva jest parodirana slika fenomena kloniranja i recentnog američkog otkrića umjetne maternice. Postoji tu svećenik, baš kao i u godini 1914. s početka filma, kojemu je preneseno ezoterijsko znanje; svećenik Vito Cornelius — stručnjak za astrofenomene.

Postoji zametak s dvjesto tisuća kromosoma koji će tehnološki obrađen dati peti element, nešto poput idealnoga genotipa svih genetičara ili možda nastavak još jednog od snova koje su snivali alkemičari, stvaranje umjetnog čovjeka — *homunculusa*. Fhloston Paradise, luksuzno izletište *Petog elementa,* samo je neprimjetno uvećana slika današnje turističke industrije, te svih onih turističkih slogana koji koketiraju s rajem, a i voditelj Ruby Rhod (Chris Tucker) zapravo je netko s kim smo se već susreli u medijskom području. Spasitelj je spasiteljice naposljetku onaj posljednji priključak tog futurističkog svijeta na današnjicu, lik koji nikada neće prestati biti privlačan, slučajni junak, nekadašnji dobar dečko iz susjedstva pretvoren u oklijevala iz *film noira*, koji, premda na početku izgleda kao gubitnik, naposljetku postaje i pravi junak.

No, postoji nešto o čemu nam film samo daje motiva da nagađamo. Naime, lice te civilizacije ostaje ipak neizmijenjeno, jedini istinski preobražaj koji vidimo jest privremena suspenzija zla, što film vraća s proročke na pragmatičnu razinu. Nije li ovaj film donekle i parodija drugog dolaska jer *deus homo factus est* jest prvi dolazak, a drugi dolazak kazuje da je žena doživjela obogotvorenje, ali se vratila kao, ponajprije, žena, što je prizor koji i zaključuje film.

Naposljetku je to božanstvo, ako mu uopće više imamo prava pridati tu kategoriju, savršeno poklapanje imanencije i transcendencije; biće koje sebe ostvaruje kao samo-nadilazeće, istovremeno i kao dospjelo u svijet. U konačnici se u negativu poklapaju njezino dospijevanje u svijet i dospijevanje u (ljudski) jezik; potonje naposljetku ipak dostiže prvo, što jest neka vrsta izokrenute ontogeneze, izokrenute do te mjere da ona kao bitak prethodi svome biću, u kojem se naposljetku utjelovljuje i zadobiva ime 'ljudskog' ili je, moguće, odista ostvarena slika filozofijskoga *Daseina*.

Bilješke

1 Vidi u Althusser, 1966.

2 Ideali sreće i zdravlja, smatra Lacan (1986: 17-23), nisu održivi jer je već Freud ustvrdio da čovjek svojom kontitucijom nije predisponiran za sreću. Sreća je stanje jakog intenziteta i napetosti koje je u suprotnosti s onim načelom kojem organizam ponajprije teži, načelu stalnosti, smanjivanju razine podražaja. Lacan kaže da postoji razina na kojoj se sreća pretvara u bol, i taj užitak nazvao je *jouissance*. O idealu zdravlja kao neodrživu također je govorio Christopher Lasch u svom djelu *Narcistička kultura* (1986) kao o kulturalnom idealu koji promovira američka psihoanaliza, koja je jednostavno zamijenila kršćansko spasenje pojmom mentalnog zdravlja i koja je po njemu samo drukčiji oblik ispovijedi. Taj ideal mentalnog zdravlja stvara specifičnu neurozu nazvanu 'neuroza mentalnog zdravlja', gdje pacijent boravi u neurozi jer nikako da se približi onom savršenom idealu zdravlja koji je pounutarnjio, a koji je zapravo puka tlapnja.

3 Prema tekstu *Luce Irigaray's Looking Glass* (Moi, 1985: 127-149)

4 Freudova *fort-da*-igra jest igra u kojoj dijete baca kolut od sebe i privlači ga. Time što navodi predmet da nestane i da se ponovno pojavi, dijete uprizoruje majčinu prisutnost i odsutnost. To je prvobitna simbolizacija, ovladavanje negativnim iskustvom gubitka majke preko igre. Igra djetetu daje sigurnost da će se predmet koji nestane, odnosno majka, uvijek ponovno pojaviti.

5 Svakako je zanimljivo da operna diva Plavalaguna u fhlostonskom raju gdje se očekuje primopredaja kamenja, izvodi ariju *Il Dolce Suono* iz Donizzettijeve opere *Lucia di Lamermoor* čiji je libreto napisan prema romanu Waltera Scotta *Lamermoor's Bride,* gdje junakinja ponavlja sudbinu Ofelije, još jedne u nizu tragičnih junakinja poludjelih od ljubavi.

6 Teško je u ovom antijunaku kojem peti element doslovce pada u naručje, to jest u vozilo, taksi ne vidjeti citat Scorceseova lika taksista iz istoimenog filma. Scorcese je svom filmu dodao epilog, tekst u kojem kazuje da neki ljudi postaju junaci sasvim slučajno, što je svakako komentar slučajnoga čina i slučajnih okolnosti koje od taksista spremna na sociopatski čin agresije čini junaka.

7 Lik Narcisa u svezi s narcizmom svakojako se tumačio. Lacan upozorava na semantičke latencije u Freudovu eseju 'O narcizmu' tvrdeći da je bitno da Narcis nije bio zaljubljen u sebe, nego u svoju sliku. On će Freudov narcizam vezati uz imaginarni registar, područje vladavine jednog, općinjenost djeteta zrcalnom slikom koja porađa i agresivnost jer se tog savršenog suparnika nikada ne može dostići. Najbenevolentniji pogled na Narcisa svakako je pružio H. Marcuse u djelu *Eros i civilizacija* (1969), koji smatra da suprotno Prometeju koji utjelovljuje civilizacijsko načelo napretka kroz potiskivanje kao osnovu njemu omražena instrumentalnog uma prosvjetiteljstva (u koju će se svrhu Adorno i Horkheimer koristiti likom Odiseja) treba promovirati figure Narcisa i Orfeja. Marcuse u utopijskoj maniri pozitivno tumači perverzije kao tvrdoglave nagonske otpore koji preživljavaju u životu odrasloga čovjeka. J. Whitebook u svom djelu *Perverzija i utopija* govori o tomu da je klasičan tip pacijenta (uz pretpostavku da tako nešto postoji) u Freudovo vrijeme patio od poremećaja vezanih uz edipsku razinu — inhibicija i fobija, a da je današnji pacijent opterećen problemima separacije i individuacije. Lasch (1986) pak primjenjuje kliničku kategoriju narcizma na suvremeno američko društvo u cjelini.

8 O teškom putu samosvještenja u Suzuki/Frommovu *Zen-budizmu i psihoanalizi* ovako progovara Fromm, »*Tvrdnja da smo sučeni s alternativom: prosvjetljenje ili ludilo možda zvuči zapanjujuće, ali je po mome mišljenju, osnažuju činjenice koje se mogu zapaziti. Dok se psihijatrija bavi pitanjem zašto neki ljudi polude, pravo pitanje jest zašto većina ljudi ne poludi. Većina ljudi pribjegava kompenzacijskim mehanizmima, traganje za moći, ugledom i novcem, oslanjanje na idole (religiozne kultove) — ukratko, postajući invalidi. Pod uvjetom da djeluju, ti kompenzacijski mehanizmi mogu do izvjesne mjere održati mentalno zdravlje. Jedino temeljno rješenje koje istinski savlađuje potencijalno ludilo jest pun, produktivan odaziv svijetu, čiji je najviši oblik prosvjetljenje*« (str. 250).

9 Po tome bi Huxleyeva distopija odgovarala Orwellovoj, gdje se negativno društvo budućnosti pokazuje kao konačna vladavina države nad pojedincem, čiji je početak Foucault (1973) locirao već u vrijeme nastanka ustanova za pružanje skrbi, vrijeme ranoga kapitalizma, sukobivši se s onim teoretičarima koji tvrde da su državni intervencionizam i kontrola države nad pojedincem fenomeni kasnoga kapitalizma.

Bibiliografija

Althusser, Louis, 1966, 'Contradiction et surdétermination', u *Pour Marx*, Pariz: Maspero.

Butler, Judith, 2000, *Antigone's Claim*, New York: Columbia University Press.

Cixous, Hélčne, 1975, 'The Laugh of the Medusa' u *New French Feminisms*, ur. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron, Brighton, Harvester.

Freud, Sigmund, 2000 'Teorija libida i narcizam', u *Predavanja za uvod u psihoanalizu*, Zagreb, Stari Grad.

Foucault, Michel, 1973, *The Birth of the Clinic*, New York: Pantheon.

Gaillard, Christian, 1995, *K. G. Jung*, Pariz: PUF.

Hutin, Serge, 1987, *L'Alchimie*, Pariz: PUF.

James, William, 1990 *Raznolikosti religioznog iskustva*, Zagreb: Naprijed.

Jaspers, Karl, 1985, *Socrates, Buddha, Confucius, Jesus,* San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovic.

Jung, Karl Gustav, 1970, *Psychologie et alchimie*, Pariz: Buchet/Chastel.

Lacan, Jacques, 1966, 'Propos sur la causalité psychique' u *Écrits*, Pariz: Seuil.

Lacan, Jacques, 1986, *L'Éthique de la psychanalyse*, Pariz: Seuil.

Lasch, Christopher, 1986, *Narcistička kultura,* Zagreb: Naprijed.

Marcuse, Herbert, 1969, *Eros and Civilization*, London: Sphere.

Matijević, Irena, 1994, *Primijenjena astrologija: put samospoznaje*, Zagreb: VBZ.

Moi, Toril, 1985, *Sexual/Textual Politics*, London: Routledge.

Pagels, Elaine, 1981, *Gnostička jevanđelja*, Beograd: Rad.

Suzuki, D. T. i Fromm, Erich, 1977, *Zen-budizam i psihoanaliza*, Beograd: Nolit.

Whitebook, Joel, 1995, *Perversion and Utopia*, Cambridge, Mass., London: MIT Press.

UDK: 791.43.04(73:72)

Meredith Goldsmith

Filmske granice i lik tragične mulatkinje: *Imitacija života* i *Mali crni anđeli*

Studije pograničnih kultura obiju Amerika iznijele su na vidjelo paradoksalnu prirodu granice kao mjesta osobnih, političkih i psiholođkih podjela, ali kao i mjesta razmjene kultura, jezikâ, dobara, rada i ljudi. Lezbijska feministička kritičarka i Amerikanka meksičkog podrijetla Gloria Anzaldúa, koja se među prvima bavila osporavanim kulturnim i zemljopisnim prostorom američko-meksičke granice, taj prostor naziva 'graničnim područjima/*la frontera*', odnosno višejezičnim okružjem u kojem se razmjenjuju i istražuju identiteti čak i kada ga odlikuju 'mržnja, bijes i izrabljivanje' (19). Studije granice — uvelike potaknute objavljivanjem radova Glorije Anzaldúe — odraz su protoka ideja koje su obilježile povijest razgraničenja dviju nacija, ali istodobno naglašavaju opetovanu represiju, gospodarsko izrabljivanje i nasilje koje su obilježile njihovu kulturnu razmjenu.[1] Kada se sagleda sa stajališta graničnih područja, američka popularna kultura može istovremeno biti oblik kulturalnog imperijalizma kao i ishodište oponašanja i otpora. Zahvaljujući potpori meksičkih kinematografa u vlasništvu SAD (Paranaguá, 9), američki je film tijekom 20. stoljeća uspješno dominirao kako meksičkim tako i regionalnim tržištima drugih zemalja. Smatravši da se meksička filmska industrija razvijala, kako je to jedan kritičar nazvao, 'u sjeni Hollywooda' (Paranaguá, 8), kritičari već dulje vrijeme zagovaraju financijsku i tematsku neovisnost meksičnog filma od njihova sjevernog susjeda. Međutim, ovim esejom prikazat ću neočekivanu višesmjernu razmjenu između kinematografije SAD i Meksika, koja zamršuje jednostavnu paradigmu imitacije kojom teoretičari filma tumače odnos između meksičke filmske tradicije i Hollywooda. Prikazat ću odnos između meksičke filmske melodrame iz 1948. pod naslovom *Mali crni anđeli* (*Los Angelitos negros*, 1948; redatelj Joselito Rodríguez) i američkih filmskih adaptacija romana Fannie Hurst *Imitacija života* (*Imitation of Life*, 1934, 1959).[2] Meksički filmski stručnjaci potvrdili su da je Rodríguezov film adaptacija melodrame iz 1934. godine redatelja Johna Stahla. Međutim, američki filmski stručnjaci tek trebaju uočiti odnos između *Malih crnih anđela* i filmskih adaptacija iz 1934. i 1959. godine romana Fannie Hurst. Na prvi pogled adaptacija *Imitacije života* u *Male crne anđele* mogla bi se protumačiti kao istinski primjer američkih kulturnih konvencija zbog prikaza američke tjeskobnosti koja proizlazi iz miješanja crnog i bijelog. Međutim, kulturalno i povijesno osviještena analiza *Malih crnih anđela* i njegova odnosa spram filmskih adaptacija *Imitacije* otkriva mnogo složeniju sliku. Gledajući kroz vizuru

Meredith Goldsmith

Cinematic Borders and the Tragic Mulatta: *Imitation of Life* and *Los Angelitos negros*

The study of border cultures in the Americas has called attention to the paradoxical nature of borders as sites of personal, political, and psychological division, but also as settings for the transfer of cultures, languages, goods, labor, and human beings. Chicana lesbian feminist critic Gloria Anzaldúa, among the first to theorize the contested cultural and geographical space of the US-Mexico border, characterizes it as »the borderlands/*la frontera*,« a multilingual setting in which identities are exchanged and explored, even as it is marked by »hatred, anger and exploitation« (19). Borderlands scholarship-much of it stimulated by the publication of Anzaldúa's work-illuminates the flow of ideas that has marked the history of the dividing line between the two nations, but also emphasizes the consistent oppression, eco-

Imitacija života, D. Sirk

studija granice i studija adaptacija, smatram da srodnosti između *Imitacije života* i *Malih crnih anđela* nude mnogo složeniji model prisvajanja i rekontekstualizacije uspostavljen diljem ove filmske pogranične zone.

Američke Imitacije

Roman Fannie Hurst i njegova prva filmska adaptacija u središte pozornosti stavljaju oblikovanje identiteta bijele žene iz srednjeg staleža koristeći pritom odnos crne majke i kćeri kao protutežu protagonistkinjama, majci bjelkinji Bei Pullman i njezinoj kćeri Jessie.[3] U romanu Bea susreće Delilu Johnson, crnu sluškinju o čijem će radu ovisiti Bein uspjeh, kada u potrazi za domaćicom dolazi u dio grada naseljen crnačkim stanovništvom (riječ je o Atlantic Cityju nakon Prvog svjetskog rata).[4] Gospodarske prilike natjerat će Beu da vođenje kućanstva ustupi Delili; udovica s djetetom koja mora skrbiti za onemoćala oca bit će primorana preuzeti mužev posao prodaje sirupa od javora obilaženjem kuća. Usporedo s Beinom borbom za opstanak bez potpore muškarca odvija se i borba Delile i njezina djeteta svijetle puti, Peole, kćeri 'bijelog crnje' 'bigamističke duše' (*IL* 163). Fannie Hurst time povlači paralelu između dvaju parova majki i kćeri stavljajući u prvi plan financijsko nadmetanje i podređenost, kao i žensko osamostaljivanje uzrokovano odlaskom muškaraca. Beina se financijska situacija poboljšava zahvaljujući Delilinoj istovremenoj širokogrudnosti i nesvjesnosti: kada Bea shvati da bi se Delilin recept za palačinke mogao dobro unovčiti, Delilah joj spremno prepušta recept, no uz uvjet da će nastaviti živjeti s Beom samo ako ova bude upravljala njezinim poslovima.

Smještanjem radnje romana na početak 20. stoljeća, autorica stavlja naglasak na sukob između protuslovnog i isprepletenog značenja rasnog i rodnog identiteta. Sukob se u romanu ponajprije očituje u odnosu dviju majki i kćeri: dok je Bea primjer suvremene žene, njezina kći prije teži ljubavi i braku negoli profesionalnom ispunjenju. Naspram Delile prikazane kao arhetip majke spremne služiti, njezinu kćer Peolu krase odlike suvremene crnkinje željne uspjeha, za što su joj njezino obrazovanje, relativno povlašteni status i ljepota trebali biti dostatni. Međutim, autorica suprožimanje

nomic exploitation, and violence that shape these cultural crossings.[1] American popular culture, when viewed from the perspective of the borderlands, may operate as both a form of cultural imperialism or as a source for mimicry and resistance. Supported by US-owned cinemas in Mexico (Paranagua, 9), American film successfully dominated the Mexican market as well as other regional international markets throughout the twentieth century. Under the supposition that the Mexican film industry grew »in the shadow of Hollywood,« as one critic calls it (Paranagua, 8), critics have long argued for the economic and thematic dependence of Mexican film on its northern neighbor. In this essay, however, I argue for an unexpected, multi-directional crossing between the US and Mexican cinematic traditions that complicates the imitative paradigm film theorists have posited between the Mexican film industry and Hollywood. I chart the relationship between a Mexican film melodrama of 1948 entitled *Los Angelitos negros* (The little black angels, 1948; dir. Joselito Rodríguez) and the US film adaptations of the Fannie Hurst novel *Imitation of Life* (1934; 1959).[2] Mexican film scholars have acknowledged that Rodriguez's film is an adaptation of the 1934 John Stahl melodrama; however, US film scholars have yet to note the relation of *Los angelitos* to the 1934 and 1959 Hurst adaptations. Initially, *Imitation of Life*'s translation into *Los angelitos negros*, with its basis in US anxieties concerning black-white miscegenation, would seem exemplary in its fidelity to American cultural conventions. However, a culturally and historically informed analysis of *Los angelitos negros* with respect to the *Imitation* films reveals a more complex story. Through the lens of border studies and adaptation study, I suggest that the conjunction of *Imitation of Life* and *Los angelitos negros* offers a complex model of appropriation and recontextualization across cinematic borders.

American Imitations

Both Hurst's novel and its first cinematic adaptation place the construction of white middle-class female identity at the center, using a black mother-daughter pairing as a foil for the protagonists, the white mother Bea Pullman and her daughter Jessie.[3] In the novel, Bea meets Delilah Johnson, the black servant on whose labor her own success will rest, when Bea comes to the black side of town (post-World War I Atlantic City) in search of a housekeeper.[4] Economic necessity leads her to displace the labor of domesticity onto Delilah; a widow with a young child and an aging parent to support, she has taken over her husband's business selling maple syrup door to door. As Bea struggles to establish herself without male support, so do Delilah and her light-skinned child Peola, the daughter of a »white nigger« with a »bigamist's soul« (*IL* 163). Hurst thus foregrounds economic competition and subordination and female independence in the face of male abandonment as the connecting links between the two mother-daughter pairings. Bea's economic progress occurs at Delilah's ostensibly unself-conscious expense: when Bea realizes Delilah's pancake recipe is a potential bestseller, Delilah willingly signs over the rights,

rasnih i spolnih ideologija daje prikazom međusobne ovisnosti obitelji Pullman i Johnson. Primjerice, Beino uspješno vođenje restorana zasniva se na njezinu manipuliranju stereotipom majke, što je ključna odlika Delile: na primjer, promotivne brošure za Bein restoran radi bolje prodaje iskorištavaju Delilin 'kompleks majke'. No, upravo će majčinska bol naposljetku povezati dvije majke ovoga romana: odbivši profesionalizam kojem se njezina majka u potpunosti posvetila, Jessie se zaljubljuje i udaje za muškarca koji zanima njezinu majku, čime Bea spoznaje cijenu svog uspjeha. Peola pak prelazi u tradicionalni lik tragične američke mulatkinje, prekrasne junakinje miješana podrijetla koja nije sposobna naći svoje mjesto ni na kojoj strani dvobojnog spektra. Odbacivši mogućnost da se pridruži crnoj srednjoj klasi, za što se Delilah zalagala, autoričina se glavna junakinja naposljetku udaje za bijelog inženjera. Podvrgnuvši se sterilizaciji kako je djeca ne bi omela u naumu, odlazi u Brazil — državu za koju brojni crni Amerikanci 20. stoljeća smatraju da predstavlja model višerasnog sklada.[5] Delilah umire ubrzo nakon što je se kći odriče i bijela obitelj mora se sama uspostaviti, bez prisutnosti svojih crnih dvojnika.

Sam naslov *Imitacija života,* koji upućuje na mimetički odnos između umjetnosti i zbilje, ukazuje na lakoću kojom se pripovijest Fannie Hurst može jednostavno prisvojiti i reciklirati u različitim povijesnim i kulturnim kontekstima. Adaptacija *Imitacije* redatelja Johna Stahla (1934) težište romana premješta na prikazivanje srodnosti između nove suvremene žene Bee Pullman i njezine suprotnosti, mulatkinje svijetle puti, Peole. Usporedo s Beinim financijskim procvatom i osobnim porazima, prikazuje se Peolino žrtvovanje osobne sreće (odbijanje vlastite majke) kako bi dobila pristup povlaštenim dokonim bijelim krugovima. Stavljajući naglasak na uspoređivanje mogućnosti Peole, Bee i Jessie, film se bavi problemom rase na bitno drukčiji način negoli njegov tekstualni predložak.

Uloge crne majke i kćeri odigrale su Louise Beavers i Fredi Washington, dvije najslavnije crne glumice Hollywooda 1930-ih godina. Prema riječima Donalda Boglea, gluma Fredi Washington nadmašuje prikaz mulatkinje zbog koje je dobila ulogu: Peola, prema njegovim riječima, »*prerasta u lik u potrazi za filmom*« (59). Međutim, kako navodi Bogle, film nije dopuštao glumici složenost koju je mogla postići. Odmaknuvši se od neugodne rasne, financijske i rodne problematike romana, Stahlova *Imitacija* naglašava ambicije bijele srednje klase, a prijelaz prema bijelom istančano gradi na želji za financijskim uspjehom. Primjerice, u ključnoj sceni Stahlova filma u kojoj Delilah ulazi u dom obitelji Pullman, Delilah je od samog početka prikazana kao žrtva spremna na svaki korak. Nasuprot tome, u romanu Bea, gonjena ambicijom, napušta dio grada naseljen bijelim stanovništvom i prelazi u dio naseljen crnim stanovništvom da bi se na njezinu pragu pojavila Delilah s kćeri očajnički tražeći posao. Odabir glumica kao i njihova fizionomija naglašavaju rasne suprotnosti tamo gdje roman naglašava majčinske srodnosti. Tako, na primjer, film ističe razliku između Louise Beavers i Claudette Colbert u vrlo dramatičnoj sceni na početku filma u kojoj Bea pohvaljuje Delilin napor da zadrži Peolu, riječima »*devedeset kila majčinstva zaštićuje dijete*«. U zbilji Lou-

content only to continue to live with Bea while Bea manages her investments.

The novel's early twentieth-century setting foregrounds the conflict between competing and interarticulated notions of racial and gender identity. One first glimpses this conflict in the novel's two mother-daughter pairings: while Bea is an exemplary New Woman, her daughter Jessie is not, desiring love and marriage rather than professional fulfillment. And while Delilah is figured in the vocabulary of the mammy archetype, content to serve, her daughter Peola bears stronger traces of the New Negro, eager for the success her education, comparative privilege, and beauty have ostensibly prepared her for. However, Hurst demonstrates the intersection of racial and gender ideologies in her depiction of the mutual dependence of the Pullman and Johnson families. For example, Bea's success as a restaurant entrepreneur rests on her manipulation of the mammy stereotype with which Delilah is characterized: for example, the promotional literature for Bea's restaurant uses Delilah's ostensible »mother-complex« as a key selling point. Maternal grief, however, ultimately links the novel's two parents: Jessie, rejecting the professionalism that has dominated her mother's attentions, falls in love with and marries her mother's love interest, causing Bea to realize the price of her success. Peola, in contrast, is cast in the tradition of the American tragic mulatta, a beautiful mixed-race heroine unable to find a place on either side of the color line. Rejecting the opportunity to join the black middle-class Delilah has given her, Hurst's heroine ultimately marries a white engineer. Sterilizing herself to ensure that children will not foil her pass, she emigrates to Brazil-a nation believed by many early twentieth-century African Americans to be a model of multiracial harmony.[5] Delilah's death shortly follows her repudiation by her daughter, and the white family is left to remake itself in the absence of its black counterparts.

The very title of *Imitation of Life*, which alludes to the ostensible mimetic relation between art and reality, suggests the ease with which Hurst's narrative could be appropriated and recycled in differing historical and cultural contexts. John Stahl's adaptation of *Imitation* (1934) shifts the focus of the novel by exploiting the parallels between the New Woman heroine Bea Pullman and her foil, the light-skinned mulatta Peola. Charting Bea Pullman's concomitant economic rise and personal fall, it simultaneously demonstrates Peola's sacrifice of personal happiness (cast here in her rejection of her mother), in her efforts to gain access to white leisure-class privilege. By emphasizing the comparative possibilities of Peola, Bea, and Jessie, the film thematizes race in a markedly different way than its novelist counterpart.

Casting Louise Beavers and Fredi Washington as the African American mother-daughter pairing, the film showcases two of the major black actors of 1930s Hollywood. As Donald Bogle notes, Washington's performance transcends the mulatto type into which she had been cast: Peola, in his words, »bec[omes] a character in search of a movie« (59). However, the movie, as Bogle suggests, would not allow Washington the complexity she may have sought. Retreating

ise je Beavers izgubila na težini zbog naporna snimanja i bila je prisiljena nasilno se udebljati tijekom snimanja (Bogle 63). U skladu s tim, naglasivši sličnost u kostimima i frizurama Fredi Washington s jedne i Claudette Colbert (Bea) i Rochelle Hudson (Jessie) s druge strane, film potiče gledatelja da podupre kćerinu želju za povlaštenim statusom bijelaca. Tamo gdje roman detaljno prikazuje traumu zbog miješana podrijetla koja će Peolu progoniti cijelog života, film taj sukob koji proizlazi i njezina statusa kao 'gotovo bijele', vrlo privlačne žene rješava na jednostavan način: nakon Deliline smrti, Jessie objavljuje da se Peola namjerava vratiti u 'onaj koledž za obojene.' Stahlova verzija završava s vizijom ponovnog okupljanja bijele ženske obitelji nakon iskorištavanja i gubitka njihovih crnih američkih dvojnika; opori ton zaključka nenapadno usmjerava našu pažnju na razliku u prikazu bijele i crne obitelji.

Sudbina Stahlovih likova crnih Amerikanaca ukazuje na ono što će Walter Benjamin samo dvije godine poslije identificirati kao opadanje autentičnosti u doba mehaničke reprodukcije jer su likovi Delile i Peole prikazani kao mehaničke reprodukcije koje su stvarnije od njihovih osobnosti. U sceni u kojoj umire, Delilah grčevito drži uokvirenu fotografiju Peole i govori *»to joj nije donijelo ništa dobra«*. Dok Bea i Jessie hvale Delilu, kamera se pomiče prema neonskoj reklami na kojoj se smiješi Delilino lice postavši zaštitnim znakom. Ono što se u Stahlovu filmu može protumačiti kao metafilmski postupak kojim se gledateljstvo podsjeća da je Bein uspjeh zasnovan na izrabljivanju i objektivizaciji žena obitelji Johnson, u obnovljenoj verziji filma Douglasa Sirka iz 1959. prerasta u dominantnu stilsku figuru. Na mjestima na kojima scenarij iz 1934. naglašava istinsku želju za uspjehom, obiteljskom toplinom, romantičnim ispunjenjem ili *bjelinom*, Sirk se u svojoj verziji poigrava metaforičnim značenjem riječi 'imitacija' iz samog naslova filma naglašavajući gubitak autentičnosti u doba mehaničke reprodukcije kao glavne značajke poslijeratnog života u Sjedinjenim Državama.[6] Lana Turner igra ulogu glumice Lore Meredith, kojoj slava uništava odnos s kćeri Susie (Sandra Dee) i zbog koje izrabljuje sluškinju Annie (Juanita Moore) i u manjoj mjeri Annienu kćer Saru Jane (Susan Kohner). Ističući neautentičnost svih uloga u filmu napadnom uporabom umjetnog svjetla, umjetnog prostora i kostima, *Imitacija* iz 1959. povezuje Lorino glumačko umijeće (Lana Turner, koja je sama bila na glasu kao loša glumica, u filmu glumi upravo lošu glumicu);[7] prijelaz iz crnog u bijelo Sare Jane kojim dublje ponire u mračni svijet zabavljačice u noćnim klubovima i dolazi u pogibeljni doticaj s prostitucijom; Sandru Dee, simbol bezbrižne američke tinejdžerice; te Juanitu Moore, koja je na prvi pogled zadovoljna ulogom majke. Sirk u tu paradigmu imitacije također uklapa i ambicije muškog ljubavnika: u ulozi Steva Archera, glumac John Gavin ambiciju da postane umjetnički fotograf zamjenjuje karijerom u reklamnoj industriji proizvodeći 'imitacije života' — fotografske vinjete — kojima je konačna svrha proizvesti potrošače.

I dok Stahl u *Imitaciji* pokušava održati granicu između rasne i majčinske melodrame, Sirk ih isprepleće gotovo od samoga početka filma. Kao što je redatelj sam napomenuo u jednom intervjuu, »Imitacija života *govori o situaciji Crnaca*

from the racial, economic, and gendered tensions of Hurst's novel, Stahl's *Imitation* underwrites white middle-class ambition and subtly supports passing as a means of achieving economic success. For example, in a crucial revision of Delilah's entrance into the Pullman household, the film casts Delilah as willing victim from the very beginning. Where in the novel, Bea's ambitions drive her to cross border into the black side of town, here Delilah arrives on the family doorstep desperate for work with daughter in tow. The casting and physiognomy of the actors emphasizes racial contrasts where the novel emphasizes maternal similarities. For example, the film stresses the physical differences between Louise Beavers and Claudette Colbert in a painful early moment, where Bea praises Delilah's efforts to keep Peola with the phrase: »that's two hundred pounds of mother protecting her child.« In fact, Louise Beavers lost weight due to the stress of filming and went on force-feed diets to regain it over the course of the production (Bogle 63). Similarly, by underscoring the resemblance between Washington's costumes and hairstyles to those Claudette Colbert (Bea) and Rochelle Hudson (Jessie), it encourages the viewer to support the daughter's desire for access to white privilege. Where the novel lingers on the trauma of miscegenation that haunts Peola's life, the film resolves the conflict pertaining to her status as a near-white, highly attractive woman easily; after Delilah's death, Jessie announces that Peola plans to return to »that colored college.« The Stahl version concludes with a vision of the white female family reunited after the exploitation and loss of their African American counterparts; the bittersweet tone of the conclusion alerts our attention to the contrast between the film's white and black families in only the most delicate manner.

The fate of Stahl's African American characters underscores what Walter Benjamin, writing just two years later, would identify as the decline of authenticity in the age of mechanical reproduction, for in the case of both Delilah and Pecola, mechanical reproductions of their image come to figure their actual selves. During Delilah's death scene, she clutches a framed photo of Peola claiming, »it never done her justice.« And as Bea and Jessie eulogize Delilah, the camera moves to the neon sign upon which her smiling face has become a trademark. What in the Stahl film seems a possible metafilmic gesture—-reminding the audience that Bea's success rests on the exploitation and objectification of the Johnson women—becomes the dominant trope of Douglas Sirk's 1959 remake. Where the characters of the 1934 screenplay evince ostensibly genuine ambition for success, domestic love, romantic fulfillment, or whiteness, Sirk exploits the metaphor of »imitation« in the film's title, arguing for the loss of the aura in the age of mechanical reproduction as a hallmark of postwar US life.[6] Lana Turner plays the actress Lora Meredith, whose rise to fame comes at the expense of her relationship with her daughter Susie (Sandra Dee), and the exploitation of her housekeeper Annie and, to a lesser extent, Annie's daughter Sara Jane (Juanita Moore and Susan Kohner, respectively). Emphasizing the inauthenticity of all the roles in the film through self-consciously arti-

prije nastanka slogana 'Crno je lijepo'« (*Sirk o Sirku*, str. 229). Snimivši film ubrzo nakon slučaja *Brown protiv Odbora za obrazovanje* (1954), kojim je zabranjena segregacija u američkim državnim školama, Sirk zagovara značenje mijenjanja predodžba kako o bijeloj tako i o crnoj rasi.[8] Tamo gdje scenarij *Imitacije* iz 1934. prikazuje širokogrudnost bijele junakinje prema crnoj Amerikanki, Sirk Lori Meredith implicira loše majčinstvo i rasne predrasude. Iako lik koji tumači Lana Turner oštro kritizira Saru Jane zbog njezine mržnje prema vlastitoj rasi, zapitkujući *»Jesam li se ikad prema tebi ponašala kao da si drugačija?«,* film istodobno prikazuje Loru Meredith kao sukrivca u označavanju Sare Jane građankom drugog reda. Primjerice, od Sare Jane očekuje se da pohađa državnu školu, dok Susie pohađa privatnu školu za djevojke. Za razliku od ranije filmske adaptacije i romana koji zagovaraju zapošljavanje crnih Amerikanaca u okviru niže srednje klase, sukladno filozofiji Bookera T. Washingtona, filmska verzija iz 1950-ih odbacuje takvo stajalište. Od Sare Jane primjerice očekuje se da se druži s vršnjacima drugih lokalnih sluga (i naravno na temelju toga i uda) i pomaže na zabavama koje priređuje Lora, što jasno ukazuje na činjenicu da je njezina karijera sluškinje vrlo izvjesna. Štoviše, u romanu iz 1932. Peola može raditi kao knjižničarka prije nego što se zaljubi u bijelog inženjera, dok se Sarah Jane tvrdnjom o radu u Državnoj knjižnici u New Yorku koristi kao paravanom za posao zabavljačice. Film jasno ocrtava Loru Meredith kao lošu majku — što se dodatno ističe u drugom dijelu filma, kada se Susie upušta u kvaziincestuoznu vezu sa Stevom Archerom — zbog opsjednutosti profesionalnim uspjehom, no istodobno se ukazuje na činjenicu da njezin uspon također ovisi o rasnom izrabljivanju.

Imitacija na meksički način

Majčinska ljubav i odbacivanje te rasno miješanje nelagodno se sučeljavaju u filmu *Mali crni anđeli,* u kojem je radnja američke *Imitacije života* smještena u meksičko okružje. Samim naslovom stavljen je naglasak na rasnu problematiku *Imitacije,* dok naslov romana i dviju američkih adaptacije upućuju podjednako na sve oblike mimikrije. Sama prisutnost Meksikanaca afričkoga podrijetla ukazuje na marginalni status filma u okviru meksičke kulture budući da je u Meksiku, zbog malog broja crnih robova, potkraj 19. stoljeća udio crnaca u ukupnom broju stanovništva iznosio samo 1 posto. Tematika miješanja crnog i bijelog — logično rijetka u meksičkoj književnosti i filmu — navodi gledatelja da iščita ovaj proizvod kao rezultat kulturalne interakcije između SAD i Meksika, koja ukazuje na napetosti i teškoće vezane uz međugraničnu razmjenu ideja, radnji i tematika.

U filmu se zbližavaju José Carlos Ruiz (kojeg igra miljenik meksičke publike Pedro Infante), izvanredna pjevačka zvijezda, i Ana Luisa de la Fuente (koju igra Emilia Guiú), bogata i neudata ravnateljica akademije za djevojke. Pod utjecajem odgoja crne sluškinje, Mercée (Rita Montaner) živi usidjeličkim životom do burne ljubavne veze i braka s Ruizom. Ukazujući na element umjetničkog zapleta *Imitacije* iz 1959. godine, film izgrađuje rasnu problematiku kroz vizuru umjetnosti. Primjerice, José Carlos izvodi afričko-kubansku pjesmu maskiran u Crnca i s lakoćom se pridružuje paru

ficial lighting, sets, and costumes, the 1959 *Imitation* links Lora's acting (shown to be bad throughout the film, and linked to Turner's reputation as a bad actress);[7] Sara Jane's racial passing, which plunges her into the seamy world of nightclub performance, and brings her perilously close to prostitution; Sandra Dee's epitomizing of the carefree American teen; and Juanita Moore's seemingly comfortable occupation of the »mammy« role. Sirk implicates the male love interest in this paradigm of imitation as well; as Steve Archer, John Gavin gives up his ambition to be an art photographer for a career in advertising, where he produces »imitations of life«-photographic vignettes-with the ultimate aim of producing consumers.

Where Stahl tries to maintain the divide between the racial and maternal melodramas of *Imitation*, Sirk integrates them from almost the very beginning. As the director noted in an interview, »*Imitation of Life* is about the situation of the blacks before the time of the Slogan, »Black is Beautiful« (»Sirk on Sirk« 229). Appearing shortly after *Brown v. Board of Education* (1954), which illegalized segregation in American public schools, Sirk argues for the importance of change in both white and black imaginings of race.[8] Where the script of the 1934 *Imitation* takes care to present its white heroine as generous toward African Americans, Sirk undercuts this assumption by implicating Lora Meredith both in bad mothering and racial mistreatment. Although Lana Turner's character sharply criticizes Sara Jane for her racial self-hatred, demanding, »Have I ever treated you as if you were different?,« the film demonstrates Lora Meredith's complicity in Sara Jane's second-class citizenship. For example, Sara Jane is expected to attend public school while Susie attends a girls' finishing school. Where the earlier film and novel argue for a lower middle-class professionalism for African Americans representative of Booker T. Washington's philosophy, the 1950s film dispenses with this fiction. That Sara Jane is expected to date (and thus to marry) children of other local servants and to assist at Lora's parties suggests that a career as a servant is a very real possibility. Moreover, where the 1932 novel allows Peola to work as a librarian before falling in love with the white engineer, Sara Jane uses a job at the New York Public Library as a ruse to work as a showgirl. Where the film clearly attributes Lora Meredith's failure to mother her own daughter-made evident in the latter part of the film when Susie embarks upon a quasi-incestuous flirtation with Steve Archer-to her obsession with professional success, it simultaneously demonstrates that her rise toward stardom depends upon racial exploitation as well.

Imitation Mexican Style

Maternal love and rejection and racial passing collide uneasily in *Los Angelitos negros*, which adapts the US plot of *Imitation of Life* for a Mexican setting. The title alone privileges the racial plot of *Imitaiton*, which the title of the novel and films read as analogous to other forms of masquerade. The sheer presence of Mexicans of African descent signals the film's liminal status within Mexican culture, for Mexico's very small slave population meant that by the

crnih plesača, ironičnih imena Fernando i Isabel. Iako se u kontekstu Sjedinjenih Država maskiranje u crnce koristilo za bijele izvođače, čime se ukazivalo na razliku i odmak od Amerikanaca afričkog podrijetla, o čemu su pisali Eric Lott i Michael Rogin, *Mali crni anđeli* tehniku maskiranja u crnca koriste kao naznaku veće srodnosti s crnim stanovništvom.[9] Scena u kojoj se José Carlos i Fernando premazuju pepelom kako bi potamnili kožu prikazana je nenapadno bez znakovite glazbene pozadine: ogledalo pruža trenutak za samoispitivanje u kojem nema mržnje prema vlastitom odrazu. I dok u verzijama *Imitacije* iz 1934. i 1959. zrcalo trenutno odražava rasnu podvojenost glavne junakinje mulatkinje, u ovom slučaju José Carlos prihvaća svoj izgled. Spremno pojmivši rasu kao glumačku ulogu, izaziva Anu Louisu riječima »*(...) hodaš s dvojicom muškaraca; crncem po noći i bijelcem po danu*«.

Međutim, Ana Luisa neobjašnjivo je opterećena rasnom mržnjom i preklinje Joséa Carlosa da se prestane družiti s crncima. Prije vjenčanja Mercé otkriva da je Ana Luisa dijete miješanih roditelja, odnosno da je kći Mercée i njezina bijelog *patrona*. Mercé to povjerava samo svećeniku te Ana Luisa i José Carlos odlaze na bračno putovanje u sklopu turneje po Latinskoj Americi. Ana Luisa prestaje potiskivati svoju seksualnost i uskoro saznaje da je trudna; ironijom sudbine, čini se da je dijete bilo začeto u Brazilu — prešutni dokaz mješovitoga podrijetla te nacije. Rodivši tamnoputu kćer, Bilín, Ana Luisa pada u duboku depresiju u uvjerenju da su roditelji Joséa Carlosa crnog podrijetla te odbija i njega i dijete. Ponovno uspostavivši mješovitu zajednicu, José Carlos i Mercé pokušavaju zajedno podići dijete; Ana Luisa bježi i čini se da će José Carlos u njezinoj odsutnosti oženiti Isabelu, crnu plesačicu. No, Ana Luisa vraća se gurnuvši Mercé u smrt (snažno udara Mercé, od čega ova padne niza stube); kao što je slučaj s verzijom *Imitacije* iz 1959, smrtna postelja crne majke služi kao mjesto samootkrivenja bijele majke. Saznavši za svoje rasno podrijetlo i prihvativši materinstvo, Ana Luisa nesigurno prihvaća Bilín, i obitelj se ponovno uspostavlja — kao i u ostale tri filmske verzije — kroz obnovljeni par majka-kći, pri čemu je muški lik izguran na marginu. Kao i u ostalim *Imitacijama*, i ova filmska verzija koristi se likom ostarjele majke crnkinje kao živući podsjetnik robovlasničke povijesti (u ovom slučaju upućuje na robovanje na plantaži). No, za razliku od drugih filmskih verzija, koje su ulogu kćeri mulatkinje povjeravale malim bijelim glumicama, taj je film ulogu Bilín, junakinje nove, rasno tolerantnije obitelji i generacije, povjerio maloj Crnkinji.

Iako je melodrama o majčinstvu bila glavni žanr meksičkog filma, tradicionalne uloge žena u meksičkoj kinematografiji bitno kompliciraju Rodríguezovu adaptaciju *Imitacije života*. Prema riječima filmske povjesničarke Julije Tunón, »*lik majke kao bića bezgranične ljubavi spremnog podnijeti krajnju žrtvu prevladava meksičkom kinematografijom još od doba nijemog filma*« (173). Moguće je da bi prema vrednovanju majčinstva *Imitacija* bila vjerojatno idealna za meksičku publiku; očito je da je Mercé, koja niječe vlastito majčinstvo kako bi očuvala Anino uvjerenje u svoje bijelo podrijetlo, simbol tradicionalne majčinske samopožrtvovnosti. Prisutnost triju generacija u *Malim crnim anđelima* znakovito

nineteenth century, blacks constituted only one percent of the population. The black-white miscegenation plot-understandably rare in Mexican literature or film-prompts the viewer to read the film as the product of an interaction between US and Mexican cultures, one that demonstrates the tensions and difficulties involved in the transfer of ideas, plots, and themes over the border.

The film pairs José Carlos Ruiz (played by Mexican heartthrob Pedro Infante), a genial singing star, with Ana Luisa de la Fuente (played by Emilia Guiú), a wealthy single principal of a girls' academy. Raised by her black maid, Mercé (Rita Montaner), she lives a spinsterish life until a whirlwind romance and marriage with Ruiz. Anticipating the theatrical plot of the 1959 *Imitation*, the film casts race in theatrical terms. For example, José Carlos performs an Afro-Cuban number in blackface and mingles comfortably with a pair of black dancers, ironically named Fernando and Isabel. Although in the US context, as Eric Lott and Michael Rogin have written, blackface has served white performers as a way to indicate their difference and distance from people of African descent, *Los angelitos negros* views blackface as a source of greater proximity with black people.[9] The scene of putting on burnt cork, in which both José Carlos and Fernando darken up, is presented matter-of-factly and significantly without a strong musical background; the mirror offers a moment of self-examination, but not of self-loathing. While in both the 1934 and the 1959 versions of *Imitation*the mirror serves as a moment for the interpellation of the mulatta heroine into a troubling racial ambiguity, here José Carlos embraces the doubleness of his appearance. Willing to view race as something of a role, he teases Ana Luisa that »you're dating two men: a black one by night and a white one by day.«

Ana Luisa, however, is ridden with an unexplained racial hatred, begging José Carlos to cease his associations with people of color. Before the wedding, Mercé reveals that Ana Luisa is the product of a miscegenous union, the daughter of Mercé and her white *patron*. Merce tells only her priest, and Ana Luisa and José Carlos go off on their honeymoon, a performing tour of Latin America. Ana Luisa rapidly casts off her sexual repression, and soon learns that she is pregnant; ironically, the child appears to have been conceived in Brazil, a tacit nod to that nation's miscegenous heritage. Upon giving birth to a dark-skinned daughter, Bilín, Ana Luisa goes into a deep depression, believing José Carlos to be the parent with black ancestry and rejecting both him and her child. Reconfiguring the racialized family, José Carlos and Mercé attempt to raise the child together; Ana Luisa runs away, and it appears that José Carlos will marry Isabel, the black dancer, in her absence. However, Ana Luisa returns, precipitating Mercé's death (by slapping her so hard that she falls down the stairs); as in the 1959 version of *Imitation*, a black mother's deathbed serves as the site of self-revelation for the white mother. Learning of her racial and maternal heritage, Ana Luisa tentatively accepts Bilin, and the family remakes itself-as in all three films-into a renewed mother-daughter dyad, with the male character relegated to the margins. Like all the other *Imitation* texts, the

Imitacija života, D. Sirk

naglašava ulogu žene u obitelji, jer Mercé majčinski skrbi za Anu Luisu dok radi kao sluškinja, kao i crna i bijela majka u *Imitaciji*, te preuzima ulogu Bilínine bake i dadilje. No, povlašteni status majčinstva u meksičkoj kinematografiji utjecao je na prikaz jednog od ključnih zapleta u *Imitaciji*: sukob između profesionalnog uspjeha žena i njihove unutarnje težnje za brakom i majčinstvom. Sukob rada i obitelji koji uvelike nosi radnju romana i *Imitacije* iz 1934. nije ni dotaknut u Rodríguezovoj obnovljenoj filmskoj adaptaciji. Ana Luisa nedvojbeno se neudobno osjeća u strogim kostimima s ispeglanom čipkom noseći tipične učiteljske naočale, koje upotpunjuju njezin izgled ravnateljice, da bi njezine frustracije naposljetku kulminirale povikom »*ta škola, ta prokleta škola«,* popraćenim skidanjem kaputića i naočala te oslobađanjem kose iz stega uredne punđe. Nakon udaje za Joséa Carlosa u njoj nestaje i najmanja želja za bilo kakvom profesionalnom karijerom. *Mali crni anđeli* želju su za profesionalnim uspjehom bijele junakinje zamijenili potiskivanjem seksualnosti, što je, na što film i sam upućuje, sprečava da pronađe sreću u privatnom životu. Anino odbacivanje seksualnosti prisutno je od samog početka filma, kada odbija reagirati na Joséovo uporno udvaranje. Poslije negoduje kada José Carlos u njezinoj školi privuče pažnju njenih studentica (znakovito prikazanih kao svjetloputih Indijanki) romantičnom pjesmom. Njezinu mržnju prema mješancima upotpunit će odbojnost spram svake seksualnosti u prvom dijelu filma, kada s gnušanjem promatra kako José Carlos pleše s mulatkinjom Isabelom.

Film ponavlja supostavljanje bijelog i crnog majčinstva, koje uvodi verzija *Imitacije* iz 1934. Mercéino ponašanje neprestano vrednuje José Carlos, koji je opisuje kao »*una negrita fina*,« »*una negrita santa*« i »*una negrita muy simpática*.« Glumica, kao uostalom i sve glumice u ulozi crne majke u filmskim adaptacijama *Imitacije*, ispunjava sve fizičke odlike tipične majke, uklanjajući i najmanju mogućnost seksualne prijetnje koja bi mogla proizići iz njezine ljubavne veze s Aninim ocem. Njezino nijemo prihvaćanje Anine okrutnosti — kada, na primjer, bez objašnjenja pokušava spriječiti Anin brak s Joséom Carlosom — potpuno je u suprotnosti s Aninom okrutnosti prema vlastitom djetetu. Ana Luisa guguće

film excises the aging black mother, a living reminder of the heritage of slavery (here, plantation servitude) and miscegenation. However, unlike the others, which cast white child actors in the role of the mulatta daughter, this film accepts the dark-skinned black child, casting Bilín as the heroine of a new, more racially tolerant family and generation.

While maternal melodrama was a staple of Mexican film, the traditional roles of women in Mexican cinema complicate Rodriguez's adaptation of *Imitation of Life*. As film historian Julia Tuñón notes, »the figure of the mother as a being of limitless love and capable of absolute sacrifice appears in Mexican cinema since the days of silent movies« (173). Arguably, the valorization of motherhood would make *Imitation* ideal for a Mexican audience; certainly Mercé, who denies her own maternity to protect the fiction of Ana Luisa's whiteness, epitomizes the tradition of maternal self-sacrifice. The three-generational structure of *Angelitos* hyperemphasizes female family roles, for Mercé mothers Ana Luisa while working as her servant, in a parallel with the black mother/white mother relationship in *Imitation*, and serves as both a grandmother and a nanny to Bilín. However, the privileged status of maternity in Mexican film reshapes one of the key plots of *Imitation*, the conflict between women's professional success and their ostensibly innate desires for marriage and motherhood. The conflict between work and family, which drives much of the plot of the novel and the 1934 version of *Imitation*, is never broached in the Rodríguez remake. Ana Luisa appears distinctly uncomfortable in the straight-laced suits and schoolmarmish glasses she wears in her role as principal, and later explodes in frustation at »that school, that damned school,« tearing off her jacket and glasses and releasing her hair from its prim bun. After the marriage to José Carlos, whatever interest in professionalism she has disappears. *Los angelitos* displaces the white heroine's professional drive onto her ostensible sexual repression, which, the film suggests, prevents her from finding personal happiness. Ana Luisa's rejection of sexuality is signalled from the beginning, when she refuses to respond to José Carlos's efforts at flirtation. Later, she frowns as José Carlos captivates her female students (significantly represented as a blend of white and Indian) at her school with a romantic song. Her hatred of miscegenation collides with her disgust for sexuality in the early section of the film, when she is revolted by José Carlos's dance with the mulata Isabel.

The film repeats the juxtaposition of white and black motherhood that the 1934 version of *Imitation* inaugurates. Mercé's behavior is continually valorized by José Carlos, who characterizes her as »*una negrita fina*,« »*una negrita santa*,« and »*una negrita muy simpática*.« The actress, like each of the black mother figures in the *Imitation* films, conforms to the physical qualities of the mammy stereotype, diminishing the possible sexual threat raised in the spectre of her affair with Ana Luisa's father. Her mute acceptance of Ana Luisa's cruelty-when Mercé tries to block her marriage with José Carlos without explanation, for example-contrasts sharply with Ana Luisa's cruelty toward her own

nad djetetom elegantno odjevene prijateljice da bi u jednoj od nezaboravnih scena odbila prisustvovati rođendanu vlastite kćeri. U filmu se, uvjetno gledano, upućuje na Anino odbacivanje majčinske uloge i prije rođenja djeteta. Naime, Julia Tunón napominje da su se u Meksiku 1940-ih sve više uvodile mjere kojima se poticalo rađanje u bolnicama jer je početkom 19. stoljeća bilo uobičajeno rađati u vlastitu domu uz prisutnost babice (178). I dok su rodilišta postala simbolom suvremene i samostalnije žene, većina žena očito je i dalje radije rađala u okrilju vlastitog doma. Jedan od znakova Anina odbacivanja tradicionalnog materinstva je stoga u sceni poroda u kojoj se kamera znakovito zaustavlja nad natpisom »*Sanitario*« [Porodiljski odjel].[10]

Uz povlašteni status melodrame majčinstva, i smještanje radnje u Meksiko izravno utječe i na način na koji se *Mali crni anđeli* bave pitanjem rasnog identiteta. Prema riječima Anne Doremus, meksički filmovi i romani koji se bave rasnim pitanjima problematiku rasnog miješanja ili društvenih odnosa obično grade na odnosu između Indijanaca i bijelaca.[11] Zbog relativno nedostatno razrađene filmske estetike u prikazima rasne problematike u meksičkoj kinematografiji, koja nasuprot tome dominira američkim filmom od *Rađanja jedne nacije* (*The Birth of a Nation*, 1915), meksički je film morao promijeniti tradicionalne tehnike prikazivanja svijetle puti i crnog identiteta, na čemu se temelji radnja *Imitacije*.[12] *Mali crni anđeli* koriste se vizualnim kontrastom kako bi naznačili Anino crno podrijetlo: njezina crna haljina naglašava bijelu put, a njezina prethodno svilenkasta kosa odjednom postaje znakovito gušća i gubi sjaj, otkrivajući time publici njen rasni identitet. U radnjama obiju filmskih *Imitacija,* koje pokrivaju odnos majki i kćeri, crne majke uporno nagovaraju kćeri da prihvate svoje crno podrijetlo, prenoseći im time istovremeno i samopoštovanje i prihvaćanje podređenoga društvenog statusa. Međutim, Mercé odbija otkriti kćerino rasno podrijetlo prije vjenčanja i rođenja djeteta ne samo zbog bojazni da će osramotiti Anu Luisu, nego zbog bojazni da će José Carlos odbiti ruku njezine kćeri ako sazna istinu. U tom smislu film naglašava majčinu sukrivnju zbog rasne podjele čak i kada prikazuje njezinu spremnost da se žrtvuje za kćer. Naposljetku, isticanje želje mulatkinje da prijeđe 'na bijelu stranu' zaokreće pripovijest. U objema filmskim adaptacijama kao i u romanu, kći svijetle puti postupno se počinje identificirati kao bijelkinja govoreći *majci »Neću biti crna. Ne možeš me natjerati da budem crna«*. Međutim, mulatkinja je najizloženija prijelazu prema bijelom u tinejdžerskoj i zreloj dobi, kada postoji opasnost — a u filmskoj adaptaciji iz 1959. to se i ostvaruje — od rasnog miješanja koje može otežati taj prijelaz. *Mali crni anđeli* žudnju za bijelim mlade gotovo bijele žene upisuju u lik tamnoputog djeteta, Bilín. U ključnoj sceni filma Bilín stavlja brašno na lice, vjerojatno da osvoji majčinu ljubav. Rabeći umjesto svjetloputog tamnoputi lik, koji će odbaciti crno podrijetlo, Rodríguez rasnoj preobrazbi lika daje grotesknu notu, za razliku od filma iz 1930-ih, koji Peolin prijelaz na bijelu stranu spektra opravdava kao način postizanja boljeg društvenog i financijskog statusa. Udvostručivši pripovijest o rasnoj samomržnji — supostavljanjem lika djeteta koje se pokušava pretvoriti u bjelkinju i lika majke koja pokušava zatomiti

child. Ana Luisa coos over the child of a stylishly dressed friend, and in one memorable episode, refuses to attend her own daughter's birthday party. And arguably, the film suggests Ana Luisa's rejection of the maternal role even before the child is born. As Julia Tunón notes, 1940s Mexico witnessed increasing efforts to medicalize childbirth, which in the early twentieth century had usually occurred at home with midwives (178). While hospital births thus became a sign of modernity and greater female independence, the majority of women apparently still preferred home childbirth. One sign of Ana Luisa's rejection of traditions of maternity, then, is in the childbirth scene, in which the camera lingers warningly over the sign proclaiming »*Sanitario*« [maternity ward].[10]

Like the privileging of maternal melodrama, the Mexican setting necessarily shapes how *Los angelitos negros* treats questions of racial identity. As Anne Doremus reports, Mexican films and novels dealing with racial questions usually treated issues of racial mixture or social relations between Indians and whites.[11] The relative lack of racialized cinematic aesthetics in Mexican cinema, like those which dominated American film since *The Birth of a Nation* (1915), requires that the film recast the conventional representations of light-skinned black identity on which the *Imitation* plot depends.[12] *Los angelitos* relies on visual contrast to signal Ana Luisa's blackness: her black dresses emphasize the whiteness of her skin, and her hair, once silky, appears increasingly thick and matted once her racial identity has been revealed to the audience. In the mother-daughter plots of both *Imitation* films, the black mothers urge their daughters to accept their blackness, entailing a simultaneous self-respect and an acceptance of a subordinated social position. Here, however, Mercé refuses to reveal her daughter's racial background, even before the marriage and the birth of the child, not only because she is afraid to shame Ana Luisa, but because she is afraid that José Carlos will reject her if he knows. Thus the film intensifies the mother's complicity with racism even as it shows her willingness to sacrifice herself for her daughter. Finally, the excision of the mulatta heroine's desire to pass reorganizes the narrative. In both films and the novel, the light-skinned daughter begins to pass as a child, telling her mother, »I won't be black. You can't make me black.« However, the bulk of the passing plot takes place during the mulatta character's teen years and adulthood, making the danger-and, in the 1959 film, the fact—of miscegenation the primary threat of passing. *Angelitos* displaces the yearning for whiteness from the young near-white woman onto the dark-skinned child, Bilín. In the climactic scene of the film, Bilín covers her face in flour, ostensibly so that her mother will love her. By using a dark-skinned character to reject her blackness rather than a light-skinned one, Rodríguez casts efforts at racial self-transformation as grotesque, in contrast to the 30s film, which justifies Peola's passing as a route to social and economic position. By doubling the narrative of racial self-hatred-juxtaposing the child attempting to turn herself white and the mother attempting to deny her blackness-the film exaggerates the futility of racial self-denial.

vlastito crno podrijetlo — film ističe beskorisnost poricanja vlastitoga rasnog podrijetla. Moja rasprava o filmu *Mali crni anđeli* dosad je obuhvatila prilagodbe na razini fabule nužne radi utvrđivanja mjesta koje ovom filmu pripada u okviru meksičkog tržišta. No, film bilježi i prijelaz iz američkog u meksički kontekst na razini filmskih postupaka. Naratolog Seymour Chatman navodi da ono što romani postižu pomoću dijegeze, filmske adaptacije »*ostvaruju u slikovnom obliku*« (128). Američka verzija *Imitacije života* oslanja se na ekonomiju vizualnog — primjenom scena sa zrcalom, fotografije i zaštitnih znakova — kako bi naglasila problem rasne podvojenosti i dokidanja autentične osobnosti koji su prisutni u romanu. Filmska verzija iz 1934. poglavito izgrađuje motiv rase na planu vizualnog: Peola želi biti bijela »*kao što izgleda*«, a kamera potiče impliciranu publiku — američko bijelo gledateljstvo — da se složi s likom.

