Hrvatski filmski

LJETOPIS

Zagreb 33/2003

50 kn, 12 €

DOKUMENTARNI FILM

Čegir
Grozdanić
Heidl
Hribar
Jovetić
Kolbas
Kosanović
Krelja
Krivak
Kukoč
Kukuljica
Kurelec
Marić
Marković
Marušić
Matijašević
Matijević Veličan
Nenadić
Paljan
Pavičić
Pavlinić
Peterlić
Picula
Polimac
Radić
Rafaelić
Rubeša
Sablić
Sever
Šešić
Tadić
Tomljanović
Žaknić

CODEN.HFLJFV

UDK 761.43/45 Hrvat.film.ljeto. god. 9. (2003.) br. 33 str.1-248 ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 33/2003.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

DOKUMENTARNI FILM

A. DOKUMENTARAC: TRENDOVI POSLJEDNJEGA DESETLJEĆA

Rada Šešić: SVIJET GORI, A JESU LI U VATRI I DOKUMENTARISTI? **3**

DESET NAJBOLJIH SVJETSKIH DOKUMENTARACA (devedesete) **9**

Jurica Pavičić: HRVATSKI DOKUMENTARAC DEVEDESETIH **10**

ANKETA: DESET NAJBOLJIH HRVATSKIH DOKUMENTARACA (devedesete) **15**

B. DOKUMENTARAC: DOKUMENTARISTIČKO ISKUSTVO

Hrvoje Hribar: STVARNO, LAŽNO, ULOVLJENO **19**

Katarina-Zrinka Matijević Veličan: ZAŠTO BITI DOKUMENTARIST? **23**

Silvestar Kolbas: DOKUMENTARNI FILM DO KRAJA **34**

Zoran Tadić: ZAPISI S PUTOVANJA **38**

Petar Krelja: MALI OGLASI (ili neuhvatljivost dokumentarca) **49**

OGLEDI IZ NOSTALGIJE

Joško Marušić: RAZUMJELI SMO SE, DOMINE... (Aleksandar Marks; 1922-2002) **77**

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafaelić: KRONIKA (listopad 2002–siječanj 2003). **83**

BIBLIOGRAFIJA **86**

LEKSIKON PREMINULIH: Leopold Fabiani, Zlatko Sačer **89**

ISPRAVCI, HRVATSKE FILMSKE INTERNETSKE STRANICE **90**

FESTIVALI

Diana Nenadić: BEZ BUKE, PRAŠINE I BIJESA — SPLITSKA REVIJA 2002 **91**

NAGRADE, FILMOGRAFIJA — REVIJA 2002 **95**

REPERTOAR

Gošća urednica: Katarina Marić

KINOREPERTOAR **101**

VIDEOREPERTOAR **142**

ARHIVISTIKA I RESTAURACIJA

Mato Kukuljica: PROJEKT ZAŠTITE, RESTAURACIJE I REKONSTRUKCIJE NACIONALNE FILMSKE ZBIRKE (1995-2002) **157**

U POVODU KNJIGA

Igor Tomljanović: ANALIZE KLASIKA (A. Peterlić, *Studije o 9 autora*) **175**

Ivan Žaknić: MODERNIZAM I ISTINA (*Ante Babaja*) **178**

Ante Peterlić: SLIČICE IZ FILMSKE POVIJESTI (M. Tortora, *Cinema fondente*; M. Tortora, *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905*) **180**

TUMAČENJA

Damir Radić: *PSIHO* — VERZIJA GUSA VAN SANTA **183**

Marijan Krivak: FILMOVI O STRANCIMA — TJEDAN AUSTRIJSKOGA ANGAŽIRANOG FILMA **187**

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Vjeran Pavlinić: REALNOST IREALNOG — *Odvratnost, Priviđanja*. **191**

Dejan Kosanović: IMITACIJA I STVARALAŠTVO U RANOM FILMU NA JUŽNOSLAVENSKOM PODRUČJU **203**

Željka Matijašević: ISUS U MREŽASTIM ČARAPAMA **213**

Tomislav Čegir: NOVIJA ROMANTIČNA KOMEDIJA **221**

SAŽECI (na hrvatskom) 227

O SURADNICIMA 243

UPUTE SURADNICIMA 246

DOCUMENTARY

A. DOCUMENTARY TRENDS IN THE LAST DECADE

Rada Šešić: THE WORLD IS IN FLAMES, ARE DOCUMENTARY FILMMAKERS IN IT? **3**

Jurica Pavičić: CROATIAN DOCUMENTARY IN THE NINETIES **9**

THE POLL: THE BEST CROATIAN DOCUMENTARIES OF THE NINETIES **15**

B. A DOCUMENTARY EXPERIENCE

Hrvoje Hribar: THE REAL, THE FALSE, THE CAUGHT **19**

Katarina-Zrinka Matijević Veličan: WHY MAKE DOCUMENTARIES? **23**

Silvestar Kolbas: DOCUMENTARY TO THE LAST **34**

Zoran Tadić: TRAVELLING NOTES **38**

Petar Krelja: NEWSPAPER ADDS — A DOCUMENTARY STORY **49**

ESSAYS IN NOSTALGIA

Joško Marušić: WE UNDERSTAND EACH OTHER... (Aleksandar Marks; 1922-2002) **77**

CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafaelić: THE CHRONICLE (October 2002–January 2003). **83**

BOOKS AND MAGAZINES **86**

LEXICON OF THE DECEASED: Leopold Fabiani, Zlatko Sačer **89**

ERRATA, WEB-SITES **90**

FESTIVALS

Diana Nenadić: NO SOUND, DUST OR FURY — SPLIT FESTIVAL OF NON-PROFESSIONAL FILMMAKING, 2002 **91**

AWARDS AND FILMOGRAPHY — SPLIT FESTIVAL 2002 **95**

FILM REPERTOIRE

Guest editor: Katarina Marić

THEATRES **101**

VIDEO AND DVD **142**

ARCHIVES AND RESTAURATION

Mato Kukuljica: THE PROJECT OF PROTECTION, RESTAURATION AND RECONSTRUCTION OF THE NATIONAL FILM COLLECTION (1995-2002) **157**

DISCUSSING BOOKS

Igor Tomljanović: ANALYSING THE CLASSICS (A. Peterlić, *Studije o 9 filmova/Studies of 9 films*) **175**

Ivan Žaknić: MODERNISM AND TRUTH (*Ante Babaja,* a monograph) **178**

Ante Peterlić: IMAGES FROM THE HISTORY OF CINEMA (M. Tortora, *Cinema fondente*, M. Tortora, *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905*) **180**

INTERPRETATIONS

Damir Radić: *PSYCHO* — GUS VAN SANT'S VERSION **183**

Marijan Krivak: FILMS ABOUT ALIENS — THE WEEK OF AUSTRIAN ENGAGED CINEMA **187**

STUDIES AND RESEARCH

Vjeran Pavlinić: THE REALITY OF NON-REAL — *Repulsion*, *Images* **191**

Dejan Kosanović: IMITATION AND CREATION IN EARLY CINEMA IN THE SOUTHSLAVIC REGION **203**

Željka Matijašević: JESUS IN FISHNET STOCKINGS **213**

Tomislav Čegir: RECENT ROMANTIC COMEDY **221**

ABSTRACTS (in English) 227

ON CONTRIBUTORS 243

INSTRUCTIONS TO THE CONTRIBUTORS 246

Hrvatski filmski LJETOPIS

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., god. 9. (2003), br. 33
Zagreb, ožujak 2003.

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

Za nakladnika:
Vera Robić-Škarica

Uredništvo:
Nikica Gilić (izvršni urednik), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (glavni urednik), Katarina Marić (gostujuća urednica)

Likovni urednik:
Luka Gusić

Lektorica:
Saša Vagner-Perić

Prijevodi na engleski:
Mirela Škarica

Priprema:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Tisak:
Tiskara CB Print, Samobor

Hrvatski filmski ljetopis izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka.

Cijena ovom broju 50 kn

Žiro račun: Zagrebačka banka,
br. računa: 2360000-1101556872

Godišnja pretplata: 150.00 kn
Za inozemstvo: 60.00 USD, 60.00 €
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: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

Web stranica: www.hfs.hr

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

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

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

Na naslovnoj stranici: *Glenn Miller 2000* (Tomislav Gotovac)

THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE
ISSN 1330-7665
UDC 791.43/.45
Hrvat.film.ljeto., Vol 9 (2003), No 33
Zagreb, March 2003
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 (executive editor), Bruno Kragić, Diana Nenadić, Ivo Škrabalo, Igor Tomljanović, Hrvoje Turković (chief editor), Katarina Marić (guest editor)

Design:
Luka Gusić

Language advisor:
Saša Vagner-Perić

Prepress:
Kolumna d.o.o., Zagreb

Printed by:
Tiskara CB Print, Samobor

CCC is published quarterly, with circulation of 1000 copies

Price of each copy: 12 €

Subscription abroad: 60 US Dollars, 60 €
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: vera@hfs.hr
hrvoje.turkovic@zg.tel.hr
diana@hfs.hr
nikica@hfs.hr

Web site: www.hfs.hr

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

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

Cover photo: *Glenn Miller 2000* (Tomislav Gotovac)

UDK: 791.43-92(100)

Rada Šešić

Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi?

(Sadašnji trenutak dokumentarnoga filma u svijetu)

Nakon 11. rujna 2001. svijet više nije isti kao prije. Dokumentaristi koji se bave opserviranjem svijeta i vizualnim meditacijama o njemu također su promijenili žarište interesa. Festivali dokumentarnog filma, koji smatraju da uvijek trebaju reflektirati aktualnu sliku svijeta, prilagođuju svoje koncepcije događanjima o kojima mediji svakodnevno izvješćuju. Profil dokumentarnoga stvaralaštva u svijetu također je izmijenjen. *Kako se uhvatiti ukoštac sa stvarnošću* pitanje je kojim se odnedavna bave svjetski festivali dokumentarnog filma.

Jedan od njih, statističari kažu najveći na svijetu, IDFA u Amsterdamu (450 000 gledatelja, 1500 gostiju, oko 200 filmova) imao je prošloga studenog za centralnu temu *U što Ti vjeruješ?*. Pitanje je zapravo retoričko i odnosi se na stanovnike cijelog svijeta, jer granice između Istoka i Zapada počinju blijedjeti, a strah, terorizam, fundamentalizam, agresija i mogući ratovi postali su dio stvarnosti kako najsiromašnijih i najzaostalijih tako i onih najrazvijenijih i najbogatijih. Kako na to reagiraju dokumentaristi? *Hoće li se i dalje baviti svojim mikro svijetom, osobnim, meditativnim pitanjima o vlastitu mjestu u porodici, o seksualnim preferencijama, hoće li i dalje kreirati vizualne bilješke dnevničkog tipa ili će se 'probuditi' i početi postavljati ozbiljna i relevantna pitanja o svijetu oko njih?*, pita se na debatnim razgovorima svjetskih festivala. Filmovi o teroristima, samoubojicama koji vjeruju da svojom smrću, kojom oduzimaju u jednom času živote još desetine drugih ljudi iz redova 'neprijatelja', rade za opće dobro (npr. film *Uzvišeno žrtvovanje* Vatche Boughourjiana iz Libanona o gerili Hezbollah), dobivaju, unatoč televizijskoj strukturi i osrednjoj kvaliteti, sve više prostora u festivalskim programima. Prilično oskudan vizualni izraz tih filmova, jednostavan montažni postupak te česta zastarjela metoda uporabe komentatorskog glasa, kompenzirani su aktualnošću teme, šokantnošću snimaka te odvažnošću autora da progovori o temi koja ga možda može stajati života. Kreativnost, karakteristična za autorski dokumentaristički pristup, nadomještena je žestinom sadržaja.

Promijeniti svijet

Jedan od filmova koji se pita koliko dokumentarne snimke mogu doista promijeniti svijet, utjecati na medije, na odluke političara, na javno mnijenje u svijetu, kanadski je film *Vidjeti znači vjerovati* s podnaslovom *Kućne kamere, ljudska prava i vijesti* redateljskoga dvojca Petera Wintonicka i Katerine Cizek. Wintonick je iskusni dokumentarist koji se već cijelo desetljeće bavi pitanjem medija, njegove istinitosti i moći utjecaja, osobito televizije, pitanjem odnosa moćnih i slabih, terorizma i ljudskih prava. Wintonickov je najpoznatiji film dokumentarac o Noamu Chomskom, u kojem taj teoretičar i politički filozof analizira ozbiljnost odnosa medija i politike. Film *Vidjeti znači vjerovati* govori o promjenama koje su unijele male, pokretne kamere u svijet vijesti i političkih izvješća. Osobito, tvrdi se u ovom filmu, nakon 11. rujna 2001, kada je velik broj Njujorčana koji posjeduje kućne kamere instinktivno snimao i bilježio tragediju, pa su te slike poslije ušle u razne dokumentarističke, filmske ili televizijske zapise i potkrepljivale izrečene teze o užasu, terorizmu, sveprisutnom strahu, o fundamentalizmu, opasnosti od islama itd. Ukratko, teza je filma da je mala, kućna videokamera postala moćno političko oružje. Socijalni radnici te oni koji rade na projektima obrane ljudskih prava u svijetu bilježe malim kamerama sve ono o čemu govore poslije u svojim analizama.

Prateći aktivnost Filipinca Hoeya Lozana, koji se bori za ljudska prava u svojoj zemlji, autori filma dovode nas u najbliskiji kontakt s teroristima. Susret takve vrste bio bi posve nemoguć bez tajnih snimaka skrivene male kamere. No, autori također ističu kako upravo takve snimke, budući da su snažne i izravne, mogu lako biti zlouporabljene u propagandne svrhe.

U filmu se prezentiraju i snimci Miloševićeva sloma snimljeni malim, kućnim kamerama.

Milošević je zapravo na proteklom festivalu IDFA bio poput kakva junaka, njegove su fotografije nekoliko puta objavljene u dnevnim festivalskim novinama, o njemu se dosta pričalo, a sve to u povodu britanskoga dokumentarca *Milošević — ili kako se postaje diktator* Leslieja Woodheada. Taj veteran dokumentarizma, koji se između ostalog proslavio prije koju godinu još jednim filmom ostvarenim na Balkanu, potresnim djelom *Krik iz groba*, o srebreničkoj tragediji, bio je gost mnogih rasprava, intervjua, osvrta o dokumentarnom filmu danas itd. Njegove prognoze nisu baš blistave, Woodhead naime smatra kako je dokumentarni film mrtav. On drži da je dokumentarno stvaralaštvo neraskidiv dio televizijske produkcije, a TV-kuće, barem u Britaniji, kaže on, okreću leđa dobrom dokumentarnom filmu i posvećuju se programu tipa 'veliki brat' ili, kako Woodhead kaže, »*reportažama o lijepim ljudima koji odlaze na predivna mjesta na svijetu, uživaju i odmaraju se*«. Njegov je film, unatoč auto-

Vidjeti znači vjerovati, P. Wintonicka i K. Cizek

rovoj reputaciji, bio prikazan na novom, četvrtom kanalu BBC-a, televiziji koja mnogima nije dostupna, čak ni samom autoru. Tako ni Woodhead nije imao priliku vidjeti svoj film na malom ekranu. Time je istina o Miloševiću, smatra autor, ostala nepoznata širem gledateljstvu u Engleskoj. Na pitanje zašto je napravio film o Miloševiću odgovorio je da je taj diktator vrlo intrigantna ličnost današnjice, da je diktator o kojem se malo zna. No, ruku na srce, Woodheadov ambiciozan i vrlo skup projekt nije donio onima koji otprije prate ovu temu, mnogo novog. Razgovori s Miloševićevom suprugom Mirom Marković imaju predvidljiv tok, a sugovornici, ministri iz Miloševićeva doba te oni iz postmiloševićevskoga razdoblja, svi su potpisani na isti način — *bivši ministar XY* — te tako njihove izjave gube kontekst, a samim time i važnost. Očigledno, iskusan dokumentarist nije imao najbolje savjetnike te je ovaj film zanimljiv samo onima koji iz velike daljine prate politička zbivanja na Balkanu, a onima koji su bliži temi ovo je samo jedan u nizu filmova koji 'prežvakavaju' već viđeno i brkaju povijesne činjenice.

Utoliko je zanimljivija činjenica da dobro pakiranje koje vrvi arhivskim snimcima, intervjuima sa svjetskim političarima, izvrsnim snimcima iz zraka, noćnim sekvencama itd. uvijek naiđe na otvorena vrata i povjerenje velikih festivala, dok mali filmovi o istoj temi, koje su napravili lokalni autori (npr. ex-Jugoslaveni) nailaze na sumnjičavost i predrasude o političkoj i nacionalnoj podobnosti, neutralnosti, historiografskoj ispravnosti autora. Utoliko se teza koju je Nenad Puhovski postavio kao okosnicu razgovora na dvodnevnom seminaru u Dubrovniku (listopada 2002) — *Viđeni očima drugih* — potvrđuje kao relevantna i aktualna.

No, dok Woodhead kaže da u Britaniji gledanost dokumentaraca snimljenih u zemljama u razvoju opada za 50 posto, a onih snimljenih u samoj Britaniji za 42 posto, u Skandinaviji je situacija drukčija. Urednica dokumentarnog programa na Finskoj televiziji Leena Pasanen ističe kako gledatelji u njezinoj zemlji cijene dobar dokumentarac te ona ulaže novac u kreativne, autorske projekte. Jedan od takvih je novi film Litavca Audriusa Stonysa, koji na vrlo poetičan, ekspresivan način, istražuje svijet starih i nemoćnih. Filmska sudbina tog dokumentarista, kojega karakterizira vrlo osebujan vizualni izraz i nekonvencionalna narativna struktura, posve je netipična. Naime, on je jedan od rijetkih koji se uspio održati praveći isključivo takvu, vrlo autorsku, vrstu dokumentaraca te ih plasirati i na zapadnom tržištu. No, čini se da je upravo njegov primjer ili onaj ruskog autora Viktora Kosakovskog iznimka koja potvrđuje pravilo. Ili, bolje rečeno, njihovi su primjeri potrebni i samom zapadnom televizijskom tržištu da potvrde kako su urednici 'širokih' pogleda, kako prihvaćaju i autore nekonvencionalnoga, nenarativnog pristupa.

Najuspješniji je među takvima danas već vrlo proslavljen autor Viktor Kosakovski, dokumentarist iz St. Petersburga. On uspijeva živjeti isključivo od svojih dokumentarnih filmova prodajući ih Njemačkoj televiziji te BBC-u, Nizozemskoj i Belgijskoj televiziji, ARTE-u, a ponekad njegov rad bude distribuiran i u art-kinima na Zapadu. Prvi uspjeh autor je doživio upravo na festivalu IDFA osvojivši glavnu nagradu *Joris Ivens* impresivnim, crno-bijelim, gotovo bez riječi ostvarenim dokumentarcem *Bjelovi*. Film govori o životu žena u malom, zabitom ruskom selu zimi. Poslije je Kosakovski uspio dobiti mnogo veći budžet za film *Srijeda,* u kojem je pratio nekolicinu ljudi rođenih istoga dana u istom gradu kao i on sam. No, Kosakovskog je najviše proslavila dokumentarna trilogija o ljubavi koju je završio dijelom snimljenim u dječjem vrtiću. Na prošlom festivalu IDFA Viktor je dobio specijalnu nagradu žirija, a mnogi su se pitali zašto ne i glavnu nagradu. Njegov najnoviji film se zove *Tiše* i autorova je opservacija mikrosvijeta, dijela ulice upravo ispred njegove kuće. Više od godinu dana autor je pratio kroz prozor, uvijek s istoga mjesta, događanja koja su ponekad bila komična, ponekad tužna. Najdojmljivije se sekvence stalna ponavljanja popravljanja ceste, stalno kopanje, zatrpavanje pa opet otkopavanje. Sve je snimljeno postupkom piksilacije uz dosta pretapanja. Montažni rezovi ističu apsurdnost ovih radnji te film postaje vrlo komičan i podsjeća na stil *slapstick*-komedija. U filmu uopće nema riječi, tek na samom kraju jedna stara žena ljutito podvikne onima koji buče na ulici »-*Tiše!*«. Ostvaren u stilu nijemih filmova, izvrsno snimljen s kućnom DV-kamerom, istančano montažno povezan, ovaj je film zapravo osebujan dokument o vremenu te tako i snažan socijalni pa i politički zapis. Zanimljivo je da je glavni žiri IDFA-e, koji dodjeljuje nagradu *Joris Ivens*, a raspravljao je o ovom filmu kao o kandidatu za nagradu, bio prilično neusuglašen. Dok se većini članova činilo kako taj film kvalitativno odskače od većine ostalih u konkurenciji (20 filmova duljih od 60 minuta natjecalo se za tu nagradu), neki su vrlo snažno isticali kako su apsolutno protiv filmova takva (autorskog) pristupa te da su pravi dokumentarci uvijek politički ili socijalno angažirani filmovi.

Kultura oružja i ono što 'Zapad želi čuti'

Kako je svijet nakon 11. rujna 2001. okrenut uglavnom prema Americi i reakcijama njezina predsjednika prema islamskim zemljama, film *Kuglanje za Columbine* Amerikanca Michaela Moorea bio je apsolutni favorit festivala. Film obrađuje iznimno zanimljivu temu — slobodna prodaja oružja u Americi i potreba Amerikanaca da se privatno naoružavaju i sami brane (nama ne treba policija, kaže se u fil-

mu). Na intrigantan, često humorističan način, film iznosi uznemirujuće podatke o nasilju u SAD. Jedan od sugovornika u filmu je i Charlton Heston, glumac koji je već godinama i predsjednik udruženja za slobodno naoružavanje. Film je odmah nakon festivala IDFA došao u nizozemska art-kina i ima prilično velik uspjeh. Aktualnost političkih zbivanja u SAD te zapitanost nad etikom Amerikanaca koji se osjećaju pozvanim da sude o nasilju i terorizmu upravo zbog tragičnih događanja u New Yorku izvedena je u filmu do apsurda. Naime, glavna tema filma zapravo je potraga za uzrocima ubojstava po školama, robnim kućama, čitaonicama itd., u kojima je samo u jednoj godini ubijeno više od jedanaest tisuća ljudi, najčešće djece. Isto tako, vrlo često, djeca su i sama ubojice jer je oružje u mnogim kućama nadohvat ruke. Film zapravo i ide tragom masakra koji su se dogodili po školama gdje su školski kolege poubijali pola razreda. Jedan od crnohumornih dijelova filma je i onaj kada redatelj odlazi u banku u kojoj, ako otvorite štednu knjižicu, dobivate na dar pušku i metke. Zašto se u Kanadi kuće gotovo i ne zaključavaju, dok u Americi mnogi imaju čak po pet brava, istražuje autor u filmu. Strah, prijetnja, bezumlje... kruže Amerikom, no da li je to zbog etnički šarolika stanovništva, mentaliteta Amerikanaca, trenutne politike ili izvanjskog neprijatelja? Šarmantno urađen vrlo ozbiljan istraživački dokumentarac u kojem glavnu riječ vodi upravo sam Michael Moore, simpatični debeljko vrckavih komentara i izravnih intrigantnih pitanja, spojio je aktualno i autorsko na najbolji način te se film gleda s velikim zanimanjem poput napeta trilera.

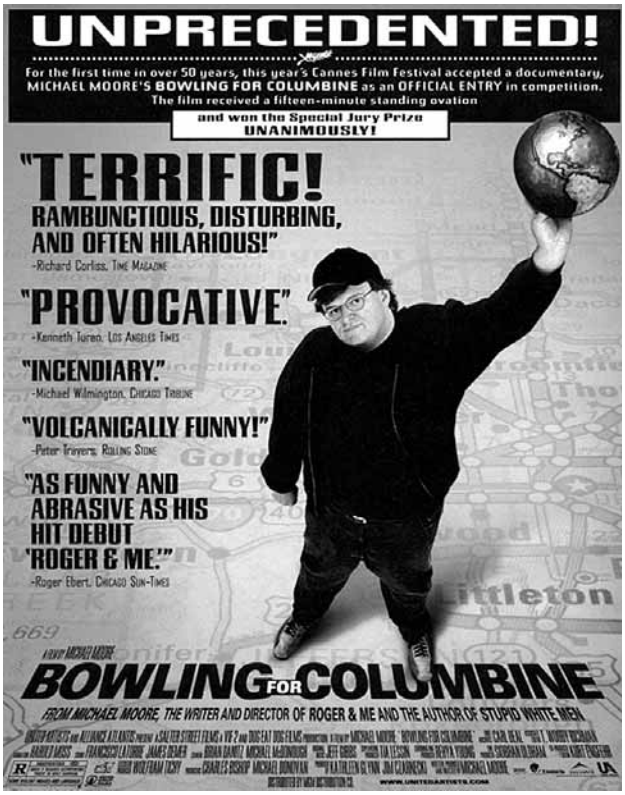
Velike sage o običnim ljudima koje autori prate više godina ponovno su *in,* no u korelaciji s društvom. Od dokumentarista se očekuju političko-filozofski komentari o svijetu koji ih okružuje, pa čak i kada je glavni junak filma pojedinac. Njegov se život nadasve analitički promatra kroz prizmu društva i brige tog istog društva o pojedincu, koji je najčešće 'posrnuo', ubio nekoga, pobjegao od kuće, silovao... Takav je, recimo, film *Stevie*, pobjednik festivala IDFA u Amsterdamu 2002. Film je rezultat više stotina sati materijala redatelja Stevea Jamesa iz države Illinois, koji je o svom susjedu, gnjevnom dječaku labilna karaktera i nesretna djetinjstva, Stevieju Fieldingu, već napravio jedan dokumentarac. Sada, deset godina poslije, redatelj, koji je u međuvremenu bio nominiran i za *Oscara* za dokumentarac *Snovi nadanja*, vraća se u svoj rodni grad na proslavu mature. Usput je htio napraviti kratki portret svoga problematičnog, hiperaktivnog prijatelja iz djetinjstva. No, sudbina koja je zadesila posrnuloga mladića te njegova krhkost u svijetu koji ne mari za okolnosti koje marginalce dovode do tragedija nagnala je redatelja da se Steviejem i društvom oko njega bavi više godina. »*Kao društvo*«, kaže redatelj, »*mi smo svi odgovorni za ljude kakav je moj Stevie, te temu ovogodišnjeg festivala u Amsterdamu* U što Ti vjeruješ *osjećam veoma bliskom.*« Redatelj je pratio Stevieja četiri i pol godine, pokušavajući učiniti nešto za junaka koji mu je u međuvremenu postao blizak prijatelj. »*Ovo je najteži film koji sam ikada radio*«, kaže autor, »*ali i najiskreniji.*«

Ljudi poput junaka tog američkog filma isti su oni koje analizira Michael Moore u svom dokumentarcu u kojem govori o potrebi sunarodnjaka za oružjem i ubijanjem. Junak filma *Stevie* pronalazi utočište u organizaciji Bratstvo Arijevaca, koja ga iskušava nagovaranjem da bejzbol-palicom ubije nekoga. »*Stevie*«, izjavljuje redatelj, »*postao je na neki način moja osobna odgovornost te, da nisam pokušao ništa promijeniti nabolje u njegovu životu, ne bih mogao ni sam sa sobom više živjeti.*«

Michael Moore

Filmovi koje sve češće gledamo na festivalima ukazuju da dokumentarist postaje netko tko daje indikacije dobra i zla u društvu, netko tko pokušava popraviti, promijeniti, utjecati na situaciju u društvu, biti aktivan sudionik društva, a ne samo pasivan promatrač koji radi filmove iz osobnog poriva i užitka.

Upravo to se od stvaralaca dokumentarnih filmova i očekuje, kako naglašavaju selektori scenarija u Nizozemskom fondu za film. »*Vrijeme je da dokumentaristi postanu antene društva te da hvataju impulse koje društvo šalje i prenose ih gledateljima. Oni moraju signalizirati što se u društvu događa. Lako je napraviti danas film o Miloševiću, zašto nitko ne napravi film o Pimu Fortijnu (političar desne orijentacije ubijen u atentatu u proljeće ove godine u Nizozemskoj)*«, pitaju se sudionici festivalskog seminara o sadašnjem trenutku filma. »*Svijet gori, no pitanje je da li su u vatri i dokumentaristi*«, sugeriraju negativan odgovor predstavnici koji financiraju film u Nizozemskoj. »*Lako je i udobno kritizirati obrezivanje žena u Africi*«, komentirali su dokumentarac *Dan koji nikad neću zaboraviti* čuvene britanske autorice Kim Longinoto. Taj šokantni film autorice s glasom zrele, dobro pripremljene i uvijek zanimljive dokumentaristice, (osobito nakon filma *Razvod na iranski način*) nije mnogo više od zanimljive reportaže o djevojkama koje očekuje ritualno obrezivanje klitorisa, običaj koji obilježava njihovu kulturu i koji stoga roditelji pod svaku cijenu žele obaviti. Grupica osviještenih djevojčica koje su saznanje o tom, prije svega užasno bolnu iskustvu, dobile ili od starijih sestara ili od prijateljica, odlučuje pobjeći od kuće i naći utočište u gradskom udruženju koje im privremeno pruža krov nad glavom i daje sigurnost. Sukob tradicije i zdrava razuma, razgovori koje vode djevojčice i njihovi roditelji, najjača je nota toga televizijski profiliranog dokumentarca. Očigledno, i autorice poput proslavljene Kim Longinoto, kojoj nije više problem naći distributera za svjetsku promociju filma, padaju u zamke senzacionalizma i postaju reporteri onog »*što Zapad želi vidjeti i čuti*«, a danas je to ponajprije 'primitivizam' islamskog



Plakat filma *Kuglati za Columbine* M. Moorea

svijeta. Unatoč važnosti koju progovaranje o toj okrutnoj tradiciji u pojedinim dijelovima Afrike ima, tako pojednostavnjeno profiliran film samo se uklapa u predrasude koje o 'svijetu islama' ionako već postoje te se jaz koji dijeli Istok i Zapad samo produbljuje. U tom slučaju, dokumentaristi nisu nimalo konstruktivni, nego mogu postati čak i destruktivni.

Zapravo, mogu li tu ulogu, koja im se nameće, ponijeti dokumentaristi svijeta, pitanje je koje ima čvrsto utemeljenje. Hoće li nas možda i oni, poput političara, odvesti na stranputicu. Jedan od filmova prisutnih na festivalu IDFA bio je i finski dokumentarac *Bez moje kćeri*, koji se osvrće na istinitost iskaza u američkom filmu *Ne bez moje kćeri*. U tom impresivnom igranom filmu napravljenu prije nešto više od deset godina Sally Field sjajno je odigrala ulogu majke Betty Mahmoody, koja je riskirala život kako bi ilegalno pješice izašla iz Irana sa svojom petogodišnjom kćerkom te tako pobjegla od tlačenja oca, doktora Mahmoodyja, i vratila se u svoju domovinu Ameriku, gdje je poslije napisala knjigu.

Na IDFA u Amsterdamu pojavio se, kao gost, pravi dr. Mahmoody, junak dokumentarnoga filma *Bez moje kćeri,* kako bi svjedočio o lažnosti iskaza u knjizi, a na kojima je američki igrani film zasnovan. Junak filma i publika u Amsterdamu vodili su oštre rasprave nakon projekcije dokumentarca, najčešće se osvrćući na razlike svijeta Zapada i Istoka. Činjenica da je dolazak stvarnoga junaka filma netko financirao i time upravo želio proizvesti žestoke rasprave, rasprave o politici, a ne o samom filmu, ukazuje da producenti, autori iz Finske Alexis Kouros i Kari Tervo, a tako i festivalski organizatori, režiraju unaprijed 'vruće teme' o kojima će mediji pisati, a publika ih prepričavati. Kreativna strana dokumentarca nije vrijedna spomena, tako da je jasno koji kriteriji dovode pojedine filmove na festivalski 'meni'.

Dokumentarizam i 'Treći svijet'

Većina je važnih festivala dokumentarnog filma u Europi, u Francuskoj (Marseille), Nizozemskoj (IDFA), Britaniji (Sheffiled), te u Kanadi (Toronto Docs), no prije nekoliko godina i Južna Amerika dobila je relevantan festival koji se održava pod motom — *To je sve istina*. Festival se svakoga proljeća održava u Brazilu. Autori u ovoj zemlji tako su sve više upoznati sa svjetskim tokovima u dokumentarnom filmu. Jedan od njih, vrlo relevantan autor iz São Paula, Joao Moreira Salles, komentira: »*Filmovi koji imaju misiju odvratni su.*« Iako je autor i sam poznat po angažiranim filmovima koji ukazuju na loše pojave u društvu, osobito po filmu koji govori o sukobu policije i preprodavača droge u favelama Rija i São Paula, njegova distinkcija između angažiranog dobrog filma i filma u kojem je samo 'poruka' bitna je vrlo oštra. Ono što autora osobito nadahnjuje napetost je između svijeta koji redatelj filmski obrađuje i svijeta koji sam redatelj o tom svijetu stvara. Njegovo poimanje dokumentarnoga filma daleko nadilazi shvaćanje postupka *cinéma vérité*.

Autor ističe kako se njegovo shvaćanje dokumentarističkoga stvaralaštva mijenjalo sa svakim njegovim novim projektom. »*Najprije sam htio objasniti svijet, kasnije predstaviti, pokazati svijet koji vidim, da bih poslije shvatio kako film može zapravo mijenjati taj isti svijet. Samim tim što uperim kameru u nekoga, ja vidim da se on mijenja, da on želi iskoristiti kameru za svoje svrhe. Naime, napravio sam film o nogometašu Caju i bio očevidac promjene tog lika tijekom snimanja filma. Pred kraj snimanja, nogometaš je pokušao zavesti kameru i povratiti filmom dio svoje stare slave. On se nastojao predstaviti kao netko tko zapravo nije, pokušao je lagati kameri. Upravo očiglednost toga procesa dala je mom filmu iskrenost. Ili, recimo, tijekom snimanja filma o brazilskom političaru Luli, zapazio sam kako dio moje apolitične filmske ekipe postaje politički zagrižen te sam i to inkorporirao u sam film.*« Dokumentarni film u Brazilu ima sve veću važnost te se već počelo događati da su poneki dokumentarci gledaniji od igranih filmova, a brazilski igrani film koji je zasnovan upravo na istraživanju za potrebe dokumentarnoga filma, o ratu unutar svijeta preprodavača droge, gledaniji je od bilo kojeg američkog igranog filma u glavnom gradu.

Upravo takav proces, sličan onom koji spominje brazilski dokumentarist, a koji je nastajao za snimanja filma posve nepredviđeno, događao se ispred kamere redateljice Jessice Woodworth. Njezin *Dnevnik djevica* postao je zapravo filmski zapis o liberalizaciji 28-godišnje Marokanke, koja je bila obećana jednom muškarcu, a tijekom samog filma zaljubljuje se u drugoga. Intimnost, iskrenost i otvorenost protagonistice ovog debitantskog dokumentarca djelomice je rezultat činjenice da je redateljica već otprije bila bliska prijateljica te marokanske intelektualke, koju je djed obećao susjedu još dok je bila mala. Zaplet počinje ne saznanjem da je mlada ljepotica obećana nekom starijem čovjeku, nego saznanjem

da je ni taj muškarac više ne želi oženiti jer ju je u času ushićenja držao za ruku, a što po islamu, vjeruje budući mladoženja, nije dopušteno ako par još nije vjenčan. Film je zapravo potraga za odgovorom na pitanje da li je ta tvrdnja u skladu s K'uranom ili nije te da li je brak odista nemoguć nakon tog 'ekscesa intimnosti'. Putujući Afrikom od imama do vjerskih škola, teoretičara islama, etičara itd. u potrazi za odgovorom, redateljica predlaže marokanskoj prijateljici da predahnu od zamorna tempa snimanja te da provedu zajedno nekoliko dana u njezinu domu u Bruxellesu. Na putu vlakom, Marokanka u kupeu upoznaje mladoga iranskog izbjeglicu i spoznaje, prvi put u životu, snagu osjećaja zaljubljenosti. Pred očima kamere, tj. gledatelja, glavna junakinja preobražava se u samosvjesnu djevojku koja odjednom zna što želi i više joj nitko ne treba potvrđivati ispravnost ili grešnost njezina životnog nazora. Dokumentarac je odmah otkupljen za nekoliko televizija jer se i tematski, a i po pristupu, uklapa u ono što gledatelji žele vidjeti; Amerikanka koja živi u Belgiji, Jessica Woodworth, komentira svoje shvaćanje cijeloga tog puta koji je prošla s Marokankom te tako film nosi potpuno zapadnjački 'štih' a obrađuje vrlo intimistički temu koja je 'vruća' — represivnost islama i mogući otpor njemu. Ova opaska ni u kom slučaju ne znači da film nije zanimljiv.