Nasuprot tome, Rodríguezov film koristi se vizualnim kao oblikom utvrđivanja rasne autentičnosti. Uvjetno rečeno, *Mali crni anđeli* premošćuju nesklad između dviju verzija *Imitacije* iz 1934. i 1959. godine supostavljanjem vizualnih i auditivnih elemenata koji melodramatično ukazuju na rasne stavove. Meksička filmska melodrama naglašava ulogu *melosa* jer se uvelike koristi napadnom glazbenom kulisom.[13] Scene u *Malim crnim anđelima* u kojima likovi započnu pjevati — scene koje se čine najneprirodnijima — trenuci su filma koji najviše odgovaraju žanrovskoj i kulturnoj hibridnosti meksičkog filma. Preuzimajući konvencije kabaretskoga filma, jednog od podžanrova meksičke melodrame, film uvodi glazbeno-plesne brojeve kojima najjače ističe problematiku rase. Sami naslov, *Mali crni anđeli*, preuzet je iz stiha pjesme: »*Aunque la virgén es blanca, píntame angelitos negros*.« Pjesma *Bilín,* koju opetovano izvode likovi José Carlos i Mercé, omogućuje im da uspostave odnos sa svojim rasnim identitetom. Pjevajući *Bilín* Mercé može uspostaviti svoj obiteljski odnos s unukom, koju odbacuje sve do posljednjih scena u filmu. Pjevne scene omogućile su glumici Riti Montaner, prethodno sputanoj ulogom tradicionalne majke preuzete iz *Imitacije* iz 1934. godine, da se dokaže kao vrhunska izvođačica. Za razliku od nje, kulturni promiskuitet kabaretskog života omogućuje Joséu Carlosu da uz meksički oblikuje i latinoamerički identitet izvođenjem kubanske, argentinske i meksičke glazbe (nasuprot plavokosoj Ani Luisi, koja utjelovljuje meksički snobizam naglašavanjem svoje španjolske krvi). *Mali crni anđeli* primjenom glazbe kao naznake autentičnosti približavaju se srodnom pokretu zvučnog razdoblja latinoameričke kinematografije. Usprkos na prvi pogled neprirodnosti takvih glazbenih trenutaka, latinoamerički filmaši koriste se tehnologijom zvuka kako bi oblikovali nacionalnu i kulturnu autentičnost. Filmski povjesničar John King s tim u svezi navodi da su filmski studiji u Hollywoodu početno vjerovali da će zahvaljujući zvuku još jače prodrijeti na međunarodna tržišta nego što je to bio slučaj u doba nijemoga filma, kada su se služili sinkronizacijom. Prvi međunarodno sinkronizirani filmovi doživjeli su neuspjeh pa su se latinoamerički filmaši počeli koristiti zvukom kako bi naglasili veću lokalnu autonomiju (31). Stoga, uvjetno rečeno, glazbeni brojevi *Malih crnih anđela* oznaka su autentičnosti koju treba prepozna-

My discussion of *Los angelitos* has concentrated thus far on the narrative revisions required for the transposition of the film into the Mexican market. However, the film registers its shift from the US to the Mexican context on the formal level as well. As narratologist Seymour Chatman has noted, film adaptations »render in pictorial form« what novels accomplish through diegesis (128). The US versions of *Imitation of Life* rely upon the economy of the visual-through the use of mirror scenes, photographs, and trademarks-to dramatize the novel's paired problems of racial ambiguity and the deauthentication of the self. The 1934 film in particular locates race within just such a visual economy: Peola wants to be white »like she looks,« and the camera encourages the implied audience of the film-white American viewers-to agree with her.

In contrast, the Rodríguez remake recasts the role of the visual as a form of racial authentication. Arguably, *Los angelitos* bridges the gap between the 1934 and 1959 *Imitation* films through its juxtaposition of the visual medium and sound as melodramatic indices of racial sentiments. Mexican film emphasizes the *melos* in melodrama, and much of it relies heavily on music.[13] The segments of *Los angelitos negros* when characters burst into song-those most seemingly artificial-are the moments at which the film seems most at home with itself in the face of its generic and cultural hybridity. Drawing upon the conventions of the cabaret film, one of the subgenres of Mexican melodrama, the film introduces song-and-dance numbers to make its strongest statements regarding race. The title itself, *Los angelitos negros*, comes from a song lyric: »*Aunque la virgén es blanca, píntame angelitos negros*.« The song repeated by the performers of the film, José Carlos and Mercé, »Bilín,« allows each of them to claim a relationship with racial identity itself. Singing »Bilín« allows Mercé to articulate her familial relationship with her granddaughter, denied until the final moments of the film. It also allows Rita Montaner, constrained earlier by the mammy role inherited from the 1934 version of *Imitation*, to emerge as an accomplished performer. In José Carlos's case, the cultural promiscuity of cabaret life allows him to articulate a Latin American, rather than exclusively Mexican, identity (unlike the blond Ana Luisa, who embodies Mexican snobbery over Spanish blood), performing Cuban and Argentine as well as Mexican music. *Los angelitos*'s privileging of music as a signifier of authenticity corresponds to a parallel movement within Latin American cinema in the sound era. Despite the seemingly artificiality of such musical moments, Latin American filmmakers used sound technology with the goal of articulating national and cultural authenticity. As film historian John King explains, the Hollywood studios originally hope to use sound to penetrate international markets even more successfully than they had in the silent era through the use of dubbing. The early internationally dubbed films were unsuccessful, and in response, Latin American filmmakers exploited sound in a move toward greater local autonomy (31). Arguably, then, the musical numbers of *Los Angelitos negros* serve as a sign of authenticity for Mexican audiences-

ti meksička publika — element adaptacije namijenjen isključivo lokalnom gledateljstvu.

Mali crni anđeli istodobno imitiraju i preoblikuju figure američke melodrame upravo u vrijeme kada dolazi do pomaka u odnosu između Hollywooda i meksičke kinematografije. U ranim fazama filma, odnos između meksičke kulture i Hollywooda bio je vrlo problematičan: brojni meksički filmski djelatnici dobili su posao sjeverno od granice radeći iza kamere i dobivajući male rasistički obojene uloge kojima je rani Hollywood običavao prikazivati Meksikance na filmskom platnu. Međutim, loše ophođenje Hollywooda prema Meksikancima — ispred i iza kamere — doveo je do razvoja meksičke kinematografije. Među meksičkim filmašima ranoga Hollywooda našao se i Joselito Rodríguez, redatelj *Malih crnih anđela,* koji je preuzeo američku filmsku tehnologiju (optički zapis zvuka) i time postao predvodnik uspona zvučnog filma u Meksiku. Međutim, krajem 1940-ih, nakon bogate filmske produkcije tijekom Drugog svjetskog rata (kada se smanjio broj filmova uvedenih iz Hollywooda), proizvodnja je počela opadati. Nakon rata, prema navodima povjesničara Eduarda Alfaroa, meksička filmska industrija »*ponovno se uspostavila kao tipična kinematografija za široku potrošnju*« (90). *Mali crni anđeli* klasični su primjer nejasna statusa meksičkog filma u razdoblju neposredno nakon rata jer film zauzima nesigurno mjesto između tematske ovisnosti o Hollywoodu i približavanju žanrovskim novitetima.

Tekst graničnog područja?

Anzaldúa opisuje granicu između SAD i Meksika kao mjesto 'treće zemlje' nastanjene 'zabranjenim i nedopuštenim', ali i 'zlobnim, nastranim, homoseksualnim, problematičnim, križanim, crno-bijelim, miješanim, polumrtvim' (25). Samo takvi zabranjeni i prezirani identiteti — mješanci poput Ane Luise i Bilín; Joséa Carlosa koji uznemiruje rasne identitete pretvarajući ih u kazališne uloge; Fernanda, crnog plesača označena kao homoseksualca — obitavaju u *Malim crnim anđelima*. Jedan suvremeni roman američke spisateljice meksičkog podrijetla nagovijestio je načine na koje takav film, u okviru meksičke melodrame, progovara o poteškoćama onih koji žive na psihološkoj i političkoj granici. *Ljubeći Pedra Infantea* (*Loving Pedro Infante*, 2001) spisateljice Denise Chavez opisuje suvremeni Klub obožavatelja Pedra Infantea, čiji su članovi Amerikanke i Amerikanci meksičkog podrijetla koji pripadaju srednjoj klasi (članovi Kluba su žene i jedan homoseksualac) u pograničnom gradiću Cabroville u Teksasu. Roman kroz vizuru filmskih ostvarenja Infantea, među kojima su i *Mali crni anđeli*, prikazuje život u toj sredini. Već na samom početku glavna junakinja hvali film kao uostalom i sve Infanteove filmove, zbog prikaza ženske patnje: »*Kada bi postojao mjerač boli kojim bi se nasumce mogle testirati blondine i brinete, vjerojatno bi se pokazalo da blondine imaju sretniji život. Osim Ane Luise u* Malim crnim anđelima. *Ono što je učinila Pedru i njegovoj kćeri miješanog podrijetla je neoprostivo*« (152). No, poslije, kada u Klubu dođe na red rasprava o *Malim crnim anđelima,* razgovor se svede na pitanje rase i seksualnosti, dok neki od likova odbacuju problematiku koju je film potaknu-

an element of this adaptation created specifically for local viewers.

Los Angelitos engages in its simultaneous imitation and reshaping of its US melodramatic tropes at a moment when the relationship between Hollywood and Mexican film was shifting. Early film history reveals an ambiguous double bind in the relation between Mexican culture and Hollywood: many Mexican film workers got their start north of the border, working backstage and performing the racist bit parts that were the dominant image of Mexicans on screen in the early years of Hollywood. However, the bad treatment Mexicans received in Hollywood-both off-stage and on-was one of the factors that prompted the development of Mexican cinema. Among Mexican workers in early Hollywood was Joselito Rodríguez, the director of *Los Angelitos*, who appropriated American film technology (optical sound), and thus spearheaded the rise of sound film in Mexico. In the late 1940s, however, after a surge of movie-making during World War II (when the number of Hollywood films being exported decreased), production declined. In the postwar period, according to historian Eduardo Alfaro, the Mexican film industry »re-established itself by way of a generic cinema for popular consumption« (90). *Los Angelitos negros* provides a pivotal example of the ambiguous status of Mexican film in the immediate postwar period, for the film occupies an uneasy middle ground between its simultaneous thematic dependence on Hollywood and its movement toward generic novelty.

A Borderlands Text?

Anzaldúa figures the border between the US and Mexico as a site of a »third country« populated by »the prohibited and forbidden,« including »the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead« (25). Just such prohibited and despised identities-the mixed-race Ana Luisa and Bilín; José Carlos, who troubles racial identities by turning them into theatrical roles; Fernando, the black male dancer coded as gay-populate *Los Angelitos negros*. One contemporary Chicana novel hints at how such a film, among other Mexican melodramas, speaks to the difficulties of those living in psychological and political borderlands. Denise Chavez's *Loving Pedro Infante* (2001) depicts a contemporary Pedro Infante fan club made up of middle-class Chicanas/os (the group is made up of women and includes only one gay man) in the border town of Cabritoville, Texas. The novel uses Infante films, *Los Angelitos negros* among them, as a lens into the lives of the Cabritoville community. First, the heroine has praised the film, like all Infante films, for its depiction of female suffering: »if you had a Pain-O-Meter and randomly tested blonds and brunets, the blonds would probably come out with more favorable lives. Except Ana Luisa in *Angelitos Negros*. What she did to Pedro and to her little biracial daughter is unforgivable« (152). Later, however, when the group takes *Los angelitos* as its monthly topic, the discussion breaks down over race and sexuality, as several characters reject the questions the film has raised. As one character

o. Jedan od likova navodi: »*Crnci, homoseksualci, sve je to isto. Grijeh protiv Boga, prirode i Pedra Infantea*« (245). Recepcija *Malih crnih anđela* u romanu *Ljubeći Pedra Infantea* utjelovljuje heterogeni status te pogranične zajednice. Nedefinirano mjesto nastanjeno marginalnim subjektima koje opisuje Anzaldúa ujedno je i mjesto nasilja spram onih koji prelaze kodekse normativnog identiteta rase, klase i spola koje propituje Rodríguezov film.

Ustrajavanje Glorije Anzaldúe na nasilju pogranične kulture ne odgovara onim kritičarima koji takvim kulturama brzopleto pripisuju oznaku heterogenosti.[14] Kao stručnjakinja za američku književnost i kulturu koja prvi put ulazi u analizu takva međuameričkog teksta, više sam nego svjesna kulturalnih granica svog iščitavanja, pa stoga moje zaključke valja shvatiti kao jedno od mogućih čitanja. Iščitavanje *Malih crnih anđela* u okviru filmskih adaptacija *Imitacije života* i materijalog konteksta meksičke filmske industrije upućuje na moguću višesmjernu razmjenu i prisvajanje između SAD-a i meksičke filmske industrije 1940-ih godina, a ne na puku imitaciju koju zagovaraju povjesničari filma. Sagledani u kontekstu svojih američkih filmskih adaptacija, *Mali crni anđeli* daju naslutiti da se čak i obnovljene filmske verzije u pojedinim trenucima opiru tekstu kojem vjerojatno žele odati priznanje.[15] Preobražaj *Imitacije života* u *Male crne anđele* pod utjecajem meksičke kulture pokazuje jedan od načina na koji međukulturalno prisvajanje i recikliranje mogu stvoriti složena tekstualna rješenja trajne vrijednosti, koja zasjenjuju puke filmske imitacije kratka vijeka.

announces, »Black, gay, it's all the same thing. A sin against God, nature, and Pedro Infante« (245). The reception of *Los angelitos negros* in *Loving Pedro Infante* epitomizes the heterogeneous status of this border community. A site of ambiguity, populated by the liminal subjects Anzaldúa describes, it is also a site of violence against those who transgress the codes of normative identity-of race, class, and sex-that Rodríguez's film calls into question.

Anzaldúa's insistence on the violence of borderlands culture unsettles critics who might assimilate its notion of heterogeneity too easily.[14] As a specialist in US literature and culture embarking on my first analysis of this inter-American text, I am all too aware of the culturally specific limits of my own readings. My conclusions are thus necessarily provisional. *Los angelitos negros*, read against the *Imitation of Life* films and the material context of the Mexican film industry, suggests the possibility of multidirectional exchange and appropriation between the US and Mexican film industries in the 1940s-not just the imitations that film historians have argued for. Viewed in the context of its US counterparts, *Los Angelitos negros* suggests that even remakes carry their own moments of resistance to the text to which they ostensibly pay homage.[15] As the Mexican cultural context reshaped *Imitation of Life* into *Los Angelitos negros*, it provides an example of how cross-cultural appropriations and recyclings can create complex textual afterlives, exceeding mere imitations of cinematic life.

Bilješke

1 Studije granice (tzv. *Border studies*), koje prema riječima Mary Louise Pratt, američko-meksičku granicu nazivaju 'kontaktnom zonom', pojavile su se sredinom, odnosno potkraj 1980-ih. Od ranih 1990-ih (poglavito nakon donošenja Ugovora o slobodnoj trgovini Sjeverne Amerike) do danas proširile su se akademskim krugovima SAD. Za uvod u studije granice vidi: Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987); Jose David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: UC Press, 1997); Ramon Saldivar, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), Sonya Saldivar-Hull, *Feminism on the Borderland: Chicana Gender Politics and Literature* (Berkeley: UC Press, 2000). Vidi također radove izvođača performansa Guillerma Gomeza-Pene, koji svojim opusom neprestano kritizira stereotipno prikazivanje Meksikanaca i Amerikanaca meksičkog podrijetla, te se bavi problemom značenja graničnih područja. Jedno od najdostupnijih djela je *New World Borders: Prophecies, Poems, and Loqueras for the Turn of the Century* (San Francisco: City Lights, 1996).

2 Na film *Mali crni anđeli* naišla sam proučavajući opus Fannie Hurst i zahvaljujući svojoj dugogodišnjoj ljubavi prema filmskim adaptacijama njezina romana *Imitacija života*. Filmska verzija na koju upućujem nalazi se u Kongresnoj knjižnici u Washingtonu. Prema njihovim podacima, to je jedini postojeći primjerak u SAD. Međutim, čini se da se film može jednostavno nabaviti od meksičkih distributera.

3 Neki kritičari tvrde da je Fannie Hurst kroz prikaz uzburkanog odnosa između bjelkinja i crnkinja u *Imitaciji* progovorila o svojom prijateljstvu i zapošljavanju američke crne spisateljice Zore Neale Hurston. Pripadnici harlemske renesanse kritizirali su to očigledno međusobno iskorištavanje dviju spisateljica. Međutim, Hurstina pohvala Hurstonove — napisana kada je Zora Neale Hurston uvelike pala u zaborav nakon svoje smrti 1959. godine — i kratki osvrt Hurstonove na Hurstovu u njezinoj autobiografiji *Tragovi prašine na cesti* (*Dust Tracks on a Road*, 1942), otkrivaju mnogo složeniju pripovijest o međusobnoj ovisnosti i

Endnotes

1 Border studies, which calls attention to the US-Mexico border as a »contact zone,« in Mary Louise Pratt's words, began in the mid-to late-1980s. It has enjoyed a surge in the US academy from the early 1990s (particularly with the passage of NAFTA) since. For an introduction to border studies, see: Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987); Jose David Saldívar, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* (Berkeley: UC Press, 1997); Ramon Saldivar, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), Sonya Saldivar-Hull, *Feminism on the Borderland: Chicana Gender Politics and Literature* (Berkeley: UC Press, 2000). See also the work of performance artist Guillermo Gomez-Pena, whose work consistenly critiques stereotypes of Mexicans and Chicanos and problematizes the notion of borderlands; among the most accessible is *New World Borders: Prophecies, Poems, and Loqueras for the Turn of the Century* (San Francisco: City Lights, 1996).

2 I came to *Los angelitos negros* through my research on Hurst and long-term fascination with the *Imitation* films. The version of the film I screened may be found in the Library of Congress; according to their records, it is the only extant library copy in the US. However, it appears readily available from Mexican distributors.

3 Some critics have argued that Hurst's depiction of the vexed bond between white and black women in *Imitation* mirrored her own friendship with and employment of African American novelist Zora Neale Hurston. Harlem Renaissance intellectuals decried both authors for what appeared to be their mutually exploitative relationship. However, Hurst's eulogy for Hurston-composed when Hurston was largely forgotten upon her death in 1959-and Hurston's brief depiction of Hurst in her autobiography, *Dust Tracks on a Road* (1942), both reveal a more complex narrative of mutual dependence and respect (although certainly shaped by racial, class, and intellectual conflict) than the one Hurst charts in *Imitation of Life*.

poštivanju (iako, dakako, obilježenu rasnim, klasnim i intelektualnim sukobom) negoli to prikazuje Fannie Hurst u romanu *Imitacija života*.

4 Smještanjem radnje romana u Atlantic City, Fannie Hurst stavlja naglasak na potrošačko društvo i pokazivanje bijeloga ženskog tijela jer je Atlantic City kolijevka prvog američkog natječaja za ljepotu i natječaja za Miss Amerike. Vidi Angela Latham, *Posing a Threat: Flappers, Chorus Girls, and Other Brazen Performers of the American 1920s* (Wesleyan UP, 2001).

5 Vidi također roman *Passing* (1929) spisateljice Nelle Larsen, u kojem glavni lik, Brian Redfield, podjednako čezne za odlaskom u Brazil kako ne bi više trebao trpjeti tretman namijenjen crnom stanovništvu u Sjedinjenim Državama.

6 Sirkovo korištenje televizijskog seta za film *Sve što nebo dopušta* (*All that Heaven Allows)* ima istu funkciju: odrasla djeca glavne junakinje potiču je da gleda televiziju jer će imitacija života koju pruža televizija zamijeniti nedostatak strasti u njezinu stvarnom životu, koju će naposljetku ipak doživjeti s likom koji glumi Rock Hudson.

7 Vidi Richard Dyer, 'The Star: Lana Turner,' u *Imitation of Life: Douglas Sirk, Director*.

8 Sirk upućuje na utjecaj rada psihologinje dr. Kenneth Clark, spomenute u slučaju *Brown protiv Odbora za obrazovanje*, u prikazu crne američke djece u *Imitaciji* iz 1959. Kenneth Clark poticala je crnu djecu da odaberu između bijelih i crnih lutaka kako bi utvrdila što djeca povezuju s konceptom pozitivnog; crnoj djeci odmah su se svidjele bijele lutke. Na početku *Imitacije* mala Susie nudi Sari Jane crnu lutku; briznuvši u plač, Sara Jane zahtijeva bijelu lutku.

9 Vidi Eric Lott, *Love and Theft: Minstrelsy and the Making of the American Working Class* (New York: Oxford University Press, 1994), i Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants and the Hollywood Melting Pot* (Berkeley: UC Press, 1996).

10 Julia Tuñón navodi da je tada medijski potenciran slučaj otmice novorođenčeta također uzrokovao strah od rađanja u bolnici. Scene iz porodiljskog odjela vjerojatno su dodatno proširile strah od zamjene novorođenčadi, što je također jedna od tema književnih djela koja progovaraju o problemu miješanja rasa.

11 Uvjetno rečeno, *Mali crni anđeli* težište pomiču na uklapanje indijanskog stanovništva u meksičko društvo, što je uostalom bila tema brojnih filmova 1940-ih godina. Suosjećajni prema starosjedilačkom stanovništvu, filmovi su prema njima zagovarali humanost, no to su postizali izgradnjom pripovijesti u kojoj su Indijanci prikazivani kao bespomoćne žrtve, a glumili su ih neindijanski glumci s nedvojbenim europskim izgledom. Najpoznatije takvo ostvarenje je *María Candelaria* iz 1946.

12 O ranoj filmskoj estetici prikaza rase vidi Richard Dyer, *White* (1997).

13 O ulozi glazbe u američkoj rasnoj melodrami (koja nažalost ne uzima u obzir *Imitaciju života*) vidi Lindu Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton UP, 2001).

14 Prema njezinim riječima, »bijeli profesori i kritičari« često vrlo selektivno odabiru materijale iz područja *Borderlands/La Frontera* koje istražuju, prisvajajući »prijelaze unutar *mestizaje* i graničnih područja budući da bolje odgovaraju njihovu vlastitom iskustvu« (232). Također je vrlo zanimljivo uočiti njezin pesimizam prema meksičkim melodramama koje Chavez hvali: »Sjećam se (...) kada sam pretpostavljala da svi meksički filmovi govore o ljubavi majke prema djeci i patnjama kroz koje prolaze nezahvalni sinovi i kćeri kada nisu privrženi majkama« (82). Za Gloriju Anzaldúu meksička melodrama podupire upravo one seksualne i rodne stereotipove koje je ona sama morala odbaciti kako bi uspostavila identitet Amerikanke meksičkog podrijetla lezbijskog opredjeljenja.

15 Hrvatska televizija nedavno je omogućila vrlo zabavnu usporedbu. Promidžbena poruka za pretplatu za mobilnu telefoniju (*VIPmeDuo*) izruguje se hirovitim romantičnim zapletima meksičkih TV-sapunica: darovanje mobitela okončava žučnu svađu mladog meksičkog para. Ta se reklama, međutim, ne izruguje samo naglašenoj melodramatičnosti i artificijelnosti meksičkih sapunica (glumci nose prenaglašene kostime, rješavaju svađu u tren oka te se odjednom nađu u šumi u kojoj ih progoni medvjed) — već i njihovoj uspješnoj dominaciji na međunarodnim televizijskim tržištima, jer se promidžbena poruka, baš kao i same TV-sapunice, prikazuje s prijevodom u titlovima.

4 Hurst's setting of the novel in Atlantic City foregrounds the commodification and display of white female bodies, for Atlantic City was the home of the US's first beauty pageants and the home of the Miss America contest. See Angela Latham, *Posing a Threat: Flappers, Chorus Girls, and Other Brazen Performrers of the American 1920s* (Wesleyan UP, 2001).

5 See also Nella Larsen's *Passing* (1929) whose hero, Brian Redfield, also yearns to emigrate to Brazil to liberated from the US's treatment of blacks.

6 Sirk's use of the television set in *All that Heaven Allows* functions similarly, as the heroine's adult children urge her to embrace television, whose imitations of life would provide her with a substitute for the real passion she ultimately achieves with the Rock Hudson character.

7 See Richard Dyer on »The Star: Lana Turner,« in *Imitation of Life: Douglas Sirk, Director*.

8 Sirk references the work of psychologist Dr. Kenneth Clark, referenced in the *Brown v. Board of Education* case, with African American children in the 1959 *Imitation*. Clark encouraged black children to choose between white and black dolls to test which images they had internalized as positive; black children overwhelmingly favored white dolls. In the early moments of *Imitation*, the young Susie offers Sara Jane a black doll; Sara Jane, in angry tears, demands the white doll instead.

9 See Eric Lott, *Love and Theft: Minstrelsy and the Making of the American Working Class* (New York: Oxford University Press, 1994), and Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants and the Hollywood Melting Pot* (Berkeley: UC Press, 1996).

10 Tuñón reports that a highly publicized kidnapping of a baby also spurred women's fears of hospital births. Possibly, the scenes in the maternity ward evoke this anxiety, for baby switching is also a principal trope of the literature of racial passing and miscegenation.

11 Arguably, *Los angelitos* displaces concerns about the integration of Indians into Mexican society, the subject of a series of 1940s films. Films sympathetic to indigenous people argued for their essential humanity, but did so by charting narratives in which Indians were hapless victims, played by nonindigenous actors with European features. The best known of these is *María Candelaria* (1946).

12 On race in early cinematic aesthetics, see Richard Dyer, *White* (1997).

13 On the role of music in American race melodrama (which regrettably fails to take *Imitation of Life* into account), see Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson* (Princeton UP, 2001).

14 As she writes, »white teachers and critics« are often selective about the material from *Borderlands/La Frontera* they study, appropriating »the passages about *mestizaje* and borderlands because they can more easily apply them to their own experiences« (232). It is also interesting to note that Anzaldua's pessimism about the same Mexican melodramas that Chavez praises: »I remember... surmising that all Mexican movies played up the love a mother has for her children and what ungrateful sons and daughters suffer when they are not devoted to their mothers« (82). For Anzaldúa, Mexican melodrama enforced precisely the stereotypes about sex and gender she had to reject in order to claim an empowered Chicana and lesbian identity.

15 Contemporary Croatian television provides an amusing parallel. A recent ad for mobile phone plans (VIPmeDuo) parodies the turbulent romances of Mexican *telenovelas*. In this ad, the gift of a cell phone ends a stormy argument between a young Mexican couple. The ad mocks not only the high melodrama and artificiality of Mexican soaps-the actors wear overblown costumes, resolve their argument in seconds, and skip off into the woods pursued by a bear-but also their successful conquest of international television markets, for the ad appears-like the *telenovelas* themselves-complete with subtitles.

Bibliografija / Works Cited

Alfaro, Eduardo de la Vega, 1995, »Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-1964).« In Paranaguá 1995. pp. 79-93.

Anzaldúa, Gloria, 1987, *Borderlands/La Frontera*. 2nd ed. 1999. San Francisco: Aunt Lute

Bogle, Don, 1998, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks*: *An Interpretive History of Blacks in American Films*. 3rd ed. New York: Continuum Press

Chatman, Seymour, 1980, 'What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)', *Critical Inquiry* 7. 1 (1980): 121-140.

Chavez, Denise, 2001, *Loving Pedro Infante*, New York: Farrar, Straus, and Giroux

Doremus, Anne, 2000, *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*. New York: Peter Lang

Fischer, Lucy, ed, 1991, *Imitation of Life: Douglas Sirk, Director.* New Brunswick: Rutgers UP

Halliday, John. »Sirk on Sirk.« In Fischer, ed., 1991, pp. 226-231.

King, John, 1990, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso

Paranaguá, Paulo Antonio, 1995, *Mexican Cinema*. London: British Film Institute

—. »Ten Reasons to Love or Hate Mexican Cinema.« In *Mexican Cinema*. 1-13.

Tuñón, Julia, 1998, *Mujeres de Luz y Sombra en el Cine Mexicano: La Construccion de un Imagen, 1939-1952*. Mexico City: El Colegio de Mexico

UDK: 78:791.44.071.1 Lynch, D.

Ljubo Lasić

Zvuk podsvjesnoga — zvuk u igranim filmovima Davida Lyncha

Zvuk je gotovo poput droge. Tako je čist da se u vama počne nešto događati čim vam dopre do uha. Tako je prekrasno apstraktan. Najljepše je što ga je nemoguće u dovoljnoj mjeri analizirati jer je tako fantastično složen. To je prekrasno carstvo u kojem se može eksperimentirati. Događa se nešto magično što zvuk uzdiže u neki drugi svijet i ne može se osjetiti dok sve nije na svom mjestu. To nešto može se pojaviti u posljednjem trenutku, a osjeća se kada se zvuk i slika povežu na poseban način. To je nešto tako apstraktno. (Lynch, u: Woods, 1997: 185)[1]

Osjetljiva ravnoteža

Filmovi Davida Lyncha jedan su od najfascinantnijih zvukovnih opusa koji su se mogli čuti kroz zvučnike kinodvorana. Počevši od industrijskih i organičkih naleta iz *Eraserheada* do zvukovnih tapiserija potaknutih pričom u *Elephant Manu (Čovjek slon), Blue Velvetu (Plavi baršun)* i *Lost Highwayu (Izgubljena cesta),* Lynch nastavlja iznenađivati, strašiti i emocijama preplavljivati gledatelje u kinodvoranama. Pogledati film Davida Lyncha u kinu ne znači samo gledati i slušati. Lynch vas doslovce prenosi u svoj svijet, u kojem istovremeno draži i napada vaša osjetila narušavajući osjetljivu ravnotežu između svojih priča i naših podsvjesnih strahova i želja.

Već od svojih prvih filmskih pokušaja pa do današnjih dana Lynch je bio duboko zaokupljen svojim *soundtrackovima* pridonoseći zvučnim efektima, surađujući u oblikovanju zvuka i pišući riječi za pjesme, a odnedavno i sam oblikuje zvuk. Njegov je *sound designer* iz *Eraserheada, Elephant Mana, Dunea* i *Blue Velveta* bio, danas pokojni, Alan R. Splet. Ne treba podcjenjivati ulogu koju je Splet odigrao u stvaranju zvuka, kao ni ulogu koju je imao utječući na Davida Lyncha i senzibilizirajući ga za važnost zvuka. Iako je gotovo nemoguće definirati što je točno Splet, a što točno Lynch napravio u ovim filmovima, ja ću, radi jednostavnosti, govoriti o Lynchovoj uporabi zvuka budući da već od same scenarističke faze Lynch zna gdje i kada ključni zvukovi moraju biti uključeni u glavno snimanje i postprodukciju. Njegovi su scenariji zvukovne skice. Njegovi filmovi nisu tek puko nadopunjavanje zvuka i slike. Zvuk i slika kombiniraju se stvarajući uznemirujuće i originalne odnose koji udara-

1 Tekst je izvorno pisan na engleskom. Na hrvatski je prevela, uz autorizaciju Lasića, Nella Popović.

Ljubo Lasić

The Sound of the Subconscious — Sound in the Feature Films of David Lynch

Sound is almost like a drug, It's so pure that when it goes in your ears, it instantly does something to you. It's so beautifully abstract. The great thing is that it can't be picked to death, because it's so fantastically complicated. It's a beautiful realm to experiment in. There is a magical thing that happens that elevates it to another place. And it can't happen until everything is there. It can jump in those last moments, and it has to do with sound and picture working together in a certain way. It's such an abstract thing. (Lynch, in Woods, 1997: 185)

An uneasy equilibrium

The films of David Lynch comprise one of the more fascinating aural opuses put through cinema loud speakers. From the menacing industrial-organic assault of *Eraserhead* to the narrative-driven sound tapestries of *The Elephant Man, Blue Velvet* and *Lost Highway*, Lynch continues to surprise, scare and overwhelm moviegoers. Going to a David Lynch movie is not just about seeing and hearing. He literally transports you into his universe, where he both tickles and assaults your senses, disrupting the uneasy equilibrium between his stories and our subconscious fears and desires.

From his very first film efforts up to the present day, Lynch has been deeply involved with his soundtracks, contributing sound effects, collaborating on the sound design, writing lyrics for songs and more recently, designing the sound himself. His sound designer from *Eraserhead, The Elephant Man, Dune* and *Blue Velvet* was the late Alan R. Splet. The role Splet played in creating the sound, as well as in influencing and sensitizing David Lynch to the importance of sound, cannot be underestimated. Even thought it is nearly impossible to define what exactly Splet did and what exactly Lynch did in these films, I will, for the sake of simplicity refer to Lynch's use of sound since, as early as the script phase, Lynch already knows where and how key sounds are to be incorporated into principle shooting and post-production. His scripts are aural blueprints. In his films, sound and image do not merely complement each other; they are combined to create disturbing and original relationships that punch and jab at our subconscious. Obviously, Lynch is not the only author who approaches the creation of his soundtracks so pedantically. He is, however, a true auteur. His preoccupations and obsessions bulldoze their way into each of his films, creating pieces of cinema that, paradoxically,

Twin Peaks

Lynch na snimanju

ju i probadaju našu podsvijest. Lynch, naravno, nije jedini autor koji pristupa stvaranju svojih *soundtrackova* tako pedantno. On je, međutim, istinski *auteur.* Njegove preokupacije i opsesije silovito prodiru u svaki njegov film stvarajući djeliće kinematografije, koji, paradoksalno, nadilaze, ali istovremeno i najživlje predstavljaju žanr u kojem je odlučio raditi.

Tehnologija pomaže

Tehnički napredak u snimanju zvukova i manipulaciji zvukovima tijekom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina prošloga stoljeća omogućio je dotad neviđeni stupanj manipulacije zvukovima. Za Lynchovu je uporabu zvuka od ključne važnosti bio njegov rad u Američkom filmskom institutu *(American Film Institute,* AFI) u Los Angelesu, koji je djelomično financirao *Eraserhead.* Ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća AFI je u smislu svoje strukture bio vrlo otvoren, što je omogućilo studentima filmske umjetnosti poput Lyncha da eksperimentiraju u drugim područjima koja su ih zanimala, a koja su povezana s filmom. Tako je Lynch upoznao Alana Spleta i čudesne mogućnosti pokretne opreme za snimanje zvuka, hiperosjetljivih mikrofona, višekanalnoga snimanja i miksanja, a posebice elektroničku manipulaciju zvukovima. Sve je to pridonijelo novom pristupu zvuku među mladim filmskim stvaraocima. Ta je sposobnost eksperimentiranja zvukom kroz cjelokupnu produkciju i postprodukciju dovela do toga da zvuk utječe i oblikuje sliku u istoj onoj mjeri u kojoj slika oblikuje zvuk. Rezultat je bio vrlo različit od svega što se u filmovima dotad moglo čuti. Redatelji poput Lyncha, Francisa Forda Coppole i Georgea Lucasa shvatili su da ta bliska povezanost zvuka i slike ima moć da nas doslovce prenese u drugu galaksiju *(Star Wars),* nadnaravnu ratnu zonu *(Apocalypse Now)* i ekspresionističku noćnu moru (*Eraserhead*).

Pristup

U ovom ću diplomskom radu pokušati dati pregled nekih tehnika koje Lynch upotrebljava u svom oblikovanju zvuka. Za neke ću filmove upotrijebiti originalne scenarije kako bih ilustrirao Lynchovu uporabu zvuka. Ako je riječ o filmovima u kojima je scenarij za neke scene dulji od dvije stranice, both transcend and most vividly represent the genre he has chosen to work in.

Technology helps

The technical advances in sound recording and sound manipulation during the late 1960's and early 1970's allowed for an unprecedented degree of sound manipulation. Crucial to Lynch's use of sound was his stint at the American Film Institute in Los Angeles (AFI) which partially financed *Eraserhead*. In the early 1970's the AFI was very open structured, which allowed film students like Lynch to experiment in other film related fields which interested them. He was thus introduced to Alan Splet and the amazing possibilities of portable sound equipment, hyper sensitive microphones, multi-track recording and mixing and, especially, electronic sound manipulation. These all contributed to a new approach toward sound among young filmmakers. This ability to experiment with sound all through production and post production led to sound influencing and shaping the picture just as much as the picture shaped the sound. The result was very different from anything that had been heard before. Directors like Lynch, Francis Ford Coppolla and George Lucas realized that this intimate marriage of sound and image had the power to literally transport us to a fantasy universe (*Star Wars*), a surreal war zone (*Apocalypse Now*) and an expressionistic nightmare (*Eraserhead*).

The approach

In this paper I will attempt to create an overview of some of the techniques Lynch uses in his sound design. For some films I will use the actual scripts to illustrate Lynch's use of sound. For other films, where a scene might be written over too many pages, I will summarize the action. Naturally, some techniques are used repeatedly in various films, and to analyze each one would be redundant. I will, therefore cover those films where specific techniques are used most clearly.

Soundtracks are traditionally divided into three basic elements.

1. sound effects
2. music
3. speech

Lynch mixes and plays with these elements to create new and exciting relationships in his soundtracks. He might use speech as a sound effect like in *Dune* and *The Elephant Man*. He will use music as dialogue in *Blue Velvet* and *Mullholland Drive*. *Eraserhead*'s complexly layered sound effects function as music.

Sound effects, music and speech will also serve as the three subdivisions of my analysis of Lynch's use of sound in his feature films.

ukratko ću prepričati radnju takvih scena. Neke se tehnike, naravno, ponavljaju u raznim filmovima te bi bilo suvišno analizirati svaku takvu tehniku. Stoga ću obuhvatiti one filmove u kojima su posebne tehnike najjasnije upotrijebljene.

Soundtrackovi se tradicionalno dijele na tri osnovna elementa:

1. zvučne efekte,
2. glazbu,
3. govor.

Lynch miješa te elemente i igra se njima kako bi stvorio nove i uzbudljive relacije na svojim *soundtrackovima.* Ponekad će upotrijebiti govor kao zvučni efekt, kao što je to učinio u *Duneu* i *Elephant Manu,* a ponekad glazbu kao dijalog, kao što je to slučaj u *Blue Velvetu* i *Mulholland Driveu.* U *Eraserheadu,* pak, složene razine zvučnih efekata funkcioniraju poput glazbe.

Zvučni efekti, glazba i zvuk predstavljat će ujedno i tri potpodjele moje analize Lynchove uporabe zvuka u njegovim igranim filmovima.

(1) Zvučni efekti

San o mračnim i uznemirujućim stvarima

Eraserhead je film koji nije jednostavno analizirati. Sve je u tom filmu složeno i višeznačno, ponajprije uporaba zvuka. Od uvodne sekvence, u kojoj protagonist Henry Spencer lebdi u beštežinskom stanju na magličastoj podlozi, prateći blok zvučnih efekata pogađa vas poput teretnoga vlaka i ne popušta.

> *Lynchov talent počiva u njegovoj sposobnosti da drži gledatelja do gležnja duboko u psihološkom i estetskom živom pijesku, orkestrirajući sablasni sklad krajnosti u nadnaravnom okruženju u kojem apsolutno značenje nikada nije jasno.* (Wood, 1998)

Zagonetne postupke filmskih likova i neočekivani smjer u kojem se priča razvija prate jednako zagonetni, ali konzistentni zvukovi, što stvara hermetičku, ali i jasnu sintaksu u filmu. Primjerice, na svom putu do doma obitelji X, glavni lik Henry Spencer čuje divlje lajanje psa. Henry prestrašeno reagira na taj zvuk i djelomično mijenja put kojim je krenuo do kuće obitelji X. Kad stigne na odredište, čujemo tajanstven zvuk sisanja, ali ne vidimo odakle dolazi sve dok se scena znatno ne razvije. Tek poslije, na podu dnevne sobe obitelji X, otkrivamo ženku psa koja leži doslovce osušena od sisanja svojih desetak štenaca. Tijekom nevjerojatno bizarne scene večere otkrivamo da su Henry i mlada Mary X imali 'dijete' zajedno. Zvukovi divljeg lajanja psa i sisanja štenaca upotrijebljeni su kako bi nas podsvjesno pripremili za doživljavanje vijesti o 'bebi' kao mogućoj prijetnji. Kada konačno ugledamo 'bebu' u jednoj kasnijoj sceni, prijetnja postaje stvarna budući da je potomak Henryja i Mary X sve samo ne slatka i umiljata beba.

Ti enervantni zvukovni elementi, zajedno sa zvukovima pare, vlakova i strojeva koji ih nadglasavaju, služe kao pokretači emocija u cijelom filmu. Ta tehnika nije nova. Zvuk se kao emocionalno i narativno pomagalo upotrebljavao od

1) Sound effects

A dream of dark and troubling things

Eraserhead is a film that defies easy analysis. Everything about the film, especially the use of sound, is complex and ambiguous. From the opening sequence with protagonist Henry Spencer floating weightless against a nebulous background, the accompanying wall of sound effects hit you like a freight train and they don't let up.

> *Lynch's talent lies in keeping the viewer ankle-deep in ever-shifting psychological and aesthetic sands, orchestrating eerie convergences of opposite extremes, in a surreal landscape where absolute meaning is never clear.* (Brett Wood, *Focus on Art and Film*, 22/5 Sept. Oct 1998)

The enigmatic actions of the film's characters, and the unexpected directions the story takes are all accompanied by equally enigmatic, but consistent, sounds. This serves to create a hermetic, yet clear syntax within the film. For instance, on his way to the X family residence, main character Henry Spencer hears the ferocious barking of a dog. He reacts to the sound in a frightened manner and slightly changes the route he was taking to the house. Upon arriving at their home, we hear a mysterious suckling noise that we do not see the source of well into the scene. Later, we discover a bitch lying on the X's living room floor being literally sucked dry by a dozen of her offspring. During the incredibly bizarre dinner scene, we discover that Henry and young

Plavi baršun

početaka zvučnoga filma. Međutim, ono što *Eraserhead* čini jedinstvenim jest činjenica daje Lynch odlučio istražiti svijet podsvijesti, odnosno psihološki svijet. U tom je kontekstu njegova uporaba zvuka nevjerojatna. To se najbolje vidi u svim scenama u kojima je Henry duboko zamišljen. Naime, prije nego što Henry utone u svoje misli, *soundtrack* vrvi zvukovima koji se međusobno natječu za pridobivanje naše pozornosti. Kada se Henry konačno smiri i kada god dulje zuri u radijator ili zid ili bilo što drugo, jedan jedini zvuk polako počinje dominirati i neumoljivo rasti do trenutka u kojem postaje jedino što gledatelj čuje. Znakovito je da nam Lynch pomaže da doživimo nešto što svi uzimamo 'zdravo za gotovo', a to je selektivno slušanje. To je nešto što Henry u svom kaotičnom svijetu koji ga nadvladava postiže tek u rijetkim trenucima lucidnosti i preispitivanja svoga unutarnjeg 'ja'.

Tihi krici koji odjekuju u umu

Upravo je u zvukovima i potpunoj odsutnosti svakog zvuka u svojstvu soundtracka Lynch najjasnije prisutan u Elephant Manu*... Zvukove prati njihova negacija — apsolutna tišina... Zvukovi prenose temu filma, zvukovi određuju raspoloženje koje vlada u filmu.*

Najprije su to zvukovi viktorijanskog Londona, industrijski, moderni i urbani... Zvukovi nas prenose u londonski East End: jeftino brbljanje u pubu, kapanje vode koja otječe, sukljanje tvorničkih plamenova, paljenje plinskih svjetiljki u bolničkim odjelima. To su ujedno i zvuci Čovjeka slona (Johna Merricka kojeg glumi John Hurt): tuljenje zvijeri, vrištanje novorođenčeta, teško disanje deformiranog bogalja koji hramlje bolnicom... To su zvukovi onoga što Čovjek slon proživljava: nečujnu prazninu svoga kaveza, pretjerani aplauz svojih prijatelja u Drury Laneu, dugo, dugo, prodiruće odjekivanje podsmijeha i gnušanja.

Prenaglašeni i iskrivljeni, zvukovi lebde u zraku. Scenom dominiraju zvukovi bolničkog sata i Merrickova prestrašena disanja dok se uspinje prema svojoj sobi. U drugim scenama zvuk postaje gotovo nečujan. Merrickove su posljednje riječi tek mrmoreći šapat. Scene su nečujne slike. Lynch i Splet čine tišinu bolno glasnom. Dok kamera ula-

Twin Peaks

Mary X have had a 'baby' together. The sounds of the ferocious dog barking, and the suckling pups both served to subconsciously program us into perceiving the news of the 'baby' as a possible threat. When we do finally see the 'baby' in a later scene, the threat has become real since their offspring is anything but cute and cuddly.

These unnerving audio elements coupled with the overbearing sounds of steam, trains and machinery all serve as emotional prompts throughout the film. This technique is not new. Sound as an emotional and narrative tool has been in use since the beginnings of the sound film. However, what is unique about *Eraserhead* is that Lynch has opted to explore the subconscious, i. e. the psychological realm. In this context, his use of sound is uncanny. A beautiful illustration of this is whenever Henry is portrayed to be deep in thought. Namely, before Henry becomes contemplative, the soundtrack is teeming with various sounds that compete for our attention. When he does finally settle down and stare at his radiator, or his wall or whatever for any longer period of time, a single sound begins to slowly dominate and inexorably grow to the point that it is the only thing audible. Significantly, Lynch is letting us experience something that we all take for granted, i. e. selective hearing. It is something that Henry, in his chaotic and overbearing world, only achieves in rare moments of lucidity and inner reflection.

Silent screams that echo in the mind

It is in the noises and the absolute absence of any noises as soundtrack that Lynch is most distinctly present in The Elephant Man... The noises are accompanied by their negation — absolute silence... Noises convey the film's theme; noises set the film's mood.

»First, these are the sounds of Victorian London; industrial, modern and urban... The noises convey London's East End: the cheap chatter of a pub, the dripping of draining water, the blast of factory flames, the lighting of gas lamps in the hospital wards. These are also the sounds of the Elephant Man (John Merrick played by John Hurt); the trumpeting of the beasts, the shrieking of a newborn child, the labored breathing of the deformed cripple as he hobbles through the hospital... They are the sounds of this experience: the noiseless void of his cage, the exaggerated applause of his friends at the Drury Lane, the elongated, piercing peals of ridicule and disgust.

Sound are exaggerated, distorted and suspended. Noises of the hospital clock and Merrick's frightened breathing as he climbs to his room overpower the scene. At other times sound becomes almost inaudible: Merrick's last words are a muttered whisper. Scenes are silent pictures. Lynch and Splet make the silence painfully noisy. As the camera goes into the slit cut in Merricks's mask, there is the sound of a tremendous rush of wind. The soundtrack sucks out the air, the breath, and then swallows us up into Merrick's silent mental world. There is the noiselessness of an abyss.

Communicating through sounds is also accomplished in their rhythm and occurrence. For example, tremendous pounding. Bytes (Merrick's evil circus proprietor) knocks for Merrrick to perform on cue like a trained animal.

zi u prorez na Merrickovoj masci, javlja se zvuk strahovitog naleta vjetra. Soundtrack najprije isisava zrak i izdah, a potom nas uvlači u Merrickov nečujan mentalni svijet i nastupa tišina bezdana.
Komuniciranje putem zvukova postignuto je i njihovim ritmom i učestalošću. Uzmimo za primjer strahovito lupanje. Bytes (Merrickov zao vlasnik cirkusa) lupa kako bi Merrick nastupio točno na njegov znak poput trenirane životinje. Mothershead (arogantna medicinska sestra) udara po stolu prijemnog šaltera bolnice kako bi Merrick učinio što mu se kaže. Dok ga dr. Treves (Merrickov ljubazni dobročinitelj) pokušava pregledati, Merricka užasava jednako zahtijevajuće lupanje drugog liječnika izvan ordinacije. To se lupanje stapa s lupanjem srca Čovjeka slona. Zvukovi su prenaglašeni i nadilaze uobičajene granice naše sposobnosti slušanja te ih čujemo onako kako bismo ih inače osjećali — kao ekspresionistički oblikovane zvukove. (Kaleta, 1995: 61-63)

Jedno uho čuje, drugo ne čuje

Blue Velevet film je zvuka i o zvuku. Usredotočen je na traženje naše sposobnosti slušanja, a svoju priču razvija upravo kroz tu sposobnost gledatelja dok oni prate kameru koja ulazi u svijet zvukova.

Auditivna pomagala često pojačavaju vizualni efekt kadrova u cijelom filmu. Vizualno se javlja u tandemu ili u sukobu s auditivnim, neovisno o narativnoj stvarnosti... Primjerice, zvuk industrijske ili mehaničke opreme glasniji je i češće se čuje nego što se narativno stvarni izvori zvuka vide. Ponekad se zvukovi čuju potpuno izvan te narativne stvarnosti, odnosno izvan 'filmske kriške realnosti'. Važno je istaknuti da nas početni prizori odvode u svijet zvukova i tišine. Scene su ostvarene tišinom. Bez ikakve glazbe, šuma ili riječi, protagonist Jeffrey dječački preskakuje grebene na praznom gradilištu prije nego što će posjetiti oca u bolnici. Scena u bolnici je statična, sterilna i institucionalna. Na bolničkom krevetu cjevčice u starčevu nosu izgledaju poput noćne more visoke tehnologije. Iako Jeffrey pokušava progovoriti, bolna tišina scene vrišti neostvarenim porukama između onemoćala oca i sina koji sazrijeva i odrasta. U trenutku kada se otac i sin uhvate za ruke, g. Beaumont nerazumljivo nešto mrmlja. Nijedan od njih ne uspijeva uspostaviti komunikaciju. Uz bolesnički krevet Jeffrey uopće ne uspijeva reći ono što bi želio. Jednako je znakovito da on ne uspijeva ni čuti ono što bi želio čuti. (Kaleta, 1995: 124-135)

Drveće šapuće

Martha P. Nochimson ima zanimljivo mišljenje o važnom elementu zvuka u Lynchovim filmovima, posebice u *Twin Peaksu*:

Lynchovi su filmovi prepuni jasna prizivanja onoga što ja zovem 'jezikom vjetra', vizualnom evokacijom slobodne energije koja je obično nevidljiva, ali i u sukobu sa sputavajućim granicama kulturne forme koja obično predstavlja sve ono što jest vidljivo. Primjerice, njegov utjecaj na Twin Peaks ispunjava ekran užitkom koji se osjeća u zra-

Mothershead (overbearing nurse) pounds on the hospital reception desk so Merrick will do as he is told. While Dr. Treves (Merrick's kind benefactor) is trying to examine him, Merrick is terrified by that same demanding pounding by another doctor outside the door. The pounding merges with the pounding of the Elephant Man's heart.

The noises are exaggerated beyond normal hearing to sound as they would be felt: expressionistic sound design. (Kaleta, David Lynch, p. 61-63)

In one ear — off with the other

Blue Velvet is a film of and about sound. The film centers on the finding of ear and presents its story from within that ear as we follow the camera into a universe of sound. »Throughout the film, aural devices often enhance the visual of shots. The visual occurs in tandem or in tension with the auditory, independent of the narrative reality... For instance, the sound of industrial or mechanical equipment is heard louder and more frequently than the narratively real makers of the sounds are pictured. At times the sounds are heard completely outside the narrative reality, i. e., the slice-of-life level of the film.

It is important to note that the opening visual images take us into an auditory world of sounds and silence. Scenes are scored with quiet. Without music, noise or words, protagonist Jeffrey boyishly skips stones in a vacant lot before visiting his father in the hospital. The hospital scene is static, sterile and institutional. In the hospital bed, the hoses in the old man's nose look like a high-tech nightmare. Although Jeffrey makes an attempt to speak, the scene's painful silence screams of thwarted messages between fallen father and maturing son. As father and son grasp each other's hands, Mr. Beaumont garbles incomprehensibly; neither of them can communicate. At the sickbed, Jeffrey never manages to say what he wants. Equally important, Jeffrey does not hear what he wants to hear.' (Kaleta, 1995: 124-135)

The whispering trees

Martha P. Nochimson has an interesting take on an important sound element in Lynch's films and especially in *Twin Peaks*:

Lynch's films are full of overt references to what I call the 'the language of the wind, ' a visual evocation of free energy, ordinarily invisible, in tension with the narrow confines of cultural form, ordinarily all that is visible. For example, his influence on Twin Peaks fills the screen with the pleasure of air in the recurring sensory images of the rising and falling of the Douglas fir broughs in the wind, and of the traffic light swinging on a wire. The pleasurable presence of what is 'out there' is part of all of his films. (Nochimson, 1997: 36)

Acutely aware of the diluted effect of his sounds and images on the small television screen Lynch comments:

ku u prisjećanju na čulne slike grana pačuge koje se dižu i spuštaju na vjetru i svjetla semafora koji se njiše na žici. Prisutnost onoga što postoji 'tamo negdje' i što nas ispunjava zadovoljstvom osjeća se u svim njegovim filmovima. (Nochimson, 1997: 36)

Bolno svjestan razvodnjena efekta zvukova i slika iz svojih filmova prikazanih na televizijskom ekranu, Lynch ističe:

Moć je većine filmova u veličini slike, u zmku i romanci. Na televizijskom ekranu pati zvuk, kao što pati i efekt takva zvuka. Samo jednim treptajem oka ili okretanjem glave uočavate stolić na kojem se nalazi televizor, vidite tepih, ispisane komadiće papira, toster koji se tu nekim čudom zatekao ili nešto slično. U sekundi ste izvan slike. U kinu pak, kada je ekran velik, a zvuk dobar, film postaje vrlo moćan, čak i ako je loš.
Primjerice, štogod ja pokušavao postići miksanjem zvuka, to nikada ne zvuči dobro na televiziji. Imali smo jako dobre miksere zvuka i naporno radili kako bi stvari zvučale kako treba, ali reklame su uvijek bile deset decibela glasnije. (Lynch u: Rodley, 1997: 126)

Stanje prestravljenosti

Kao i u *Eraserheadu,* tako je i *soundtrack* u *Lost Highwayu* posebno zamišljen kako bi vas prestravio. Posebni su zvukovi upotrijebljeni kao emocionalni i narativni signali. Dolazak tajanstvene video vrpce uvodi segment uznemirujućeg tutnjanja koji je upotrijebljen kako bi naglasio one elemente koji nas još više uznemiruju. Druga značajka tog *soundtracka* jest upotreba frekvencije i kontrasta decibela. Najstrašniji su trenuci, kojima prethodi duboko, potmulo tutnjanje, postignuti ili pomoću vrištećih violina u stilu Bernarda Hermanna ili posebno izabranim i bolno glasnim odlomkom iz neke pjesme.

Lynch o svojoj upotrebi zvuka u *Lost Highwayu* govori s Chrisom Rodleyjem u knjizi *Lynch on Lynch*:

Chris Rodley: Kao i u velikom dijelu vašeg opusa, tako je i u Lost Highwayu *središnja tema dom, ...a u tom je domu zvuk vrlo važan. Možete li mi reći nešto o svojoj upotrebi zvuka u tom filmu?*

Dina

The power of most movies is in the bigness of the image and the sound and the romance. On TV the sound suffers and the impact suffers. With just a flick of the eye or turn of the head, you see the TV stand, you see the rug, you see some little piece of paper with writing on it, or a strange toaster or something. You're out of the picture in a second. In a theatre, when the screen is big and the sound is right, a movie is very powerful, even if it stinks.

For instance, no matter what I tried to do in the sound mix, it never sounded good on TV. We had great mixers, and worked hard on getting things going. But the commercials were always ten decibels louder. (Lynch in Rodley, 1997: 175)

Being very afraid

Like Eraserhead, Lost Highway's soundtrack is specifically designed to put you on the edge of your seat. Specific sounds are used as emotional and narrative cues. The arrival of a mysterious videotape introduces a disturbing rumbling noise that will serve to underscore some of the film's more disturbing elements. Another feature of the soundtrack is the use of frequency and decibel contrasts. The scariest moments, preceded by the deep rumbling noise, are either scored with Bernard Hermann-like screaming violins or an appropriate song excerpt played excruciatingly loud.

Lynch talks about his use of sound in *Lost Highway* to Chris Rodley in the book *Lynch on Lynch*.

Chris Rodley: As in so much of your work Lost Highway *focuses on the home... and in that home, sound is very important. Can you say something about your use of sound in the film?*

David Lynch: The home is a place where things can go wrong, and the sound comes out of that idea. If you have a room, and it's really quiet, or if there's not sound, you're just looking at this room. If you want a certain kind of mood, you find the sound that creeps into that silence: that starts giving you a feeling. And there are also sounds that kill a mood. So its getting rid of everything that you don't want, and then building up all the things that are gonna support it and make it whole. Because of the sequence of somebody moving through time, because of this idea here, and that sound there, a word here, and a look there when the music hits, people start crying. Or they start laughing hysterically, or they become very afraid. How does it work? It's unbelievable, the power of cinema.

Rodley: Fred and Renee's house is full of deep rumbles, like an imminent Los Angeles earthquake — trouble from the very core of the planet.

Lynch: Right. There's one channel of the six-tracks that's going to the subwoofer. There's so much power there, and it gets all that low stuff. There's an uneasiness there. You've just got to keep pushing the pressure, but you can't abuse it. (Rodley, 1997: 73)

David Lynch: Dom je mjesto u kojem stvari mogu krenuti po zlu i zvuk polazi upravo od te ideje. Ako imate sobu i vrlo je tiho ili uopće nema zvuka, jednostavno gledate tu sobu. Želite li postići određeno raspoloženje, pronalazite zvuk koji se uvlači u tu tišinu i tako počinje stvarati određenu atmosferu. Ali ima i zvukova koji uništavaju ugođaj. Dakle, najprije se rješavate svega što ne želite na ekranu, potom unosite sve ono što će to naglasiti i izgrađujete cjelinu. Upravo zbog tog slijeda kojim se netko kreće kroz vrijeme, zbog jedne ideje tu, zvuka tamo, jedne riječi tu, pogleda tamo, ljudi počinju plakati kada se konačno začuje glazba. Ili se počnu histerično smijati ili se neopisivo prestraše. Kako to postižemo? Nevjerojatno je to, to je moć filma.
Rodley: Dom Freda i Renee prepun je potmulog tutnjanja kao uoči potresa u Los Angelesu — muke u samom srcu planeta.
Lynch: Točno. Jedan od šest kanala ide do zvučnika za duboke tonove. Tu ima toliko snage i čujete sve te niske tonove. Osjećate nelagodu. Možete nastaviti s pritiskom, ali ga ne smijete zlouporabiti. (Rodley, 1997: 73)

Nevidljiva prijetnja

Lynchov afinitet prema slušnom voajerizmu i prisluškivanju očigledan je u *Mulholland Driveu*. Lynch je preuzeo Bressonovu maksimu: »*Ako sliku možete zamijeniti zvukom, svakako to učinite*«, i potpuno je uklopio u svoju tehniku filmskog stvaralaštva. U sljedećoj je sceni prisluškivanjem postignuta nevjerojatna razina napetosti. Žena koju pratimo upravo se uspjela uvući u stan nakon što je provela noć u grmlju. Bila je napadnuta i ima ozbiljnu ozljedu glave. Vrlo je dezorijentirana i nemoćna.

INT. STAN — CIK ZORE
Žena ulazi u dnevnu sobu u kojoj je ostao još jedan veliki kovčeg. Prolazi dalje stanom i šćućuri se u stražnjem kutu kuhinje. Osluškuje korake koji dolaze iz dvorišta. Čuje kako crvenokosa žena i vozač taksija uzimaju kovčeg. Čuje kako spuštaju kovčeg kada dođu do dvorišta. Čuje korake crvenokose žene koja se vraća u stan, a potom čuje korake koji se približavaju kuhinji. Sledivši se u svom kutu, tamnokosa žena podiže oči prema crvenokosoj ženi koja prolazi točno pored nje, uzima snop ključeva s kuhinjskog pulta i napušta stan. Žena u kutu čuje kako se vrata zaključavaju. Njezino se tijelo opušta, ona sklizne na kuhinjski pod i gubi svijest.

Zvuk u ovoj sceni, zajedno s jednim jedinim statičkim kadrom, pomaže stvaranju osjećaja dezorijentiranosti i nelagode gledatelja. Mi smo, baš kao i sam lik, u nepoznatu prostoru, okruženi nepoznatim ljudima i zvukovima. Znamo da crvenokosa vlasnica stana koju nakratko vidimo odlazi na odmor. Isto smo tako svjesni činjenice da je žena na tlu ozlijeđena i da se skriva iz vrlo dobra razloga. Ne želimo da je pronađu i nadamo se da će vlasnica stana što prije otići. Ta je scena izvrstan primjer ekonomičnosti Lynchove tehnike. Neki bi manje vješt redatelj snimio i vlasnicu stana i ozlijeđenu ženu te ih isprepleo u montaži kako bi postigao napetost. Lynch zna da je ono što ne vidimo, ali čujemo, najveća

Plavi baršun

The unseen threat

Lynch's affinity for aural voyeurism, eavesdropping, is evident in *Mulholland Drive*. He has taken Bresson's maxim, »If a picture can be replaced by a sound, by all means, replace it.«, and incorporated it fully into his filmmaking technique. The following is a scene where eavesdropping creates an enormous amount of suspense. The character we are following has just managed to sneak into an apartment after spending the night in the bushes. An attempt on her life has been made and she has a serious head wound. She is very disoriented and helpless.

INT. APARTMENT — EARLY DAWN
The woman comes into a living room where a single trunk remains. She goes further into the apartment and crouches down in a back corner of the kitchen. She listens as footsteps come across the courtyard. She hears the red-headed woman and the cab driver get the trunk. She hears them set it down once they have it in the courtyard. She hears the steps of the red-headed woman come back inside the apartment. She hears the footsteps go all around the apartment and then she hears the footsteps come toward the kitchen. Remaining frozen, the dark-haired woman's eyes look up as the red-headed woman walks right past her, grabs a set of keys off the kitchen counter, then leaves the apartment. The woman can hear the door being locked. She lets go, slides to the kitchen floor, and passes out.

Sound in this scene, coupled with a single static shot, serves to create a sense of disorientation and uneasiness in the viewer. We, like the character, are in an unfamiliar space, surrounded by unfamiliar people and sounds. We know that the briefly seen red-headed apartment owner is leaving on vacation. We are also aware of the fact that the woman on the floor is injured and hiding for a very good reason. We do not want her to be discovered, and are hoping that the apartment owner will leave as soon as possible. This scene is a great example of Lynch's economy of technique. A lesser director would have filmed both the apartment owner and injured woman and intercut them to achieve suspense.

prijetnja, pogotovo ako je to što ne vidimo, ali čujemo, obična, debela, sredovječna žena koja odlazi na odmor.

(2) Glazba

Orgulje i tvornički dim

Kao i svaki drugi element u poremećenom svijetu *Eraserheada,* tako je i glazba 'zaražena' jednim oblikom industrijske bolesti. Sam u svojoj sobi, Henry pokušava kroz glazbu pobjeći od zaglušujuće industrijske buke svoga svijeta. Na zastarjeli gramofon stavlja ploču sa skladbom Thomasa 'Fatsa' Wallera izvedenu na pomalo raštimanim orguljama. Ploča je stara i izgrebena, igla gramofona istrošena, a zvučnik još i više iskrivljuje zvuk koji se iz njega čuje. Stoga je snimka u nevjerojatnom *low-fi* izdanju potpuno zatrpana ispod težine industrijskih zvukova koji izvana prodiru u sobu.

Izborom glazbe u ovoj je sceni također naglašen Henryjev mehaničko-industrijski svijet koji sve nadvladava. Orgulje bude asocijacije na karnevale, vrtuljke i predstave s nakazama. U fizičkom je smislu sam instrument glazbeni ekvivalent tvorničkih dimnjaka. Cijevi su sastavni dio vizualnoga u *Eraserheadu,* pa čak i tema razgovora između g. X i Henryja Spencera. Cijevi odjekuju uznemirujućim industrijskim i organičkim zvucima. Cijevi 'proizvode' glazbu. Lynch je stvorio hermetički svijet u kojem Henry ne pronalazi nikakvo olakšanje.

Potisnuta sjećanja

Glazba je slikovita u *Elephant Manu* jer stvara raspoloženje i prenosi teme filma.

> *Uspjeh ove partiture počiva u njezinoj profinjenosti. Skladatelj John Morris stvorio je savršenu pratnju crnim i bijelim slikama. Tri su obilježja njegovih partitura osobito važne: primjerenost, raspoređenost i ponavljanje.*
> *Kao prvo, zvuci glazbe primjereni su kronološkom razdoblju koje je prikazano, te partiture pridonose ugođaju stvorenu u filmu. To je vjerojatno najznakovitije u sceni božične pantomime. U toj je epizodi Merrick izgubljen u svijetu ljepote i iluzije. I dok u filmu gledamo montažu slika na pozornici, slika koje prolaze Merrickovom maštom, glazba se uzdiže potpuno neometana. Glazba, koju izvodi kućni orkestar, i ovdje posjeduje vlastitu narativnu stvarnost, a ne tek umetnuto filmsko pomagalo.*
> *Glazba se u film The Elephant Man i kriomice uvlači. Način na koji je unesena važniji je od same vrste glazbe. Ona započinje gotovo nečujno, uvlači se u postupke likova i um gledatelja poput potisnutih sjećanja. Prisjećamo se zvukova glazbe koji nas proganjaju i koji uspijevaju zavladati čak i nedvosmislenom filmskom špicom.*
> *Konačno, glazba se i ponavlja, spajajući događaje u filmu, a da joj pritom nije potreban dijalog kako bi privukla našu pozornost. Primjerice, glazba koju najprije čujemo tijekom napada slona u snu kojim film i započinje ponovo se čuje kada se noćni čuvar vuče pustim hodnicima uhodeći Merricka kao plijen. Tada, kada je ponovno čujemo, ona postaje sve glasnija, prerazmještajući riječi i naglašavajući svoju poruku u trenutku kada noćni portir napada Čovjeka slona u njegovoj sobi i kada posjetitelji napadaju Co-*

Lynch knows that the unseen and heard is the greatest threat, especially if the unseen and heard is an ordinary overweight middle-aged woman going away on vacation.

2) Music

Pipes and smoke

Like every other element in the disturbed world of Eraserhead, music is infected with a form of industrial disease. In his room, alone, Henry attempts to escape from the overbearing industrial noise of his world through music. He places a slightly off-key pipe organ composition by Thomas 'Fats' Waller on his antiquated phonograph. The record is old and scratched, the phonograph needle is worn out and the speaker distorts the emanating sound even further. As a result, the incredibly low-fi musical reproduction is completely buried beneath the weight of the industrial sounds coming from outside the room.

The choice of music in this scene also serves to underscore Henry's overbearing, mechanical-industrial world. The pipe organ awakens associations of carnivals, mechanical thrill rides and freak shows. Physically, the instrument itself is the musical equivalent of a factory smokestack. Pipes are an integral part of Eraserhead's visuals and even a topic of conversation between Mr. X and Henry Spencer. Pipes echo disturbing industrial and organic sounds. Pipes produce music. Lynch has created a hermetic world that offers no relief for Henry.

Suppressed memories

Music is illustrative in *The Elephant Man* in setting the mood and in conveying the film's themes. »Subtlety is this musical score's success. Composer John Morris has created a perfect companion to the black and white visuals. Three qualities of his musical score are especially noteworthy; appropriateness, placement and repetition.

> *First, the music sounds appropriate to the chronological period pictured, and the score supports the film in mood. This is probably most significant in the Christmas panto episode. Here Merrick is lost in a world of beauty and illusion. Thus, as the film gives us a montage of the images on stage taking flight in Merrick's imagination, the music soars without interruption of any other sound. Here too the music — played by the house orchestra. has reality in the narrative rather than being a grafted cinematic device.*
> *Music in The Elephant Man also insinuates itself. How it is inserted is more important than what type the music is. The music begins nearly inaudibly and creeps into the actions and into the audience's minds — like suppressed memories. The haunting musical strains invading the straightforward credits come to mind.*
> Finally, the music is repetitive, making connections between incidents in the movie without the need of dialogue to draw attention. For example, the music first heard during the elephant assault during the opening dream is heard again when the night porter creeps the quiet halls stalking Merrick as his prey. Heard again, it

Dina

vjeka slona u trenutku njegove otmice. Glazba budi osjećaj izrabljenosti i stvara atmosferu nasilnog upadanja u prostoriju i silovanja dovodeći scenu do snažna vrhunca i utjecaja na kolektivnu svijest. (Kaleta, 1995: 61)

Nosila je plavi baršun

Sve je počelo kada sam čuo verziju pjesme (Blue Velvet) *Bobbyju Vintona.* (Lynch; www.cytyofabsurdity.com)

Naslov pjesme, koju u originalnoj izvedbi pjeva Bobby Vinton, nostalgičan je kada je čujete uz filmsku špicu. Stara pop-pjesma sa svojim glazbenim konotacijama na početku filma ima mjesto u zvukovnoj teksturi filma, ali ne donosi nikakvu narativnu vezu. Pjesma ponovo nema konteksta u filmskoj priči kada je pjeva Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) kao dio svoga nastupa. Njezinoj verziji nedostaje Vintonova nostalgija. Kostimografija i svjetlo nagovještaju kohezivno uvođenje pjesme u vizualnu teksturu filma, što je nalik špici filma. No, pjesma i dalje nema narativnih implikacija.

Kada Dorothy ponovo pjeva tu pjesmu, ona odiše seksualnim aluzijama. Upravo tijekom te druge izvedbe, kada Jeffrey shvaća da je Frank u publici i da u ruci drži ljigav komad plavog baršuna, pjesma dobiva narativne konotacije. Ona poprima novo značenje iz same priče filma, ali i daje novo značenje toj sceni.

U završnoj sceni, kao pratnja kadru u kojem vidimo Dorothy i njezina sina na klupi u parku, pjesma konačno stvara i dvosmislenu poruku. Njezine narativne konotacije nagrizaju ono vizualno prisutno na licu junakinje prekrivenu suzama. Ta scena daje naslutiti da završetak nije u potpunosti bolan, odnosno da i bol ima neku čudnu privlačnost za Dorothy. Scena je, zahvaljujući Lynchu, nabijena auditivnim / vizualnim kontekstom i narativnom stvarnošću. (Kaleta, 1995: 93-94)

Rock and roll

Rock and roll sastavni je dio filma *Wild at Heart (Divlji u srcu),* počevši od samog *soundtracka* do načina na koji likovi izgledaju i govore. U Lynchovu se scenariju javlja dijalog koji je izravno preuzet iz *rock and roll*-hita.

become increasingly louder, displacing words and stressing musically its message as Merrick is thrown about in his room by the night porter and his paying customers in their assault on the Elephant Man at his kidnapping. The music triggers the feeling of exploitation, forced entry and rape, and carries the scenes to powerful and collective impact. (Kaleta, 1995: 61)

She wore blue velvet

It was hearing Bobby Vinton's version of the song (Blue Velvet) that got things rolling. (Lynch; www. cytyofabsurdity. com)

The title song as originally sung by Bobby Vinton, is nostalgic when it is heard over the opening credits. The old pop song with its musical connotations in the film's opening has a place in the audio-fabric of the film but it provides no narrative link.

The song is again without context in the film's narrative when it is sung by Dorothy Vallens (Isabella Rossellini) as part of her floor show. Her version lacks Vinton's nostalgia. Costuming and lighting suggest a cohesive inclusion of the song into the visual texture of the film; it resembles the opening credits. But the song continues to have no narrative implications.

When Dorothy next sings the song, it exudes sexual innuendo. It is during her second rendition, when Jeffrey realizes that Frank is in the audience holding the loathsome scrap of blue velvet, that the song gains a narrative connotation. The song gains new meaning from within the film's narrative and gives new meaning to the scene.

In the final scene, accompanying a shot of Dorothy and her son on a park bench, the song at last creates a dual message. Its narrative connotation gnaws at the visual of her tearstained face. The film's conclusion suggests that the close is not entirely painful; at least, that pain is not without its attraction for Dorothy. Lynch loads the scene with the aural/visual context and narrative reality. (Kaleta, 1995: 93-94)

Rock and roll

Rock and roll is an integral part of *Wild at Heart*; from the soundtrack to the way the characters look and speak. Lynch's screenplay features dialogue taken straight out of a rock and roll hit. »The character speak with a halting drama rare in casual speech or a combustion unreached in daily conversations. The lurid twang of Lula is constantly musical. Sailor manages to word the rock beat.

The language is lyrical, often drawling in southern rhythms and patterns. Dialogue borders on the musical lyric. Characters often repeat colorful catch phrases like rock song's pulsating refrains. In Sailor's mind, as he poses to »Rocking Good News« rolling from his lips, he is the coolest, sexiest, hippest Elvis around.

Dialogue, background noise, background music and musical numbers commingle. The soundtrack propels the plot, giving Wild at Heart its wildness. (Kaleta, 1995: 175)

Čovjek slon

U govoru likova zastajkivanjem se postiže dramatičnost koja je rijetko prisutna u neformalnom govoru ili se pak osjeća strastveno izgaranje koje se ne javlja u svakodnevnoj konverzaciji. Lulino slikovito unjkanje neprestano je popraćeno glazbom. Mornar uspijeva riječju izraziti ritam rocka.

Jezik je lirski obojen, često obogaćen južnjački sporim i razvučenim ritmovima i obrascima. Dijalog graniči s glazbenom lirikom. Likovi često ponavljaju slikovite i dojmljive fraze nalik refrenima iz rock-pjesama. Dok se kreće prema taktovima pjesme Rocking Good News *koju mrmlja, Mornar sebe doživljava kao najmodernijeg, najotkačenijeg i najseksepilnijeg Elvisa.*

Miješaju se dijalog, zvukovi i glazba iz pozadine s glazbenim brojevima. Soundtrack pokreće priču dajući Divljima u srcu *njihovu divljinu.* (Kaleta, 1995: 175)

Tajanstvenost glazbe

Glazba u *Lost Highwayu* funkcionira kao narativno i emocionalno pomagalo te kao zvučni efekt. Sa svoje dvije originalne partiture Angela Badalementija i Barrya Adamsona te dodatnim *soundtrackom* koji je minuciozno sastavio sam Lynch, *Lost Highway* Lynchov je dosad glazbeno najraznovrsniji i glazbom najviše nabijen film. Dijelovi pjesama koji se javljaju tijekom filma pažljivo su odabrani kako bi najbo-

Mystery music

Music in Lost Highway functions as a narrative and emotional tool, and as a sound effect. Featuring two original scores by Angelo Badalementi and Barry Adamson, and a secondary soundtrack painstakingly compiled by Lynch, the movie is his most musically diverse and dense to date. The bits of songs that are featured during the movie are carefully chosen to best convey what is required of a certain scene. The hypnotic cabin fire scene, for example, makes use of This Mortal Coil's icily romantic cover of Tim Buckley's 'Song to the Siren'. As the cabin reforms, the final notes of the song, just after the unheard closing words — 'Here I am. Waiting to hold you.' — play out just before the desert night re-appearance of the Mystery Man. 'Here I am, ' are his first words to Pete Dayton, implicitly echoing the song. The aesthetic of the Lost Highway soundtrack is one in which thematic melody and background noise both conflict and combine.

In bed with danger

INT. — EXT. APARTMENT — DAY

Betty rinses her dishes in the kitchen sink and pours herself a cup of coffee. She takes the coffee outside to the courtyard — to a white metal table just outside her doorway.

lje prenijeli ono što se od određene scene očekuje. U hipnotičkoj sceni požara u kolibi, primjerice, Lynch upotrebljava ledeno romantičan motiv *banda* This Mortal Coil iz *Pjesme sireni (Song to the Siren)* Tima Buckleya. U trenutku preobražaja kolibe i netom nakon posljednjih riječi koje ne čujemo — »*Here I am. Waiting to hold you*« — počinju svirati završni taktovi pjesme neposredno prije nego što će se u pustoj noći ponovo pojaviti Mystery Man. »*Here I am*« (Evo me), njegove su prve riječi upućene Peteu Daytonu, u kojima implicitno odjekuje sama pjesma. Estetski element *soundtracka* u *Lost Highwayu* prisutan je u tematskoj melodiji i zvuku u drugom planu koji se istovremeno sukobljavaju i nadopunjavaju.

Neprijatelj u mom krevetu

> INT. — EKST. STAN — DAN
> Betty ispire posuđe u sudoperu i ulijeva si kavu u šalicu. Uzima šalicu s kavom i odlazi u dvorište, do bijeloga metalnog stola koji je tik uz vrata.
> Sjedne i protegne se na toplom popodnevnom suncu. Preko puta čuje *blues* svirača saksofona, koji vježba u jednom od stanova. Betty ispija svoju kavu i sluša glazbu. Nad njom prelijeću ptice. Betty otpija još jedan gutljaj kave. *Blues* koji je u početku bio nježan i spor sada dobiva jači tempo i postaje
> glasniji. U stanu zvoni telefon. Betty uzima šalicu s kavom i vraća se u dnevnu sobu zatvarajući vrata za sobom. Odlazi do kauča od kože i javlja se na telefon.

U toj efektnoj sceni Lynch dosjetljivo mijenja ugođaj radnje uvodeći sporu i nježnu melodiju solo svirača saksofona, koja se postupno pretvara u nešto snažno i uznemirujuće. To je gotovo neprimjetno budući da zvuk saksofona dopire iz susjednog stana, a boja glazbe posve je potisnuta u drugi plan i njezini su rubovi vrlo meki. Također je važno naglasiti da je redatelj želio da zvuk, budući da ga proizvodi izvor unutar samog filma, utječe na lik koji ga čuje. Taj istančan glazbeni signal ne govori gledatelju-slušatelju ili protagonistici filma što bi trebala osjećati, nego joj želi dati znak da će se u priči nešto promijeniti na uznemirujući način. Na razini podsvjesnoga ta nas glazbena promjena uzrujava, kao što uzrujava i protagonisticu, i to s razlogom, jer će ona u telefonskom razgovoru otkriti da bi žena koja spava u stanu njezine tete mogla biti opasna, duševno rastrojena osoba.

(3) Govor

Ljudi uistinu tako govore

Eraserehad je vjerojatno najmanje verbalno izražen igrani film Davida Lyncha. Najveći dio filma čine zvučni efekti i tišina. Budući da je dijalog tako rijetko prisutan, kad god netko nešto kaže, privuče vašu pozornost. Neke od prvih riječi u filmu izgovorene su u domu obitelji X. Protagonist Henry Spencer pozvan je na večeru u dom svoje djevojke Mary kako bi upoznao njezine roditelje. Ta je sekvenca sastavljena od vrlo bizarnih elemenata, uključujući epileptički napad, katatoničnu baku koja puši i miješa salatu, krvave pečene mini piliće koji plešu i nevjerojatno čudan dijalog. Maryn otac, g. X, vodoinstalater, povjerava se Henryu: »*Ljudi mi-*

> She sits down and stretches in the warm afternoon sun. Across the way she can hear a blues saxophonist practicing in one of the apartments. She drinks her coffee and listens to the music.
> Some birds fly by overhead. She takes another sip of coffee. The blues music which was mellow and slow is now building in tempo and volume. The phone inside rings. Betty takes her coffee back into the living room, shutting the door behind her. She crosses to the leather couch and picks up the phone.

In this effective scene, Lynch cleverly changes the mood of the proceedings by introducing a slow and mellow saxophone solo that gradually transforms into something loud and troubling. It is almost imperceptible since the sax sound is coming from an adjoining apartment, and the color of the music is very backgroundish, i. e. the edges are soft. It is also important to note that, since the sound is coming from a source within the film itself, it is meant to have an effect on the character who is hearing it. This subtle musical cue does not tell the viewer-listener or film protagonist what to feel, rather, it is a signal that something in the story is about to take a turn in a troubling direction. On a subconscious level, the musical change puts us (and the protagonist) on edge, and rightly so, since she is about to discover over the phone that the woman sleeping in her aunt's apartment could be a dangerous psychotic.

3) Speech

People really do talk like that

Eraserhead is probably the least overtly verbal of David Lynch's feature films. The majority of the film is comprised of sound effects and silence. Since the dialog is so sparse, whenever something is spoken, it rivets your attention. Among the first words spoken in the film are at the X family's home. Henry Spencer, the protagonist, has been invited to his girlfriend Mary's home to meet her parents and have dinner. The sequence is comprised of very bizarre elements including an epileptic fit, a catatonic grandmother smoking and mixing salad, bleeding and dancing roasted mini-chickens and incredibly awkward dialog. Mary's father, Mr. X, a plumber, confides to Henry, »People think pipes grow on trees. They don't!« After casual conversation has been exhausted, and a long uncomfortable silence has passed, Mr. X attempts mindless small talk while grinning insanely, »Well, Henry, what do you know?« Henry replies nervously, »Oh, I don't know much of anything«.

Since *Eraserhead* was a student film and the production was strapped for cash, Lynch edited the above-described scene complete with a soundtrack and took it an unidentified producer to try and raise some money. Jack Nance, the actor who played Henry Spencer recalls,

> *The producer blew his stack. He was enraged; he was offended. He went storming out the screening room, and he was yelling, 'People don't talk like that! People don't act like that! You people are crazy! What do you think you are doing?'* (Saban, 1978)

sle da cijevi rastu na drveću. Ali ne rastu!« Nakon što je iscrpljen neobavezan razgovor i nakon duge i neugodne šutnje, g. X pokušava zapodjenuti besmislen, neobavezan razgovor ludo se cereći i govoreći*: »Onda, Henry, što ti misliš?«,* našto mu Henry nervozno odgovara: »*O, ne mislim baš previše ni o čemu«.*

Budući da je *Eraserhead* bio studentski film te da je za produkciju nedostajalo novca, Lynch je upravo opisanu scenu montirao zajedno sa *soundtrackom* i odnio je nekom producentu kako bi ovaj pokušao doći do nešto novca. Jack Nance, glumac koji je glumio Henrya Spencera, prisjeća se:

> *Producent je planuo. Razbjesnio se i uvrijedio. Izletio je iz prostorije za projekciju vičući: 'Ljudi ne govore tako! Ljudi ne glume tako! Vi ste svi ludi! Što si vi umišljate da radite?'* (Saban, 1978)

Međutim, producent je, poput većine američkih producenata, bio ne samo imbecil nego i potpuno u krivu. Svatko od nas tko je ikada bio na jednoj takvoj čudnoj i ukočenoj večeri kod obitelji bliskog prijatelja ili partnera, odnosno partnerice, zna da ljudi, zapravo, govore tako. Lynch je tek razvio situaciju korak dalje i naglasio je do apsurdnosti.

Element *Eraserheada* koji vjerojatno najviše uznemirava jest Bebin govor. Ono što ga čini tako enervantnim jest činjenica da uistinu čujemo malo dijete, ali vidimo groteskno, poluformirano čudovište. Uz govor maloga djeteta obično vežemo slike slatkog novorođenčeta, zbog čega prizor ljigava stvorenja nalik izvanzemaljcu koje, k tome, govori poput svakoga drugog normalnog malog djeteta, u nama izaziva emocionalno previranje. Čini se kao da Lynch eksperimentira kako bi otkrio što je emocionalno jače, osjetilo vida ili sluha, odnosno kako bi pronašao odgovor na pitanje da li nam je odvratniji prizor Bebe ili realističan zvuk dječjega govora u nama budi zaštitnički instinkt koji nadvladava osjećaj odvratnosti koji se u nama rađa. Henry u naše ime odgovara na to pitanje kada, potkraj filma, zariva škare u to ljigavo i bolesno stvorenje.

Sladak zov propasti

Zanimljivo je da je nakon Lynchova verbalno najmanje izražena filma uslijedio *Elephant Man,* jedan od njegovih verbalno najizraženijih filmova. Ipak, za razliku od kasnijih filmova, u *Elephant Manu* govor je uporabljen znatno konvencionalnije. Usmena je riječ ponajprije upotrijebljena u karakterizaciji likova i dočaravanju povijesnoga konteksta filma. John Merrick, lik koji glumi John Hurt, fizički je jako deformiran, ali ima prekrasan, izražajan glas. Upravo ga glas i goyor uzdižu iznad jadnoga tjelesnog stanja u kojem se nalazi. Kao i u scenama u kojima se pojavljuje Beba u *Eraserheadu,* tako i ovdje istodobno osjećamo gnušanje prema tjelesnom izgledu Čovjeka slona, ali smo i ganuti nježnošću njegova glasa. Ostali likovi također imaju poseban način izražavanja, koji ih odmah identificira kao dobre ili loše. Lik dr. Trevesa, kojega glumi Anthony Hopkins, Merrickov dobročinitelj i spasitelj, govori vrlo odrješito, kao netko tko ne podnosi gluposti, ali je njegov glas istodobno blag. Za razliku od dr. Trevesa, Merrickov vlasnik u cirkusu neprestano viče i nejasno mrmlja.

However, the producer, like most American producers, was both an imbecile and dead wrong. Any of us who have ever been in a stiff, awkward meeting with the family of a close friend or partner know that people do, in fact, talk like that. Lynch merely took the entire situation a step further, and amplified it to an absurd level.

Possibly, the most disturbing element of *Eraserhead* is the speech of the Baby. What makes it so unnerving is that we hear an actual baby, yet we see a grotesque half-formed monster. We usually associate baby talk with cute infants, and seeing the slimy alien-like creature with a normal baby sound causes emotional turmoil within us. It is as if Lynch is experimenting to see which sense is emotionally stronger, sight or sound. Are we more repulsed by the sight of the Baby or does the realistic infant sound awaken a protective instinct within us that overcomes this repulsion. Henry makes this decision for us when he thrusts a pair of scissors into the sick creature towards the end of the movie.

The sweet voice of decay

Interestingly enough, after making his least verbal film, his next film, The *Elephant Man* is one of his most verbal. However, unlike in his later films, speech is used much more conventionally. The spoken word is primarily used for characterization and for conveying the historical context of the film. John Hurt's character John Merrick is severely deformed physically, but he has a beautiful and expressive voice. His voice and speech are what elevate him above his pitiful physical circumstances. Like with the Baby in *Eraserhead*, we are, at the same time, repulsed by his physical appearance and moved by his sweet voice. The other characters in the story also have their own specific manner of speaking which immediately identifies them as good or evil. Anthony Hopkin's character Dr. Treves, John Merrick's benefactor and savior, speaks in a very crisp, no-nonsense manner, but he speaks softly. By contrast, Merrick's proprietor at the freak show, constantly yells and slurs his words. The use of language in the crowd and mob scenes is also interesting since the coloring of the sound of the antagonistic crowds is achieved through mixing actual on-location sound with animal stampedes and guttural animal cries, specifically elephants and sea mammals and industrial elements like steam bursts and clanging machinery. The effect is unnerving and frightening. Logically and realistically it is way off-base, but it functions effectively since it magnifies the threat posed by the mobs. It is expressionistic sound design applied to the language of the masses.

Words as weapons

Lynch's next film, however, explores the power of words in a more literal sense. The spoken word is one of the few elements in *Dune* that is consistently successful. Lynch's screenplay adaptation is aurally masterful, but narratively unwieldy and bloated. The lines are written with simple statements describing the most outlandish things. Sentences are mostly declarative, which lends credibility and realism to the fantastic world where the action is set. The first-person narration in the voiceovers from different characters to

Zanimljiva je i upotreba jezika u scenama mnoštva jer je boja zvuka neprijateljske svjetine postignuta miksanjem stvarnih zvukova sa snimanja sa životinjskim stampedom i grlenim životinjskim kricima, ponajprije slonova i morskih sisavaca, te sa zvukovima industrijskih postrojenja, poput bučnog ispuštanja pare i zveketa strojeva. Efekt je uznemirujući i zastrašujući. Logično i realistično gledano, takvo je miksanje potpuno nepotrebno, ali uspješno funkcionira budući da pojačava prijetnju koju znači svjetina. Riječ je o ekspresionističkom oblikovanju zvuka primijenjenu na jezik mase.

Riječi kao oružje

Lynchov sljedeći film, pak, istražuje moć riječi u doslovnijem smislu. Izgovorena riječ jedan je od malobrojnih, uvijek uspješnih elemenata u *Duneu*. Lynchova je adaptacija scenarija u tom filmu majstorska u pogledu zvuka, ali je u narativnom smislu nezgrapna i napuhana. Tekst je ispunjen jednostavnim konstatacijama kojima se opisuju najneobičnije stvari. Rečenice su uglavnom izjavne, čime se fantastičnom svijetu u kojem je radnja smještena daje vjerodostojnost. Pripovijedanje u prvom licu u kojem se izmjenjuju razni likovi, uvodeći scene i događaje, stvara u filmu atmosferu legende koja se prenosi s generacije na generaciju.

Glumci izgovaraju tekst s primjerenim poštovanjem i čudnim rječnikom koji se stalno ponavlja, ali nikada ne objašnjava, što svijetu u tom filmu daje još veću vjerodostojnost stvarnoga društva.

No, najistaknutiji element govora u *Duneu* jest mogućnost njegove uporabe kao oružja.

U svojoj knjizi *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality (Teorija filma: Iskupljenje fizičke stvarnosti),* koja je označila svojevrsnu prekretnicu, Sigfried Kracauer daje prednost zvukovnom stilu koji na 'filmski' način upotrebljava dijalog, što za njega znači da bi sadržaj govora, odnosno ono na što se govor odnosi, trebao biti nenaglašen, a iracionalna, materijalna kvaliteta govora naglašena.

> *Lišen svoga konceptualnog značenja, govor postaje ekvivalent zvučnim efektima i glazbi, sposoban obnoviti izražajnu čistoću ljudskih nejezičnih izričaja iz praskozorja civilizacije.* (Kracauer, 1960)

U jednoj od najefektnijih scena filma lik Kylea McLahlana, Paul Arteides, podučava borce za slobodu Dunea, Freemene, načinima *rječoružja (weirdmgways),* odnosno drevnoj tehnici kojom se riječi doslovce pretvaraju u oružje. Scena odiše užitkom koji Lynch osjeća u procesu prikazivanja neočekivane moći zvuka u odnosnu na prividnu postojanost stijene. Paul potiče Freemene da udaraju, režu i viču na crni obelisk, što nas u sjećanju vraća na neobičan prizor na početku filma *2001: Odiseja u svemiru (2001: A Space Odyssey)* Stanleyja Kubricka. Način na koji je scena napisana također potvrđuje važnost koju Lynch pridaje zvuku, čak i u scenarističkoj fazi:

> INT. SOBA ZA TRENIRANJE — SIETCH TABR — DAN
> Velika soba s niskim stropom. Bubnjar izvodi GLAZBENI HIT KOJI ODJEKUJE U NISKIM TONOVIMA. Ve-

introduce scenes and events give the film the feel of a legend being passed down from generation to generation.

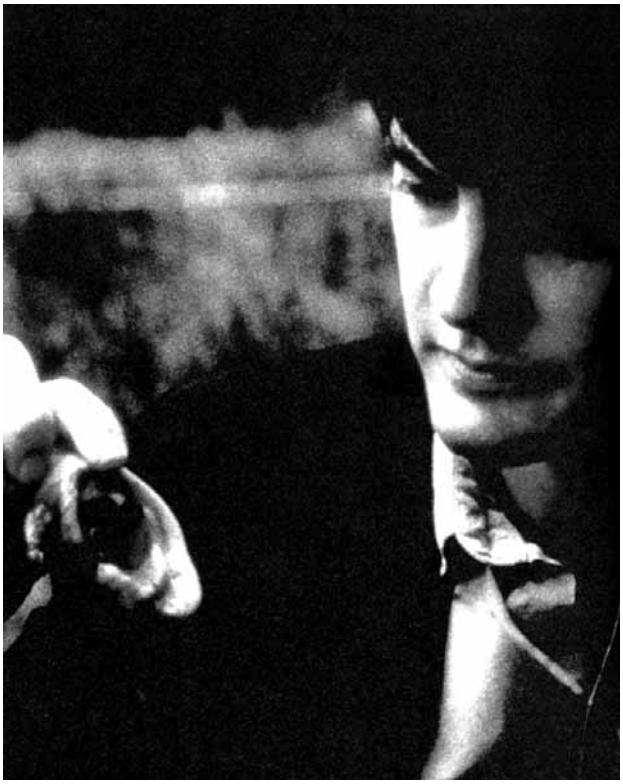
The actors deliver their lines with appropriate reverence and the strange vocabulary which is consistently repeated and never explained, gives the world an even greater credibility as a real society.

However, the most outstanding element of speech in *Dune* is its ability to be used as a weapon.

> *Words are stripped of their conceptual meaning and speech has the potency and power of man's first utterances.* (Kracauer, 1960)

In one the film's most effective scenes, Kyle McLahlan's character Paul Arteides teaches Dune's freedom fighters, the Freemen, the weirding ways, i. e. an ancient technique which literally turns certain words into weapons. The scene contains Lynch's delight in the process of representing the unexpected power of sound over the seeming solidity of rock. Paul encourages the Freemen to hit, cut, and yell at a black obelisk — reminiscent of the recurring mysterious image in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. How the scene is written is also a confirmation of how important sound is to Lynch even in the script phase:

> INT. TRAINING ROOM — SIETCH TABR — DAY
> Large room with a low ceiling. A drummer playing makes a low ECHOING MUSICAL HIT. A big block of stone is moved across coarse sand — back and forth — fast. A rhythm is started — powerful. Paul enters, pauses and looks to Jessica — he stands in front of over 100 Fremen men. Jessica sits behind him alongside Stilgar. A large rock obelisk has been placed near Paul for this demonstration. PAUL: *The weirding way has long been a Bene Gesserit secret. With my mother's help, my father isolated an element of the weirding way and externalised it.*
> PAUL (CONT'D): *Because of the Harkonnen treachery, my father's armies were never able to fully develop this new form. This is what I will teach you. You will be the fiercest and most feared fighters in the Universe. Our way of battle is built on rhythm. You understand rhythm like this but you do not yet understand the rhythm of the highersounds, sounds that heal and build sounds that destroy. Motion is the base. You understand the motion... but you do not yet understand the motion that heals and builds... motions that destroy... Orato!*
> (he moves forward)
> *This obelisk is of your hardest stone. Kick it...*
> (he does — the rock doesn't move)
> *Hit it...*
> (he does — the rock doesn't move)
> *Yell at it...*
> ORATO: *Break!*
> The Fremen laugh — the rock doesn't move.
> Fremen with a lasgun tries to cut it. Paul motions him back, slightly.
> PAUL: *Move back*!



Plavi baršun

liki kameni blok kreće se grubim pijeskom naprijed-natrag, i to brzo. Počinje ritam. Silovit je. Ulazi Paul, zastajkuje i pogleda Jessicu te ustane ispred 100 Freemena. Jessica sjedne iza njega, uz Stilgara. Veliki kameni obelisk postavljen je blizu Paula kako bi on na njemu mogao pokazivati.

PAUL: *Riječ oružje je odavno Bene Gesserit tajna. Uz pomoć moje majke, moj je otac izdvojio jedan element rječoružja i eksternalizirao ga.*

PAUL (nastavak) *Zbog Harkonnenove izdaje, vojske moga oca nikada nisu uspjele razviti taj novi oblik. To je ono čemu ću vas ja podučiti. Bit ćete najjači borci u svemiru i vas će se svi najviše bojati. Naš se način borbe temelji na ritmu. Vi razumijete ritam poput ovoga, ali još ne razumijete ritam viših zvukova, zvukova koji liječe i izgrađuju... zvukova koji uništavaju. Pokret je temelj. Vi razumijete pokret... ali još ne razumijete pokret koji liječi i izgrađuje... pokret koji uništava... Orato!*

(Orato istupi naprijed.)

Ovaj je obelisk od vašeg najtvrđeg kamena. Udari ga...

(On to učini. Stijena se ne pomakne.)

Udari ga...

(On to učini. Stijena se ne pomakne.)

Viči na njega... ORATO: *Pukni*

Freemeni se smiju. Stijena se ne miče.

Jedan od njih pokušava je razrezati lasopuškom. Paul mu lagano daje znak da se povuče.

PAUL: *Odstupi!*

Paul also moves back. He switches on his weirding module. He opens his mouth and makes a small SOUND, which the module amplifies.

PAUL: *Chuksa!*

The sound shatters the obelisk to pieces. The one hundred Fremen YELL with surprise and awe.

100 FREMEN: *Achiii*!

PAUL: *This is part of the weirding way that we will teach you. Some thoughts have a certain sound... that being the equivalent to a form. Through sound and motion you will be able to paralyze nerves, shatter bones, set fires, suffocate an enemy or burst his organs... We will kill until no Harkonnen breathes Arrakeen air.*

Blue is a four letter word

Obviously, how words are spoken and the specific sounds they make are as important to Lynch as their actual meaning. *Blue Velvet* was Lynch's breakthrough film. It was his first original screenplay since *Eraserhead*, and, like *Eraserhead*, it is loaded with countless ambiguities. However, unlike *Eraserhead*, *Blue Velvet* plays by the rules of conventional narrative and was therefore accepted more readily by a mass audience. The film also features Lynch's most complex use of speech to date.

Dennis Hopper's character Frank Booth in *Blue Velvet* can't get through a sentence without saying fuck at least three times. Hopper's landslide of obscenities, as well as the fast delivery of his lines, serve to create a character who stands out against a background of other characters who speak slowly and deliberately, and do not use foul language. The sheer number of times Frank uses the word fuck and the unpredictable changes in his behavior have led many to speculate that the character suffers from a real illness called Turets Syndrome, which is characterized by the sudden and uncontrolled outbursts of obscenities by otherwise normal people. This marks Frank as highly dangerous and unpredictable. His unexpected use of the mystery gas he inhales before having 'intercourse' with Isabella Rosellini's character also changes the tone of his voice into a childish whine. These changes in his mode of speech at the beginning of the film serve to cue us into what the character will be capable of later.

Frank is also obsessed with American pop songs from the 50s. He reads meaning into their ambiguous lines and serves up a chilling message to Jeffrey after Kyle McLahlan's character punches Frank in the nose for being sexually abusive toward Issabella Rosellini's character Dorothy. Frank orders the playing of Roy Orbison's *In Dreams* on the car's cassette tape player in the background, then taunts him: »You're fuckin' lucky to be alive.« While a pink, plumped-up and mini-skirted prostitute dances on the roof of the car to the tune, Frank terrorizes and abuses Jeffrey by distorting the metaphor of the lyrics of the song *Love Letters Straight From Your Heart*:

> *Don't be a good neighbor to her. I'll send you a love letter straight from my heart fucker. Do you know what a love letter is? It's a bullet from a fuckin' gun fucker. You*

Paul se također vrati natrag. Uključuje svoj modul za rječoružje. Otvara usta i izgovara slab ZVUK koji se modulom pojačava. PAUL: *Chuksa!*
Zvuk razbija obelisk u komadiće. Stotinu prisutnih Freemena UZVIKUJE u čudu i strahopoštovanju.
100 FREEMENA: *Ahhhh!*
PAUL: Ovo je dio rječoružja kojem ću vas naučiti. Neke misli posjeduju određeni zvuk... taj je zvuk jednak obliku. Kroz zvuk i pokret moći ćete paralizirati živce, razbijati kosti u komadiće, izazivati požare, gušiti neprijatelje ili kidati njihove organe... Ubijat ćemo sve dok nijedan Harkonnen ne bude disao Arrakeenov zrak.

'P' kao psovka — 'P' kao plavi baršun

Način na koji su riječi izgovorene, kao i posebni zvuci koje proizvode, Lynchu su, očigledno, jednako važni kao i stvarno značenje riječi. Nakon *Eraserheada* bio je to njegov prvi originalan scenarij, koji je, kao i *Eraserhead,* nabijen nebrojenim višeznačnostima. Međutim, za razliku od *Eraserheada,* Plavi baršun 'igra po pravilima' konvencionalne narativnosti te ga je i šira publika spremnije prihvatila. U filmu je, k tome, prisutna Lynchova dosad najsloženija uporaba jezika i govora.

Plavi baršun

Frank Booth, lik u interpretaciji Dennisa Hoppera u *Plavom baršunu,* ne može završiti nijednu rečenicu, a da ne ubaci bilo koju varijantu riječi *fuck* barem tri puta. Hopperova bujica psovki, kao i brzo izgovaranje teksta, stvaraju pred našim očima lik koji odudara od ostalih likova u filmu, likova koji govore sporo i promišljeno, a k tome i ne psuju. Sama učestalost kojom Frank upotrebljava riječ *fuck,* kao i nepredvidive promjene u njegovu ponašanju, navele su mnoge na razmišljanje o tome da li ovaj Lynchov lik možda boluje od stvarne bolesti zvane Turetov sindrom kojoj su svojstvene upravo takve iznenadne i nekontrolirane provale psovki iz osoba koje se inače ponašaju normalno. To Franka obilježava kao vrlo opasnu i nepredvidivu osobu. Njegova neočekivana uporaba tajanstvenog plina koji udiše prije 'odnosa' s likom koji tumači Isabella Rossellini mijenja boju njegova glasa i pretvara ga u dječje zavijanje. Te promjene u načinu govora na početku filma pripremaju nas za ono što će lik biti kadar učiniti poslije u filmu.

Frank je, k tome, opsjednut američkim pop-pjesmama iz pedesetih godina prošloga stoljeća. On unosi značenje u njihove višeznačne stihove i 'servira' deprimirajuću poruku Jeffreyu nakon što lik Kylea McLahlana udari Franka šakom u lice zbog njegova seksualno nasilnog ponašanja prema Dorothy, liku Isabelle Rossellini. Frank zahtijeva da mu puste pjesmu *In Dreams (U snovima)* Roya Orbinsona na kasetofonu u automobilu koji je u drugom planu, a potom se izruguje: »*Ti si, jebote, sretan što si živ*«. I dok debela prostitutka crvenkaste kože odjevena u minisuknju pleše na krovu automobila prema taktovima pjesme, Frank terorizira i zlostavlja Jeffreyja izvrćući metaforu stihova pjesme *Love Letters Straight From Your Heart (Ljubavna pisma ravno iz tvoga srca):*

> *Don't be a good neighbor to her. I'll send you a love letter straight from my heart fucker. Do you know what a receive a love letter from me, you're fucked forever. You understand fuck? I'll send you straight to hell fucker.*

And then he repeats some of the lines of *In Dreams* to Jeffrey:

> *In dreams, I'd walk with you.*
> *In dreams, I'd talk to you.*
> *In dreams, you're mine. All... forever in dreams.*

Lynch is masterful when to comes to showing us the twisted aspects of seemingly benign things. By simply having the unpredictably violent antagonist recite the lines of a sweet love song to the helpless protagonist, he rocks the very foundations of American nostalgia. He is saying, maybe that was America a long time ago, but this is America now: a psycho wearing red lipstick reciting words of love and adoration to »the boy next door« while a fat hooker dances on the roof of an American »muscle car.«

Tube talk

Lynch continued to deal with the dark underbelly of the American dream in the cult TV series *Twin Peaks*. This, his most widely viewed work, also features one of his most radical uses of speech. He employs a technique that completely deconstructs language and then reassembles it in a form hitherto unheard before. Through it, Lynch explores the inherent bizarreness of the sounds produced by human beings in the form of language. I must also admit that it took me by surprise and had me guessing for a few moments just how it was achieved.

The people who inhabit the 'red room' ('red room' is 'murder' spoken backwards in Kubrick's and King's *The Shining*!) within the Black Lodge speak their lines and carry out their motions in a very bizarre manner. The language we hear is English, but the accents and pronunciation are all

love letter is? It's a bullet from a fuckin' gun fucker. You receive a love letter from me, you're fucked forever. You understand fuck? I'll send you straight to hell fucker.

Potom Jeffreyju ponavlja neke stihove iz pjesme *In Dreams:*

In dreams, I'd walk with you.
In dreams, I'd talk to you.
In dreams, you're mine. All... forever in dreams.

Lynch je majstor u stvaranju izvrnutog viđenja naizgled benignih stvari. Tek nepredvidivo nasilan antagonist, koji tekst nježne ljubavne pjesme izgovara bespomoćnom protagonistu, Lynchu je dovoljan da uzdrma temelje američke nostalgije. Ono što nam govori jest da je to možda nekada davno i bila Amerika, ali ovo je Amerika danas: psihopat s crvenim ružem na usnama izgovara riječi ljubavi i obožavanja 'momku iz susjedstva', dok debela kurva pleše na krovu nekog američkog *muscle cara*.

Govor crvene sobe

Lynch se nastavio baviti mračnim i neotkrivenim dijelom američkog sna u svojoj kultnoj televizijskoj seriji *Twin Peaks*. U tom njegovu najgledanijem djelu također je zastupljena Lynchova radikalna uporaba jezika i govora. Lynch upotrebljava tehniku koja u potpunosti 'dekonstruira' jezik, a potom ga ponovno sklapa stvarajući dotad nepoznatu formu. Na taj način Lynch istražuje bizarnosti svojstvene samim zvukovima koje u obliku jezika proizvode ljudska bića. Moram priznati da sam ostao iznenađen i potaknut na razmišljanje o tome kako je Lynch to zapravo postigao.

Ljudi koje susrećemo u crvenoj sobi (a *red room* je, čitano naopačke, *murder* u Kubrickovu filmu *The Shining)* Crne kolibe izgovaraju tekst i izvode pokrete na vrlo bizaran način. Jezik koji čujemo jest engleski, ali su naglasak i izgovor riječi potpuno pogrešni. Titlovi nas upozoravaju na ono što je rečeno, ali ako pažljivo slušate, možete razaznati tek neke riječi. Lynch je taj nadnaravni efekt postigao tražeći od glumaca da tekst nauče naopačke te da se i u kadru kreću unatrag. Kada je to poslije prikazano u suprotnom smjeru na ekranu, očigledno je da se glumci normalno kreću i govore, ali ipak imamo osjećaj da nešto nije u redu. Postignuti efekt svakako podsjeća na neki drugi svijet, a prozaičan razgovor postaje nabijen skrivenim značenjima. U jednoj sceni u crvenoj sobi detektiv Cooper susreće patuljka koji mu govori stvari kao što su: »*Imam dobre vijesji! Ona žvakaća koju voliš vratit će se u velikom stilu.*« Značenja ovih rečenica naizgled su nepovezana, a scena ipak odiše nekom neodoljivom jezom. Lynch ne želi da publika nužno shvati što te rečenice znače. Kao što i sam kaže: »*Neugodno mi je govoriti o značenjima i stvarima. Bolje je ne znati previše o tome što neke stvari znače*« (Lynch).

Oprosti, ali ne čujem te.

Svakomu tko je ikada pokušao komunicirati u bučnom noćnom klubu sekvenca iz *Twin Peaksa: Fire Walk with Me,* filmske preteče kultne televizijske serije, zasigurno će se učiniti poznatom. Scena započinje neumoljivom glazbenom solo interpretacijom i nabijena je erotizmom i senzualnošću. wrong. Subtitles alert us to what is being said, but if you listen closely you can just barely make out some of the words. Lynch created this surreal effect by having his actors memorize their lines backwards and to walk through the scene backwards as well. When this is played back later in reverse, the actors move and talk 'correctly' but something seems way out of place. The effect is definitely otherworldly, and the mundane dialog becomes charged with hidden meaning. In one red room scene, Agent Cooper meets a dwarf who tells him things like »I've got good news! That gum you like is going to come back in style.« The meaning of the sentences appears disjointed, yet the scene has a wonderful creepiness to it. Lynch doesn't want the audience to necessarily figure out what it means. As he says, »*It makes me uncomfortable to talk about meanings and things. It's better not to know so much about what things mean.*« (Lynch)

Excuse me, but I can't hear you.

For anyone who has ever tried to communicate in a loud nightclub environment, a sequence in *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, the theatrical prequel to the TV series, is bound to ring very true. The scene opens to a grinding musical riff, and is overloaded with eroticism and sensuality. There are topless dancers and groping lesbians. Everyone including Laura Palmer and her friends drink beer spiked with some kind of drug. The music in the scene is so loud that it completely drowns out the dialogue. This conscious decision by Lynch to favor music over the spoken word seems to make the actors, or our perception of them, more body-oriented. I believe the scene was shot with this mind since the actors use their bodies more to communicate than they use their verbal facilities. What is said is less important than what is communicated through their actions. The scene brilliantly conveys the atmosphere of a wild and loud party where the only thing you get from conversation is an ear full of spit. Lynch properly treats it as pure auditory overload.

Another spin on this motif in *Fire Walk With Me* is the stone-deaf character of FBI Chief Gordon Cole played by Lynch himself. In one of the films first scenes, Cole introduces two detectives, Chet and Sam, to a geekish, red-haired, dancing mime: »*Her name is Lil — my mother's sister's girl*!« The mime continues to dance in front of them, while Chet deciphers her actions: »*Lil's wearing a sour face. Both eyes blinking. Means there's trouble up top: the authorities are not going to be cooperative. Her hand was in her pocket: they're hiding something.*«

Chet's deductive interpretation is both an acknowledgement and playful criticism of the cryptic nature of Lynch's oblique symbolism and a preview of the strange logic that Agent Cooper utilizes in his investigations in the TV series.

Dick Laurent is dead

After the introductory credit sequence, we see protagonist Fred Madison smoking a cigarette in his darkened bedroom. His doorbell rings and he goes to the intercom to hear who it is. A canned voice says »Dick Laurent is dead.« It is interesting to note that Lynch has opted for the audio introduction of a dead body in this mystery-suspense film. Namely,

Plesačice u toplesu izvode svoju točku, lezbijke se 'drpaju'. Svi, pa i Laura Palmer i njezino društvo, piju pivo pomiješano s neko m drogom. Glazba je u toj sceni tako glasna da u cijelosti zaglušuje svaki razgovor. Čini se kao da su, zbog te Lynchove svjesne odluke da prednost prepusti glazbi, a ne govoru, glumci više orijentirani prema tjelesnom ili je takva naša percepcija glumaca. Mislim da je scena tako i snimana budući da glumci međusobno više komuniciraju vlastitim tijelima nego govornim organima. Izgovorene riječi manje su važne od poruka prenesenih postupcima glumaca. Scena sjajno dočarava atmosferu divlje i lude zabave na kojoj je uho puno pljuvačke jedino što možete dobiti u razgovoru s ostalima. Lynch to i obrađuje kao scenu nabijenu čistim auditivnim elementima.

Drugi pogled na ovaj motiv u *Fire Walk With Me* daje nam šef FBI-a Gordon Cole, lik koji je gluh kao top, a tumači ga sam Lynch. U jednoj od prvih scena filma Cole upoznaje dva detektiva, Cheta i Sama, s čudnovatom, crvenokosom ženom koja pleše i izvodi pantomimičarsku točku: »Zove *se Lil, kći majčine sestre.*« Žena nastavlja plesati i izvoditi svoju točku pred njima dok Chet dešifrira njezine postupke: »*Lil je mrzovoljna. Trepće s oba oka. To znači da imamo problema na vrhu: oni gore neće surađivati. Ruka joj je u džepu: nešto skrivaju*«.

Chetovo deduktivno tumačenje istodobno je i priznanje i šaljiva kritika tajanstvene prirode Lynchova izvrnuta simbolizma i nagovještaj čudne logike koju će detektiv Cooper upotrebljavati u svojim istragama u televizijskoj seriji.

Dick Laurent je mrtav

Nakon uvodne špice vidimo protagonista Freda Madisona koji puši u zamračenoj sobi. Netko mu zvoni na vratima i on odlazi do interfona vidjeti tko je. Neki mu jednoličan glas priopćava*: »Dick Laurent je mrtav.*« Zanimljivo je uočiti da se Lynch odlučio za auditivno uvođenje motiva mrtva tijela u svoj film tajanstvene napetosti. Naime, u pilot-televizijskoj epizodi *Twin Peaks* on počinje priču otkrićem mrtva tijela lijepe djevojke. U *Blue Velvetu,* pak, pokreće priču otkrićem otkinuta uha. I otkinuto uho i mrtvo tijelo lijepe djevojke izrazito su evocirajuće slike. Znakovito je da su riječi koje Madison čuje preko interfona prve i posljednje riječi koje čujemo u filmu.

Rene i Fred u braku su u kojem nemaju mnogo toga reći jedno drugomu. Nelagodnom tišinom i ukočenim razgovorom Lynch uspijeva izazvati jezu koja prevladava u filmu i prikazati disfunkcionalnost braka Freda i Rene izazivajući u vama neopisiv strah.

> INT. DOM OBITELJI MADISON — DNEVNA SOBA — NOĆ
> Fred je odjeven za izlazak: crni sako i hlače, bijela košulja zakopčana do vrha. Uzima kutiju za glazbeni instrument. U sobu ulazi žena. To je Fredova supruga RENEE, stara 30 godina, tamnokosa, lijepo odjevena, s pićem u ruci.
> RENEE: *Ne ljutiš se što ne idem s tobom večeras?* FRED: *Što namjeravaš raditi?*
> RENEE: *Mislila sam ostati kući i čitati.*

Plavi baršun

in the *Twin Peaks* TV pilot, he starts off the plot with the discovery of a beautiful teenage girl's corpse. In *Blue Velvet*, he gets the story rolling with the discovery of a severed ear. Both the disembodied ear and the beautiful corpse are highly evocative visuals.

Significantly, the words that he hears over the speaker are the first and last to be spoken in the movie as well.