Istraživanje nizozemske javne televizije pokazalo je da su dokumentarci rado viđeni na malom ekranu; samo u prošloj godini na tri domaća TV-programa prikazano je 1268 dokumentarnih filmova, što iznosi 857 sati emitiranja. Najveći broj filmova, čak 59 posto ostvareno je u nacionalnoj produkciji, dok je preostali dio kupljen, uglavnom iz zapadnoeuropskih zemalja — 32 posto. Zanimljivo je da je najveći broj filmova o umjetnosti i medijima, dok ih je tek 13 posto politički orijentirano.

No, činjenica je da je vrlo malo filmova iz istočne Europe ili recimo, iz Azije i Afrike. Većina tema koje se odnose na te zemlje obrađuju zapadnoeuropski, američki, kanadski ili čak australski redatelji. Tako autori iz 'Trećeg' ili tzv. 'Drugog svijeta' postaju zapravo filmska kolonija dokumentarističke industrije 'Prvoga svijeta'. Situacija je često ovakva: zemlje Trećeg svijeta imaju slabo razvijenu, korumpiranu kinematografiju, još češće i televiziju, te je autorski, idejno slobodnjački tip dokumentarca vrlo teško proizvesti. Neki od autora iz tih zemalja okreću se fundacijama za film koje se nalaze mahom u zapadnim zemljama. Često se autori 'samocenzuriraju' kako bi udovoljili kriterijima komisija u kojima poglavito sjede Zapadnjaci, no čak ako i beskompromisno izlože svoju ideju i dobiju novac za film te ga uspiju završiti, njihova će djela vrlo rijetko biti otkupljena za televizijsko prikazivanje na Zapadu, a tek povremeno bit će izabrana za glavne programe relevantnih festivala. A o kinodistribuciji nema niti govora. Iako zaklade poput nizozemske *Jan Vrijman* (dobila je ime po preminulom autoru dokumentaraca koji je pomagao dokumentaristima iz malih i manje razvijenih zemalja) potpomažu ne samo istraživanje i produkciju nego i distrubuciju filmova, kako na Zapadu tako i zemljama u kojima je film napravljen, tek rijetkim sretnicima film otkupi neka zapadnjačka televizija ili distributer te bude i adekvatno plaćen.

Mostovi između Istoka i Zapada

Sva pitanja koja se nameću promatranjem situacije u svijetu dokumentarnoga filma danas ne mogu biti riješena u kratku razdoblju i bez zajedničke suradnje. No, dobro je da se stanje analizira, neujednačenosti zapaze te će možda i neko rješenje biti smišljeno. Recimo, međunarodni festival dokumentarnog filma nazvan *U sjeni,* koji se već nekoliko godina održava u isto vrijeme kada i velika IDFA, i to u vrlo uglednom amsterdamskom art-kinu Rialto, ima sve više pobornika. Festival je počeo kao protest odbijenih ili onih koji se ne slažu s koncepcijom IDFA-e da bi u posljednjoj godini postao podijem na koji računaju svi oni dobri, često gnjevni, autori koji imaju štošta reci mimo prevlasti '*moćnih, etabliranih, te time i manje hrabrih i konvencionalnih*'.

Zato ne čudi da je jedna od tema o kojoj se raspravljalo tijekom festivala IDFA bilo i pitanje: zašto ima tako malo istočnoeuropskih filmova u programu? Pitanje je postavio predstavnik Češkog festivala u Jihlavi. Taj tek nedavno ustanovljen festival želi se etablirati kao 'most' između Istoka i Zapada. Prošle godine bio je organiziran i *Pitching Forum* za istočnoeuropske autore. Cilj je bio — trenirati autore koji nemaju nikakva iskustva u prezentaciji svojih ideja urednicima s televizija te predstavnicima filmskih fundacija koje također mogu biti zainteresirani sufinancijaši. Neki od autora poslije su izlagali svoje scenarije na velikom Forumu u Amsterdamu tijekom festivala IDFA i pokazali mnogo bolje rezultate nego na '*pitching*-premijeri'u Jihlavi. No, ono što je osobito zanimljivo, a što organizatori posebice ističu, jest da nije riječ o festivalu koji se fokusira na dokumentarce o ljudskim pravima, političkim problemima i sl. (kao većina drugih u istočnoj Europi), nego se radi o festivalu koji ističe kreativne, autorske dokumentarne filmove koji imaju veliku tradiciju u istočnoeuropskim zemljama. Time će se, vjeruju organizatori, ponovno vratiti vjera u dokumentarni film kao autorski, umjetnički iskaz o svijetu, a što se u posljednjih petnaest godina gotovo posve izgubilo.

Iranski autori, kao i Arapi, bez obzira da li dolaze iz Alžira ili Palestine, suočeni su danas na filmskim festivalima s pitanjem — kakva je veza između terora i islama, ima li autorskih sloboda u zemljama s muslimanskom većinom itd. Tako su u Amsterdamu održane čak dvije rasprave o toj temi jer je interes za sve razgovore koji približavaju islam zapadnjačkom gledatelju velik. No, kada se govori o filmovima (znači ne debatama o njima) još vlada najveći interes za djela koja dolaze iz Irana, kako u igranoj produkciji tako i u dokumentarističkoj. Film člana žirija na festivalu IDFA, Maziara Baharija, čiju je proizvodnju pomogla nizozemska fundacija Jan Vrijman, tematski se apsolutno uklapa o očekivane priče o islamu. Film *I odjednom se pojavio pauk* govori o sredovječnom čovjeku u Teheranu koji je ubio šesnaest prostitutki kako bi 'očistio' islamsko društvo od 'zla'. Njegov desetogodišnji sin smatra kako je to herojsko djelo, te će on, budući da je otac osuđen na pogubljenje, i sam kada odraste nastaviti tu zahtjevnu zadaću. Čak i majka osuđenoga na smrt ponosna je na sinove pothvate. Film je napravljen u reportažnom stilu te je i ovdje očigledno da festivale privlače šokantne, snažne priče, a ne autorske kreacije.

Ipak, nešto je drukčije s izraelskim filmom *Očišćenje*. I za sve što stiže iz Izraela, u posljednjih nekoliko mjeseci, također ima velikog interesa, osobito kada film kritizira običaje ortodoksnoga židovstva. No, ovo je jedan od rijetkih iznimno dobro napravljenih autorskih filmova. Istančanom kompozicijom slike, monokromatskim koloritom te vrlo osmišljenom strukturom, autorica Anat Zuria predstavila je razmišljanja žena koje se dvoume između praktična i ljudskom duhu prihvatljiva te tradicijski vrijedna, no rigidna, za vjeru važna običaja 'čišćenja' žena nakon mjesečnice. Ta tema, prvi put obrađena na filmu, govori vrlo otvoreno i kritički o društvu u kojem je održanje dvotisućljetnih običaja važnije nego životi pojedinaca danas i ovdje.

Dogma i dokumentarni film

Dok se televizijski urednici 'muče' birajući koji će film iz mnogobrojne svjetske ponude otkupiti, koproducirati, distribuirati itd., neki se autori 'muče' kakav novi pristup pri stvaranju primijeniti.

Neki od njih zastupali su novi manifest, koji je kao i prethodni stigao iz Danske i po uzoru na Dogmu nazvan *Documentary*. Tvorac mu je također Lars von Trier sa skupinom sunarodnjaka filmaša, kojima su pristupili i neki drugi zapadnjaci. Neki od zahtjeva slični su kao i kod igrane produkcije — nema naknadnoga zvuka nego samo onaj pri snimanju, nema umjetnoga svjetla, no ima još sedam važnih točaka karakterističnih isključivo za dokumentarno stvaralaštvo — ako se film radi na 35 mm vrpci, može se snimiti samo 10 sati materijala, iz kojeg će se u montaži dobiti sat vremena; svaki je autor dužan na početku filma istaknuti vrlo jasno cilj stvaranja djela, zatim da 'žrtve' o kojima se govori u filmu moraju dobiti barem dvije minute prostora da slobodno kažu što misle te da se svaki segment filma koji je izmontiran iz šireg materijala treba markirati sa 6-12 sličica crnog blanka koje se ubacuje između sekvenci.

Druga skupina dokumentarista, koju predvode autori Peter Wintonick i Peter Lynch, predstavila je svoje neslaganje s tim manifestom svojim *Moxymoron textom,* koji nazivaju *antimanifest-manifest*. Oni se zalažu da svaki autor stvori vlastiti manifest po kojem će stvarati filmove, a posjedovanje kamere izjednačavaju na neki način s posjedovanjem oružja. Oni vjeruju da je film vrlo moćno sredstvo borbe u društvu te da nove generacije autora moraju redefinirati filmsko stvaralaštvo u odnosu na vrijeme u kojem stvaraju i teritorije gdje žive. Na primjer, kaže Lynch, ako neki filmaš uđe u Kanadi u samoposlugu s kamerom u ruci i počne snimati, zaustavit će ga čuvari koji će ga upozoriti da je snimanje zabranjeno. No, kaže autor, ista ta trgovina snima svojom internom kamerom sve kupce koji ulaze iako oni nikada nisu dali pristanak da budu stalno snimani.

Problemi distribucije

I, za kraj, nekoliko riječi o segmentu u dokumentarističkoj proizvodnji koji je prilično nepoznat — distribuciji. Tko se uopće prihvaća otkupa dokumentarnih filmova sa svrhom da nešto, njihovom prodajom, i sam zaradi, da od toga udobno živi, i to ne samo on nego i njegovi suradnici u kompaniji. Tko zapravo uopće kupuje dokumentarce. Televizije najčešće žele imati udjela u oblikovanju i proizvodnji djela te pristaju uglavnom na koprodukcije ili pretprodaje ako se posluša njihov savjet prilikom snimanja, još češće — montaže. Kinoprikazivači usuđuju se plasirati dokumentarni film samo kao sporedni program. I tada samo ako je riječ o hitu, o filmu o kojem svi govore kao što je recimo sada američki *Kuglanje za Columbine* ili kao što je bio nizozemski *Andre Hazes,* biografski film o kontroverznom pjevaču šlagera. I tada prikazivači često smišljaju nove, atraktivne načine prikazivanja, recimo 'Film-ručak' petkom, kada se za cijenu ulaznice može dobiti sendvič i kava ili sok uz gledanje jednosatnog filma u studentskoj ili radnoj pauzi. Ipak, ima jedan distributer koji se bavi isključivo kupnjom i prodajom dokumentarnih filmova. To je Nizozemac Jan Rofekamp, koji već dvadesetak godina ima svoju filmsku kuću Films Transit u Kanadi i zastupa uglavnom velike dokumentarne filmove, mnoge koji su bili nominirani za *Oscara* ili su ga čak i dobili. Kao nit vodilju pri izboru on citira australskog autora Michaela Rubboa, koji kaže da je važno:

1. znati zašto je baš ta tema važna da se o njoj snimi film,
2. vidjeti da li su likovi intrigantni, sposobni da prenesu ono što imaju reći, da li su ugodni za gledanje na ekranu te da li su snimljeni u ambijentu koji na ekranu plijeni pozornost,
3. ima li priča glavu, sredinu i rep,
4. osjetiti da li te priča dira ili dira osobe koje iznose filmsku priču,
5. ima li autor osobni stvarateljski stil, da li je kreativan,
6. daje li film gledateljima priliku da razmišljaju, da se samoreflektiraju u priči koju su vidjeli, inspirira li film gledatelja da poduzme neku akciju,
7. je li događaj o kojem film priča na neki način 'nezaobilazan', da li potiče gledatelja da se osjeća drukčije, da mu se koža naježi, da ga priča potrese.

Svaki autor želi da mu film distribuira Jan Rofekamp, no on objašnjava: »*Četiri su vrste filma za koje sam zainteresiran: prvo su epske ljudske priče poput filma* Stevie*, zatim aktualne teme kao utjecaj videoigara na djecu itd, treće — dokumentarci o samom filmu kao umjetnosti i naposljetku uvijek sam zainteresiran za nešto novo i inteligentno što se ima reći o seksu.*«

I da za završimo s iskustvom dvoje dokumentarista, jednog etabliranog, ranije već spomenutog, Leslieja Woodheada koji redovito radi za BBC, i kaže: »*Ne sjećam se da mi je ikada u mojoj 25-godišnjoj karijeri ikada pristupio i jedan producent ili TV-urednik koji bi mi sam ponudio da financira moj film.*«

Autor smatra da televizija širom Zapada odgaja publiku od 15-24 godina te da ih odgaja na *negledanju* dokumentarnog filma: »*Uskoro, ta će djeca biti odrasla i nitko više neće ni trebati dokumentarni film.*«

Film *Tresući se pred Bogom* Amerikanca Sandija Simcha Dubowskog, u kojem govori o problemu homoseksualaca, vjernika i pripadnika ortodoksne hasidske orijentacije i koji je bio rado viđen na festivalima, nije bio otkupljen za prikazivanje. Autor je uložio osamnaest mjeseci i sam putovao Amerikom sa svojim filmom, prikazivao ga po većim i manjim mjestima, u školama, na fakultetima, knjižnicama... doživio mnoštvo rasprava i raznih reakcija na film. On smatra da samo ako je film gledan ima smisla stvarati ga.

10 najboljih dokumentarnih filmova u svijetu u izboru Rade Šešić

(prošlo desetljeće, abecedni redoslijed)

Belovy, Viktor Kosakovski, St. Petersburg Film Studio, Rusija, 1993.
De grote vakantie / The Long Holidays (*Dugi praznici*), Johan van der Keuken, Nizozemska, 2000.
De Zee die denkt (*More koje misli*), Gert de Graaff, Nizozemska 2000.
Den hojest strof / Maximum Penalty (*Najviša kazna*), Tomas Gislason, Danska, 2000.
Elegia dorogi / Elegy of a voyage (*Elegija putovanja*), Aleksandar Sokurov, Francuska/Rusija/Nizozemska, 2001.
Gambling; Gods and LSD (*Kockanje; Bogovi i LSD*), Peter Metler, Kanada, 2002.
In My Father's House (*U kući mog oca*), Fatima Jebli Ouazani, Nizozemska, 1999.
Planeta Sarajevo, Šahin Šišić, Bosna i Herzegovina, 1995.
Siostry (*Sestre*), Pavel Lozinski, Poljska, 1999.
Tishe (*Tiše*), Viktor Kossakovski, Rusija, 2002.

UDK: 791.43-92(497.5)"199"

Jurica Pavičić

Hrvatski dokumentarac devedesetih

Uvod: produkcijski kontekst devedesetih

Premda u umjetničkoj i kulturnoj periodizaciji generalizacije o 'desetljećima' često bivaju poopćene i nategnute, u slučaju hrvatskoga dokumentarizma devedesetih to nije tako. Za hrvatski dokumentarni film devedesete godine nisu samo razdoblje ograničeno numeričkim zadanostima brojanja godina. To je specifično i snažno omeđeno razdoblje tijekom kojeg je on djelovao u političkim, ekonomskim, produkcijskim i socijalnim okolnostima sasvim drukčijim nego prije i poslije. Zato se može slobodno i bez povijesne distance reći da su devedesete u hrvatskom dokumentarcu periodizacijsko razdoblje.

To je razdoblje definirano ovim bitnim kontekstualnim činjenicama:

1) *Nepostojanje javne potpore kreativnom dokumentarcu*. Otkad je državno sufinanciranje dokumentarnog filma početkom devedesetih zgasnulo (zajedno sa starim ustrojem kinematografije), pa sve dok nakon 3. siječnja nije obnovljeno kroz institute natječaja i povjerenika, hrvatski dokumentarni film nije mogao računati (barem ne redovito i sustavno) na budžetsku potporu i dotiranje. Zbog toga je u produkcijskom smislu dokumentarac bio u potpunosti ovisan ili o televiziji, ili o inozemnim subvencijama, ili o studentskoj proizvodnji, ili pak različitim modalitetima namjenskog dokumentarizma. Logično je da posljedice za hrvatski dokumentarni film nisu bile samo produkcijske, nego i poetičke.

2) *Izrazito burna politička zbivanja*. Devedesete su u Hrvatskoj razdoblje ulaska u višestranačje i parlamentarizam, pobjednički okončana rata, masovnih razaranja i ljudske nesreće, a poslije i razdoblje egzodusa srpske manjine, mirne reintegracije Podunavlja, socijalno-ekonomskog sloma i moralnoga debakla tadašnje politike, koji je doveo i dio njezina izbornog svrgavanja. Takvo burno i dramatično razdoblje stavljalo je pred dokumentarac naglašeni tematski 'obavezni program' koji inače nije u toj mjeri svojstven mirnodopskoj dokumentarnoj proizvodnji. U tom smislu postojale su privilegirane, 'normativne' teme koje su se smatrale dokumentaristovim moralnim dugom, a ponekad i ideološkim imperativom: hrvatska stradanja, progonstvo i izbjeglištvo, ratne posljedice... U drugoj polovici desetljeća raste svijest o općoj moralnoj i društvenoj krizi u Hrvatskoj, pa se pred dokumentariste postavljaju i politički imperativi elaboriranja takvih (službeno prešućivanih) tema. To je jednim od glavnih razloga za utemeljenje glavne neovisne produkcijske kuće u tom razdoblju, Factuma.

Dan pod suncem Vlade Zrnića (2002)

3) *Izrazita i restriktivna ideologizacija društva*. Suočeno s ratnom prijetnjom, hrvatsko društvo i vladajuća stranka reagirali su izrazitom ideologizacijom svih pora društva, ideološkom plimom u kojoj se u središte povijesti, društvenih zbivanja i političkih prioriteta stavlja nacija i nacionalni interes. Takva ideologizacija proizvela je pojednostavnjenu, manihejsku, a katkad i rasističku i neetičku sliku povijesti i aktualne zbilje. Ona se promicala medijski, putem školstva, javnih ustanova i javne riječi. U promicanju te ideologizacije važnu je ulogu imala Hrvatska televizija, a takva se ideologizacija dijelom očituje i u dokumentarizmu.

4) *Produkcijska prevlast televizije*. Počevši od početaka televizije u ranim šezdesetima, pa do danas, ni u jednom razdoblju hrvatskoga dokumentarizma dokumentarni rod nije bio u toj mjeri ovisan o televizijskom novcu, tehnici, produkcijskim mehanizmima i uredničkom kadru. U spoju s prethodno ocrtanim fenomenom ideologizacije društva, rezultat je bio poguban. Pod utjecajem televizije hrvatski je dokumentarni film živio pod stalnom restrikcijom produkcijskih uvjeta, pod pretežnom dominacijom dokumentarne TV-poetike, te pod utjecajem autocenzure i cenzure, implicitne ili eksplicitne. Rezultat su bili dokumentarci koji su nastajali u siromaštvu, pridržavali se formula TV reportaže, a koji su ujedno šutjeli o širokom repertoaru društvenih fenomena koja dominantna politika na TV nije željela gledati.

5) *Dominantna uloga studentskoga filma*. Upravo zato što su se drugi mogući stupovi kreativnog dokumentarca urušili, dokumentarna proizvodnja studenata i diplomanata ADU

Jelena Rajković

postala je kudikamo važnijim proizvodnim čimbenikom nego dotad. Tomu je pridonijela i druga, sama po sebi nevesela činjenica — da je zbog oskudice igrani program Akademije u devedesetima bio bitno reduciran, pa se događalo da studenti dođu i do najviših godina bez igranoga filma. Upravo zbog toga Akademijini dokumentarci počinju igrati važnu ulogu u javnom prezentiranju nadolazećih autora. Neki poslije priznati autori (npr. Vinko Brešan ili Ivan Salaj) iskočit će upravo studentskim dokumentarcima.

6) *Nepostojanje kontinuirane neovisne produkcije*. Izuzme li se već spomenuta produkcija Akademije, Hrvatska u najvećem dijelu devedesetih nije imala neovisnu produkcijsku točku koja bi proizvodila dokumentarni film mimo poetički normi TV-a i političkog imperativa promovirana preko televizije, službene politike u kulturi i slično. Inozemne zaklade za pomoć alternativnoj kulturi (npr. Soros) tek su sporadično i relativno kasno pomagale film. U Hrvatskoj nije bilo jakih neovisnih televizija koje bi gajile dokumentarizam, poput B92 u Srbiji. Situacija se mijenja tek potkraj devedesetih, prvo zahvaljujući Imaginarnoj akademiji u Grožnjanu i njezinoj produkciji (*Una storia polesana*, Andrej Korovljev; *Zlatni sladoled,* Fatmir Koci; *Orbanići Unplugged*, Igor Mirković i dr.), a potom još i više zahvaljujući pojavi Factuma, koji se strelovito pretvara u stožernu produkcijsku kuću hrvatskoga dokumentarizma.

Aktualno stanje

Takav je bio specifični kontekst koji je oblikovao hrvatski dokumentarac devedesetih. Tako ocrtan kontekst traje tijekom razdoblja od približno deset godina. Početak su mu godine 1990. i 1991, kad se prvo mijenja komunistička vlast, potom se postupno gasi budžetsko financiranje kratkoga metra, a onda počinje i rat. Kraj toga razdoblja seže između 1999. i 2002. Navještaj promjena označit će pojava Factuma, potom slijede političke promjene 3. siječnja 2000, pa obnova javnoga dotiranja dokumentarizma, i na kraju prvi rezultati takva smjera. Godine 2001. bit će proizvedena dva dokumentarna filma financirana iz budžeta — *Dan pod suncem* Vlade Zrnića i *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselič — koji doživljavaju izniman nacionalni i dijelom internacionalni uspjeh. Iste godine jedan hrvatski dokumentarac — *Novo novo vrijeme* Rajka Grlića i Igora Mirkovića — doživljava kinodistribuciju uz pristojan uspjeh. Iduće godine snimaju se tri filma potpomognuta iz budžeta, koji tematiziraju prešućivana ili neželjena mjesta suvremene hrvatske povijesti i politike: *Oluja nad Krajinom* Božidara Kneževića, *Paviljon 22* Nenada Puhovskog i *Život na svježem zraku* Darka Volarića. Premda nejednako kvalitetni, ti filmovi označavaju kraj neformalne cenzure u javno financiranoj dokumentarnoj proizvodnji. Volarićev film ujedno je i naš najbolji suvremeni politički dokumentarac. Zahvaljujući Volarićevu filmu, filmovima Čakićeve i Zrnića i još ponekima, slika o hrvatskom dokumentarcu posljednje tri godine povoljnija je nego ikad tijekom devedesetih. Stoga se može reći da je dokumentarni film, za razliku od igranoga, kreativno reagirao na novi sustav odlučivanja i bolje uvjete koji u hrvatskom filmu vladaju nakon 2000. godine. Uz animirani film, dokumentarni je najveći profiter reforme filmske regulative kroz institucije povjerenika i Vijeća.

Dečko kojem se žurilo Biljane Čakić-Veselič (2001)

Iz takve ohrabrujuće perspektive dokumentarac devedesetih doima se još sivljim i otužnijim. Takav nepovoljni sud možda nije posve netočan, ali u svakom slučaju odveć pojednostavnjuje stvari. Unatoč svim nabrojanim ograničenjima i unatoč tematskoj, svjetonazornoj i poetičkoj repetitivnosti koja ga doista karakterizira, hrvatski dokumentarni film devedesetih imao je bljeskova. Filmografija kvalitetnih naslova iz tog razdoblja doseže dvadesetak naslova. Dio autora znao je kreativno i u produkciji premostiti prevladavajuće šablone. Isto tako, dio autora je, djelujući 'unutar sistema' (odnosno, baveći se društveno normativnim temama i koristeći se TV-produkcijom i poetikom), znao ubosti društvu neugodno mjesto, pronaći svježinu u izrazu i nekonvencionalnost u temi.

Televizijski dokumentarci

U tom smislu devedesete su donijele korpus filmova koje bismo mogli definirati kao 'dobar *mainstream*'. Riječ je o filmovima koji su nastali ili unutar HTV-a ili koji se barem drže televizijske reportažne poetike ('sendvič' intervjua/ankete i dokumentarno praćene radnje, neobavezno korištenje naratora, novinarskih 'pet W'...), a istovremeno pokazuju kreativnost i estetski i etički integritet. Vjerojatno je najzanimljiviji autor takvih filmova Damir Čučić, koji je filmovima s kraja devedesetih (*Četvrta smjena*, 1999; *More nad Splitom*, 2000) protegnuo domenu standardnoga TV-dokumentarca na društvene fenomene koji su u trijumfalnoj ideologizaciji bili prešućeni: nezaposlenost starijih, provincijska depresija...

Zrcalna protuslika takvim filmovima jesu oni nastali u raznim neovisnim produkcijama (često Factumovoj), koji koristeći se TV-formom impersonalnog, 'novinarskog' dokumentarca dodiruju tabuizirane teme. Najpopularniji među takvima sigurno je *BBB* Saše Podgorelca, društveno najproturječniji *Oluja nad Krajinom* Božidara Kneževića, a novinarski najiscrpniji *Paviljon 22* Nenada Puhovskog.

Ipak, ta ideološki shematična podjela na 'režimski', HTV-ov dokumentarac i njegovu zrcalnu protusliku nije ni poetički ni politički posve održiva. U tom kontekstu poseban je slučaj Petra Krelje, možda najustrajnijeg i najistaknutijeg hrvatskoga dokumentarista devedesetih. Djelujući unutar HTV-a i baveći se društveno normativnim temama (ratne žrtve, izbjeglice, život mladeži...) Krelja je napravio niz dobrih dokumentaraca (*Na sporednom kolosijeku*, 1993; *Kukuruzni put*, 1994; *Treći Božić*, 1994; *Američki san*, 1998. i dr.) u kojima je, koristeći se konvencionalnom sendvič-poetikom, postigao visoku autorsku prepoznatljivost i osobnost. Kreljini dokumentarci iz devedesetih mogu se smatrati i jedinstvenim ciklusom/djelom, ne samo zato što neke likove Krelja prati u više filmova nego i zato što ti filmovi funkcioniraju kao velika *enciklopedija živih*. U grdnom razdoblju dominantne mržnje, Krelja o zbilji progovara portretima ljudi koji ga fasciniraju i prema kojima gaji emocionalnu naklonost. To su obično mali ljudi koji u nedaćama drže glavu visoko, iskazuju neočekivani vitalitet ili uzimaju svoju sudbinu u ruke ostvarujući neočekivane podvige. U tom su smislu Kreljini dokumentarci ratni antidot, privatna klauzura ljubavi naspram prevladavajuće mržnje. Premda tematski konformni (ne nužno i konformistički), oni stoga funkcioniraju i kao implicitna korekcija ideologije.

Relativno nepovoljnu sliku o dokumentarcu unutar HTV-a popravlja i činjenica što je tijekom devedesetih javna televizija gajila dobar dokumentarizam i na mjestu gdje ga ne bismo očekivali. To je mjesto bila redakcija za narodnu kulturu i običaje, koja je pod uredništvom Alekseja Pavlovskog sredinom devedesetih razvila solidnu produkciju etnografskih dokumentaraca. U toj proizvodnji osobito se istaknula Vlatka Vorkapić, koja za neke od tih filmova (*Pogačica, ročelica, mendulica*, 1997) osvaja i nagrade i postaje jedan od kontinuirano najistaknutijih dokumentarista devedesetih.

Studentski dokumentarac

Baš kao što se HTV-ova proizvodnja dokumentaraca ne može jednoznačno opisati na osnovi (dominantnih) propagandističkih filmova o hrvatskom stradanju, tako se jednoznačno ne može opisati ni dokumentaristička produkcija Akademije dramske umjetnosti.

Činjenica je da su studentski filmovi bili brojčano važan segment produkcije u ranim devedesetim, a u tom razdoblju gotovo svi kritički toplo prihvaćeni dokumentarci pripadaju studentskoj proizvodnji (*Hotel Sunja*, Ivan Salaj, 1993; *Zajednički ručak*, Vinko Brešan, 1993; *Nebo ispod Osijeka*, Zvonimir Jurić, 1996). Važnost studentske produkcije u to doba jača zahvaljujući postojanja Dana hrvatskog filma, kratkometražnoga festivala na kojem od sredine devedesetih dominiraju i pobjede odnose mahom upravo studenti. Ipak, potkraj devedesetih DHF postaju (na zahtjev Akademije) mnogo selektivniji prema studentskim filmova, pa prezentacijski aspekt studentskoga dokumentarca slabi. Istodobno, Factum otvara vrata mladim dokumentaristima s ADU kompenzirajući to.

ADU je bila jedina ustanova gdje su se u cijelom razdoblju dokumentarci proizvodili bez političke i poetičke presije, kao slobodan i estetski autonoman medij. Poetička cenzura tu nije postojala, politička također ne, osim kao izdanak širega društvenog ozračja. Akademija nije gajila ni normativno poželjne teme, dapače: odluka iz 1991. da se studentima

zabranjuje snimanje u ratnoj zoni odvratila je mlade autore od ratnoga dokumentarizma, a vrlo brzo mentalitetu će studenata postati zazorno bavljenje ratom i drugim normativnim temama. Taj trend i sam se pretvorio u oblik stanovite tematske autocenzure.

Činjenica je da je takva humanistički nadahnuta odluka pridonijela tome da Hrvatska u devedesetima gotovo uopće nema *'hardcore'* ratnog dokumentarca. Pa ipak, to ne znači da su studenti nužno izbjegavali tzv. normativne teme. U vezi s tim može se reći da je studentska populacija reagirala na takve dominantne teme različito.

Početkom devedesetih Neven Hitrec tako snima nekoliko zapaženih filmova čija se formula može opisati kao 'normativna tema plus autorski pristup'. Njegovi filmovi (*Dvorana,* 1994; *730 dana poslije*, 1994) bave se izrazito normativnim temama (izbjeglice, progananici, Vukovar), ali izbjegavaju ideologizaciju (inače prisutnu u Hitrecovom igranom filmu *Bogorodica*). U tim filmovima Hitrec zadire u dno dna ratne strave vodeći gledatelja na neugodno voajersko putovanje nesrećom, pri čemu je izbjegnut govor mržnje i osvete.

Hitrecov generacijski kolega, također ponikao na ADU, Vinko Brešan, također se u dokumentarizmu bavi velikim socijalnim temama (siromaštvo, paraliza pravne države) u filmovima *Zajednički ručak,* 1993. i *Hodnik,* 1994. Ali, Brešanova intonacija posve je drukčija od Hitrecove: humoristička i crnohumorna, protkana dobronamjernom humanističkom ironijom koja će podsjetiti na buduće Brešanove komediografske igrane uspješnice.

Nekoliko autora mlađe generacije sredinom devedesetih na ili nakon studija na ADU snima filmove u kojima će se baviti 'velikim' ratnim temama na izrazito veristički, neideološki i nerijetko pesimističan način. Neki od takvih filmova postali su gotovo kultni i pripadaju u ponajbolje u hrvatskom dokumentarcu devedesetih. Prvi od njih je Salajev *Hotel Sunja*, prvi i najbolji 'čisti' ratni dokumentarac u devedesetima, koji je — što je zanimljivo — u Hrvatskoj doživljen kao izrazito buntovan, a u inozemstvu ponegdje kao militaristički i prorežimski. Sličan kultni status stječe Jurićevo *Nebo ispod Osijeka,* koje tematizira pograničnu depresiju hrvatske ratne provincije. Treći u toj seriji posmrtni je film *Radio Krapina* preminule velike nade Jelene Rajković, koji tematizira tada novi fenomen PTSP-a, to jest 'vijetnamskog sindroma'. Ti su filmovi zajedno sa još nekoliko studentskih igranih filmova dali povoda kritici da govori o malom 'crnom valu' sličnom onom šezdesetih. Taj je 'crni val', međutim, naglo zamro: Rajković je umrla, Salaj se povukao, službena Hrvatska nije željela takav pesimistički generacijski diskurz, a dio mlađih autora zazirao je od bilo kakva upletanja u rat i društvene traume.

Zato će dio autora proizišlih s ADU u drugoj polovici devedesetih krenuti u potpuno suprotnom smjeru, prema humorističkom, ironijskom ili antidokumentarcu koji se poigrava dokumentarističkom formom i konvencijama na metafilmski način. Primjeri su za to *Ime majke Naranča* (Jasna Zastavniković, 1996), *Umobolizam i neurologija* (Danijel Kušan, 1999), te ponajviše *Sretno* i *Bag* (1999) autorskoga trojca Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina i Stanislav Tomić.

Sretno D. Matanića, S. Tomića i T. Rukavine (1999)

Paviljon 22 Nenada Puhovskog (2002)

Zanimljivo je da je spomenuti trojac napravio i mnogo uspjeliji (i u dokumentarističkom smislu 'pravovjerniji') dokumentarni omnibus *Metropola* u kojem povezuje ironiju i mladenačko zafrkavanje s prikazom široke društvene lepeze zagrebačkoga polusvijeta.

U tom razdoblju, međutim, među studentima najbolje su dokumentarce napravili ljudi koji su išli posve svojim putem. U tom smislu vrijedi istaknuti dva antologijska filma: prvi je *Plašitelj kormorana* Branka Ištvančić, kafkijanska crnohumorna priča o ljudima koji rade apsurdan posao u dešperatnoj panonskoj zabiti. Drugi je *Dvoboj* Zrinke Matijević u kojem autorica uzima svima poznatu i jednostavnu temu (majka se muči s djetetom koje ne želi jesti) i pretvara je u epopeju o naporima roditeljstva. Zrinka Matijević tim je filmom očitala lekciju većini kolega iz generacije, jer je umjesto skrivanja nezrelosti iza hinjene satirične poze uzela jednostavnu, prepoznatljivu i neideološku temu i obradila je na način koji demonstrira ljudsku i filmsku zrelost.

Izdanci neprofesijske scene

Treće važno izvorište dokumentarne proizvodnje u drugoj će polovici devedesetih postati klubaška i neprofesionalna scena. Na njoj se još u ranim devedesetima snima mnogo dokumentaraca, ali najdarovitiji autori tada još gaje eksperimentalni video. U drugom dijelu desetljeća to se mijenja. Već afirmirani videoumjetnik Vlado Zrnić snima izvrsni *Ulični događaj braće Brkan* (1996), a potom i višestruko nagrađivana *Mirila* (1997), da bi *Danom pod suncem* (2002) postao naš međunarodno najcjenjeniji dokumentarist. Pritom je dobra vijest i to što Zrnić ide ekskluzivno svojim putem: izbjegavajući normativne i antinormativne društvene teme, on dokumentarcu pristupa kao mediju kojim filozofski kontemplira prirodu, a filmska slika nameće se kao središnje ekspresivno sredstvo, posve suprotno logoreji hrvatskoga dokumentarizma devedesetih u kojoj dominira anketna, intervjuirana ili naratorova riječ. Uz Zrnića, drugi je alternativac koji iz klubaške scene ulazi u profesionalnu Zdravko Mustać. Premda su mu glavni afiniteti ipak usmjereni prema eksperimentalnom i igranom filmu, Mustać snima zanimljiv dokumentarac o ribarima *Ludar* (2000).

Odgovor na politički imperativ: Factum

Koncem devedesetih u tematološkom smislu hrvatski se dokumentarac našao u čudnu slijepom rukavcu. S jedne strane, društvo je zapadalo u sve goru socijalnu i moralnu agoniju. S druge strane, burna društvena zbivanja nisu postala temom dokumentarizma. HTV-ova proizvodnja, uz iznimke poput Čučićeve *Četvrte smjene*, o tome ne pripovijeda, bivša neprofesijska scena zazire od društva i politike, a također i lavovski dio studenata. Neki od akademaca (Tomislav Fiket, Goran Kulenović) u to doba pokušavaju s provokativnim društvenim dokumentarcima, ali se oni svode na elementarnu provokaciju *establishmenta*. U takvu vakuumu relevantnoga kritičkog dokumentarizma pojavljuje se produkcijska kuća Factum kao proizvodni punkt koji teži deklarativno promijeniti neveselo stanje. Factum to uspijeva time što će u nekoliko godina proizvesti niz relevantnih naslova. Pritom je povoljna okolnost bila ta što je Factum gajio i novinsko-istraživačke dokumentarce bliže TV-poetici (*Paviljon 22*) i individualni, osobniji kreativni dokumentarac. U drugoj skupini osobito je iskočio *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić, film koji je među svim suvremenim hrvatskim dokumentarcima ostvario najveći društveni prestiž i popularnost. Uz Volarićev *Život na svježem zraku* to je i najbolji Factumov film.