Rene and Fred are a married couple with nothing much to say to each other. Through uneasy silences and stilted dialog, Lynch manages to set the creepy tone of the film, show the dysfunctionality of their marriage and the scare the wits out of you:

> INT. THE MADISON HOUSE — LIVING ROOM — NIGHT
> Fred is dressed to go out: Black sport coat and slacks, buttoned up white shirt. He picks up a music case. A woman comes into the room. This is Fred's wife, RENEE, 30 years old, dark hair, dressed smartly, a drink in her hand.
> RENEE: *You don't mind that I'm not coming tonight*?
> FRED: *What are you going to do*?
> RENEE: *I thought I'd stay home and read.*
> Fred looks her over, she's sexy without trying.
> FRED: *Read?... Read what, Renee*?
> Renee sits down on a couch and sips her drink. Fred comes over to her, kisses her on the neck, which makes her laugh.
> FRED: *It's nice to know I can still make you laugh.*
> RENEE: *I like to laugh, Fred.*
> FRED: *That's why I married you.*
> RENEE: *Wake me up when you get home.*
> Fred brushes her cheek with his fingers, allowing them to linger for a moment on her face.

Fred and Renee's blank dialog and marathon silences are strained and minimal. Their words say one thing and their looks say something else entirely. Their banal conversation vividly paints a portrait of a relationship in which both parties are alienated and distrustful. The dialogue is as power-

Fred je odmjeri. Seksi je, a da to i ne pokušava biti, pomisli.
FRED: Čitati?... Čitati što, Renee?
Renee sjedne na kauč i otpije iz čaše. Fred dođe do nje i poljubi je u vrat našto se ona nasmije.
FRED: Lijepo je znati da te još i mogu nasmijati.
RENEE: Volim se smijati, Fred.
FRED: Zato sam se i oženio tobom.
RENEE: Probudi me kada se vratiš kući.
Fred lagano dotakne njezin obraz zadržavajući ruku trenutak na njezinu licu.

Isprazan dijalog i maratonska tišina između Freda i Renee napeti su i minimalistički. Njihove riječi govore jedno, a ponašanje nešto sasvim drugo. Njihova banalna konverzacija živo oslikava odnos u kojem je i jedna i druga strana otuđena i nepovjerljiva. Dijalog je jednako snažan i uznemirujući kao bilo koja adaptacija scenarija iz pera minimalističkog majstora scenarija Harolda Pintera.

Ljudi I tako govore

Lynchov drugi film koji se odvija u Los Angelesu, *Mulholland Drive* (prvi je *Lost Highway)* ujedno je i njegov prvi film u kojem se on izrazito bavi temom filmske industrije. Svi njegovi protagonisti i antagonisti u *Mulholland Driveu* kreću se u svijetu filma, svijetu mašte. Teme koje se bave krizom dvostrukog i paralelnog identiteta postale su Lynchova opsesija otkad je radio na *Twin Peaksu* i nastavljaju prožimati oba njegova filma čija se radnja odvija u Los Angelesu. Budući da je dvojnost karaktera sama po sebi već snažna tema, dvoznačnost govora činila se logičnim izborom uzmemo li u obzir Lynchovu inovativnu obradu govora. Betty, jedna od junakinja u *Mulholland Driveu,* mlada je glumica u usponu koja dolazi iz američkog Middle Westa. Dolazi u Los Angeles na audiciju za ulogu u filmu. Jednoga jutra vježba svoj tekst s drugim glavnim ženskim likom, Ritom. Scena koju čitaju govori o odnosu između starijeg muškarca i mnogo mlađe, vjerojatno maloljetne, djevojke. Betty u čitanju te scene izražava ljutnju i osudu, a tekst u njezinoj interpretaciji zvuči stvarno. Kasnije toga istog poslijepodneva, upravo kada treba početi s audicijom ispred publike u kojoj sjede producenti, redatelji i drugi glumci, usputna primjedba starijeg glumca s kojim treba čitati tekst daje joj potpuno drukčije viđenje te scene. Njezina je ljutnja i dalje prisutna, ali je Betty sada ispunjava tinjajućim erotizmom koji uzdiže scenu na novu razinu. Riječi su iste, ali je njihovo značenje na inteligentan način promijenjeno glumičinom senzualnom interpretacijom.

Lynch ukratko opisuje svoj pristup govoru ovim riječima:

> *Mnogo je načina kojima bi oni mogli govoriti, a koji bi bili potpuno pogrešni. Stoga uporno tražite način koji odgovara liku, način koji odgovara raspoloženju. Unosite stil, glasan ili tih govor, ovo i ono. Možete o dijalogu razmišljati kao o vrsti zvučnog efekta ili glazbenog efekta. A opet, on tako mnogo govori o liku. Kada konačno pronađete onaj način govora koji ste tražili, likovi jednostavno govore kako treba. Možete se jedino nadati da ćete to dovoljno rano pronaći i zabilježiti.* (Lynch u: Rodley, 1997: 72)

ful and disturbing as anything written for the screen by minimalist master Harold Pinter.

More than one way to skin a cat

Lynch's second Los Angeles based film *Mulholland Drive* (his first is *Lost Highway*) is also the first film in which he deals specifically with the film industry. His protagonists and antagonists all revolve around the world of film, the world of imagination. The themes of duality and parallel identity crisis have become an obsession with Lynch since *Twin Peaks*, and they infirm both of his Los Angeles films as well. And since character duality was already a strong theme, duality in speech seemed like a logical progression when one takes into consideration Lynch's innovative treatment of the spoken word: Betty, one of the female leads in the *Mullholland Drive*, is an aspiring young actress from the American mid-west. She has come to Los Angeles to audition for a film role. One morning she practices her lines with the other female lead Rita. The scene they are reading deals with a relationship between and older man and a much younger, probably underage, girl. Betty's reading of the scene is angry and righteous, and the lines ring true as she interprets them. Later, that same afternoon, as she is about to audition in front of an audience of producers, directors and other actors, an offhand comment by the older actor she will be reading with, gives her a completely different spin on how the scene should be played. Her anger remains, but now she has infused it with a simmering eroticism that lifts the scene to new heights. The words are the same, but their meaning has been cleverly altered by the sexy delivery.

Lynch sums up his approach to speech:

> *There are many ways they could speak that would be completely wrong. And so you keep working for the way that is right for the character, right for the mood. You get into phrasing, loud and soft, and this and that. You could see dialogue as kind of a sound effect or a musical effect. And yet it has all this stuff to do with character. And once that way is found, they just talk correctly. Hopefully, a lot of these things are found early on, and nailed down.* (Lynch, in Rodley, 1997: 72)

Conclusion

Before and after the storm

Generally, Lynch's sound style is a style of contrasts. Soft whispers precede loud screams. The total silence of a vacuum following a brutal murder is pierced by the pounding sound of pneumatic hammers and the hellish vocal of German shock rockers Ramstein. The silence before and after the storm has become a trademark Lynch soundtrack element.

> *It's important that a film is loud and I hope many people agree. You should be inside of a film when you go into a theater. It shouldn't be way up the front of you. It should surround you, envelope you, so you can live inside a dream. And that's the way it should be, in my opinion.* (Lynch in Woods, 1997: 185)

Čovjek slon

Zaključak

Prije i poslije oluje

Općenito gledano, Lynchov je zvukovni stil — stil kontrasta. Nježan šapat prethodi glasnim kricima. Potpunu tišinu zrakopraznoga prostora nakon umorstva probija tutnjanje pneumatskih čekića i paklenski vokal njemačkih *shock-rockera* Ramsteina. Tišina prije i poslije oluje postala je zaštitnim znakom elemenata Lynchovih *soundtracka*.

> *Važno je da je film glasan i nadam se da će se mnogi ljudi s tim složiti. Kada gledate film u kinu, trebali biste biti u samom filmu. Film ne bi smio biti jednostavno tamo negdje ispred vas. Trebao bi vas okruživati, obavijati, odvesti vas u san. Tako bi, po mom mišljenju, trebalo biti.* (Lynch u: Woods, 1997: 185)

Popularna glazba kao narativno i emocionalno pomagalo sastavni je dio Lynchovih priča u kojima mračni i zastrašujući likovi (poput Mystery Mana u *Lost Highwayu*) reagiraju na stihove iz pjesama koje drugi likovi u filmu ne čuju, ali ih čuju gledatelji u kinodvorani. Takvom nas tehnikom Lynch stavlja u isti plan, odnosno na istu valnu dužinu s antagonistima filma i uvlači još dublje u svoj mračan i uznemirujući svijet. Daje nam priliku da se poistovjetimo sa svojom mračnijom stranom, sa svojim iskonskim nagonima u sigurnosti mračne kinodvorane.

Njegove nezaboravne slike i zvukovi iz tih slika dugo nas proganjaju i zaokupljaju naša sjećanja. Tko još može čuti

Popular music as a narrative and emotional tool is integral to his stories, with dark and frightening characters (like the Mystery Man in *Lost Highway*) reacting to the lines of songs not heard by the other characters in the film, but only by the cinema audience. Through this technique, Lynch puts us on the same level, the same wavelength, as his disturbing antagonists and pull us even deeper into his dark and troubling world. He affords us the opportunity to identify with our darker side, our primal impulses in the safety of a darkened cinema. His unforgettable images and their haunting sounds have infected our memories. Who can ever hear Bobby Vinton's rendition of Blue Velvet and not picture in their minds a crazed Dennis Hopper in his gas mask or a tormented Isabella Rosellini bathed in blue light behind a 1930's microphone sweetly singing those ethereal lyrics? Can we even begin to calculate the influence of his work on the modern psyche? *Eraserhead* inspired a whole slew of post punk bands who placed the sounds of industry on an equal or superior footing to rhythm and melody: Throbbing Gristle, Non, SPK, Test Department — even UK electro-pop combo Depeche Mode would incorporate metal bashing into their records. *Twin Peaks* changed the way we looked at and listened to TV. It was moody, scary, surprising and truly funny at moments. In short, it was everything TV was not.

Pictures and sounds that drive me crazy

Lynch is one of those rare film makers operating in the mainstream who can lay claim to being directly involved in every aspect of the filmmaking process. His attention to

Dina

Blue Velvet u izvedbi Bobbyja Vintona, a ne zamisliti pomahmtaloga Dennisa Hoppera s njegovom gasmaskom ili Isabellu Rossellini koja, okupana plavim svjetlom, stoji za mikrofonom 1930. i neke pjevajući te besmrtne stihove nježnim glasom? Možemo li uopće sagledati utjecaj Lynchova rada na psihu modernog čovjeka? *Eraserhead* nadahnuo je cijeli niz *postpunkerskih bandova,* kao što su Throbbing Gristle, Non, SPK, Test Department, koji su zvukove industrije učinili jednakovrijednima ili čak vrednijima od ritma i melodije, pa je čak i Depeche Mode, britanska elektropop-grupa, unijela metalne zvukove u svoje ploče. *Twin Peaks* promijenio je način na koji gledamo i slušamo televiziju. Bio je čudan, zastrašujući, prepun iznenađenja i ponekad istinski zabavan. Ukratko, bio je sve ono što televizija nije.

Zvuči ludo

Lynch je jedan od rijetkih tvoraca filma koji pripadaju *mainstreamu,* a koji s pravom mogu tvrditi da su izravno uključeni u svaki segment procesa nastanka filma. Pozornost koju posvećuje svakom detalju u filmovima gotovo uvijek nam daje nerazrijeđenu viziju umjetnika koji radi na vrhuncu sposobnosti i talenta. Njegova opsjednutost zvukom promijenila je i naš način percipiranja glazbe, zvučnih efekata i dijaloga u filmovima. Lynch je dodirnuo moć zvuka i pokazao da je zna upotrijebiti.

> *Svaki put kada čujem zvukove, vidim slike. Tada počinjem dobivati ideje. To me jednostavno izluđuje.* (Lynch u: www.cityofabsurdity.com)

every detail in his films has given us, for the most part, the undiluted vision of an artist working at the top of his abilities. His obsession with sound has also changed the way we perceive music, sound effects and dialogue in films. After viewing a Lynch film in a good cinema or on a good home cinema system, other films pale in comparison. He has tapped into the power of sound, and he understands how to use it. Sound effects, music and dialogue are all used by Lynch to tell his stories his way. They are intermingled masterfully and fully integrated into his storytelling technique. He is acutely aware of the effect sound has on us since it affects him so strongly.

> *Every time I hear sounds, I see pictures. Then, I start getting ideas. It just drives me crazy* (Lynch in: www.cityofabsurdity.com)

Bibliografija

Breskin, David, 1992, *Inner Views: Filmmakers in Conversation,* New York: Faber and Faber

Bromwell, Henry, 1980, 'Visionary from Fringeland', *Rolling Stone,* November 13, 1980.

Godwin, K. George, 1985, 'Eraserhead', *Film Quarterly,* Fall 1985.

Hoberman, J. and J. Rosenbaum, 1991, *Midnight Movies,* New York: Da Capo Press, Inc

Kaleta, C. Kenneth, 1995, *David Lynch,* New York: Twayne's Filmmaker's Series

Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* New York: Oxford U. P.

Mandell, Paul, 1984, 'David Lynch: Director of Dune', *Starlog,* October 1984.

McKenna, Kristine, 1980, 'Elephant Man Director, David Lynch, Speaks Compassionately of Horror over Lemon Meringue Pie.', *Wet,* Summer 1980.

Nochimson, P. Martha, 1997, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood,* USA: University of Texas

Pegg, Robert, 1990, 'Deceptive Appearances', *Starlog,* December 1990.

Rodley, Chris, 1997, *Lynch on Lynch,* London: Faber & Faber

Saban, Stephen, 1978. 'Eraserhead: Is There Life After Birth?', *Soho News,* September 28, 1978.

Weis, Elisabeth and Belton, John, 1985, *Film Sound: Theory and Practice,* Columbia, US: Commbia U. P.

Wood, Brett, 1998, 'Prints by David Lynch', *Focus on Art and Film,* 22/5 Sept. Oct 1998.

Woods, A. Paul, 1997, *Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch,* London: Plexus

www.cityofabsurdity.com

Bibliography:

Breskin, David, 1992, *Inner Views: Filmmakers in Conversation,* New York: Faber and Faber

Bromwell, Henry, 1980, 'Visionary from Fringeland', *Rolling Stone,* November 13, 1980.

Godwin, K. George, 1985, 'Eraserhead', *Film Quarterly,* Fall 1985.

Hoberman, J. and J. Rosenbaum, 1991, *Midnight Movies,* New York: Da Capo Press, Inc

Kaleta, C. Kenneth, 1995, *David Lynch,* New York: Twayne's Filmmaker's Series

Kracauer, Siegfried, 1960, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* New York: Oxford U. P.

Mandell, Paul, 1984, 'David Lynch: Director of Dune', *Starlog,* October 1984.

McKenna, Kristine, 1980, 'Elephant Man Director, David Lynch, Speaks Compassionately of Horror over Lemon Meringue Pie.', *Wet,* Summer 1980.

Nochimson, P. Martha, 1997, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood,* USA: University of Texas

Pegg, Robert, 1990, 'Deceptive Appearances', *Starlog,* December 1990.

Rodley, Chris, 1997, *Lynch on Lynch,* London: Faber & Faber

Saban, Stephen, 1978. 'Eraserhead: Is There Life After Birth?', *Soho News,* September 28, 1978.

Weis, Elisabeth and Belton, John, 1985, *Film Sound: Theory and Practice,* Columbia, US: Commbia U. P.

Wood, Brett, 1998, 'Prints by David Lynch', *Focus on Art and Film,* 22/5 Sept. Oct 1998.

Woods, A. Paul, 1997, *Weirdsville USA: The Obsessive Universe of David Lynch,* London: Plexus

www.cityofabsurdity.com

UDK: 78:791.43

Irena Paulus

Kulturalni studiji I filmska glazba

Elitna glazba u popularnom filmu *Tvrtka* i njezino 'značenje'

Uvod

Što su to kulturalni studiji?

Kulturalni studiji, interdisciplinarno područje koje *»nam omogućuje da razumijemo fenomene i odnose koji nisu bili pristupačni u okvirima postojećih disciplina*,«[1] nastali su u trenutku kada su književni teoretičari 'pogledali kroz prozor' radnih soba i odlučili nadahnuća svojih teoretskih istraživanja potražiti u svakodnevnom životu.[2] *»Umjetnost je mrtva. Dajte nam da stvorimo svakodnevni život«*, napisao je Stuart Hall u pismu UNESCO-u. Proučavanje svakodnevnog života, koje je ipak zadržalo elitizam pristupa (istraživanja, eseji i analize bili su visokokvalitetni spisi u kojima se ogledalo visoko obrazovanje istraživača i analitičara spremnih da siđu među 'obične ljude'), odvelo je pisce u različitim smjerovima: proučavanje obitelji, klasnog ustrojstva društva (u počecima je naročito bilo zanimljivo pratiti radničku klasu), institucija moći, dominantnih ideologija, nacije, politike itd.

Kulturalni studiji rođeni su u Velikoj Britaniji (koja se i danas smatra njihovom izvornom 'domovinom'), a 'ozakonjeni' su osnutkom Centra za suvremene kulutralne studije (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) pri Sveučilištu u Birminghamu (1964). Centar je osmišljen kao oblik poslijediplomskog studija, što mu je omogućilo da se na kvalitetan način bavi svakodnevnim životom, dakle 'off-književnošću'. Osnivač i voditelj studija bio je 'otac' područja, Richard Hoggart.

Popularna kultura i masovni mediji

Na Hoggartovo je mjesto, potkraj šezdesetih, došao Stuart Hall. U međuvremenu su teoretičari kulturalnih studija, često mijenjajući svoj istraživalački fokus (u središte pozornosti dolazili su sociologija, etnografija, politika, ekonomija i drugo), sve više pokazivali zanimanje za popularnu kulturu. Uostalom, bilo je to vrijeme eksplozije popularne kulture u Velikoj Britaniji: bilo je to doba Beatlesa, doba filmova o Jamesu Bondu, doba *swinga,* doba *T-shirts* i, uopće, doba snažna utjecaja američke kulture (ne samo) na Veliku Britaniju. Popularna kultura ranije ili kasnije morala je zaokupiti pozornost birminghamskog Centra.

Već se Richard Hoggart okrznuo o popularnu kulturu u drugom dijelu svoje *The Uses of Literacy,* kada je napao njezinu masovnost i neutemeljenost tradicijom.[3] Raymond Williams je, poput Hoggarta, bio pesimističan u odnosu prema estetkim vrijednostima popularne kulture, ali je prvi počeo proučavati medijske proizvode, institucije, ideologije i diskurse popularne kulture (*The Long Revolution*, 1961). Edward Palmer Thompson, međutim, vidi kulturu kao mrežu praksi i odnosa iz svakodnevnog života, u kojem popularna kultura igra vrlo važnu ulogu. Kultura je popularna kultura, ono što pripada ljudima, ono što je sastavni dio njihova života (*The Making of the English Working Class*, 1963).

Stuart Hall, u čije su vrijeme istraživanja popularne kulture procvala,[4] odbacio je nostalgičan pogled prema predindustrijskoj engleskoj kulturi koji se osjećao u djelima njegovih uzora, Hoggarta i Williamsa (Stuart Hall & Paddy Whannel, *Popular Arts*, 1964), te je prvi ukazao na razliku između popularne i masovne kulture: *»Tipična 'umjetnost' masovnih medija danas nije nastavak, nego korupcija popularne umjetnosti.«*[5]

Međutim, istraživanja popularne kulture pod okriljem kulturalnih studija išla su upravo u smjeru istraživanja medija, posebice televizije. Najpopularnija su bila istraživanja utjecaja televizijskih emisija (posebice sapunica) na svakodnevni život njezinih gledatelja (David Morley, *»The Nationawide« Audience*, 1980, Dorothy Hobson, *»Crossroads«: The Drama of a Soap Opera*, 1982, David Buckingham, *Public Secrets: »East Enders« And Its Audience*, 1987. i dr.), ali su se proučavali i intertekstualni odnosi u percepciji jednog filmskog lika (Tony Bennett & Jane Woollacott, *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*, 1988) kao i uloga filmskih zvijezda u društvu (Richard Dyer, *Stars*, 1982).

Film je, a ne samo televizija, očito bio medij koji je privlačio pozornost i koji se uklapao u koncept proučavanja kulturalnih studija. Filmska glazba, kao jedna od komponenata filma, morala bi se, prema tome, također uklopiti u njihov teoretski kontekst. Na primjeru glazbe iz filma *Tvrtka* (*The Firm,* red. Sydney Pollack, 1993) pokazat ćemo kako su neki aspekti kulturalnih studija primjenjivi i na teoriju filmske glazbe.

I. dio

Sadržajna komponenta filma Tvrtka — populizam

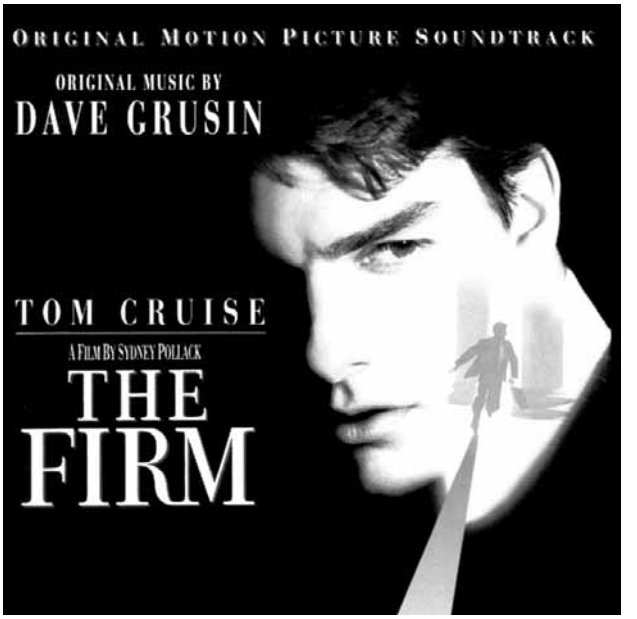
Ako populizam definira prijemčivost široke publike, dakle komercijalizam, ali i ideološka orijentacija, oblikovanje ide-

alnog svijeta svakodnevice koji je u realnosti najčešće neostvariv, razumljivost i relativna jednostavnost u načinu na koji je taj svijet prikazan, česta neosobnost prikaza itd.,[6] tada je film *Tvrtka* Sydneyja Pollacka upravo to — proizvod popularne kulture. Populizam je prisutan u najuočljivoj filmskoj komponenti, sadržaju. Junak Mitchell McDeer (glumi ga Tom Cruise, filmska zvijezda!) jedan je od pet najboljih studenata na posljednjoj godini prava na Harvardu i zna da ga čeka sjajna karijera. Odbijajući unosne ponude vodećih pravničkih tvrtki (institucije!) iz Bostona, Chicaga i Washingtona, naposljetku prihvaća najveću ponudu relativno male tvrtke iz Memphisa (novac=dominacija=moć). Njegova žena Abigail sumnjičava je zbog neobičnih izjava žene jednog pravnika iz tvrtke: 'Ženama rad nije zabranjen' ili 'Tvrtka podržava djecu' (konzervativizam, institucija upravlja privatnim životom pojedinaca), ali to neće spriječiti Mitcha da prihvati primamljivu ponudu. Tek će ga smrt dvojice pravnika navesti da se zamisli. Uskoro otkriva da tvrtka 'pere novac' za mafiju (idealni svijet nije tako idealan kako se čini) i da je jedini način da se izvuče, a pritom ne pogine, prekršiti pravnički kodeks i odati policiji klijente — mafijaše. Rastrgan između policije i tvrtke, ali uz pomoć brata kojeg 'izvlači' iz zatvora, tajnice ubijenog privatnog detektiva, oca jednog ubijenog ronioca i, naravno, svoje žene (zanimljivi sporedni likovi bliski 'našem' svakodnevnom životu), Mitch uspijeva ostvariti plan — pobjeći ubojicama, djelomično zadovoljiti policiju i uvjeriti mafijaše da će zauvijek čuvati njihovu tajnu (*happy end*).[7]

Elitizam na glazbenoj razini

Osim populističkih, u filmu *Tvrtka* nalazimo i neke elitističke odrednice. Na to upućuju, na sadržajnoj razini, interijeri (pravničkih tvrtki koje Mitch na početku filma obilazi, luksuzne hotelske sobe na Caymanima, prostorije u kojoj Mitch razgovara s mafijašima), odjeća pravnika i njihovih klijenata, limuzine u kojima se voze, lakoća s kojom se organiziraju skupi poslovni izleti itd. Na produkcijskoj razini djelomično ćemo elitizam pronaći u imenu Gena Hackmana, koji je, za razliku od Toma Cruisea, cijenjeni glumac zahvaljujući svojoj glumi, a ne zahvaljujući isključivo izgledu.[8] Tu je i ime redatelja Sydneyja Pollacka,[9] koje je gledatelju svojevrsno jamstvo da će gledati dobro režiran film. No više od svih poznatih filmskih imena elitnim se pokazuje ime filmskog skladatelja, Davea Grusina. Naime, Grusin je kao vrstan pijanist, glazbeni i izvršni producent, aranžer, džezist i čest Pollackov suradnik, većinom poznat u uskom krugu (elitnih) poznavatelja (elitne) glazbe. Njegovo je ime, dakle, bez onog očitog populističkog predznaka vezana uz komercijalizam i široku publiku, sigurno jamstvo kvalitetne (i elitne) filmske glazbe.

Međutim, u filmu *Tvrtka* nećemo naći izravne uputnice na elitizam kao što su: »*naglašeni rakursi, kontrastna fotografija s naglaskom na gotovo slikovno ukočenoj kompoziciji, dramatična gluma sa sugestijom da se u čovjeku daleko više toga zbiva nego što se vidi na licu, snažne elipse između scena a ponekad i unutar scene, naglašeno dramatična glazba, najčešće klasičnih autora, a i dramatični zvukovni kontrasti...*«.[10] Ipak, neki od nabrojenih elemenata filmskog elitizma neposredno se naziru, i to upravo u glazbenoj komponenti filma.



Filmsku glazbu (ovdje mislimo na skladanu, a ne na biranu filmsku glazbu) doduše ne potpisuje klasičan skladatelj, ali ona zvuči klasično zbog odluke da cijeli film 'podupre' glazba svirana na glasoviru. Izbor glasovira kao jedinog instrumenta koji prati filmsku sliku znači odustajanje od klišeja (komercijalne američke filmove inače najčešće prati orkestar, rjeđe manji instrumentalni sastav, a vrlo rijetko samo jedan instrument). Odustajanje od klišeja također označava skladateljevo dominantno kretanje u žanru *jazza* (popratna glazba /američkih/ filmova uglavnom se kreće u populistički oblikovanu stilu kasnog romantizma, a *jazz* je vrlo rijetko dominantni skladateljski stil jer to jednostavno ne odgovara većini filmskih fabula i filmskih vrsta). Odustajanje od uobičajenog i provjerenog definitivno je oznaka elitizma. Elitna je i Grusinova izvedba — ona je vrhunski tehnički izrađena (na mjestima skladatelj svira i po glasovirskim žicama!), a ujedno pokazuje i njegovu iznimnu muzikalnost ne samo kao skladatelja nego i kao izvođača.

No u nekim glazbenim komponentama oznaka elitizma izostaje. Ako se prisjetimo povijesti jazza, u jazzu ćemo ugledati glazbu crnaca koja se svirala na ulici i u noćnim klubovima i koja se svojedobno kritizirala kao 'loša zabavna' glazba (danas se takve kritike smatraju zastarjelima). U tom kontekstu jazz je populistička glazba. Ali u kontekstu izvedbe (jazz je vrlo teško svirati zbog njegova improvizacijskog karaktera, a osobito zbog iznimno složene ritmike), u kontekstu specifičnosti glazbenog jezika koji treba svladati (*jazz*-harmonije i *jazz*-ljestvice nisu jednake klasičnim harmonijama i ljestvicama), te, ovdje, u kontekstu filma gdje *jazz* kao glazbeni žanr znači rijetkost, glazbeni stil se doista može smatrati elitističkom odrednicom filma *Tvrtka*.

Elitističkim se, međutim, ne može smatrati uporaba popularnih pjesama koje u filmu funkcioniraju prizorno (u restoranu, u automobilu, s radija), a od kojih se neke čuju samo

zato da bi poslije bile objavljene na *soundtracku*. Naime, *soundtrack* filma *The Firm* svojevrstan je kompromis između 'klasične' filmske glazbe Davea Grusina i popularnih *songova*. Oni se na CD-u izmjenjuju, čime su producenti očito željeli zadovoljiti i glazbenu elitu (kojima je glazba Davea Grusina vrlo zanimljiva) i široku glazbenu publiku.

Tako, poput suvremenih kulturalnih studija, glazba filma *Tvrtka* balansira na razmeđi između elitnog i popularnog te, poput njih, ravnotežu nalazi u brisanju granica, u ravnopravnu postupanju i s jednim i s drugim. Rječnikom kulturalnih studija: »*...kada mislimo na 'kulturne razlike' vezane uz 'politiku opstanka' ili na društvo strukturirano u obliku različitih polja koja djeluju jedan na drugoga i koja prenose različite diskurzivno-kulturalne postupke, tada binarna opozicija 'popularno' versus 'elitno' počinje blijediti*.[11]«

Opozicija blijedi jer je sve više teoretičara sposobno primijeniti elitistički populizam, odnosno jer se sve više njih može s lakoćom prebacivati iz popularnog u elitni žanr (što osobito vrijedi za područje filmske kritike). Njihovi spisi ne gube kvalitetu, ne gube karakteristike elitnoga bez obzira je li predmet njihova istraživanja elitan ili popularan. To znači da su teoretičari naučili uživati u popularnoj kulturi, da im je »*popularna kultura dala užitak u procesu stvaranja značenja*«.[12]

II. DIO

Stuart Hall i 'značenje' kôda filmske glazbe

Sintagma 'proces stvaranja značenja' upućuje na semiotiku, koja je dugo bila jedna od temeljnih metodologija kulturalnih studija. Njezin konceptualni okvir često se rabio za analizu nelingvističkih znakova: »*Jasno, vrijednost (semiotike) leži u sposobnosti da se bavi zvukom, slikom i njihovim međuodnosima*,«[13] napisao je Graeme Turner.

Stuart Hall, jedan od voditelja poslijediplomskog studija u Birminghamu i jedan od prvih istraživača popularne kulture i medija, koncept semiotike djelomično je uključio u svoju teoriju komunikacije. Teoriju komunikacijskoga kanala s naglaskom na proces kodiranja i dekodiranja poruke Hall je primijenio na televizijski komunikacijski proces. A kako je taj proces vrlo sličan filmskom komunikacijskom procesu, pokušat ćemo istu teoriju kodiranja i dekodiranja primijeniti na glazbeni kôd u filmu.[14]

Najprije treba znati da je televizijski, odnosno u našem slučaju filmski »*znak složen. On je sâm kombinacija dva tipa diskursa, vizualnog i slušnog.*«[15] Osim toga (što Hall ne spominje), slušni kôd u filmu (ili na televiziji) dalje se dijeli na potkodove: govor (dijalog, monolog), glazbu i šumove (prirodne zvukove). Glazba, kao jedan od potkodova filmskog zvuka, zajedno i istovremeno s ostalim filmskim kodovima prolazi cijeli komunikacijski proces, dakle sve četiri faze komuniciranja: proizvodnju (*production*), cirkulaciju (*circulation*), distribuciju (*distribution*) i potrošnju/primanje (*consumption/reception*). Tijekom te četiri faze, na putu od pošiljatelja k primatelju, svaka, pa i glazbena poruka, podložna je 'utjecajima sa strane'. »*Poruka nije zatvoreni sistem*«, poruka je diskurs na koji utječu »*šire socijalno-kulturne i političke strukture*«,[16] piše Stuart Hall. Stoga, na razmeđi između pošiljatelja (koji je u našem slučaju filmski producent, filmski redatelj ili/i filmski skladatelj) i primatelja (gledatelj koji je ujedno i slušatelj filma) nužno dolazi do šuma u komunikacijskom procesu, manjeg ili većeg nesporazuma, odnosno djelomičnog ili potpunog nerazumijevanja poruke. Dakle, zaključuje Hall, odaslana, kodirana poruka nikada nije jednaka primljenoj, dekodiranoj poruci.

Moguće je pretpostaviti da će pri dekodiranju glazbene poruke, čiji je jezik specifičan i, k tome, potpuno razumljiv samo uskom krugu glazbeno obrazovanih gledatelja (eliti!), šumova u komunikacijskom kanalu biti više nego kod ostalih kodova (poruka je, naime, odaslana širokom, uglavnom neelitnom, krugu gledatelja). Od te postavke polazi Zofia Lissa, koja ističe da je za razumijevanje glazbenoga kôda u filmu potrebno zadovoljiti tri osnovna kriterija. To su:

1. primjena prvog primateljevog sistema predstavljanja u odnosu na sistem, u kojem se izražava skladatelj;
2. razumijevanje datog sistema u cjelinama višeg reda / izbor pravog;
3. pravilno čitanje opće emotivne kategorije (miješanje lirskog djela s grotesknim izrazom bilo bi 'lažno' čitanje).[17]

Lissino tumačenje razumijevanja glazbenog koda u filmu je ekstremno. Naime, ako bismo prihvatili njezinu teoriju, tada bi glazbu uopće, ne samo onu u filmu (jer glazba postoji i kao sastavni dio svakodnevnog života, uz sve one druge zvukove, šumove i buku koje percipiramo zajedno s ostalim osjetilnim podražajima), mogla razumjeti samo elita. No zašto onda film ne može bez glazbe? Zašto neki filmski (i ne samo filmski) skladatelji mogu napisati odličnu glazbu, a da uopće nemaju glazbeno obrazovanje (na primjer, Hans Zimmer)? I kako to da na Internetu možemo čitati niz komentara *fanova* filmske glazbe od kojih su neki komentari iznimno zanimljivi, čak i profesionalno kompetentni?[18]

Alicja Helman, poljska filmska teoretičarka, još je godine 1977. objasnila zašto glazbeno obrazovanje gledatelja nije nužno za razumijevanje filmske poruke u cjelini: »*Prije svega, želim ponoviti primjedbu Kurta Londona da filmski gledatelj ne gleda film spreman na to da ima posla s glazbenim umjetničkim djelom. Usmjerenost njegove perecepcije (nesumnjivo da takva pojava postoji) ne obuhvaća slušanje glazbe... Uvjet razumijevanja određenog sistema u okviru cjeline višeg reda u pravilu se ne ostvaruje kroz prijem filmske glazbe. Tu se čak ne radi o mogućnosti primatelja, već o čienjnici da film uopće ne pruža mogućnost prezentiranja (glazbe)...*«[19]

Znači, zaključit će Helman, poznavanje glazbenoga kôda uopće nije uvjet za razumijevanje filma. Ono samo obogaćuje prihvaćanje filmske poruke, ali se poruka razumije i bez poznavanja specifičnog glazbenog jezika, jer je on samo jedan dio složene audio-vizualne cjeline.[20] Ono što glazbu u filmu čini razumljivom bez obzira na glazbeno obrazovanje primatelja jesu konvencije: u određenoj socijalno-kulturnoj okolini i pod utjecajem filmske slike (jer ljudska je percepcija podložna vanjskim utjecajima), glazba u filmu počet će

'značiti', premda izvan filma, kao apsolutna glazba, ne 'znači' ništa.[21]

Uvođenje glazbe u film u pravilu znači da je stvaratelju stalo da je čujemo i razumijemo na specifičan način. *To nije identično s dešifriranjem njezinih 'vlastitih, nezavisnih kodova'. Da bi se ipak pronašao kod, u skladu s kojim filmska glazba može biti primijenjena u sistemu u kojem sudjeluju i drugi kodovi (dakle u skladu s intencijom stvaratelja), najprije treba dokazati da čitanje te glazbe nije moguće pomoću njezinog vlastitog, nezavisnog koda. To je zbog toga što je taj kod svjesno 'ukinut' a glazba uključivši se u sistem filmskog djelovanja postaje nosilac značenja, kojih nema i ne može biti izvan konteksta filmskog djela. Realizator može unositi ta značenja 'izvana' ili utjecati da se stvaraju u okviru nove strukture. Vlastito značenje date glazbe, nastalo na temeljima kulturne tradicije i društvene prakse u okviru filma može se samo bitno promijeniti; također može utjecati na bitnu, odlučujuću transformaciju značenja znakova drugog koda. Isto tako se može dogoditi da samoulaženje glazbe, koja nije nosilac značenja, niti djeluje kao znak, dovede do nastanka značenja u značenjski praznom polju.*[22]

Moglo bi se raspravljati o tome da li glazba izvan filma 'znači' ili 'ne znači', odnosno može li glazba izvan filma potaknuti određene osjećaje,[23] ali primjena čisto glazbenog, od filma nezavisnoga kôda, ipak je nužna kako bi glazba, ma koliko neprimjetna i sekundarna bila, mogla funkcionirati u filmu (uostalom, glazba ne bi bila glazba kada se ne bi služila vlastitim kôdom). Za razliku od Alicje Helman (ali ne potpuno suprotno od nje), smatramo da nezavisni glazbeni kodovi nisu 'svjesno ukinuti', nego da su, dapače, nužni u filmu (ako se, naravno, film služi glazbom) premda su prisutni na svojevrsnoj 'podsvjesnoj' razini. Oni, naime, omogućuju filmskoj glazbi da upravo tim svojim nezavisnim jezikom u filmu funkcionira. Hoće li gledatelj znati da se glazbeno zbivanje koje ga je još više rastužilo i gotovo rasplakalo zove modulacija ili varava kadenca sasvim je svejedno. On znakove glazbenoga kôda neće znati imenovati, ali će ih čuti i 'razumjeti' unutar filmskoga konteksta.

U procesu kodiranja i dekodiranja poruke šum u kanalu bit će to manji što će gledatelj više (podsvjesno) prihvaćati djelovanje glazbe. To neprimjetno glazbeno djelovanje na film najlakše se postiže već spominjanim glazbenim standardima (konvencijama), koji su se ustalili unutar jedne socijalno-kulturne zajednice. U tom smislu Stuart Hall će napomenuti: »*Ne postoji nužna korespondencija između kodiranog i dekodiranog, prvi može pokušati predvidjeti drugoga, ali ga ne može propisati ili garantirati. Osim ako izrazito ne odstupa, kodiranje mora konstruirati neka ograničenja i parametre unutar kojih će djelovati dekodiranje. Kada ne bi bilo ograničenja, publika bi u poruci mogla čitati bilo što.*«[24]

Uporaba standarda u filmskoj glazbi doista je ograničavajuća u smislu da su skladatelji vezani uz neke tipične glazbene postupke. Na primjer, u zapadnoj je kulturi ustaljeno shvaćanje da se durski tonalitet doživljava kao sreća, radost ili zadovoljstvo, da mol označava tugu, depresiju, razmišljanje, da je uzlazni glazbeni pomak jednak vizualnom uzlaženju, a silazni glazbeni pomak vizualnom silaženju, da disonance (disonantni intervali i akordi) označavaju nešto negativno a kosonance nešto pozitivno... a to su samo neki stereotipi koji se danas upotrebljavaju u filmovima. Promatrani očima skladatelja za koncertni podij ti su stereotipi banalna glazbena sredstva koja filmsku glazbu čine pojednostavnjenom i često neinventivnom kopijom apsolutne glazbe. Teško je zamisliti, smatraju nefilmski skladatelji, da bi filmska glazba mogla postati umjetnička kreacija. Ipak, filmski su skladatelji naučili kretati se u zadanim okvirima, a mnogi su (napose oni koji ne djeluju samo na području filmske glazbe) pritom uspjeli stvoriti mala umjetnička djela.

Filmska glazba uspostavlja vlastita značenja: lajtmotivi

Jedan od najčešćih standarda filmske glazbe je tehnika lajtmotiva. Preuzeti od R. Wagnera, lajitmotivi su i u filmskoj glazbi označavali motiv, temu ili bilo koju drugu glazbenu misao koja se vezala uz osobu, predmet, ideju, stanje duha i slično. Zapravo, u počecima filmske glazbe uporaba lajtmotiva bila je u filmu bitno pojednostavnjena, pa su se motivi i teme nejčešće vezali uz pojedine osobe (= filmske junake), a samo su povremeno pokušali iskazati i nešto apstraktnije (na primjer ljubav, borbu za slobodu, nacionalnu pripadnost i slično). Bili su pojednostavnjeni i u čisto glazbenom smislu, jer su se najčešće doslovno ponavljali, a nisu se varirali, razvijali, skraćivali i transformirali na bilo koji drugi način u skladu s danom situacijom (Wagner je, na primjer, osim što ih je melodijski i ritmički mijenjao, iz transformiranih starih lajtmotiva gradio nove lajtmotive, pa je tako dobivao iznimno složenu mrežu međusobno povezanih lajtmotiva). Međutim, film je mjesto gdje je lajtmotiv vrlo teško razviti jer:

1. glazba se ne sluša s pozornošću, nego znači samo jedan (najčešće sporedni) filmski element;
2. jedini način da se glazba koja se ne sluša pozorno na neki način zapamti jest da se teme, motivi ili glazbeni brojevi doslovno ponavljaju;
3. u filmu nema prostora za variranje — glazba ne 'pokriva' cijeli film, nego je skladatelj prisiljen pisati međusobno nepovezane 'komadiće' glazbe (tzv. glazbene brojeve) koji se tu i tamo pojavljuju u filmu; i
4. kretanje glazbe i uporabu lajtmotiva primarno određuje filmski sadržaj (vrlo rijetko neki drugi filmski element), a ne koncepcija cjelovitog glazbenog djela.

U filmu *Tvrtka* postoje tri lajtmotiva čiji je temeljni razradbeni postupak ponavljanje. Međutim, budući da je riječ o suvremenom filmu kojim dominira žanr *jazza* (posvuda se osjećaju njegove improvizacijske karakteristike!), ponavljanje ipak nije doslovno. Variranim ponavljanjem skladatelj prilagođava glazbu sceni, a izborom mjesta gdje se motivi pojavljuju utječe na stvaranje 'značenja' pojedinih lajtmotiva. Odnosno, ili postupno uspostavlja 'čvrsto' značenje ili mijenja 'značenje' lajtmotiva ili jednostavno upotrebljava lajtmotiv u samo jednom jasnom značenjskom kontekstu.

1. Uspostavljanje značenja

Rekli smo, film *Tvrtka* pristupa filmskoj glazbi na suvremen, a ne na klasičan filmski način, pa se, ponajprije, lajtmotivi filma ne prepoznaju kao melodične teme ili motivi, nego su

lajtmotivi cijeli glazbeni odlomci koji kao takvi funkcioniraju. Unutar njih ćemo, naravno, prepoznati (obično nemelodične, nepjevne) teme i motive. No lajtmotiv ne čini samo ta jedna, linijska glazbena komponenta, nego cijeli glazbeni kontekst: ritmika, harmonije, stil, način kretanja glazbe. Osim toga, lajtmotivi suvremenih filmova rjeđe su vezani uz pojedine osobe, a češće uz neki opći filmski kontekst, ideju. Stoga je tema i motiva koji funkcioniraju poput lajtmotiva u filmu *Tvrtka* manje, a i njihova je uloga bliža ulozi nadmotiva ili nadtema nego uobičajenoj ulozi filmske teme podređenoj jednom jedinom aspektu filma.

Lajtmotiv čiju ćemo značenjsku ulogu prvu prikazati ipak je vezan uz osobu. To je Mitchev brat Ray. Mitchev je brat u zatvoru (u filmu nije objašnjeno zašto) i Mitch ga u početku uopće ne spominje, napose ne na razgovorima za (što unosniji) posao. Međutim, kada počne sumnjati u 'čistoću' poslova tvrtke za koju radi, a potaknut i nagovaranjima svoje žene Abigail, Mitch posjećuje brata u zatvoru. To je prva scena u kojoj se pojavljuje *Rayeva glazba,* koju, naravno, u tom trenutku, još ne prepoznajemo kao lajtmotiv. No, glazba je stilski nešto drukčija od glazbe koja joj je prethodila — nosi karakteristike *bluesa* (a ne *jazza* i zabavne glazbe koje su se čule prije), žanrovski podsjeća na Georgea Gershwina i *ragtime*, a njezina prividna lijenost nikada nije prava jer, kao i svaka glazba toga tipa, ona posjeduje unutarnju ritmičnost. Gotovo djeluje zafrkantski, ali dojam je možda potaknut i dijalogom (»*Kako si dobio posao uz brata u zatvoru?*« pita Ray Mitcha, a Mitch ne odgovara. U neugodnu tišinu upleće se *Rayev blues,* a Ray se nadovezuje simpatičnom opaskom: »*To je u redu. Ni ja ovdje nikome nisam spomenuo da imam brata na Harvardu.*«).

Budući da se glazbeni broj u ovoj sceni pojavljuje prvi put i gledatelj se ne može osloniti na mogućnost prepoznavanja ponavljanjem, još nije jasno da je riječ o Rayevoj glazbi, o *Rayevu bluesu.* Međutim, na to ne upućuje ni sljedeća pojava lajtmotiva, gdje je glazba kratki komentar prizora ubijenoga privatnog detektiva. Doduše, Ray je bratu preporučio detektiva Eddieja Lomaxa, ali gledatelj koji glazbu prati samo kao jedan od brojnih filmskih znakova teško će povezati kratki glazbeni komentar s Rayom.

Treća pojava *Rayeva bluesa* također malo govori o identifikacijskoj ulozi broja. To je scena u kojoj je Mitchu na posao dostavljen sendvič premda ga nije naručio. Mitch u dostavljačici prepoznaje na smrt prestrašenu Lomaxovu tajnicu (i ljubavnicu) Tammy. Gledatelj ne može znati da će Tammy na kraju filma postati Rayeva ljubav, pa glazbu prije doživljava kao identifikaciju svijeta izvan tvrtke, svijeta svakodnevice i 'običnog' života 'običnih' ljudi srednje ili niže klase.

Međutim, od trenutka kada je Ray pušten iz zatvora (sekvenca je prilično duga, jer se Ray na slobodi najprije divi zalasku sunca, zatim naziva brata i naposljetku odlazi na autobus prethodno dobivši 'džeparac' od policajca koji ga je pustio) do kraja filma glazbeni broj isključivo prati Raya. U glazbenoj 'lijenosti' prepoznajemo lijenost čovjeka koji je dugo bio u zatvoru, u sporom tempu spoznajemo unutarnji mir zalaska sunca, u glazbenoj simpatičnosti prepoznajemo simpatičnost čovjeka koji je, bez obzira na svoju zatvorsku povijest, 'dobrica', ali koji će poduprijeti bratov plan i pobjeći policajcima kada ga ovi odluče vratiti u zatvor.

Dakle, značenjski kod *Rayeva bluesa* malo je lutao od početka filma. Odnosno, 'značenje' lajtmotiva nije gledateljima bilo pokazivano izravno, nego posredno te se tek s vremenom ustalilo ponavljanjem istog ili sličnog, ali uvijek prepoznatljiva glazbenog broja, uz isti filmski lik i likove i događaje povezane s njim.

2. Mijenjanje značenja

Drugi je slučaj da lajtmotiv unutar filma ima jasno definirano 'značenje', ali se to 'značenje' u nekim scenama mijenja.

Takav je slučaj s dominantnim lajtmotivom filma *Tvrtka.* Motiv vlastitom jednostavnošću, 'ogoljelošću' (najčešće se pojavljuje u obliku dvaput ponovljena kratkog motiva u desnoj ruci, jedanput u visokom, a drugi put u srednjem registru, a ponavljanja su odvojena ili dubokim basovim tonom ili *glissandom* po glasovirskim žicama) i vezom s određenim filmskim scenama (informacija o ubojstvu dvojice pravnika, otkriće da su uz dvojicu poginulih u ronilačkom čamcu bila još dvojica nepoznatih /vjerojatno ubojica/, podmetnuta djevojka na plaži, Mitcheva zapanjenost kada shvaća da nema časna izlaza iz situacije, grozničavi razgovor dvoje supružnika pred kućom kada shvaćaju da ih prisluškuju, prijeteće lice starijeg partnera tvrtke, opis i stvarna pojava albino-ubojice itd.) sugerira najprije da nije sve tako idealno kako se na prvi pogled čini, a zatim sve češće upozorava ili izravno upućuje na opasnost.

Značenje motiva sugerirano je i njegovim glazbenim karakteristikama. To su: nemelodičnost, jednodimenzionalnost (najčešće ga linijski izvode naizmjenično desna, pa lijeva ruka), izgrađenost od relativno velikih intervala, neujednačeno ritmičko kretanje, dojam da je riječ o usporenoj akordičkoj figuraciji, mogućnost različitih varijacija, ali nemogućnost da se razvije u pjevnu temu (prije bi se mogao razviti u pratnju neke teme) itd.

Scena u kojoj lajtmotiv prati Mitchev pogled koji u publici na nekom seminaru traži donositelja poruke (privatni detektiv Lomax je ubijen!) jedan je od pokazatelja da su glazbena 'značenja' naučena tijekom filma i da ta ista glazba izvan filmskoga konteksta ne bi značila ništa (što potvrđuje hipotezu Alicje Helman). Naime, Dave Grusin za potrebe scene motiv je ubrzao dodavši mu pratnju u lijevoj ruci (zbog pedala, pratnja se doima 'razliveno', impresionistički) te je time opisao tragalačko kruženje Mitcheva uznemirna pogleda. Ako bismo isti glazbeni broj poslušali bez filmske slike, glazba bi trenutno izgubila i 'značenje' sveprisutne opasnosti i ilustrativnu ulogu opisivanja smjera pogleda. Zvučala bi poput impresionističke igre čiji je dojam prije sanjalački nego upozoravajući. No, značenje lajtmotiva u filmu uspostavljeno je njegovom čestom uporabom, pa čak i dominacijom nad svim ostalim temama i motivima, tako da gledatelj nema razloga hipotetski sumnjati u njegovo značenje ili razmišljati o njegovu mogućem zvučanju izvan filma.

No, unutar filma, značenjski kôd lajtmotiva opasnosti nekoliko će se puta promijeniti. Iskoristivši već uspostavljenu upozoravajuću funkciju glazbe, kao i pokretačku funkciju

prateće 'impresionističke' podloge (koja se povremeno pojavljuje uz motiv), Dave Grusin isti je motiv upotrijebio u sceni u kojoj Mitch shvaća kako tvrtka 'pere' novac. U jednom trenutku motiv upozorava da je nešto važno otkriveno, a u sljedećem 'impresionistički' pokret povezuje i pokreće niz 'nestrpljivih', 'grozničavih' i 'otkrivalački usmjerenih' kadrova (Mitch juri u tvrtku, u predvorju s nestrpljenjem čeka dizalo, u uredu pregledava svoju satnicu u računalu, uspoređuje dokumente, računa i dolazi do potvrde već donesenog zaključka).

I tako lajtmotiv opasnosti prestaje biti lajtmotiv opasnosti. Glazba ukazuje na pozitivno otkriće i dok je prije bila 'protiv' Mitcha, sada jasno pokazuje da je 'za' Mitcha.

Uspostavljeno značenje lajtmotiva nastavit će se raslojavati i rušiti u jednoj od sljedećih scena u kojoj Mitch dolazi autom kući i nalazi shrvanu Abby kako sjedi u vrtu. Njih dvoje poslije će razgovarati o tome kako Mitch misli da je pronašao izlaz iz naizgled bezizlazne situacije, a Abby će ga samo bezvoljno slušati jer su joj misli usmjerene u drugom pravcu (Mitch joj je nešto ranije priznao da ju je na Caymanima prevario s drugom ženom). No lajtmotiv ne prati taj razgovor (što bi mu možda omogućilo da počne vraćati svoj značenjski kôd), nego povezuje Mitchev dolazak, kadar Abby u vrtu i Mitchev hod do Abby. Njegova je jedina funkcija da 'popuni prazninu' bez dijaloga i eventualno ocrta mirni večernji ugođaj. Opasnost kao značenjski kôd glazbe u sceni ne postoji, osim možda na najopćenitijoj razini filmskog sadržaja u cjelini.

Ipak, već pri sljedećoj pojavi glazbe (još u istoj sceni), lajtmotiv će vratiti svoje ranije uspostavljeno značenje i više ga neće mijenjati. Abby je odlučila napustiti Mitcha i zapravo je uopće ne zanima njegov plan. On joj svejedno objašnjava plan, razumije njezinu ljutnju i na kraju joj savjetuje da razloge svog odlaska kaže u kući, jer oboje znaju da ih ondje prisluškuju. Varijacija lajtmotiva opasnosti izronit će iz njezinih riječi: »Znam. Negdje... unutra... u mraku... tvrtka sluša«, i odmah će se u sljedećem kadru (netko za prislušnim uređajem sluša i upozorava partnere tvrtke da Abby napušta Mitcha) pretvoriti u goli, jednolinijski motiv opasnosti s jasnom indikacijom na sveprisutnost opasne tvrtke.

Tako, bez obzira na prikladne glazbene elemente motiva, čini se da je Alicja Helman imala pravo kada je ustvrdila da glazba sama po sebi zapravo ne 'znači', nego joj 'značenje' pripisuje filmska slika. Vidjeli smo da je sugerirano značenje moguće mijenjati tijekom filma, ali se ono, kada je jednom uspostavljeno, u filmu prihvaća bez prigovora i bez razmišljanja. Ako glazba unutarnjom strukturom potkrepljuje sugestiju slike, gledatelj će, premda više nesvjesno nego svjesno, glazbeni značenjski kôd prihvatiti, a pozornost će usmjeriti prema onome što ga najviše zanima: filmskom sadržaju.

3. 'Čvrsto' značenje

Treći i posljednji lajtmotiv, tema Mitcha i Abby, za razliku od ostalih lajtmotiva iz partiture filma *Tvrtka,* ima relativno 'čvrsto' značenje. On je oznaka sretna i zadovoljna obiteljskog života, iz kojeg oboje supružnika crpe sigurnost prema sebi i prema okolini. Glazbena konstrukcija sugerira tu sigurnost vlastitim rječnikom: tema je gotovo melodična, gotovo 'taktički' zamišljena da može oblikovati jasnu glazbenu formu, a njezina je pratnja sastavljena od akorda zabavnog, a ne džezističkog žanra. Dakle, svojevrstan je glazbeni 'red' suprotstavljen dominantnom glazbenom 'neredu' (žargon zabavne glazbe daleko je jednostavniji i 'uredniji' od improvizacijskog karaktera *jazz*-glazbe) te sugerira nešto poput »*There's No Place Like Home*« (brojne asocijacije koje ova rečenica budi idu od Judy Garland i *Čarobnjaka iz Oza* do Richarda Hoggarta i *The Uses of Literacy*).

Dakako, o 'čvrstom' značenju lajtmotiva više odlučuje tip filmskih scena uz koje se tema pojavljuje nego njezine glazbene karakteristike. To su sve scene obiteljskog ugođaja, a kako je obiteljskog mira i obiteljske sreće sve manje i manje, tako se ni lajtmotiv Mitcha i Abby ne može pohvaliti čestim pojavama ili dominacijom u filmu. No tema se (varirano) ponavlja dovoljno često da je možemo zapamtiti kao glazbenu oznaku obitelji.

Na početku filma osobito je učestala: povezuje niz kadrova koji prate put Mitcha i Abby u Memphis; prati ulazak u kuću koja je 'ljepša nego na reklami'; povezuje niz paralelnih radnji — prve dane na poslu, useljavanje i uređivanje kuće, Abbyno čekanje muža do kasno u noć, a on dolazi tek sljedeće jutro; prati Mitcha kada daruje Abby ružu; i intimni trenutak Mitcha i Abby *(»Hajdemo naručiti pizzu i pivo i gledati 'Prvi pijesak'!«)*. Kada se filmska radnja počne odvijati, kada je Mitch zaokupljen razmišljanjem kako da izbjegne zamku u koju je upao, a Abby zgrožena zbog svega i ljuta na muža, tema mirna i sretna obiteljskog života (sasvim logično) nestaje. Pojavit će se tek pri kraju — jednom iz glazbenog razloga, kao oznaka početka kraja (Mitch pokušava mirno izaći iz tvrtke, ali ga zaustavljaju nadređeni jer su saznali da ih je prevario), a drugi put na samome kraju kao glazbena oznaka pozitivnog raspleta (u posljednjim će se scenama ponoviti svi lajtmotivi, pa i taj), kao oznaka obnove sretnog obiteljskog života (Mitch: »*Jesam li te izgubio?*«, Abby: »*Voljela sam te cijeli život... kako bi me mogao izgubiti?*«) i kao oznaka očekivanog *happy enda*.

4. Dominantna, pregovaračka i opozicijska 'značenja' ili: kako to Stuart Hall nije zamislio

Ako se prisjetimo završetka članka Stuarta Halla *Encoding/Decoding* i načina na koji je taj teoretičar podijelio mogućnosti čitanja televizijske poruke, bez obzira na njegove nedostatke (ovaj je dio članka najmanje razrađen i zato najviše kritiziran), mogli bismo istu terminologiju upotrijebiti i pri analizi značenjskog kôda triju lajtmotiva filma *Tvrtka*. Terminologiju nećemo upotrijebiti u smislu u kojem ju je upotrebljavao Hall, dakle u odnosu na publiku, gledatelje i slušatelje filma, nego s obzirom na odnos planiranoga značenja kôda prema njemu samom i filmskoj slici. Ne znamo, naime, reakcije publike (znamo samo našu vlastitu), pa u odnosu na publiku ne možemo se koristiti Hallovim pojmovima dominantnog (*dominant*), pregovaračkog (*negotiated*) i opozicijskog (*oppositional*) čitanja poruke (možemo ih samo pretpostavljati). Možemo se, međutim, koristiti pojmovima dominantnog, pregovaračkog i opozicijskog značenja te do-

minantnog, pregovaračkog i opozicijskog koda koje Hall upotrebljava kao istoznačnice, a one tu zapravo nisu.

Kada se shvati da je značenje glazbenoga kôda u filmu uvjetovano ponajprije okolinom (filmskim slikama, kulturom, geografskom određenošću gledatelja, povijesnom određenošću glazbenog stila, tempom montaže itd.) i da ni jedno glazbeno 'značenje' nije fiksno i nepromjenjivo (pa ni 'obiteljskog' lajtmotiva u filmu *Tvrtka* — vidjeli smo da i on kratko 'mijenja' značenje u sceni početka Mitcheva bijega iz tvrtke), tada pojam dominantnoga kôda u doslovnom smislu treba upotrebljavati s oprezom. No Hall je objasnio da je ipak riječ o postizanju većine (a ne cjelokupnog) očekivanog značenja. A Dave Grusin upravo je to učinio s 'obiteljskim' motivom: u svima, osim u jednoj sceni, lajtmotiv je uporabljen s mišlju na određeni značenjski kontekst.

Kada ovako postavimo stvari, tada bismo pregovaračko značenje pripisali Rayevu lajtmotivu. Njegovo se značenje u filmu oblikovalo postupno, kao da je skladatelj u početku razmišljao bi li glazbeni broj pripisao svakodnevnom životu izvan tvrtke ili bi ga pripisao tajnici Tammy (koja se iz tajnice-ljubavnice preobražava u vrlo sposobnu mladu ženu da bi na kraju ponovno postala ljubavnica). Pregovarajući sa samim sobom Grusin je ipak odlučio da *blues* poveže sa simpatičnim Mitchevim bratom Rayom (premda brat u zatvoru koji je zbog nečega osuđen na robiju ne bi trebao ostavljati takav simpatičan i pozitivan dojam, koji mu je pripisao scenarist, ali i skladatelj).

S obzirom na odnos lajtmotiva i slike, opozicijsko značenje definitivno bi imao lajtmotiv opasnosti. Kratko, ali potpuno okretanje njegova značenja od negativnog prema pozitivnom i natrag ('protiv', 'za' i opet 'protiv' Mitcha) doživljava se upravo opozicijski. Samo što opozicija unutar samoga glazbenog broja ne pretpostavlja izvrtanje značenja kôda u trenutku njegova dekodiranja. I dalje skladatelj želi da kodirana poruka bude što sličnija dekodiranoj, ali u trenutku kreativnog nadahnuća odbacuje naučeno značenje glazbe kao neprirodno te usmjerava gledatelja/slušatelja novom naturaliziranom značenju (naturalizacija značenja zbiva se prilično brzo, u dvije-tri scene). Čini se da je glazbena 'značenja' moguće brzo mijenjati bez velikih posljedica za čitanje cijele filmske poruke, upravo zato što je glazba sporedni filmski element koji se, u šumi filmskih potkodova, teško ili nemoguće prati s pozornošću.

Epilog

Propast glazbenog elitizma zbog dominantnog populizma

Činjenica da glazba filma *Tvrtka* funkcionira u okvirima Hallova sustava kodiranja i dekodiranja poruke nije ništa neobično, jer je filmska glazba uopće jedan od načina kojima film komunicira s publikom. Čim se glazba osjeća kao sastavni dio filma, tada ona u filmu funkcionira i obavlja niz različitih značenjskih uloga (mi smo spomenuli samo neke). No, kada filmska glazba ne funkcionira, kada se osjeća oprečnom ili neprikladnom filmskoj slici, tada postoji pravi šum u kanalu. Odabrana glazbena i filmska sredstva (ili čak stereotipi, ali uporabljeni na pogrešnim mjestima u filmu) tada ne omogućuju da rezultat dekodiranja poruke bude blizak poslanu kôdu. Takav tip šuma nismo našli u filmu *Tvrtka*, čime je ispunjen osnovni preduvjet da filmska glazba doista bude filmska glazba, a ne strano tijelo u filmu.

Međutim, funkcioniranje glazbe u filmu *Tvrtka* samo je djelomično postignuto uobičajenim glazbenim standardima. Upotrijebivši glasovir kao jedini prenositelj poruke, Dave Grusin je, kao što smo već rekli, s jedne strane skučio izražajne mogućnosti glazbe, a s druge je strane prekinuo s tradicijom uobičajena načina prenošenja glazbene poruke (uporaba glasovira u filmu mogla bi čak asocirati na pratnju nijemih filmova, koja je većinom svirana na glasoviru, jer je vlasnicima kinodvorana bilo preskupo platiti cijeli orkestar da prati svaku projekciju filma). A kada je skladatelj u akcijskim scenama počeo upotrebljavati dijelove instrumenta koji se obično ne rabe za proizvodnju zvuka (u završnim scenama gdje ubojice progone Mitcha, na primjer, svirao je i po tipkama i po žicama glasovira), rezultat je bio suvremen i vrlo zanimljiv, premda neuobičajen zvuk. Zvuk je bio otrgnut od tradicije, ali je svejedno funkcionirao unutar filma, jer je Grusin uz netipične novine upotrebljavao i tipične stereotipe (brza, iznimno ritmična glazba, iznenadna *glissanda* u funkciji isticanja ili stvaranja zvučnog efekta i slično).

No uporabljeni stereotipi bili su samo nužni, a skladatelj se njima koristio kao zadanim okvirom u koji je unosio nove kreativne elemente. Zato glazba filma *Tvrtka* nikada ne funkcionira kao doslovna ilustracija slike — ona je samo opća naznaka ugođaja, ali i to postaje zahvaljujući percepciji gledatelja koja je uvjetovana filmskom slikom. Budući da nikada nije ilustrativna (odnosno, ilustrativna je samo u sceni završnog obračuna), glazba nije neodvojiva od filmske slike i jednako bi dobro funkcionirala na koncertnom podiju kao apsolutna glazba.

Kreativnost skladatelja i samosvojnost glazbe s jedne strane, a funkcionalnost s druge, omogućili su da partitura filma *Tvrtka* pomiri opoziciju elitizma i populizma. Jednako, naime, zadovoljava glazbenu i filmsku elitu, kao što zadovoljava široku publiku različite glazbene, kulturne i socijalne pozadine.

Nažalost, u filmu *Tvrtka* većina ostalih filmskih elemenata nije namijenjena eliti, nego su njezina ciljana publika bile isključivo gledateljske mase. Premda je sadržaj nešto složeniji, on ide uhodanim tokom — svi od početka znaju da je tvrtka korumpirana, ali da će je glavni junak predati rukama pravde; svi vide idealni odnos Mitcha i Abby, ali baš zbog toga pretpostavljaju raskid njihove veze, kao i sretno povezivanje para na kraju filma. Od početka je jasno da je Mitch u opasnosti, ali gledatelj zna da će Mitch pobijediti 'neprijatelje', umaći ubojicama i 'zauvijek sretno živjeti' sa svojom dragom Abigail.

Ni na razini filmskih zvijezda film zapravo nije elitistički. Tom Cruise je lice, a Gene Hackman je ime za privlačenje široke publike. U okvirima osrednjeg scenarija i dobre, ali ne iznimne režije, njihova se gluma ni po čemu ne izdvaja (uostalom, svi su ostali glumci većinom nepoznati, što ukazuje i na ograničeni budžet filma). Ne izdvaja se ni rad montažera,

kamermana, scenografa, kostimografa i ostalih suradnika na filmu.

Sadržajna komponenta i privlačno lice Toma Cruisea, međutim, dovoljni su da film učine privlačnim za široku publiku. Ali ne zadugo. Čim se pojavi novi, na sličan način tržišno usmjeren film, film *Tvrtka* zaboravlja se. Iz toga proizlazi da je *Tvrtka* proizvod masovne kulture proizveden dobro uhodanim stazama koje trenutno privlače publiku, ali je ne zadržavaju. Da bi je zadržao, veću je pozornost trebalo posvetiti kvaliteti svih aspekata filma, ne samo glazbe. Tada bi film ostao u sjećanjima njegovih gledatelja. A kako je minulo sjećanje na film koji je snimljen davne 1993. godine (sjećanje na filmove poput *Građanina Kanea* ili *2001: Odiseje u svemiru* koji su snimljeni ne tako davne 1941. i 1968. godine još nije minulo!), automatski je minulo i sjećanje na partituru Davea Grusina.

Elitizam glazbe progutali su ostali neelitni elementi filma, a producenti su uspjeli uništiti i mogućnost dugovječnosti glazbe izvan filma. U stalnoj utrci za zaradom, što je često jednako povlađivanju publici, izdali su *soundtrack* u kojemu se izvrsni glazbeni brojevi za glasovir solo Davea Grusina izmjenjuju sa *songovima* raznih autora i izvođača koji se u filmu pojavljuju samo kao komadići prizorne glazbe. Zato danas, gotovo deset godina nakon pojave filma na Internetu, nailazimo na vapaje ljubitelja filmske glazbe poput: »...*ovo mi je najdraži* (soundtrack). *Jedini je problem to što CD balansira između izražajnog* jazza *za glasovir i teškog* country rocka. *Doista ne mogu prihvatiti takvo izmjenjivanje žanrova koji si međusobno uopće ne odgovaraju!*«[25]

Dakle, elitizam je usko povezan s populizmom, ali elitizam jednog filmskog elementa ne znači da će cijeli film biti cijenjen. Ako je populizam dominantan, onda na uspjeh djela utječe publika, a ona, ma kako široka bila, razlikuje kvalitetu od prosječnosti. Elitizam glazbe u filmu *Tvrtka* nije mogao spasiti film od zaborava. Da, godine 1993. publika je sigurno zadovoljno izlazila iz kina prepričavajući sadržaj (a ne funkcionalnost filmske glazbe, naravno). No već nakon nekoliko tjedana zaboravila je što je gledala i, sasvim sigurno, što je slušala. Filmski su skladatelji svjesni da će uspjeh njihove glazbe ovisiti o uspjehu filma. Ponekad, često, glazbeni elitizam propada zbog dominantnoga filmskog populizma. A s glazbom filma *Tvrtka* upravo je to bio slučaj.

Bilješke

1 Turner, Graeme, 1996, *British Cultural Studies. An Introduction*, London, New York: Routledge, str. 11.

2 Prvi književni teoretičar koji je 'probio led' 'pogledavši kroz prozor' bio je Richard Hoggart. U djelu *The Uses of Literacy* (1958) Hoggart je (iz djelomično autobiografske perspektive) opisao život radničke klase kao složenu cjelinu. Pisana prilično jednostavno za današnja shvaćanja, ali važna kao prva knjiga koja je radničku klasu stavila u društveni kontekst (obiteljski život, gostionice, klubovi, časopisi, sport, jezični uzorci — Hoggart je sve to držao važnim pri stvaranju prave slike radničke klase između dva rata), *The Uses of Literacy* u ono je vrijeme (potkraj pedesetih), otvorila svjetove. Hoggartovi suvremenici, Raymond Williams i Edward Palmer Thompson, razradili su njegovo djelo (zanimljivo, ni jedina Hoggartova knjiga nakon *The Uses of Literacy* nije ostavila tako snažan teoretski utjecaj) te su počeli širiti područje interesa kulturalnih studija.

3 U drugom dijelu *The Uses of Literacy* Graeme Turner nalazi glavni problem knjige*: »Dok dobro opisuje složenost konstrukcije kulturalnog polja svoje mladosti, on (Hoggart) je slijep i gluh na složenost, a kamoli na funkcije 'ispunjenog, bogatog života' suvremene mladeži.«* (Turner, Graeme, ibid., str. 46).

4 Godine 1960. Hall je kao govornik na NUT konferenciji (o klasi i popularnoj kulturi i njihovoj ulozi u medijima) rekao da su analize medija postale *»središnji princip novog područja kulturalnih studija«* (cit. iz: Turner, Graeme, ibid., str. 55).

5 Cit. iz: Turner, Graeme, ibid., str. 68.

6 Karakteristike popularnog filma izvučene su iz konteksta prvoga poglavlja ('Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma') knjige Hrvoja Turkovića *Filmska opredjeljenja* (Zagreb: Biblioteka Film, 1985, str. 15-39). Zanimljivo, unutar tih nekoliko natuknica prepoznat ćemo model francuskih teoretičara (Pierre Bourdieu, Michel de Certau, Michel Foucault) koji je (model) tijekom sedamdesetih godina utjecao na kulturalne studije. Pojednostavnjeno, francuski model gleda na svakodnevni život pojedinca kao na život u raznim institucijama, koje P. Bourdieu naziva 'poljima'. 'Polja' znače obitelj, posao, obrazovanje, prijatelji itd. O svakom 'polju', području svog života, pojedinac stvara idealnu sliku, ali ta slika, u zbilji, ostaje uglavnom neostvariva (vizije sretne obitelji s mnogo novca i mnogo prijatelja, vizije uspjeha na poslu, mnogo 'slobodnih dana' itd. nikome nisu strane).

7 Iz skraćena sadržaja mogu se očitati još neke populističke konvencije. Recimo, likovi su zamišljeni tako da zadovoljavaju sve slojeve publike. Naime, Mitch se kreće u visokim krugovima, ali su mu pomagači iz niskih slojeva. To su: jedan zatvorenik (njegov brat — dobrica), jedan crnac (ne može se prigovoriti odutnost manjina!), inteligentna tajnica s izgledom prostitutke i idealna žena — lijepa, mudra, odana, koja razumije Mitcha te mu čak oprašta 'slučajan' preljub (feminizam? da, ali onako kako ga shvaćaju muškarci!).

Ljudi koji dolaze iz visokih slojeva prikazani su prilično bezlično (pravnici iz tvrtke). Doduše, neki su iznimno negativni (na primjer, Oliver Lambert, stariji partner tvrtke i Bill Devenshire, tvrtkin zaštitar), a neki su prikazani crno-bijelom tehnikom (pravnik Avery, kojega glumi druga zvijezda, Gene Hackman te mafijaška braća Morolto koja uviđavno povjeruju Mitchu da nikada neće prekršiti pravnički kodeks i odati njihove povjerljive informacije).

Glavni lik nalazi ravnotežu između obiteljskog i poslovnog života, a njegova žena ne pokazuje nezadovoljstvo kada on cijelu noć provede u uredu. Obitelj, budući da nema djece, ima simpatičnoga velikog psa. Svijet oko njih je idealan: susjedi su susretljivi (doduše, gledatelj neće nikada upoznati susjede koji ne rade u tvrtki), kolege u tvrtki puni su razumijevanja i potpore (naročito kada Mitch treba učiti za pravosudni ispit), a na poslovni put se ide na Caymane (tropsko odmalište uz more).

Izvan tvrtke okolina je također susretljiva. Kada se dvoumi oko odlaska u Memphis, Mitcheva žena Abby na kraju odlučuje 'za' kada joj djeca u školi u kojoj radi kao učiteljica daruju sliku automobila na putu u Memphis (prilično je teško povjerovati da će školska djeca nagovarati svoju omiljenu učiteljicu da ode).

Naravno, tu je obavezan *happy end* sa svim svojim predvidljivim komponentama: glavni će lik ostati živ i zadržat će svoje pravničko dostojanstvo (i radnu dozvolu koju bi mu oduzeli da je prekršio zakon ugađajući policiji), njegova jedina velika ljubav će mu se vratiti (Abby mu naposljetku oprašta preljub), tvrtka će biti raskrinkana, policajci djelomično zadovoljeni, a djelomično prevareni (nitko ne voli policajce), mafijaši smireni, a sporedni likovi spojeni kao drugi ljubavni par (tajnica ubijenoga privatnog detektiva Tammy i Mitchev brat Ray) ili će, pak, sporednim likovima biti vraćeno dostojanstvo

(tvrtkin pravnik Avery ubijen je jer je dopustio Abby da ode, pa je tako neizravno pomogao Mitchu da se izvuče).

8 Elitnost Genea Hackmana kao filmske zvijezde djelomično pada u vodu ako znamo da je Hackman između 1972. i 1975. bio na listi deset najkomercijalnijih američkih glumaca. Međutim, premda komercijalnost znači popularnost, ne znači da glumac ne može biti i elitan i komercijalan, odnosno popularan u isto vrijeme.

9 Sydney Pollack radi filmove za široku publiku, ali mnogi od njih nose obilježja elitizma poput *I konje ubijaju, zar ne?*, *Tri kondorova dana*, *Tootsie*, *Moja Afrika*. Osim toga, Pollack je dobitnik brojnih nagrada, što također govori da je riječ o elitnom redatelju.

10 Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Biblioteka Film, str. 26.

11 During, Simon (ur.), 1994, *The Cultural Studies Reader*, London-New York: Routledge, str. 22.

12 Ibid., str. 18.

13 Turner, Graeme, ibid., str. 21.

14 Teoriju kodiranja i dekodiranja Stuarta Halla teoretičari kulturalnih studija danas smatraju zastarjelom, ali je još, uz neke ispravke, pimjenjuju. Najveći je nedostatak teorije to što Hall nije dovoljno razradio problem čitanja (dekodiranja) poruke u različitim socijalnim, kulturnim, političkim, geografskim i drugim sredinama, pa se njegova dominantna značenja (*dominant meanings*) ne mogu 'dominatno čitati' na različitim mjestima Zemljine kugle (u SAD i Kini, na primjer).

15 Hall, Stuart, 1994, *Encoding/Decoding*, u: Cultural Studies Reader, S. During, London-New York: Routledge, str. 95.

16 Ibid., str. 92.

17 Cit. iz: Helman, Alicja, 1980/1981, 'Znakovna funkcija muzike i reči u filmskoj poruci', *Sineast*, Sarajevo: »Svjetlost«, br. 49/50, str. 42.

18 Evo dva zanimljiva komentara *soundtracka* filma *Tvrtka* s Interneta (www.amazon.com):

...Ovo je elitan, eklektičan CD koji vam nikada neće dosaditi. Zavidnom pijanističkom tehnikom Grusin svojoj glazbi daje začudnu dubinu. Kada bi mu samo dali da više sklada, poboljšao bi se zvuk holivudskih sve-isto-zvučećih soundtracka! Grusin je majstor...;

Koliko emocija u glazbi! Vrlo je uzbudljiva i puna napetosti u isto vrijeme. Kao sâm film, CD je pravi page-turner! (Ovo je) vrhunski kvalitetan soundtrack!«:

19 Helman, Alicja, ibid., str. 43.

20 I filmsku je poruku trebalo naučiti čitati. Sjetimo se kako su ljudi, u vrijeme prvih koraka filma, bježali iz kina, jer im se činilo da vlak s filmskog platna juri ravno na njih (braća Lumiere: *Dolazak vlaka na stanicu la Ciotat*, 28. XII. 1895, Pariz).

21 Prvi estetičar glazbe Eduard Hanslick je još u 19. stoljeću napisao: »*Glazba, kao 'neodređeni jezik', ne može... reproducirati pojmove — nije li onda psihološki uzeto neizbježan zaključak da ona ne može izraziti niti određene osjećaje?*« (Hanslick, Eduard, 1977, *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 57).

22 Helman, Alicja, ibid., str. 41.

23 Rasprave o tome još traju, ali čini se da je glazbeno 'značenje' ipak uvjetovano kulturnom i socijalnom okolinom te geografskim položajem, odnosno da je naučeno unutar određene ljudske zajednice.

24 Hall, Stuart, ibid., str. 100.

25 Ovo je komentar jednog kupca CD-a koji se može pročitati na www.amazon.com.

Bibliografija

During, Simon (ur.), 1994, *The Cultural Studies Reader*, London-New York: Routledge, str. 1-23.

Hall, Stuart, 1994, *Encoding/Decoding*, u: *Cultural Studies Reader*, S. During, London-New York: Routledge, str. 90-103.

Hanslick, Eduard, 1977, *O muzički lijepom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Helman, Alicja, 1980/1981, Znakovna funkcija muzike i reči u filmskoj poruci, *Sineast*, Sarajevo: 'Svjetlost', br. 49/50, str. 40-55.

Hoggart, Richard, 1957, *The Uses of Literacy*, London: Penguin Books, str. 1-60.

Jurdana, Srećko, 1986, Hackman, Gene, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, sv. I., str. 514-515.

Krelja, Petar, 1990, Lumiere, braća, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, sv. II, str. 66-68.

Pacheco, Pedro, *Dave Grusin's Music: A Personal Analysis*, članak objavljen na Internetu:

(http://www.geocities.com/Academy/Hollywood/1201/analysis.htm).

Pajkić, Nebojša, 1990, Pollack, Sydney, u: *Filmska enciklopedija*, ur: A. Peterlić, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža, sv. II, str. 343-344.

Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja* (poglavlje: 'Politistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma'), Zagreb: Biblioteka Film, str. 15-39.

Turner, Graeme, 1996, *British Cultural studies. An Introduction*, London, New York: Routledge

Wynn, Ron, Dave Grusin Biography, u: *All Music Guide*, članak objavljen na Internetu (www://www.davegrusin.com).

?, *Dave Grusin — Biography*, članak objavljen na Internetu

(http://musicfinder.yahoo.com).

UDK: 791.44.071.1 Ford, J.

Bruno Kragić

Skica za povijest jedne recepcije: John Ford

Sredinom 1930-ih filmski su kritičari redatelja Johna Forda, dotad smatrana uglavnom tek jednim od najvrsnijih holivudskih redatelja-zanatlija[1] (sa više od sedamdeset režija iza sebe), počeli smatrati i umjetnikom. Takvu redateljevu usponu pridonio je ponajprije njegov film *Potkazivač* (*The Informer*, 1935). Nastalo po romanu Liama O'Flahertyja i scenariju kulturno i politički izrazito samosvjesna Dudleyja Nicholsa, to se djelo odlikovalo postekspresionističkom vizualnom fakturom i simboličkim nagnućima te društveno-političkim konotacijama, tako da je, u razdoblju dominacije prividno isključivo eskapističkih komedija, ženskih melodrama i pustolovnih filmova, vidljivo iskakalo. Štoviše, umjetničke je aspiracije *Potkazivača* prepoznala i američka Akademija filmskih umjetnosti i znanosti pa je za taj film Fordu dodijelila njegov prvi *Oscar* za režiju. Reputacija je *Potkazivača*, smatrana do kraja 1940-ih jednim od Fordovih najboljih filmova,[2] neprestano padala pa njemački povjesničari filma Ulrich Gregor i Enno Patalas u *Povijesti filma* zaključuju kako je *Potkazivač* stilski krut i pretpostavljaju mu *Izgubljenu patrolu* (*The Lost Patrol*, 1934) i *Poštansku kočiju* (*Stageocoach*, 1939) (Gregor, Patalas, 1998: 150).[3] Zanimljivo je da su oba ta filma u kasnijim raspravama o Fordu uglavnom ostavljana po strani. Prvi je zadržao prilično visok ugled, kao jedan od najranijih primjera inovativne uporabe zvuka (neprijatelj je naznačen tek pucnjevima, dok je oku nevidljiv), a drugi je, gotovo odmah stekavši status prvoga zvučnog remek-djela vesterna, taj status i zadržao, ali je, možda baš zato, više razmatran u žanrovskom kontekstu, a manje u mijenama kritičkih recepcija Forda.[4]

Razdoblje neposredno prije ulaska Amerike u Drugi svjetski rat (i Fordov odlazak u taj isti rat) razdoblje je Fordove službene apoteoze. On će tada dobiti dva *Oscara* za režiju zaredom, a Udruga njujorških filmskih kritičara, najprestižnija takva u zemlji, triput zaredom izabrat će ga za najboljeg redatelja godine.[5] Štoviše, ekranizacija romana Johna Steinbecka o osiromašenim farmerima za velike eknomske krize donijet će mu privremeni status miljenika progresističke kritike pa čak i reputaciju liberala, a Gregor i Patalas taj će film označiti najvažnijim (iako ne najindividualnijim) Fordovim djelom (Gregor, Patalas, 1998: 151). Za Fordovu onodobnu kritičku recepciju, ali i njezine kasnije mijene, indikativan je još jedan film iz tog razdoblja: *Mladi Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), čiji su lirizam tada najbolje prepoznali Rusi pa su S. M. Ejzenštejn i V. I. Pudovkin tom djelu posvetili najviše razmatranja na simpoziju o Fordu održanu u Moskvi 1945,[6] na kojem se uz spomenuto djelo ponajviše govorilo o *Plodovima gnjeva*, što je i razumljivo s obzirom na njihovu socijalnu potku. *Plodovi gnjeva* ostali su favoritom oficijelne, institucionalne kritike i desetljećima poslije pa su se na listama najboljih američkih filmova u anketama Američkog filmskog instituta 1977. godine našli na desetom, a 2000. na 21. mjestu.

Po završetku Drugog svjetskog rata, međutim, broj se Fordovih štovatelja znatno prorijedio. Francuski povjesničar filma (sklon socrealizmu) Georges Sadoul još će 1945. hvaliti Fodove predratne filmove (posebice *Plodove gnjeva*),[7] ali će potom staviti Forda u istu razinu s Julienom Duvivierom, označivši ga vrsnim obrtnikom čija su nabolja djela dobra ponajviše zbog scenarija ili predložaka koje adaptiraju,[8] a Roger Leenhardt će u prokomunističkom tjedniku *L'Ecran français*, pod utjecajem teorija Andréa Bazina o dubinskom kadru, izbaciti krilaticu »*Dolje Ford! Živio Wyler!*«, uspoređujući Fordovu *Moju dragu Klementinu* (*My Darling Clementine*, 1946) i Wylerove *Najbolje godine našega života*.[9] Činilo se da je u razdoblju dominacije realističkih tendencija u svjetskoj kinematografiji sredinom i potkraj 1940-ih Ford postao staromodan.[10] Njega tada prihvaćaju tek oksfordski studenti okupljeni oko časopisa *Sequence*, ponajprije Lindsay Anderson, koji u redateljevim djelima iz druge polovice 1940-ih — *Žrtvovani* (*They Were Expendable*, 1945), *Moja draga Klementina*, *Nosila je žutu vrpcu* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) i *Predvodnik* (*Wagonmaster*, 1950) oduševljeno otkriva »*poetsku viziju*«. Paradigmatski predstavnik britanskih lijevoliberalnih elita, Anderson će poslije objaviti knjigu o Fordu u kojoj, vrlo kritičan prema stavovima autorske kritike i strukturalizmom prožetih studija, elaborira mišljenja iz *Sequencea* (Anderson, 1981).[11] Iako je nakon gašenja *Sequencea* 1952. najugledniji britanski filmski časopis *Sight and Sound* sljedećih nekoliko godina zadržao stanovitu naklonost prema Fordu, smatrajući ga važnim redateljem (iako ne toliko da bi neki njegov film uvrstio na svoju prvu listu deset najboljih filmova svih vremena, objavljenu 1952, kao ni na sljedeće dvije iz 1962. i 1972), u Francuskoj *Cahiers du Cinéma* u počecima svoje revolucije u filmskoj kritici zadržava kritično stajalište, a slično Forda ocjenjuje i Jean Mitry u prvoj monografskoj studiji o autoru, objavljenoj 1954.[12] Dok se na stranicama *Cahiersa* H. Hawks i A. Hitchcock revaloriziraju i proglašavaju prvim holivudskim *auteurima*, François Truffaut, jedan od vodećih kritičara časopisa, recenzirajući 1955. *Dugu sivu liniju* (*The*

Long Gray Line), doduše u jednom drugom časopisu (*Les Lettres françaises*) zamjera Fordu nedostatak izraza, odnosno neizražajnu (*nulle*) tehniku.[13] Lansirajući godinu prije tzv. *politiku autora* Truffaut i ostali *kajeovci* nastupali su, u tipično francuskom stilu, kao buntovnici i provokatori, želeći uzburkati i preoblikovati francusku filmsku kulturu. Kako je Ford tada bio cijenjen od institucija filmske kritike poput *Sight and Sounda*, Francuzi su ga percipirali kao jednog od stupova filmskog establišmenta.[14] Tako se nijedan Fordov film nije našao na listama najboljih filmova godine, vrlo indikativnima za pozicije koje je časopis zauzimao, sastavljane 1950-ih, a, prenoseći antiestablišmentski duh i neke, iako ne sve, postavke teorije autora u Veliku Britaniju, časopis *Movie*[15] u simptomatičnu deklarativnom nastupu 1962. daje prednost Samu Fulleru u odnosu na Forda.[16]

U međuvremenu će, međutim, Bazin prije svoje smrti 1958. anticipirati promjenu u stavu *Cahiersa* prema Fordu 1960-ih isto kao što je svojim tezama utjecao na negativnu recepciju Forda od sredine 1940-ih.[17] Svih pet Fordovih cjelovečernjih filmova nakon 1961. te *Predvodnik*, snimljen 1950, ali u Francuskoj distribuiran tek 1964, naći će se na *Cahiersovim* listama najboljih filmova godine.[18] Početkom 1960-ih, Andrew Sarris, prvi i vodeći američki zagovornik autorske kritike postavit će Forda na istu ravan s Hawksom i Hitchcockom,[19] a to će tada napokon učiniti i sami *kajeovci*. Ti će kritičari međutim, kao najbolja Fordova djela izdvojiti *Tragače* i *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea*, a *Cahiersu* će Ford, uz Hawksa, poslužiti kao primjer novopronađene teze o posljednjim filmovima nekog autra kao sinegdohi čitavog njegovog opusa, a posredno i filma kao takvog.[20] Već u listi u časopisu *Film Culture* iz 1963. (br. 28), a potom u ključnoj studiji autorske teorije u SAD, svojoj knjizi *The American Cinema*, Sarris Forda stavlja u najvišu kategoriju, redateljski Panteon, a uz spomenute vesterne zanimljivo je da među Fordova remek-djela ubraja i prethodnih dvadeset godina zanemarivan film *Kako je zelena bila moja dolina*, dajući mu gotovo jednako značenje kao i Wellesovu *Građaninu Kaneu*, nastalom iste, 1941. godine.[21] Poput Sarrisa, Forda će u svoj Panteon redatelja staviti, mireći autorsku teoriju sa strukturalizmom, i Peter Wollen u knjizi *Znaci i značenje u filmu,* upozoravajući na bogatstvo strukturalnih varijacija i antinomija u njegovom djelu (Wollen, 1972: 36-39). U Francuskoj se pak potkraj 1960-ih *Cahiers* okreće političkoj ljevici i ideološkoj kritici, ali takav zaokret paradoksalno ne dovodi do Fordova uniženja u tom časopisu (kao što su, paradoksalno, katolici Bazin i Truffaut svojevremeno Forda kritizirali).[22] Štoviše upravo će *Mladom Lincolnu Cahiers* 1970. godine posvetititi svoj slavni kolektivni urednički esej,[23] paradigmatski primjer ideološkoga čitanja pri kojem je film slavljen kao djelo koje, prividno podupirući dominantnu ideologiju, tu istu ideologiju dekonstruira.[24] Takva situacija, u kojoj je redatelj označavan najčešće kao sentimentalni reakcionar prihvaćen i slavljen od ljevičarske kritike,[25] doseže svoj vjerojatni vrhunac 1975, kada Jean-Marie Straub nakon gledanja dva Fordova manje spominjana filma: *Hodočašća* (*Pilgrimage*, 1933) i *Donovanova grebena* potvrđuje svoju nešto ranije izrečenu izjavu o Fordu kao ponajviše *brehtovskom* od svih filmskih redatelja.[26] Dok se, zadržavajući politizirani ton, *Cahiers* 1970-ih okreće uglavnom alternativnim i tiersmondističkim temama, dok u Americi dolazi do postupne i nikad potpune (vidi bilješku 24) Fordove kanonizacije, čiji se odraz može zapaziti i u anketi provedenoj 1972. među britanskim redateljima, u kojoj Ford dolazi na treće mjesto liste najvećih redatelja (iza Wellesa i Hitchcocka).

Tako 1970-ih Ford i njegovi filmovi postaju objektom niza monografskih studija,[27] on, kao prvi dobitnik, godine 1973. prima priznanje za životno djelo Američkog filmskog instituta, a nova generacija holivudskih redatelja poput Martina Scorsesea, Johna Miliusa, Stevena Spielberga i Paula Schradera bilo implicitno, bilo eksplicitno, proglašava *Tragače* najvećim američkim filmom i svojevrsnim ur-tekstom vlastitih ostvarenja. *Tragači* tako, kao prvi i jedini Fordov film, dospijevaju 1982. na listu deset najboljih filmova svih vremena u izboru *Sight and Sounda* (tada dijele deseto mjesto s *Generalom* B. Keatona), a deset godina poslije skaču na peto mjesto kritičarske liste, što se, slučajno ili ne, poklopilo s razdobljem u kojem konzervativna reganovska Amerika i njezine vrednote potvrđuju svoju dominaciju svijetom.

Kada pak u povodu stogodišnjice filma 1995. *Time-Out Film Guide* objavi svoju listu sto najboljih filmova, na njoj će se, uz *Tragače* (na 21. mjestu), naći i *Miran čovjek*, dijeleći posljednje mjesto. I dok se u promijenjenoj klimi prijeloma stoljeća, obilježenoj multikulturalizmom kao *credom* i nedostatkom suptilnosti kao metodom, počinje povećavati kritički odnos prema *Tragačima*, kao za multikulturalizam nedostupnu djelu, pa oni (da li zbog toga?) ispadaju s posljednje liste *Sight and Sounda* objavljene prije mjesec dana, Ford ipak uspijeva sačuvati redateljsku poziciju (kao osmi na listi najboljih redatelja). Takav simbolični rascjep u kojem se on našao među deset najvećih redatelja, a nijedan njegov film nije ušao među deset najboljih može komentatorima sklonim Fordu poslužiti kao metafora proturječja, slojevitosti i višeznačnosti čitava njegova opusa, jedinstvena u povijesti američkog i rijetkog u povijesti svjetskog filma, o čemu uostalom nešto govori i raznovrsnost spomenutih kritičkih recepcija tog djela, koju smo ovdje tek preletjeli naznačujući točke za neku buduću, ozbiljniju i sustavniju analizu.

Bilješke

1 Doduše, već je *Željezni konj* (*The Iron Horse*, 1924) dočekan kao 'veliki' film, znatno iznad prosjeka žanra vesterna, a potkraj nijemog razdoblja kritika je hvalila i umjetnička dostignuća ratne melodrame *Četiri sina* (*Four Sons*, 1928), nastale pod očitim vizualnim utjecajem F. W. Murnaua. Početak zvučnoga filma vratio je Forda u poziciju ponajprije vrsna obrtika, a ne umjetnika.

2 Proglašavan i najboljim američkim zvučnim filmom, *Potkazivač* je u anketi *Daily Varietyja* 1950. (anketirano je dvjesto istaknutih osoba filmske industrije) izabran za četvrto najvažnije ostvarenje prvih pedeset godina filmske umjetnosti, ali to je bio manje-više njegov labuđi pjev.

3 Gotovo je identičan stav i francuskih povjesničara Mauricea Bardèchea i Roberta Brasillacha, inače, kao desničara, na suprotnom ideološkom polu od Gregora i Patalasa, u njihovoj *Histoire du cinéma*.

4 Takav stav ilustrira tvrdnja A. Bazina o *Poštanskoj kočiji* kao ultraklasičnom vesternu koji do savršenstva dovodi tipične likove i situacije (A. Bazin, *Evolution du western*, *Cahiers du Cinéma*, 1955, br. 54).

5 *Oscare* Ford osvaja za *Plodove gnjeva* (*The Grapes of Wrath*, 1940) i *Kako je zelena bila moja dolina* (*How Green Was My Valley*, 1941), a nagrade njujorških kritičara za, redom, *Poštansku kočiju*, potom zajedno za *Plodove gnjeva* i *Dugo putovanje kući* (*Long Voyage Home*, 1940) te za *Kako je zelena bila moja dolina*.

6 Vidi u S. M. Ejzenštejn, *Mister Lincoln by Mister Ford*, *Iskusstvo Kino*, 1960, br. 4. Za Pudovkinove stavove vidi u Gallagher (1986: 475) i Haudiquet (1966: 191-192).

7 U članku *John Ford, inégal et brilant* (Sadoul, 1945).

8 Prema Andersonu, koji citira njegov članak iz *Les Letres françaises* (Anderson, 1999: 85).

9 Roger Leenhardt, *A bas Ford, vive Wyler!* (*L'Ecran français*, 1948, br. 146).

10 Iako David Bordwell u svojoj *On the History of Film Style* zapaža da Bazin i ostali onodobni zagovaratelji dubinskog kadra možda ne bi bili tako jednodušni u osudi Forda da su bili svjesni njegovih dubinskih kompozicija u predratnim filmovima poput *Dugog putovanja kući*. (Bordwell, 1997: 221)

11 Uz navedene, Anderson kao najbolje redateljeve radove navodi *Poštansku kočiju* i *Mladog Lincolna*, dok je kritičan prema *Potkazivaču*. Posljednjih deset godina Fordove karijere smatra njegovom dekadencijom pa se, primjerice, negativno odnosi prema omiljenom filmu autorskih kritičara — *Tragačima* (*The Searchers*, 1956) hvaleći jedino *Narednika Routledgea* (*Sergeant Routledge*, 1960) i *Čovjeka koji je ubio Liberty Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Vidi u Anderson (1999: 85-135, 147-183),

12 »Već desetak godina, John Ford snima filmove uglavnom nedostojne veće pozornosti.« (Mitry, 194: 150). Mitry Fordova remek-djela smješta isključivo u razdoblje 1935-40.

13 Truffaut će desetak godina poslije promijeniti svoje stajalište o Fordu (vidi Truffaut, 1975: 63).

14 Karakteristična je u tom smislu kratka nepotpisana negativna kritika *Tragača* (*Cahiers du Cinéma*, 1956, br. 63, str. 61). Činjenica je, međutim da je establišmentska kritika Forda smatrala tek više-manje važnom figurom iz prošlosti pa, primjerice ni *Sight and Sound*, nakon *Tragača*, prema kojima je iskazana određena sentimentalna naklonost, nije više naklonjen Fordu dok je u SAD *Film Quarterly*, glasilo američke liberalne kulturnjačke elite, Fordovim remek-djelom smatrao *Plodove gnjeva*, a kasniji opus dokazom postupna, ali nepobitna pada. Stav toga časopisa indikativan je za odnos američkih liberalnih intelektualaca prema Fordu. Nakon oduševljenja *Plodovima gnjeva* oni su se razočarali redateljevim glorificiranjem vojske, hijerarhije i tradicije u njegovim poslijeratnim filmovima.

15 Pokrenut 1962, taj je časopis nastao pod utjecajem *Cahiersa*, a kao protest protiv *Sight and Sounda* i njegove kritičke koncepcije koja je naglašavala društvenu i moralnu funkciju umjetnosti. Zbog toga je *Sight and Sound* općenito bio nesklon holivudskom filmu, pa i od sredine 1950-ih Fordu, dotada jednom od rijetkih američkih redatelja cijenjenih na stranicama tog časopisa.

16 Porast zanimanja za Fullera označio je nekoliko godina prije članak Luca Moulleta *Sam Fuller-sur les brisées de Marlowe* (*Cahiers du Cinéma*, 1959, br. 93), koji je istodobno najavio početak okretanja gotovo apstraktnom konceptu mizanscene na stranicama *Cahiersa* početkom 1960-ih, a u okviru kojega će doći do revalorizacije Forda i u tom časopisu.

17 Bazin će tako u svojoj recenziji vesterna *Od sada sedmorica* B. Boettichera naslovljenoj *Un western exemplaire* (Bazin, 1957) uz taj film i djelo A. Manna *Gola mamuza*, kao najbolji vestern 1950-ih izdvojiti *Tragače* koje naziva remek-djelom. Na promjenu stava *Cahiersa* ukazuje i kritika *Gideonova dana* iz pera Louisa Marcorellesa, koji taj film naziva »*najslobodnijim, najizravnijim, najmanje umjetnim filmom ikada simljenim u nekom studiju Njezina Veličanstva*« (Marcorelles, 1958: 54).

18 Duljina je tih lista varirala od 20 do 35. Fordovi su filmovi bili plasirani kako slijedi: 1961. *Dva jahača* (*Two Rode Together*) — 10. mjesto; 1962. *Čovjek koji je ubio Liberty Valancea* — 15. mjesto; 1963. *Donovanov greben* (*Donovan's Reef*) — 13. mjesto; 1964. *Predvodnik* — 13. mjesto, *Jesen Čejena* (*Cheyenne Autumn*) — 32. mjesto; 1966. *Sedam žena* (*Seven Women*) — 6. mjesto. Podaci preuzeti iz Hillier (1986: 329-333).

19 Sarris u knjizi *The John Ford Movie Mystery* kaže: »*...početkom šezdesetih pokojni Eugene Archer i ja stavili smo Foda na istu izdignutu ravan s Howardom Hawksom i Alfredom Hitchcockom. I sam Cahiers je naposljetku revalorizirao Forda sredinom šezedesetih. Ali tada nije više bilo dovoljno reći voliš li ili ne Forda, već si morao i odrediti ključne filmove i najbolja razdoblja. Za staru kritičarsku školu to su bili* Potkazivač *i* Plodovi gnjeva, *za pobornike moralističke kritike* Nosila je žutu vrpcu *i* Predvodnik, *za autorsku kritiku* Tragači *i* Čovjek koji je ubio Liberty Valancea.« Citirano prema Anderson (1999: 195).

20 U tom smislu karakteristični su, što se Forda tiče, članci Jean-Louisa Comollija *Signes de piste* (Comolli, 1965), o *Jeseni Čejena* i Jeana Narbonija *La preuve par huit* (Narboni, 1966), o *Sedam žena*. Ipak, i dalje su prisutna i sasvim oprečna mišljenja pa Philippe Haudiquet u svojoj knjizi *John Ford* za kasne Fordove filmove kaže da ih obilježava »*određena nonšalancija i ravnodušnost*« odnosno da »*su tu vidljive određene stilske slabosti kakvih nije bilo u zrelim radovma*« (Haudiquet, 1966: 85-92).

21 Sarris ta dva djela navodi kao početke filma sjećanja (*cinema of memory*) u američkom filmu. (Sarris, 1996: 46). Među rijetkima koji su i prije izdvajali Fordov film bio je Bardèche, koji ga smatra ravnopravnim djelima *Mati* V. I. Pudovkina i *Generalna linija* S. M. Ejzenštajna zamjerajući kritičarima lijeve provenijencije što zbog ideoloških razloga i Fordove nostalgične okrenutosti prošlosti ne prepoznaju formalne kvalitete iz sovjetskih filmova i u Fordovu remek-djelu (Bardèche, Brasillach, 1964: 134).

22 Tako Jean-Louis Comolli u člancima *Situation du nouveau cinéma* (*Cahiers du Cinéma*, 1966, br. 176) i *Notes sur le nouveau spectateur* (*Cahiers du Cinéma*, 1966, br. 177), koji označavaju skretanje časopisa od autorske kritike modificirane, početkom 1960-ih, teorijama mizanscene k ideološkoj kritici, reinterpretira Forda (kao i Hawksa i Hitchcocka) kao autora u napetosti s holivudskim sustavom i njegovim ideološkim kôdom, odnosno takva autora koji teži aktivnom gledatelju.

23 *John Ford's Young Mr. Lincoln* (*Cahiers du Cinéma*, 1970: 29-47).

24 S. Crafts zaključuje, a djelomice se nad tom situacijom i iščuđava, kako je u Fordovu slučaju jasno desničarski sadržaj zasjenjen nekolicinom progresivnih formalnih poteza zbog kojih je, kako kaže, Ford postao miljenik ljevičarske kritike početkom 1970-ih. (Crafts, 1998: 321).

25 Ali samo europske. Američka liberalna ljevica zadržala je, sa tek nekoliko iznimaka, od sredine 1940-ih pa sve do danas kritično stajalište prema Fordu pa u vrijeme njegove kontinuirane pozitivne revalorizacije Michael Dempsey u *Film Quarterlyju* objavljuje negativnu ocjenu Fordova opusa (*John Ford: A Reassesment*, 1975, ljeto, str. 2-

25), isti časopis iste godine, u recenziji njihove knjige o Fordu, ironizira ocjene J. McBride i M. Willmingtona o pojedinim Fordovim filmovima, a 1980. časopis *The New Yorker* čak i, liberalima nekoć omiljene, *Plodove gnjeva* ironično označuje kao »*presentimentalni primjer pučkog patriotizma*« (citirano prema Anderson, 1999: 207-208).

26 Straub je to prvobitno izjavio J. McBrideu (»Ford tako prikazuje stvari da tjera gledatelja na razmišljanje«, McBride, Willmington, 1975: 108), koji je potom Straubovu tezu primijenio na analizu *Fort Apachea* (1948). Tezu je ponovio u povodu dva navedena filma 1975. T. Gallagheru, navevši u njezinu potvrdu Fordovo ogoljavanje društvenih ideologija, koje su inače nezapažene (Gallagher, 1986: 494-495).

27 Navodim samo neke studije iz 1970-ih koje nisu citirane u literaturi: u SAD John Baxter, *The Cinema of John Ford*, New York 1971; J. A. Place, *The Western Films of John Ford*, New York, 1975; J. A. Place, *The Non-Western Films of John Ford*, New York, 1979; A. Sarris, *The John Ford Movie Mystery*, Bloomington, 1976. te u Francuskoj Jean Roy, *Pour John Ford*, Pariz 1976.

Bibliografija

— 'John Ford's Young Mr. Lincoln', *Cahiers du Cinéma*, 223/1970, str. 29-47. (kolektivni urednički tekst)

— 'The Searchers', *Cahiers du Cinéma*, 63/1956, str. 61. (anonimna recenzija)

Anderson, Lindsay, 1999, *About John Ford*, London: Plexus

Bardèche, Maurice/Brasillach, Robert, 1964, *Histoire du cinéma II*, Paris: Les Sept couleurs (O Fordu str. 47-48, 132-134, 221-222, 322-323).

Bazin, André, 1955, 'Evolution du western', *Cahiers du Cinéma*, 54/1955.

Bazin, André, 1957, 'Un western exemplaire', *Cahiers du Cinéma*, 74/1957.

Bordwell, David, 1997, *On the History of the Film Style*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press (O Fordu str. 221-223).

Comolli, Jean-Louis, 1965, 'Signes de piste', *Cahiers du Cinéma*, 164/1965.

Crafts, Simon, 1998, 'Autorship and Hollywood', u: *The Oxford Guide to Film Studies* (ur. John Hill, Pamela Chuch), Oxford: Oxford University Press

Gallagher, Tag, 1986, *John Ford: The Man and His Films*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press

Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (Ulrih Gregor/Eno Patalas), 1998, *Istorija filmske umetnosti*, Beograd: Sfinga (O Fordu str. 149-151).

Haudiquet, Philippe, 1966, *John Ford*, Paris: Seghers

Hillier, Jim (urednik), 1985, Cahiers du Cinéma, the 1950s, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Hillier, Jim (urednik), 1986, Cahiers du Cinéma, the 1960s, Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Marcorelles, Louis, 'Ford of the Movies', *Cahiers du Cinéma*, 85/1958, str. 54.

McBride, Joseph/Willmington, Michael, 1975, *John Ford*, New York: Da Capo Press

Mitry, Jean, 1954, *John Ford*, Paris: Editions Universitaires.

Narboni, Jean, 'La preuve par huit', *Cahiers du Cinéma*, 182/1966.

Sadoul, Georges, 1945, 'John Ford, inégal et brillant' *L'Ecran français*, 14/1945, str. 8-9.

Sarris, Andrew, 1996, *The American Cinema: Drectors and Directions, 1929-1968*, New York: Da Capo Press (O Fordu str. 43-49).

Truffaut, François, 1975, *Films de ma vie*, Paris: Flammarion (O Fordu str. 63).

Wollen, Peter (Piter Volen), 1972, *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film (O Fordu str. 36-39)

UDK: 159.923-055.2:791.43
791.44.171.1 Von Trier, L.

Sanja Kovačević

Lica i naličja tragične strukture u filmu *Lomeći valove*

Opsesiju božjim likom i njegovim čudima u velikom broju filmova s kraja prošlog stoljeća, Von Trier je spretno iskoristio da u maniri svođenja računa *fien d'sieclea* propita odnos suvremenosti prema duhovnim vrijednostima. Kako svako vrijeme želi imati svoj odnos prema božanskom, osobito ono koje nema Boga, zanima me može li se glavni lik, Bess, promatrati u svjetlu tragičke junakinje koja *postavlja svoje vrijednosti iznad svoga života* (A. Weber). Većina analiza promatra je uglavnom ili kao martirsku žrtvu patrijarhalnog sustava, ili Von Triera ili kršćanskog *revivala* 90-ih, i po većini nosi svetačke gene Joba, Isusa, Magdalene ili Jean d' Arc, a sve zajedno film tumače previše jednoznačno. *Lomeći valove* lako je podložan ciničkom odbacivanju i upadanju u zamke o perfidnoj mizoginoj reklami, no mogla bi biti riječ o ne tako finoj ironiji na nju. Dakle, je li moguće Bessinu tragičnost crpsti iz 'antigonskog' nagona koji se suprotstavlja moći u ime viših vrijednosti, i što se time dobiva? Može li se film interpretirati isključivo u svjetlu indoktrinacije junakinje patrijarhalnom kulturom u kojoj se žrtvuje za muža ili kroz njezin samostalni izbor da živi i voli pod vlastitim uvjetima, ili možda oboje?

Na početku bijaše Bog

Film je oblikovan tako da se sedam igrajućih poglavlja (*chapter*) izmjenjuje s neigrajućim kadrovima koji ih imenuju. Umijećem dvokomponentnog ljepila autor ih veže u jedinstvenu cjelinu tako da ipak ostanu po svemu opozitni, ali međuovisni.

Igrani dijelovi snimljeni su kao da je jedva izbjegnuta crnobijela fotografija pa se prirodni uvjeti sjeverne Škotske čine još okrutnijim, a ljudi hladnijima. Kamera 'iz ruke' već je klasično sredstvo prikazivanja dokumentarnosti i životne nepredvidivosti, kroz njezinu pomičnost stvari ne izgledaju uvijek onakve kakve smo ih navikli gledati.

Neigrane kadrove-naslove, naprotiv, krasi kičast kolorit i posvemašnja statičnost. Snimani su uglavnom iz nadoblačne perspektive pa se, poput razglednica s motivima prirode, doimaju barokno nestvarnima. Dovoljno su dugi da gledatelj može zapaziti sitna gibanja oblaka, automobila ili valova, i da bi se gledatelja koncentracijom na minimalne pokrete prisililo na kontemplativni odmak od viđenog, na emotivni i spoznajni odmor. Ono čega postajemo svjesni samo je trajanje, ono koje se proteže prije postojanja likova i nakon njih. Nad-prirodna perspektiva pogleda, dužina trajanja i usporeno kretanje upućuju na čovjeku nadređen prostor i drukčije vrijeme postojanja, na nedostižnost i monumentalnost božanske perspektive. Ali, to što Bog bdije nad likovima ne znači da ih želi spasiti od njih samih — distanca koju gledatelji zauzimaju prema događajima svojstvena je i Stvoritelju. Osim toga, za razliku od poglavlja koja su gotovo lišena glazbe, ovim kadrovima 'praše' planetarno popularne melodije i upravo vas mame da ih pjevušite dok traje dugi *intermezzo*. Pjevne i dojmljive mogu se tumačiti i kao autorov ironijski komentar da su u tome trenutku emocije i promišljanja gledatelja poput riječi popularnih pjesmica, lepršavi i površni, kao dio populističke kulture koja ne pati od trajnih i stabilnih vrijednosti.

Lomeći valove kao da je osmišljen po onoj metafori o polupunoj ili polupraznoj čaši koju u ovom slučaju promatraju jedan optimistični vjernik i mnogi pesimistični nevjernici. Nepojavni lik Boga se, kao i većina ostalih likova i njihovih odnosa, može tumačiti dvojako: ili je Bog Bessina izmišljotina, a ona je psihopomaknuta preosjetljivica koja bježi od sputavajuće realnosti ortodoksne religijske sekte (tužno, ali dramski šuplje jer bez Boga nema 'legitimacije' ideala kojima teži). Ili Bog izravno djeluje na Bess i tako vodi radnju pravocrtno svršetku, možda svom cilju (dosadno, jer Bess nema slobodu odlučivanja potrebnu da ostvari dramsku veličinu). Na toj 'dilemi' Von Trier ekvilibrira napetost do samoga kraja, a tada i fabularno (čudesnim izlječenjem Jana) i vizualno (prikazom zvona) osvjedočuje inače teško probavljiv lik Boga. Ne dajući na znanje ima li radnja božanskog pokrovitelja ili ne, autor se poigrava gledateljevim racionalističkim predrasudama dok mu ne pokaže da su i one, iako temelj njegova svijeta, podložne tek vjeri u njihovu istinitost. Za tumačenje zbivanja je, dakle, važan stupanj vjerodostojnosti koje danas ima 'božansko', ne u smislu stvarnog postojanja Boga, nego duhovnih vrijednosti koje reprezentira. Lik Boga očito je podmetnut kao sigurnosna mreža od pada u sveprisutni ateistički cinizam po kojemu je sve relativno, pa i vjerski motivi. Provodeći ga nenametljivo formom i sadržajem, Von Trier ga je uspio legitimirati kao 'punokrvan' lik, onako kako ga je širokim masama moguće prihvatiti, a da ne zapadne u kakvu filmsku travestiju na religijsku temu.

Temeljni sukob u filmu isti je kao u, primjerice, antičkoj drami, u kojoj je 'božanski', vječni moral suprotstavljen 'ljudskom' pogledu na svijet podložnu potrebi da se po svaku cijenu opstane. Primjerice, Antigona je politički nekorektno

pokopala mrtvog brata unatoč smrtnoj kazni i u tom herojskom činu ostvarila moralnu korektnost.

Asocijacija s *najkršćanskijom od svih antičkih junaka*, nije samo stilska[1] već donekle i idejna: i Bess se žrtvuje za 'više' dobro, naoko besmislenim činom bezinteresnog altruizma u muškom svijetu. A kao dramaturški idealtip zahvalno je mjerilo analize.

Prolog, i više od toga

Već se u 'prologu' navješćuje da je riječ o sukobu dva srodna, međusobno isključiva pogleda na svijet. U krupnom planu Bess gleda izravno u kameru, obraćajući se i gledateljima i starješinama mjesne crkve. *Zove se Jan* — prvom rečenicom definira svoju misiju, određujući je prije nego je priča počela. U drugom, također krupnom kadru, tvrdo lice starješine strogo odgovara: *Znate da ne odobravamo brak sa strancima.* Dobili smo protagonista i antagonista: tijekom daljnjeg unakrsnog ispitivanja Bess i starješine ni jednom se ne prikazuju u istom kadru, nego se izmjenom pojedinačnih kadrova suprotstavljaju. Okviri krupnog kadra preuski su Bessin lik, doima se kao da će svojom nevinošću i iskrenošću razoriti okvire. Kako je ljudsko lice u krupnom kadru 'nešto najindividualiziranije što postoji' (Peterlić), njime se naglašava tendencija lika ka izdvajanju iz skupine, sukobe s njom i usmjeravanje k samoostvarenju. Zatim, prizorište unakrsnog ispitivanja unutrašnjost je crkve, što dodatno potencira Bessinu nepripadnost svakom mračnom i hladnom prostoru. Nimalo pokolebana strogim pogledima, brak definira kao *sjedinjenje dvoje ljudi u Bogu,* čime ne samo da starješinama začepljuje usta i oduzima pravo arbitraže nego određuje sebe bitno kao vjernicu. Dok starješine ostaju 'unutra', Bess stoji pred crkvom, smiješeći se i uživajući u suncu: nasuprot dojmu klaustrofobičnosti i zatočenosti oko starješina, Bess voli otvorene prostore i u njima se ne ustručava izraziti najintenzivnije emocije, one koje ostali pokazuju samo u svoja četiri zida. Tako je i vizualno postavljena temeljna situacija: oni 'unutra' protiv onih 'izvana', staro protiv novog, istost protiv raznolikosti. Ipak, najdojmljiviji lajtmotiv izdvajanja onih 'unutar' od onih 'izvan' crkve je glazba — dok je ona za Bess *najveća vrijednost* stranaca, starješine zaziru od njezina pogubna utjecaja. Opravdano, jer glazba tješi i veseli (dok je Jan na platformi, Bess je sluša noću pod pokrivačem), a ples uz glazbu daje osjećaj oslobođenja: Bess je poznata po tome što voli plesati. Već na samom početku jasno je da udaja za stranca samo legalizira Bessinu posebnost, te da mora nekako iskoračiti iz zajednice: iz autsajderstva situacija se vidi drukčije.