Zaključak

Ovako izložena, priča o hrvatskom dokumentarcu devedesetih doimlje se prilično shizofreno. S jedne strane, devedesete su doista bile godine u kojima je hrvatski dokumentarni film propustio umjetnički zabilježiti dramu koja se odvijala uokolo. To je bilo razdoblje u kojem je u Hrvatskoj doista proizvedeno na tisuće minuta neinventivnih i/ili propagandističkih se dokumentaraca u kojima su autori repetitivno obrađivali slične teme, često koristeći se istim dokumentarnim video-snimkama, gomilajući jednolično varirane motive hrvatske nesreće i žrtve koje najčešće nisu sadržavali ni gram iskreno posredovane i dojmljive emocije. Profesionalni pratioci hrvatskog filma sjećaju se iz tog razdoblja ponajviše beskonačnih projekcija dokumentarnog programa na Danima hrvatskog filma, kad bi ekranom satima promicale iste slike, ista ograničena filmska sintaksa, ista intonacija samooplakujuće žalopojke, ista nesposobnost da se posreduje autentična tuga, isti propagandni, a katkad i osvetnički diskurs. To je ono što je u hrvatskom dokumentarizmu devedesetih bilo dominatno.

Pa ipak, devedesete u hrvatskom dokumentarcu nisu samo to. Iz korpusa toga razdoblja mogla bi se sastaviti dva lijepa programa zaista izvrsnih filmova, koji bi o tom razdoblju pružili drukčiju, bitno povoljniju sliku. Takav program — koji bi uključivao *Hotel Sunju*, *Nebo ispod Osijeka*, *Radio Krapinu*, *Mirila*, *Plašitelja kormorana*, *Dvoboj*, *BBB*, *Hodnik* i *Kukuruzni put* — mogao bi se svrstati uz bok najjačim desetljećima hrvatskoga dokumentarizma. Pojačanu za naslove iz ranih 'nultih' godina (*Dečko kojem se žurilo*, *Život na svježem zraku*, *Dan pod suncem*, Žarkovićev *Šalter*) tu bi se reprezentaciju moglo bez stida prikazati bilo gdje, bilo kad i pred bilo kojom publikom.

Anketa: hrvatski dokumentarni film

(od početka 1990-te do danas)

Nikica Gilić

1. *Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić-Veselič
2. *Dvoboj*, Katarina-Zrinka Matijević
3. *Mirila,* Vlado Zrnić
4. *Plašitelj kormorana,* Branko Ištvančić
5. *Pogačica, ročelica, mendulica*, Vlatka Vorkapić
6. *Treći Božić,* Petar Krelja
7. *Šalter*, Dražen Žarković
8. *Hotel Sunja,* Ivan Salaj
9. *Nebo ispod Osijeka,* Zvonimir Jurić
10. *Hodnik,* Vinko Brešan

Dražen Ilinčić

1. *Američki san,* Petar Krelja
2. *Nebo ispod Osijeka,* Zvonimir Jurić
3. *Bića sa slika,* Damir Čučić
4. *Dečko kojem se žurilo,* Biljana Čakić-Veselič
5. *Orbanići Unplugged,* Igor Mirković
6. *Hodnik*, Vinko Brešan
7. *Hotel Sunja,* Ivan Salaj
8. *Plašitelj kormorana*, Branko Ištvančić
9. *Šalter*, Dražen Žarković
10. *Pogačica, ročelica, mendulica*..., Vlatka Vorkapić

Američki san Petra Krelje (1998)

Glenn Miller 2000 T. Gotovca

Dario Marković

1. *Dvoboj,* Katarina-Zrinka Matijević / *Zaboravljeni*, Damir Čučić
2. *Dan pod suncem*, Vlado Zrnić
3. *Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić-Veselič
4. *Ime majke: Naranča*, Jasna Zastavniković
5. *Nebo ispod Osijeka*, Zvonimir Jurić / *Bil jedon*, Hrvoje Hribar
6. *Plašitelj kormorana*, Branko Ištvančić
7. *Zoran Šipoš i njegova Jasna*, Petar Krelja
8. *Zadar nije za dar*, Zdravko Mustać i Vlado Zrnić
9. *Pogačica, ročelica, mendulica*, Vlatka Vorkapić
10. *Šalter*, Dražen Žarković

Krešimir Mikić

1. *Dečko kojem se žurilo,* Biljana Čakić-Veselič
2. *Dvoboj,* Katarina-Zrinka Matijević
3. *Četvrta smjena*, Damir Čučić
4. *Nebo ispod Osijeka*, Zvonimir Jurić
5. *Hotel Sunja*, Ivan Salaj
6. *Plašitelj komorana*, Branko Ištvančić
7. *Ana i njezina braća*, Petar Krelja
8. *Ulični događaj braće Brkan*, Vlado Zrnić
9. *Kovačica*, Petar Krelja
10. *Metropola*, Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić

Diana Nenadić

1. *Nebo ispod Osijeka,* Zvonimir Jurić
2. *Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić-Veselič
3. *Bića sa slika*, Damir Čučić
4. *Hotel Sunja* / *Drugi kat, podrum*, Ivan Salaj
5. *Plašitelj kormorana*, Branko Ištvančić
6. *Dvoboj,* Katarina-Zrinka Matijević*j*
7. *Pogačica, ročelica, mendulica,* Vlatka Vorkapić
8. *BAG,* Dalibor Matanić-Tomislav Rukavina-Stanislav Tomić / *Bil jedon*, Hrvoje Hribar
9. *Kovačica,* Petar Krelja
10. *Šalter*, Dražen Žarković

Jurica Pavičić

1. *Dvoboj,* Katarina-Zrinka Matijević
2. *Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić-Veselič
3. *Nebo ispod Osijeka*, Zvonimir Jurić
4. *Život na svježem zraku*, Danko Volarić
5. *Dan pod suncem*, Vlado Zrnić
6. *Hotel Sunja*, Ivan Salaj
7. *Mirila*, Vlado Zrnić
8. *Plašitelj kormorana*, Branko Ištvančić
9. *Radio Krapina*, Jelena Rajković

10. *Ulični događaj braće Brkan*, Vlado Zrnić/*Drugi kat, podrum*, Ivan Salaj

Damir Radić

1. *Bića sa slika*, Damir Čučić, 1999.
2. *Dečko kojem se žurilo*, Biljana Čakić-Veselič, 2000.
3. *Kovačica*, Petar Krelja, 1991.
4. *Rio Bravar*, Tomislav Mršić, 2001.
5. *Zavjet*, Srđan Segarić, 2000.
6. *Slika rata*, Edi Mudronja, 1992.
7. *Alkemičari s kraja svijeta*, Miro Branković, 2002.
8. *Goli otok*, Bogdan Žižić, 1994.
9. *Drugi kat, podrum*, Ivan Salaj, 1991.
10. *Bil jedon*, Hrvoje Hribar, 2000.

Hrvoje Turković (abecednim redom)

BAG, Dalibor Matanić, Tomislav Rukavina, Stanislav Tomić
Bil jedon Hrvoje Hribar
Dečko kojem se žurilo, Biljana Čakić-Veselič
Dvoboj, Katarina-Zrinka Matijević
Endart I/II, Ivan Ladislav Galeta
Glenn Miller 2000, Tomislav Gotovac
Ime majke: Naranča, Jasna Zastavniković
Na sporednom kolosijeku, Petar Krelja
Nebo ispod Osijeka, Zvonimir Jurić
Plašitelj kormorana, Branko Ištvančić
Život na svježem zraku, Danko Volarić

Zaboravljeni Damira Čučića

Zoran Tadić i Vladimir Petek na snimanju *Zapisa s putovanja* (1970)

UDK: 791.43-92

Hrvoje Hribar

Stvarno, lažno, ulovljeno

Producent Bob Nixon ispričao mi je ovu priču, onako kako ju je njemu ispričala Flahertyjeva udovica, u najvećem povjerenju, prisegnuvši da ne laže. Flaherty je otišao na Sjeverni pol napraviti film o Nanooku, Eskimu. Snimao je mjesecima, kamerom se šuljajući za žustrim Inuitom, dok je ovaj poslovao s kopljem, udicom, veslom u ruci. Flaherty je bio blizu, ali nenametljivo sa strane. Onda se vratio u New York i sjeo u montažu pogledati što je napravio: bilo je totalno bez veze. Bacio je cigaretu u galge sa zapaljivim filmom i izašao kroz vrata. Montaža je izgorjela, a Flaherty je pokupio novac od osiguranja, kupio novi negativ, otputovao natrag na sjever i izrežirao film kako Bog zapovijeda. Nanook, gledaj ovamo, Nanook, uzmi harpun, Nanook, pravi se kao da ti je utekao tuljan. Nanook, budi žalostan. Nanook, sad si sretan.

O istom trošku, riječju, Flaherty je prevario najprije osiguravajuće društvo, a zatim i gledatelja. Stvoreno je poznato djelo, temeljac jednoga dokumentarnog žanra.

Veliki naturalist zatim je otišao korak dalje. Na irskom otoku Aranu, tvrdi udovica, platio je siromašnim otočanima da ulove kitopsinu, golemu i u svakom pogledu beskorisnu ribu. Zahvaljujući odličnoj režiji, otočani su prividno virtuoznom rutinom ubili dobrodušno čudovište i zatim zapili glumački honorar u lokalnom *pubu*. (*Pub* se u filmu, dakako, ne pojavljuje, jer Flahertyju je bilo stalo da Aran pokaže kao beznadno zaostalo i od Boga zaboravljeno mjesto.)

Zapitao sam se kako je gospođa Flaherty uspjela zadržati svoj smisao za stvarnost živeći kraj tako lažljiva čovjeka. Tko će znati da li udovica govori cijelu istinu? Sofist bi rekao: Jedan dokumentarist kaže da svi dokumentaristi lažu. I sad se ti snađi.

Umiješće igranoga filma u središtu ima riječ *iluzija*, kod dokumentarca na istom mjestu stoji jednostavniji pojam: *laž*.

U dokumentarcu, laganje je oblikovni postupak.

Na ljubavne, odgojne i medicinske laži, baš kao ni na filmskodokumentarne, ne primjenjujemo moralna mjerila s vjeronauka. Dokumentaristu toleriramo, što drugomu ne bi.

Totalitarni dokumentarizam

Uz pomoć darvinističkoga liberala Flahertyja uhvatili smo ovu vrstu filma u laži, barem podjednako izvjesno kao da smo počeli pričom o Leni Riefenstahl ili Pudovkinu. Virus ideologije spava u svakom dokumentarcu podjednako i potrebno je vrlo malo da stvari krenu nizbrdo.

Totalitarni su režimi njegovali dokumentarni film kao dio infrastrukture zla, neotuđiv poput sustava za prisluškivanje ili skautskih organizacija. Ne kanim se zgražati: osim ponekoga politički potpuno gnusna žurnala, većinu sovjetskih, talijanskih ili njemačkih dokumentaraca iz najgorih vremena danas gledamo s priličnim užitkom. Isti entuzijazam teško da ćemo pokazati za nacističke referate ili socrealističke romane. Priroda filmskoga negativa čini da se dokumentarci temeljeni na ideološkim lažima s vremenom preokrenu u vjerodostojne dokumente o lažima ideologa. Štoviše, još nas i zabavljaju. Iz sličnih se razloga igrani filmovi, uključujući one najgore, s vremenom pretvore u uspješne dokumentarce o dobu svog nastajanja.

Kod filma postoji neki princip nazočnosti, nadmoćan sili sumnje, brži od svake misli. Negativ prenosi pohranjeno vrijeme koje nas, izgarajući na platnu, lako omami. Projekciju gledamo dijelom svoga bića preseljeni na onu zvijezdu do koje upravo u ovaj sat, tren i minutu dopire davno svjetlo neumrloga događaja. Taj je doživljaj nadmoćan svakom estetskom, moralnom, prirodopisnom ili logičkom pitanju koje umijemo postaviti. Ushićenima, hitlerjugend nam izgleda podnošljivo, radne akcije simpatično, umorstvo kitopsine razložito, Nanookovo harpuniranje neusiljeno, itd.

Dokumentarac je ogledalo temeljne filmske zagonetke, u kojoj se odražava moralni lik autora u svoj raspoloživoj bijedi. Želim reći, od tih pitanja uvijek me boljela glava, te sam dokumentarne filmove volio samo kao gledalac, izbjegavajući stupicu dok sam god mogao. Budući da dugo nisam pronašao ni jednu istinu vrijednu laganja, pridržavao sam se vlastitih iluzija i snimao igrane priče raznih oblika. Ne pripisujem sebi neko osobito intelektualno poštenje, moguće da je posrijedi samo plašljivost, ili obično sebeljublje. Moje uzbuđenje u igranom filmu postojano je narcisoidno: sastoji se u izlaganju vlastitih maštarija pakosnoj stvarnosti. Kad izađeš na filmski set, prizori posve dovršeni u mislima rastaču se na ovozemaljskom zraku, pod utjecajem slučaja i realnih veličina. Tu se onda valja iskazati i slučaj uhvatiti za rogove, preokrenuti ga u svom smjeru.

Dokumentarni film sport je suprotnih pravila. S autorom voljnim popravljati svijet, projekt se odronjava putanjom slučaja do konačnog isteka filmskoga budžeta, trake, producentova strpljenja. Autor se tamo bavi navigacijom više nego kreacijom. Dokumentarni je film lakše snimiti nego montirati. Dokumentarni je film lakše dovršiti nego potpisati.

Umjesto razmetljiva narcisa tamo raste autor s dijagnozom melankolična egoista. Ti se ljudi vole vidjeti kao boemi, isposnici, samozatajni istraživači: fotografije sa snimanja prikazuju ih kako tiho misle prilijepljeni uz zidove siromaških potleušica ili debla baobaba. Te je slike najlakše krivo protumačiti. Prirodom zanata, dokumentaristi su u osnovi ideolozi, te im jakobinski asketizam dobro pristaje, kao vojnički trliš Fidelu Castru.

Lov na gofe

Kad bi me akademija ili neka narudžba svojedobno prisilili da snimam dokumentarac, obično bih napravio *mockumentary,* lažirao bih dokumentarni film, rugajući se principu po kojem bi stvar trebala funkcionirati. Gledaoci su moje parodije gledali s veseljem. Proveo sam mladost u razdoblju propadanja velike ideologije, te sam vjerovao da moram i ja u baru baciti koji kamen ne bi li bolje presušila.

Kad sam skupio godina i privikao se sam na sebe, sreo sam temu koja mi je pomogla da se ohrabrim. Roneći s kamerom uz otok svoje bake, tragajući za ribama, udarima juga i ludim bodulima, uhvatio sam se kako snimam vlastite korijene, ulazim u vlastitu dijagnozu. Dogodilo mi se da sama sebe snimim iz zasjede. To je bilo kao dječji zub izvađen na prijevaru. Nekoliko godina poslije, napravio sam film o Tonku Božaniću Grujetu koji lovi gofe, uokolo istog otoka. Film prikazuje lokalnu legendu, onako kao je zapamćena među Komižanima. Priča o čovjeku koji je isplovio kao Don Quijote, a natrag uplovio kao kralj, dogodila se ne tako davno te je bilo moguće zgodu ponoviti u gotovo istom sastavu. Kako je u središtu svega lov na vrlo prevrtljive ribetine, uspjelo mi je da veliki dijelovi filma budu uzbudljivo nenamješteni. Drugi su prizori pak izričito odglumljeni, kao u kakvu niskobudžetnom neorealističkom filmu. Neka je dobra vila htjela da se ti raznoliki dijelovi dobro združe, te se u montaži nisam morao koristiti benzinom ni šibicama.

Nanook sa sjevera R. Flahertyja (1922)

Tako zvuči kad se nonšalantno počne s kraja: taj se film do svoje dokumentarno-igrane kompliciranosti razvio malo dužim putem.

Sve da nikad nije umočio tunju u more, Gruje Božanić bio bi jedan od najzanimljivijih ljudi koje znam. Kao upravitelj zavičajnoga muzeja, ili vlasnik konobe, jednako bi zavodljivo pričao facende i šarmirao dame svojim plesnim korakom. No on je veliki ribar. Ovaj morski film zato govori o jednom drugom, šutljivom Grujetu, predatoru koji svojim šestim čulom pronalazi jata ribetina i hvata ih, kako samo on zna. U filmu sam stišao Grujeta, učinio ga mučaljivim, da bismo se mogli sabrano posvetiti lovu, potrazi, neizvjesnosti. Najviše od svega isprva me zanimao lov i samo lov: moji pravi motivi bili su velikim dijelom neozbiljno dječački. Htio sam vidjeti ribetine u mreži, osvjedočiti se kako Grujetu polazi za rukom da masu trofejnih kapitalaca lovi poput srdela. Gruje je podjednako strastveno htio da snimimo umiječe njegova života, svjestan da ribe jednog dana mogu promijeniti odredište, a njegovo vrijeme pak ide kamo ide te valja požuriti. Nakon što sam se oduševio mišlju da ću isploviti s Grujetom, shvatio sam da ima i problema, gadnih problema. Na filmu sve najednom postane obično, što ako film poravna ushit: ljudi će, pomislio sam, lov na velike ribe nedaleko Visa prihvatiti kao nešto normalno, kao što prihvaćaju lava u savani, kita na Grenlandu, Rusa u svemiru: kako im objasniti iznimnost prizora, veličanstvenost umiječa? Još gori problem bio je uspjeh lova, nešto u što uopće nismo mogli biti sigurni, a ako na kraju i ulovimo, pitanje što će reći gledaoci. *Happy-end* ribarskoga pohoda, promatrano s ribljeg očišta, čisti je holokaust. Filmska publika u takvim se situacijama licemjerno poistovjeti s perspektivom žrtve! Odjednom, ništa nije izgledalo dobro. Valjalo je na neki način čvrsto postaviti gledaoca na Grujetovu stranu, proizvesti riboubilačku solidardnost u ekološki prosvijećene publike. Grujetov šarm tu ne bi pomogao, makar ga pustio da priča viceve, pleše, govori o djetinjstvu.

Trebalo nam je nešto jače od lica: priča. Stvarna priča o Grujetovim počecima, o groznoj nevjerici kojom ga je okružilo malo mjesto, o riziku prvog isplovljavanja, igri na sve ili ništa: hoće-neće. U igru, hoće-neće, krasno sam se uživio: Gruje dan-danas ponekad luta morem pola sezone prije no što ih pronađe i ulovi — ja sam ekipu imao samo na petnaest dana. Snimati ovaj film značilo je biti spreman na katastrofu te biti potpuno siguran u velik broj isplovljavanja bez rezultata i velik broj dana bez isplovljavanja. Lovi se, naime, samo po bonaci. U svakom pogledu morao sam smisliti što ćemo raditi, dok se riba ne ulovi, ako se uopće ulovi.

Da slučajno nisam bio sam svoj producent, taj koji nije ja teško da bi završio snimanje kao moj prijatelj. Kad nismo riskirali na moru, snimali smo komadiće priče s naturščicima, dakle opet smo riskirali. Pravilo *castinga* bilo je jednostavno: ženu igra žena, sestru sestra, gradonačelnika gradonačelnik, šefa zadruge šef zadruge, itd. Ljudi su tamo jednostavno daroviti i uopće im nije teško stati pred kameru, makar igrali negativce ili se iz samih sebe sprdali. Humor je postao važan: priča o momku kojem svi okrenu leđa zato što vidi dalje od ograničene sredine može ispasti patetično. Zato je moj glavni posao na kopnu postalo balansiranje mjere između idoliziranja svoga junaka i zezantske facende, žanra kroz koji Gruje postaje heroj ironične tradicije. Facenda je nešto što svi znaju pa zato imam više pripovjedača, s raznih strana: Jasnu Franičević, koja kćeri u krevetu priča sto puta ispričanu priču, te dva pjesnika: Božanića sveučilišnog profesora i Božanića tesara. Gledao sam da nam njihovo pričanje dočara ritual pripovijedanja, no da ispripovijedaju što manje. Većinu priče nastojao sam ostaviti slici i šutljivoj perspektivi Tonka Božanića Grujeta, koji se većinu filma kuha pod suncem u motrilačkom košu, i misli. Druga je važna perspektiva podmorski pogled na nadmorska zbivanja; da li je to pogled ribe ili samog mora, ni sam nisam siguran, ali znam da je važan: neimenovani pogled sudbine i ujedno strasti. Film ne bi mnogo vrijedio bez toga kuta snimanja. Podmorski kadrovi imaju funkciju koju u ljubavnom filmu imaju prizori ljubljenja i seksa, one točke gdje film dolazi *close to the point*.

Facenda, vlasništvo kolektivnoga sjećanja, dogodila se jednom, odnosno nekad, a ne sad: Nisam se time mnogo opterećivao. Tko zna, uostalom, koja je sad točno godina na Visu, tamo imaju neki svoj kalendar. Neki povijesni odmak odlučio sam sugerirati samo intelektualno, stilom: u nekim situacijama imitirao sam stare talijanske filmove, kao i retoriku socijalističkih žurnala ili vesterna, naglo izmjenjujući rakurse, spajajući detalje i totale, nižući subjektivne kadrove, pretražujući pučinu Grujetovim pogledom, a zatim se montažno udubljujući u njegova sjećanja. Igranje retrostilovima omogućilo mi je da više puta u ovom filmu učinim nešto što sam odavno htio, ali me u ranijim filmovima bilo stid ili sam se bojao da će ispasti glupavo. Stoga sam se potrudio da se u jednoj sceni pojavi mobitel, tako da za trideset godina neki površni kopač arhive shvati da film baš nije iz šezdesetdruge. Grčevićeva neobjašnjiva glazba, mješavina Ruskog marša i Glena Millera, sigurno neće pomoći orijentaciji. Osim svega što sam zamislio, a ovako nabrojeno doimlje se prilično zamršeno, dogodilo se još nešto bitno. Jednostavno: ulovili smo ih, itekako smo ih ulovili. Stvari su se sklopile.

Bil jedon nije velik film, ali je prilično sretan: ne samo zato što smo ulovili ono što smo mogli i ne uloviti, već zato što prikazuje sretnoga čovjeka, bez fige u džepu, gledaocima koji — sreća moja — na to pristaju. Zadovoljan sam, također, zato što sam odolio dokumentarističkoj nepristojnosti, koja je dio hrvatske filmske tradicije. Gruje, moj Nanook koji se trpeljivo dao filmski manipulirati, nikad nije prestao biti kapetan svoga broda ili gospodar svoje priče. Jedan od najboljih partnera koje sam ikad imao u filmskom poslu: pripovjedač, akcijski junak i stručni savjetnik u istoj osobi, komunicirao je sa mnom i ekipom pronicavom lakoćom, profesionalan i pouzdan poput Mustafe Nadarevića. Boduli su na glasu kao teški ljudi, Komižani osobito, ali koliko god bili zamršeni, lišeni su one grozne generalne treme, koja resi većinu Hrvata. Snimao sam u gradiću sa stanovnicima filmski gorljivim kao da su Amerikanci i verbalno artikuliranim kao da su Toskanci. Nisam siguran da li su oni meni pomogli da snimim svoj film, ili sam se ja zapravo stavio njima na raspolaganje: film je njihov barem koliko moj i nemojte misliti da je ovo prigodna pristojnost.

Ne znam koju ćemo ulogu, komiška filmska komuna i ja, odigrati u općem svjetskom preporodu dokumentarizma, no, u svakom slučaju, mislim da sam u Komiži nešto o svemu tome shvatio. Osjetio sam neprocjenjivu produkcijsku, redateljsku, pričalačku slobodu te sve to zajedno: neovisnost cijele stvari od uhodane kinematografije, njezinih stajaćih lica i predrasuda, nevezanost za sustav, životnu neponovljivost: film kao ljubavnu avanturu.

Snaga dokumentarca

Dokumentarci su, zasad, cijepljeni od *remakea*, produkcijskog *rewrittinga*, 3D-redizajna, star-sustava i uopće sistemskog idiotizma audio-vizualne industrije, koja proizvodi previše slika uz premalo vizije.

Mislim da je snaga nezavisnog dokumentarca u 21. stoljeću osigurana time što stiže s teritorija koji nije pod nadzorom Velikog Brata: publika u kino odlazi na dokumentarne projekcije, željna priče koja je izrasla izvan staklenika. Od svakodnevno pretjeranih doza virtualnoga ljudima dolazi potreba za opipljivim.

Ideologemi dokumentarizma i prirođena lažljivost danas izgledaju kao dječji nestašluk prema silikonskim konstrukcijama prevladavajuće fikcije ili pak lobotomijskim postupcima kojima televizija izobličuje slike običnog života, koprcajući se između duga politici i programskoga nedostatka vremena, unaprijed prodana na dug bankarima.

U dnu naše sve češće potrebe da jedemo zrnje, zelenje i *sushi* ima mnogo spiritualne čežnje, baš kao što u novoj gladi za dokumentarcem ima nešto organsko.

Davni pesimisti plašili su svoje suvremenike negativnim utopijama datiranim u tzv. *nedaleku budućnost*, baš onu koja je nama sadašnjost ili već bliska prošlost. Depresivni proroci bili su potpuno uvjereni da će zlokobna tehnologija budućnosti niknuti iz političke prakse pokreta kojima su pripadali Pudovkin ili gospođica Riefenstahl: nije im palo na pamet da će Flahertyjeva liberalna demokracija sasvim valjano poslužiti kao osnova za nevolju.

Naručujući davno umorstvo nevine ribe ili manipulirajući Nanookom, Flaherty je utemeljio osnove medijskog beščašća, koje bi bez njega otkrio netko drugi. No, malo bi tko mogao biti takav fanatik slobode. Svrha njegovih laži bila je stvoriti najmoćniju sliku koja će ponijeti onaj buntovni osjećaj što mu tuče pod košuljom. Nesvodiva priroda, zbog koje dokumentarac danas najednom stoji tako dobro, zvoni u njegovoj davnoj ludosti. Flaherty nam je ostavio i otrov i protuotrov. Budite dobrodošli, služite se!

UDK: 791.43-92:778.53

Katarina-Zrinka Matijević Veličan

Zašto biti dokumentarist?

Redateljska maksima Richarda Leacocka

> *...jednog dana snimali su sekvencu u kojoj se dječak iz plemena Kajun sa svojim rakunom penjao na drvo, ali Flaherty je iznenada ugledao divnu paukovu mrežu i cijeli su dan proveli snimajući je. Takvo Flahertyjevo ponašanje u filmskoj industriji smatrano je krajnje nedisciplinirani, ali Leacock je upravo to smatrao izrazom najstrože discipline — bez prestanka promatrati svijet oko sebe i bez prestanka na njega reagirati*!! (E. Barnouw, *Documentary*)

Uvod

Tijekom svoga skromnog bavljenja dokumentarnim filmom uvijek bih se zapitala isto: Imam li moralno pravo da ljude koje snimam, koji mi dopuštaju ulazak u svoje živote, koji mi bezuvjetno vjeruju, koji su dobri prema meni, nakon svega toga prikažem bez izostavljanja njihovih slabosti, njihovih crnih strana, bez izostavljanja onoga što će ih možda povrijediti, posramiti, nanijeti im neugodnosti?

Da bih pronašla odgovor zašto se baviti dokumentarnim filmom usprkos njegovu potencijalno dijaboličnom karakteru i pritom ostati etična, obratila sam se najekstremnijem ili, ako se tako može reći, najdokumentarnijem smjeru — *direct cinema* (*direktni film, »u nas i izravni film« — Filmska enciklopedija,* str. 301), kako bih spojila njegove odgovore i probleme s vlastitim problemima i odgovorima u radu na svojem diplomskom dokumentarnom filmu *Dvoboj*.

Kroz tri bloka pokušat ću odgovoriti zašto dokumentarni film nije tek voajeristički čin, nego poriv za prikazivanjem istine. I zašto je taj poriv jači od želje da uljepšamo ljude koji pristaju biti snimani, koji ulažu svoje vrijeme, svoju energiju i svoj život u naš film.

Ako mislite da redateljeva moralna odgovornost postaje neupitna čim netko pristane na snimanje, onda vam odgovaram: ostavimo pravni aspekt po strani i zamislimo da sutra pokucam na vaša vrata predlažući vam da snimim dokumentarni film o vama. O vašem braku koji se možda raspada. O vama i vašem poslu na kojem možda svi postižu rezultate osim vas. Ili o vama i vašem djetetu koje možda maltretirate jelom. Biste li pristali?

Ima onih koji jesu!

U ovom radu pozabavit ću se trima temeljnim problemima direktnog filma: 1. problemom *autentičnosti* — definiranjem dokumentarnoga filma, osnovnim postavkama smjera *direct cinema*, i načinom na koji sam rješavala te probleme u izradi *Dvoboja,* 2. problemom *interpretacije* — tj. pitanjem 'manipulacije' tijekom rada u stilu direktnog filma, te 3. problemom *etičnosti* — tj. pitanjem narušavanja privatnosti pri radu dokumentarnih filmova toga tipa.

1. Autentičnost

Što je to dokumentarni film

> *Dokumentaristi snimaju svašta, ali ne i bilo što*. (H. Turković, 1996)

Razlika između svačega i ne bilo čega pogađa u samu bit dokumentarnog filma jer nam pokazuje da je dokumentarni film ambiciozniji od tek pukoga prikaza zbilje ili redanja činjenica.

Za Griersona, koji 1926. godine prvi upotrebljava riječ *documentary* pišući o Flahertyjevu filmu *Moana,* dokumentarni film je *»kreativno tretiranje stvarnosti«* (Barsam, 1973: 2). Znači, dokumentarni film ne želi samo informirati, već informacije želi uobličiti na originalan način. *»Dokumentarist fokusira svoju osobnu viziju i kameru na aktualne situacije, osobe, procese, događaje — i pokušava ih kreativno interpretirati.«* (Barsam, 1973: 2)

Zbog velikog tematskog bogatstva i brojnih načina obrade nema *»čvrstog principa podjele dokumentarnog filma na vrste«* (Peterlić, gl. ur. 1986: 309). Ipak, kažimo da se u dokumentarni film tipično ubraja: *činjenični*, *putopisni*, *obrazovni*, *popularno-znanstveni*, *propagandni* i *pseudodokumentarni film*.

Ipak, laički gledano, pod *najprimjernijim* dokumentarnim filmom podrazumijevamo one filmove koji nam 'prepričavaju' istinit događaj, koji se temelje na *»bilježenju zatečenog, onog što se jednokratno, jedinstveno odvija ne mareći o tome snima li se ili ne«* (Turković, 1996: 54). Hvatanje isključivo tog jednokratnog, jedinstvenog osnovna je ideja smjera *direct cinema,* koji ću u daljem tekstu pobliže obraditi.

Povijesni kontekst smjera direktnog filma

> *Mala grupa revolucionarnih filmaša naoružala se novom opremom i radikalnim idejama da bi pronašli način na koji danas vidimo svijet*. (P. Wintonick, 1999)

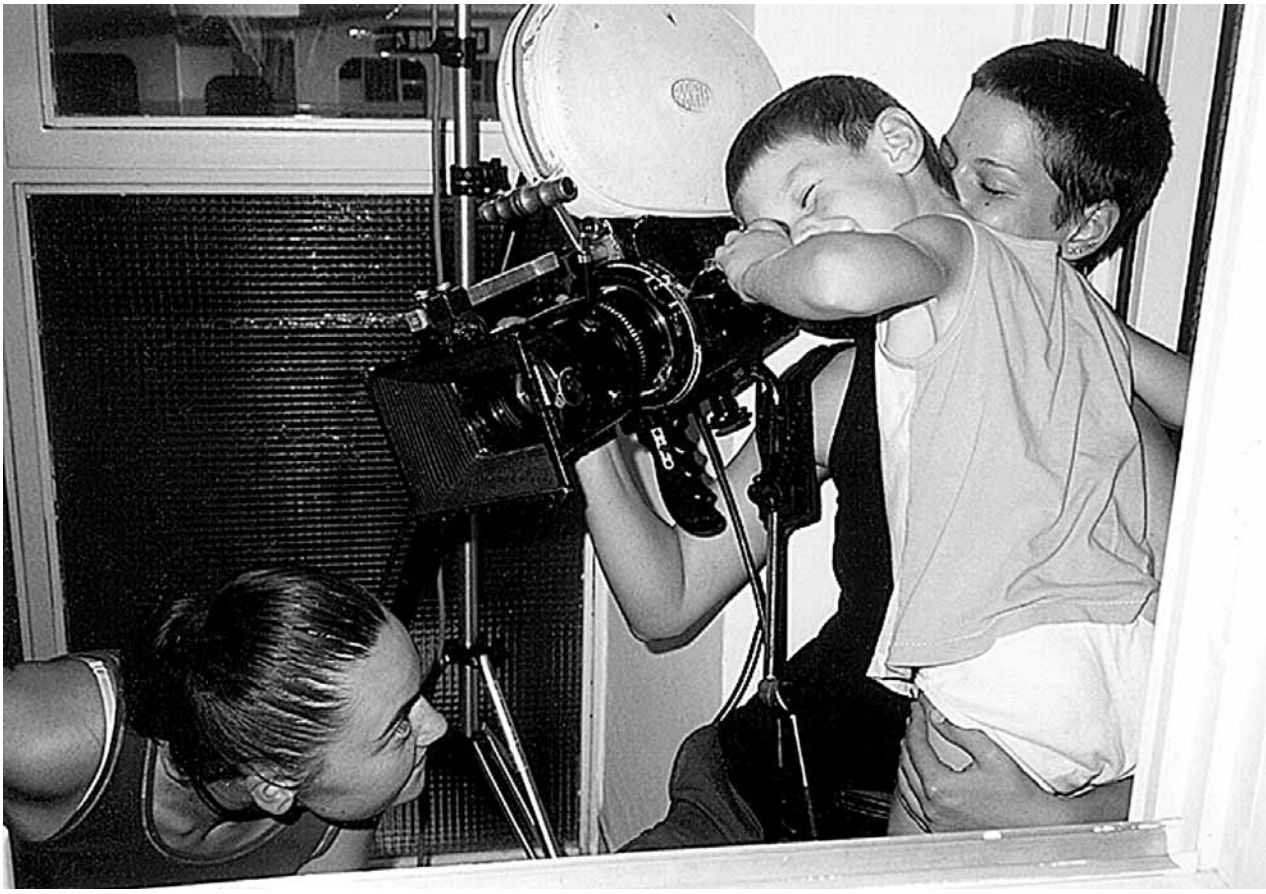
Karel Reisz i Lindsay Anderson 1956. u Londonu prvi uobličavaju put *novom dokumentarnom filmu,* okupljajući zainteresirane pod nazivom *slobodan film.* Francuzi se okupljaju oko Edgara Morina i Jeana Roucha koji preuzimaju viđenje Dzige Vertova o kameri koja može 'vidjeti' dublje slojeve istine od 'nesavršenog ljudskog oka' i termin *kino pravda,* što u francuskom prijevodu glasi *cinéma vérité.* Amerikance predvode Richard Leacock i Robert Drew, koji dokumentarni film vide kao »*kazalište bez glumaca*«, sam naziv *direct cinema* daje Albert Maysles.

Tu treba biti oprezan jer nije riječ o različitom imenovanju istog dokumentarnog stila, nego o različitim imenima različitih smjerova *novoga dokumentarnog filma.* Spomenimo samo da su *direct cinema* i *cinéma vérité* u suprotnosti, naime dok prvi postavlja kameru u situacije velike napetosti i čeka da se kriza dogodi, kod drugog autori sami provociraju postojeću krizu. U smjeru *direct cinema* autor je nevidljiv, »nezainteresiran« promatrač, dok je u *cinéma véritéu* sudionik i provokator zbivanja. Želim naglasiti da se danas uvriježio izraz *cinéma vérité* za sve smjerove *novog dokumentarnog filma* te vrlo često dolazi do zabune.

Kako god se nazvali, osnovna ideja svih smjerova *novoga dokumentarnog filma* bila je ista: hvatati pažljivo odabran aspekt realnosti što je moguće izravnije s minimumom preprека između autora i subjekta, upotrebljavati laganu opremu kako bi se pojednostavnila procedura, uhvatiti događaje dok se događaju, a ne ispitivati o njima nakon što su se već dogodili. Sve to u korist toga da bi se dobila potpuna istina, i ništa drugo osim istine. Da bi *novi dokumentarni film* zaživio u punom sjaju, trebale su se poklopiti dvije okolnosti:

(a) RAZVOJ TEHNIKE. Paralelno u Sjedinjenim Državama i Francuskoj istraživanja na unapređivanju filmske opreme urodila su plodom. Ekipa Roberta Drewa 1958. riješila je sinkronost tona i slike pomoću Bulova sata, dok je francuski inženjer Jean-Pierre Beauviala 1959. godine izumio sustav kvarc-sinkron te postigao fizičku odvojenost kamere i magnetofona, a savršeno sinkrone snimke slike i tona. Sama je kamera pak usavršena utoliko što nije pri radu proizvodila buku. Svi ti izumi rezultirali su većom pokretljivošću kamere, većim realizmom materijala, a autorima su pomogli »*da dobijemo subjekt koji je spontan jer ga filmska oprema ne ometa, ne čini svjesnim situacije*« (D. Maysles citiran u 'Movie Journal', *Village Voice*, March 3, 1966, str. 21).

(b) OTPOR PREMA SPONZORIRANOM I CENZURIRANOM FILMU. Pedesete godine hladnoga rata dovode do potpune kontrole masmedija, što ostavlja du-



Sa snimanja filma *Dvoboj* Katarine-Zrinke Matijević (1998)

boke posljedice na dokumentarni film. »*Pod strogom kontrolom raznih šefova dokumentarni film postao je institucionaliziran i depersonaliziran*« (Barnouw, 1981: 147). Oni hrabriji odbacuju scenarij jer ne žele biti službenici određene ideologije, nego kroničari događaja. Upravo zbog najveće prisutnosti represije nad dokumentarizmom u SAD tamo se pojavljuje najradikalniji smjer *novoga dokumentarnog filma,* već spomenut *direct cinema*.

Ovaj rad bavit će se isključivo smjerom direktnog filma jer upravo u taj smjer pripadaju najbolji filmovi onog vremena. Ti su filmovi izazivali najviše polemike, bili su cenzurirani (R. Leacock, *Happy Mother's Day)* i osuđivani na spaljivanje (F. Wiseman, *Titicut Follies).*

Unutar samog smjera filmove dijelimo na četiri grupe, a u ovom radu bavit ćemo se uglavnom filmovima iz treće i četvrte grupe:

1. bave se javnim događajima (koncerti: *Monterrey Pop D.* A. Pannebakera; američki izbori: *Primary R.* Leacocka & D. A. Pannebakera)
2. bave se javnim ličnostima *(A Stravinsky Portrait R.* Leacocka, *Meet Marlon Brando* braće Maysles)
3. bave se institucijama *(High School F.* Wisemana, *Warrendale A.* Kinga)
4. bave se malim običnim ljudima *(A Married Couple* A. Kinga; *Salesman* braće Maysles)

Da bi što bolje realizirali svoje ideje, autori se, osim što prihvaćaju tehničke novitete, rješavaju starih tehničkih dostignuća, tj. 35 milimetarsku kameru zamjenjuju 16 milimetarskom, koja je lakša i praktičnija, te u potpunosti odbacuju stativ. Tom novom tehnikom i novim konceptom autori su bili spremni uhvatiti se ukoštac s nepredvidljivim scenarijima što ih 'piše' život. Upravo ta nepredvidljivost i dvosmislenost direktnih filmova izazivala je otpor televizije, raznih šefova i sponzora. Ipak, niz direktnih filmova kupi nagrade diljem svijeta i puni blagajne kinodvorana. Direktni film do te mjere popularizira dokumentarni film da on napokon izlazi iz sjene igranog filma. »*Oni su* (Leacock, Pennebaker, Maysles, Wiseman...) *toliko pridobili publiku za svoj rad da su kasnih 60-ih i ranih 70-ih kinima dominirali dugi dokumentarni filmovi kao što su* Don't look back, Monterery Pop, A Married Couple, Salesman...« (Barsam, 1973: 252).

Kako izgledaju filmovi *direct cinema*

Bila je to sloboda, zaboravi stativ, zaboravi dolly, zaboravi sve to smeće — mogao si se kretati! (R. Leacock u: *Cinema Verite — Defining the Moment*)

Iz gore navedenoga već možemo dobiti sliku o tome kako izgledaju filmovi *direct cinema*: drndava kamera iz ruke koja se kreće po prostoru kao osoba, a ne kao komad tehnike, pritom jako pazeći da ostane nezapažena, kako ne bi utjecala na sam događaj ispred kamere. »*Kamera je intimistična, vrlo često dajući gledatelju trenutačan osjećaj da se nalazi 'ondje', snimanje zvuka je izravno, vrlo često snimajući paralelno šumove i atmosferu koja unosi još veći osjećaj realnosti; montaža teži biti kontinuirana, radije no diskontinuirana, težiti kronologiji radije no dramatičnoj prezentaciji događaja*« (Barsam, 1973: 252). Za rane filmove tog pravca možemo reći da su »*građeni na konvencionalnim dramaturškim načelima te da su jasno ograničene strukture u vremenu i prostoru*« (Rosenthal, 1972: 12).

Kada gledamo filmove snimljene stilom direktnog filma, uvijek se iznova, nakon svake scene, pitamo *pa kako su to uspjeli snimiti?*, a pritom nismo zapanjeni tehničkim vratolomijama, nego prirodnošću ljudi koje gledamo na platnu i koji se ponašaju kao da kamere tamo nema. Oni se svađaju, tuku, ljube, ogovaraju druge ili jednostavno pričaju sami sa sobom ostavljajući dojam kako su nesvjesni činjenice da se baš tu, u njihovoj sobi, kuhinji, WC-u, snima film. Ideja hvatanja ljudskih emocija spontano, pri njihovu događanju, bila je osnovna ideja direktnog filma.

Direktni filmovi tzv. su *slice of life*, *kriške života* bez ikakvih dodataka. Nema *offa*, nema glazbe, ničega što bi utjecalo na recepciju sadržaja filma. Autor pušta gledatelja da sam zaključuje i prosuđuje. »*Filmovi nisu sadržavali argumente, polemike, zaključke, oni su tražili od publike da se identificira s detaljima*« (K. Reisz u Wintonick, 1999).

Kako sam pripremala *Dvoboj*

Htjeli smo raditi filmove kamerom, a ne olovkom. (M. Brault u Wintonick, 1999)

Svaki dokumentarni film zahtijeva temeljitu pripremu, u direktnom filmu priprema se svodi na što bolje upoznavanje i zbližavanje s osobama ili događajem što ih snimate. Kako su protagonisti *Dvoboja* moja uža rodbina, ja sam 'pripremu' obavljala nekoliko godina prije samog snimanja. Poznavala sam osobe koje snimam više no dobro. Znala sam u detalje kako izgleda njihov odnos tijekom obroka i tijekom svakodnevnoga života. Pretpostavljala sam da simpatična osoba koja plijeni šarmom kao što to čini Ivan, i još k tome u konfliktnoj situaciji, mora profunkcionirati pred kamerom.

Način pripreme za *Dvoboj* nije sadržavao pisanje scenarija, nego šturi sinopsis, zapravo popis scena koje želim snimati i kratak uvod koji su formalno bili potrebni mentoru prof. Zoranu Tadiću kako bi mi mogao dodijeliti filmsku opremu i filmsku vrpcu:

KRATAK UVOD:
Ivanu je pet godina, ne voli i nema vremena jesti, on misli da petogodišnje dijete ima važnijih stvari u životu od ručanja, a to je gledanje crtića i igranje u parku. Njegova majka misli da je petogodišnjem djetetu vrlo važno unositi veliku količinu vitamina, minerala, bjelančevina... te svakodnevno gubi strpljenje hraneći ga i po sat, dva. Njihova različita gledišta često ih dovode do sukoba, koji tijekom filma eskalira.

POPIS SCENA:
4 do 5 obroka Ivana i njegove mame te međuscene: Ivan gleda crtiće, Ivan se igra u sobi, Ivan se kupa, Ivan u parku, mama mazi Ivana, Ivan pomaže mami u kuhinji.

The Titicut Follies Frederica Wisemana (1967)

Pripremanje za snimanje sadržavalo je tri problema: l. nagovoriti protagoniste na snimanje; 2. pripremiti se bez scenarija i precizne slike u glavi kako će film na kraju izgledati, 3. uvjeriti protagoniste da se moraju ponašati kao da nema ni kamere, ni nas.

Prvi problem u slučaju *Dvoboja* nije bilo teško riješiti, Ivanova je mama nakon dva dana donijela odluku da će mi pomoći kako bih imala uvjete za ispit treće godine. Taj problem ističem jer je to jedan od težih zadataka koje moraju 'položiti' autori direktnog filma. Za rješavanje tog problema nema recepta, sve ovisi o situaciji i ljudima koje želimo snimati.

Drugi problem riješen je tako što je snimateljica pristala na stil snimanja direktnog filma. Tada su krenule pripreme vezane uz snimateljski posao: upoznavanje lokacije, razmještaja stana, planiranje minimalne rasvjete, planiranje mogućih kretanja po vrlo malom stanu i planiranje kadriranja za situacije koje smo očekivali. Umjesto trošenja energije na to kako bi film trebao izgledati, počele smo gledati situacije u stanu i kako se snaći što je bolje moguće u danim prigodama.

Treći problem bio je vrlo zahtjevan jer je Ivan bio petogodišnje dijete, zainteresiran za sve oko sebe, a pogotovo za kameru i nagru (magnetofon). Ivanova fascinacija novom tehnikom riješena je tako što smo ga pustile da se s njome upozna: da snima kamerom, s nagre preslušava pjesmice koje nam je u početku pjevao. Ta Ivanova fascinacija uvelike nam je pomogla za sam ishod filma jer sam uspjela sklopiti s njim dogovor da će svaki dan nakon snimanja moći razgledati kameru ako tijekom snimanja ne bude gledao u nju. To je upalilo.

Dalji problem opuštanja i prirodnog ponašanja, uza svu našu prisutnost, riješila sam na tri načina: (a) snimateljicu sam zbližila, udomaćila s majkom; (b) snimateljici nije bilo dopušteno komunicirati s Ivanom osim kratkih odgovora da i ne i (c) prva tri dana pravile smo se da snimamo, iako to nismo činile.

Dakle, počele smo snimati tek nakon tri dana, nakon što se Ivan naviknuo da se snimateljica i ja stalno motamo oko njega, uspio u mikrofon glasno otpjevati sve poznate mu pjesmice te se ponovno mogao više zaokupiti rješavanjem svojih problema s jelom nego nama i opremom.

Čitajući prije snimanja *Dvoboja* nešto malo o smjerovima *novoga dokumentarnog filma,* odlučila sam napraviti nešto nalik tome. Problem je bilo to što nigdje nisam imala prilike vidjeti primjerke direktnog filma. S pomalo nejasnom slikom u glavi što bi to *direct cinema* trebao biti i s prilično jakim osjećajem da se tema *Dvoboja* treba snimati tako da jednostavno dopustim stvarnosti da se dogodi pred kamerom, krenuli smo u snimanje.

2. Interpretacija

Koliko ima istinâ

> »*...je li laž? Zavisi sviđa li vam se ili ne, ako vam se sviđa, to je interpretacija; ako vam se ne sviđa, onda je laž.*« (A. Maysles u Wintonick, 1999)

Tradicionalni, 'rekonstruktivni', 'priređivački dokumentarci' bili su »*cjeloviti dokumentarci koji su priređivali zbivanja za snimanje, nisu na to posebno upozoravali, a pritom nisu držali da lažu, niti su to držali njihovi gledatelji.*« (Turković, 1996: 58-59), no kada se početkom 60-ih pojavljuje *zatjecajni* dokumentarni film, u koji ubrajamo i *direct cinema,* mnogi su našli potrebnim dati do znanja kako je i istinitost zatjecajnih dokumentaraca upitna.

Iako je direktni film doveo dokumentarizam do ekstrema, zadajući si mnogo pravila kako da ne utječe na događaje pred kamerama, ipak moramo biti svjesni da je film umjetnost, a da umjetnost kao takva podrazumijeva stav, utjecaj, stvaralačko djelovanje umjetnika nad njegovim filmom: »*Ako je film djelo, onda je on i nekakav složeni sustav, a sustav nije mogao nastati pukim reproduktivnim činom. Sustav netko stvara, a čim ga stvara netko, onda taj netko i sebe unosi u svjedočanstvo*« (Peterlić, 2000: 233). Autori direktnih filmova različito su reagirali na takve prozivke. F. Wiseman i A. King nisu se branili, upravo suprotno.

Wiseman je mišljenja da filmski medij jest oblik manipulacije: »*Naravno da je to svjesno manipuliranje, sve oko filma je manipuliranje, kako me to uopće možete pitati, pomislit ću da me zafrkavate*« (A. Maysles u Wintonick, 1999).

A. King priznaje svoje djelovanje tokom montiranja filma A *Married Couple* te govori »*Treba jasno definirati stvar. Billy i Antoinette u filmu nisu Billy i Antoinette Edwards, bračni par koji postoji i živi u ulici Rushton 323. Oni su karakteri, sličice na celuloidu. Kazati da su oni istiniti u bilo kojem drugom smislu, osim u onom prema našem iskustvu o svijetu, o ljudima koje znamo i o sebi, jest filozofska besmislica. Nemoguće je da devedeset minuta filma o Billyju i Antoinette bude isto što i njihov stvarni život*« (A. King u Rosenthal, 1972: 32).

S druge strane on ne priznaje da je istinitost događaja narušena tijekom snimanja. »*Ako imaš osjećajna, inteligentna, tiha, odgovorna i umjereno kritična snimatelja ili snimatelj-*

sku ekipu, tada ne samo da kamera ne sputava, već upravo stimulira par na razgovor, na isti način na koji to čini terapeut« (A. King u Rosenthal, 1972: 29).

D. Maysles nadopunjuje da se istinitost događaja ne narušava ni u montaži jer se montažom ne mogu kontrolirati situacije, nego samo dopuštamo da se one unutar filma dogode. Braća Maysles branili su stopostotnu istinitost svojih filmova: »*Ljudi uvijek kažu da se subjekt ponaša on tako kao što se ponaša u prisutnosti kamere. Ali ja kažem: — Želite mi reći da prisutnost kamere odjednom od ljudi napravi glumce? — Danas se u školama studenti uče pogrešnim stvarima. Nasmrt se boje toga da nisu objektivni jer je kamera prisutna, a zatim se nasmrt boje da neće biti dovoljno subjektivni«* (A. Maysles, *www.austinchronicle.com* — A. S. Lewis, *Stories That Tell Themselves*).

Pitanje *objektivne* i *subjektivne* istine stalno se vezalo uz pojedine filmove ovoga pravca. Pravac je propagirao objektivno praćenje događanja, a autorima se stalno predbacivala autorova točka gledišta koja rezultira neobjektivnošću. A. Maysles je i tomu doskočio odgovarajući vrlo autorski: »*Ako se brineš o objektivnosti i subjektivnosti, onda se bojiš filma«* (A. Maysles u Wintonick, 1999). Subjektivna točka gledišta pogotovo se predbacivala R. Leacocku za njegov film *Happy Mother's Day* u kojem nije mogao »*...skriti svoju nesklonost priglupim ljudima koje snima. Vjerojatno najsavršeniji primjer filma* direct cinema Happy Mother's Day *sili nas da se zapitamo je li točka gledanja autorova ili naša«* (Barsam, 1973: 251).

No, da film *Happy Mother's Day* nije progovarao o jednoj općoj istini američkoga društva, mreža ABC nikada ga ne bi cenzurirala, tako da je »*...sve kadrove koji slikaju američku težnju da od svega naprave novac izbacila i napravila film o tome kako se cijela Amerika digne na noge kada se u nekom američkom gradu rode petorke«* (Barnouw, 1973: 251). Isto tako Wisemanu ne bi uspjelo obraniti svoje filmove od cenzura, presuda o spaljivanju i zabranjivanju distribucije, da ti filmovi nisu u sebi nosili stravičnu istinu o životu ljudi u zatvorskoj ludnici, kako je to slučaj u filmu *Titicut Follies,* ili istinu o ispiranju mozga učenicima u filmu *High School.*

Kako direktni film ipak daje mogućnost stopostotne autentičnosti, a autorima smanjuje mogućnost manipulacije u montaži i ukida mogućnost kontrole na snimanju, možemo zaključiti da snimanje stilom direktnog filma rezultira: l. visokim stupnjem objektivnosti materijala, 2. izoštravanjem osjetila kako bismo kamerom uhvatili 'neuhvatljivo', ono što izmiče svakoj kontroli, a što nas čini bližima istini.

»*Svaki dokumentarist, bio on* vérité *ili ne, konstruira svoju priču i svoju istinu, koja se nikako ne bi trebala miješati s objektivnom istinom, ali koja svakako uključuje istinitost i otvorenost za to što nam subjekt nudi«* (A. Verhaagen, 2001: 134).

Kako napraviti film *direct cinema*

Snimati direct cinema *za autora znači biti neprimjetljiv poput muhe na zidu.* (Richard Leacock)

Salesman braće Maysles (1963)

Napraviti *direct cinema* znači poštivati osnovnu ideju toga smjera, a to je: hvatati emocionalna stanja subjekta za vrijeme njihova događanja. Da bismo u tome uspjeli, dobro je imati na umu ovo:

— filmove *direct cinema* autorski potpisuje cijela ekipa, ne redatelj;

— scenarij sputava, scenarij spalite, priča se slaže u montaži;

— kamera ne smije biti statična, mora se kretati, ali istovremeno ne smije biti nametljiva

— situacije moraju biti zatečene, zato nema uporabe rasvjete, nema nikakvih intervencija ekipe u ambijent ili na događaje;

— materijal se montira kronološki, nema naracije;

— nema intervjua, zanimljivo je samo ono što se događalo, snimali mi to ili ne;

— u montaži ne dodajemo ni muziku ni *off*-glas — to narušava autentičnost događaja;

— od montažnih prijelaza primjenjuju se samo rezovi.

Kako je najbolje učiti od onih koji su u tome već uspjeli, u sljedećem tekstu donosim citate autora filmova *direct cinema*:

KAKO ODABRATI ŠTO I KOGA SNIMATI

»*Pokušavam organizirati dramatične aspekte običnog iskustva iz svakodnevnog života.«* (R. Wiseman u Wintonick, 1999)

»*Lako je ustrajavati na objektivnosti kad imamo izabran subjekt snimanja, ali ako je subjekt snimanja nepopravljivo dosadan, lišen duhovne energije, na kojoj D. A. Pennebaker inzistira kao na srcu tih filmova, onda je film dosadan.«* (Barsam, 1973: 251)

O SNIMANJU

»*Imali smo jedno glavno pravilo — nećemo pričati s njima, niti će oni išta pričati s nama. Dutch, ja i tonac Chris podigli smo nevidljiv zid između nas i njih.«* (R. Leiterman u Rosenthal, 1972: 46)

»*Svaki instinktivan, nepredvidiv, spontan pokret snimatelja postao je toliko važan kao što je prije bila pozicija kamere. Prije bi se kamera postavila, dala bi se naredba: ovdje stoji to i to!, radit ćemo to i to! Snimanjem iz ruke nešto se temeljito promijenilo. Čovjeku je omogućeno improvizirati.*« (J. P. Beauviala u Wintonick, 1999)

»*Subjekt postaje toliko zaokupljen onim što radi da zaboravi na prisutnost kamere i snimatelja.*« (A. King, *www.film.queensu.calKin˜/directfilms*).

»*Danima ne snimamo. Ako ste konstantno s kamerom oko njih, uništavate svaku mogućnost istinite prosudbe, propuštate na tone dobrih scena jer gradite ne samo profesionalan, već i osoban odnos.*« (R. Leacock, *www.austinchronicle.com* — Anne S. Lewis, *Stories that tell themselves*)

O MONTIRANJU

»*David i ja* [David Maysles i montažerka Charlotte Zweirn, op. autora] *počeli smo strukturirati priču o četiri trgovca poprilično prema slijedu snimanja. To je nešto što je nužno u direktnom filmu. Kad počneš izvlačiti događaje iz kronološkog slijeda, njihov se odnos raspada, nešto je rečeno na jednom mjestu što ne može biti rečeno na drugom te je svako žongliranje osjetljivo — kloni se toga!*« (C. Zweirn Rosenthal, 1972: 88)

»*Allan King uništio je kronologiju svog materijala kako bi kreirao artificijalne situacije i emocionalne linkove.*« (Rosenthal, 1972: 12)

O AUTORU

»*U prva tri-četiri vikenda poprilično sam se motao po kući. Poslije sam shvatio da je najbolje da se držim po strani. U ovakvim situacijama redatelj je pomalo nevažan. Treba odvojiti dovoljno vremena za promatranje mnogih stvari i tada se ubaciti, ali ne treba, rekao bih, stajati i davati upute snimatelju — 'Snimaj ovo, snimaj ono, okreni se ovamo, onamo.' Sve što uistinu tada radiš samo je smetnja.*« (A. King u Rosenthal, 1972: 28)

»*Američki filmovi bili su grupni napor prije no filmovi potpisani samo redateljevim imenom.*« (Barsam, 1973: 252)

AUTORSKI KREDO A. MAYSLESA

»*Voleći osobu koju snimate, pa čak ako ona ima ideje ili radi stvari koje su potpuno suprotne od vaših stavova i osjećaja, pružajući toj osobi empatiju koju npr. psihoterapeut daje svom pacijentu, time dopuštate toj osobi da bude onakva kakva jest, ni bolja, ni drukčija, ni lošija. To je moj kredo!*« (A. Maysles u Wintonick, 1999)

Kako sam napravila *Dvoboj*

Prvo snimaj, poslije otkrivaj priču, u montaži. To je bila ideja koja je revolucionirala dokumentarac. (Wintonick, 1999)

Snimanje *Dvoboja* trajalo je samo pet dana. Ivan je iz dana u dan bio svjesniji kakve situacije 'hvatamo', tako da je već četvrti dan izbjegavao svaki konflikt ili gledanjem u kameru ili upozoravajući mamu na prisutnost kamere. Dalje više nije imalo smisla snimati situacije za ručkom. Peti dan snimanja 'hvatale' smo još nekoliko međuscena koje do tada nisu bile snimljene.

Kada sam ušla u montažu, shvatila sam da tek sada kreću problemi. Montažerka i ja našle smo se u hrpi materijala ne videći gdje mu je glava, a gdje rep. Odlučile smo montirati deduktivnom metodom, tj. od sat i deset minuta materijala izbaciti kadrove koji ili nisu bili tehnički uporabljivi ili nisu bili sadržajno zanimljivi. Nakon pročišćavanja materijala ostalo nam je četrdeset minuta grubog reza. Dužina, iako dobra materijala, totalno je 'ugušila' scene; kada smo toga postale svjesne, odlučile smo se na radikalno kraćenje nakon kojega smo dobile jedanaest minuta finala.

Pri tom radikalnom kraćenju nit vodilja bila nam je eskalacija sukoba pri jelu i međuscene kao odmorišta od konflikta. Svi kadrovi spajani su rezovima, kadrovi su nizani tako da vrlo često kadar koji slijedi interpretira prethodni kadar. Time se izbjeglo upotrebljavanje *offa* ili razgovora s Ivanom ili njegovom mamom.

Viđeni je kadar ili s prethodnim kadrom u suprotnosti (npr. kadar njihanja u parku nakon scene odbijanja odlaska u park), ili je unutar njega primijenjena elipsa: nakon kadra uvoda skačemo na kadar posljedice onoga viđenog u uvodu (npr. uvod: Ivan se ne odaziva na mamine pozive za ručak, nego nastavlja gledati crtić; posljedica: mama ga tjera u kuhinju lupajući ga krpom po stražnjici).

Iz straha da materijal sam po sebi neće biti dovoljno jasan i snažan, odlučili smo snimiti scene koje nisu bile snimane metodom direktnog filma. Kako je Ivan bio fasciniran nagrom, već prvoga dana naučio je preslušavati magnetofonske vrpce. Nakon četvrtoga dana snimanja donijele smo još jednu nagru s koje je Ivan puštao snimljene scene i komentirao ih nama u kameru. Taj materijal nije ušao u *final* (konačni film).

Spomenuti postupak snimanja često se upotrebljava u *cinéma vérité* filmovima. Treba napomenuti da izbacivanje tog materijala ne čini *Dvoboj* direktnim filmom i da isto tako *Dvoboj* nije čisti *direct cinema*. I to zbog ovoga:

— upotrijebljena je rasvjeta za nadosvjetljivanje hodnika, kupaonice i pojedinih ručkova koji bi se protegnuli do sutona;

— pokretljivost kamere bila je ograničena jer su nagra i kamera bile spojene kabelima;

— film nije montiran kontinuirano, kronološkim redom snimanja.

Čini se da se *u direct cinema* previše toga ne smije; ne smije se intervjuirati, koristiti se rasvjetom, glazbom, offom, nekronološki montirati — »*...paradoksalno je da filmski pokret koji zagovara rušenje ideala i slobodu postaje jedan od najuvjetovanijih i najpuritanskijih pokreta*« (K. Macdonald & M. Cousins, 1998: 250). Odstupanja prisutna *u Dvoboju* pronalazimo i u ostalim filmovima direktnog filma, i upravo im se ta treća točka vrlo prigovarala. Naime, *direct cinema* filmaši prozvali su Allana Kinga zbog filma upravo zato što je u montaži rabio dramaturški način montiranja umjesto či-

stoga kronološkog nizanja kadrova. Danas gledano, *A Married Couple* jest legitimni predstavnik *direct cinema* smjera, tako da *Dvoboj* možemo nazvati direktnim filmom, iako narušava neka njegova puritanska načela.

Je li *Dvoboj* istinit film

> *...sve što je vezano s ovakvom vrstom filmova nije apsolutna istina.* (A. Maysles u Wintonick: *Cinéma Vérité — Defining the Moment*)

Za mene *Dvoboj* jest istinit film jer prikazuje događaje koji bi se zbili i da nas tamo nije bilo. Pri snimanju *Dvoboja* ništa se nije namještalo, što znači da *Dvoboj* ne pripada u priređivačke dokumentarne filmove koji se bave tipskim vidom zbivanja, nego pripada u zatjecajne filmove koji se bave unikatnim zbivanjem.

Čini mi se da istinitost *Dvoboja* dolazi u pitanje onoga trenutka kada počinje njegovo interpretiranje. Profesor Nenad Puhovski pričao mi je kako je na jednom skupu profesora europskih filmskih škola *Dvoboj* izazvao pravi sukob. Nijemci su bili zgranuti majčinim ponašanjem i tvrdili su da je majka sadistička osoba koja bi trebala zatražiti stručnu pomoć, a Talijani su im uzvratili da su Nijemci ti kojima je potreban psihijatar ako to zaključuju na osnovi filma u kojem se kroz temperamentan odnos prikazuje majčinska požrtvovnost i dječja snalažljivost. Tko je u pravu, Nijemci ili Talijani?

U prilog Talijanima mogu reći kako mi je mnogo ljudi prilazilo nakon što su odgledali *Dvoboj* i kazivalo: »*I kod nas je tako svaki dan; To je kao da si snimala mene kad sam bio mali; Tako i moj sin jede, živce sam izgubila dok sam ga hranila...*«

Nijemcima stranu drže sjevernjaci. Imala sam priliku *Dvoboj* prikazati na jednoj skandinavskoj filmskoj školi. Nakon projekcije gledatelji su mi dali do znanja da bi u Skandinaviji majka kazneno odgovarala zbog udaranja djeteta krpom i kuhačom po stražnjici.

Maysles je vjerojatno u pravu kad kaže da apsolutne istine u ovakvim filmovima nema. »*Čovjek kamerom ne može pokazati istinu. Eventualno što možete gledateljima ponuditi jest nešto što će dopustiti da se u njima rodi njihova istina*« (M. Brauit u Wintonick, 1999). Sve te individualne istine to i jesu i nisu. U pravu je narod kad kaže: istina je u sredini.

3. Etičnost

Molim te, ugasi kameru

> *Billy je smatrao da ne bi mogao biti otvoren, slobodan, ako ne bi imao pravo na veto. Začudo, Antoinette to nije tražila sve dok to Billy nije spomenuo. Tada je rekla da ako Billy ima pravo na veto, mora ga imati i ona.* (A. King u Rosenthal, 1972)

Iako su i Billy i Antoinette imali pravo na veto, film A. Kinga *A Married Couple* prikazao je duboku krizu njihova braka. Kad je Allan King predložio Antoinette i Billyju snimanje dokumentarnog filma o toj krizi, Billy je reagirao: »'*Naš brak trenutno nije u tako strašnoj krizi stoga ćeš morati snimati film o svakodnevnom bračnom životu.' Moja je pretpostavka bila da su sukobi koje sam tamo osjetio uistinu postojali i da će izaći na vidjelo*« (A. King u Rosenthal, 1972: 25).

Uz mnoge direktne filmove veže se riječ *kontroverzni*, što zbog tema koje obrađuju, što zbog načina na koji ih izlažu. Kad se dokumentarni film bavi javnim ličnostima ili javnim događajima, ne doživljavamo da je film ujedno i atak na nečiju privatnost. Ali, kako i zašto naći opravdanje kad pred kamerama razlažemo nečiji posve privatni život kao što je to u filmovima: *A Married Couple, Happy Mother's Day, Grey Garden* ili u *Dvoboju*?

Filmovi *direct cinema* koji prikazuju privatno područje nemaju za cilj dokazati kako je netko loš, ali ni obrnuto, ne dokazuju ni da je netko dobar. Direktni film uzima samo komad života i u njemu prikazuje ljude onakvima kakvi oni jesu — i loši i dobri. Gledajući film *A Married Couple* čovjek često poželi okrenuti glavu, ali prirodna ravnoteža između teških i nježnih trenutaka ipak nam priljepljuje oči uz ekran.

> »'*Grey Garden dobio je strašno lošu kritiku. Walter Goodman u* The New York Timesu *napisao je da bi se braća Maysles trebala sramiti što su napravila film iskorištavajući te dvije žene. Bez obzira na to koliko dobar film napravio, moraš uzeti u obzir kako će to shvatiti publika, a u publici uvijek postoje ljudi koji ne shvaćaju. Ti im pružiš predivan dar, a oni ga samo tako odbace.*« (A. Maysles, www.austinchronic.com — A. S. Lewis, *Stories That Tell Themselves*).

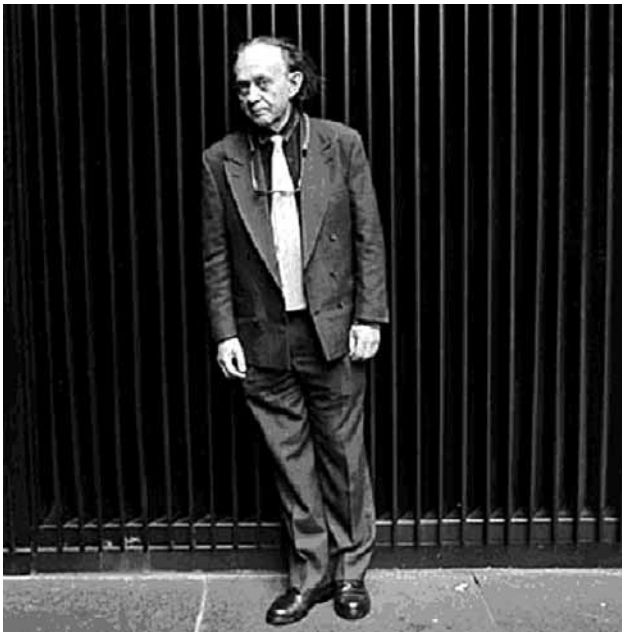
Kada su Billy i Antoinette vidjeli film, njoj je bilo vrlo teško jer je »*malo prikazano njenog odnosa s drugim ljudima, koji je inače vrlo topao. Malo je prikazano toga kakva je s djecom ili da je dobra kuharica. Izvan prikazanih stvari ona je uistinu takva*« (A. King u Rosenthal, 1972: 32). Ipak priznali su ekipi da »*Nikada ne bismo mogli napraviti ovaj film ni sa kim drugim. — Što je za mene značilo da smo dobro obavili posao*« (Richard Leiternan citira Billyja i Antoinette, u Rosenthal, 1972: 40).

Dileme *Dvoboja*

> *Što ti daje pouzdanje da ćeš biti pošten i da ćeš završiti s nečim što je istinito, da će gledatelji cijeniti osobu koju snimaš — to je empatija, ljubav, poštovanje koje daješ toj osobi.* (A. Maysles u Wintonick, 1999)

Kako kroz iščitavanje literature nisam nigdje naišla na razgovore sa onima koji su bili ispred kamera te da bih ostala vjerna gore navedenu citatu, odlučila sam u ovom poglavlju otvoriti prostor za Ivanovu mamu. Slijedi njezina opaska *o Dvoboju:*

> *Je li* Dvoboj *istinit film, je li utjecao na eventualna dalja događanja Ivanu i meni, da li bih ponovo pristala na snimanje pitanja su za koja autorica ovoga rada želi dati priliku i prostor meni da dam odgovore kako bi se sagledale dileme iz neautorskoga kuta.*



Frederic Wiseman

Odgovor na pitanje o njegovoj istinitosti ne mogu precizno dati jer sam u dilemi da jest i nije istinit. Naime, budući da je Dvoboj *rađen kao studentski ispit, pristala sam, bez razmišljanja, pomoći Zrinki. Naši svakodnevni ručkovi bili su doista spontani i istiniti, međutim, ta doza istinitosti izgubljena je, po mom mišljenju, montažom jer su se iz četiri ručka, koja su se odvijala u četiri dana, izvukle najnapetije sekvence i sabilo ih se u nekoliko minuta. Time je postignuto multipliciranje negativnog naboja, čime je umanjena razina istinitosti.*

Problem istinitosti Dvoboja *kao studentskog ispita neupitan je u usporedbi da se film eventualno snimao kao dokumentarac za nekog producenta. Tada se sasvim sigurno ne bismo tako ponašali. Usuđujem se čak tvrditi da dokumentarni filmovi koji problematiziraju teme iz nečije privatnosti ne mogu biti potpuno istiniti. Isto tako ni u jednom drugom slučaju (osim u počinjenom) ne bih pristala na ovakvo snimanje. Da sam znala prije snimanja da će* Dvoboj *izaći iz prostora Akademije, vjerojatno bi pristala na snimanje kako bih pomogla Zrinki, ali bih svakako bila prisutna doza samokontrole zbog zaštite privatnosti.*

Moram priznati da je Dvoboj *u stanovitoj mjeri utjecao na naš život. Iako je nedugo nakon pobranih nagrada na Danima hrvatskog filma 1999. u okviru obrazovno-znanstvenog HTV-programa isječak iz filma prikazan u pozitivnom kontekstu prevencije i suzbijanja maloljetničke delikvencije u ranoj dobi, teško mi je suočiti se s količinom negativnog naboja postignutom u montaži. Zrinka je taj naboj dijelom ublažavala međuscenama koje su unijele toplinu u naš odnos i time uravnotežila istinitost filma. No, bez obzira što je to moguće samo na filmu, a na svu sreću u životu je to ležernije, ja sam prestala siliti Ivana da jede. Danas Ivan ima više od devet godina i problem jela nije iščeznuo. No, nakon što je naš problem izašao iz anonimnosti, spoznala sam da to nije samo naš problem.* Dvoboj *mi je omogućio da od mnogo ljudi doznam da imaju ili su imali slične probleme. Tek tada sam, osim liječnikovih pozitivnih komentara o Ivanovoj krvnoj slici, sama sebe uvjerila da je liječnik u pravu kad kaže da je Ivan dijete koje jede upravo toliko koliko mu je minimalno potrebno, ni manje ni više i da to zapravo nije problem vrijedan da bude problem.* (Ivanova mama)

Direktni film u vrijeme digitalnog videa

Digitalna nesigurnost sigurno će utjecati na izmijenjene pristupe, koje predlažem kao nužan uvjet daljeg razvoja dokumentarnog filma. (B. Winston: *Claiming the Real*)

Utjecaj smjera *direct cinema* danas se osjeća na više razina, od one tehničke do razine privatnosti.

Danas se, osim F. Wisemana i D. A. Pennebakera, više nitko ne bavi čistim stilom *direct cinema*, ali trenutni dokumentarni stil jest derivat direktnog filma. Mnogi *signali dokumentarističnosti* (Turković, 1996: 55) koji se danas rabe zapravo su dokumentaristička rješenja smjera *direct cinema*. Nabrojimo neke: trešnja kamere, izoštravanje i traženje kompozicije kadra, elipse unutar kadra, izgreban, oštećen film...

Ti signali sve se više rabe i u igranom filmu te se rađa nova međužanrovska vrsta, *lažni dokumentarac,* kao što su: *Projekt: Vještica iz Blaira* (*The Blair Witch Project*), serija *Homicide* ili *Dnevnik Davida Holzmana*, film za koji se tek nakon godinu dana ustanovilo kako je riječ o lažnom dokumentarcu.

Što se tiče razine privatnosti, nakon A *Married Couple* realizirao se niz *family doc* — dokumentarnih filmova o obiteljskim odnosima od desetak ili dvadesetak epizoda: *An American Family* C. Gilberta, u kojem ne samo da se roditelji rastanu, nego jedan od sinova objavi svoje homoseksualne sklonosti, i *A Family* Paula Watsona. To su dokumentarci o prosječnim obiteljima čiji se privatni život emitira na nacionalnoj televiziji.