Problemi počinju i završavaju u interpretaciji Bessine naravi, također i onih izvan filma. Za razliku od 'stranaca', Bessina crkva i obitelj ne vide u njoj hipersenzibilnu djevojku bez mehanizma samozaštite koja javno, bez inhbicija, pokazuje emocije, nego kao sugestibilnu osjetljivicu koja *nije zdrava u glavi*. Kad ne igra po pravilima, kad ekspresivno plače za mužem koji odlazi na platformu, najbolja prijateljica Dodo daje joj tablete, a majka prijeti ponovnim smještanjem u ludnicu, čime je efikasno drže pod kontrolom. Isti kod sumnjive protuzakonitosti koji je, primjerice, genetski upisan u Antigoni, plodu incestuozne veze, u Bessinu je slučaju emotivna osjetljivost, koju sredina tumači kao zbrkanu moždanu kemiju, s istim ciljem ideološkog upozorenja na neprilagođenost društvenim pravilima. Pravila pak tragedije nalažu da junak klicu svoje propasti mora nositi u svom karakteru,[2] ne samo u vanjskim okolnostima.

Po strancima, a oni reflektiraju mišljenje liberalnog gledatelja, Bess je možda *jača i od tebe i od mene*, *ona samo želi sve*, kako kaže Jan. Jasno se pokazuje da ne postoji čvrsto, autohtono određenje glavnog ženskog lika, nego je *a priori* konstituiran različitim predrasudama. Slična stvar zahvaća i drugi ženski lik: Dodo. Nekad stranac, sada član zajednice, funkcionira pomalo kao *advocatus diaboli* skeptična gledatelja, lik koji pita razumna pitanja i kritizira Bess (*»žena mora sama izabrati, Bess, mora imati svoje mišljenje«)*, a pomalo kao režimski čovjek jer ne uviđa da se gubitak brata ne liječi lijekovima. Iako živi u skladu s kršćanskim vrednotama, nedostaje joj vjera. Zato je i ostala uz Bess, bez prave životne motivacije, preuzevši pravila zajednice jer ne može uspostaviti vlastita. Oba su važna ženska lika eks-centrična, jer kulturalno ne pripadaju nikamo. A opet, ženski su likovi složeniji od muških, uglavnom svedenih na funkcije: moćnik, svećenik, muž. Upravo Dodo ukazuje na to da se njihova kompleksnost i podvojenost može tumačiti i kao refleksija kulturalne nedefiniranosti ženske uloge u zapadnom svijetu, a ne isključivo kao patrijarhalni stereotip.

> MAJKA: *Zašto bi ti bila iznimka? Svaka žena ovdje mora naučiti biti sama kada je njezin muž na brodu ili naftnim poljima. Čak i ti moraš naučiti kako to podnijeti.*

Protivnik dostojan Bess ne može se naći u liberalnom svijetu 'stranaca' gdje caruje *anything goes*, nego u sredini neupitnih apsolutnih vrijednosti. U prezbiterijanskoj zajednici koja se toliko dugo vrti oko svog totemskog kolca — nepromjenjive Riječi Božje — da njezine starješine uzimaju sebi za pravo kažnjavati *nepoštivanje i samo jednog Božjeg zakona* proklinjanjem mrtvih na Pakao i zabranom pogreba unutar groblja (to je civilizacijski uvijek jednako nehumano kao zabraniti obred kojim pokojnik silazi u Had). Da bi priča dobila svoje mjesto u sadašnjosti, a gledatelj u filmu, arhaična je zajednica okružena prosvijećenim svijetom koji ne vjeruje u Pakao. Njegova prisutnost junakinji nudi mogućnost izbora, i zato Bess ne može biti pukom žrtvom rodne zajednice. Iako će se tek na kraju filma ispostaviti da je taj izbor prividan, Von Trier ga vizualizira već na početku: bezizlaznost Bessina položaja simbolizira more na kojem s jedne strane pluta Janova platforma, a s druge veliki brodovi na kojima će Bess stradati. Scene na platformi zrače pozitivno, prikazuju mušku solidarnost i prijateljstvo. Neki elementi, primjerice grupno tuširanje s primjesom homoseksualizma, neizostavno u prikazivanju muških institucija, ili pušenje 'trave' koje je na rubu dopuštenog, jasno opisuju područje slobode kao umreženje muških preferenca, a mušku spolnost mitski samorazumljivom. Za razliku od 'rajski' konotirane platforme pune života, seksualno sadistični mornari od velikog broda čine pravi Pakao, osobito za (posrnule) žene — Bess je okružena upozorenjem da alternativa opresivnoj patrijarhalnosti ne postoji.

Između ta dva moralna ekstrema prostire se more relativizma i društvene anomije, i zato se vlast zajednice zasniva na strogo zacrtanim patrijarhalnim granicama. Muškarci rade daleko izvan mjesta, žene nemaju pravo prisustvovati pogrebima ni govoriti u crkvi. Uopće, jedina je komunikacija između svećenika i pastve opominjanje, prozivanje i zastrašivanje Božjim gnjevom, a to smrdi na 'kreontovsku politiku': neobuzdanost u poštivanju Božje Riječi, odrezivanje prokletih od spašenih, proglašavanje poslušnosti vrhovnom građanskom dužnošću.

BESS: *Glupo je što samo muškarci smiju govoriti na misi.*
DJED: *Pazi što govoriš, ženo!*

Sviješću o apsurdnosti spolnih pravila Bess javno iskazuje 'volju za moć', želju da zauzme zabranjeno mjesto. Već po imidžu one koja ne podupire tzv. prirodni red stvari i koju crkveni Bog oduvijek smatra neadaptiranom, a onda i jednom od Drugih, Bess postaje ono nešto iz naslova što lomi valove, talasajući i prije početka filma. Njoj je aktivno stanje iz naslova, *Lomeći valove,* prirođeno. A jedini način da se valove 'slomi' jest da im se krene ususret, i tako i sam bude slomljen.

Ono što Bessin lik čini složenim jest to što, iako odbija namijenjenu joj poziciju da bude tiha i nevidljiva, istovremeno ostaje vezana za svoju zajednicu u kojoj *dobra djevojčica* može biti samo pod uvjetima koje propisuje patrijarhalna kultura: poslušnošću i podložnošću. Put mijenjanja lika od poslušnosti do suprotstavljanja isti je put kojim Bess sve više minorizira tijelo da bi dobrotu podigla na duhovnu razinu radeći u korist vlastite štete: od ribanja crkvenog poda na početku, preko 'prostituiranja', do obrade tijela hladnim oružjem kojim postiže moralnu čistoću, na kraju filma. Tako primarno socijetalni paradoks Von Trier i ne pokušava riješiti društvenim argumentima, razlika između (patrijarhalnog) društva i morala definitivna je kao razlika između materije i duha i ništa se tu ne da učiniti. Je li isticanje Bessine ženske pozicije prst kojim autor upire u društvene anomalije ili je društvo anomalija po sebi, pa tako i patrijarhalno? Primjerice, isticanjem Antigonine 'ženskosti' (samo se želi udati i biti dobra žena), 'podebljava' se neprirodnost tiranije protiv koje se žena usudila podići glas, dok muškarci šute. Patrijarhalno društvo ostalo je netaknuto.

Što je bilo prije: seks ili grijeh?

Na samom početku, na vjenčanju, Bess nestrpljivo traži od Jana da s njom vodi ljubav, što čak i njega iznenađuje. Obavit će to stojećki, u ambijentu crveno tapecirana toaleta. Baš kao u bordelu. Čini se da Bess nije namjera patiti, nego uživati u Njegovo ime. Dajući joj nužnu *»potenciju za grijeh«* (Kott, 1990), Von Trier stvara atmosferu opravdane prijemčivosti za kasniji Janov prijedlog da *vodi ljubav s drugim muškarcima,* što je ponajprije sjajan dramaturški potez jer rješava problem kako 'bezgrešni' lik postaviti u središte tragedije. Svjetonazorski, potez uopće nije sjajan: tamo gdje su djevičanstvo i podložnost za ženu normalni, dakle normativni način ponašanja, problemi se javljaju kad Bess otkrije ljepote seksa. Jer ono što se osuđuje jest *uživanje* u seksu, što je poznata judeokršćanska stigma koja štiti mušku supremaciju nad ženskom spolnosti. Kako glazba ukazuje na duhovnu transgresiju crkvenih vlasti, tako uživanje u seksu sugerira tjelesnu. Zato se erotske scene uvijek izmjenjuju sa scenama razgovora s Bogom — erotizacija vjerskog iskustva i sakralizacija seksa niveliraju jalove dogme crkvenih starješina. Seksualna veza sublimira se u duhovnu i dobiva važnost života i smrti.

To što je s Bogom 'na ti' jedini je način na koji Bess može uspostaviti dijalog s muškim članom zajednice, i to u crkvi, prostoru u kojem joj je zabranjeno govoriti. Govoreći Bogu i odgovarajući u njegovo ime ona ga modelira jezikom i time kreira svijet u kojem može udovoljiti svojim i patrijarhalnim zahtjevima istodobno. Na tragu autorova protestantskog misticizma,[3] Bessina *on-line* vezom s Bogom parodira svećenika koji prisvaja monopol posrednika, i, još važnije, persiflira tradicionalnu moralnu geografiju koja Boga locira iznad ljudi. Razgovori s Bogom reflektiraju konflikt između tradicionalnih vrijednosti koje je interiorizirala i slobode da želi više od dopuštenog, zato se odvijaju podjednako u crkvi, ali i izvan nje: u restoranu, čamcu ili bolnici. Konflikt između onoga što ona smatra za Dobro i što su drugi odredili rezultira svijanjem realnosti prema vlastitoj mjeri: u kompenzacijski svijet u kojem ima oca, u kojem je ljubav svemoćna, bogovi rade i sve ima smisla.

Je li Bess 'prolupala' pa odbija prihvatiti stvarnost, poput mnogih žena; ili misli da ima snage oblikovati vlastitu, živjeti po njoj i žrtvovati se za nju, poput nekolicine žena? Bessina je nesreća u tome što ne zna da je nemoguće biti dovoljno dobra u patrijarhalnoj kulturi. Samo su dva izlaza iz takve situacije. *Perverzija* — kada žene pristanu biti vezane lancima 'normalne' ženskosti prisiljene su na položaje koji im ne odgovaraju. Potiskivanjem i negiranjem potrebe za samorealizacijom (od seksualne do političke) uklapaju se u poredak. *Pobuna*: kad pruže otpor, završe u ludnici ili pod zemljom. Zapravo, Bess je u situaciji onih samosvjesnih žena koje uhvati panika da će neispunjavanjem normi izgledati kao 'frikovi' pa ih to otjera u anoreksiju ili fejslifting, koji ih 'frikovima' upravo i čine.

Tako se jedino društveno korektno djelovanje seli u područje unutrašnjega monologa, gdje želje postaju činjenice. A Bess želi izaći iz začaranoga kruga patroniziranja, od patrijarhalnog gdje nema prava kao osoba, do dobronamjernog (Dodina), gdje se tretira kao dobra, ali bedasta djevojčica. Bog zajednice evidentno je starozavjetnog tipa, pa ga je Bess očito morala malo 'isfrizirati' da bi se na njega mogla pozvati. Morala je reciklirati religiju svojih predaka u vjeru, da bi mogla slijediti izvorne, novozavjetne kršćanske vrednote, a uistinu vlastitite. *»Sve je to u tvojoj glavi!«*, kaže Dodo, što ne mora značiti samo da ima bujnu maštu, već i da je Bog takav kakvim ga vidi Bess, jer kad bi bio drukčiji, ne bi bilo nje da ga promatra. Ništa nova, ni Antigona se nije mogla ugledati u olimpske smutljivce i mutikaše, pa je postavila vlastite uzore. Bessina hereza neka je vrsta 'antigonizma' kojim se ženski subjekt želi potvrditi djelom, ali uvijek završi žrtvovanjem: samoćom, profesionalnom stagnacijom, neurozom... *you name it*.

Tri ključne scene — tragički čvorovi

Je li ovdje riječ o Bessinu pokušaju transgresije kulturom konstruiranih vrednota vlastitim duboko osobnim uvjerenjima ili ju je sredina tako temeljito programirala da, kada se odupire, i to čini u okviru zadanih uloga?

Molba

Time što otpušta kočnice i moli da joj se Jan vrati s platforme iako treba doći za samo deset dana Bess postaje neobuzdana u zahtjevima, *ništa više nije važno*, ni obitelj, ni svijet koji treba naftu, samo ljubav s Janom. Kad se ogluši o Božje upozorenje da je molba pretjerana, zapravo otkazuje poslušnost normama zajednice: odbija biti strpljiva (kao žena) i neprestano pretpostavljati tuđe prohtjeve svojima (kao kršćanka). Bog je upozorava na nepriličnost molbe kako bi mogla osvijestiti da je kriva po članu poslušnosti zakona o patrijarhatu i da je mogla izbjeći krivnju samo tako da se skvrčila u odredbama što smije i ne smije činiti. A kad joj usliši molbu, ne želi joj samo napakostiti, nego je i kazniti: Jana na platformi dohvati neka cijev i smlavi ga 'nesretni slučaj'. Obijest se pokazuje fatalnom jer je uznositost duha koji želi više nego što mu je namijenjeno uzrok tragičkih preokreta, ali i siguran pokazatelj samosvijesti, slobodnog izbora i hrabrosti. No, s obzirom da za druge razgovara sama sa sobom, Bessin *hibris* ostaje privatnom pobunom, poput pare u pretis-loncu.

> BOG: *Jer si bila glupa djevojčica, Bess, i morao sam tvoju ljubav prema Janu staviti na kušnju.*

Dakle, Janovu nesreću Bess tumači kao Božju intervenciju, a onda Mu još i zahvali što je dopustio Janu da živi. Da bi mogla i dalje vjerovati u smislenost Božjih postupaka, a vjera je ona sama (»*Bog je svakomu dao talent. Ja vjerujem.*«) mora im pronaći uzrok: »*Kriva sam jer nisam čekala i bila poslušna*«. Zbog osjećaja krivnje tumači situaciju kao šansu da je ispravi. Naglasak na *ispravi*. Ako ne pokuša nešto promijeniti, bit će asimilirana, svaki je otpor uzaludan. Uostalom, ne smije sebi dopustiti da padne u beznađe jer je očaj u kršćanstvu smrtno ozbiljan grijeh, implicira odsutnost vjere. Tako gledano, što autor iskazuje kroz Jana, Bess je 'fajterica' koja nije sklona trpljenju poput žena u zajednici. Trpljenje je nužnost kršćanskog fatalizma na koje patrijarhalnost djeluje kao pozitivna povratna sprega, a Bess molbom da se Jan vrati pokazuje da joj nije do trpljenja. Što ako se ne želi pomiriti s novonastalim stanjem, nego aktivira vjeru u moć Pravednoga i vlastite duhovne snage da ipak nešto poduzme, ma kako besmisleno bilo? Njezino djelovanje usmjerava vlastito, radikalno drukčije poimanje dobra, ono je aktivni princip koji se želi realizirati, a ne samo moliti se. Kad bismo izuzeli Boga iz priče, budući da svi znaju da se nesreće jednostavno događaju i da je Bog možda samo oruđe ideologije, to bi moglo značiti da transferom krivnje preuzima odgovornost za nesreću koju nikako ne može imati. Bess time pomalo ironizira značenje *neskrivljene krivnje* (Kott, 1990) glasovitog uzroka stradanja tragičkog junaka: »*Komu bogovi žele zlo, tomu oni izmisle krivnju*« (Eshil). No, poenta besmislene krivnje u antičkoj tragediji nije samo u tome da kazna bude bolnija, nego da je čovjek uspravniji pred bogovima. Je li u ovom filmu riječ o drami odgovornoga pojedinca, gdje je Bog kozmička sila ili slučaj, a likovi žrtve okolnosti, ili je moguće da pojedinac bude kreator tragičnog zbivanja?

Zahtjev

> JAN: *Bess, hoću da nađeš muškarca s kojim ćeš voditi ljubav. Onda ćeš se vratiti i pričati mi o tome. Bit će kao da smo ti i ja opet zajedno. To će me održati u životu.*
> BESS: *Ne mogu.*

Samo jedna od sugestija da kroz Janova usta ipak govori Bog, a ne Janova bolest, spomenuto je prepletanje erotskih scena sa scenama razgovora s Bogom po kojima ljubavnička strast više ne pripada samo njima već i Njemu. Valjda je zato Von Trier učinio Janov lik tako neslanim, da bi ga lakše uporabio kao Božje seksualno pomagalo. Ono što je brižljivo pripremao 'formalnim' upućivanjem na Bessinu seksualnu razuzdanost sada provodi i sadržajem, Bessinim pristankom da se prostituira za Jana i žrtvuje ono sveto, čistoću tijela. U njezinoj svijesti ne postoji, naime, opcija da bi mogla uživati s tim muškarcima, kako joj je Jan isprva predložio. Po principu 'reci mi s kim spavaš pa ću ti reći tko si' prostitucija se otkriva kao logična kazna za erotski hedonizam, jer brak u kršćanskoj tradiciji ima funkciju kontroliranja (muške) požude, a ne konzumiranja (ženskog) užitka. Posljednja cijena ljubavi u toj kulturi nije da žena ostane čista, nego da zgriješi za i u ime onoga tko je posjeduje. Zato će Bess kapitulirati tek kad se Jan obrati njezinu kršćansko-patrijarhalnom porivu: »*To nije za tebe, nego za mene. Ne želim umrijeti*«. Bessin pristanak, uvjetovan istim učenjem da je duhovna veza vrednija od tjelesne (»*Ja ne vodim ljubav s njima. Vodim ljubav s Janom i spašavam ga od smrti*«) može se tumačiti i kao pokušaj transcendiranja dominantno maskuline, seksualne veze duhovnom, u smislu intuitivnog odbijanja da joj se osobnost i spolnost svedu na robu. Iako 'pogrešno' prevodi savjete svećenika i Dodo kao Božje signale da posluša nastrani Janov zahtjev, ali, s druge strane, da je sasvim glupo i slabo žensko ne bi padala u nesvjest i prosvjedovala protiv temeljnih načela zajednice, a ona to čini mišlju, riječju, djelom, pa i propustom (trebala je otići i nikada se ne vratiti). Na tom mjestu, kad Bess prihvati ultimatum (»*Dokaži da ga voliš i pustit ću ga da živi*«), gledatelj ili povjeruje ili odbacuje film. Ipak, nije mu ništa teže nego povjerovati da se netko dao smaknuti zbog nekog mrtvaca samo zato jer ga želi dostojno pokopati.

Smatra se da je u *Antigoni* tragedija izbora toliko dominantna da inače sveprisutna sudbina nema utjecaja, niti je u filmu Bog predodredio događaje, štoviše, on opominje Bess da pazi što želi. U tragediji koja se temelji na nametnutoj patpoziciji, junak ima slobodan izbor između dvije jednakopravne opcije jednako fatalnog ishoda, između nečasna djelovanja i jednako nečasna odustajanja od njega. Ako ispuni zahtjev Boga — Jana, žrtvovat će svoju tjelesnu čistoću, i navući bijes zajednice, ali u suprotnom priznaje sebi da se njezina vjera, stavljena na kušnju, pokazala slaba i nedostojna, time i ona sama. Bess nije objektivno nametnut izbor, vidi ga samo ona, iz perspektive drugih Janov je zahtjev izopačila bolest: »*Misliš da se pretvaramo u drukčije ljude što smo bliže rubu? I da postajemo zli u blizini smrti?*« Primjerice, kad

Antigona kaže da »*za ljubav samo na taj dođoh svijet*« pritom misli da zakon ljubavi vrijedi »*jednako za zlog kao i za čestitog*«. Bess također, ali pritom ipak traži dokaze da će 'trgovina' s Bogom funkcionirati. Ovisno o ažurnosti njezinih seksualnih intervencija, Janovo se stanje poboljšava ili pogoršava, pa se čini da događajima doista 'navigava' Bog. No, ako bolje promislimo, dokaz ne dokazuje ništa nego da igramo prema pravilima igre, a ovdje je jednako vjerojatno da ih je stvorio Bog, kao i Bess. Razlika je samo u tome da je prihvaćanje bez dokaza temelj kršćanske dogme, a odbacivanje bez dokaza znanstvene. Kad bi Bessin izbor bio isključivo subjektivan, a ona zatvorena u svome ludilu, izgubila bi se poenta filma — pobjeda duha nad (društvenom) materijom. Za razliku od Antigonina čina, koji je legitimiran time što čitav polis vjeruje njegovu ispravnost (čak i i zbiljski polis: komad je bio društvenopolitički protest protiv atenskih ratnih zločina[4]) pa je zato sumnja u smisao žrtve jača što je polis više napušta; Bess je to sigurnija u sebe što se više odvaja od ljudi, jer uviđa da one vrijednosti za koje se bori okolina poštuje tek deklarativno. Dok postupak prve počiva na zajedništvu i jedinstvenoj vjeri polisa, Bess je dijete individualizma koje je samo i jedino odgovorno za svoja djela, pa i vrijednosti podliježu subjektivnom kriteriju. Čini se da je 'antigonski' pogon koji Bess gura u samouništenje pokušaj da ostvari odgovornost za drugoga u svijetu koji je osporava.

Ekskomunikacija

»*U pravoj drami na najvišoj su cijeni sukobi u čovjeku samome, zatim sukobi s relevantnim ljudima, a malokad s neljudima*« (Berković, 1995). Štoviše, punokrvna tragedija mora pokazati kako će se junak mučiti, dvoumiti, padati u očaj, sve na putu u milost ili slavu, i ne radi se o tome hoće li izdržati iskušenje, znamo da hoće, nego kuda će ga to odvesti, hoće li Bess linčovati, ukloniti u ludnicu, a Jan će zatražiti razvod... štogod bilo, važno je da što više pati. Primjerice, Kreont naređuje da Antigonu živu zazidaju jer se ne usudi dignuti ruku na kraljevu kći. Bessina ekskomunikacija također je stanje žive zazidanosti jer joj funkcija nije toliko da se zajednica prema njoj ponaša kao da je mrtva, koliko da je izbriše iz kolektivnog sjećanja. To je ujedno i prastari način pomirenja društvene savjesti i smrtne kazne, ali je i efikasnija pedagoška metoda: pogubljenje može martirizirati ili heroizirati žrtvu, a izopćenje je čini nepostojećom. O tome i jest riječ, o Bessinu nedopuštanju besmislenosti tuđeg i svog postojanja.

Tragici je imanentan sraz dviju jednakosnažnih, međusobno isključivih vrijednosti, od kojih jedna zastupa ljude kakvi jesu, a druga kakvi bi trebali biti. Prvu bi tako zastupao stav (svake) zajednice da je 'bludničenje' neprihvatljivo, a drugu Bessin stav da je tjelesni integritet mala cijena ako je u pitanju život voljene osobe. Ali u kojem bi se to slučaju ljudi 'trebali' ili smjeli žrtvovati za druge? U slučaju brodskih kapetana koji dobrovoljno ostaju s posadom dok brod tone? Prihvatljivost altruističkoga žrtvovanja pitanje je društvenog konsenzusa i ničega više. Sve dok se ne žrtvuje na 'svoj način', sve dok se ne pojave subverzivne sklonosti, Bessin razlog, ljubav prema mužu, ne osporava ni *raison d'etre*. Tada svakoj autoritarnoj svijesti zatreba grijeh da bi ga sankcionirala i zavladala strahom. Motiv 'božanskog zahtjeva' ili 'zakona' i ovdje se (kao i u *Antigoni*) otkriva tek kao naslijeđeni moralni kodeks zajednice, a junačka opozicija kao potreba za moralnom autonomijom. Bess, naime, poput Antigone, ima vjeru, a njezini oponenti religiju, jalovu listu vjerskih odredbi u koju se samo treba upisati: »*Kako možete voljeti Riječ? Ja mogu voljeti samo čovjeka*«.

Da je od početka svjesna težine posljedica 'prostituiranja', Bess bi bila tek vjerski fanatik. Spoznaja što doista riskira pogađa je tek potkraj filma, nakon razgovora s majkom:

> MAJKA: *Znam neke jake žene i muškarce koji su uvenuli nakon što su izopćeni, a ti nisi jaka, Bess, ti si nježna djevojka. To bi te ubilo, Bess.*

Bessina beskompromisnost gradi se okrutnošću onih koji je nipošto ne bi trebali imati: djece koja simboliziraju nevinost, majke, bezuvjetnr ljubavi i crkve, koja pruža azil od nevolja svijeta. Proturječnost normi i vrijednosti karakteristična je za politiku: to što su joj na početku dopustili udati se za stranca postoji da bi se liberalna težnja mogla što edukativnije minirati, a da Potemkinova sela ostanu lijepa kao uvijek.

Svi ti likovi, pa i oni koji joj žele dobro i odgovaraju je od 'prostituiranja', čime samo potiču njezinu odlučnost, asociraju na davne obrede prinošenja žrtve bogovima pri čemu je put prinošenja, kao i sama žrtvovanja, služio 'pročišćenju emocija'.

Prvi takav lik, Dodo, i nehotice pruzima funkciju *Izmene*, inače Antigonine sestre. »*Ta nije mudar stvor tko preko svojih snaga želi k cilju stić*«, kaže Izmena, »*Nestaješ u svijetu nestvarnog*«*!,* kaže Dodo. Dok obje junakinje teže nečemu nerealnom i nerazumnom, obje *Izmene* zastupaju umjerenost i ljudsku skromnost pred zahtjevima sudbine, i zato će preživjeti sve. One općenito postoje da bi se junakinje najprije razračunale sa svojim slabostima i tako oslobođene dileme nastavile do kraja: tek kad joj Dodo kaže da je Jan na samrti dajući joj napokon 'blagoslov' razumijevanja kroz koji se Bess definitivno 'osvjedočuje' u Božju prisutnost i odlazi na brod ubojitih mornara. Dotada se (Dodin) racionalizam pokazao odveć loman da bi pružio uzdanicu u krizi.

Drugi lik, Dr. Richardson, premda istinski Bessin saveznik, poslat će je u ludnicu da bi je zaštitio od nje same. A kad još i od njezina muža dobije potreban potpis za to, postaje jasno da dva muškarca kontroliraju ženu koju vole. Popločen dobrim namjerama, paternalizam tih liberalnih likova odvodi Bess ravno u pakao: dječaci iz sela kamenuju je prije nego što je mornari siluju do smrti. Time se spajaju dva, ispočetka sasvim suprotstavljena svijeta, crkvene zajednice i liberala, u jedan svemoćni represivni sustav protiv Bess. Po Cooperu, Bess hospitaliziraju jer društvo želi ukloniti ugrožavajući element i legitimirati svoj svjetonazor. Sada i medicina, arogantna znanost, određuje što je to 'prirodno' ponašanje, nasilnim otklanjanjem onoga što ne razumije. Bessin pandan »*bračne ložnice, doma pod zemljom iskopana*« nalazi se u potpalublju broda, i čak će je, kao u Had, prevesti ribar u svom čamcu, poput Harona preko Stiksa. Tjelesno 'načeta', Bess zapravo umire od sumnje kad uvidi da ni njezino izla-

ganje smrtnoj opasnosti Janu nije pomoglo. Zanimljivo, i Antigona umire zbog sumnje postoje li uopće bogovi koji bi cijenili njezinu žrtvu, umire, kako kaže Kott, od očaja. Iako su posljednje Bessine riječi:

»*Bojim se. Sve je pogrešno«,* ona nije mučenica, ona ničim ne pokazuje da vjeruje ili očekuje ispunjenje nagrada na Nebu, kao i poganskoj junakinji, njezine su želje na zemlji. Bessina je žrtva bliža tragičnoj žrtvi, bezinteresnoj, jer tragički junaci ne očekuju satisfakciju za svoju patnju, kao što mučenici znaju da će im patnja donijeti nagradu vječnog života.

Bess dovode u bolnicu s Janovim spasom doslovce urezanim u tijelo, sa svim vidljivim ožiljcima otpora i kazne. I starješine i mornari čine ono što misle da je Bess sama tražila ne igrajući po njihovim pravilima. Okrutnost je nužna da bi čudo imalo veću katarzu. Koliko god je nevjerojatno i nestvarno, ili baš zbog toga, čudo je jedina kazna Bessina *Kreonta*. Kad na njezinu pogrebu Dodo protestira protiv proklinjanja i tiranije, njezin protest stiže prekasno i posve uzaludno, odbijajući se o zid šutnje kojom joj se daje na znanje da žena i dalje neće imati pravo glasa. Za razliku od Antigone, čijim se naporom jedan božanski zakon reafirmirao za dobrobit zajednice, Bessin je napor partikularan, njegova je svrha spasenje jednog života i nema utjecaja na život zajednice, niti će ga imati nakon Bessine smrti.[5]

Ni među liberalima: dr. Richardson na sudu se u povodu Bessine smrti isprva čudom čudi vlastitoj dijagnozi, kojom preminulu opisuje kao »*nezrelu, nestabilnu osobu koja je tijekom bolesti svojeg muža patila od pretjeranog, nastranog oblika seksualnosti«,* a onda hrabro mijenja: »*...ako bi me sada pitali, umjesto neurotična ili psihotična, moja dijagnoza glasila bi jednostavno: dobra*«. Ali čim se nova dijagnoza susretne s uzdignutim obrvama, opet se vraća na prvobitnu po kojoj je Bess »*nezrela i perverzna...*« Po ulozi vrhovnih zakonskih arbitara, i neproturječivu tonu, suci supstituiraju vlast crkvenih starješina, a crkva zamjenjuje državni sud. Spondilozni moral, lako zamjenjiva mjerila i apstraktna nehumanost zakona raskrinkavaju se kao naličje liberalnoga svijeta. Umanjujući zločin nad Bess time što je i službeno proglašavaju poremećenom (nju, a ne zločince), liberalni svijet izopćuje Bess kao prijetnju za sveukupno utvrđen red stvari. Osvješćivanjem greške liječnik samo naglašava da je ionako ništa ne bi moglo spriječiti, i da je bio nemoćan promjeniti tijek događaja jer se muška omnipotencija skriva kao totalitaristička struktura moći 'ispod' ortodoksnih i liberalnih zajednica. U takvu okružju 'racionalnog' uma Bessin *um srca* (B. Pascal) predstavlja duh otpora. Zato je jedini mogući kraj čudo, da bi se njezin duh protuslovljenja mogao društveno integrirati i tako učiniti neškodljivim.

Komu zvona zvone? Onomu tko ih čuje

Kad bismo usporedili svršetke *Antigone* i *Lomeći valove,* najprije bismo zapazili da poganska drama donosi krvavu katarzu: Kreont će ispaštati svaki dan iznova proživljavajući smrti svoga sina i žene. Pouka: tako prolazi zlouporaba moći i samovolja koje krše granice što su ih čovjeku postavili bogovi — da bi se uspostavila pravda potrebna je osveta. U filmu ni osvete ni pravde nema jer je nitko nije ni tražio, Bessin je cilj bio Janovo ozdravljenje, a socijalna drama zamijenjena je moralkom — da bi se uspostavila vjera, potrebno je čudo. Neobična osveta u *Antigoni* ipak proizlazi posljedično iz događaja koji su motivirani odnosom likova,[6] a posredno integralnošću bogova i polisa. Janovo ozdravljenje autorova je intervencija u događaje jer proizlazi iz filmske strukture, odvajanja Božje perspektive od ljudske. Čudo je pojedinačni čin koji svjedoči upravo o otuđenju, a ne prisutnosti i priznavanju duhovnih vrijednosti. U Von Trierovu nazoru sve vrijedno nalazi se izvan/iznad čovjekovih sustava moći. Oba sustava, liberalni, sa svojim isforsiranim zajedništvom *rave partyja* i nogometnih svjetskih prvenstava, i teološki, rigidnih normi, burki i prijekih sudova, ukazuju da pojedinac više nema nužnu potporu ni u rodbinskoj zajednici, ni u prijateljskoj, jer su obje integrirane ili u ideologiju crkve ili države. Alternativa društvenim anomalijama, a to je ovdje patrijarhat, također je izvan/iznad društva. Današnju poziciju žene Von Trier parafrazira pozicijom tragičkog heroja, koji je slobodu mogao ostvariti jedino u herojskom činu. Zato je teško pronaći smisao u čudu Bessina 'uzašašća'. Osim što su svi pokušaji stvarne promjene osuđeni na neuspjeh, tu je i simbolizacija završnoga kadra zvonjave crkvenih zvona na pučini kojoj svjedoče samo Jan i ljudi na plaformi. Ušutkan za života, Bessin glas odzvanja tek nakon smrti. To bi trebao biti njezin posljednji protest. Naravno, riječ je o ironiji: taj glas ne čuje crkvena zajednica, nego samo oni koji joj ga nikada nisu ni osporavali, stranci i gledatelji. Ili je čudo imputacija smisla ili su zvona jezivo patetična.

Naime, u tom posljednjem kadru, koji neprekinut 'putuje', od Jana na platformi, kroz oblake do skrivenih zvona na nebu, spajaju se statični i igrajući dijelovi filma pokazujući tko je Tvorac odgledanih zbivanja. Kraj je mogao biti i drukčiji, primjerice, zvona su se mogla samo čuti.[7] Činjenicom da ih ne vidi nitko od sudionika priče već isključivo gledatelji, Trier diskretno 'prelazi rampu' iluzije filmske priče i sugerira da je Stvoritelj zapravo Stvaratelj, a sve odgledano ljudska konstrukcija. I način na koji je Bog 'riješio problem' i način na koji su zvona 'retuširana' asocira na *deus ex machina*, škriputavu umjetnu konstrukciju kojom je u antici božanstvo rješavalo nerješivo — time se zatvara krug potrage smisla natrag ka čovjeku. Što i nije čudo kad Von Triera zamislimo sljedbenikom nordijske mistike koja, od Ibsena do Bergmana, briše granice između stvarnosti i fikcije, svijesti i podsvijesti.

Čini se da postoje jednakovrijedni dokazi da je Bess uvjetovana kulturom koliko i otuđenjem od nje. Jednoznačno je proglasiti žrtvom ukida Bessinu subverzivnost, onaj besmislen napor da realizira svoj ženski subjekt, užitak i moć alternativnu od etablirane.

Bilješke

1 Zabavlja me asocijacija na antičku tragedijsku formu od sedam *episoda* s korskim dionicama između, koja bi, da nije dekorativna, otvorila zanimljivu 'zagrijanost' Von Triera za *Antigonu* u posljednja dva filma. Damir Radić već je povukao paralelu sa Selmom iz *Plesa u tami,* jer zastupa *»prirodno načelo spram kojih se muške kategorije državnog zakona i interesa pokazuju inferiornima«* (*Hrvatski filmski ljetopis*, br. 25, 2001).

2 Karakter ne znači ništa drugo nego osobinu ili slabost zbog koje lik ne može činiti drukčije nego kako čini.

3 Ovdje je najreprezentativnije Vinetovo učenje da je poslušnost intimno sjedinjenje sa Stvoriteljem, ali različito od jedinstva jer zadržava Boga i Čovjeka odvojenim.

4 Vidi u: Melchinger, Sigfried, *Povijest političkog kazališta,* Zagreb, 1989.

5 'Realni' dio priče, onaj do čudesna Janova izlječenja, počinje vjenčanjem, a završava pogrebom — dvjema ključnim svečanostima koje od pamtivjeka jačaju osjećaj pripadništva u zajednici (dijeljenjem izrazitih emocija) i uspostavljaju novu ravnotežu, često i hijerarhiju. To što Bessinom smrću ništa ne mijenja, samo potvrđuje da nikamo nije ni pripadala. Usput, u njima se nalaze korijeni komedije, odnosno tragedije.

6 Antigona se, razumljivo, objesila u grobu. Slijede još dva samoubojstva: plaha, očito nejaka majka ubija se zbog smrti sina, koji se, pak, nabio na mač nakon bezuspješna atentata na oca, a svi su u stanju snažnoga šoka — svakako je pretjerano, ali sasvim moguće.

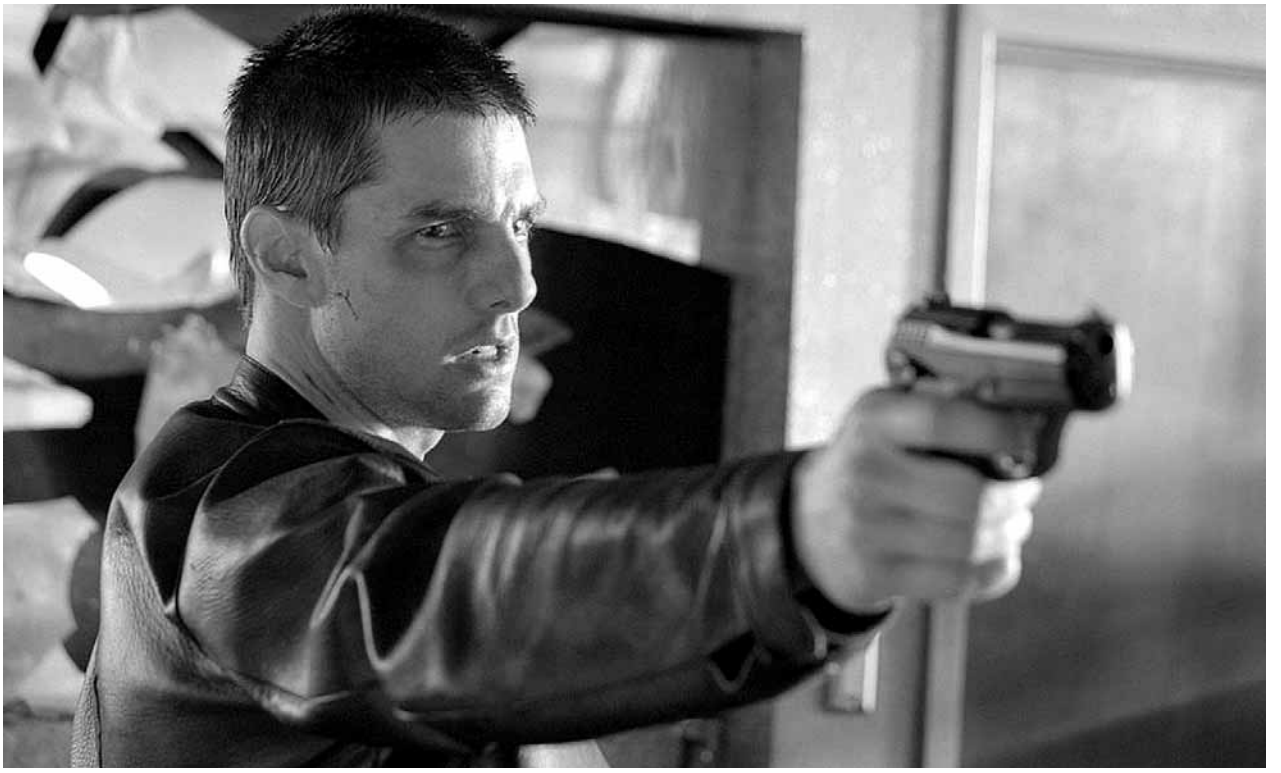
7 Za potrebe dramatičnosti dostajali bi oblaci i zvuk zvona: napetost između vidljivog i nevidljivog u prizoru izrazila bi se vizualnim zatajivanjem onoga što čujemo.

Bibliografija

Kot, Jan, 1990, *Šekspir naš suvremenik*, Sarajevo: Svjetlost

Peterlić, Ante, 2000, *Osnovne teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Sofoklo, 1982, *Antigona* (prijevod Bratoljub Klaić), Sarajevo: Svjetlost



Specijalni izvještaj, S. Spielberg

Sažeci

ANIMACIJA

A. 30. GODIŠNJICA FESTIVALA — ZAGREB 2002

Olivier Cotte

Zajednica duha

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"1972/2002"

Zagrebački je festival rođen 1972. i ovogodišnja je proslava bila osobito intenzivna. Divno je što su mnogi aspekti animacije tako detaljno predstavljeni u samo jednom kratkom tjednu. Na primjer, posebna nagrada Asifa za teoriju i proučavanja povijesti animacije dodijeljena je Giannalbertu Bendazziju. I sama je Asifa bila u središtu pozornosti zajedno s jednim od svojih najboljih predstavnika, Davidom Ehrichom. U povijesti animacije uvijek iznova prepoznajemo raspoloženje koje odražava globalni duh vremena. Festivalska selekcija daje točnu dijagnozu, jer međunarodni festival koji se održava svake dvije godine predstavlja prosječnu produkciju sa svih strana svijeta — opće je raspoloženje nedostatak svrhe ljudskog postojanja. Iako su neki filmovi bili utemeljeni na ljudskosti ili, točnije, ljudskim osjećajima (na primjer *Mrtva priroda s animiranim psom* Paula i Sandre Fierlinger), a neki su bili čak i metafizički (*Otac i kći* Michaela Dudoka de Wita), nitko nam nije dao projekt koji se odnosi na ljudski rod. Čak ni *Credo*, izvrstan film Jonasa Raebera, ne možemo smatrati 'ljudskim smislom'. Pod 'ljudskim smislom' podrazumijevam nešto što nam znači izazov, ideju da promijenimo svijet, pa makar i u malim stvarima. Primjerice, za vrijeme odavanja priznanja Paulu Driessenu po završetku filma *Zrak*, Nicole Salomon je rekla: »*Taj je film bolji od svih koji su o problemu zagađivanja napravili ekolozi*«. I, naravno, bila je u pravu. Zagreb je već trideset godina izvrstan festival. Usprkos svim nedaćama, duh koji ga je oduvijek pokretao još je ovdje.

Gunnar Strøm

Pregled

UDK791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Sedamdesetih i osamdesetih godina zagrebački festival bio je ključan u stvaranju međunarodne animacijske scene. Ove

Abstracts

ANIMATION

A. ZAGREB 2002 / 30TH YEAR

Olivier Cotte

The Community of the Mind

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"1972/2002"

Born in 1972, the Zagreb festival this year was particularly intense. This year lots of aspects of animation were fully represented in just one week. For instance, a special Asifa prize for the theory and historical studies of animation was awarded to Giannalberto Bendazzi. And Asifa itself was the star with the glorification of one of its best representatives: David Ehrlich. Time after time in the history of animation we can recognize a mood that reflects the global spirit of the period. *T*he diagnosis we have from a festival selection is accurate, as a bi-annual international festival represents an average production from all around the world — the mood is that of lack of human purpose. Although, some of the films were based upon humanity, or human feelings (*Still Life with Animated Dogs*, by Paul & Sandra Fierlinger), and some were even metaphysical (*Father and Daughter*, by Michael Dudok de Wit), no one gave us a project concerning humanity. Even *Credo*, a very good film by Jonas Raeber can't really be considered as a »human proposition«. »Human proposition« may be interpreted as something that challenges us, an idea to change the world, even in a small way. For example, during the tribute to Paul Driessen and at the end of *Air*, Nicole Salomon said '*That's a better film than any made by the ecologists on the problem of pollution*'. Zagreb has been a great festival for the last 30 years. Despite all the difficulties the spirit that has always animated it is still there.

Gunnar Strøm

An Overview

UDK791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

In the 1970s and 80s the Zagreb festival was essential in the making of the international animation scene. The festival celebrated its 30th anniversary this year with an impressive list

je godine festival proslavio tridesetu godišnjicu uz impresivnu listu filmova i međunarodnih gostiju. Skandinavski pristup direktora programa mogao se vidjeti u programu norveške animacije i najavljene retrospektive švedskoga pionira animacije Victora Bergdahla, koja nažalost nije održana, jer Bergdahlovi filmovi nisu stigli u Zagreb. Ostali dio programa usredotočio se na bosansku, japansku i kanadsku animaciju. Poljskom animatoru Piotru Dumali odana je počast retrospektivom njegovih radova, a poseban dio programa posvećen je ranoj povijesti zagrebačkog animiranog filma uz filmove filmske kuće Duga iz 1951. i 1952. godine. Ovogodišnja nagrada za životno djelo pripala je nizozemsko-kanadskom umjetniku Paulu Driessenu, koji je od kasnih šezdesetih profilirani redatelj, animator i predavač na međunarodnoj animacijskoj sceni. Osim toga, Driessen je napravio i film koji je otvorio glavni natjecateljski dio, a njegov film *Elbowing* (*Laktarenje*) (1979) bio je medu jedanaest filmova koji su se natjecali kao 'najbolji od najboljih' — animacijski je svijet prije festivala glasao za 'najbolji animirani film u povijesti'. Cjelovečernji film Bruna Bozzettija *Allegro non troppo* i još deset kratkometražnih filmova međunarodnih velikana animacije kao što su Alexanader Petrov, Nick Park, Nedeljko Dragić, Joanna Quinn, Frederic Back, Zdenko Gašparović, Juri Norstein, The Quay Brothers, Caroline Leaf i Paul Driessen prikazani su u posebnom programu. Novouspostavljena nagrada za poseban prinos na polju teorije animacije pripala je Giannalbertu Bendazziju, istaknutom animacijskom kritičaru i piscu još od sedamdesetih. Organizirano je i posebno natjecanje za filmove studenata animacije iz cijelog svijeta. Posebno iznenađenje među studentskom konkurencijom bili su brojni dobri filmovi iz Južne Koreje. Selekcijski odbor dodijelio je nagradu za najbolju školu animacije Školi za umjetnost i dizajn Kaywon, koja se sa dva filma natjecala u glavnoj konkurenciji. Nagrada publike pripala je Kunjy Chen s Royal Colege of Art iz Londona za film *Subida*.

Glavna tema razgovora svakoga filmskog festivala posljednje večeri rezultat je rada žirija. Izrazito je teško usporediti i izabrati između filmova kao sto su *Otac i kći* (*Father and Daughter*) Michaela Dudoka de Wita i *Ugađanje instrumenata* (*Tuning Instruments*) Jerzyja Kucie jer su namijenjena različitom gledateljstvu. Dok se Dudok de Wit sviđa širokoj publici, Kucia je svakako 'art' redatelj. Dati *Grand Prix* Michaelu Dudoku de Witu za film *Otac i kći* po mom je mišljenju bio sigurniji izbor koji će zadovoljiti publiku. Film *Ugađanje instrumenata* dobio je jednu od pet nagrada za 'filmove iznimne kvalitete prema mišljenju žirija'. Ostala četiri filma bili su crtani filmovi kao i dobitnik *Grand Prixa*: *Mrtva priroda s animiranim psima* (*Still Life with Animated Dogs*) Paula i Sandre Fierlinger, *Bookashky* Mikhaila Aldashina i *Izljev* (-*Flux*) Chrisa Hintona. Aldashin je osvojio i nagradu publike, a Hinton nagradu *Večernjeg lista* i studija dizajna. Peta posebna nagrada uz velik je odjek dodijeljena Paulu Driessenu za film *Dječak koji je vidio santu leda* (*The Boy Who Saw the Iceberg*) za *»jasnoću vizualnog pripovijedanja, tečnost animacije i kvalitetu filmske glazbe«*. Nagrada za studente otišla je u ruke Rusa Stepana Birjukova za film *Susjedi* (*Neighbours*), a nagrada *Zlatko Grgić* za najbolji debitantski rad pri-

of films and international guests. Scandinavian approach of the program director could be seen in the program of Norwegian animation and the programmed retrospective of Swedish animation pioneer Victor Bergdahl which, unfortunately, wasn't realized because the Bergdahl films didn't arrive in Zagreb. Other programs focused on Bosnian, Japanese and Canadian animation. Polish animator Piotr Dumala was honoured with a retrospective of his work and a special program was devoted to the early history of Zagreb animation with films from the Duga film company from 1951 and 1952. This year Life Achievement Award went to Dutch-Canadian Paul Driessen who since the late 1960s has been an internationally acclaimed director, animator and teacher on the international animation scene. In addition, Driessen also made the opening film of the main competition and his *Elbowing* (1979) was among the 11 films competing as 'The Best of the Best' — prior to the festival the animation world had voted for 'the best animated film ever'. The feature film *Allegro non troppo* by Bruno Bozzetto and 10 shorts from Alexander Petrov, Nick Park, Nedeljko Dragic, Joanna Quinn, Frederic Back, Zdenko Gasparovic, Yuri Norstein, The Quay Brothers, Caroline Leaf and Paul Driessen were shown in a special program. The newly established award for special contribution to the theory of animation went to Giannalberto Bendazzi, a distinguished animation critic and historian since the 1970s. A special competition was set up for the many student films that are produced at animation schools worldwide. A most welcome surprise in the student competition was South Korea. The Selection committee gave their award for the best animation schools to the Kaywon School of Art and Design which had two films in the main competition. The audience prize went to Kunjy Chen from Royal College of Art in London for *Subida*.

The big theme of every film festival on the last evening are the results of the jury's work. It's very hard to compare and chose between films like *Father and Daughter* by Michael Dudok de Wit and Jerzy Kucia's *Tuning Instruments* as the target audience for the films are quite different. While Dudok de Wit appeals to a wide general audience, Kucia is clearly an arthouse filmmaker. To give the Grand Prix to Dudok the Wit's *Father and Daughter* was a safe audience-pleasing choice. *Tuning Instruments* was one of the five winners of award for 'outstanding quality at Jury's discretion'. The other 4 were all animated cartoons as the Grand Prix winner: *Still Life with Animated Dogs* by Paul and Sandra Fierlinger, *Bookashky* by Mikhail Aldashin an *Flux* by Chris Hinton. Aldashin also won the audience award while Hinton won the awards given by the Vecernji newspaper and the Design Studies. The fifth special award was with huge response given to omnipresent Paul Driessen for *The Boy Who Saw the Iceberg* for 'the clarity of visual narration, the fluidity of animation, and the quality of soundtrack'. The student prize went to the Russian Stepan Birjukov for *Neighbours* while the Zlatko Grgic award for best debut work went to Australian TV commercial director Neil Goodridge for the 2D-computerfilm *Pa*. The Mexican claymation *Hasta los huesos* shared the audience prize with Aldashin. This refreshing and fascinating film inspired by the

pala je televizijskom redatelju propagandnih spotova, Australcu Neilu Goodridgu za 2D — kompjuterski film *Pa*. Meksički animirani film na glini *Do kostiju* (*Hasta los huesos*) podijelio je nagradu publike s Aldashinom. Taj svježi i fascinantni film posvećen umjetnosti Josea Guadalupe Posade i meksičkoj tradiciji slavljenja smrti bio je očit miljenik zagrebačke publike. Od samog početka zagrebačkog festivala taj događaj ima posebno mjesto u izgradnji svjetske animacijske scene. Festival 2002. godine potvrdio je da je Zagreb među onima koji najbolje nastavljaju tu ponosnu tradiciju.

Giannalberto Bendazzi

Tri iznimna filma

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Činjenica da zagrebački festival animiranog filma pada svake druge godine daje priliku da na filmskom platnu vidimo živi portret produkcije prelaska u novo stoljeće/tisućljeće 2000-2002. Tri filma prikazana i nagrađena prošloga lipnja ističu se sa stajališta povijesti animacije. Prvi je film Michaela Dudoka de Wita *Otac i kći*, dobitnik *Grand Prixa* i *Oscara*. *Otac i kći* pravi je umjetnički film rađen u tradicionalnoj tehnici olovke i ugljena. Slike dočaravaju prepoznatljive ljudske likove i pejzaže. Kraj je otvoren: je li priču djevojka samo sanjala, ili zamislila, ili se pridružila ocu u drugom životu? *Otac i kći* ne nastoji ugoditi publici, nego izražava poseban osjećaj. Michael Dudok de Wit nadaren je za stvaranje pokreta. I u ovom, kao i u prethodnom filmu *Redovnik i riba*, likovi se ponašaju i gestikuliraju na ekspresivan *staccato*-način. Također, snažno osvjetljenje likova nikada nije bilo tako rječito kao u završnom dijelu ove suptilne drame.

Ugađanje instrumenata Jerzyja Kucie (nagrada za iznimnu kvalitetu) jest remek-djelo i najbolji film ovog animatora. To je savršeno sinestezijsko djelo — slike bi bile besmislene bez glazbe i obrnuto. Osim divnih slika i intenzivne poetike, *Ugađanje instrumenata* hipnotičan je i hipnotizirajući film u kojem gledatelj ulazi u novu psihičku dimenziju zvuka i slike.

Barcode Adriaana Lokmana dobio je nagradu žirija za 'jedinstven način kreiranja iluzije animacije upotrebom svjetla i sjene'. To se djelo ogledava u djelima Alexandra Alexeieffa i Normana McLarena. Lokman ovdje očito rekapitulira neke stilističke lekcije apstraktnog stvaranja filma koje su se ukorijenile u našoj zajedničkoj vizualnoj svijesti. *Barcode* je u svakom slučaju nadahnuto, inovativno umjetničko postignuće.

Rada Šešić

U znaku autorskoga filma

UDK791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

Zagrebački je festival animiranog filma oduvijek bio važan za kreativna, 'autorska' djela. Danas, kad se većina zapadnih festivala okreće prema tržištu i komercijalnim programima,

art of Jose Guadalupe Posada and the Mexican tradition of celebrating death, was a clear favourite by the Zagreb audience. Since the beginning of the Zagreb festival, this biannual event has been essential in the building of the international animation scene. The festival of 2002 proves that Zagreb is among those that best continue this proud tradition.

Giannalberto Bendazzi

Three Outstanding Films

UDK: 061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

The biannual cadence of the Zagreb Animation Festival gives an opportunity to find on the screen the living portrait of the turn of the century / turn of the millennium production, 2000-2002. Three films screened and awarded last June outstand from the history of animation viewpoint. The first one is Michael Dudok de Wit's *Father and Daughter*, Grand Prix and Oscar winner. *Father and Daughter* is the ultimate auteur film. The technique is traditional pencil and charcoal. The images depict recognizable human beings and landscapes. The ending remains open: was the story the girl's dream, or imagination, or did she joined her father in the afterlife? *Father and Daughter* doesn't try to please the audience; it conveys a special feeling. Michael Dudok de Wit sports a talent for creating movement. Both in this film and in his previous *The Monk and the Fish*, characters act and gesticulate in an expressive staccato style. Also, harsh light on characters had never been as eloquent as in the final sequence of this subtle drama.

Tuning the Instruments by Jerzy Kucia (award for outstanding qualities) is a masterpiece and the best film of this author. It is perfectly synaesthetic work — the images would be meaningless without the soundtrack and vice versa. Apart from its captivating imagery and its intense poetry, *Tuning the Instruments* is the ultimate hypnotic and hypnotizing film, where the viewer enters into a new psychic dimension of sound and images.

Barcode by Adriaan Lokman was awarded by the Zagreb 2002 jury for »*the unique way the illusion of animation is created by the manipulation of light and shadows*«. This work mirrors itself in the work of Alexandre Alexeieff and Norman McLaren. Lokman evidently recapitulates here some stylistic lessons of abstract film-making that became rooted in our visual collective consciousness. *Barcode* is at any rate an inspired, innovative artistic achievement.

Rada Šešić

Under the Sign of Auctorial Creativity

UDK791.43-252(100)"2002"
061.7(497.5 Zagreb):791.43-252"2002"

The Zagreb festival of animated films has always been important for creative 'auteur' works. Nowadays, as many

tridesetogodišnji hrvatski festival jedan je od rijetkih velikih događaja koji je i dalje posvećen promociji animacije kao umjetničkog izražaja. Ove je godine selekcijski odbor primio više od devetsto pedeset filmova što dokazuje da je zagrebački *Animafest*, usprkos nedavnom ratu u bivšoj Jugoslaviji, još vodeće okupljalište animatora iz cijelog svijeta. Poznati majstori kao Bob Godfrey, Paul Driessen, Juri Norstein, Caroline Leaf, Jerzy Kucia i mnogi, mnogi drugi i dalje radosno dolaze u Zagreb. Bilo je nekoliko filmova koji su, prema mišljenju autorice članka, konkurirali za *Grand Prix*. (Michael Dudok de Wit je i dobio *Grand Prix* za film *Otac i kći*). Drugi je bio *Ugađanje instrumenata* Jerzyja Kucie. Film *Crna duša* haićansko-kandaskog redatelja Martinea Chartranda još je jedno remek-djelo. *Zločin i kazna* Piotra Dumale, koji kao i njegov sunarodnjak Kucia godinama sam radi na svojim projektima, također je iznimno postignuće. Na *Animafestu* bio je velik broj zanimljivih mladih autora. Veliko je iznenađenje stiglo iz Meksika, zemlje u kojoj animacija nije toliko popularna. *Do kostiju* debitantice Rene Castillo veseli je film o tamnoj strani života. Film *Dodir anđela* Beatrijs Hulskes poetična je umjetnička ispovijed same autorice o svojoj bolesti. *Susjedi* ruskog debitanta Stepana Birjukova smiješna je, prilično nadrealistička vizualna priča o životu službenika kojega obuzme čudnovata glazba. Hrvatski film *Svaki dan za sebe, nikad zajedno* Gorana Trbuljaka jedan je od najzanimljivijih hrvatskih filmova, iako nije izabran u natjecateljsku konkurenciju. Jedna od činjenica na koju je *Animafest* privukao pozornost jest da se središta animacije sele prema istoku. Na primjer, Sjeverna Koreja prijavila je sedamdeset radova za selekciju, a seulski centar za kulturu dobio je glavnu nagradu selekcijskog odbora za najuspješniju prijavu jednog producenta. Iran i Indija također su sudjelovali s mnogo radova. Nije riječ samo o tome da animacija oživljava u tim zemljama gdje je donedavno bila rijetkost vidjeti kreativni animirani film, još je zanimljivije da animatori s Istoka donose vlastiti način izražavanja utemeljen na njihovoj kulturi i tradiciji.

western festivals are shifting their interest towards the market and commercial programs, the 30 years old Croatian festival is one of the rare big events that remained devoted to the promotion of animation as an artistic expression. This year, the selection committee received more than nine hundred and fifty films and that proves that Zagreb's *Animafest*, in spite of the recent war in former Yugoslavia, is still a leading gathering of animators of the world. Well known masters as Bob Godfrey, Paul Driessen, Yury Norstein, Caroline Leaf, Jerzy Kucia and many, many others still eagerly come to Zagreb. There were a number of films marked out as possible Grand Prix winners in the opinion of the writer. (Michael Dudok de Wit actually won the Grand Prix for *Father and Daughter*). Another one was *Tuning Instruments* by Jerzy Kucia. The film *Black soul* by Haitian-Canadian director Martine Chartrand also stands out as a masterpiece too. *Crime and Punishment* by Piotr Dumala who, like his countryman Kucia, works for years and years alone at his projects, is also a remarkable achievement. There were a number of interesting newcomers at the *Animafest*. A big surprise came from Mexico, a country where animation is not very developed. *Down to the Bone* by debutante Rene Castillo is a hilarious story from the dark side of the life. The film *Touched by an Angel* by Beatrijs Hulskes is a poetic artistic confession of the filmmaker herself about her illness. *Neighbours* by Russian debutante Stepan Bityukov is a funny, quite surrealist visual tale on the life of a clerk, who gets taken by miraculous music. The Croatian film *Every Day by Itself, Never Together* by Goran Trbuljak is one of the most interesting Croatian films, although it didn't get selected for the competition. One of the points that were brought to attention by *Animafest* was a fact that the centres of animation have been shifting towards the East. South Korea e. g. has entered seventy works for the selection and Seoul's Centre for culture got the main prize given by the selection committee for the most successful entry by one producer. Iran and India also participated with many works. But it is not only that animation became livelier in these countries, where till recently it has been quite rare to see any creative animated film. It is more interesting that the animators from the East are bringing their own way of expression based on their tradition and culture.