Danas se to nastavlja u *soup-dokumentarcima* kao što su *Big Brother.* Jedino što ti serijali imaju zajedničko sa smjerom *direct cinema* jest stavljanje dijela privatnoga života na uvid javnosti. A pitanje je da li i to. Naime dok su ljudi snimljeni u direktnom filmu nakon filma ostajali u anonimnosti, subjekti *soup-dokumentaraca* postaju *instant zvijezde.*

Pojava novog formata DV (digitalnog videa) nastavak je revolucije u dokumentarnom filmu, kao što je lakša 16 mm kamera zamijenila 35 mm i revolucionirala dokumentarni film ranih 1960-ih, tako lagane DV-kamere pomiču dokumentarni film novom izrazu. Naime, pojava DV-a rezultira pojavom *personal view* dokumentaraca. Dok je klasični dokumentarac značio osobno pričanje objektivne priče, DV-dokumentarac omogućuje osobno pričanje osobne priče. Kamera postaje ekstenzija ljudskoga tijela. Kamera postaje moje oko i moje uho, a sve manje oruđe.

DV je nastavak procesa oslobađanja od ovisnosti od tehnike, što nam pruža pristupačnost i demokratičnost snimanja, ali moramo voditi računa o tome da ista ta prijenosna tehnika omogućava amaterizam, što rezultira snižavanjem kriterija, pa dolazi do hiperprodukcije koja za posljedicu ima to da se smanjuju budžeti i ekipe. DV neki producenti gledaju kao zlatnu koku — proizvoditi više, brže i jeftinije.

S druge strane postoji vrlo velik broj ljudi koji *ne vjeruju* DV-u, jer nije *tako dobar* kao film. J. Jost u svom članku *Cinema Electronica* tvrdi kako DV nije inferiorniji od filma, nego drukčiji od njega: »*DV nije film, tehnička definicija DV-a nije to da DV nije film. To je mentalna definicija onih koji žele da je DV kao film, to je samo projiciranje njihovih misli na drugi medij. Dakle, prvi korak u stvarno istraživanje DV-a jest to da zaboravimo film.*« (Jost, 2001)

Možda u tom zaboravu iznikne jedan novi direct cinema!

Zaključak

Nakon svega napisanoga mogu zaključiti: kojom god tehnikom radili, bez obzira na mogućnosti koje nam ona pruža, koji god dokumentarni smjer slijedili, dok se trudimo ljude koje snimamo prikazati onakvima kakvi oni jesu, dok smo vjerni tom porivu za istinom, dotad nam savjest može biti čista. Dokumentarist nije plastični kirurg koji će umjetno uljepšati stvari, nego zrcalo koje reflektira život onakvim kakav on jest.

Prikazujući sukus svih dobrih i loših osobina, podupiremo zanimljivost i posebnost karaktera onih koje snimamo. Snimajući ih upravo onakvima kakvi jesu, odajemo im poštovanje i pokazujemo divljenje. Vjerojatno ta dobra volja autora i ljubav koju osjeća prema onome što radi potiče ljude da nam pokažu svoje osobnosti bez straha od suda javnosti, da nam, usprkos tome što dolazimo kao strano tijelo, bezgranično vjeruju. Vjerojatno im zbog tog povjerenja nije bilo teško pristati kad se pokuca na njihova vrata.

Ali ostaje pitanje: zašto uopće narušavati nečiju privatnost?

Na to pitanje mogu dati samo odgovor koji je upitan, a glasi: *zato što u tome ima nešto privlačno!* Zato što kad prodrete u nečiju privatnost, i to još kamerom, taj čin traži od vas mnogo više od toga da budete profesionalac, traži da budete human, pažljiv, osjetljiv, pozitivan, traži od vas svu vašu energiju. Snimati nečiji privatni život znači susresti se s tom osobom na poseban način. U tome i leži privlačnost, jer svaki susret, svaka osoba, duhovno nas obogaćuje. Ako pritom tim osobama i pomognete u savladavanju određenih problema, bogatstvo je veće.

Ako još tražite odgovor zašto uopće biti dokumentarist, kada je to tako psihofizički težak posao, koji ne pita za radno vrijeme, a ne donosi ni slavu ni novac, onda moj, vrlo osoban, odgovor glasi: zato što se dokumentarnom filmu ne mogu oduprijeti! Prolaziti mimo života, a ne reagirati na sve te čudesne improvizacije koje nam nudi, bilo bi kao biti mrtav. Promatrati, upijati, reagirati, biti kolektorom svih tih za-

Albert i David Maysles

čudnih trenutaka koje život stvara, izvodi pred mojim očima, znači biti živ!

Tema ovog rada nije zašto se mora biti dokumentaristom, nego zašto je to lijepo biti. Moja namjera nije bila nagovarati na dokumentarizam, a odgovarati od igranog filma. Štoviše, tijekom pisanja osjećala sam potrebu braniti i opravdavati to što netko ima želju biti dokumentarist, jer je cijelo to vrijeme, globalno gledano, dokumentarni film opet u sjeni igranoga. Gotovo da se kroz rad osjeća pomalo paranoična potreba za obranom dokumentarnog filma te da bi se ta obrana napravila kompletnom, uhvatila sam se ukoštac s njegovim temeljnim i najupitnijim postavkama. Na kraju svega, jedno je sigurno: kreativan duh ne da se ukalupiti, upravo zato zaključila bih ovaj rad citatom:

> Esfir Šub, 1927: »*Cijeli problem leži u onome što trenutno moramo snimiti; čim nam to postane jasno, terminologija više nije bitna — igrani ili dokumentarni film!*« (Tretyakov i dr. u Winston, 1995: 261)

Filmografija i sadržaji (najspominjanijih filmova)

SRETAN MAJČIN DAN (HAPPY MOTHER'S DAY), 26 min., 16 mm, crno-bijeli, 1963. Režija, ton, kamera, montaža: Richard Leacock & Joyce Chopra

U Aberdeenu u Južnoj Dakoti prvi put u Americi preživjele su petorke. Film počinje pratiti obitelj Fischer dva tjedna nakon što su djeca rođena predstavljanjem svakoga dojenčeta zasebno, zatim prati majku po dućanima i oca koji svoje troje starije djece vozi u novodobivenom Model T Fordu. Film zatim sve više postaje film o američkom društvu koje je sposobno sve unovčiti. Dok gradonačelnik i njegovi ljudi organiziraju komercijalizaciju petoraka maštajući o Aberdeenu kao o turističkom gradu, roditelji se trude držati svoje petorke podalje od javnosti. Za prvi mjesec dana njihova života grad priprema paradu u njihovu čast, koju odjednom prekida snažan pljusak.

TRGOVAČKI PUTNIK (SALESMAN), 85 min., 16 mm, crno-bijeli, 1969, Maysles Production. Režija: Albert & David Maysles, Charlotte Zwerin, kamera: A. Maysles, montaža: D. Maysles & Charlotte Zwerin, ton: Dick Vorisek, produkcija: Albert & David Maysles

Redatelji prate četiri zaposlenika kompanije koja proizodi skupe ilustrirane Biblije dok ih pokušavaju prodati obilazeći od vrata do vrata. Oni ih pokušavaju prodati totalno nezainteresiranim 'kupcima', koji su mahom vrlo siromašni predstavnici srednjeg sloja. Sve su to redom katolici, ali nemaju novca da bi si priuštili takvu Bibliju. Film je fokusiran na jednog od njih četvorice, Paulu, kojem prodaja nikako ne ide.

LUDOSTI U TITICUTU (THE TITICUT FOLLIES), 84 min., 16 mm, crno-bijeli, 1967, Zipporah Films. Režija: Frederick Wiseman, kamera: John Marshall, montaža: Alyne Model, Frederick Wiseman, produkcija: Frederick Wiseman, David Eames

Kontroverzan film o životu unutar zatvora za slaboumne osuđenike u Massachusettsu. Film kroz niz stresnih scena prikazuje mučenje, iživljavanje doktora i čuvara nad mentalno bolesnim ljudima. Film je četiri godine bio zabranjen.

BRAČNI PAR (A MARRIED COUPLE), 97 min., 16 mm, u boji, 1969, Aquarius Relesing Inc. Režija: Allan King, kamera: Richard Leiterman, montaža: Arla Saare, ton: Christian Wangler, originalna glazba: Doug Bush, Zai Yanovsky, produkcija: Gwen Iveson, Allan King

Film prati emocionalnu devastaciju modernoga braka koji zalazi u krizu. Za vrijeme snimanja nema mjesta u kući na kojem se kamera nije zatekla, od kuhinje preko spavaće sobe do WC-a. Billy i Antoinette zajedno sa svojim trogodišnjim sinom Bogartom pokušavaju bezuspješno prevladati krizu. Niz scena žestokoga verbalnog konflikta završava tako što Billy izbaci Antoinette iz kuće.

SIVI VRTOVI (GREY GARDENS), 94 min., 6 mm, u boji, 1976, Portrait Films, režija: Ellen Hovde, Albert Maysles, Muffie Meyer, David Maysles, kamera: Albert & David Maysles, montaža: Susan Fromke, Ellen Hovde, Miffie Meyer, produkcija: A. & D. Maysles, Susan Fromke

Grey Gardens kontroverzna je studija o Big Edie Beale i njezinoj kćeri Little Edie koja ima 53 g., a ponaša se kao da joj je dvanaest. Te dvije žene, rođakinje Jackie Kennedy, žive na napuštenom imanju, na kojem je doslovno sve zaraslo, napušteni i sivo. Njih dvije sve vrijeme lamentiraju o propuštenim životnim prilikama, no ništa ne poduzimaju osim što kći stalno prijeti da će napustiti Grey Gardens, ali to dakako nikad ne napravi.

DVOBOJ, 11 min., 16 mm, u boji, 1998, ADU. Režija i ton: Katarina-Zrinka Matijević, kamera: Tamara Cesarec, montaža: Maja Jureković

(Sadržaj: pogledati u tekstu)

Autori direct cinema i njihove probrane filmografije

Richard Leacock

A Dancer's World, 1957.

Happy Mother's Day, 1963.

A Stravinsky Portrait, 1964.

Richard Leacock & D. A. Pennebaker

Primary, 1960.

Eddie, 1960.

The Chair, 1962.

D. A. Pennebaker

David, 1961.

Jane, 1962.

Don't Look Back, 1966.

Monterery Pop, 1968.

Allan King

Warrendale, 1966.

A Married Couple, 1969.

Albert & David Maysles

The Showman, 1963.

What's Happening! The Beatles in the USA, 1964.

Meet Marlon Brando, 1965.

With Love from Truman, 1966.

Salesman, 1969.

Woodstock, 1970.

Gimme Shalter, 1970.

Grey Gardens, 1976.

Frederic Wiseman

The Titicut Follies, 1967.

High School, 1968.

Low and Order, 1969.

Hospital, 1970.

Basic Training, 1970.

Bibliografija

Barnouw, Erik, 1981, *Istorija dokumentarnog filma*, Beograd: A. Mandić

Barsam, R. M., 1973, *Nonfiction Film. A Critical History*, London: George Allen & Unwin LTD

Jost, Jon, 2001. *Digital Video*, Volume 9, Number 9, september 2001

Lewis, Anne S, 2001, 'Stories That Tell Themselves', veljača, 11. 2000: www.austinchronice.com —

Macdonald, K. & Cousins, M., 1998, *Imagining Reality*, London, Boston: Faber and Faber

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

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Rosenthal, Alan, 1972, *The New Documentary in Action*, University of California Press

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Verhaagen, Annelotte, 2001, *IDFA 2001*, (festivalski katalog), Amsterdam: IDFA

Winston, Brian, 1995, *Claiming The Real*, London: British Film Institute

Wintonick, Peter, 1999, *Cinéma Vérité — Defining the Moment*, Toronto: National Film Board of Canada

www.film.queensu.ca/King/directfilms

www.imdb.com

UDK: 791.43-92:778.53

Silvestar Kolbas

Dokumentarni film — do kraja

ili što snimatelj može reći o *Životu na svježem zraku*

Posljednjih je godina u nas napravljeno više, da sa poslužim duhovitom kovanicom Igora Mirkovića, *epskih dokumentaraca*, filmova koji su ili snimani u dugom razdoblju ili prikazuju dugo razdoblje predmeta svog interesa. Obično su to i duži, srednjometražni ili dugometražni dokumentarni filmovi.

I sâm sam na različite načine sudjelovao u nastanku nekih. Neke sam snimao; jedan od takvih, reprezentativnih, jest *Život na svježem zraku* (*Gradonačelnik*) redatelja Danka Volarića. Film je nastao pod specifičnim okolnostima, na specifičan je način sniman i, konačno, u filmskom rezultatu ima specifične, netipične odlike. Bio je zapažen ponajviše po tome što se »...*povremeno čini da pred kamerom nemamo stvarne ljude nego glumce koji su fantastično uvjerljivo dočarali luckaste provincijalce*...« (Polimac, *Nacional*).

O HRT-dokumentarcima

I redatelj i ja imali smo već prilično veliko dokumentaristično iskustvo. Doduše, nismo prije zajedno dokumentarno snimali, no bitno je zajedničko iskustvo istih televizijskih (HRT) produkcija. Tadašnje (osamdesete, devedesete), a i današnje televizijske dokumentarce ugrubo obilježuje sužen tematski izbor, određeni proizvodni ('zanatski') standard te vidljiva produkcijska ograničenja.

Zanatski standard u slici podrazumijeva ugodnu, umivenu i 'dovršenu' sliku, koja slijedi ustaljene likovno-fotografske predloške po pitanju kompozicije, oštrine, osvijetljenosti, obojenja, stabilnosti snimke... Standard uvjetuje primjenu predložaka bez obzira na sadržajne i proizvodne okolnosti, a na pridržavanju standarda najčešće se temelji vrijednosni sud o snimateljskom poslu. Televizijska proizvodnja rečeni standard sustavno ostvaruje tipiziranim sastavom snimateljskih ekipa, njihovom tipiziranom opremljenošću te ustaljenim procesom snimanja. Tomu se pridružuju i očekivanja programskih naručilaca, koji takvu fotografiju uglavnom i očekuju.

Treba međutim naglasiti da je za proizvodnju takve *standardne* slike predviđen i standardni, dozirani angažman. U današnjim se uvjetima dokumentarni filmovi i emisije na HRT-u snimaju za četiri do pet dana, unutar 40-satnog radnog tjedna. Za snimateljsku TV-ekipu, koja živi od toga posla, profesionalizam znači i razumno doziranje angažmana. Treba preživjeti svaki posao, a ne sagorjeti do kraja na njemu, ta sljedeći će tjedan doći drugi naručilac, čije želje opet treba zadovoljiti. Sve to treba razumjeti, napose tu ljudsku dimenziju.

Problem je HRT-ovih produkcijskih 'standarda' u njihovoj štetnoj normiranosti i unificiranosti: ne da se svaki projekt uspješno realizirati unutar istih ograničenja. Ta se nefleksibilnost reflektira i na tematskom izboru, i na izlagačkom stilu. Uvjeti i standard produkcija ima i estetske posljedice: autori, nemajući izbora, ili posežu za ostvarivim, jednostavnijim motivima, ili se utječu efikasnim, ali otrcanim stilskim postupcima (pretjerivanju u *off*-tekstu, 'prepričavanju' filma, primjeni patetične glazbe...) i pojednostavnjivanju strukture (*red izjava, red netona*).

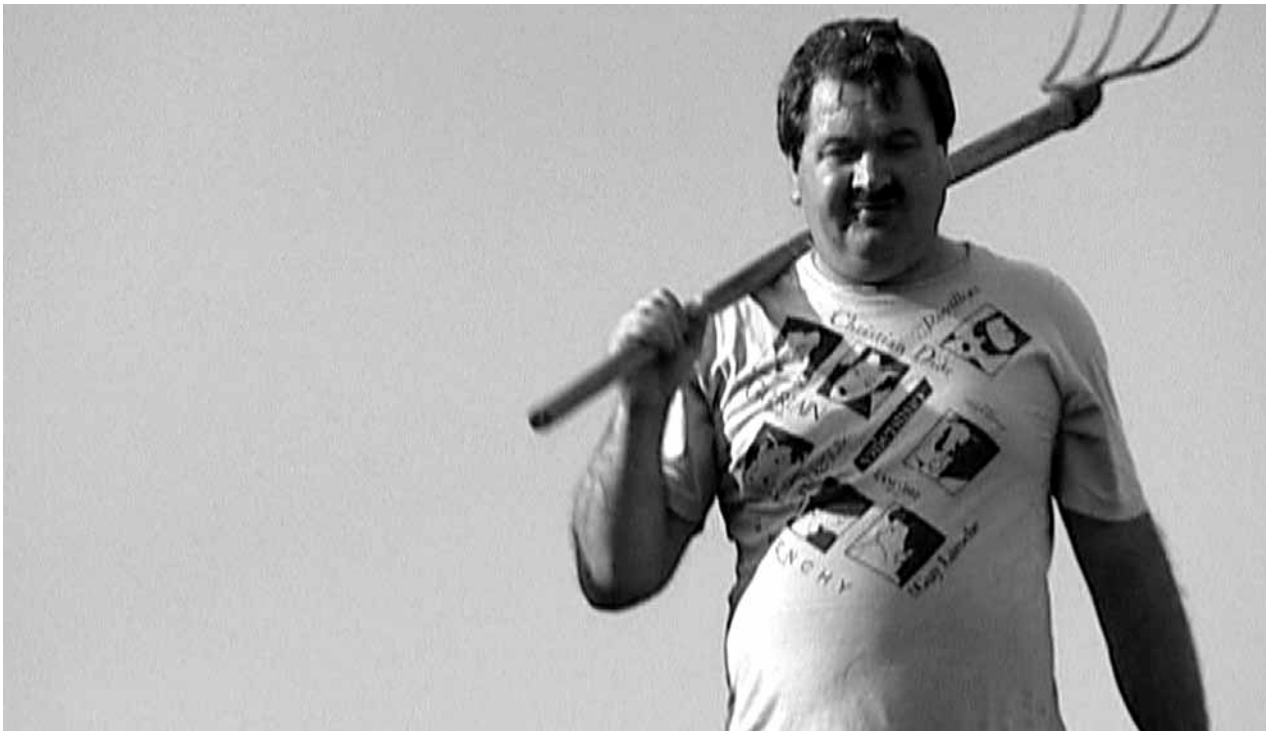
Posljedice po cjelinu filmova su ukočenost, pretencioznost i neizbježan staromodni dojam. I, većina filmova rađena je po sličnim predlošcima, svi su međusobno slični.

Vratimo se i slici: standardna zanatska slika nastala u ovim uvjetima također djeluje konzervativno, ukočeno i statično. No, istodobno, slikovni standard djeluje i 'građanski solidno', kao jamstvo možda osrednje, ali provjerene kvalitete. Standard slike osigurava tako ponekom filmu lažni dignitet. Može li biti obratno, film s dignitetom, makar i s nestandardnom slikom?

Tim je općim i slikovnim oznakama obilježen žanr HRT-dokumentaraca. Ovoga puta mi nismo željeli napraviti nešto takvo.

O pripremi projekta

Imali smo drugo polazište i drukčije uvjete. Ponajprije, iza svega stoji odluka malog, ali zainteresiranog tima da se *nešto radi*, da se *nešto napravi*. Redatelj i ja bili smo u to vrijeme zasićeni dugotrajnim zajedničkim radom na visokostiliziranim, zanatski savršenim reklamnim snimkama proizvoda koje je slikom trebalo uljepšati i učiniti zanimljivim. Taj nam se posao više nije činio izazovnim, ni profesionalno osobito relevantnim. Dosadilo nam je i to neprestano 'šminkanje', ta lažljiva slika. Trebalo nam je nešto drugo, s više *mesa*, nešto istinskije. Odlučili smo napraviti dokumentarni film. Dugo smo birali dokumentaristički zanimljivu (i filmski ostvarivu) temu, razgovarali o pristupu, načinu snimanja i stilu, svrsi dokumentaraca i moralnim aspektima. Uz razumljive razlike u pogledima, uglavnom smo se složili da dokumentarac mora zadovoljiti premise i neposredne i opće istinitosti, i da u sebi treba imati nešto spontano, nešto ljudske iskrenosti. Misao da film treba prilagođavati zbilji, a ne zbilju filmu, ta-



Život na svježem zraku D. Volarića

kođer je negdje visjela u zraku. Što se sama procesa snimanja tiče, naša su se razmišljanja kretala između klasičnoga dokumentarca i direktnog filma. Zamišljali smo, otprilike, film planiranog sadržaja i jasne forme, minimaliziranoga redateljskog postupka, s ponešto stiliziranom dokumentarnom fotografijom. No sve ipak nije išlo jednostavno. Konačno je fotografski stil više određen razvojem događaja oko filma nego početnom namjerom.

Odlučili smo krenuti, potaknuti pričom moje prijateljice Nataše Škrbić. Ona je, radeći za neku američku humanitarnu udrugu, dobro upoznala socijalne, etničke i političke prilike u selima zapadne Slavonije. Upozorila nas je na specifičnu, gotovo paradigmatsku situaciju u Đulovcu, mjestu kraj Daruvara, te na zanimljivu osobnost tadašnjega lokalnog načelnika. Po tim je motivima Nataša Kraljević napravila sinopsis, iz kojega su potencijalnu sliku Hrvatske u malom prepoznali i dokumentarni fondovi (Jan Vrijman i hrvatsko Ministarstvo kulture) i neovisni producent (Factum), te je udruženim snagama omogućena produkcija.

O produkciji

Velik dio budžeta filma utrošen je na putovanja i dugotrajan boravak na terenu. »*Sav je budžet dan na vrpcu*«, kaže Babaja kad govori o snimanju svoje glasovite *Čekaonice*. Kod nas, sav je budžet dan na *vrijeme*, na mogućnost dugotrajna praćenja situacije na jednom mjestu. Produkcija je bila solidna, no ne i raskošna: auto, pristojna digitalna kamera, dobar tonski snimatelj, redatelj i ja. I u maloj je ekipi vrlo važna precizna podjela posla. No jednako je važna i *nesebičnost* — kako solidarna pomoć kolegama u obavljanju njihova dijela posla, tako i sudjelovanje u različitim aktivnostima kojima je svrha pomoć produkciji. Svatko je u ekipi, osim svoga osnovnog posla, radio još nešto, što je za projekt bilo potrebno, već prema sklonostima i sposobnostima. To je doduše ponekad dovodilo do preklapanja ingerencija i nesporazuma, no ovakav projekt i nezavisna produkcije zahtijevaju univerzalne *film-makere*, drukčije ne ide.

Potrošeno je mnogo vrpce, i montaža je morala dugo trajati, no za film je bitno baš 'pokrivanje' kamerom duga razdoblja, čitave jedne male ere. Mi smo mogli dugo snimati jer smo tako sami odlučili, jer smo bili izvan zatvorenoga profesionalnog sustava i, ponajviše, jer kruh i mlijeko za naše obitelji nisu ovisili o duljini rada na tom filmu. Taj film za nas zato nije bio *zanatski*. U tom se kontekstu može reći da je on po elementima svoga nastanka prije 'amaterski' ili 'umjetnički' nego 'profesionalan' ili 'zanatski'. Mi u njega jesmo uložili svoje profesionalno znanje i vještinu, ali on je ipak nastao izvan sustava profesionalnoga bavljenja filmom, odnosno izvan sustava (i našeg!) prehranjivanja radom na filmu. Jer, ovaj smo film radili s punim zalaganjem, bez kompromisa. Unatoč profesionalnoj vještini kojom je film napravljen (iskazanoj teško mjerljivom 'kvalitetom'), za film je bilo bitnije što smo u njega uložili svu svoju energiju, i svu svoju strast, što smo se sasvim dali u njega, bez rezervi, bez ograda. Radili smo — *do jaja*, pa je zato i sam film — *do jaja*, rađen *do kraja*.

Usporedba s HRT produktima pokazuje da filmove toga tipa naša televizija ne proizvodi, i da ih u ovom produkcijskom sustavu (koji nastoji iskoristiti proizvodne kapacitete) i ne može proizvoditi. Ta koji bi redatelj, i s kojom ekipom, do-

bio praktično neograničenu mogućnost snimanja na terenu? I koja ekipa ne bila u napasti barem malo eskivirati, kako to kontrolirati? Kako vrednovati rezultat, a kako planirati proizvodnju? Kad će ekipa biti raspoloživa za sljedeći projekt...? Ovakvi se filmovi jednostavno ne uklapaju u sustav.

Unatoč današnjoj modi, takvi filmovi i izvan HRT-a ostaju iznimke, i moraju to ostati. Produkcije si rijetko mogu priuštiti projekte s otvorenim sastavom ekipe, neizvjesnim trajanjem i troškovima. To nije zanat, tu nema profesije. Za radnike nema neke zarade, za producenta dobiti. Kao autor, takve filmove također ne možeš stalno raditi. Možda možeš jednom u životu, ili tek ponekad. Ili, možda ih mogu raditi tek poneki autori. Takvi filmovi jako iscrpljuju, kreativno, tjelesno, financijski, kako same autore, tako i njihovu okolinu.

O fotografiji

Izbor digitalnoga videa kao medija činio se idealnim: ozbiljna kamera (Sony DVC300), nešto manja od Betacama, omogućavala je jednostavno snimanje. Ergonomskoga dizajna, relativno lagana i pogodna za dugotrajno nošenje i snimanje iz ruke, visoke je osjetljivosti, što dopušta snimanje pri ambijentalnom osvjetljenju, tiha je pri radu, vrpce i baterije traju gotovo vječno... Primjenom širokokutne predleće Century Optics bilo je moguće snimanje iz neposredne blizine, kretanje među snimanim ljudima, komunikacija i intimiziranje s njima.

U ovom su tehničkom opisu sadržane i naznake vizualnoga stila: ambijentalno osvjetljenje, povremeno rukom nošena kamera, mnoštvo širih planova, tek povremeno izdvojeni detalji, širokokutni objektiv, neprikriveno snimanje među ljudima. Nastojanje da se kamerom ne ometa tijek zbivanja, minimalizam snimateljskih postupaka. Ponešto sirova slika.

Ja sam snimatelj 'od zanata' i moj posao je slika, štoviše, kontrolirana slika koja slijedi neki zacrtani standard. Zanimljivo je pogledati da li se, i kako, moje 'zanatsko' polazište ipak može pomiriti, najprije s uvjetima ovoga snimanja, a potom i s dobivenim rezultatima.

Snimanje u dugom razdoblju nosi rizik neujednačene fotografije; mijenjaju se uvjeti snimanja, a i raspoloženja. Snimanjem ekstremno velike količine materijala dolazi do zasićenja, do *inflacije slike*, kako je to Nikola Tanhofer znao reći. Mislim da u životu nisam više snimao odjednom; nekih smo dana snimili i po osam sati videozapisa. Nemoguće je imati punu koncentraciju na svaki kadar. Doda li se tome mala, tehnički i kadrovski relativno siromašna ekipa, i 'lovljenje' motiva, nastojanje da se kamerom ljude uhvati opuštene, nepripremljene..., teško je u rezultatu izbjeći zanatske nesavršenosti. Zato je bitna razlika našega filma i HRT-ovih dokumentaraca baš na planu fotografije: u dobrim[1] je TV-dokumentarcima slika jasno artikulirana, vidno pripremljena i fino podešena, lijepa, reklo bi se.

Kod nas to nije uvijek tako. Kamera se mjestimice neugodno trese, pokreti znaju biti neuredni i trzavi. Kompozicija ponekad nije na vrijeme podešena, već se traži i za trajanja kadra, baš kao i oštrina. Motrište nije uvijek optimalno. Boje znaju biti neuravnotežene, dok osvjetljenje varira od slučaja do slučaja. Faktura je slike neujednačena, a ni o sustavnoj brizi za kontinuitet slike (koji uključuje kontinuitet kompozicije, objektiva, osvjetljenja, kolorita...) nema previše govora.

Savršena ili dobra slika?

U ovakvu filmu sve se prašta uspije li se uloviti 'ono nešto', neka spontana reakcija, dobra replika ili izvanredna situacija od važnosti za temu filma, za razumijevanje i razvoj radnje. U nekim bismo prilikama pipanjem oko postave kamere usporili akciju i riskirali prekid teško ostvarene fine komunikacije sa snimanim osobama i njihovo zatvaranje; drugdje je važan kontinuitet zvučnog zapisa, te se snima i neugođena slika. Ponegdje divljim kretanjem kamere samo slijedimo nepredviđenu akciju ili se borimo s divljom energijom protagonista. Neke vrlo uspjele, neposredne snimke nastale su 'između redaka', gotovo usput, između pravih, 'oficijelnih' snimanja, ili na njihovim rubovima, prije ili poslije njih. Tu se i ne može očekivati posve kvalitetna snimka, jer i snimatelj biva zatečen, nepotpuno pripremljen.

Moje je uvjerenje da povremena slikovna nesavršenost također može pomoći uvjerljivosti, može pomoći da gledalac lakše povjeruje da se snimljeni prizor odigrao stvarno *spontano i neglumljeno* — da snimatelj nije stigao 'urediti' kadar. Ali to vrijedi tek ako je snimljeno nešto uistinu zanimljivo. Ne vrijedi obrnuto, spontanost u prizoru ne može se napraviti slikovnim nesavršenostima — samo zbog drmave kamere ničiji iskaz neće djelovati spontanije.

Ne bih želio da ovo djeluje kao apologija ignorantskoga pristupa fotografiji, kao pohvala ležernosti, nemaru ili neznanju. Objasnimo zašto takav pristup ('neuk', nesavršen) nije uvijek dobar, zašto ne bio dobar u većem dijelu HRT-ovih dokumentaraca: ponajprije, uglavnom ipak postoji vremena i načina da se kadar priredi; drugo, većina dokumentaraca HRT-a i nema u rezultatu 'ono drugo', uglavnom nema nečeg posebno ulovljenog, nema spontanosti, koja bi mogla biti alibi za slikovne nedostatke. Istina, spontanost i aranžiranost međuovisne su, obrnuto proporcionalne, i uvijek se može pitati što je starije, kokoš ili jaje, bi li bilo spontanije da je manje namještano; ili, mora li biti namještano, jer i tako neće biti spontano.

No među snimateljima postoji, rekao bih, strukovna sklonost da se dokumentaristička težnja 'lovljenja', bilježenja zanimljivih trenutaka i po cijenu slabijih slikovnih rezultata pogrdno proglašava *novinarstvom*, nekakvom izdajom strukovnih načela. I ima tu nešto, pogotovo ako se apriori odustaje od dobre slike u korist 'dokumentarizma' — koji se najčešće i ne dogodi. Rezultat je mjerilo, odnosno da li je snimljeno štogod zanimljivo ili ne. Ali budimo pritom pošteni: izniman, dobro ulovljen motiv i vrijedi (donekle) nesavršene snimke, samo ako je dovoljno razaznatljiv.

O tehnici snimanja

Kakvu je strategiju uopće moguće imati da bi se dobilo 'ono nešto'? Mi smo uglavnom imali načelni pristanak ljudi da budu snimani. Tu je odlučujuća bila riječ 'starog' načelnika, karizmatičnog Drage Hodaka, koji nas je podupro unatoč riziku osobnih neugodnosti. No, taj pristanak stanovnika ni-

kad nije bio potpun, bez nekih rezervi, često ih je trebalo nagovarati, i stalno procjenjivati stupanj njihove spremnosti na suradnju. Jedan od većih problema bio je kako izbjeći ukočenost i glumu za kameru.

Model HRT-ovih emisija i dokumenataraca, prisutan u njihovim glavama, radio nam je lošu uslugu, jer su se ljudi ponašali kako su mislili da se od njih očekuje — vidjevši kameru (koja izgleda 'ozbiljno', poput televizijskih), mijenjali bi poze, postajali ozbiljni i promijenjenim glasom počinjali recitirati bajke o sebi, i to je bilo strašno. Mogu ih razumjeti: tema je ozbiljna, tiče se njihovih života, napetosti u njihovoj okolini velike su, a mediji često manipuliraju činjenicama. Zapazili smo zapravo logičan slijed: što smo više truda ulagali u pripremu kadra, rezultat je bivao jadniji.

Već grčevito nastojeći dobiti nešto pozitivno na što bismo se mogli osloniti, uporno smo 'visjeli' tamo s kamerom, i ta je upornost počela djelovati, ljudi su se počinjali navikavati na nas. No pomogao je i rad bez kamere, lobiranje, razgovori... Snimali smo od ožujka do srpnja, postali smo dio lokalnog inventara, ljudi su se čudili ako nas neko vrijeme nisu vidjeli. Promijenili smo i taktiku — spontano smo odustali od kontrolirane i dosljedne vizualne stilizacije, u korist neprimjetnosti i bržeg reagiranja. Naravno da smo s kamerom bili vidljivi, no trudili smo se biti nenametljiviji i izbjegavali svraćati pozornost na kameru i na ekipu. Nekako, ljudi su nas prihvatili, ali kad smo već s kamerom bili među njima, pri snimanju smo nastojali biti što diskretniji. Snimanje iz daljine ipak nije dolazilo u obzir, ni skrivena kamera. Nismo imali druge, morali smo baš među ljude.

Neka pravila ponašanja sama su nam se pritom nametnula. Konkretno, to znači tek nužni minimum opreme, samozatajnu ekipu, jednostavan, brz i tih postupak snimanja. Sve tehničke i organizacijske pripreme koje se mogu učiniti prije suočenja s ljudima koje ćemo snimati obavljale su se prije. Na samom snimanju nikakve pompozne pripreme, nikakvo postavljanje rasvjete, mikrofona... Sama prisutnost kamere ne djeluje toliko uznemirujuće na ljude, koliko osvještavanje njezine prisutnosti dugim namještanjem, nametljivom komunikacijom u ekipi, paljenjem rasvjete, kvačenjem 'bubica' ili tonskom probom, recimo.

I možda najvažnije 'pravilo': nije bilo planiranja, odnosno dogovaranja (režiranja) akcije da bi se ona bolje snimila, ni njezina zaustavljanja i ponavljanja. Jednostavno smo uočavali što se zbiva i to nastojali snimiti na najbolji način koji smo to *ad hoc* mogli. I to je pomalo počelo davati rezultate.

O rezultatima

Dogodila se zanimljiva trgovina — snimateljski ustupci donijeli su filmu novu kvalitetu, jer su dopustili opušteniju atmosferu i bolju komunikaciju sa snimanim osobama. Takav samozatajni snimateljski pristup teško može dovesti do snimateljskog *Oscara*, ali mnogo pomaže filmu, može pomoći da se napravi dobar film. A to mi se nekako čini vrednijim. Tu se negdje krije i odgovor o snimateljskom stilu, koji je ovdje manje rezultatom apriornoga koncepta, a više posljedicom izabrane (mislim, i nužne) procedure snimanja.

Život na svježem zraku D. Volarića

Rad na ovom filmu jako se razlikovao od naših televizijskih, haerteovskih iskustava. U jednom sam času shvatio da je snimatelju od njegove stručnosti ovdje često važnija sposobnost *mimikrije*, sposobnost da se prikrije, da bude prisutan, a ne jako zamjetan, da gnjavi, da uđe ljudima pod kožu, da ih animira, važna je njegova socijalna spretnost. I snimatelj komunicira, možda čak i više nego ostali, jer kamera mu daje važnost, ljudi često na njega obraćaju više pozornosti. U nekim slučajevima komuniciraju baš s kamerom, odnosno onim koji njome rukuje. Snimatelj ovdje mora ne samo gledati nego i slušati i reagirati. Događaji se odvijaju, stvarnost je neponovljiva, konzultacijama na snimanju privlači se pozornost na sebe. Zato snimatelj često sam odlučuje i reagira, ovako ili onako, dobro ili loše; redatelj više dolazi na svoje ili u pripremi ili, posebno, u montaži.

Na snimanju, zbog male ekipe i specifičnosti posla, postaje važno i snimateljsko opće, a ne samo stručno zalaganje. On je ovdje i u poziciji koproducenta, a njegovo djelovanje na snimanju ima gotovo koredateljsku ulogu. Načelno je snimatelj uvijek glavni redateljev pomagač, no u ovom je slučaju to bitno više (i drukčije) nego na drugim tipovima snimanja. S ovim iskustvom i lakše razumijem zašto dokumentarne filmove redatelji često sami snimaju, ili ih snimatelji režiraju. Praktično autorstvo u jednoj osobi može biti ne samo pogodnije nego ponekad i jedino rješenje.

Bilješke

1 Mislim na dokumentarne filmove kojima bi se televizijska produkcija mogla pohvaliti, na reprezentativne radove, a ne na 'žbuku', na neznalačke i nekvalitetne radove, kojima je teško naći bilo koju profesionalnu vrlinu.