B. MAJSTORI

Clare Kitson

Mali sivi vuk: Juri Norstein i priča nad pričama

UDK: 791.44.071.1 Norstein,Y.
791.43-252 (47+57)

Prisjećajući se specifičnog vremena i uvjeta u kojima je nastao slavni animirani film Jurija Norsteina *Priča nad pričama*, Clare Kitson govori o vezama između Norsteinova života i umjetnosti.

Clare Kitson smatra da je to čisti Norstein, pun sjećanja na detalje iz vlastitoga života i ničijeg drugog — osim što dijeli

B. MASTERS

Clare Kitson

The Little Grey Wolf: Yuri Norstein and Tale of Tales

UDK: 791.44.071.1 Norstein,Y.
791.43-252 (47+57)

Recalling specific time and conditions of making Yuri Norstein's famous animated film *Tale of Tales*, Clare Kitson discusses the connections between Norstein's life and art.

Kitson argues that this film is pure Norstein, filled with remembered details from his life and no one else's — except that he shares the types of memories with a whole generation. His

sjećanja s cijelom jednom generacijom. Vidimo njegov stvarni život, kao i njegov virtualni svijet književnosti i umjetnosti, nešto od toga je iznad, a mnogo ispod površine.

Tako u filmu vidimo tamni hodnik Norsteinova roditeljskog doma i svjetlo na njegovu kraju, sjaj idiličnog svijeta sreće, prijateljstva, poezije i vječnih sjećanja. Vidimo kako Mali vuk prevaljuje put kroz tamni hodnik prema svjetlu i sad znamo da je i mladi Norstein prevalio isti put. Putovao je iz (fizički tamnog) socijalnog stana u radničkom predgrađu Moskve preko umjetničke škole i škole animacije da bi postao umjetnik koji je, usprkos sovjetskom sistemu i priličnom otporu, je stvarao nenarativne filmove (što je jedinstveno u sovjetskoj poslijeratnoj animaciji), koji su osvajali najviše nagrade na festivalima animacije širom svijeta.

Iako Norstein, njegova scenaristica Petruševskaja i ruski kritičari uvijek gore kako se film bavi Norsteinovim djetinjstvom, zapravo je namjera bila napraviti film o ulozi pjesnika u modernom društvu, a samo se manji dio bavi Norsteinovom voljenom kućom i dvorištem. Pjesnik je i glavni lik u knjizi snimanja, pa iako je njegova uloga u konačnom proizvodu skraćena, on je i tamo ključan. Postoji li, dakle, mogućnost da film nije toliko autobiografski kako se na prvi pogled čini? Možda autor samo želi istaknuti univerzalno i prilično apstraktno mišljenje o umjetnosti i društvu?

Ali nije riječ o tome. Prvo, Norstein voli poeziju, što je vrlo očito prevoditeljima koji pokušavaju otkriti porijeklo mnogih citata koji začinjavaju njegovo pisanje. On također osjeća tu poeziju, vrstu umjetnosti koja je od svih najuže povezana s animacijom — ili barem s njegovom vlastitom animacijom. On često uspoređuje savršeni animacijski scenarij s haikuom i ekonomičnost potrebnu za stvaranje animirane sekvence s onom koju zahtijeva stvaranje poezije, jer su oba medija vrlo sažeta.

Nadalje, Norstein ne samo da vidi bliske paralele između dviju umjetnosti, nego isti neugodan položaj očekuje i redatelja nenarativnog, 'poetičnog' animiranog filma i pjesnika, koji piše o uzvišenim osjećajima sakrivenim u ne tako jednostavan jezik. Obojica se suočavaju s materijalističkom publikom koja ih ne razumije. To je, naravno, vječni problem i Norstein u knjizi snimanja citira Puškinovu pjesmu koja obrađuje istu temu, *Pjesnik i gomila*. Norstein se bori sa svojim šefovima i njegovo iskustvo grube istine dodijeljeno drugim umjetnicima, dalo mu je uvid u ljuska srca i tako je shvatio da je malograđanština stalna u životu. Dakle, malograđanština je univerzalan problem, ali bila je i problem za Yurija Norsteina u SSSR-u za vladavine Brežnjeva.

actual life is there, as well as his virtual world of literature and art; some of it above sea level and much below the surface.

Thus we see, in the film, the dark corridor of Norstein's childhood home, and the light at the end of it, the glow from an idyllic world of happiness, friendship, poetry and eternal memories. We see the Little Wolf make that journey along the dark corridor into the light and we now know that young Norstein also made the journey. He has traveled from a (physically dark) communal flat in a working-class suburb of Moscow via a junior art-school and animation school to become an artist who, despite the Soviet system and considerable opposition, made a non-narrative film (which is unique in Soviet post-war animation) that took the top prizes at animation festivals all over the world.

Although Norstein, his scriptwriter Petrushevskaya and the Russian critics always talk of the film as dealing with Norstein's childhood, what was actually intended was a film about the role of the poet in contemporary society, incorporating only a small section dealing with Norstein's beloved house and yard. The poet will be the main character in the shooting script also, and although he is reduced, time-wise, in the final film, he is functionally crucial there as well. So, is there a possibility that the film is not as autobiographical as at first appears? Perhaps the author is simply making a universal and quite abstract point about art and society?

But it is not the case. Firstly, Norstein loves poetry, as is all too plain to a translator trying to track down the many and varied quotes which pepper his writings. He also feels that poetry, of all the arts, is the most closely related to animation — to his own animation, at least. He often compares the perfect animation script to a haiku, and has also likened the economy needed in putting together an animation sequence to that required in composing a poem, because both media are so highly condensed.

Furthermore, Norstein not only sees close parallels between the two arts, but surely the same quandary faces the director of a non-narrative, 'poetic' animated film and the poet, penning lofty sentiments couched in not very plain language. Both face an uncomprehending, materialistic public. This is, of course, an eternal problem, and Norstein will quote in his shooting script from Pushkin's poem on the same theme, *The Poet and the Crowd*. Norstein's struggles with his bosses, and his experience of the rough justice meted out to other artists, gave him enough insight into the hearts of men to realize that philistinism is a constant in life. So philistinism is a universal problem — but it was also a problem for Yuri Norstein in Brezhnev's USSR.

Midhat Ajanović

Drukčija vrsta života — razgovor s Caroline Leaf

UDK: 791.44.071.1 Leaf, C.
791.43-252 (71)

Rođena u Sjedinjenim Državama, diplomirala na Sveučilištu Harvard, slavna kanadska animatorica Caroline Leaf započe-

Midhat Ajanović

It's about another Kind of Life — An Interview with Caroline Leaf

DK: 791.44.071.1 Leaf, C.
791.43-252 (71)

Born in the United States and educated at Harvard University, famous Canadian animator Caroline Leaf started

la je karijeru kasnih šezdesetih kao slikarica. Ranih sedamdesetih njezin profesor s Harvarda, Derek Lamb, pozvao ju je da dođe u Kanadu i radi animirane filmove za Nacionalni filmski odbor (National Film Board). Budući da ju je Odbor podupirao i štitio, započela je izrađivati animirane filmove u pijesku, služeći se tom izrazito originalnom i kompliciranom tehnikom gdje se figure izrađuju na pijesku, a potom animiraju pod kamerom. Nadalje, u filmu *Ulica* izumila je trajno promjenljivu pozadinu kao način prelaska s scene na scenu. Godine 1992. napustila je Filmski odbor i posvetila se slikarstvu.

U ovom razgovoru priča o svojoj karijeri i idejama vezanim uz animaciju, atmosferi u Odboru te o umjetničkom životu koji je provela u tamnoj komori prikovana uz animacijsku kameru.

her career as an artist in the field of painting in the late 1960's. In the early 1970's, her teacher from Harvard, Derek Lamb, invited her to come to Canada and to make animated films for the National Film Board. Supported and protected by the Board, she started to develop a sand animation and made her films using that very original and complicated technique of shaping figures in sand and then animating them under the camera. Furthermore, in the film *The Street* she invented a permanently changeable background as a way to go from scene to scene. In 1992 she left the Film Board and dedicated herself to painting.

In this interview she talks about her career and ideas about animation, the atmosphere at the Board and her artistic life spent in a dark room tied to a camera.

C. TEME

Paul Wells

Pamćenje, gubitak i osjećaj prošlosti u animiranom filmu

UDK: 791.43.038.6:791.43-252

Animacija ima osebujan i jedinstven jezik izražavanja, koji joj omogućuje da preuredi 'vrijeme' i vizualizira ljudsku percepciju. To se upotrebljava da bi se progovorilo o temama iz prošlosti, njezinu utjecaju na sadašnjost i postavlja pitanje uloge 'sjećanja' u stvaranju osobnih priča.

Ovaj članak zastupa stajalište da 'animacija' ima posebne pogodnosti da 'snima' ljudsku svijest i olakša uvid u ljudsko stanje. To je 'modernistička' pogodnost koja je posebno važna u suvremenoj eri jer nudi izlaz iz slijepe ulice postmoderne estetike i kulture. Članak također istražuje kako se 'animacija' pamti i ocjenjuje načine koje traži da bi se pozabavila činom 'sjećanja' u svom tekstu, uporabom modela samosvijesti i povratnog udubljivanja. Naposljetku, ovaj se članak zalaže za 'animaciju' kao umjetnost koja obogaćuje život svojom urođenom povezanošću s prošlošću, sadašnjošću i budućnošću i svojom urođenom sposobnošću da otkrije složenosti ljudskog stanja.

C. TOPICS

Paul Wells

Memory, Loss and the Sense of Past in Animated Film

UDK: 791.43.038.6:791.43-252

Animation has a singular and unique vocabulary of expression which enables it to reconfigure 'time' and visualize human perception. This has been used to address ideas about the past, its influence on the present, and calls into question the role of 'memory' in constructing personal narratives. This article argues that 'Animation' has a special facility to 'record' human consciousness, and facilitate a greater insight into the human condition. This is a 'modernist' facility which is especially important in the contemporary era as it offers a response to the impasse of postmodern aesthetics and culture. The article also explores how 'Animation' is remembered, and evaluates the ways it seeks to engage with the act of 'remembering' in its texts, using a more invested model of self-conscious and self-reflexive engagement. Ultimately, the piece makes important claims for 'Animation' as a life-enhancing art form because of its intrinsic concern with the past, present and future, and its intrinsic capacity to reveal the complexities of the human condition.

D. TEHNOLOGIJA ANIMACIJE

Joško Marušić

Tehnologija animiranog filma

UDK: 791.43-252.02

Rast crtanofilmskoga tržišta i povremeni pokušaji hrvatskih producenata i autora da se u njega uključe nuka da se detaljnije pozabavi nečim što se do sada u hrvatskoj autarkičnoj produkciji radilo 'otprilike', a to je — kako se doista profesionalno proizvodi i distribuira animirani film. To je učinjeno podjednako računajući na svjetsku i hrvatsku profesionalnu crtanofilmsku praksu. Drugi razlog za sustavnu razradu proizvodne tehnologije jest uvođenje dodiplomskog stu-

D. TECHNOLOGY OF ANIMATION

Joško Marušić

Technology of Animated Film Production

UDK: 791.43-252.02

The growth of the world animation market and the occasional attempts of Croatian producers and authors to participate in it prompt us to make the tenants of professional production and distribution technology explicit and to elaborate the basic structure and standards in the field, with the eye on some specific Croatian conditions. Another reason for systematic elaboration of production technology is the

dija animacije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu u sklopu Sveučilišta u Zagrebu i potrebi da se studente poduči. Studija razrađuje prvenstveno tradicionalnu analogno temeljenu tehnologiju s uvjerenjem da digitalna tehnologija počiva na istim temeljnim načelima i fazama, tek prilagođenima specifičnostima nekog računalnog programa. Tekst također nastoji standardizirati hrvatsku terminologiju na animacijskom području, te donosi i engleske terminološke adekvate. *Analitički sadržaj: Uvod*; A. PRODUKCIJA ANIMIRANOGA FILMA; Uvod u produkcijsku fazu: Produkcijski standard; Produkcijske faze: 1. Pripremna faza (projekt), 1(a) Sinopsis, 1(b) Scenarij, 1(c) Model-lista: Likovno rješenje pozadina, Likovno rješenje karaktera; 1(d) Knjiga snimanja, 1(e) Redateljsko-producentsko obrazloženje; 2. Olovka, 2(a) Animatic, 2(b) Glavni crtež pozadina, 2(c) Glavni crtež karaktera, 2(d) Glavna i pomoćna animacija: Planovi, Ekstremi, Pomoćni animator, Sheme za snimatelja, Karton snimanja; 2(e) Faziranje, 2(f) Proba animacije; 3. Radna kopija; 3(a) Kopiranje, 3(b) Koloriranje: Likovni efekti; 3(c) Izrada pozadina; 3(d) Trik snimanje: Multiplan, Rir; 3(e) Izrada radne kopije; 4. Ton-kopija; 4(a) Montaža slike; 4(b) Montaža negativa; 4(c) Komponiranje i snimanje glazbe; 4(d) Kreiranje i snimanje zvukova: Fonogram; 4(e) Montaža glazbe i zvukova; 4(f) Sinkronizacija; 4(g) Ton-kopija; 4(h) Kolaudacija filma; Još nekoliko napomena oko tehnoloških razlika klasične animacije i animacije uz pomoć računala; 5. Posebni elementi u produkciji; 5.1. Ključne struke: Redatelj, Producent, Financijaš, Izvršni producent, Organizator, Supervizor; 5.2. Odjeli: Laboratorij za razvijanje i umnožavanje, Tonski studio; 5.3. Izrada planova i financijskih obračuna: Operativni plan, Financijski plan, Autorski honorari, Suradnički honorari, Radne norme u animiranome filmu, Financiranje filma po proizvodnim fazama; B. DISTRIBUCIJA ANIMIRANOGA FILMA: Distribucija, Načini i oblici distribucije animiranih filmova, Razdioba prihoda od distribucije, Filmska autorska prava u animiranome filmu, Izvanfilmska autorska prava.

introduction of undergraduate Animation Study at the Art Academy at the Zagreb University in Zagreb (Akademija likovnih umjetnosti, Sveučilište u Zagrebu) and the need to teach the students about it. The paper elaborates primarily the traditional *analogue* based technology in conviction that digital technology rests on the same basic principles and stages, just modified for available computer software constraints. Paper also attempts at standardizing the Croatian-language terminology within the field. *Analytical Contents*: A. PRODUCTION OF ANIMATION FILM, Introduction into the production stage: Production standards; Production phases (1. Preparatory phase /a project/; 1(a) Synopsis; 1(b) Script; 1(c) Model-sheet — Design of background; Character design; 1(d) Storyboard; 1(e) Treatment; 2. Pencil; 2(a) Animatic; 2(b) Background layout; 2(c) Character layout; 2(d) Animation; Shot levels; Key drawings; Animation; Cinematography schemes; Dope sheet; 2(e) In-betweens; 2(f) Animation tests; 3. Working print; 3(a) Copying; 3(b) Colouring — Special design effects; 3(c) Backgrounds; 3(d) Shooting — Multiplane; Aerial image rostrum; 3(e) Finalizing working print; 4. Sound print; 4(a) Image editing; 4(b) Image negative editing; 4(c) Scoring and music recording; 4(d) Sound effects and their recording — Phonogram; 4(e) Music and sound effects editing; 4(f) Rerecording; 4(g) Sound print; 4(h) Approving of the film — Some remarks on the differences between the classical animation and computer animation; 5. Special elements in production; 5.1. Basic professions — Director; Financial producer; Executive producer; Line producer; Supervisor; 5.2. Departments — Laboratory; Sound studio; 5.3. Plan development and financial planning — Working plan; Financial plan; Creative professions fees; Assisting professions fees; Activity norms; Financing the production phases; B. DISTRIBUTION OF ANIMATION FILMS; Distribution; Types of distribution; Profit diffusion; Animation film copyrights; Accessory wrights.

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafaelić

Chronicle: March — May 2002

U ovoj rubrici autor redovito bilježi događaje vezane uz film u Hrvatskoj tijekom nekoliko mjeseci između dvaju brojeva *Hrvatskog filmskog ljetopisa* — nove filmove, premijere, posebne projekcije, nastupe hrvatskih autora na različitim inozemnim festivalima i tome slično

U sklopu Ljetopisova ljetopisa nalazi se i *Bibliografija* (bibliografski opis) novo izdanih knjiga o filmu te filmskih časopisa. A nalazi se i redovna rubrika (*Leksikon preminulih*) u kojoj se mogu naći leksikonske natuknice o nedavno preminulim hrvatskim filmašima.

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.

There is also a *Bibliography* of newly published film books and film magazinses, and encyclopaedic items (*Lexicon of Deceased*) on recently deceased Croatian filmmakers.

FESTIVALI

Jurica Pavičić

Bez povoda za euforiju — Pula 2002

UDK: 791.43(497.5)"2002"
061.7(497.5 Pula):791.43"2002"

Pulski festival tipičan je hrvatski kulturni festival, nekoć slavan, danas sve marginalniji, preskup, popraćen negativnim odnosom medija, ugrožen vitalnijom konkurencijom (Motovun). Inozemni program bio je izrazito ziheraški, s prevladavajućim kriterijem nagrađivanosti ili populizma, premda su u njemu prikazana brojna kvalitetna i/ili zanimljiva ostvarenja (*Intimacy* P. Chereaua, *Heaven* T. Tykwera, *The Pianist* M. Hanekea, itd). No nije bilo festivalske koncepcije ni iznenađujućih, malih filmova kakve smo u Puli mogli vidjeti prošle godine. Zanimljiva ideja regionalnog (zapadnobalkanskog) programa upropaštena je lošom satnicom i slabim izborom filmova. U središtu pozornosti bio je stoga hrvatski film, no od festivalskih značajki najuočljiviji su bili tračevi i skandali oko filmski nepismena uratka J. Sedlara *Sjećanje na Georgiju*, kojim se Sedlar osvećuje svojim kritičarima. Kao i na dosadašnjim festivalima, tek jedan film oraspoložio je filmofile — *Fine mrtve djevojke* D. Matanića. Taj mali film nastao u nezavisnoj produkciji bavi se temeljnim problemima suvremenoga hrvatskog društva, a u odnosu na prethodni autorov film karakterizira ga dobrodošli odmak od pubertetskoga humora prema ozbiljnijem izlaganju. Vrijeme radi za to vizualno privlačno ostvarenje dobrih glumaca, koje pripovijeda o dvjema ženama koje (uzalud) traže prostor za svoju ljubav. Zanimljiv je i film D. Žmegača *Prezimiti u Riju*, koji stilom, a donekle i temom, podsjeća na filmove *Fucking Amal* i *Celebration*, no tanak i prenapregnut scenarij ne podupire takvu poetiku. Ostatak filmova smjestio se negdje od korektna (hrvatskog) prosjeka (*Ne dao Bog većeg zla*) do izostanka umjetničkih vrlina (*Serafin*, *Potonulo groblje*, *Sjećanje na Georgiju*). Iznimku nalazimo samo u umjetno spojenu omnibusu *24 sata* dvojice mladih autora: film K. Milića zanatski je vješt, no lišen poveznica s lokalnom zbiljom, dok je šarmantna krimi drama G. Kulenovića vrhunac ovogodišnje hrvatske produkcije.

Osvrt je popraćen Filmografijom radova prikazanih na Festivalu i popisom nagrada.

Elvis Lenić

Motovunski filmski festival 2002

UDK: 791.43(100)"2002"
061.7(497.5 Motovun):791.43"2002"

U sklopu 4. Motovun Film Festivala organizatori su, kao i protekle godine, odlučili predstaviti jednu utjecajnu svjetsku kinematografiju, a ove godine izbor je pao na hongkonške filmove. Osim filmova svjetski najcjenjenijih autora te kinematografije (Wong Kar-wai i Fruit Chan), ugodno je iznena-

FESTIVALS

Jurica Pavičić

No Reason for Euphoria — Pula 2002

UDK: 791.43(497.5)"2002"
061.7(497.5 Pula):791.43"2002"

Pula festival is a typical Croatian cultural festival, famous in the past, but becoming more and more marginal today, too expensive, negatively presented in the media, threatened by a more vital rival (Motovun). The international program was conservative with the prevailing criteria of number of awards and populism, although it showed many good and/or interesting accomplishments (*Intimacy* by P. Chereau, *Heaven* by T. Tykwer, *The Pianist* by M. Haneke, etc). But there was no concept, there were no surprises, small films that we could see in Pula last year. An interesting idea of regional (West Balkans) program was ruined by a bad schedule and bad choice of films. Therefore, the Croatian film was in the centre of interest, but the most important events at the festival were rumours and scandals about the cinematically incompetent film by J. Sedlar *Remembering Georgia,* his revenge to his critics. As usual, there was only one film that put the audience into a good mood — *Fine dead girls* by D. Matanić. This small, independent film is concerned with the crucial problem of modern Croatian society, and, compared to his previous film, characterized by a welcomed distance from a teenage humour. Time is on the side of this visually attractive, well acted movie, which tells a story of two women who are looking for a place for their love. *Spending winter in Rio* by D. Žmegač is also an interesting film whose style, and, to a certain point, topic remind us of *Fucking Amal* and *Celebration*, but a thin and too stretched script does not uphold such poetics. The rest of the films are somewhere between the conventional (Croatian) average (*God Forbid Bigger Evil*) and the complete absence of artistic values (*Serafin, The Inundated Cemetery, Remembering Georgia*). The only exception is an artificially made omnibus *24 hours* by two young authors: K. Milić's film shows a skilful artisan, but it lacks connection with the local reality, while a charming crime drama by G. Kulenović is the peak of Croatian production this year.

The review is followed by Filmography of the works shown at the Festival and a list of awards.

Elvis Lenić

Motovun Film Festival 2002

UDK: 791.43(100)"2002"
061.7(497.5 Motovun):791.43"2002"

As a part of 4th Motovun Film Festival the organizers decided, the same as last year, to present an influential cinematography, and this year's choice was Hong Kong films. Except the films of the universally appreciated authors of

dio još animirani film o jednom praščiću, a ostala prikazana djela ne pripadaju u naročito reprezentativan odabir. U sklopu Glavnog programa prikazano je nekoliko dobrih filmova političke tematike, a jedan od njih (*Krvava nedjelja*) osvojio je i glavnu festivalsku nagradu. Glavnim tematskim preokupacijama motovunskih izbornika od početaka pripadaju obični ljudi i njihova svakodnevica, a takvih filmova nije nedostajalo ni ove godine. Kao najdojmljivije valja izdvojiti *Pasje dane*, *Čovjeka bez prošlosti*, *Kruh i mlijeko*, a prikazano je još nekoliko odličnih europskih filmova slične tematike. U Glavnom programu prikazano je i nekoliko američkih filmova, iako među njima nije bilo snažnih autora kao prijašnjih godina (Solondz, Lynch, Anderson). Među najveća razočaranja festivala svakako ide dugoočekivana *Prašina*. Redatelj Mančevski nije uspio izbjeći patetici i pretjeranim ambicijama, pa je olako potrošio kredit zarađen sjajnim prvencem *Prije kiše*. Dodatni programi obuhvaćali su projekcije kratkih filmova, dokumentaraca, filmova iz televizijske produkcije, kao i nekoliko klasika hrvatske kinematografije (Škubonja, Bauer).

Osvrt je popraćen Filmografijom radova prikazanih na festivalu i popisom nagrada.

Josip Jurčić

Mršava godina spašena filmskom konkurencijom, film i video — Split 2002

UDK:791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"

U svoje sedmo izdanje splitski Festival novog filma ušao je s povećom hipotekom naslijeđenom od prošlogodišnjeg izdanja. To je proglašeno 'dosad najboljim festivalom', pa je ovogodišnji dobio i FIPRESCI žiri. Ova godina ipak nije bila toliko atraktivna kao prošla. Krnje retrospektive autora nagrađenih za životno djelo — Nam June Paika i Jonasa Mekasa, slabija ponuda videa, tek je filmski program svojim šarenilom filmskih formi donio zanimljiviji izbor, koji je unio zasluženu dodatnu živost u festival. Filmski je žiri *Grand Prixom* izdvojio na Danima hrvatskog filma nezapažen film *In-Between* Nicole Hewitt, a ostali su vrijedni film putovanja *Freaky* Gabriele Neudecker, *Film Ist (7-12)* Gustava Deutscha s kolažom snimaka iz početnih godina filmske umjetnosti, švedski surovo realistični dokumentarac *Goli na vjetru* Iranca Nime Sarvestanija. Eksperimentalni film bio je nešto slabije zastupljen, a vrijedno je izdvojiti *If I Profane* Eleftherije Lialios i apstraktni *Dream Work* Petera Tscherkasskya, ali igrani je na ovom festivalu procvjetao filmovima *Kineski pas* Lut Vandekeybus i *Polje* Duanea Hopkinsa. Animacija je također imala dva odlična filma *Cherchez la femme* Daniela Hopfnera i 3D-animaciju *Barcode* Adriaana Lockmana. Video konkurencija pati od olaka snimanja i bezličnosti, pa je čak i *Grand Prixom* nagrađen film *Mađarska putovnica* brazilske redateljice Sandre Kogut nadasve prosječno djelo, a ni popratno nagrađeni filmovi *Otello* Carmela Benea, *Starfucker* Tima Etehellsa i *Kultura* Donigana Cumminga ne pruža-

this cinematography (Wong Kar-wai and Fruit Chan), the audience was pleasantly surprised by an animated film about a piglet, but the rest of the works are not exactly representative. A few good films with the political topic were shown as a part of the Main program and one of them (*Bloody Sunday)* won the Grand Prix. From the very beginning the main topic of Motovun selectors have been ordinary people and their daily life and those films were present this year too. The most memorable of them were *Hundstage, A Man Without the Past* and *Bread and Milk*. There were a few American films in the Main program, although there weren't any strong authors as previous years (Solondz, Lynch, Anderson). One of the biggest disappointments of the Festival definitely was a long awaited film *Dust*. The director, Mančevski, did not manage to avoid pathetic and great ambition and he carelessly used the credit earned with his excellent debut *Before the Rain*. Additional programs screened short films, documentaries, TV films and a few classics of Croatian cinematography (Škubonja, Bauer)

The review is followed by Filmography of the works shown at the Festival and a list of awards.

Josip Jurčić

The Meager Year Saved by Film Competition, Film and Video in Split 2002

UDK:791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"

The Split Festival of New Film entered its seventh year burdened by the last year's festival, declared 'the best so far', thus earning the festival a FIPRESCI jury. Yet, this year was not as attractive as the last. Incomplete retrospectives of Life achievement laureates — Nam Jun Paik and Jonas Mekas, feeble video production; and the film program was the only one that brought a more interesting choice. The jury awarded the Grand Prix to the film *In-Between* by Nicole Hewitt, although it wasn't noticed at Dani hrvatskog filma, and some other good films were left without the prize, e. g. *Freaky* by Gabriele Neudecker, *Film-Ist (7-12)* by Gustav Deutsch with a collage of footage from the era of the beginning of the cinema, and Swedish brutally realistic documentary *Naked in the Wind* by an Iranian Nime Sarvestani. Experimental film was not so well represented and it is important to pick out the films *If I Profane* by Eleftheria Lialios and the abstract *Dream Work* by Peter Tscherkasskay, but the feature film flourished at this festival with *The Chinese Dog* by Lut Vandekeybus and *Field* by Duane Hopkins. There were also two great animated films: *Cherchez la femme* by Daniel Hopfner and 3D animation *Barcode* by Adriaan Lockman. The video production suffers from easy filming and drabness and even the Grand Prix winner *Hungarian passport* by a Brazilian director Sandra Kogut is a pretty average work, and other awarded films like *Otello* by Carmel Bene, *Starfucker* by Tim Etehells and *Culture* by Donigan Cumming do not present a better picture. Somewhat better were the Croatian video films *The Doll House* by Goran Škofić I *Das Lied ist Aus* by Ivan Faktor,

ju bolju sliku. Nešto su bolji bili hrvatska videodjela *Kuća lutaka* Gorana Škofića i *Das Lied ist aus* Ivana Faktora te animirani *Šibica* Atanasa Djonova i *879* J. Tobiasa Andersona. Sve u svemu 7. međunarodni festival novog filma nije oduševio, ali je ipak pokazao da zaslužuje svoje mjesto u hrvatskoj kinematografiji. Čak i kada su filmovi loši, a pogotovo kada su dobri kao u ovogodišnjoj filmskoj konkurenciji, vrijedi ih pogledati, a Split je trenutno jedino mjesto gdje ovakvu produkciju možemo vidjeti na okupu.

Branko Franceschi

Kriza produkcije, kriza prezentacije, novi mediji — Split 2002

UDK: 061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"(049.3)

I prednost i ograničenje ovog prikaza činjenica je da ga piše selektor programa i član žirija. Ali tako se može dobiti bolji uvid u unutarnje koncepcijske i izvedbene probleme sekcije novih medija na splitskom festivalu. Izborno-vrednovateljski kriteriji velik su problem sekcije novih medija. Uključivanje videa u program festivala logično je povuklo uključivanje i drugih 'novih tehnologija' — *online* radova, radova na CD ROM-u i telekom-projekata. Uključivanje performansa i instalacija problematičnije je naravi. Iako selektoru to nikad nije jasno rečeno, postalo mu je očito da u posljednjoj grupi treba razmatrati samo one radove koji u sebi uključuju interaktivne aspekte novih tehnologija. Dragocjenost takva pristupa u zemlji za koju se može reći da je tehnološki nerazvijena i neosviještena neizmjerna je, ali organizacijski problemi festivala proistekli iz budžetskih ograničenja najbolnije se prelamaju upravo na tehnološki najzahtjevnijoj sekciji novih medija. Uistinu ne vjerujem da je njezin program itko osim članova žirija mogao u cijelosti pregledati. Nagrade su dijelom pripale konzervativnijem ali suptilno dotjeranom radu, CD ROM-u *Juvenate* australskih autora Xavier, Hutchinson & Glaser, konceptulno izvrsnom iako nedorečenom *Filmtextu* Marka Amerike te *Human Being & Moving Images* Hung Keunga. Od telekomunikacijskih projekata najzanimljiviji je bio pobjednički rad Angie Weller ****Info Clip*. Među ostalima isticao se Dan Okijev *Oxygen 4,* Ru Zarinov *A Day with the Dick*. Od digitalnih radova izdvajao se *Quick Time Animations* Marka Pagetta i cyber psihodelični ambijent *Transit* Elene Stanić i Ricarda Gadea. Od performansa ističemo *Diagram Sci-fi Karaoke* nizozemske umjetnice Howen Ingeborg. Što se tiče sekcije novih medija, splitski festival očito je u raskoraku htijenja i mogućnosti. Smjesa disciplina koje čine sekciju, nakon prve vrtoglavice, vrlo je poticajna i selektoru i žiriju, informativna publici, ali najgore prolaze sami umjetnici kojima nitko ne može jamčiti da li će njihovi radovi uopće ili koliko dugo biti prikazani, s kojom tehničkom kvalitetom i potpunošću.

Oba osvrta popraćena su filmografijom radova prikazanih na festivalu i popisom nagrada.

and animated *Match* by Atanas Djonov and *879* by Tobias Anderson. All in all, the 7th International Festival of New Film didn't fascinate, but it still showed that it deserves its place in Croatian cinematography. Even when the films are bad, an especially when they are good as this year, they are worth watching, and Split is, at the moment, the only place where we can see this kind of production.

Branko Franceschi

Crisis of Production, Crisis of Presentation — New Media in Split 2002

UDK: 061.7(497.5 Split):791.43-9"2002"(049.3)

Both the advantages and the limitations of this review come from the fact that it was written by a member of the selecting committee and the jury. But this can give a better insight into internal conceptual and implemental problems of the New media section of Split Festival. Problems concerning selecting and evaluating criteria are particulary conspicuous in New media section. The incorporation of video into the programme attracted other 'new technologies' — *Online* works, CD-rom and telecom projects. There are more problems with incorporation of performance and installations. Although it was never openly said to the selector, it became obvious that in the last group only the works that include interactive aspects of new technologies should be considered. The value of such an approach in a country which cannot be called technologically developed is immense, but the problems in organization due to the limited budget are most painfully felt in technologically most demanding section of New media. I honestly don't believe that the whole program could have been seen by anyone, except for the members of the jury. The awards were given to a more conservative, but, nevertheless subtle piece CD-rom *Juvenate* by Australian authors Xavier, Hutchinson & Glaser, conceptually excellent, though unfinished *Filmtext* by Marko Amerika i *Human Being & Moving Images* by Hung Keung. The most interesting telecommunication project was the awarded Angie Weller's ****Info Clip*. Dan Oki's *Oxygen 4* and Ru Zarin's *A Day with the Dick* were also noticed. Among digital pieces, there were a few which stood out, like *Quick Time Animations* by Mark Pagett and cyber psychedelic ambient *Transit* by Elena Stanić and Ricardo Gade. The performances worth mentioning are *diagram Sci-fi Karaoke* by a Dutch artist Howen Ingeborg. As for the New media section, Split festival there is obviously a great gap between ambitions and feasibility. The mixture of disciplines that make up the section, after you recover from dizziness, is very motivating to both the selector and the jury, informative for the audience, but worst off are artists who can get no guarantee that their works will be shown, for how long, or in what way.

Both reviews sre followed by Filmography of the works shown at the Festival and a list of awards.

Joško Marušić

Paške filmske čipke — 40. revija hrvatskog dječjeg filmskog i videostvaralaštva — Pag 2002

UDK: 791.43-053.2(497.5)
061.7(497.5 Pag):791.43-053.2"2002"

U osobnom osvrtu na Pag, mjesto održavanja 40. revije hrvatskoga dječjeg filmskog i video stvaralaštva, na atmosferu revije i na prikazane filmove, autor ističe osobitosti Paga, karakterizira pretežito poznatu ekipu članova žirija i tehničkog osoblja, ističući kako je ova revija potvrdila visoki kvantitativni i kvalitativni standard dječjeg i filmskog stvaralaštva i utvrdila neke trendove. U animiranom filmu došlo je do jasna i pozitivna raslojavanja — više je centara i različite su tehnike koje se u njima njeguju (Čakovec, Varaždin, Zaprešić, Karlovac i dr), među dokumentarnim filmovima ima takvih koji kvalitetom, originalnošću, uvjerljivošću i hrabrošću zaslužuju Dane hrvatskog filma. U igranom se filmu najviše osjeća odbojni dah šlampavosti, loše tehničke opremljenosti i nedovoljne pripreme iako je riječ o nenadomjestivu žanru koji treba intenzivnije kultivirati, u 'otvorenoj kategoriji' bilo je djela koja izmiču standardnoj klasifikaciji, a i među 'reportažama', u toj najkotroverznijoj kategoriji, ima zanimljivih priloga. Nakon ovakvih općih karakterizacija, autor analizira i vrednuje pojedinačne filmove prikazane na Reviji.

Osvrt je popraćen filmografijom radova prikazanih na Reviji i popisom nagrada.

Joško Marušić

Pag's Laces — Children's Film Festival, Pag 2002.

UDK: 791.43-053.2(497.5)
061.7(497.5 Pag):791.43-053.2"2002"

In a personal retrospect of Pag, a venue of the 40th Children's Film Festival, the atmosphere around the Festival and the films shown, the author emphasizes characteristics of Pag, describes more or less well known team of jury members and technicians, pointing out that this Festival confirmed high qualitative and quantitative standards of children's film and set a few trends. There has been a clear and positive layering in animated films — there are more centres which foster different techniques (Čakovec, Varaždin, Zaprešić, Karlovac et al), among documentaries there are such films which, by its quality, originality, convincingness and bravery, deserve to be screened at Dani hrvatskog filma. In feature film there is a repulsive smell of carelessness, bad technical equipment and insufficient preparation, though it's the irreplaceable genre which should be cultivated more intensely, there were some works in the 'open category' which elude the standard classification. There are also interesting contributions in 'reportage', the most controversial category. After these general characterizations, the author analyzes and evaluates individual films screened at the festival.

The review is followed by Filmography of the works shown at the Festival and a list of awards.

Marijan Krivak

Forum eksperimentalnog filma — Dubrovnik 2002

UDK: 791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Dubrovnik):791.43-9"2002"

Art radionica Lazareti iz Dubrovnika i Multimedijalni centar Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu suorganizatori su i zajednički idejni tvorci vrlo ambiciozna projekta, prvi put 'instalirana' u okviru sada već kultnih prostora dubrovačke Karantene, odnosno kompleksa Lazareta. Prvi forum zamišljen je kao ambiciozni pregled svekolikosti i raznolikosti zbivanja na alternativnim prostorima vizualne umjetnosti, Forum se u trenucima više doimao poput radionice nego što se približio ideji medijski popraćena i gledana festivala. Forum se sastojao od smjene prikazivanja filmova, glazbenih događanja i predavanja. Slabo 'tempiran' (tik nakon već tradicionalnoga festivala alternativnih scenskih umjetnosti i novoga kazališta u Karanteni, medijski slabo popraćen i slabo posjećen, ukupni je dojam, sve u svemu, ipak bio vrlo dobar, jer je bila riječ o živu programu, intrigantnim filmovima, performansima i predavanjima. U tekstu se daje pojedinačan pregled pojedinih nastupa i filmova u sklopu Foruma.

Marijan Krivak

Forum of Experimental Filmmaking, Dubrovnik 2002

UDK: 791.43-9(100)"2002"
061.7(497.5 Dubrovnik):791.43-9"2002"

The art workshop Lazareti from Dubrovnik and the Multimedia Student Center of the University of Zagreb worked together as organizers of a very ambitious project, situated for the first time in the highly known Karantena in Dubrovnik, in the Lazareti complex. The first Forum was meant to be an ambitious survey of the totality and diversity of events connected to alternative visual art. The Forum was sometimes more like a workshop then it actually touched the idea of being a festival for the spectators and covered by the media. It consisted of different film projections, musical happenings and lectures. In spite of the bad timing (immediately after the already traditional festival of alternative theatre art and the new theatre in Karantena), scarse media coverage and very few spectators, the overall impression is very good because of diverse and intriguing films, performances and lectures. These remarks are followed by an overview of individual performances and films shown at the Forum.

FILMSKI I VIDEO REPERTOAR

Ova rubrika sadrži filmografije i osvrte na sve premijerne filmove prikazane u hrvatskim kinima označenu razdoblju (između dvaju brojeva *Ljetopisa*). Posebno se recenzira izbor iz najnovijih video izdanja filmova.

FILM AND VIDEO REPERTOIRE

The section contains the filmographies and the reviews of all films exhibited in Croatian cinema-theaters within the designated period (first run showing). There is also a number of reviews of a reduced selection of films on video, new editions.

U POVODU KNJIGA

Boris Vidović

Kratki spoj između Lacana i autorske kritike — Slavoj Žižek

UDK: 791.43.01:791.43.038.6
316:791.43

Slavoj Žižek filozof je koji je stekao gotovo kultni status među suvremenom intelektualnom publikom. Iako je često pisao o kinematografiji, njegova nedavno objavljena knjiga o Krzysztofu Kieślowskom u biti je njegova prva iscrpna studija o nekom filmskom redatelju. Ipak, Žižekovo djelo je mnogo više od obične analize Kieślowskijevih filmova. U prvom dijelu knjige napada nedavne trendove filmskih studija koji se nadahnjuju kognitivizmom i analitičkom filozofijom i bori se za povratak autentičnom Lacanu. Ovdje nanovo uvodi pojam šava, ideje koja se pojavila kasnih šezdesetih, ali je napuštena početkom osamdesetih. Žižek smatra da je šav i dalje koristan ako se želi objasniti vezanost gledatelja uz fiktivni svijet na platnu. Isto tako smatra da su kognitivni filozofi, sa svojim usporenim pristupom određenom kinematografskom problemu, sasvim u krivu — treba preskočiti detalje da bi se sagledali opći zaključci. Kako bi se u potpunosti sagledala važnost detalja, treba upotrijebiti teoriju koja je u stanju ukloniti svjetlo s pojedinačnih fenomena. Smatram da je Žižek u krivu, te da se, skačući na opće zaključke, filmovi rabe samo za prikazivanje Velike Teorije (odnosno, lakanovske psihoanalize), ne obraćajući previše pozornosti na teme koje film nudi. Njegova analiza Kieślowskijevih filmova svakako je zanimljiva i tjera na razmišljanje, ali ne razlikuje se u mnogočemu od autorova stava. Budući da je Žižek načitan i uvijek spreman povezati različite popularne fenomene, filozofiju i lakanovsku psihoanalizu, njegova je proza zabavna za čitanje, iako ponekad zaključcima koje donosi nedostaje biti. Čak i ako niste spremni prihvatiti njegov kruti lakanizam ili poneke smiješne primjedbe o tome kako bi trebala izgledati teorija filma, ova vam knjiga i dalje može ponuditi neka pronicava zapažanja vezana za filmove Kieślowskog.

DISCUSSING BOOKS

Boris Vidović

A Short Circuit between Lacan and Auterism — Slavoj Zizek

UDK: 791.43.01:791.43.038.6
316:791.43

Slavoj Zizek is a philosopher that has gained almost a cult status among contemporary intellectual audience. Although he has been writing on cinema quite often, his recent book on Krzysztof Kieślowski is in fact his first extensive study of a single film director. However, Zizek's agenda is much broader than a simple analysis of Kieślowski's work. In the first part of the book he attacks the recent developments in film studies that are inspired by cognitivism and analytical philosophy and argues for a return to the »authentic« Lacan. Here he reintroduces the notion of suture, the concept that emerged in the late 1960's, but had been abandoned by the beginning of the 1980's. Zizek thinks that suture is still useful for explaining the process of binding spectator to the fictional world on the screen. He also thinks that the cognitivist piecemeal approach toward specific cinematic problems is essentially wrong — apparently, one has to jump from details onto general conclusions: in order to fully understand the significance of details, one has to bring in a theory that can shed light on singular phenomena. I argue that in fact Zizek is wrong, and that by jumping to the general conclusions films are only used to illustrate the Grand Theory (that is, Lacanian psychoanalysis) without paying much attention to the specific problems that films pose. His analysis of Kieślowski's films is, however, interesting and thought-provoking, but not so much different from the auteurist approach. Since Zizek is well-read and always ready to make bold connections between various popular phenomena, philosophy and Lacanian psychoanalysis, his prose is fun to read although the conclusions he offers sometimes lack in substance. Even if one is not prepared to accept his rigid Lacanism and sometimes ridiculous remarks on what the film theory should look like, this book still gives some insightful observations on Kieślowski's films.

TUMAČENJA, TUMAČILAČKA NESLAGANJA

Marijan Krivak

Werner Herzog — plaidoyer za Drugo

'Mladi' njemački film, glavnih autora W. Wendersa, R. W. Faßbindera i Wernera Herzoga, nastao je u ozračju proboja tzv. političkog filma i razgradnje narativne strukture u svrhu revolucionarnog preobražaja stvarnosti. Njihovo poimanje medija, unatoč razaranju nekih tradicionalnih umjetničkih konvencija, karakterizira nova, istodobno poetska, ali i gruba narativnost. Autor teksta analizira Herzogov opus, ističući kako u svojim filmovima on izvlači ljude iz mraka platonovske spilje nespoznaje, da bi ih — nakon što upoznaju prosvjetiteljsku istinu spoznaje — mirne duše ponovno tamo vratio. Iz analize postupka i tematike može se izvući zaključak kako prema Herzogovu mišljenju multikulturalizam kao agresivno nametnuta doktrina donosi samo nevolje. Trag zapadnoga čovjeka na predjelima našega planeta na kojima su prisutne drukčije kulturološke paradigme (Latinska Amerika, Afrika...) najčešće je tek bolan ožiljak na nepatvorenosti i nevinosti Drugog i drukčijeg — kako čovjeka tako i prirode. Herzogove su vizualne i simboličke strukture alegorija raspada zapadnoga prosvjetiteljstva, njegovo bolno naličje, no riječ je i o autoru iznimne osjećajnosti, dojmljive sjete, koji je anticipirao glavne teme suvremene kulture (i politike).

Damir Radić

Dekadentni užitak teorijskog orgijanja

UDK: 791.43:176.8(049.2)

U nastavku polemike sa Željkom Vukajlović vezanom uz feminističke perspektive na seksualnost i njezin medijski tretman, napose pornografski, Radić podrobno odgovara na autoričine primjedbe. U odjeljku *Muška i ženska seksualnost* ustraje na stavu o nepostojanju esencijalne duhovne, emocionalne i intelektualne razlike između muškog i ženskog spola. Potom (*Radikalni feminizam*) upozorava autoricu na njezino priklanjanje uz ideje radikalne feministice Andree Dworkin, premda autorica za sebe tvrdi da svjesno ne zauzima radikalnofeminističke pozicije. U odjeljku *Pornografska poetika* Radić kritizira tezu Ž. Vukajlović o penisu kao značenjskom centru strukture koji želi obuhvatiti i muški i ženski aspekt seksualnosti, pri čemu bi 'pornografski mjerni aparat' bio donekle prilagođen muškom aspektu seksualnosti, dok bi mu se ženski otimao. Premda tu tezu smatra u dobroj mjeri prihvatljivom, Radić postavlja vlastitu: penis nije značenjsko središte (pornografske) strukture, nego orijentacijska točka svake pojedine heteroseksualne scene heteroseksualnoga *mainstream* pornića; penis je neka vrsta sidrišta heteroseksualnog prizora, čija je svrha prikazivanje larpurlatističkoga seksualnog užitka bez obzira na spol sudionika. Polazeći od toga Radić se ne može složiti ni s tvrdnjom da se

INTEPRETATIONS, INTEPRETATIVE CONTESTS

Marijan Krivak

Werner Herzog — Plaidoyer for Otherness

'Young' German film, the main authors of which are W. Wenders, R. W. Faßbinder and Werner Herzog, developed in a stormy atmosphere of the so called political film and dissolving of narrative structure with the purpose of revolutionary metamorphosis of reality. Their perception of media, in spite of destroying some traditional artistic conventions, is characterized by a new, simultaneously poetic, and yet harsh narrative. The author analyses Herzog's work, pointing out that, in his films, he draws people out of the darkness of platonic cave of cognition, in order to — after they become aware of the enlightening truth of cognition — put them back again. By analysing procedures and themes we can conclude that, in Herzog's opinion, multiculturalism, as an aggressively enforced doctrine, can only bring trouble. The trace of the western man in the parts of our planet in which different cultural paradigms are present (Latin America, Africa...), is most often just a painful scar on authenticity and innocence of the Other and different — the people and the nature alike. Herzog's visual and symbolic structures are allegories of the fall of western edification, its painful seamy side, but he is an author of exquisite sensibility and memorable melancholy who anticipated central themes of modern culture (and politics).

Damir Radić

A Decadent Pleasure of Theoretical Orgy

UDK: 791.43:176.8(049.2)

In the follow-up of the polemic with Željka Vukajlović about the feminist perspective of sexuality and the way it is treated by the media, especially pornographic, Radić answers in details to the author's remarks. In the section on *Male and Female Sexuality* he persists in his opinion that there is no essential spiritual, emotional or intellectual difference between the two sexes. After that (*Radical Feminism*) he warns the author about her inclination towards the ideas of a radical feminist Andrea Dworkin, though the author herself claims to make conscious effort not to accept a radical feminist position. In the section on *Pornography poetic*, Radić criticizes Vukajlović's thesis about penis as a semantic center of the structure which wants to include both male and female aspect of sexuality, and the 'pornographic measuring tool' would somewhat be adjusted to the male aspect of sexuality, while the female would resist it. Although he considers the thesis acceptable in many ways, Radić comes up with his own: penis is not a semantic center of (pornographic) structure, but an orientation point of each individual heterosexual scene of a heterosexual *mainstream* porn film; penis is a kind of

ženski aspekt seksualnosti, u njega shvaćen isključivo biološko-fiziološki, otima muškoj ekonomiji užitka; on tvrdi da se ženski aspekt seksualnosti jednostavno prilagođava muškoj ekonomiji užitka iz specifičnih vizualno-filmskih razloga pornografskog žanra, o kojima je opširno pisao u prošlom nastavku polemike. Također, pobija tezu Linde Williams, na koju se Ž. Vukajlović poziva, o filmskoj pornografiji kao odiseji potrage za istinom o ženskoj seksualnosti, ponovo ustrajavajući na nepostojanju posebne ženske seksualnosti. U tom smislu tvrdi da pornići ne tragaju za navodnom posebnom ženskom seksualnošću, nego im je bitna svrha proizvodnja užitka za određen krug muških i ženskih ljudi, pri čemu pomažu emancipaciji žena pornofilske orijentacije. Autor također osporava tvrdnje Ž. Vukajlović o muškim mjerilima i jeziku kojima se navodno progovara o ženskoj seksualnosti u pornografskim ostvarenjima s fokalizacijom u ženske likove, ističući da tzv. muški jezik ne postoji, a da tvrdnja o kameri redovito pozicioniranoj u prostor muškoga pogleda jednostavno nije točna: pornografska poetika, naime, u vizualizaciji konkretnih seksualih radnji izbjegava subjektivne kadrove seksualnih izvođača jer su uglavnom slabo pregledni, a načelni je cilj pornografskih ostvarenja što preglednije i jasnije izložiti zbivanja (s iznimkom specifičnih dramturških odnosno stilskih razloga). Radić dalje ističe da su u pornoradovima zapravo diskriminirani muškarci, jer su često svedeni na spolne organe, dok su žene redovito prisutne čitavim tijelom i napose licem kao 'ogledalom duše'. Stoga su žene u seksualnim prizorima pornića, makar i podčinjene moći penisa, subjekti, dok su muškarci često svedeni na 'simboličku silu penisa' i ne postoje kao individualizirane osobe. U poglavlju *Emancipcijski potencijali pornografije i pornofilska seksualnost* autor razlaže svoju koncepciju pornofilske seksualnosti, neovisne o spolnoj pripadnosti, te pobija tezu Ž. Vukajlović o pornografiji koja je *»zamisao o seksualnosti koja je izvanjska, koja je nešto drugo u odnosu na seksualnost kao takvu«*. Prema Radiću, nije sporno da je pornografija konstrukt i *reprezentacija*, kao i svaki zbiljskoreferencijalni umjetnički proizvod, da ima svoj autonomni sustav znakova«, no to nipošto ne znači da njezini tematski segmenti ne izviru iz zbilje; prvi pornografski autori nisu svoj pornografski repertoar stvorili ni iz čega: kreirali su ga na temelju vlastita doživljaja seksualnosti. Također dalje razrađuje svoje neslaganje s ocjenom filma *Rasturi me*.

anchorage of a heterosexual scene, the purpose of which is to show, for art's sake, a sexual pleasure regardless of the participants sex. Starting from here, Radić cannot agree with the statement that the feminine aspect of sexuality, which he thinks of as exclusively biological-philosophical, resists the male economy of pleasure; he claims that the female aspect of sexuality simply adjusts to the male economy of pleasure for specific visual-cinematic reasons of porn genre, which he discussed in details in the previous polemic. He also contests Linda Williams' thesis, the one Vukajlović refers to, about pornography on film as an Odyssey of search for truth about female sexuality, insisting once again on his opinion that there is no specific female sexuality. In this sense he claims that porn films do not search for the alleged specific female sexuality, but their main purpose is to give pleasure to a certain number of men and women, and they help the emancipation of pornophile women. The author contests Vukajlović's statements on male standards and language (allegedly used to speak about female sexuality in porn films focused on female characters) by stressing that there is no so-called male language, and that it is not true that the camera is always positioned to show the male view. When visualizing specific sexual acts, pornography poetic avoids point of view shot because the aim of the porn is to be as visible and clear as possible in presenting events (with the exception of specific dramatic or stylistic reasons). Radić furthermore points out that men are discriminated in porn films because their roles are often just to show their organs, while women are usually presented by the whole body including the face as 'the mirror of the soul'. Therefore, in sex scenes in porn films women, though subordinated by the power of penis, are subjects, and men are often just a 'symbolic power of penis' and do not exist as individuals. In the section on *Emancipating potentials of pornography and pornophile sexuality* the author explains his concept of pornophile sexuality, independent of gender and controverts Vukajlović's thesis on pornography which is '*an idea of sexuality which is external, something different in relation to sexuality as such*'. According to Radić, there is no doubt that pornography is a construct and *representation*, as any *real* artistic product, that it has its own autonomous system of signs, but it does not mean that its thematic segments do not come from reality; the first porn authors did not create their material out of nothing, they based it on their own experience of sexuality. He also elaborates his disagreement with the evaluation of the film *Base-moi*.

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Ante Peterlić

Sustav zvijezda — u starom i novom Hollywoodu (slučaj Judie Foster)

UDK: 791.44.071.2 Taylor, E.
791.44.071.2 Foster, J.

U razdoblju se tzv. Reaganove ere sustav zvijezda u SAD obnovio, opet postoje i *regenerating stars*, zvijezde koje se obnavljaju, opstaju dugotrajno i (ne samo zbog svoje dobi) mi-

STUDIES AND RESEARCH

Ante Peterlić

Star System — in Old and New Hollywood (The Judie Foster Case Study)

UDK: 791.44.071.2 Taylor, E.
791.44.071.2 Foster, J.

During the Reagan's era the American star system has been revived. Again we have *regenerating stars*, which have long careers and (not only because of ageing) change their type.

jenjaju tip. Ovaj članak uspoređuje dvije takve zvijezde — klasičnu Elizabeth Taylor i novu Jodie Foster. Taylor je sve do *Mjesta pod suncem* naivka, zatim je dobra prijateljica, pa mondenka (emancipirana žena). Obnovivši *femme fatale* u *Kleopatri* (J. L. Mankiewicz, 1964) 'prerasta' ostale tipove te se dokazuje i kao 'karakterna' glumica (dobiva *Oscar*). Film je promašaj, no ona je 'izvan' tog promašaja te se 'ubacuje' u suvremenu tematiku: za vulgarnu i rastrojenu suvremenu ženu u *Tko se boji Virginije Woolf* (1966) Mikea Nicholsa dobiva drugi *Oscar*. Foster ima drugačiju karijeru, sedamdesetih je nimfeta, no tumači i netipične uloge koje demaskiraju likove i tipologiju Hollywooda. Dob je dijelom odvaja od 'realizma' svijeta starijih, pa se lakše može *obnoviti*, no nakon uspjeha u adolescenciji (npr. *Taksist*, 1976, M. Scorsese) karijera joj je u krizi, pa u igru ulazi publicitet. Uspješno studira, što se doima kao hvalevrijedan potez netipičan za zvijezde, i to na Yaleu, usavršava francuski, izjavljuje da je luda za čitanjem i filmovima, želi režirati. Poremećeni obožavatelj zbog nje poduzima atentat na Reagana, a tajna oko njezina seksualnog opredjeljenja važna je jer se aura filmske zvijezda gradi na dijalektici znanja i misterija. U Reaganovoj eri počinje i borba za 'političku korektnost', koja uključuje i 'žensko pitanje', u što se uklapa *Optužena* (*The Accused*, J. Kaplan, 1988, *Oscar*), prvi nagovještaj njezine odrasle zrelosti. Drugi *Oscar* osvaja u *Kad jaganjci utihnu* (Jonathan Demme, 1991) kao istražiteljica kojoj je dana moć pogleda i raskrinkavanja muške performativnosti, dok su u klasičnom Hollywoodu žene uglavnom bile tek objekt pogleda. Napokon, s uspjehom režira film *Mali čovjek Tate* (1991), glumeći samohranu majku koja rađa genija, a upušta se i u produkciju. *Kad jaganjci utihnu* znače početak faze u kojoj varira isti tip — posljednji stupanj razvoja mondenke, tipa koji je prerastao u emancipiranu ženu. Sada se nalazi pred razdobljem mogućeg daljnjeg obnavljanja, a atribut prave zvijezde jest očekivanje koje stvara.