UDK: 791.43-92(497.5)

Zoran Tadić

Zapisi s putovanja

Ispast će Hrvoje Turković krivcem za mnogošta... U slučaju ovoga teksta, međutim, u mnogome je njegovoj krivnji pomogao i slučaj. Rečeni je Hrvoje, naime, obnovio poziv i nagovor na ove retke baš za jednog putovanja koje mi je sasma osobno, sentimentalno, iznimno mnogo značilo. Bio sam u raspoloženju sjetnih sjećanja i nostalgičnih upita i nije bilo teško nagovoriti me, izmamiti obećanje da se u jednom tekstu prisjetim svojih dokumentarističkih dana i iskustava. Putovali smo kolima, prolazili krajem kojim sam prije tridesetak pa i više godina krstario uzduž i poprijeko, tragajući za svojim dokumentarističkim inspiracijama. Putovi su tada bili drukčiji, neasfaltirani, rijetki su bili susreti našeg kombija ili kakva izraubana *rent-a-car*-auta s nekim drugim vozilom, najčešće njemačke (gastarbajterske) registracije ako već nije bio kamionet, kamion, cisterna ili tako štogod... Sad vam se čini neshvatljivim da napredujući prema Splitu, prolazite posve normalno, usputno kraj tabli s imenima onodobno tako teško dokučivih odredišta, mahom krajnjih točaka vaših dnevnih ciljeva: Crivac, Muć, Vrba, Ramljani... Da i ne govorim o Brštanovu, Lećevici, Ogorju, raznim zaseocima, gornjim i donjim...

Prvi put sam 'šarao' tim krajem, Dalmatinskom zagorom, za vrijeme priprema pa snimanja TV-dokumentarca *Seoske učiteljice*, 1969. godine. Trebao je biti polusatni, materijal nas je međutim ponio, ispao je jednosatni film. Snimalo se na crno-bijelom *Umkehru*, taj se *Umkehr* i montirao, u program je 'išla' radna (i jedina) kopija, izravno iz telekina, sa *Zweibanda*. Ne znam, jesu li te *Seoske učiteljice* uopće sačuvane. Raspitat ću se.

Poštar s kamenjara Z. Tadića (1971)

Glumljenje života

Baš u Ramljanima, u pripremi, u posjetu školi odslušali smo predavanje jedne od dviju učiteljica, jedan bezuspješan njezin pokušaj da gotovo punoj učionici, sastavljenoj od sva četiri razreda, objasni — što je to more. Nije išlo. Nije pomoglo: lokva vode — velika lokva — puno, puno vode... djeci se uzrasta od sedam do jedanaest godina naprosto nije moglo dočarati more, pojam mora. Nitko od njih iz Ramljana, desetak ili najviše dvadeset kilometara zračne linije od Splita, nikada nije vidio more, najdalje gdje su bili bio je Muć.

Učiteljica se svojski trudila, i premda je sama izabrala temu predavanja da nama pokaže i dokaže kako je teško raditi, kako su djeca neuka i priprosta, na kraju je izgubila živce i počela se histerično derati na klince... Imala je nekakav falsetni glasić i to njezino vikanje koje se povremeno gubilo, jer je ostajala bez glasa, bilo je nešto strašno, sablasno, na rubu plača, i još se i danas naježim kad se svega sjetim. Uvijek se osjetim i pomalo odgovornim i krivim za taj nekontrolirani učiteljičin ispad, jer mi smo, moj urednik, jedan novinar iz Splita i ja, bili neka vrst katalizatora u procesu jedne mazohistične seanse, naš posjet kao da je najprije inicirao, a potom i razotkrio svu tugu i nemoć jedne profesije, bio je priznanje poraza, besmisla...

Tijekom snimanja, petnaestak ili mjesec dana poslije, učiteljica je bila rezervirana, dočekala nas je kurtoazno uljudno, s nadom — imao sam dojam — i nevjericom da smo zaboravili onu njezinu paradu. Mi smo se pravili, Marin Kuzmić, urednik i ja, ne znam da li vješto, kao da pojma nemamo što bi to njoj trebalo biti neugodno, no njoj je bilo neugodno i tu se nije dalo pomoći. Nisu pomogli ni novi ljudi — cijela kombi-ekipa, naša je učiteljica i prema njima bila distancirana, kao da je vjerovala da smo im sve ispričali, da smo je 'otkucali'. Na neku njezinu opuštenost, neproračunatost, za vrijeme snimanja nismo mogli računati. Sjećam se da smo joj, onako usput, sugerirali da ponovi ono predavanje i pred kamerom. Za tu je zgodu Ivša (Habazin) velikim srebrnim blendama došvenkao sunce, svjetlost u učionicu, jer Ramljani nisu još imali struju, a mi smo htjeli i unutra snimati. Sve je obavljeno kako spada, ispalo je ipak znatno umivenije no što je bilo prvi put, nije bilo ni one žestine ni očekivanja, ni tajne... I tad sam, jednom za svagda, naučio nešto: ne iscrpi, ne iskoristi svoje junake u pripremi, ne potroši njihovu

Zoran Tadić i Dragutin Novak rade *Zapise s putovanja* (1970)

spontanost i životnost prije reda, neka žive život pred kamerom, ne dopusti da glume život!

S razlogom smo se, vjerojatno, okrenuli drugoj učiteljici te škole. Ona nije bila u Ramljanima za našeg posjeta u pripremi, nije bila 'potrošena' pa smo više snimali nju. I u kontaktu s njom, međutim, napravili smo jednu ružnu grešku, koje se i danas sjećam i pomalo stidim. Ako što mogu reći u svoju obranu, svjedočim ovo: sličan gaf nikada više nisam ponovio. Obećao sam to sebi tada, u Ramljanima, prije gotovo tridest i pet godina. I održao sam obećanje.

Snimali smo tu drugu učiteljicu u eksterijeru: pred školom, u dvorištu... Kako to već zna biti u Zagori, puhao je na mahove jak vjetar i Juri Lovrenčiću, koji je bio tonac, učinili su se sumnjivima udari vjetra u mikrofon, ma kako bio i usmjeren i još 'obučen'... Jura je sve nešto vrtio glavom i, u nedoumici što da radimo, nekomu padne na pamet da preslušamo snimljeni materijal pa onda ocijenimo da li je uporabljiv. Rečeno — učinjeno. Svi se ukipismo oko Jure i slušamo snimku s nagre. Meni pogled, možda i slučajno, odluta i do učiteljice. Zgrozim se: i ona je slušala snimku, sjedila je na nekom drvetu kraj kruga oko Jure i nitko je više nije 'fermao' ni za suhu šljivu. Ona nam je prestala biti važna, sve nas je zanimala samo naša snimka. Njezin život, sudbina, djevojaštvo i osama, tuga i muka, postadoše tek snimka. Učini se to tako nedvojbenim kako je snimka razlog svemu: i našem propitivanju o životu, i sućuti i razumijevanju... Postade odjednom to snimka — izdaja, prokazala nas je, i mene je bilo sram. Mlada je žena, kažem, sjedila malo postrance, nekako je stidno sjedila, kao da smo je slušajući tu vrpcu uhvatili in flagranti u kakvu intimnu činu.

Pouka koju valja izvući iz ove zgode: čuvaj i poštuj dostojanstvo onih koji su pred tvojom kamerom, sve ostalo mnogo je, mnogo manje važno.

Odrednice dokumentarizmom

S godinama čovjek postane tolerantniji pa dopuštam mogućnost i da se drukčije i misli i pristupa i filmu i dokumentarizmu. Ne želim dakle proglasiti pouku do koje dođoh vrhunskim i isključivim etičkim i estetičkim načelom. Stvar je osobne i poetike i higijene pridržavati se nekih načela. Radeći filmove, ja sam uvijek (da li i dovoljno postojano i dosljedno?) nastojao poštovati i razumjeti osobe i likove koje sam snimao i stvarao. Zazirao sam od situacije u kojima je naprosto nepristojno biti blizu, u kojima čak ni kamera nema što tražiti. A volio sam, nije da nisam, biti blizu i u dosluhu s težnjom goloj i konačnoj istini. Valjda se i to može.

Ne znam ima li veze s prethodnim, dosad napisanim, sljedeća digresija, možda asocijacija; kada sam gotovo tridesetak godina poslije radio *Treću ženu* (1997), snimali smo već kamerom koja je imala kontrolni ekran, kadar se dakle mogao

Zoran Tadić na snimanju *Druga* (1972)

pratiti, vidjeti, već za vrijeme snimanja. Već prvoga dana zamolio sam da taj ekran uklone. Bila mi je nepodnošljiva i pomisao da bi sad svi gledali u ekran, nitko na ono što se zbiva pred kamerom. A uostalom, objašnjavao sam, jebeš režisera koji ne vidi kadar, a da ne gleda u ekran! Pravim li se — e sad — to ja važan ili se, vjerojatnije, samo branim od grijeha mladosti, još od davnih dana 'seoskih učiteljica'? Ne znam.

Seoske učiteljice zapravo su više nego sam i sâm bio svjestan odredile moju dokumentarističku, dakle režisersku sudbinu. Ponajprije, otkrio sam Zagoru. Tamo sam snimio još nekoliko televizijskih dokumentaraca, a i većinu svojih dokumentarnih filmova. Kad me predstavljaju kao dokumentarista, obično i vrte *Poštara s kamenjara,* obvezatno *Druge* i *Pletenice,* pa zatim *Dernek* i *Zemlju*. Ponekad pridojaju tome i *Kazivanje Ivice Štefanca, mlinara,* koji nije snimljen u Zagori, ali je mentalitetno, gorštački, srodan.

Zatim, *Seoske učiteljice* odredile su me formalno. Poželio sam, pripremajući i snimajući taj film — bilježiti, svjedočiti, kamerom zapisivati, ne dati vremenu da iščezne, ne dati zaboravu da prevlada, pobijedi. Malo patetike, ako dopuštate: ne dopustiti da se zaboravi ljepota trenutka, ljepota trajanja, prokletstvo i muka, isto tako, i trenutaka i trajanja... Do *Seoskih učiteljica* više sam vjerovao sebi — sucu, izmišljaču i maštovitu tvorcu. *Seoske učiteljice* učinile su me skromnijim i obzirnijim režiserom.

Ne mogu baš reći kako je riječ o nekakvoj dramatičnoj prijelomnici u karijeri, jer karijere baš i nije bilo: ne računajući, a i ne treba računati, pisanje o filmu, pa motanje oko kinokluba, do *Seoskih učiteljica* skupio sam tri asistenture u igranim filmovima, a režirao sam jedan kratkometražni te tri polusatna TV-dokumentarca. Prije će biti da se naveliko režisersko iskustvo, odrađivanje tog iskustva, pretvorilo *Seoskim učiteljicama* u saznanje da je dokumentarizam hvalevrijedan, težak i samorazumljiv filmski izazov. Napustio sam razmišljanja i kalkulacije: radim dokumentarce, mora se... Da bi se došlo do igranog filma — nepisano je pravilo — mora se prethodno napraviti i nekoliko dokumentaraca. Nakon *Učiteljica* bio sam nešto drukčijeg uvjerenja: velika je stvar raditi dokumentarce, dokumentarac je ishodište filma, film sam.

Ne bi se baš moglo reći da je moj prvi film bio dokumentarac. Posrijedi je bila mala i pomalo infantilna posveta jednom razdoblju voljenja filma i zanimanja za film, šestominutni kolaž-film *Hitch... Hitch... Hitchcock!* S nostalgičnom dobrohotnošću danas razmišljam o tom filmu kao o prototipu filmova koji su određeni kasnijom karijerom režisera. Ako je režiser postao dobar režiser, moći se se reći: vidiš kako je simpatično počeo. A ako je postao slab režiser,

prvijenac će otrpjeti i komentar: pa već se tada moglo naslutiti da od njega neće biti ništa. Taj moj, dakle, 'simpatični ništa' zahtijevao je u montaži, međutim, strašno mnogo truda i koncentracije da bi uopće dosegao razinu elementarne razgovijetnosti. U filmu je bilo mnoštvo kratkih kadrova, stalno me bilo strah da su ili prekratki ili predugi, pa smo ih čas kratili, čas produljivali, pa opet kratili, i tako u nedogled. Bilo je dakle u radnoj kopiji strašno mnogo 'pikštela', a stol na kojem smo radili, stari Steinbeck, na svakoj je 'pikšteli' proizvodio čudan kratki zvuk, nekakav 'puk' i ja od tih silnih 'pukova' uopće nisam mogao pratiti film. Bio sam neko vrijeme sasvim izgubljen i očajan. Mislio sam da je film naprosto sramotno loš.

Mladi na ekranu

Da me nekako izvuče iz dešperatna stanja, da me odblokira, iskusna je montažerka, Lida Braniš, svašta poduzimala. Jednoga dana, dok smo premotavali film, spazi na hodniku Dušana Vukotića. I prije negoli sam se ja snašao, već je njemu »*Joj, vidi Vuda, mogli bi mu pokazati*« pretvoreno u akciju, a dok si rekao keks, već je Vud gledao na stolu tu jednu, prekratku ili predugu, verziju filma. Ja nisam ništa vidio, znam samo da sam čuo, užasno sam čuo svaku 'pikštelu' i sve mi se činilo groznim. Tih šest-sedam prekratkih ili produgih minuta bile su duge kao vječnost. Kad je završio film, Vud je nešto pričao, često se — s razlogom — ograđivao, kurtoazno komplimentirao, sjećam se da je rekao i »*Ja ti u svakom slučaju čestitam*«, a ja sam šutio, nisam odvratio ni kurtoaznim »*Hvala, Vud*«, nisam mogao reći ni: »*Prestani, Vud, znam da me tješiš*«, nisam mogao reći ni »*Ne seri, Vud*«, nisam mogao ništa reći, držao sam stisnute usnice, jer da sam ih samo na sekundu otvorio, iz mene bi provalio tako strašan plač, plač kakva ne pamtim od vremena prvoga razreda osnovne škole, kada me učiteljica koja je došla na zamjenu jer je naša učiteljica bila bolesna, otjerala 'u kut' zbog brbljanja, a ja sam se onda rasplakao, ridao sam i ona me, vičući da me nadglasa, pitala zašto pak sad plačem, a ja od suza nisam mogao, a htio sam, odgovoriti: zato što sam u kutu.

Ovaj put sam 'muški' podnio poniženje. Ni pisnuo nisam.

U takvu sam raspoloženju dočekao poziv Marina Kuzmića da postanem režiser emisije *Mladi na ekranu.* Emisija je 'išla' jednom mjesečno i sastojala se od polusatnoga dokumentarca koji se bavio preblemima mladih. Kuzmić je emisiju naslijedio od Branka Lentića, koji je, u to doba, dobrim dijelom upravo i zbog zapaženosti spomenute emisije, postavljen na neko više uredničko mjesto. Kuzmiću nije bilo lako, iza njega je bilo, istina, nešto i novinarskog (u *Slobodnoj*) i uredničkog staža (u *Studentskom listu*), no filmskog praktičnog iskustva nije imao. Zato se i sjetio svojih prijetelja i kolega s iste godine faksa, već slavnih filmaša Branka Ivande i mene.

Prve dvije emisije novoga, Marinova, serijala *Mladih na ekranu* odrežirao je Branko, sljedeće četiri ja. Jedan od dva Brankova filma bio je o mladima na Ižu izvan sezone. Kao kroz maglu sjećam se, izranjaju kadrovi nekih cura koje uvečer (?) idu u đir i pjevaju na pustom molu. Jako tužno i, valjda, jako dobro. Ovaj 'valjda' samo stoga što ne znam koliko se mogu pouzdati u sjećanje, jedva da se sjećam i svog, prvog (od četiri) filma *Mladih na ekranu*. Kažem filma, pa se nekom može učiniti kako brkam termine: malo govorim o emisiji, malo o filmu, a riječ je zapravo o jednom te istom. Da, doista, u ono doba, sve što se prikazivalo, odnosno izvorno snimalo za televiziju, bilo je emisija, filmovi su se pravili za kina. Na samoj televiziji, interno, postojala je razlika (a vrlo se brzo stvorio i rivalitet) između onoga što se radilo 'filmski', dakle filmskom kamerom, kao na filmu, i onog što se snimalo u studiju, uglavnom s više, elektronskih, kamera, 'televizijski'. Rivalitet koji spominjem ubrzo je poprimio i smiješne, karikaturalne razmjere pa su se 'drame' snimale televizijski, a vijesti — filmski. Uskoro se javio i još jedan smiješan rivalitet: između filmskih televizijskih emisija i (filmskih) filmova. Osobno, nikad nisam pravio razliku između (barem svojih) filmskih i televizijskih filmskih radova. Za mene su to sve filmovi, a priča kako za televiziju treba snimati površno, 'lijevom rukom' i više-manje sve u krupnom planu jer je ekran mali priče su za malu, i ne odveć pametnu, djecu.

Moj prvi, dakle, film za emisiju *Mladi na ekranu* zvao se *Vršnjaci.* Ne znam ni da li je taj film sačuvan (i o tome ću se raspitati), ne sjećam se ni o kakvim ili čijim je vršnjacima riječ, tek u filmu se pojavljuju — čega li se ja sve sjećam! — tada vrlo mladi, gotovo klinci, Inoslav Bešker i Pero Kvesić. Oni su bili suradnici *Omladinskog tjednika* gdje smo snimili nekoliko sekvenci. Snimili smo tamo i glavnog urednika *Omladinskog tjednika,* Antuna Vujića. 'Tik' koji ministar kulture i danas ima bio je u ono doba znatno izraženiji pa sam s njim imao podosta problema u montaži.

Uz još nekoliko smiješnih zgoda, to je više-manje sve što pamtim od tog filma. Da, sjećam se i jednog razgovora o tom filmu s Markom Lehpamerom, još jednim prijateljem iz tog doba, koji mi je rekao da se u filmu osjeća malo lesterovski utjecaj. Ne znam, možda je čovjek imao pravo, no ne znam ni da li je to trebao biti kompliment ili pak zamjerka. Bilo je to, međutim, sigurno nešto ozbiljno, jer Marko se uvijek i prema meni, a i prema Marinu Kuzmiću, ponašao i pomalo pokroviteljski. On je, na kraju, pet-šest godina prije, predložio Marina Kuzmića za glavnog i odgovornog urednika *Studentskog lista,* on je, pretpostavljam, 'progurao' i to da ja, nepartijac, postanem zamjenik glavnog i odgovornog urednika, što je u ono doba, ranih šezdesetih, bilo gotovo nezamislivo.

Autorski koncept

Marin Kuzmić i ja znali smo se dakle kao suradnici već od prije. Bili smo pomalo umorni već od suradnje u *Studentskom listu.* I ubrzo je to isplivalo. Mladi ljudi, naime, dakako, puni su želje za dokazivanjem, ali ih upravo intenzitet te želje i ponekad stjecaj okolnosti često učine netolerantnim suradnicima i tvrdoglavim ljudima. Takav sam bio i sam. Inficiran tek nešto ranije okrivenom politikom autora, boravećі već u autorskoj kinematografiji i podupirući je, nije uopće dolazilo u obzir da u filmovima koje ja potpisujem kao režiser bude još netko tko će biti, makar i uz mene, jednako tako važan ili, ne daj Bože, još važniji. I Kuzmić je imao svoju taštinu. Pred očima mu je kao nedosegnuti uzor stalno bio Lentić, koji je svoje emisije radio bez režisera i potpisivao se

kao — autor. Pouzdavajući se u svoje novinarsko iskustvo, Marin je stalno htio raditi teme, probleme. Ja filmove, on probleme. Meni nije smetalo što su ideje za emisije, pa i za *Seoske učiteljice* bile uglavnom njegove. Ja sam, rekoh već, zagovarao koncepciju autorskoga filma, a u njoj je manje bitna stavka bila pisani ili bilo kakav drugi predložak. Kad bi počelo, međutim, snimanje, nisam bio sklon više ni razgovoru, a kamoli prijedlozima koji se ne bi uklapali u moju, jasno, režijsku koncepciju.

U drugom našem filmu, zvao se *Posao*, imali smo i finih trenutaka, no bio je već evidentan i ne baš sretan sudar Marinovih problema i slutnje moje nekakve koncepcije. Treći film, *Karavana,* bio je neproblemski, 'ničiji', prigodni, o izletu mladih za nekakva blagdana i Marinu baš i nije bilo stalo do njega. Zdušno sam sve preuzeo u svoje ruke, premda je Marin htio voditi razgovore pred kamerom, a to zaista nije radio dobro. Sugovornici su bili mladi ljudi, a Marin nije više bio, ako je ikada i bio mlad. U tom filmu, čini mi se, bilo je dobrih dijelova, efikasna *timinga,* zgodnih montažnih igrarija... U montažu je znao navratiti i Dragec Novak, snimatelj filma, što baš i nije bila praksa. Strašno mi je mnogo značilo kad je iskusni Dragec, već legenda, pričao poslije u sobi snimatelja, a meni su to otkrili neki mlađi dečki, asistenti, 'kako od tog malog bude nešto'. Poslije sam s Dragecom radio još neke stvari, pa i tri igrana TV-filma. Uvijek smo se dobro slagali.

U *Seoskim učiteljicama* naprosto se nisam dao. Iz dana u dan rasla je moja režijska samosvijest, borio sam se kao lav za svoju koncepciju: ako iz bilježenja, promatranja, zapisivanja, traganja ispadne kakav problem — OK, ali problem u svakom slučaju neće biti prioritet filma. Marin Kuzmić bio je pametan momak i vrlo je brzo shvatio da mu stalno nešto radim iza leđa. Na kraju je sasvim digao ruke od mene, samo je povremeno svraćao u montažu, ali se ipak uvijek trudio ostaviti dojam čovjeka koji je došao odarbitrirati... Obojica smo zbojili dva i dva i razlaz je bio neizbježan. Nakon *Seoskih učiteljica* Kuzmić je nastavio raditi *Mlade na ekranu* — kao autor.

Ja sam pak iskoristio novostečeni rejting pridodat već ranijem, onom filmskoga kritičara koji je surađivao i na televiziji, i pokušao ishoditi dobivanje režije bez neposrednog urednika. Neću dakle imati urednika emisije, nego samo urednika programa (bio je to Angel Miladinov), koji će prije emitiranja tek pogledati gotov film. Znalo se dogoditi da i ne pogleda, vjerovao mi je na riječ.

Pokušao sam — da li svjesno? to i nije sada važno — staviti na provjeru iskustva kojih se domogoh. Jesam li dokumentarist ili nisam? Ajd' da to malo izradikaliziramo!

Ponudio sam Angelu *Zapise s putovanja*. Nakon toliko godina pronašao sam u jednom starom fasciklu taj tekst i evo ga ovdje donosim.

Mjesto zbivanja, odnosno snimanja televizijske dokumentarne serije koju predlažem, bila bi manja mjesta u Hrvatskoj. Ne Zagreb, ne Osijek, ne Split, ne Rijeka, ne dolaze u obzir ni Karlovac ni Pula, zanimaju nas ona mjesta u kojima, što se ono kaže, svi sve znaju, mjesta dakle od oko pet-šest tisuća stanovnika pa naniže, provincijska mjesta u punom smislu te riječi.

Takva mjesta obilazila bi TV-ekipa u minimalnom sastavu (vozač, snimatelj, asistent snimanja, tonski snimatelj, osvjetljivač, asistent režije i režiser). Izlazili bismo iz kombija u svakom gradiću tamo gdje se sakupljaju ljudi, tamo gdje je moguće sresti anonimne građane malih mjesta. Ne bismo dakle odlazili ni predsjedniku općine grada, ni u Socijalistički savez, ni u Gradski komitet, ne, iskrcali bismo se na glavnom trgu gradića, prošetali bismo korzom, a svako mjesto ima svoje korzo, svratili bismo u kavanu gdje svraćaju penzioneri, otišli i na utakmicu zonskih nekih momčadi, predusreli ljude kad se vraćaju s velike mise nedjeljom.

Film u vašem gradu

Predstavili bismo se i pitali (snimali) ljude: »Što mislite da je potrebno snimati u vašem gradu? Eto, želimo napraviti jedan film o vašem gradu, recite što da snimamo!« Razumljivo, to bi pitanje, zavisno o svakom sugovorniku, doživljajvalo svoje varijacije. Ukoliko bi pak bilo potrebno i eksplicirati naše zanimanje za gradić, eksplicirali bismo: ne zanima nas nikakav institucionalizirani, kvantitativno-referatski odnos prema mjestu, ne, nego: što *vas* muči ovdje, građanine, što mislite da ovdje treba istaknuti, što kritizirati, čemu se veselite, što vas čini tužnim?

Snimljena propitivanja, razgovori s mještanima, bili bi svojevrstan dramaturški okvir emisije. Pravi pak predmet emisija bili bi oni sadržaji koje bismo snimali vođeni prijedlozima građana-sugovornika. Njihovi prijedlozi (priče) bili bi zapravo fragmenti nenapisanih scenarija za ovu TV-emisiju, bili bi nam povod da dokumentarno pođemo u trag za nekom sudbinom, za nekim življenjem, pružili bi nam šansu ti prijedlozi da otkrijemo ili rekonstriramo tko zna kakav sve slučaj, tko zna kakvu sve životnu storiju gradića.

Da bih bio jasniji, evo jednog (proizvoljnog i zamišljenog, proizvoljno zamišljenog) primjera toka stvaranja neke eventualne storije iz jedne emisije.

Kaže nam netko: 'Otiđite i snimite onog mog susjeda koji ima petero djece, a otpušten je s posla.' Odemo tom susjedu našega 'scenarista'. Snimimo ga. Snimimo njegov stan i njegovu djecu. Razgovaramo s njim. Odemo onda u tvornicu u kojoj je radio i razgovaramo s direktorom. On nam priča o višku radne snage i kako su bili prisiljenni otpustiti najslabije radnike. Vratimo se našem junaku, 'Tko? Ja slab radnik? Pitajte dečke iz moje radne jedinice. Mene su otpustili zato što sam rekao direktoru...' Odemo u radnu jedinicu. Razgovaramo s dečkima. Odemo opet i do direktora. Itd. Itd.

Bit će, razumljivo, prijedloga čija realizacija neće zahtijevati toliko 'šetanja', toliko vremena ni na snimanju niti pak u samoj emisiji. Netko će, primjerice, predložiti da snimimo umirovljenički tamburački orkestar pa će to biti kratak prilog, nakakav 'međubroj'. I upravo to šarenilo prijedloga na koje ćemo naići, a koje se s dosta sigurnosti može predvidjeti, vjerujem da pruža mogućnost raznolikosti emisija. S jedne strane evidentno zajedništvo svih emisija (slučajni namjernici — scenaristi, urednici serije), s druge pak raznoli-

Zoran Tadić, Željko Guberović i Zvonimir Krampaček na snimanju *Pletenica* (1973)

kost koja se ne bi manifestirala samo u sadržajnom već i u dramaturško-kompozicijskom smislu. Pojedine emisije sastojale bi se naime od tri prijedloga, poneke od više, poneke možda samo od jednog, ukoliko se taj jedan pokaže dovoljno zanimljiv i dovoljno bogat da ispuni termin jedne emisije.

Pretpostavljam da bi polusatni termin najbolje odgovarao emisijama takva tipa. O broju emisija u kompletnoj seriji nisam razmišljao. Predlažem da realiziram dvije pokusne pa da se onda odluči da li uopće ima smisla nastavljati, da li ćemo 'tjerati' šest, osam ili možda čak i više emisija.

Bile su odobrene tri emisije i snimali smo ih u Vrgorcu, Valpovu i Hrvatskoj Kostajnici. Naslovi: *Pod surom hridi, Banket u Valpovu* i *136 000 putnika*. U više sam navrata već pisao o *Zapisima s putovanja* i ne bih sad to ovdje ponavljao. Emisije su u svakom slučaju bili drukčije od onoga što se većinom vrtjelo i izazvale su dosta bure, neuobičajeno za dokumentarce. Stigla je hrpa pisama na televiziju, Angel mi je nešto od toga pokazao... Neka mu pisma nisam vratio, ukrao sam ih. No kao da su u zemlju propala, tražio sam ih, svu kuću prevrnuo, bit će da sam ih za kakva pospremanja ipak bacio. Šteta, na ovom bi mjestu dobro došli neki trijezni apeli. Primjerice: 'Draga televizijo, pa imate li vi uopće oči? Kako ste nam mogli poslati onoga čupavog majmuna? Zašto niste poslali Zvonka Leticu?'

Ovo citirah, jasno, po sjećanju, no uvjeren sam da citat znatno ne odstupa, ako uopće i odstupa, od originala. Moglo bi se čak reći da je bio i karakterističan za pisma onih kojima se nisu svidjele emisije. Ostaje tajna, međutim, zašto sam ja zapamtio citirani tekst, zašto sam ga — i toga se dobro sjećam — tako često i s ponosom prepričavao s prijateljima i svima koji su bili spremni saslušati jade mladog i već neshvaćenog genija. Nemam pripremljen i upamćen citat pisama u kojima su me hvalili, no bilo je i toga, mjesta u kojima smo snimali doista su bila podijeljena nakon emitiranja. Bilo je dakle onih koji su likovali 'jer sam im pokazao', prevladavali su, čini se, ipak oni koji su mislili da sam ih osramotio...

Zapisi s putovanja

Ne znam ni danas što bih o tome trebao misliti. Zapravo sam zbunjen i ne znam je li pristojno bez privole autorice citirati i jedno privatno pismo iz onog doba koje mi je iz Vrgorca stiglo na kućnu adresu. No nakon toliko godina... »*Zorane, ti se zbog svega toga ništa ne sekiraj jer sve te priče govore ljudi iz okolice Vrgorca i oni koji su došli u nj, a ne njegovi pravi mještani. Naprotiv oni su baš zadovoljni emisijom i od srca ti čestitamo na njoj. Meni se emisija sviđa, i ja ti čestitam, i želim daljnji uspjeh.*«

Nakon toliko godina danas mogu reći i da su svi moji dokumentarni, a možda i ne samo dokumentarni, filmovi pomalo i zapisi s nekakva putovanja. Neki od tih filmova snimljeni su u Zagrebu. Ni otputovati nikuda, eto, ne morate, a da bi vam filmovi bili zapisi s putovanja. Povremeno se čovjek zaustavi, zabilježi nešto kamerom. Pa putuje dalje. Do kraja.

Druge (1972)

Nadam se da ove riječi ne djeluju odveć patetično i da ne sugeriraju tek puku esejističku turobnu natuknicu. One su — vjerovali ili ne — i estetička i etička odrednica filozofije vašeg filma, odrednica čak i zanata u najškolskijem smislu te riječi. Rijetko će putnik namjernik, naime, biti u privilegiranoj poziciji izdvojena promatrača, češće će biti da on vidi ono i onako kako i drugi vide ili kako bi barem mogli vidjeti. A to već sugerira i preferenciju nekih planova, rakursa, pa onda i pokreta kamere, pa situacija, ambijenata... Teško da će takav puto- i filmopisac i kad svjedoči o intenzivnoj i emotivno povišenoj drami ili situaciji 'vidjeti' sve u krupnim planovima, prije će biti da će scena raskadrirati tako da dominiraju oni planovi koje bismo mogli 'prodati' kao vizure nekoga tko se slučajno tu zatekao pa stoji tu negdje neopažen i postrance.

Dramatičnost, 'povišenost' situacije sugerirat će na neki drugi, bezbolniji i manje uočljiv način, mizanscenom, trajanjem, nenametljivim 'razgovorom' pokreta kamere i pokreta unutar kadra... Krupne će planove čuvati za prigode doista sasma iznimna pa i osobna značenja. S krupnim planovima nije se šaliti. Tko to vidi, osim u sasma izdvojenim, posebnim i najčešće vrlo intimnim trenucima i situacijama bilo što oko sebe u krupnom planu? Ima režisera i režisera, a odreda majstora, koji krupni plan upotrijebe jednom ili tek nekoliko puta u cijelom filmu!

Nemojte me, međutim, sad držati doslovce za riječ. Osim (nedvojbene) vizure nekoga tko promatra, postoji, jasno, i nešto što bismo onako radno mogli nazvati — psihološkom vizurom. Nešto što je konvencija jezika, nešto što se podrazumijeva. Ako je uspostavljena relacija gledača i gledanog — srednji plan ili polutotal, ne može, jasno, gledač u doslovnom i prvoloptaškom značenju u tumačenju vidjeti gledano u bližim planovima. Ali — može. I ne samo što je ta, 'psihološka' vizura konvencija i samorazumljiva pretpostavka protoka radnje, ona nam može suflirati i stanje gledača, njegovu zainteresiranost za gledano, njegovu pa onda i našu selektivnost pri izboru gledanog, itd., itd. A ipak nijednim od svih mogućih stilizatornih odmaka od realiteta fizičkih relacija ne smije biti ugrožena psihološka stabilnost scene. Psihološka vizura ne smije počivati na proizvoljnosti, mora biti temeljena tek na pojednostavnjenju: ono što je moguće vidjeti pa čak i pretpostaviti u širem planu dopušteno je donijeti i u bližem jer taj bliži sugerira onda pretpostavljiv (a možda i tajnovit) odnos prema viđenom, u rasponu od puke radoznalosti pa sve do posvemašne opsjednutosti. Na tom počiva tajna istinitosti i uvjerljivosti kadra, scene, filma...

Na tome počiva, na kraju krajeva, i ono što hrabro zaključih već nakon *Seoskih učiteljica:* startna čistoća vašeg odnosa prema onom (ili onima) što je (ili koji su) pred kamerom — vaša etičnost, naposljetku, rađa sasvim praktična (estetička)

rješenja: izbor plana, rakursa, zainteresiranost za životnost mizanscene, slutnja dužina, timeinga općenito...

Nakon *Zapisa s putovanja* pa još desetak 'provjeravateljskih' emisija slijedili su već spomenuti filmovi... Donosim ovdje scenarije za neke od tih filmova, jer — vjerujem — da su i oni, koliko to već mogu biti pisani zapisi budućih filmova, na tragu onoga što se i ovim tekstom sve vrijeme pitam: radikalizirju li se dokumentarizmom neka temeljna estetička pitanja (ne samo) filma? Dileme život — umjetnost, prirodno lijepo — umjetnički lijepo, istina života — istina umjetnosti u slučaju (dokumentarnog) filma dolaze tek naknadno, tek, naime, kad se približimo mogućnosti da filmom što više sličimo životu. Zaboravljajući na tu zapravo tako jednostavnu istinu, mnogi će zalutati u magli kulta nerazaznatljive nepismenosti, sve u želji da se — estetički relevantno, jasno — što više razlikuju od (profana) života.

Zadnja pošta — Muć

Želite li poslati pismo, kartu ili brzojav u neko manje mjesto Dalmatinske zagore, bit će potrebno naznačiti, umjesto ulice i broja, i mjesto zadnje pošte. Nema, naime, svako mjesto poštu, već se pošiljke skupljaju u mjestu zadnje pošte i odatle razašilju po okolini.

Takva mjesta, mjesta zadnje pošte, u Dalmatinskoj zagori su i Muć i Lećevica. Okružena kršom i kamenom, bez pravih cesta za okolna sela i mjesta, Muć i Lećevica razlikuju se od niza drugih 'zadnjih pošta' i po tome što njihovi poštari, obavljajući svoj posao, propješače dnevno i više desetaka kilometara. Biciklom se ne može — kamenjar je, ceste zapravo i nisu ceste, jedva da su ceste, pa sve kad bi i postojao, a nema ga, neki auto, kombi, teško da bi se i njime moglo do najudaljenijih mjesta. Kako dakle drukčije, no — pješice.

Autor ovog teksta našao se prije nekog vremena u kolima na putu prema mjestancetu Crivcu. Nekih pet-šest kilometara od Muća primili smo u automobil sredovječna čovjeka, poštara, i povezli ga nekoliko kilometara. Popričali malo, kako i šta ima nova, hoće li biti rata i je li rodilo ove godine? Na rastanku, jer on će u brda, gore kamo cesta ne vodi, priupita nas kud ćemo mi? *»U Crivac? E pa evo vam onda pismo za učiteljicu, a tri kuće dalje stoji vam Mara, pa evo vam četrest hiljada, to je penzija od pokojnog Vjeke.«* Začudismo se, jer čovjek nas prvi put vidi, otkud toliko povjerenje u nas. »Naši smo«, reče poštar.

Film *Zadnja pošta — Muć* govorio bi o jednom (ili možda više) poštara s ovog terena. Dočekali bismo zajedno s poštarom pošiljke, razvrstali ih, pješačili s njim, nakon duga puta svratili bismo možda negdje na rakijicu ili kavu, jer red je čovjeka počastit kad donese penziju ili kakvu dobru vrijest. Zaustavili bismo poneki rijetki automobil na boljem dijelu ceste i povezli se komad puta njime, na raskrižju zahvalili i izašli, po kakvu djetetu kad se vraća iz škole poslali mu materi pismo i pozdrave izdaleka, ukratko: do kraja dokumentarno slijedili bismo poštara na njegovim svakodnevnim zadacima.

'Čisti' dokumentarac. Detalje 'priče' filma kao i dramaturško uobličenje odredili bi prethodni pripremni obilazak terena, te sami susreti za vrijeme snimanja. Zadatak koji pred sebe stavlja režiser: portretom jednog poštara dati zapravo portret jednog kraja, portretom jednog posla portretirati zapravo jedan napor, želju da se živi dostojanstveno i u svijetu, premda se kamen i sunce, dominante ovog kraja, pričinjaju kao jedine koordinate življenja, življenja zatvorenog, izoliranog, izvanvremenskog i izvanprostornog.