This study compares two stars — Elizabeth Taylor from classical Hollywood and Jodie Foster from new Hollywood. Taylor basically plays the type of »sweetheart« (virgin, childlike innocent) until *A Place in the Sun* (G. Stevens, 1951), when she becomes socialite (*Die Mondänin*, emancipated woman). She revives the *femme fatale* type in *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1964), at the same time transcending all other types; in the most show — piece motion picture of Hollywood she succeeds as a character actor winning an *Oscar*. Cleopatra is a flop, but that does not harm Taylor who goes on to successes with contemporary subjects, winning her second *Oscar* for *Who's Afraid of Virginia Woolf* (M. Nichols, 1966). Foster's career is somewhat different: In the 1970's she mostly plays *lolitas*, but also gets some non-conventional roles that challenge the star system itself. Her youth makes *regenerating* easier, but after the successes in childhood and adolescence (*Taxi Driver*, M. Scorsese, 1976, etc) her career is in a tough spot, resolved through clever publicity. Successful studying at Yale seems like an unexpectedly commendable achievement for a movie star, in addition to that she improves her French, claims to be a passionate reader and a movie buff, proclaims her wish to become a director, etc. A deranged fan tries to murder Reagan in order to attract her affections, while the mystery of her sexual orientation contributes to the aura of a film star, always built by *the dialectics of knowledge and mystery*. In the Reagan's era the struggle for political correctness also begins, so the role in *The Accused* (J. Kaplan, 1988; first *Oscar*) heralds Foster's adult maturity and fits well into the feminist tendency in American culture. The second *Oscar* (*The Silence of the Lambs*, J. Demme, 1991) comes for the role of Clarice Sterling, the ultimately emancipated investigator given the power of gaze and the strength necessary for unmasking the male performativity (whereas in the classical Hollywood most female leads were mere objects of male gaze). She becomes a successful director, playing in her debut (*The Little Man Tate*, 1991) a single mother of a boy genius. After *The Silence...* she usually plays the same type of emancipated woman. At this point she faces the possibility of further regenerating and one of the aspects of a true star is the faculty of creating anticipations and speculations.

Željka Matijašević

Civilizacija ženskog predznaka, a nije matrijarhat — Peti element

UDK: 791.43-312.9(73)
392.6:791.43

U eseju *Civilizacija ženskog predznaka, a nije matrijarhat* analizira se središnja tema *Petog elementa* (Luc Besson, 1997): spas civilizacije pronalaženjem civilizacijski zakrivena petog elementa. Temu autorica povezuje s apokrifnim učenjima koja je povijest zapada podjednako zakrivala — gnozom i alkemijom — te predlaže tumačenje po kojem samo psihoanalitičko otkriće nesvjesno nasljeđuje alkemijsku težnju, preobražaj materije (nagonskog) posredovanjem duha (duše). Esej se također osvrće na neka tumačenja simbolike petog elementa, uključujući osobito feministička tumačenja značenja četiriju elemenata u »maskulinih« mislilaca, pri čemu se peti element može tumačiti kao povijesno (podsvjesno?) potiskivanje ženskog načela. Svijet ovoga filma samo je malo prenaglašen današnji svijet, pa nije čudno da savršena junakinja/spasiteljica iz *Petoga elementa* (s obzi-

Željka Matijašević

Female Marked Civilization, but not Matriarchate — The Fifth Element

UDK: 791.43-312.9(73)
392.6:791.43

In the essay »*Female Marked Civilization, but not Matriarchate*« the author is analyzing the central topic of *The Fifth Element* (directed by Luc Besson, 1997): the salvation of the civilization by discovering the fifth element hidden by the civilization. The author connects this topic to apocryphal studies which were hidden by the history of West both by the gnosis and alchemy, and suggests the explanation according to which psychoanalytical discovery

rom da je žena) treba i partnera, a ne samo sljedbenike, što nije tipično za spasitelje, koji su najčešće muškarci.

Meredith Goldsmith

Filmske granice i lik tragične mulatkinje: Imitacija života i Mali crni anđeli

UDK: 791.43.04(73:72)

Uspoređujući roman *Imitation of life* Fannie Hurst s adaptacijom *Imitation of Life* redatelja Johna Stahla (1934) autorica utvrđuje kako je u filmu naglasak prebačen na usporedbu uspješne bijele majke (Bea) i crne kćeri (Peola), koja izgleda kao bjelkinja i htjela bi biti bjelkinjom. Dok roman detaljno prikazuje Peolinu traumu, film završava okupljanjem bijele obitelji i nerazrađenim vraćanjem Peole u rasnu ulogu. Nova verzija redatelja Douglasa Sirka (1959) naglašava metaforiku imitacije i crnačke potlačenosti uočljivu već u Stahlovu filmu, te izbjegava ideološku zamku Beine širokogrudnosti predstavljajući svoju bijelu majku Loru kao lošu glumicu, lošu majku te osobu s jakim rasnim predrasudama. Narativne i ideološke strukture meksičke obrade Stahlova filma *Los angelitos negros* (1948, redatelj Joselito Rodríguez) smještaju je negdje između dvije američke verzije, no osobito je znakovit kontekst meksičkih rasnih odnosa. Specifičan je i izbor vizualno vrlo tamne Crnkinje Bilín kao jezgre nove, rasno tolerantnije obitelji, uz dodatno obogaćivanje teme ženske emancipacije posebno važne za Meksiko, kao što je specifično i kodiranje rasnih odnosa glazbenim točkama. Zanimljivo bi bilo usporediti specifičnost tog složenog filma sa Sirkovim, a u skladu sa zapažanjima autora koji pišu u kontekstu *border studies* o transgresivnoj prirodi pograničja moglo bi se vjerojatno govoriti i o povratnoj razmjeni utjecaja između moćnije američke i meksičke kinematografije.

Ljubo Lasić

Zvuk podsvjesnoga — zvuk u igranim filmovima Davida Lyncha

UDK: 78:791.44.071.1 Lynch, D.

Filmovi Davida Lyncha obuhvaćaju jedan od najfascinantnijih slušnih opusa koji se ikada mogao čuti kroz filmske zvučnike. Od prijetećeg industrijsko-organskog napada u *Glava za brisanje* do pripovjedačkih zvučnih goblena u filmovima *Čovjek slon, Plavi baršun* i *Izgubljeni autoput,* Lynch nastavlja iznenađivati, strašiti i obuzimati filmofile. Pogledati film Davida Lyncha ne znači samo gledati i slušati. On vas doslovce prebacuje u svoj svemir u kojem vam nadražuje i napada osjetila, time remeteći nestalnu ravnotežu između njegovih priča i naših podsvjesnih strahova i želja.

Od njegova prvog filma pa do dana današnjega, Lynch je duboko uključen u izbor filmske glazbe, pridonoseći zvučnim efektima, surađujući na zvučnom dizajnu, pišući tekstove za pjesme, a u posljednje vrijeme sam dizajnira zvuk. Njegovi

is the only to inherit unconsciously the alchemical streaming, the transformation of the material (instinctive) by the spirit (soul). The essay also analyses some explanations of the symbolism of the fifth element, especially including the feminist explanations of the four elements present with the »masculine« philosophers, where the fifth element could be explained as a historical (subconscious?) oppressing of the feminine principle. This film's world is today's world, only a little bit emphasized; therefore it is no wonder that the perfect heroine/savoir from The Fifth Element (being a woman) needs a partner, and not only the followers, which is not usual for the saviours who are most usually men.

Meredith Goldsmith

Cinematic Borders and the Tragic Mulatta: Imitation of Life and Los Angelitos Negros

UDK: 791.43.04(73:72)

Comparing the novel *Imitation of Life* by Fannie Hurst with its screen adaptation, the film *Imitation of Life* (1934) directed by John Stahl, the author concludes that the accent was transferred to the comparison of a successful white mother (Bea) and the African American girl (Peola) who looks white and wants to be white. While the novel describes in details Peola's Trauma, the film ends with the reunion of white family with return into the racial role as a less significant motif. A new version directed by Douglas Sirk (1959) emphasizes the metaphor of imitation and the inferior position of African-Americans, already present in Stahl's film, and avoids the ideological trap of Bea's generosity by presenting the white mother as a bad actress, a bad mother and a person with strong racial prejudice. Narrative and ideological structures of a Mexican version of Stahl's film *Los Angelitos negros* (directed by Joselito Roríguez in 1948) put it somewhere between two American versions, but the context of Mexican racial relations is specially significant. The choice of a dark skinned girl Bilín as a core of the new, racially more tolerant family is very interesting, and the additional enriching of the topic of women's emancipation is especially important for Mexico, as well as specific encoding of racial relations through music and songs. It would be interesting to compare specific points of this complex film with Sirk's film, in concordance with observations (of authors who write *border studies*) about the transgressive nature of border line. One could probably discuss the mutual exchange of influences between the more powerful American and Mexican cinema (film industry).

Ljubo Lasić

The Sound of the Subconscious — Sound in the Feature Films of David Lynch

UDK: 78:791.44.071.1 Lynch, D.

The films of David Lynch comprise one of the more fascinating aural opuses put through cinema loud speakers. From

su scenariji slušni nacrti. U njegovim filmovima zvuk i slika nisu tek puki dodatak jedan drugome, nego su kombinirani kako bi stvorili uznemirujući i originalni odnos koji nas udara i bacaka se u našoj podsvijesti. Jasno, Lynch nije jedini redatelj koji stvaranju filmske glazbe pristupa tako pedantno. Ipak, on je istinski redatelj. Njegove brige i opsesije silom nalaze put ka svakom od njegovih filmova, i na taj način stvaraju djeliće kinematografije koji se, paradoksalno, ogledaju i najuvjerljivije predstavljaju žanr koji je on izabrao za svoje djelo.

Lynch miješa osnovne elemente (zvučni efekti, glazba i govor) i poigrava se njima kako bi stvorio nov i uzbudljiv odnos u svojoj filmskoj glazbi. Ponekad se koristi govorom kao zvučnim efektom, kao na primjer u *Dini* i *Čovjeku slonu*. Ponekad se koristi glazbom kao dijalogom, kao na primjer u *Plavom baršunu* i *Mullholland Drive*. U *Glavi za brisanje* kompleksno nanizani zvučni efekti funkcioniraju kao glazba.

Autor ovog djela nastoji dati pregled nekih pojedinačnih tehnika kojima se služi Lynch pri izradi zvučnoga dizajna.

Irena Paulus

Kulturalni studiji i filmska glazba

UDK: 78:791.43

Autorica iznosi temeljne značajke kulturalnih studija britanske teorijske škole formirane radom Richarda Hoggarta i Stuarta Halla. Obrat prema proučavanju popularne kulture jedna je od temeljnih njihovih postavki, a uz, primjerice, televiziju, kulturalni studiji dosta se bave i filmom. Autorica analizira glazbu iz filma *The Firm* (red. Sydney Pollack, 1993). Kako su se kulturalni studiji često koristili semiotičkom metodom, autorica pokušava analizirati glazbu iz *Tvrtke* i s toga aspekta, ističući kako film stvara vlastita značenja (primjerice uporabom lajtmotiva). Glazba u ovome filmu samo je djelomično podvrgnuta uobičajenim glazbenim standardima. Upotrijebivši glasovir kao jedini prenositelj poruke, Dave Grusin s jedne je strane skučio izražajne mogućnosti glazbe, a s druge je strane prekinuo s (orkestralnom) tradicijom filmske glazbe. Uporabom dijelova glasovira koji se obično ne rabe za proizvodnju zvuka (u akcijskim scenama) nastaje suvremen i vrlo zanimljiv, premda neuobičajen zvuk. Glazba filma *Tvrtka* nikada ne funkcionira kao doslovna ilustracija slike — ona je samo opća naznaka ugođaja, ali i to postaje zahvaljujući percepciji gledatelja koja je uvjetovana filmskom slikom. Kreativnost skladatelja i samosvojnost glazbe (temeljene na tradiciji jazza) s jedne strane, a funkcionalnost s druge, omogućili su da ova partitura pomiri opoziciju elitizma i populizma. Jednako, naime, zadovoljava glazbenu i filmsku elitu, kao što zadovoljava široku publiku različite glazbene, kulturne i socijalne pozadine. No, većina ostalih filmskih elemenata nije namijenjena eliti, nego su njezina ciljana publika bile isključivo gledateljske mase. *Tvrtka* je stoga proizvod masovne kulture, proizveden dobro uhodanim stazama koje trenutno privlače publiku, ali je ne zadržavaju.

the menacing industrial-organic assault of *Eraserhead* to the narrative-driven sound tapestries of *The Elephant Man*, *Blue Velvet* and *Lost Highway*, Lynch continues to surprise, scare and overwhelm moviegoers. Going to a David Lynch movie is not just about seeing and hearing. He literally transports you into his universe, where he both tickles and assaults your senses, disrupting the uneasy equilibrium between his stories and our subconscious fears and desires.

From his very first film efforts up to the present day, Lynch has been deeply involved with his soundtracks, contributing sound effects, collaborating on the sound design, writing lyrics for songs and more recently, designing the sound himself. His scripts are aural blueprints. In his films, sound and image do not merely complement each other; they are combined to create disturbing and original relationships that punch and jab at our subconscious. Obviously, Lynch is not the only author who approaches the creation of his soundtracks so pedantically. He is, however, a true auteur. His preoccupations and obsessions bulldoze their way into each of his films, creating pieces of cinema that, paradoxically, both transcend and most vividly represent the genre he has chosen to work in.

Lynch mixes and plays with basic elements (sound effects, music, and speech) to create new and exciting relationships in his soundtracks. He might use speech as a sound effect like in *Dune* and *The Elephant Man*. He will use music as dialogue in *Blue Velvet* and *Mullholland Drive*. *Eraserhead*'s complexly layered sound effects function as music.

This paper gives an overview of some particular techniques Lynch uses in his sound design.

Irena Paulus

Cultural Studies and Film Music

UDK: 78:791.43

The author gives some fundamental points of cultural studies, a British theoretical school formed by the work of Richars Hoggart and Stuart Hall. Studying popular culture is one of their fundamental principles, and Cultural studies are often dealing with film and television. The author analyzes music in the film *The Firm* (directed by Sydney Pollac, 1993). As Cultural studies often use semiotic method, the author tries to analyze music in *The Firm* from that aspect, too, pointing out that the film creates its own meanings (for example in using a leitmotif). The music in the film only partly belongs to conventional music standards. By using the piano as the only conveyor of the message, Dave Grusin on one side narrowed expressional possibilities of music, but on the other side broke the tradition of using orchestra for the soundtrack. Using the parts of piano which are not often used to make sound (in action scenes) makes a modern and very interesting, though unusual sound. The soundtrack from *The Firm* never functions as a literal illustration of the image — it is only the general denotation of the atmosphere, but it becomes so thanks to the viewers' perception conditioned by the film imagery. The composer's creativity and uniqueness of music (based on jazz tradition) on one side, and functionality on the other, enabled this partita to make peace between the opposing elitism and populism. It satisfies both the musical and film

Bruno Kragić

Skica za povijest jedne recepcije: John Ford

UDK: 791.44.071.1 Ford, J.

Nakon *Potkazivača* (1935) John Ford počinje privlačiti pozornost kritike, koja ga, a posebno nakon *Plodova gnjeva* (1940), smatra socijalno svjesnim redateljem. Dok je reputacija *Potkazivača* poslije znatno pala, *Plodovi gnjeva*, zbog kojih je Ford bio i kratkotrajni miljenik liberala, zadržali su status značajnog filma sve do danas. Po završetku Drugog svjetskog rata Fordov je kritički ugled pao. Činilo se da je u razdoblju dominacije realističkih tendencija Ford postao staromodan pa je Roger Leenhardt izbacio krilaticu »*Dolje Ford! Živio Wyler!*«. Forda tada prihvaćaju tek oksfordski studenti okupljeni oko časopisa *Sequence*, ponajprije Lindsay Anderson, koji u onodobnim redateljevim djelima (*Žrtvovani*, *Moja draga Klementina*) oduševljeno otkriva 'poetsku viziju'. U Francuskoj pak *Cahiers du Cinema* u počecima svoje revolucije u filmskoj kritici zadržava kritičan stav prema Fordu, a, prenoseći kajeovski duh u Veliku Britaniju, prema Fordu je početkom 1960-ih kritičan i časopis *Movie*. Međutim, Andre Bazin 1958. anticipira promjenu u stavu *Cahiersa* prema Fordu 1960-ih pa svih pet Fordovih cjelovečernjih filmova nakon 1961. dolaze na *Cahiersove* liste najboljih filmova godine. Također, sredinom 1960-ih, Andrew Sarris, vodeći američki zagovornik autorske kritike, postavlja Forda u redateljski Panteon, što tada napokon čine i sami kajeovci. Ti su kritičari kao najbolja Fordova djela izdvajali njegova posljednja, a Forda krajem 1960-ih cijeni i strukturalistička kritika (Peter Wollen) pa i ideološka kritika lijeve orijentacije. Primjer je potonje slavni *Cahiersov* kolektivni esej o *Mladom Lincolnu*. Sredinom 1970-ih novi naraštaj holivudskih redatelja poput Martina Scorsesea, Johna Miliusa, Stevena Spielberga i Paula Schradera proglašava *Tragače* najvećim američkim filmom. Taj vestern potom, kao prvi i jedini Fordov film, dospijeva 1982. na listu deset najboljih filmova svih vremena u izboru *Sight and Sounda* (dijele deseto mjesto, a deset godina poslije skaču na peto mjesto kritičarske liste). I dok se u promijenjenoj klimi prijeloma stoljeća, obilježenoj novim liberalnim diskursom, počinje povećavati kritički stav prema *Tragačima* pa oni ispadaju s posljednje liste *Sight and Sounda* objavljene prije mjesec dana, Ford ipak uspijeva sačuvati redateljsku poziciju (kao osmi na listi najboljih redatelja).

Sanja Kovačević

Lica i naličja tragične strukture u filmu Lomeći valove

UDK: 159.923-055.2:791.43
791.44.171.1 Von Trier, L.

Autorica pokušava objasniti tragični lik Bess kroz viziju Antigonina instinkta, a ne kao posljedicu patrijarhalne indoktrinacije društva u kojem živi. To je, naime, najčešća teza brojnih eseja koji se bave filmom *Lomeći valove*. Nastoji sa-

elite, as it satisfies vast audience of different musical, cultural and social background. But, most of the other elements of film are not made for the elite; the film's target audience was exclusively masses. *The Firm,* therefore, is a product of mass culture, made on well paved path which attracts audience at the moment, but do not keep it.

Bruno Kragić

An Outline of a Case History of Reception: John Ford

UDK: 791.44.071.1 Ford, J.

After *The Informer* critics began considering John Ford as a socially aware director. That reputation reached its peak with *The Grapes of Wrath* when, for a time, Ford was very much favoured by the liberals. *The Grapes of Wrath* is still highly esteemed by the liberal critical establishment. After World War II Ford lost a great deal of his status among the critics. The prevalence of tendencies towards realism made him old-fashioned. French critic Roger Leenhardt coined the catch-phrase »A bas Ford! Vive Wyler!«. Ford was accepted only by a group of Oxford students gathered around the *Sequence* magazine and one of them, Lindsay Anderson, saw »a poetic vision« in Ford's films such as *They Were Expendable* and *My Darling Clementine*. However, in France *Cahiers du Cinema* throughout its revolution in film criticism in the 1950s remained critical towards Ford, as well as the British equivalent of *Cahiers*, the *Movie* magazine, at the beginning of 1960s. Meanwhile, in 1958 André Bazin anticipated a change in *Cahiers'* attitude towards Ford. From 1961 to 1966 all of his features found their place on the magazine's best films of the year lists. Furthermore, in the USA, Andrew Sarris, the leading American proponent of *auteur* criticism has placed Ford in the so-called directors' Pantheon. Ford remained favourite with the new critics from *Cahiers* in the mid-1960s, who considered his last work to be his best, the structuralist critics (Peter Wollen) and finally the left-leaning ideological criticism. The example of the latter was the famous collective essay on *Young Mr. Lincoln*. By the end of the 1970s a new generation of Hollywood directors (Martin Scorsese, John Milius, Steven Spielberg, and Paul Schrader) proclaimed *The Searchers* the best American film ever. That western was the only of Ford's films to be included in the *Sight and Sound's* list of ten best films of all times (10th place in 1982, 5th in 1992). And while in the new critical climate marked by political correctness *The Searchers* are no longer to be found on that list, Ford still manages to remain the 8th on the ten greatest directors' list.

Sanja Kovačević

The Two Sides to Tragic Structure of Film Breaking the Waves

UDK: 159.923-055.2:791.43
791.44.171.1 Von Trier, L.

The author tries to explain the tragic character of Bess through the vision of Antigone's instinct rather than the

gledati Bess u svjetlu tragične heroine koja ideale cijeni više od svoga života, a ne kao običnu žrtvu okolnosti vezanu visokim vrijednostima ostalih. Bessina ustrajnost da shvati, koju simbolizira Bog, postaje bezvrijedna u svijetu u kojem obje krajnosti društva, i ona kruta teološka i ona liberalna, ustraju pri tome da kazne ženu koja živi prema vlastitim pravilima.

consequence of the patriarchal indoctrination by the society she lives in, which is the common thesis of a number of essays dealing with *Breaking The Waves*. She tries to view Bess in the light of a tragic heroine who values her ideals more then her own life, rather than an ordinary victim of circumstances bounded by the high values of others. Bess's pursuit for understanding symbolized by God turns to be meaningless in a world where both ends of the society, both theologically rigid and liberal, tend to punish the woman who lives by her own rules.

O urednicima i suradnicima

Midhat Ajanović — 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmski autor i publicist. Tekstove o animaciji objavljuje u švedskom *Göteborg-Postenu* i u ovom časopisu. Umjetnički direktor Animafesta, Zagreb 2002. Objavio je više romana (*Jalijaš*, *Gađan*, *Portret nacrtan ugljenom i kišom*), autor je sedam kratkih animiranih filmova i više knjiga karikatura. Predaje filmologiju na sveučilištu u Götteborgu i animaciju u Eksjöu. Göttoborg.

Giannalberto Bendazzi (Ravena, Italija, 1946). Završio pravo na Državnom sveučilištu u Milanu (1971). Suutemeljitelj je Instituta za studij animacije (Istituto per lo studio del cinema d'animazione, Milano, 1970), talijanske sekcije Asifa-Italia (Torino, 1982) te Društva za studij animacije (Society for Animation Studies, Los Angeles, 1987). Bio je članom mnogih žirija i vijeća ustanova vezanih uz animaciju. Izlagao je na brojnim konferencijama o animaciji, predavao je o animaciji u Italiji i po svijetu. Trenutno je zaposlen pri Državnom univerzitetu u Milanu, kao slobodan profesor. Organizirao je brojne retrospektive, izradio antologije animiranog filma na videu (*Le tour de l'animation en 84 films — Joyaux d'un siècle / The Tour of Animation in 84 Films — Jewels of a Century,* Annecy, Francuska, 2001; *Dragulji Zagreb filma*, Zagreb, Hrvatska, 2001). Objavio je brojne članke i knjige o animaciji (npr. *Le cinéma d'animation*. La Pensée Sauvage, Grenoble, 1985), animatorima i komičarima (npr. *Woody Allen — Il comico piú intelligente e l'intelligenza piú comica,* Fabbri /RCS/, Milan, 1984, višestruka izdanja). Najvažnija mu je knjiga povijest svjetskog animiranog filma *Cartoons — Cento anni di cinema d'animazione*. Marsilio, Venice, 1988. i 1992 (francusko izdanje: Liana Lévi, Pariz, 1992; englesko: John Libbey / Indiana University Press, London/Bloomington, 1994. i 1995; španjolsko u tisku).

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971), diplomirao engleski jezik i književnost te španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao i radi kao asistent na Katedri za opću povijest književnosti Odsjeka za komparativnu književnost. Suradnik na Filmskom leksikonu LZ-a. Zagreb.

Olivier Cotte (1963). Bavi se animacijom od četranaeste godine. Učio klavir i klasični balet tijekom školovanja, na Beaux-Arts u sklopu Sorbonne, studirao slikarstvo i film. Nakon toga radi na kompjuterskoj grafici te kao redatelj za

On Contributors and the Staff

Midhat Ajanović - 'Ajan' (Sarajevo, 1959), filmaker, film journalist, film historian. He has published papers on animation in *Swedish Göteborg-Posten* and in *Croatian Cinema Chronicle*, here. He was the art director of *Animafest*, Zagreb 2002. He has published several novels (*Jalijaš, Gađan, Portret nacrtan ugljenom i kišom*), he is an author of seven animated shorts and books of caricatures. He is teaching film theory at the Götteborg University, and animation in Eksjöu, Sweden. He lives in Göttoborg.

Giannalberto Bendazzi (Ravena, Italy, 17. July 1946). Graduated law, he earned his PhD with dissertation on cinema copyright in Italy at the State University of Milan where is now professor at large. He was co-founder of Istituto per lo studio del cinema d'animazione (Milan, 1970), of Asifa-Italia (Turin, 1982), and of Society for Animation Studies (Los Angeles, 1987). He has been jury member at a number of international festivals. He has lectured on film and animation all over the world, and had presentations on a number of international conferences. He has organized many retrospectives, and video anthologies of animation (*Le tour de l'animation en 84 films — Joyaux d'un siècle / The Tour of Animation in 84 Films — Jewels of a Century,* Annecy, France, 2001; *Jeweels of Zagreb film*, Zagreb, Hrvatska, 2001). He has published widely on animation (e. g. *Le cinéma d'animation*. La Pensée Sauvage, Grenoble, 1985), on animators and comedians (e. g. *Woody Allen — Il comico piú intelligente e l'intelligenza piú comica,* Fabbri (RCS), Milan, 1984, several editions). His most important work is a history of animated film *Cartoons — Cento anni di cinema d'animazione*. Marsilio, Venice, 1988 and 1992 (French edition: Liana Lévi, Paris, 1992; English: John Libbey / Indiana University Press, London/Bloomington, 1994 and 1995; Spanish in print).

Tomislav Brlek (Zagreb, 1971), graduated English and Spanish language and literature at the Faculty of Philosophy, Zagreb University, where he gained his M. A, and is employed as assistant lecturer at Department of Comparative Literature. He is contributor to *Film Lexicon* (in preparation, LZ, Zagreb).

Olivier Cotte (1963). Through the work of McLaren, he felled in love with animation and created his own films through trial and error from the age of 14. He learned the piano and classic dance during his school years, and studied painting at Beaux-Arts and cinema at the Sorbonne.

trikove i kao scenograf na više igranih filmova, a u suradnji s Romanom Polanskim, Costom Gavrasom, Bobom Swaimom, Rolandom Joffeom i Léosom Caraxom. Radio je kompjutersku grafiku i za animirane filmove kakvi su stereoskopski *L'opéra imaginaire* (1993), *Dino Island* (1994), režirao je filmove poput *Terra Incognita* (1995). Također je pisao za brojne časopise koji se bave animacijom i novom tehnologijom. Godine 2001. napisao je svjetsku enciklopediju o tehnici i povijesti animacije *Il était une fois le dessin animé* (*Bio jednom crtani film*; na francuskom), a 2002. monografiju o Davidu Ehrlichu: *David Ehrlich, Citizen of the World* (*Građanin svijeta*; na engleskom i francuskom). Sada je profesor na školi Gobelin u Parizu. Pariz.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), završio povijest i povijest umjetnosti na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u časopisima, suradnik je Hrvatskog radija i televizije. Zagreb.

Branko Franceschi (Zadar, 1959). Diplomirao povijest umjetnosti i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od 1987. radi kao voditelj Galerije Miroslav Kraljević u Zagrebu, gdje je priredio oko 280 izložbi domaćih i inozemnih umjetnika. Bio je kustosom brojnih izložbi, četrdesetak samostalnih izložbi suvremenih hrvatskih umjetnika po Hrvatskoj te nekoliko skupnih (*Ambijent 90*, Sarajevo, Rijeka; *Blind Date*, Zagreb, Rijeka Split); *Prostor i zidovi*, Rijeka). Sastavio je dvoprogramnu retrospektivu hrvatske video-umjetnosti 1976-2001 *Frame by Frame* (prikazanu u Budimpešti, Rijeci, Zadru, Splitu, Gdańsku, Krakovu, Varšavi, Slavonskom Brodu. Inicirao je prvi nekomercijalni galerijski *web-site* u Hrvatskoj 1997, bio *on-line* kustos domaćih umjetnika. Radio kao promotor i predavač, festivalski selektor i član žirija. Objavljivao tekstove u katalozima i časopisima (*Život umjetnosti, Radionica, Kontura, Hrvatski obzor, Jutarnji list, Slobodna Dalmacija, Art 97-99, ArtNexus, Čip...*). Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta radio kao znanstveni novak; od 1999. mlađi asistent. Bio suradnik i urednik *Zareza*, objavljivao rasprave u više časopisa. Urednik u *Filmskom leksikonu* i ovom časopisu. Zagreb.

Meredith Goldsmith (Bethesda, Maryland, SAD, 1966). Diplomirala engleski i komparativnu književnost na Columbia University, gdje je i magistrirala, te doktorirala s temom teatralnosti, etniciteta i rase u američkoj prozi na prijelazu stoljeća. Podučavala na Mary Washington College (Fredericksburg, Virginia) te (kao Fullbrightova stipendistica) na Odsjeku za anglistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Od 2002. predaje američku književnost na Whitman College (Walla Walla, Washington). Objavljivala u časopisima *Edith Warton Review*, *Modern Jewish Studies*, u zborniku *Recovering the Black Female Body* (Rutgers UP,

Soon after that he worked as a computer graphic artist and director/art director for special effects on several features and commissioned films in collaboration with Roman Polanski, Costa Gavras, Bob Swaim, Roland Joffe and Léos Carax. Olivier Cotte has been computer graphic artist for animation such as *L'opéra imaginaire* (1993), *Dino Island* (1994) in stereoscopy, and has directed films such as *Terra Incognita* (1995). He also works with numerous magazines that deal with animated films and new technology. In 2001 he wrote a world technical and historical encyclopaedia on animation called *Il était une fois le dessin animé* (in French) and a monograph about David Ehrlich: *David Ehrlich, citizen of the world* (in both French and English) in 2002. Now, he teaches at the Gobelin School in Paris.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970) graduated history and art history at the Faculty of Philosophy, Zagreb University. He has published on film and arts in various magazines, and is a correspondent of Croatian radio.

Branko Franceschi (Zadar, 1959) graduated history of art and philosophy at the Faculty of Arts, University of Zagreb. From 1987 on he is a curator of Miroslav Kraljević Gallery in Zagreb where he has curated over 280 exhibitions of Croatian and international artists. He was a guest curator of numerous exhibitions all over Croatia. He compiled a program of Croatian video-art *1976-2001 Frame by Frame* (exhibited in u Budapest, Rijeka, Zadar, Split, Gdansk, Krakow, Warsaw, and Slavonski Brod). He initiated a first non-commercial web gallery in Croatia 1997, and was an on-line curator of Croatian artists. He has lectured, was a member of several juries, and published articles in catalogues, newspapers and art magazines (*Život umjetnosti, Radionica, Kontura, Hrvatski obzor, Jutarnji list, Slobodna Dalmacija, Art 97-99, ArtNexux, Čip...*). Zagreb.

Nikica Gilić (Split, 1973), graduated comparative literature and English language and literature at Faculty of Philosophy, University of Zagreb where he works as assistant lecturer at the Department of Comparative Literature. He was an editor in cultural biweekly *Zarez*, published papers on film and literature in several journals. He is an editor in Croatian Cinema Chronicle, here.

Meredith Goldsmith (Bethesda, Maryland, SAD, 1966). She graduated English language and Comparative Literature at the Columbia University, where she earned her A. M., and Ph. D. (theatricity, ethnicity and race in American prose at the end of the century). She taught at Mary Washington College (Fredericksburg, Virginia), and (as a Fullbright grantee) at the English Department of the Filozofski fakultet, Zagreb, Croatia. In autumn 2002 she began teaching American literature at the Whitman College (Walla Walla, Washington). She has published in the journales *Edith Warton Review*, *Modern Jewish Studies*, and in *Recovering the Black Female Body* (collected papers; Rutgers UP, 2001). She is co-editor of *Middlebrow Moderns: Popular Women Writers of the 1920's* (collected papers; to be published in 2003, Northeastern UP).

2001). Suurednica je zbornika *Middlebrow Moderns: Popular Women Writers of the 1920's* (predviđen izlazak 2003, Northeastern UP). Washington.

Snježana Grljušić Kordić (Zagreb, 1968), diplomirala engleski i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao profesor engleskog u školi stranih jezika. Bavi se prevođenjem filmova. Zagreb.

Luka Gusić (Split, 1962) diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti i grafiku na Likovnoj akademiji, Zagreb. Bavi se dizajnom novina, časopisa, plakata i knjiga. Likovni 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.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976), student Medicinskog fakulteta u Zagrebu. Objavljuje filmske kritke, intervjue i eseje. Zagreb.

Goran Jovetić (Zagreb, 1976). Apsolvent talijanistike i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Stalni suradnik *Vjesnika* od 1998, gdje piše filmske, likovne i književne kritike, Zagreb.

Josip Jurčić (Zagreb, 1977), apsolvent je na studiju novinarstva na Hrvatskim studijima. Novinar je *Večernjeg lista* od 1999, a dosad je uređivao časopise *Godine* i *Student* te filmsku emisiju *Omnibus* na Radio Studentu. Surađivao je s brojnim drugim publikacijama. Zagreb.

Clare Kitson, završila je studij modernih jezika na Oxford Universityju. Između ostalog, bila je voditeljica animacijskih programa u Los Angeles County Museum of Art (1970-1971); programska urednica u National Film Theatre/British Film Institute (1978-1989); urednica-naručiteljica za animirane filmove na Channel 4 Television (1989-1999). Dobitnica je posebne nagrade *Cartoon d'Or* 1993. za prinos Channel 4-a evropskoj animaciji, te posebnu nagradu ASIFA-e 1999. za osobni doprinos animaciji. Trenutačno je honorarna docentica na studiju animacije na sveučilišnom koledžu Surrey instituta umjetnosti i dizajna. Pred dovršenjem joj je knjiga o Norsteinovoj *Bajci nad bajkama*.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969). Diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU u Zagrebu. Radila kao dramaturg na igranom filmu *Posljednja volja* i kao koscenarist na TV seriji *Naši i vaši*. Zagreb.

Bruno Kragić (Split, 1973). Diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Radi u Leksikografskom zavodu *Miroslav Krleža,* gdje je redakcijski suradnik *Hrvatske enciklopedije*, član uredništva *Hrvatskoga biografskoga leksikona* i urednik u *Filmskom leksikonu*. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Snježana Grljušić Kordić (Zagreb, 1968), graduated English and Spanish at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. She works as an English teacher in a Foreign language school. She translates films.

Luka Gusić (Split, 1962), graduated cinematography at the Academy of Dramatic Arts and graphic arts at the Art Academy, Zagreb. He works as a freelance designer of daily papers, magazines, posters and books. He is a designer of *Croatian Cinema Chronicle*, here.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studied film and TV direction at the Academy of Dramatic Arts in Zagreb. He works as assistant director and as a film critic at daily paper *Večernji list* — He is also a correspondent of Croatian television, Zagreb.

Goran Ivaniš (Rijeka, 1976) is a medicine student at University of Zagreb. He has published film criticism, interviews and essays.

Goran Jovetić (Zagreb, 1976) is studying Italian language and literature and history of art at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. He is a contributor of daily paper *Vjesnik*, where he writes film, art and literary reviews.

Josip Jurčić (Zagreb, 1977) is a student of journalism at Croatian Studies, Zagreb University. He is employed as journalist in national daily paper *Večernji list* from 1999. He was editor in the magazines *Godine* and *Student*, and at the Radio Student. Zagreb.

Clare Kitson read Modern Languages at Oxford University. She was Animation programmer at Los Angeles County Museum of Art (1970-71); Programme Officer at National Film Theatre/British Film Institute (1978-89); Commissioning Editor for Animation at Channel 4 Television (1989-99). She won a special *Cartoon d'Or* in 1993 for Channel 4's contribution to European animation, and the ASIFA special award in 1999 for her own personal contribution to animation. Currently she is a part-time Reader in Animation Studies at Surrey Institute of Art and Design University College, finishing a book on Yuri Norstein's *Tale of Tales*.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969). She graduated sociology at Faculty of Philosophy, University of Zagreb and dramaturgy at Academy of Dramatic Art in Zagreb. She worked as dramaturgist on feature film *Posljednja volja* (*The Last Will*) and as one of the scriptwriters for TV series *Naši i vaši* (*Ours and Yours*) Croatian television.

Bruno Kragić (Split, 1973) graduated comparative literature and French at Faculty of Philosophy, University of Zagreb. He works in Leksikografski zavod *Miroslav Krleža,* and he is a member of editorial board of *Croatian Encyclopaedia, Croatian Biographic Lexicon,* and an editor in *Film Lexicon* (in preparation). He is also an editor in Croatian Cinema Chronicle, here. Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963). He earned M. A. in philosophy at Faculty of Arts, University of Zagreb. He pub-

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), magistrirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998, gdje je završio i studij komparativne književnosti. Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine — *Kinoteka*, *Kontura*, *Arkzin* (gdje tekstove potpisuje pseudonimom Milan Kanat), *Zarez*, *Zapis* i dr. Objavio knjigu *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 2000). Urednik je u časopisu HFD-a *Filozofska istraživanja / Synthesis philosophica*, a član je i uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), student komparativne književnosti i španjolskog jezika na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik je filmskog programa na HTV-u, suradnik u *Filmskom leksikonu* i kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

Ljubo Lasić (Cleveland, Ohio, SAD, 1971). Srednju školu završio u Kaliforniji, od 1992. studira režiju na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb, diplomirao 2001. Režirao je desetak kratkih dokumentarih i igranih filmova, među njima i nagrađen srednjometražni film *Zauvijek moja* (2000). Član je društva filmskih redatelja. Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971). Diplomirao strojarstvo na Tehničkom fakultetu u Rijeci. Zaposlen u brodogradilištu Uljanik. Surađuje u *Glasu Istre* te u *Hollywoodu*. Član je skupine *Šikuti machine*, autor je nagrađenoga dokumentarca *Cuki* (2001) napravljena u sklopu te skupine.

Katarina Marić (Šibenik, 1971), diplomirala kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje filmske i književne kritike. Stalna suradnica *Vijenca,* recenzentica filmskoga programa HTV-a. Zagreb.

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*. Suradnik u *Filmskom leksikonu*. Zagreb.

Joško Marušić (Split, 1952), diplomirao arhitekturu u Zagrebu. Autor je nagrađenih animiranih filmova (*Riblje oko*, 1980; *Neboder*, 1981; *Miss Link*, 1998, i dr.), objavljuje karikature i knjige karikatura, oprema knjige. Bio je umjetnički direktor međunarodnog festivala animiranog filma Zagreb (1992-1998), umjetnički direktor Zagreb filma (1996-1998), a osnivač je studija animacije na Likovnoj akademiji u Zagrebu (1999), tamo radi kao profesor.

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

lishes on film, video and on philosophical topics in several journals. He published a book *Filozofijsko tematiziranje Postmoderne* (*Philosophical Topicalization of Postmodern*, 2000). He is an editor in academic magazine *Filozofska istraživanja* (*Philosophical Investigations*), *Synthesis philosophica* (international edition), and member of editorial board of film and video art magazine *Zapis*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978) is an undergraduate student of comparative literature and Spanish at Faculty of Philosophy, University of Zagreb. He is a contributor to several magazines, also an organizer of film programs at Cine-club Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942) graduated comparative literature and French at Faculty of Philosophy, University of Zagreb. He is an editor of film program at Croatian television, and is a columnist in cultural biweekly *Vijenac*.

Ljubo Lasić (b. in Cleveland, Ohio, USA, 1971). He finished high school *Mater Dei*, and entered *Orange Coast College* in *California*. From 1992 he lives in Zagreb, Croatia, where he graduated film and TV direction at the Academy of Dramatic Art, Zagreb (2001). He directed a number of documentary and feature shorts, and an awarded feature short *Forever Mine* (2000). He is a member of Croatian Film Directors' Guild, Zagreb.

Elvis Lenić (Pula, 1971) graduated mechanical engineering in Rijeka, works in shipbuilding company Uljanik, Pula. He is a correspondent of daily paper *Glas Istre*, and film magazine *Hollywood*. A member of art group *Šikuti machine*, he is also an author of awarded documentary film *Cuki* (2001).

Katarina Marić (Šibenik, 1971) graduated Croatian language and literature at Faculty of Philosophy, University of Zagreb. She has published mostly film and literary reviews. She is a contributor to cultural biweekly *Vijenac* and film program of Croatian TV Zagreb.

Dario Marković (Zenica, 1959), he earned his M. A. in film studies at Faculty of Arts, University of Zagreb, employed in Croatian Cinemateque. He was a chief editor of film magazine *Kinoteka,* editor of several film programs at Croatian TV. He publishes in cultural biweekly *Vijenac* and *Zapis*.

Joško Marušić (Split, 1952) graduated architecture in Zagreb. He is an author of awarded cartoon films (*Fish Eye*, 1980; *Skyscraper*, 1981; *Miss Link*, 1998, etc.), he publishes cartoons in daily papers and works as a book illustrator. He was an art director of Zagreb animation film festival (1992-1998), and the art director in company Zagreb film (1996-1998). In 1999. he introduced a study of animation at the Art Academy in Zagreb, where he works as a professor.

Željka Matijašević (Zagreb, 1968), she earned her M. A. and Ph. D. at *Trinity College*, Cambridge University, UK, with dissertation on relationship of Lacanian psychoanalysis and philosophy. She is a Lecturer at the Depart-

na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca,* glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Suradnica *Filmskog leksikona*. Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Nastavnica je u Glazbenoj školi *Franjo Lučić*, redovita suradnica i urednica Trećega programa Hrvatskog radija, *Vijenca* i ovog časopisa. U tisku joj je knjiga *Glazba s ekrana. Hrvatski filmski glazbenici.* Zagreb.

Jurica Pavičić (Split, 1965), magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je kritičar i komentator u *Jutarnjem listu*. Objavljuje u više časopisa, objavio romane: *Ovce od gipsa,* 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88,* 2002, te studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000; i zbirku kolumna *Vijesti iz Liliputa,* 2001. Split.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936), diplomirao anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu i režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu. Doktorirao je filmskom temom na Filozofskom fakultetu i tamo je profesor na odsjeku komparativne književnosti. Bio je dramaturgom u Zora filmu, te urednikom u *Telegramu*. Uz nekoliko redateljsko pomoćničkih poslova, režirao je igrani film Slučajni život (1969). Objavio je brojne eseje i studije te knjige: *Pojam i struktura filmskog vremena*, 1976; *Osnove teorije filma*, 1977-2000 (više izdanja); *Ogledi o devet autora*, 1984; *Studije o devet filmova*, 2002. Bio je glavni urednik *Filmske enciklopedije* 1-2 (1986/1990). Zagreb.

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.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949), studirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje o filmu od 1972. Radio u filmskoj redakciji HTV-a, kao savjetnik za repertoar u Kinematografima, a od 1990. urednik i filmski kritičar u *Globusu*, potom *Nacionalu*. Bio urednikom časopisa *Film* (1975-1979), uredio monografiju *Branko Bauer* (1985). Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmski suradnik LZ *Miroslav Krleža*, Filmskog programa HTV-a i *Vijenca*, urednik emisije *Filmoskop* Trećeg

ment of Comparative Literature, Faculty of Suradnik u *Filmskom leksikonu*., University of Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), she graduated at the Faculty of Political Sciences, University of Zagreb. She worked as a freelance film reviewer; she is an editor of film programs at Croatian Radio and a contributor to cultural biweekly *Vijenac*. She is a chief editor of *Zapis*, editor in *Croatian Cinema Chronicle,* here. She is employed in Croatian Film Club Association, Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), she graduated musicology at Music Academy Zagreb, University of Zagreb. She teaches at the Music high school in Zagreb, she is a contributor and editor of musical programs at Croatian radio, contributor to cultural biweekly *Vijenac*. She has written a book *Glazba s ekrana. Hrvatski filmski glazbenici* (*Screen Music, Croatian Film Composers*) in print.

Jurica Pavičić (Split, 1965), he earned M. A. in literature at the Faculty of Arts, University of Zagreb. He is professional critic and columnist in daily paper *Jutarnji list*. He has contributed to several magazines. He published several novels (*Ovce od gipsa,* 1998; *Nedeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88,* 2002), a study (*Hrvatski fantastičari: jedna generacija / Croatian Fantastic Literature: a Generation*, 2000); and collection of articles (*Vijesti iz Liliputa,* 2001). He lives in Split.

Ante Peterlić (Kaštel Novi, 1936) graduated in English and South Slavic languages and literatures at the Faculty of Philosophy, and in film direction at the Academy of Drama Art, Zagreb. He holds Ph.D. in film studies and teaches at the Department of Comparative Literature. He worked as an art advisor at the film company Zora film, and as an editor in a cultural weekly *Telegram*. He was an assistant director in several feature film, and he directed his own feature film *An Inadvertent Life*, 1969. He published numerous essays, studies, and books: *Concept and Structure of Filmic Time*, 1976; *Basics of Film Theory*, 1977-2001 (several editions); *Essays on Nine Filmmakers*, 1984; *Studies of Nine Films*, 2002. He was a chief editor of *Film Encyclopedia* 1-2 (1986/1990).

Boško Picula (Šibenik, 1973), he graduated politology at the Faculty of Political Sciences in Zagreb. He published in film magazine *Hollywood*. Contributes to the cultural biweekly *Vijenac*, and the film program of Croatian television. Zagreb.

Nenad Polimac (Zagreb, 1949) studied history at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. He publishes on film from 1972; he was editor in film program of Croatian television, and a repertory adviser for film distributing company Kinematografi. From 1990 he is an editor and film reviewer of weekly magazine *Globus*, then of *Nacional*. He was an editor of the magazine *Film* (1975-1979), and edited a monograph on filmmaker *Branko Bauer* (1985). Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), he graduated history and comparative literature at the Faculty of Philosophy,

programa HR te urednik za film u Pro-leksisovu *Hrvatskom općem enciklopedijskom leksikonu*. Objavio knjige poezije *Lov na risove* (vlastita naklada/Meandar, 1999) i *Jagode i čokolada* (Vuković & Runjić, 2002). Suradnik u *Filmskom leksikonu* (u pripremi). Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, Makedonija, 1977). Diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, zaposlen u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Objavljivao o filmu u *Studentskom listu, Revoltu* te *Hollywoodu*. Povijesne radove objavljuje u *Historijskom zborniku*. Zagreb.

Vera Robić Škarica (Buševac, 1949) diplomirala upravno pravo na Pravnom fakultetu u Zagrebu. Od 1973. tajnica u Hrvatskom filmskom savezu. Nakladnica ovog časopisa.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu, stalni je suradnik *Novog lista, Hollywooda, Vijenca* i dr., a bavi se i prevođenjem s engleskog i talijanskog jezika. Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Djeluje kao filmski snimatelj i kritičar. Suradnik *Filmskog leksikona*. 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), režirao kratki igrani film (*Panda & Pandora*, 2002). Zagreb.

Gunnar Strøm (Trondheim, Norveška, 1955). Izvanredni je profesor na Volda University College u Norveškoj. Objavljivao je knjige i članke o animaciji, dokumentarni i glazbeni video. Bio je potpredsjednikom i generalnim tajnikom ASIFA-e i članom vijeća *Cartoona*. Bio je u mnogim žirijima i sastavljao je programe za brojne međunarodne festivale.

Rada Šešić (Bjelovar, 1957), studirala u Sarajevu, živi od 1993. u Utrechtu. U Nizozemskoj režirala tri kratka filma (*Soba bez pogleda*, 1997; *Soske* i plesni film *U prebijeloj samoći*, 2001). Od 1994. član je Udruženja filmskih kritičara Nizozemske, a od 1999. predaje na Fakultetu za teoriju filma i televizije Sveučilista u Amsterdamu (kinematografija Indijskog potkontinenta). Selektor je za indijski film na Rotterdamskom filmskom festivalu, u selekcijskoj je komisiji Zaklade Jan Vrijman, od 2000. u programskom je timu Međunarodnog filmskog festivala u Kerali, Indija. Stalna je suradnica filmskog časopisa *Skrien* (Nizozemska), *Dox* (Danska) te *Film Guide*a (Velika Britanija). Utrecht.

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), diplomirao i magistrirao na Pravnom fakultetu u Zagrebu te na Akademiji kazališne umjetnosti, Zagreb. Bio je dramaturg u Zagreb filmu i Jadran filmu, savjetnik za repertoar u Croatia filmu, režirao

University of Zagreb. He is a contributor to LZ *Miroslav Krleža*, Film program of HTV-a and a cultural biweekly *Vijenac*, editor of film program *Filmoskop* at Croatian radio, and in *Croatian Encyclopedic Lexicon*. He published two books of poetry *Lov na risove* (*Lynx Hunt*, 1999) and *Jagode i čokolada* (*Strawberries and Chocolate* 2002).

Daniel Rafaelić (Bitola, Macedonia, 19th June 1977). He graduated history at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb, employed in Croatian Cinemateque. He has published in several journales and magazines.

Vera Robić Škarica (Buševac, 1949). She graduated at the Law School, University of Zagreb. She works as a general secretary at the Croatian Film Club's Association from 1973. She is a publisher of *Croatian Cinema Chronicle*, here.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956) graduated economy in Rijeka, works as a free-lance journalist for daily paper *Novi list,* film magazine *Hollywood,* cultural biweekly *Vijenac* etc. He is also a translator (English, Italian). Opatija.

Mario Sablić (Zagreb, 1962) graduated film and TV cinematography at the Academy of Dramatic Art, Zagreb. He works as a director of photography, and as a film critic.

Vladimir C. Sever (Zagreb, 1970) graduated journalism at the Faculty of Political Sciences, Zagreb. He is a translator, publishes film and literary criticism in magazines and on radio. He published a book of short stories *Petrino uho* (1998), and has directed a short feature (*Panda & Pandora*, 2002).

Gunnar Strøm (born 1955 in Trondheim, Norway) is Associated Professor at Volda University College in Norway. He has published books and articles on animation, documentary and music videos. He is former Vice President and Secretary General of ASIFA and board member of CARTOON. He has been a jury member and the programme director of international festivals worldwide.

Rada Šešić (Bjelovar, 1957), has studied in Sarajevo, from 1993 she lives in Utrecht. She made three short films in Netherlands (*Room without a view*, 1997; *Soske* and *In White Loneliness*, 2001). From 1994 on she is a member of Film Critics Association in Netherlands, a selector for Indian region for Rotterdam Film Festival, and in program team of International film festival in Kerala, India. Teaches on Indian cinema at the University of Amsterdam. She is correspondent of film magazine *Skrien* (Netherlands), *Dox* (Denmark) and *Film Guide* (UK).

Ivo Škrabalo (Sombor, 1934), graduated and earned M. A. at Law School, University of Zagreb, and graduated at the Academy of Dramatic Art, Zagreb. He was a dramaturgist in film companies Zagreb film and Jadran film, repertory advisor in a company Croatia film. He directed documentary films, wrote film scripts. He was assistant Minister of culture, now a member of Croatian Parliament and professor at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. He wrote the only history of Croatian film (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; second extended edition — *101 godina filma u Hrvatskoj,*

dokumentarne filmove, pisao scenarije, bio pomoćnik ministra kulture, sada zastupnik u Saboru Republike Hrvatske i profesor na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Publicist i filmski kritičar, objavio je dva izdanja cjelovite povijesti hrvatskog filma (*Između publike i države — Povijest hrvatske kinematografije 1896-1980*, 1984; te *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, 1998), te više monografskih knjižica o filmu. Objavio i magisterij (*Samoodređenje i odcjepljenje — Pouke iz nastanka države Bangladeš,* 1997). Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967), diplomirao montažu na ADU, bio više godina urednikom na Radiju 101, sada kritičar i urednik u *Globusu*, suradnik na Hrvatskom radiju. Urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao na NYU, New York City. Izvanredni profesor na Akademiji dramske umjetnosti. Objavio više knjiga (*Filmska opredjeljenja,* 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika,* 1986; *Razumijevanje filma*, 1988; *Teorija filma,* 1994, 2000; *Umijeće filma*, 1996; *Suvremeni film*, 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja*, 2002). Zagreb.

Saša Vagner-Perić (Zadar, 1959), diplomirala jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Lektorica u Matici hrvatskoj i *Vijencu*. Kolumna o jeziku u *Jet-setu*. Zagreb.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na FF u Zagrebu. Objavljivao u brojnim domaćim časopisima i publikacijama. Suradnik na Filmskom leksikonu LZ-a. Stalni suradnik u *Vijencu* i *Filozofskim istraživanjima*. Zagreb.

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. Slobodni novinar. Pomoćnik glavnog urednika *Vijenca*, video kritičar *Vjesnika*, filmski kolumnist časopisa *IQ*, recenzent filmskog programa HTV-a, gostujući urednik u ovom časopisu. Zagreb.

Paul Wells pročelnik je Media Portfolio na sveučilištu University of Teesside, Middlesbrough, England. Mnogo je objavljivao na području animacije, uključujući knjige *Razumijevanje animacije* (Routledge, 1998), *Animacija: žanr i autorstvo* (Wallflower Press 2002) i *Animacija i Amerika* (Rutgers 2002). Pripremio je veći broj nagrađenih radijskih i televizijskih emisija o filmu i popularnoj kulturi, a bio je i kustosom izložbe *Animacija pri Arki* u Međunarodnom kulturnom centru u Dublinu. Trenutačno završava rad na knjizi o Britanskoj Animaciji.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskog radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Zagreb.

1896-1997 / 101 Years of Film in Croatia, 1896-1997, 1998). He is an editor in Croatian Cinema Chronicle, here.

Igor Tomljanović (Zagreb, 1967) graduated film and TV editing at Academy of Dramatic Art, Zagreb. He was a film editor on Radio 101, now is working as a critic and editor in weekly magazine *Globus*, also a correspondent of Croatian Radio. He is an editor in Croatian Cinema Chronicle, here.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943) graduated and earned Ph. D. at the Faculty of Arts, University of Zagreb, gained M. A. at NYU, New York City. He is associate professor at the Academy of Dramatic Art. He has widely published on film, TV. Books: *Filmska opredjeljenja* (*Film Options*), 1985; *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (*Metafilmology, Structuralism, Semiotics*), 1986; *Razumijevanje filma* (*Understanding Film*), 1988; *Teorija filma* (*Theory of Film*), 1994, 2000; *Umijeće filma* (*The Art of Film*), 1996; *Suvremeni film* (*Contemporary Film*), 1999; *Razumijevanje perspektive — Teorija likovnog razabiranja* (*Understanding Perspective — Theory of Visual Perception*), 2002. Zagreb. He is an editor in Croatian Cinema Chronicle, here.

Saša Vagner-Perić (Zadar, 1959) graduated Yugoslav languages and literatures at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb. She is a language advisor at Matica Hrvatska and in cultural biweekly *Vijenac,* also in *Croatian Cinema Chronicle,* here. She is a columnist on language topics in *Jet-Set*. She is a proof-reader in Croatian Cinema Chronicle, here.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976) graduated comparative literature and philosophy at the Faculty of Arts, University of Zagreb. He has published in numerous magazines. He is a contributor to *Film Lexicon* (in preparation), and in cultural biweekly *Vijenac* and academic journal *Filozofska istraživanja* (*Philosophical Investigations*).

Zlatko Vidačković (Šibenik, 1972) studied English and Italian language at the Faculty of Philosophy, University of Zagreb, now is studying politology at the Faculty of Political Sciences. He works as a freelance journalist. He is an assistant chief editor in cultural biweekly *Vijenac*, and contributor in several magazines. He is a guest editor in Croatian Cinema Chronicle, here.

Paul Wells is Head of the Media Portfolio at the University of Teesside, Middlesbrough, England. He has published *Understanding Animation* (Routledge 1998), *Animation: Genre and Authorship* (Wallflower Press 2002) and *Animation and America* (Rutgers 2002). He has also made a number of award winning Radio and Television programs about film and popular culture, and curated the *Animation at the Ark* exhibition at the International Cultural Centre for Children in Dublin, Eire. He is currently working on a book about British Animation.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972) graduated journalism at the Faculty of Political Sciences in Zagreb. Works as a journalist of Croatian Radio. He has published film criticism in a number of magazines and daily papers.

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 — piše Katarina Marić

TV PREMIJERE — piše Ivan Žaknić

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.