Najprije da objasnim naslov scenarija, a potom i naslov filma: *Poštar s kamenjara*. Vjerojatno je jasno da je naslov *Zadnja pošta — Muć* bio radni naslov. Naslov je zapravo zavisio od mjesta zadnje pošte u kojem ćemo naći poštara, o kojem ćemo snimati film. Da smo ga našli u Lećevici, film bi se zvao *Zadnja pošta — Lećevica*, da smo ga našli u kakvu drugom mjestu zadnje pošte, film bi u naslovu uz *Zadnja pošta* sadržavao i ime mjesta odakle bi dotični poštar raznosio prispjele pošiljke.

U pripremnom razdoblju moj stručni suradnik i prijatelj Matko Bradarić i ja temeljito smo 'pročešljali' Zagoru, obišli razna mjesta zadnjih pošta i odlučili da snimamo film o Mati Božanoviću, listonoši iz Donjeg Doca. Učinio nam se donjodolački poštar nekako najmarkantnijim, a opet najobičnijim, najmanje glumcem... I film se, po logici stvari, zvao *Zadnja pošta — Donji Dolac*. Pod tim naslovom film je i završen i prikazan na beogradskom Festivalu jugoslavenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma. Nije dobio nikakvu nagradu, ali je 'prošao' dosta dobro. No, ne lezi, vraže! Na festivalu je bila i selekcijska komisija oberhausenovskog festivala, tada vrlo cijenjena, do kojeg se u Jugoslaviji jako držalo, i oni izabraše, među ostalim, i moj film da predstavlja jugoslavenski kratki metar. Uspjeh! Moja internacionalna karijera slavno poče! Na naj... naj... najfestivalu — *Zadnja pošta — Donji Dolac*.

Međutim, *»znate li vi tko se rodio u Donjem Docu?«*, pita me drhtavim glasom i blijed u licu pokojni Milivoj Pogrmilović, direktor Zagreb filma, nakon što me je u cik zore telefonom osobno probudio i pozvao da hitno dođem u Vlašku. Ja ne znam, a jučer se sastao i Gradski komitet i imam sreću što nisam član Saveza, sigurno bi me isključili. U Donjem Docu rodio se glavom (a valjda tada bez brade) doktor Branko Jelić, jedan od onodobrnih emigrantskih prvaka. Što da radimo? Film više ne možemo povući, Nijemci bi iz toga sigurno napravili skandal. Ne prolaze moji stidljivi protuargumenti: pa valjda se i u Zagrebu rodio koji ustaša, a ipak snimamo filmove u Zagrebu i o Zagrebu. Ne, to je njihov Kumrovec, što ako na projekciju dođe sa zastavama, bez petokrake jasno? Da mijenjamo naslov? Mijenjamo naslov. *Poštar s kamenjara!*

Za vrijeme projekcije u Oberhausenu nije bilo zastava, ni s petokrakom ni bez nje. U festivalskom katalogu uredno je pisalo da će u jugoslavenskoj selekciji biti prikazan film *Zadnja pošta — Donji Dolac*. Sljedeće godine ponovno sam imao film u Oberhausenu, *Druge*. U katalogu su pedantni Nijemci u bilješci o autoru naveli sve što sam dotad napravio, između ostalog i *Poštara s kamenjara* i *Zadnju poštu — Donji Dolac*.

Vrlo su me često pitali zašto sam napravio toliko filmova u Zagori? Znao sam odgovarati: u naravi je svakog napora da

se ostvari, zaokruži jedna cjelina. A u slučaju mojih filmova iz Dalmatinske zagore jedan je film 'zvao' drugi, sljedeći. Najbolji primjer za to upravo je *Poštar...* On me, naime poštar, doveo do *Druga*. Ako se sjećate, u jednoj sceni filma poštar čita pismo — jedno rješenje, nepismenoj starici koja živi sama s dvije koze. U *Drugama* riječ je o drugoj starici, koja živi sama s jednom kozom.

Druge

Svi mi vrlo dobro znamo u kojoj su sve mjeri životinje, naročito domaće, važne i za naš, ljudski život. Gotovo da i nema smisla igrati se dobra učenika iz nekog tamo davnog razreda osnovne škole: te životinje nam daju meso, vunu, mlijeko... Znamo sve to, no taj naš 'znamo' kao da sadrži u sebi i nešto ignorancije, nešto od tek otkrivene superiornosti civilizirana i urbanizirana čovjeka: jest, mi to znamo, al nas se to ne tiče, to smo 'zaboravili', ne osjećamo.

U predjelima, međutim, gdje su uvjeti života znatno elemetarniji, grublji, tamo gdje posjedovati kozu, na primjer, znači istovremeno i gotovo jedinu šansu da se živi i preživi, tamo je životinja često znatno više od onoga nama znana četveronožnog stvorenja, fotografije iz udžbenika zoologije. Životinja tamo pomaže živjeti, omogućuje da se živi.

U zabitnijim dijelovima Dalmatinske zagore autor ovih redaka u nekoliko je navrata nailazio na kuće (kuće koje se praktično sastoje od jedne prostorije) u kojima ljudi i životinje žive zajedno. Negdje bi tek niska pregrada dijelila njihova boravišta.

O takvoj jednoj kući govorio bi film koji predlažem. U kući žive starica i koza. Samo njih dvije... Zar je potrebno i naglašavati što znači koza našoj starici u onom kamenjaru, u onoj pustoši gdje se kamen i sunce pričinjaju jedinim znancima? Koza nije više samo koza, ona je član obitelji, prijateljica, druga. Starica razgovara s kozom, pazi je, zajedno s njom liježe i ustaje.

Film bi bio vrlo 'škrto' rađen. Starica i koza. Njihovi životi, prožimanje njihovih života. Bez *off*-teksta, bez spikera pa i monologa. Jedine riječi u filmu — staričine riječi upućene kozi. Režijski napor išao bi na neki način i za tim — ma kako to u prvi tren izgledalo čudno — da se od koze učini protagonist, ravnopravan sudionik filma, odnosno života jedne kuće, jedne obitelji. 'Čisti' dokumentarac. Detalje 'priče' kao i dramaturško uobličenje odredili bi prethodni obilazak terena te autentična zbivanja u doba snimanja filma. Zadatak koji pred sebe postavlja režiser: portretom starice i koze portretirati zapravo neuništivost želje za životom, portretirati napor jednog kraja da usprkos svemu živi dostojanstveno.

Možda je još potrebno naglasiti: autor želi da film ne ostane na razini bizarne reportaže, ne isključuje (priželjkuje) mogućnost da film 'zavrne' do neslućenih, gotovo metafizičkih implikacija.

»*Kak si ti pametan čovek*«, divio mi se već nakon *Druga* Zvonko Jagić, tonski tehničar u Jadran-filmu, inače ljuta reakcija. Obnavljao je komplimente nakon svakoga mog novog kratkog filma: *Pletenica, Derneka, Zemlje*: »*Koza meke-će, ženska si plete lasi, frajer malo hiće kamena s ramena, dečki razbijaju kamenje i kopaju zemlju, svi čkomiju... Ti si pametan, znaš: čim progovoriš, najebeš... Zato kod tebe svi čkomiju. A ti lepo delaš, i nagradicu kakvu zaslužiš... lepo, lepo...*«

Sjetim se povremeno *Purana* Jagića. Ni dan-danas nisam siguran nije li u toj njegovoj simpatičnoj i dobrohotnoj zezanciji bilo štogod i od neestetičke istine. Da, da, i nagradice su počele padati. Jednu su mi, baš za *Druge* u Zagreb-filmu pokušali maznuti. Zove me jedno jutro (ali ne u cik zore) Branka Šoten, vrijedna šefica SDF-a (Studija za dokumentarni film), kaže: daj, dođi, stigla ti je tu nekakva nagrada, nekakav klokan ili bumerang, nemam pojma, uglavnom iz Australije, iz Melbournea... Ja pojma nisam pak imao da mi je film bio u Melbourneu, zatajili mi... Mogao sam, naime, reći: ako je već film pozvan, mogli bi poslati i mene.. No ne, išao je netko drugi, ne znam tko, iz Računovodstva ili Nadzornog odbora, a sad — nema se kud — stigla i nagrada, ne može me se mimoići. Dolazim ja u Zagreb-film, tamo neki veliki paket, krene odmotavanje. Srebreni bumerang, tako se zvala nagrada, sva u dijelovima. Pomažu neki ljudi u odmotavanju i spajanju tog bumeranga, sve puno nekog zaštitnog papira i mekog kartona, kadli ispadne odjednom iz paketa i omotnica. U njoj — ček. Moje ime i prezime. Pet tisuća australskih dolara. Najslađa lova koju sam ikada dobio u životu. Ali kako to, otkud sad to... Onaj koji je bio u Melbourneu nema ni o čemu pojma, no netko, očito stručan, objašnjava kako na Zapadu nagradu dijele režiser i producent, ako je riječ o privatnoj producenturi, ako je pak producent, kao u svim socijalističkim državama, državno poduzeće, nagradu dobiva samo režiser.

Nakon nekoliko tjedana dobijem ja iz Melbournea vrlo ljubazno i ispričavajuće pismo, u kojem me Festival moli da nagradu podijelim sa Zagreb-filmom, jer, eto, oni nisu znali da Zagreb-film nije državno poduzeće. Odem ja, bez posebna poziva, u Zagreb-film i u onoj istoj prostorijici gdje sam dobio svoje zbog doktora Branka Jelića, uhvatim se za jedan dio tijela (pogodite koji?) i kažem: »*Znate šta? Od mene možete dobiti samo ono što držim u rukama, nijedan jedincati dolar. Sram vas može biti, za šaku prljavih kapitalističkih dolara spremni ste izdati i socijalizam, i Marxa i Engelsa, da o radničkom samoupravljanju i Edvardu Kardelj-Bevcu i ne govorim.*« I nisam im ništa dao. A, zanimljivo, radio sam još dugo u Zagreb-filmu, nitko mi nikada tu epizodu nije ni zamjerio, čak ni spomenuo.

Druge, dakle, nisu bile na tapetu Gradskog komiteta, doživjele su drukčiju, možda nimalo bolju sudbinu: ubrzo su ušle u čitanku. Kaže se da je pisac gotov kad uđe u čitanke, ne znam vrijedi li to i za režisere. Osim toga, nastava filma ipak je tek neobavezni dodatak osnovnoškolcima na satovima materinskog jezika. Bilo kako bilo, tek sve što sam poslije radio bilo je uspoređivano s *Drugama,* dobro, ali nije kao *Druge* — pratilo je sve moje kasnije dokumentace. Poslije se slično ponovilo i s *Ritmom zločina* kada je riječ o mojim igranim filmovima. Gotovo da čovjek vlastitim filmovima počne zamjerati što ih suviše navlače, upotrebljavaju kao argu-

ment protiv vas samih i njihove — patetičari bi rekli — braće i sestara.

Pletenice

Pitam se i sam da li su jedna djevojka ili pak žena, njezine duge raspuštene kose, češljanje i pletenje pletnica — dovoljan 'štof' za kratkometražni dokumentarni film. Jer upravo to, lik koji spomenuh i radnja koju navedoh — predmet su projekta koji nudim. Potvrdno odgovarajući sam sebi na postavljeni upit, iznalazeći u sebi filmske i osobne razloge izleta u takvu filmsku avanturu, bit će potrebno staviti na papir uz neka nužna objašnjenja barem dio tih razloga, barem dio tog potvrdnog odgovora.

Rekoh već: riječ je o djevojci ili mlađoj ženi, o njezinim dugim kosama, o tome kako plete i isplete pletenice. Ako je o 'radnji' riječ — više-manje, to bi bilo sve. Uz tek nekoliko okvirnih kadrova, čitav film sastojao bi se iz radnja koje bi vodile tek jednom cilju: isplesti pletnice. Nepostojeći radni podnaslov filma mogao bi dakle biti: od raspuštene kose do pletenica.

Samo u nekoliko uvodnih kadrova naznačili bismo ambijent i, ako hoćete, socijalne implikacije filma: u kamenjaru Dalmatinske zagore jedna žana kopa zemlju. Kopa više kamen nego zemlju, jer zemlja je tamo takva. Nigdje nikoga. U jednom trenutku kamera iskoristi neki intenzivan ženin pokret da joj se približi. Približi se do krupnog i opaža pletenice. Zatamnjenje i naslov filma: *Pletenice*.

Prepričah eventualni početak filma tek toliko da naglasim moguće bogatstvo i asocijacija i pitanja postavljenih pred gledatelja. Čemu pletenice, čemu trud oko njih, a svuda okolo kamen, sunce što žeže i nema se kamo izaći, nigdje momka... Film, da se razumijemo, ne želi polemizirati s pletenicama, ne želi biti protiv njih, tek starta od svojevrsna naglašavanja uzaludnosti. I, da proslijedim: film neće biti ni socijalno-pamfletističkog ni televizijsko-reportažnog karaktera, on neće posjedovati kadar u kojem će se čuti voditeljevo pitanje upućeno junakinji filma: 'A zašto se toliko mučite oko pletenica, kad... bla-bla-bla?' Ne, takva kadra u filmu neće biti, neće biti ni *off*- pitanja ni odgovora u kameru, kamera će tek skrušeno pratiti raščešljavanje, češljanje, tkanje i pletenje pletnica, pokušat će u tim radnjama pronaći neku ljepotu i ženstvenost, radost u samu činu, tugu koja se ne izražava ni teškim riječima ni plačem, nego možda baš jednom nestvarnom veselošću ili pak mirom, svečanim i obrednim.

Žena ili djevojka, junakinja filma, ne bi bila nekakva ljepotica. Ne bi bila neke profane ljepote, 'eksplicitno' lijepa, ne, prije bi se moglo reći da je u nje riječ o prikrivenoj, pritajenoj, samozatajnoj ljepoti. Na kraju filma, kad isplete pletenice, kad na njezinu licu možda otkrijemo i neku baš krasnu samozadovoljnu nijansu, možda je opet, kao što je otkrismo na početku, sabijemo u stravični total da se konačno začudimo i zadivimo jednoj sudbini.

Pletenje pletenica — trebalo bi proizaći iz konteksta — postaje tako koliko nada toliko i svojevrstan prkos, tvrdoglavost, ponos, štošta. Istodobno riječ je o nekakvoj možda nesvjesnoj vjeri u ljepotu, o traganju za ljepotom. To posljednje osobito bi zainteresiralo našu kameru.

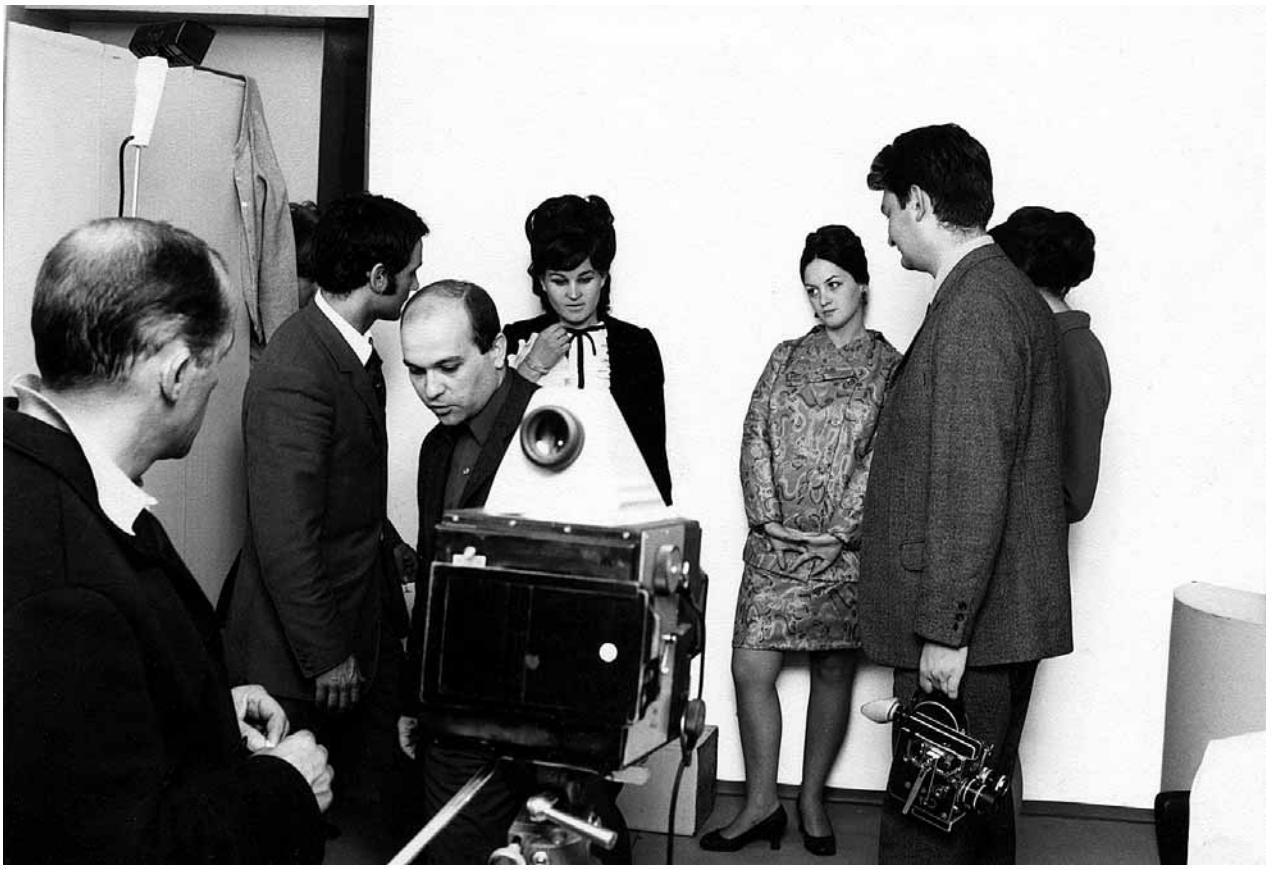
'Čisti' dokumentarac. Definitivna 'priča' filma oblikovala bi se za vrijeme pripremnog obilaska terena kao i u doba snimanja filma. Na kraju, u nadi da neće biti shvaćen neumjesno pretenciozno, autor ovoga teksta želi naglastiti kako nakon *Poštara s kamenjara* i *Druga*, *Pletenice* znače nastavak njegovih filmskih razmišljanja o sudbini čovjeka s kamena.

Pletenice je radila gotovo ista ekipa kao i *Druge,* kao i poslije *Dernek, Zemlju*... Bila su to uglavnom ugodna snimanja i svima su ostajala u lijepim uspomenama. Kad sretnem nekog (preživjelog) iz tih dana, rado prepričavamo zgode i nezgode sa snimanja, smijemo se, vrlo vjerojatno i svjesni da je čista izmišljotina fraza na rastanku 'e a danas toga više nema', jer i danas se snimaju dokumentarci, a već sutra ti će današnji akteri pozaboraviti sve muke sa snimanja, sav pakao straha i nadanja, sva mala, tako sitna, a tako važna razočaranja. I zato treba prestati s uspomenama i anegdotama, one uvijek i pomalo iskrivljuju istinu, jer uvijek smo u njima, ma kako se trudili da ne ispadne tako, mi nekako glavni. Pridodamo li tomu i izdašno citiranje vlastitih onodobnih tekstova — eto skice (i da li samo skice?) za portret nimalo simpatična narcisa!

Kad danas čitam te svoje scenarije ili bolje reći tekstove koje sam onda uvijek ponaslovljivao natuknicom: 'scenarij za kratkometražni dokumentarni film', ustanovljavam da su oni prije i više od svega bili zapravo nekakva 'udrobljena' kombinacija svega i svečega: očekivanja i priželjkivanja, putopisa i skicozne psihosociološke nekakve analize kraja, eseja o budućem filmu i općenitih mojih pogleda na film i dokumentarizam. Zapravo ni 's' od scenarija. A opet se začudim, kad se pak prisjetim filmova, koliko ti filmovi 'odgovaraju' tim scenarijima ili 'scenarijima'. U svim citiranim tekstovima, predlošcima za filmove, projektima, ma dobro, scenarijima, ponavlja se, ne znam jeste li zapazili, jedan termin: 'čisti' dokumentarac. Vrag će ga znati što mi je to značilo. Pa još ono *čisti* stavljam pod navodnike. Zbunjuje me to danas, to više što se sjećam, znam da sam bio opsjednut tim 'čistim' dokumentarcem. No što mi je taj termin točno označavao, da li je pretpostavljao i sadržavao i neke teorijske implikacije, ne mogu danas s pouzdanjem utvrditi, čak ni opipljivije nagađati. Vrlo je vjerojatno bio i svojevrsna replika na postojeću filmsku i televizijsku praksu, zasigurno je bio zasnovan i na nizu sasma negativnih određenja, no uvjeren sam da se ta moja želja za 'čistim' dokumentarcem nije iscrpljivala samo u pobrojanom, što sam, na kraju krajeva, ipak već apsolvirao, barem kao želju, već u *Zapisima s putovanja*.

Može li, pitam se, kao svojevrstan trag poslužiti još jedno ponavljanje. Naime, iz fraze 'čisti' dokumentarac obično slijedi tirada kako će film, 'priča' filma, njegovo dramaturško i ino oblikovanje biti definirano tek nakon pripremnog obilaska terena i događanja za vrijeme snimanja filma. Može li se sve to, pa još i moja tadanja tvrdoglava upornost da ne pravim repeticije, da ne 'lažem', može li se sve to povezati s vrlo vjerojatnim novim upitima, a da odgovor bude: 'čisti' dokumentarac?

Ili je to možda tema kojoj bi se trebalo posebno posvetiti?



Sa snimanja *Ponuda pod broj...* (1968)

UDK: 791.43-92(497.5)

Petar Krelja

Mali oglasi

ili (ne)uhvatljivost dokumentarca

Kritičar ili novelist?

Bilo mi je petnaestak godina kada mi se učinilo da bi baš bilo lijepo baviti se filmom; o tome svjedoče i prve recenzije iz pedesetih objavljene u omladinskim časopisima u Puli i Zagrebu.

Dugo, dosta dugo nisam pomišljao na režiju. Prema tom poslu ostao sam postojano suzdržan unatoč tome što su kolege kritičari, koji će vrlo brzo prerasti u moje prijatelje (Peterlić, Tadić, Ivanda, Kurelec) — publicirajući kritike i eseje — zapravo u glavi imali tek jednu kao koraljni greben čvrstu želju, a ta je da se što prije dokopaju režiranja filmova, poglavito igranih. I kada je omjer snaga okupljenih oko Vladekova stola u kavani Korzo između kritičara i režisera počeo naginjati prema potonjima (česti gosti Vladekova stola bijahu Galić, Papić, a znali su zalutati i Hadžić, Berković, Babaja, Škrabalo...), ja sam, mrtav-hladan, nastavio ravnomjerno 'izbacivati' britke recenzije ili iskušavati esejistička pronicanja.

U potajici sam pak maštao da se ozbiljnije okušam u disciplini koju sam, igre i radoznalosti radi, povremeno prakticirao u srednjoškolskom literarnom klubu, a to su — prozni sastavci.

Šezdesete: put prema vrhu

Teško je decidirano odgovoriti na pitanje koji je segment kinematografije iz šezdesetih bio privlačniji; da li onaj kritičarski, koji je nudio izazovnu avanturu prevratništva, ili distri-

Snimanje filma *U jednoj maloj tihoj kavani* (M. Pansini, 1958):
Vladimir Petek i Branka Jazbinšek (glumci), Vladimir Hoholač (snimatelj) i Mihovil Pansini

butersko-prikazivački, koji je omogućavao koliko uvid u američki film (stizahu nam friški filmovi Hitchcocka, Forda, Wylera, Wellesa, Hawksa, Hustona...) toliko i pogled na raskošno bogatstvo europskih kinematogarfija potaknutih subverzijama francuskih 'novovalovaca'.

Posebnim je intenzitetom sjala razbuđena hrvatska proizvodna scena; 'bitku' za prevlast vodiše eksperimentalisti i iznenada, kao iz zemlje izrasli, autori ultramodernih animiranih filmova. Kulminantna točka ondašnjeg kinoamaterizma, programatska manifestacija GEFF, nakratko je bila promovirala Zagreb u svojevrsno središte inovativnih medijskih stremljenja 'teorijski' predočenih u manifestu GEFF-a poznatom pod naslovom *Antifilm*. Jedno GEFF-ovo izdanje, nošeno plimnim valovima seksualnih revolucija, pohranilo mi je bilo i trajno sjećanje, dojmljivu sliku dinamične priredbe s netipičnim članovima žirija posjednutima na povišenom mjestu; s jedne strane nalazio se glavni beogradski teoretičar filma Dušan Stojanović, s druge ideolog GEFF-a i autor dojmljivih filmova Mihovil Pansini, a u sredini ondašnja Miss Jugoslavije Daliborka Stojišić, koja je svojim impresivno raskošnim oblinama zorno upozoravala na tematsko težište manifestacije.

Crtić je pak optrčao globus, okitio se pustim nagradama, uhvatio *Oscara* i s krova svijeta diktirao svoj koncept modernističkog poimanja animacije. Što li tek reći o socijalno probuđenu dokumentarcu, što o igranim filmovima, od kojih su se neki mogli nositi s djelima tada glasovitih autora kudikamo razvijenijih kinematografija no što je bila hrvatska. A kako li smo mi kritičari tada znali uporno, bez predaha, jamrati da nam je repertoar u kinima — sramotno slab!

Bijaše to vrlo uzbudljivo, poticajno razdoblje kinematografije, što je u mlada čovjeka budilo svu silu uskipjelih energetskih silnica...

Dodir *Crnih ptica*

Nekolicini tada već afirmiranih dokumentarista (Sremec, Marjanović, Golik, Gluščević, Babaja, Papić...) diskretno se bio priključio čovjek blizak Vladekovu stolu, ukusist Eduard Galić. Njegov prvi dokumentarac o staroj jezgri rodnog mu Trogira *Sunt lacrime rerum* odlikovao se vizualnim rafinmanom i dobrim izborom glazbe iz — njemu osobito draga — repertoara klasičnih majstora.

Galić mi je postao dodatno zanimljivim nakon što je uspješno realizirao nekoliko kritički intoniranih dokumentaraca o katastrofičnom propadanju prelijepih istarskih gradića; kloneći se izravnih izjava u kameru ili pak spikerski čitanih tekstova, autor je kritičko težište prvog u nizu, programatskog *Predvečerja*, bio stavio na efektno snimljenim prizorima ruševnih kuća i sablasno praznih gradića, na dobro pogođenoj lamentirajućoj glazbi, tek na ponekoj rečenici snimljenoj na dražbi, gdje većina kuća i zgrada, čija je cijena znala pasti na simbolični jedan dinar, nije mogla privući ni jednog kupca...

Galića su lijepi rezultati u dokumentaristici bili kvalificirali u kandidata za igrani film. Prihvativši se izrade scenarija prema autentičnim logoraškim zapisima Grge Gamulina, bio me pozvao da skupa artikuliramo završnu varijantu teksta. Čini se da je ta zanimljiva ratna priča — poslije ponuđena javnosti pod naslovom *Crne ptice* — vapila za kudikamo iskusnijim scenaristom no što tada bijasmo Galić i ja.

Pa ipak, *Crne ptice* me dotakoše...

Rađanje filma u podstanarskoj sobi

Bit će da se, a da toga pravo nisam bio svjestan, nedodirljivi kritičarski monolit u meni počeo ozbiljnije drmati kada me Ante Peterlić zamolio da — zajedno sa Zoranom Tadićem — prionem poslu na njegovu scenariju za igrani film.

Peterlić je tada slovio kao čvrsti kandidat za igrani film; završivši dva fakulteta (filozofski i kazališnu režiju), iza sebe je već imao i reputaciju blistava esejista koji je znao zadiviti, i ne samo društvance za Vladekovim stolom, raskošnošću i ne samo filmske erudicije. No, imao je i bogato iskustvo u Zora-filmu, gdje je obavljao dramaturške poslove. Pravo da se okuša u redateljskom stolcu pak definitivno je stekao asistirajući Mati Relji na njegovu filmu *Kota 905* i Krsti Papiću na ostvarenjima *Čekati* i *Iluzija*.

O scenariju smo razgovarali u 'prolaznoj' podstanarskoj sobi s troja vrata od kojih su dvoja bila trajno zaključana — u tu smo se prostranu sobu stana u Gundulićevoj Vesna i ja bili uselili desetak mjeseci nakon sklapanja braka.

Peterlić je na inicijalni debatni sastanak bio došao ne s gotovim sinopsisom ili zametkom kakve storije, nego s decidirano formuliranim zahtjevom da pođemo od priče o dvojici mladih prijatelja koji se, radeći u zamornoj činovničkoj ustanovi, uzalud trude da uteknu monotoniji pospana života.

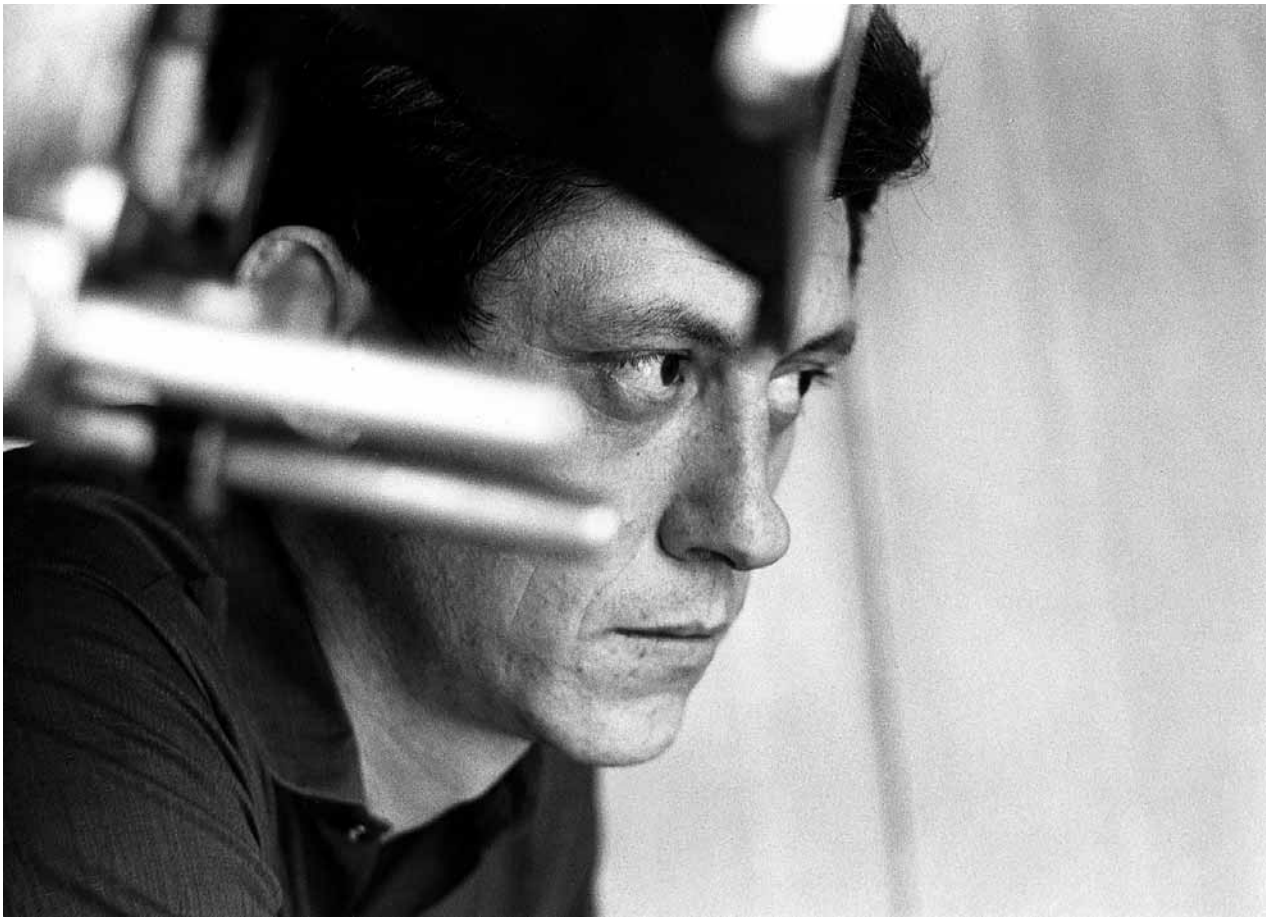
Već nakon nekoliko živahnih seansi priča je dobila prve narativne obrise; nakratko će uhodani životni ritam dvojice prijatelja, uglavismo, narušiti zgodna djevojka iz poduzeća, a dominantno će dramaturško načelo svih žanrova hrvatskog filma iz šezdesetih — repetitivnost, rondizam, gravitacija — i u tom filmu pobijediti vrativši se učmalu početku.

Te zajedničke poslijepodnevne seanse bijahu protkane povremenim bljeskovitim kritičarskim prisjećanjima na glasovite svjetske filmove 'srodne' našem projektu; primjerice, iscrpno se zadržasmo na *Princezi Kwei-Fei* Japanca Kenjija Mizoguchija! U izvedbenom dijelu našeg zajedničkog posla, pisanju pojedinih već temeljito izdebatiranih scena, izmjenjivasmo se na način trkača štafetnih dionica, premda nas je neprestance mučilo to što nam je naslov uporno izmicao. Činilo nam se da bi dobro pogođen naslov bitno utjecao na koncepcijsku usmjerenost, na dramaturšku konciznost i na konačni cilj priče; padahu nam na pamet svakakvi naslovi, od kojih mi je ostao u sjećanju tek onaj Tadiću i meni potpuno nerazumljiv i neprihvatljiv Peterlićev: Vagoni u mraku.

Sveprisutni doktor

Usporedo s radom na scenariju pažnju mi je počeo zaokupljati 'paralelni' život u prostranu stanu, osobito onaj naših stanodavaca — vremešnih brata i sestre.

Najprije nam se nametnu sama vlasnica stana — ta svojedobna studentica čiste filozofije na Heidelbergu, a sada tek teško bolesnim bratom zaokupljeno čeljade poprilično bizarna izgleda što je tako napadno odudaralo od užurbana svijeta u



Ante Peterlić (1968)

Gundulićevoj; onako pogrbljena i malčice nakrivljena na jednu stranu, sa 'sljepačkim' očalama koje nikada nije skidala, ostavljala je dojam nestvarna bića što je ispalo izravno iz njemačkih nijemih eksperesionističkih filmova o vampirima. Njezina smo brata liječnika — na diskretno odškrinutim vratima — uspjeli vidjeti svega nekoliko puta; pričalo se da si je sam postavio dijagnozu i da mu više nema života. Tek neki daleki koraci i zagonetna tapkanja, pa škripuckanja kvaka i pokretanja predmeta u golemu stanu s mnogo soba svjedočili su o zagonetnoj nazočnosti nevidljiva, a sveprisutna bića.

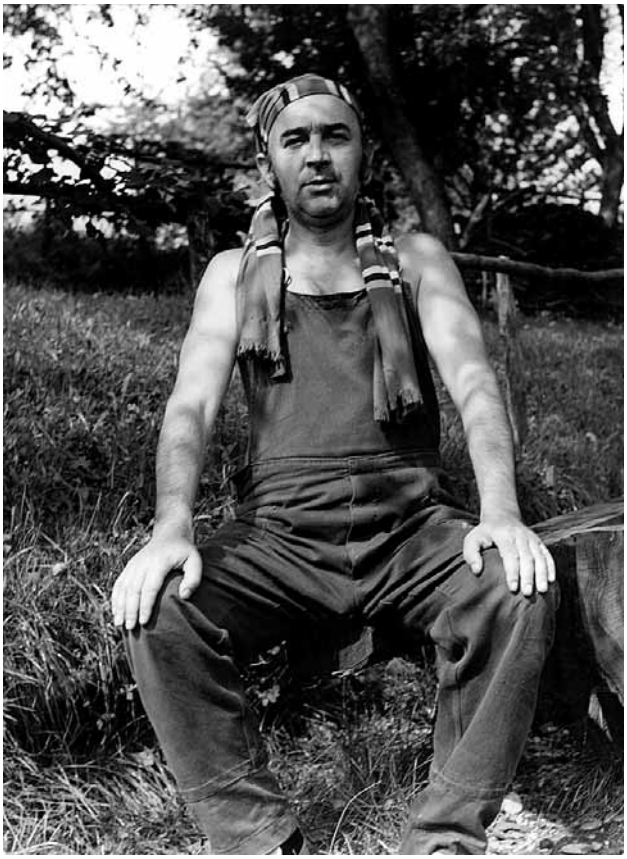
Koliko li sam se puta — sa nemalo zebnje — znao upitati: Promatra li nas?

Na tom sam ponešto onespokojavajućem životnom predlošku, koji mi se sve opsesivnije bio počeo nametati, stao nehotice graditi svoj mali privatni triler, koji je, za sve učestalijih snova punih tjeskobnih i košmarnih događanja s doktorom kao središnjom ličnošću tih snova, znao zadobiti prijeteće obrise stvarnog; čovjek koji je jednom nogom bio već 's one strane' u mojim je snovima s lakoćom prolazio kroz 'mrtva' vrata naše sobe i prilazio bi nam — voštana, beživotna lica... Zapravo, nalazili smo se između dvije 'vatre'; s one strane drugih 'mrtvih' vrata, u sobi koja je bila prenatrpana doktorovim rashodovanim liječničkim alatom i pomagalima nalik kakvim spravama za sadistička mučenja, živjela je pak podstanarka — inače djevojka poznatoga kazališnog glumca — koja je znala glasno upozoravati da je naši intimni razgovori baš nimalo ne zanimaju...

Happening u FAS-u

Scenarij smo prekucavali u Tadićevu roditeljskom domu; Zoran bi u starinsku remingtonicu dugo pažljivo ulagao čak sedam primjeraka fina papira (toliko je uvjetovala ondašnja administracija Fonda), a Ante i ja smo — uz određene napore u stilističkom ujednačavanju heterogenog materijala — diktirali.

Odlučismo se, ne s osobitim oduševljenjem, da scenariju nadjenemo naslov *Happening;* pokriće za njegovu ironičnu impostiranost pronađosmo u sceni razigranog *happeninga* koji je Peterlić, mnogo prije naših maštalačkih seansi, bio uočio na nekoj otkačenoj priredbi i 'bezecirao' za budući scenarij.



Kruno Heidler (1971)

Tada se, nakon Poljaka, i u nas počela iskušavati praksa malih neovisnih producenata, koji su — poštenijim, ponesenijim, fleksibilnijim i nadasve manje birokratskim pristupom zahtjevnu poslu — trebali otvoriti prostore kudikamo potentnijoj kinematografiji. Novoutemeljeni FAS (Filmski autorski studio) Krune Heidlera imao je sve predispozicije da, uza sve drugo, potkopa i temelje tromih producentskih mastodonata kakav je bio Jadran-film, tada dodatno teško kompromitiran nemuštim iskušavanjem formule komercijalnoga filma.

FAS-u pristupiše mnogi mladi ljudi, ali i Fadil Hadžić... Fasovci postadosmo i mi, *Happening* je mogao zaživjeti!

'Slučajnost' malih oglasa

Bio sam uronjen u fikcionalno, a iznenada me, kao grom iz vedra nema strefilo fakcionalno! Svojoj se dragoj usred uličnе vreve obratih 'neobaveznim' pitanjem: »*Što misliš, da li bi se mogao napraviti dokumentarni film o* Večernjakovim *malim oglasima*?« Očekivao sam plodnu debatu, a dobio sam nedvosmisleni pregnantan odgovor: »*Da!*«

Bože dragi, kako li sam se hitro dao na posao! U stvarima malih oglasa bio sam još itekako verziran; do većega dijela onih brojnih podstanarskih soba u Zagrebu došao sam upravo uz pomoć malih oglasa, a i spomenutoj u stanu u Gundulićevoj prethodiše brojna tegobna obijanja tuđih pragova...

Dakako, dugovječnost boravka kod doktora i njegove sestre ničim nije bila zajamčena — dovoljno je bilo da gazdarica malčice povisi stanarinu, koja je ionako bila odveć visoka (malo manja od pola moje mjesečne plaće na Radiju), pa da se iznova strastveno prihvatimo malih oglasa.

Pažljivo čitanje pustih anonsi naprtilo mi je teško breme dilema: čemu se prikloniti u onom, poput sama života, nepreglednu mnoštvu mogućnosti koje su mi se, onako surovo ogoljene na jezik oglašavačkih šablona i sabijene u sićušne novinske kvadratiće, obilato nudile. Da li onim daleko najzastupljenijim 'žanrovima' (ponuda i potražnja soba, stanova, kuća; posla, svakovrsne kupoprodajne propozicije; bračne i ine ponude...), koji jamčiše ziheraški solidan dokumetarac ili onim rubnim 'vrstama' koje — diskretno prožete ekscentricitetom, kakvom bizarnošću ili tek izazovnom sugestijom — obećavahu zabavne storije. Ili pak odlučno odbaciti obje mogućnosti i pokušati iz anonsa iscijediti samu esenciju životnoga crnila...

A onda mi se, u bljeskovitu trenu, sam od sebe, nametnu koncept dokumentarca; u pažljivo složenu scenariju literarnih nagnuća članovima komisije širokogrudno obećah da ću dokumentaristički uvjerljivo dokazati kako mali oglasi — inače tako nalik ravnodušnu stroju za faširanje kriški života — zrcale razmrvljeni totalitet čovjekova života, osobito onu problematičnu i tjeskobnu stranu njegove uvijek upitne egzistencije!

Tu je režiserski ambicioznu 'viziju' budućeg dokumentarca, dakako, dodatno poticala kritičarska spoznaja da je — tih poletnih šezdesetih — kinematografija s ovih strana proizvodila dojmljiva kritički intonirana djela, a posebno drske dokumentarce koji su rovarili po uzdrmalim socijalnim temeljima jednog sustava što je uzaludno pokušavao pomiriti sve rigidnije ideologijsko sa sve razigranijim životnim.

Bauerov revanšizam?

Radost što je Peterlićev scenarij *Happeninng* bio prihvaćen na natječaju našao se u svojevrsnoj opreci s duboko zabrinjavajućim stanjem stvari da se među onim članovima koji će odlučivati o tome hoću li i ja redateljski debitirati nalazio — Branko Bauer. Njegovu sam posljednjem filmu u *Studentskom listu* bio podario izrazito negativnu kritiku i nisam mogao, a da se ne pitam ne šaljem li uludo svoj scenarij *Ponude pod broj*... komisiji na čijem je čelu zasjeo uglednik koji je imao dosta valjanih razloga da se ljuti na mene...

A što reći, komisija je moj projekt glatko — odobrila! No dali su mi bili tek pola svote od one koja je obično 'pripadala' sličnim dokumentarističkim projektima; u obrazloženju je stajalo da se, unatoč neprijepornoj prihvatljivosti scenarija, mora zadržati određena rezerva spram mladog kandidata jer se o njemu, sa stajališta režiserskog posla, apsolutno ništa ne zna.

Dakako, ni ja nisam znao ima li u meni režiserskih potencijala i ako ih ima — jesu li čemu, jer mi na to pitanje svojedobni studij kazališne režije — onako isprazan kakav je bio — također nije mogao dati željene odgovore. Mali oglasi koji, tako mi se tada činilo, kriju velike pa i najveće teme ži-

Boris Dvornik i Ljubica Jović u *Martinu u oblacima* B. Bauera (1961)

vota trebali su presuditi hoću li steći pravo na primamljivu izazovnost režiserskog posla.

O metodi

Iznova sam se predano bacio na izučavanje raznovrsnog oglašivačkog materijala; sustavno čitanje anonsi znalo je Vesnu i mene, zbog duboke bizarnosti ili nehotimičnih nespretnosti pojedinih oglasa, nasmijati do suza. To su bili trenuci kada se u doktorovu sablasno tihu stanu neobuzdano razlijegao oslobađajući smijeh.

Stekoh status svojevrsna kompetentnog anonsologa koji je trenutno, pa čak ako bi ga se iznebuha u gluho doba noći probudilo iz duboka sna, mogao vrlo uvjerljivo i rječito eksplicirati temeljne aspekte oglašivačkog fenomena, počem od njegovih 'teorijskih' zasada i bogatstva vrsti, preko društvenog statusa oglašivača pa do anonsi kao pokazatelja (skrivenih) kretanja u društvu...

Pa ipak, ta 'istraživačka' faza protjecala je u znaku onog dokumentaristički nezaobilaznog, zapravo krucijalnog pitanja nad pitanjima — o metodi; da li otići na neke adrese znatno prije snimanja, bez kompletne ekipe i pokušati ponešto unaprijed saznati, dogovoriti, čak štogod 'prirediti' ili se radije prikloniti drskoj prepadničkoj praksi gerile, nenajavljeno banuti u nečiji život i 'snimiti ga' prije no što se, taj život, stigao snaći i mimikrijski prerušiti?

Kada danas razmišljam o dvojbenim i neizvjesnošću nabijenim trenucima neposredno prije snimanja, čini mi se da sam dobrano podcjenio naglo uspostavljenu i posve nepremostivu provaliju između vrla kritičara (u meni) koji je redovito publicirao interpretativne analize dojmljivih postupaka u djelima velikih autora, s jedne strane, i s druge 'režisera' početnika koji je — za dana ili u kasne noćne sate — grčevito pokušavao zamisliti kako će to izgledati kada bude morao odlučivati što prvo tražiti od 'sugovornika', gdje postaviti kameru, gdje rasvjetu... Ta autosugestivna zaokupljenost veličinom izazovna, ali i neizvjesna zadatka, do kraja je dokidala slatke plodove spoznaja o visokim umjetničkim dosezima određenih djela utemeljenih na lucidnosti postupaka. No kritičar, sve da je i htio, nije mogao pomoći režiseru navježi; zapravo, teško da se između prvoga, koji je bio razvio određene vještine u razlaganju značenjski složenih struktura, i drugoga, koji je tek trebao stupiti na nesigurno tlo svoga krhkog znanja, mogla uspostaviti neka režiseru korisna izravnija komunikacija. Ako ju je ipak, ovoliko ili onoliko, bilo, bit će da je stizala 'onim' drugim kanalima...

Sa snimanja *Metamorfoza* (1973)

Tročlana ekipa

Moja se ekipa temeljila na tri člana. Odlučio sam da snimateljski dio posla povjerim poznatom kinoamateru Branku Bubeniku; njegov dojmljivi diplomski rad *Metamorfoze* bio je utemeljen na trostrukoj simulatnoj projekciji zalaska 'krvava' sunca prikazan samo šačici radoznalaca na Zagrebačkoj akademiji. Vesna je odmah postala nezamjenjivim članom ekipe ne samo zato što je bila, u pripremnoj fazi, pristala da je izgnjavim onim svojim nepopustljivo upornim glasnim razmatranjima budućeg snimanja, već i stoga što se u Koprivnici, gdje je radila kao novinarka, zapravo bavila kinoamaterizmom, a položila je bila i snimateljski tečaj na TV Zagreb.

U društvu to dvoje 'profesionalaca' jedino sam ja bio bez ikakvih praktičnih znanja!

Sretan start!

Na sam dan snimanja, baš u onim grozničavofebrilnim trenucima čekanja da napokon istrčim na 'teren', zatekao me — telegram!

Kako i otkud telegram? Zašto baš sada telegram! Hoće li me pogoditi neka loša vijest od koje se dugo, predugo neću moći oporaviti... I ako je stvarno loša, što sa snimanjem...

»*Sretan start Ante i Zoran*« — pisalo je!

Tek pet riječi, a tako mnogo... *Happening!*

Bio sam, strateški 'lukavo', odlučio da ne nasrnemo odmah na ljude, na život; kalkulirao sam da bih, snimajući najprije neke okvirne elemente priče (šalteri gdje se predaju oglasi; tiskara; kolporteri), mogao bezbolnije utrti put svoj zahtjevnosti scenarističkih polazišta; zapravo, čak sam se nadao da ću, s pomoću dojmljiva slijeda autentičnih ljudskih sudbina uhvaćenih u pravom trenutku, uspjeti izreći neku vrst klinički teške dijagnoze sustava u naopaku vremenu!

Prvo mjesto snimanja — frekventni ured u Masarykovoj. Tamo su — odmah uočih dokumentaristički intrigantan detalj — 'ubogi' ljudi svoje oglase mahom načrčkane na otrgnutim komadićima papira službenicima gurali kroz male otvore na šalterima; ti bi papirići — anonse, nakon urudžbiranja i naplate, trenutno završavali na zajedničkoj hrpi 'krvnički' nabijenoj na veliki ponešto kvrgavi metalni klin... Dok sam osupnuto gledao kako službenica rutinski ravnodušno, jedan za drugim, nabija oglase, već sam u mislima vidio slijed bolnih priča repetitivno ispresijecanih 'metaforikom' anonsi i oštra čavla.

Dakako, nakon uspješno snimljena prvog kadra (polutotal ureda s unutrašnje strane), Bubenik i ja usmjerismo naše

objedinjene kreativne potencijale na onaj bunt probodenih oglasa; odozgo, odozdo, sa strane, s boka, u protusvjetlu, sa službenicom koja višekratno nabada anonse i bez nje... Začudo, ta službenica je nekom stoičkom pomirenošću spremno izvršavala sve što bismo od nje zaiskali... Napuštajući naš prvi objekt snimanja, činilo nam se da smo — ponajviše i ponajprije zbog onog 'ubojitog' klina — uspješno napravili naš prvi korak; mene je pak dodatno bilo ohrabrilo i to što se šutljivo biće sa šaltera pokazalo tako kooperativnim. Nije da se u onom mnoštvu probranih 'junaka' malih oglasa neće naći i takvih koji će se htjeti poigrati s nama!

I na drugom se unaprijed dogovorenu mjestu, u tiskari, zadržasmo relativno dugo. S guštom! Ondašnji se tiskarski uređaji, za razliku od ovih supersofisticiranih današnjih, odlikovahu mnoštvom slikovitih, filmski zaista fotogeničnih detalja. Bubenikova kamera je, dakako, zujala i zujala... Diveći se toj živoj zaigranosti strojeva i ljudi, odjednom mi bi žao onih koji su svoje plaćene želje prepuštali tom hladnom i dobro uštimanom stroju što je uvijek istom užurbanom ravnodušnošću gutao sve što bi mu se podastrlo.

No, kada smo — nakon temeljito obavljena posla — izašli iz tiskare na friški zrak, časkom nestadoše moje maloprijašnje lamentacije; znao sam, još itekako dobro sam znao, da od tih manje-više tankih metaforičkih igrarija neće biti baš neke koristi ako se, nakon što svladamo sekundarne aspekte filma, svojski ne prihvatimo — života.

A taj je život imao zapažena, kadšto naglašeno grlata, 'glasnogovornika' u pitoreksnoj spodobi kolportera sa središnjeg gradskog trga. Njegov se od stalna vikanja prepoznatljivi promukao glas kretao unutar nekoliko jednostavnih registara; ponekad bi nekako tugaljivo odsutno nudio svoju visokotiražnu robu koja mu je život značila, a kadšto bi — tko zna s kojih razloga i na kakav povod — znao, na način ljutita psa, zaskakati opuštene prolaznike svojom laveži ili nedvosmisleno tvrdom psovkom... Htio sam nešto od tih njegovih varijacija na uvijek istu temu provući kroz dokumentarac, ali kako smo tonca mogli dobiti samo na kratko morao sam se zadovoljiti s onim što sam tog dana bio zatekao; dopalo me, nažalost, tek rutinski bezbojno izdanje inače njegova bogatog svakodnevnog glasanja.

— *Veeečernji s oglasima! Veeečernjiii...*

Zakucati na tuđa vrata — nenajavljen!

Drugoga dana snimanja — bez prethodnih usmenih, pismenih ili telefonskih dogovora, a s pomno odabranim adresama — krenusmo da zakucamo na vrata ljudi o kojima smo znali tek ono što je škrto i stereotipizirano stajalo u njihovim oglasima.

Iznenada me u Bubenikovim skromnim kolima — na putu do prve adrese — uhvati grdna nelagoda. Što prvo reći osobi koja će odškrinuti vrata i ugledati troje čudnovatih i posve nepoznatnih ljudi; zapravo kako formulirati tu prvu rečenicu, a da čovjek smjesta ne zalupi vratima ili, nedajbože, ne pozove policiju. Prisjetio sam se bio svoje nelagode kada bi netko nepozvan, za vikenda ili praznika, pozvonio, a nije bio prvi susjed, poštar ili očitavač brojila; pokušavajući na poluodškrinutim vratima bljeskovito proniknuti socijalni status, životnu dob, spol i stvarne nakane neznanca, grčevito sam se znao boriti sam sa sobom da ga odmah ne otpravim kakvom srditom rečenicom prije no što mi je stigao objasniti zašto je pozvonio i što traži... Javljamo se na vaš oglas... Pročitali smo vaš oglas u Večernjaku, ali.. Znate, mi smo s filma pa bismo...

Tras!

U kolima je, na putu do prve adrese, iznova pala žustra rasprava o — pristupu; ponajprije razmotrismo pitanje idemo li na vrata u punom ekipnom sastavu, sve troje, ili pojedinačno... U jednom se trenutku činilo da će prevagnuti zamisao o pojedinačnim pregovaračkim nastupima; svatko uzme svoju trećinu anonsi i sam određuje svoju strategiju... Na kraju, ipak odlučismo iskušati formulu, činilo nam se, sigurnijeg i sugestivnijeg timskog nastupa.

Valjalo je donijeti pametnu odluku i onom drugom važnom nastupnom pitanju — ponijeti odmah sa sobom opremu (kameru, stativ, rasvjeta...) ili je ostaviti u kolima parkiranim u najneposrednijoj blizini.

Prva je varijanta — idemo bez opreme — jamčila određene prednosti bezbolnijeg pristupa, ali se trenutno mogla okrenuti i u svoju suprotnost; primjerice, onaj s kojim smo se uspjeli dogovoriti za snimanja mogao bi se, za našeg donošenja opreme, početi kolebati i na kraju odustati od svega.

Druga je varijanta — opremu nosimo sa sobom — imala neprijepornih prednosti; snimanje bi se, dođe li do brza dogovora, moglo obaviti odmah, prije no što bi dotični stigao racionalizirati svoju situaciju i stao se ozbiljno kolebati, na koncu uništivši spontanost svoga nastupa. S druge strane, zar upad u nečiji stan 'pod punom opremom' — u vremenu kada filmski i televizijski alat i nije bio baš svakodnevna pojava — pred nekim ubogim bićem zaokupljenim svojim teškim životnim statusom ne bi mogao izazvati paniku, stravu, a možda i revolt s nesagledivim posljedicama.

Odlučismo: Idemo sve troje — bez opreme!

Prvi kontakti prođoše bezbolno i — bljedunjavo. Na nekim adresama vrata nam se ne otvoriše: ako nisu pritajena daha buljili u nas kroz špijunke, ljudi su najvjerojatnije bili na poslu ili u potrazi za poslom... Drugdje zatekosmo djecu, podstanare ili starije ljude koji nas posavjetovaše da se vratimo kada s posla stignu njihova djeca... Bilo je i takvih koji lako pristadoše na razgovor, živo se zainteresiraše za snimanje, ali nas je brzo bilo minula volja — za njih; u usporedbi s onim što nam 'obećavahu' njihovi oglasi ili što smo priželjkivali naći, ti nam se dobri i radoznali ljudi učiniše dokumentaristički posve nezanimljivi — i što je još gore sasvim u raskoraku s temeljnom idejom filma formuliranom u literarno lijepo sročenu scenariju.

Kritičar popušio?

Nakon jutarnjeg neuspjeha, nije ništa bolje prošla ni naša poslijepodnevna trpka promenada gradom. Pritisnu nas teško breme mogućeg neuspjeha!

Vesna Švec u *Danima* Ivana Obsiegera (1961)

Ne mogu se sada točno sjetiti čija je to bila zamisao, ali prijedlog — izrečen neposredno prije sumorna rastanka na kraju drugog dana — činio se posve prihvatljivim; razgovore s nama potencijalno zanimljivim 'slučajevima' do daljega će voditi Vesna. Imajući iza sebe bogato iskustvo terenskog novinara, ona je bila razvila svake hvale vrijedno iskustvo laka i spontana zapodijevanja razgovora s posve nepoznatim osobama; ljudi su u njezinu društvu relativno brzo znali prijeći u spontana ispovjedna stanja. Budući da smo nas dvojica, obične buzde, bili od slabe koristi, računali smo da će njoj samoj — lišene naše 'pregovaračke' pomoći — biti kudikamo lakše izgraditi povjerenje u onih kojima je život već bio dospio nabiti svu vrst frustracija.

U postelji me neko vrijeme žestoko tištila pomisao da bi, ne uspijemo li sutradan uspješnije i suvislije ponoviti start, bila zaista kolosalna sramota potrošiti 'velike' novce, a uzvratiti tek s nekoliko traljavih i bledunjavih epizoda ispresijecanih prizorima rotacije novinskog papira i rečenim čavlom! Što li bi tek reklo društvance okupljeno oko Vladekova stola! Kako li bi to prihvatio i prokomentirao sam Vladek! A tek Grad? Kritičar popušio!!!

U mojoj je naravi oduvijek bilo tako da bi se, kada bi me iznenada napala kakva autodestruktivna stanja, odmah silovito aktivirale posve suprotne vitalističke sile; i one sam noći — tješeći se da je za nama tek loš dan koji se više ne može ponoviti — brzo uspostavio svoj mir i krepko usnuo.

Stablo života i smrti

Trećeg dana — već uhodane strategije radi — odlučismo najprije 'obrstiti' onu vrst divljih oglasa koji obično 'rese' najfrekventnija mjesta u gradu. Takvih je svih vrsta i fela — i uredno otkucanih na pisaćem stroju, i načrčkanih 'bogečkim' rukopisom; i izlijepljenih na tramvajskim ili autobusnim postajama, ali i čavlićima pričvršćenih na stupovima, stablima, drvenim ogradama i gdje sve još ne.

Na onim najtraženijim 'oglašivačkim' mjestima u gradu obično vlada poprilična gužva; najčešće se preko izblijedjelih, namjerno ili nenamjerno potrganih oglasa, što poput dronjaka vise ili otužno lepršaju na vjetru, pribadaju novi kojima će životni vijek također biti kratak...

Ohrabrujuću žetvu prizora okrunismo u Dubravi, gdje se, na tramvajskom okretištu, kočilo razgranato veličanstveno stablo kojemu se njegovo moćno podnožje — kao da su ga iznenada napali paraziti nepoznata podrijetla — bjelasalo i crnjelo.

Branko Bubenik (1965)

Nadao sam se da će to stablo tako okrutno izranjavano mnogobrojnim oglasima i osmrtnicama — stablo života i smrti — prerasti u diskretnu, ali i dojmljivu metaforu.

Patnja kao preduvjet kreativna čina?

U Vesninu smo misiju polagali velike nade. Počeci njezinih samotnih obilazaka nisu donijeli ohrabrujuće rezultate, onaj tako čeznutljivo očekivan preokret. Premda smo bili prisiljeni ponešto spustiti naše polazišne kriterije u izboru 'slučajeva' (nevoljko upisavši i poneku adresu koja bi nam, naposljetku, mogla dobro doći ako se — neobične ukletosti radi — ne pojavi nešto izazovnije mi smo i predobro znali da ćemo, ne dogodi li se u posljednji čas mirakulozni preokret, biti prisiljeni potpisati bespogovornu kapitulaciju.

I baš u trenutku kada se zaliha adresa s popisa potencijalno zanimljivih 'slučajeva' bila primaknula kraju, nas dvojica ugledamo Vesnu kako nam se, vidno uzbuđena i neprirodno užarenih obraza, brzo primiče.

— Sada ćete vi — obratila nam se srdito upadajući u kola — obilaziti 'slučajeve', a ja ću vas čekati u kolima.

Smirivši se objasnila nam je da je naišla na zaista zanimljiv dokumentaristički slučaj razborita čovjeka voljna da se 'da slikati', ali kada joj je ubogi dobroćudni čovo pokazao svoje teško obogaljeno tijelo, koje nije mogao pokretati ili hraniti bez tuđe pomoći, i kada je upitao kakve mi to 'koristi' možemo imati od njega takva, ona je — potresena i duboko postiđena — smogla snage da se čovjeku ispriča i da brzo napusti stan.

U kolima je bila nalegla tišina. Pokušavao sam se — dok smo se potišteno i posve dezorijentirano vozili gradom — prisiliti da svojoj ekipi podarim riječ-dvije ohrabrenja, ali nije išlo... Da na mom mjestu — stao sam se optuživati — sjedi kakav pravi, punokrvni režiser koji nepopustljivo i strastveno vjeruje u svoju temu, taj bi smogao snage da svojim skrhanim suradnicima ponudi kakvu brzu korekciju koncepta što bi u tili čas udahnuo novi život tek naoko karamboliranu projektu. Uostalom, zar tolika glasovita umjetnička djela nisu nastajala u okolnostima koje su bile baš sve samo ne artistički poticajne, a još ponajmanje idealne? Ali, ja očito nisam bio ni sjena takvu režiseru; baš naprotiv, očekivao sam da netko mene pokuša utješiti, osokoliti.

A opet, čemu tako brzo kukavičko odustajanje popraćeno nedoličnim lamentacijama! Zar to tvrdokorno 'izmicanje života', njegovo nepristajanje da ga se onako u prolazu, promiskuitetno, uzme ne upozorava da to i nije bilo kakav život

i da se iza sirotinjski škrtih riječi i rečenica malih oglasa ne krije izazovno grotlo života...

Tada se — nevoljko oćutjevši bol zbog mogućeg poraza — gorko prisjetnih bizarna mlada pjesnika koji mi se, baš tih dana u Društvu književnika, bio povjerio da, zbog podizanja sugestivnosti vlastite poezije, silno priželjkuje — patnju! Što je moguće veću i nadasve duboku!

Noć vampira

Koliko li nam se puta znalo dogoditi da tijekom naporna dana — otežala od učestalih stresova — s čežnjom pomišljamo na postelju koja nam je, nejednom, znala podariti predah i okrepu posve dostatnu da sutradan s očaravajućom lakoćom razriješimo ono što nam se samo kojih šest-sedam sati ranije činilo bezizlaznim. No, ponekad se ta postelja kao priželjkivano sklonište zna okrutno okrenuti u svoju suprotnost, a upravo sam se pred jednom 'takvom' posteljom bio našao i ja kada sam — nakon debakla projekta o malim oglasima — stupio u našu podstanarsku sobu.

Vesna se — psihički posve iznurena — srušila u postelju i odmah zaspala, o tome je svjedočilo njezino razgovijetno ravnomjerno disanje u sobi uronjenoj u opipljivu kasnonoćnu tišinu Gundulićeve. Dok sam — ležeći posve budan širom raskolačenih očiju — pokušavao odgovoriti na pitanje u čemu sam pogriješio i zašto se snimanje tako brzo slomilo, iz unutrašnjosti golema višesobnog sana dopriješe šumovi koji su iznova svjedočili o tegobnu noćnom bdjenju još jednoga nevoljna i sna željna stanovnika iz samog središta usnula grada. Tada, posve iznenada i u bljeskovitu trenu, shvatih zbog čega smo nas dvojica, teško bolesni doktor i bolan ja, poput kakvih vampira, u onespokojavajućem dosluhu s gluhom noći — njega je napuštao život, a meni se pak otimao...

Činilo mi se da cijelu noć oka nisam sklopio, ali nije baš bilo tako; u onom halucinatornom stanju — budne usnulosti ili usnule budnosti — negdje pred zoru, dozrije čvrsta odluka: Obustavljam snimanje!

Ugroženi ugled Vladekova stola

Osjećaj olakšanja nije mogao dugo potrajati, jer je odluku o prekidu snimanja valjalo — obznaniti! Znao sam da s mojim trpeljivim producentom Krunom Heidlerom neće i ne može biti problema; manje mi je bilo jasno kako to bezbolno predočiti šarolikom i trača uvijek gladnom društvancetu u kavani Corso, za Vladekovim stolom — tamo gdje se s pravom očekivalo da će mladi kritičar (koji se već bio iskazao 'ubojitošću' britkih kritika upućenih na adrese dijela redatelja čiji su se nazovizabavljački filmovi nalazili u izravnoj opreci sa kvalitetnim usponom totaliteta hrvatske filmske proizvodnje), da će, dakle, mladac u svom prvencu demonstrirati nešto od prevratničke svježine koja je karakterizirala kritičarsku generaciju iz šezdesetih okupljenu oko Vladekova stola.

Prikupih hrabrost i s dosta nelagode i zbrkanih misli u glavi krenuh u kavanu da preduhitrim naklapanja i objasnim zbog čeka sam nakon cigla tri dana bio prisiljen odgoditi ono nazovisnimanje; dakako, bilo mi je jasno da time neću moći spriječiti likovanje režisera koji su znali maliciozno zanovijetati da bi kritičari — kada su tako mudri i tako skloni drugima stoliti pamet — trebali sami pokazati kako se prave dobri filmovi.

Doduše, i prije moga 'kiksa' neokrunjeni je kralj nove kritičarske generacije, Vladimir Vuković, nakon određenog broja uzastopno nesigurnih startova onih iz njegova kruga koji su mu bili postali više, mnogo više od usputnih sugovornika za kavanskim stolom, zaista imao razloga za zabrinutost. Primjerice, Krsto Papić svoju je priču *Čekati* u omnibusu *Ključ* bio posve solidno artikulirao, da bi se — zbog slabe elaboriranosti scenarističkog materijala kojemu je'nedostajao' središnji dio — svojim prvim 'pravim' dugometražnim igranim filmom *Iluzija* gadno 'opržio'; kritičarka Mira Boglić tiskala je u *Vjesniku* članak pod naslovom 'Propali Krsto Papić i Četvrti suputnik'. Doduše, darovit će autor spretnim dokumentarističkim manevrom vrlo brzo ublažiti svoj ugrožen ugled, ali trebalo je — te šezdesetosme kada sam se i ja bio brzopleto uvalio u nevolju — počekati još godinu dana pa da s fascinantnim *Lisicama* pokaže svoje pravo lice.

Oskudnu bilancu nisu baš poboljšali ni 'ostali' pretendenti na režiserski posao. Igrana TV-drama *Intima* Ante Peterlića nije pobudila osobitu pozornost; Branko Ivanda počeo je snimati dokumentarac za televiziju o nekom bendu, ali je usred posla digao ruke od projekta; Zoran Tadić tek se spremao da na bazi novinskih fotografija realizira kratki film o najglasovitijem tvorcu trilera, Alfredu Hitchcocku...

Uskraćena utjeha

Bio sam ga zatekao, njega, Vladeka, posve sama u Corsou, za 'njegovim' stolom; duboko zadubljen u dnevne novine tek usputno je stigao registrirati moju diskretnu nazočnost... Šutnja koja je rječito govorila 'da već zna', remećena povremenim listanjem stranica, potrajala je, činilo mi se, dugo, odveć dugo...

Kada je, napokon, odložio novine i izvolio uvažiti nepobitnu činjenicu da sjedim spram njega, s lica mu svjedno nije silazio izraz hladne suzdržanosti... Odmah sam pokušao da mu, s nemalim poteškoćama, objasnim kako sam bio prisiljen prekinuti snimanje...

— Bili ste prisiljeni — suho je konstatirao.

Spremno mu uzvratih da od projekta nisam odustao, da sam se morao uteći tek taktičkom *time outu* i da ću mu se uskoro ponovno vratiti...

— Taktički *time out?* Što vam je to? Zašto film jednostavno niste završili?

Uzeh zalet i počeh ponovno objašnjavati, objašnjavati, ali...

Kada nešto kasnije stigoše 'starosjedioci' Vladekova stola i kada — ignorirajući moju prisutnost — žustro zapodjenuše razgovor o filmskim i inim intrigentnim novitetima — s blagim osjećajem izopačenosti — jasno razabrah da se moram kudikamo bolje pripremiti ako se hoću zaista upješno ponijeti s nečim tako migoljastim kao što je dokumentaristika.

Dakako, na radikalno odustajanje od projekta nisam ni pomišljao!

Crni Petar ili uhođenje Ane Karić

Peterlić je Tadića i mene, nakon uspješne suradnje na scenariju, bio zamolio da ostanemo skupa i u predstojećoj fazi realizacije filma — dakako, nas dvojica u svojstvu njegovih asistenata.

Izbor pak Ivice Rajkovića za snimatelja filma zasnivao se na spoznaji da je taj daroviti mladi čovjek već stigao surađivati s mnogim afirmiranim režiserima; u njegovoj filmografiji osobito je fascinirao podatak o suradnji s Orsonom Wellesom, tim neprijepornim divom i neukrotivim genijem svjetskog filma koji se — sa Jeanne Moreau u naslovnoj ulozi i Ojom Kodar kao univerzalnom suradnicom — bio prihvatio snimanja svoga novog filma na Jadranu. Taj nikada završeni film nastajao je, u tijesnom prostoru luksuzne jahte, pod radnim naslovom *Kurs prema smrti*.

Peterlić je relativno brzo odlučio koji će mu glumci tumačiti dvije glavne muške role; Ivu Serdara dopao je zafrkant Stanko, a Zvonimira Črnka suzdržani Filip.

Brinulo nas je što nam se nije odmah nametnula glumica koja bi se umjela nositi s ponešto fluidnom ulogom dopadljive djevojke prevrtljivih navada. Ana Karić je od početka bila u igri, ali Peterlić je postojano odgađao svoj konačni *da*. Kako nas njezine dotadašnje role i nisu baš učvrstile u uvjerenju da je ona ta koja bi mogla otjeloviti junakinju filma, odlučismo da o njoj pokušamo prikupiti dodatne, svakako 'izravnije' podatke. Nemajući smjelosti da je pozovemo na probno snimanje (»isprobavasmo« tek mladu Slovenku dojmljiva lica koju smo zapazili u nekom amaterskom filmu), odlučismo da je — uhodimo! Izbor je pao na mene ponajviše zbog smještajnih prednosti; ja sam, za razliku od mojih prijatelja, tada stanovao u samom središtu grada, a tamo se Karićka gotovo svakodnevno vrzmala.

Nekoliko dana zaredom motao sam se oko nje u neboderovu kafiću, gdje se sastajala s prijateljima i kolegama... Pod težinom odgovorna zadatka moja se nesigurnost bila povećala; promatrao sam je iz dolične distance, mjerkao sam je iz neposredne blizine; virio na nju sprijeda, s boka i s leđa; nonšalantno prolazio pokraj nje ili kružio pogledom — čovjeka koji nešto traži — tik ispred nje...

Taj je 'uhodnički' dio moga asistiranja na Peterlićevu filmu opasno konkurirao junaku glasovitoga Formanova filma *Crni Petar*!

I baš kad smo povjerovali da smo zadovoljavajuće složili ekipu, Zvonimir Črnko se, na dva dana prije snimanja, zahvalio na ponuđenoj mu glavnoj roli!

Pred uzbudljivom veličinom igranofilmske avanture časkom izblijedješe nevolje s dokumentaristikom i vražjim malim oglasima.

Režiserova sigurna ruka

Dobro potkovan, što teorijski, što praktično, Peterlić je, s mizanscenskog stajališta, svoj intimistički film vodio sigurnom rukom. Običavao je sve svoje režiserske odluke, osobito one raskadririvanja, potanko glasno komentirati.

Ana Karić (1971)

U radu s glumcima režiser je zahtijevao maksimalnu odmjerenost i kontroliranost glume; kada bi se pokoji glumac, sniman iz neposredne blizine, glumački razigrao, Peterlić bi ga odmah upozorio da će gluma koja se ispred kamere doimlje poput lahora na ekranu nalikovati orkanskoj buri.

Budući da to, s produkcijskog stajališta, nije bio baš zahtjevan projekt, imao sam dosta vremena da uživo, iz neposredne blizine, promatram i proničem složeni i zagonetni fenomen funkciniranja filmske ekipe. Dakako, odmah je bilo uočljivo koliko se dva temeljna žanra, dokumentarni i igrani, međusobno duboko razlikuju; ovdje je sve ubilježeno u knjizi snimanja, zadano, a tamo otvoreno i neprestance podložno hirovitoj nepredvidljivosti života; tu je težište na napravljenom, tamo pak na spoju činjeničkog i artikulacijskog...

Sa svoje strane, autor kao da se trudio povezati dva filmska iskustva: ono američko u egzaktnoj razradi filmskih prizora s onim novovalovskim francuskim u cjelovitoj artikulaciji intimističke priče.

Igranofilmski i dokumentaristički iskoraci

Držeći se igranofilmskih postulata sadržanih u knjizi snimanja, Peterlić je, namjerno ili ne, te postulate jednim manjim svojim dijelom usmjerio dokumentarizmu, koji mi je pak, iz

Ivo Serdar i Dragutin Klobučar u *Slučajnom životu* (1968)

Slučajni život (1968)

posve razumljivih razloga, bio osobito zanimljiv i privlačan; ta dihotomičnost kao izraz nedvosmisleno izražene potrebe dvojice činovnika da se otmu petrificiranosti svakodnevlja predočena je, diskretno ali i direktno, upravo s pomoću opreka između 'kontroliranog' igranog i 'subverzivnog' dokumentarnog; repetitivnosti igranog opire se jednokratna otvorenost dokumentarnog.

Osobito zanimljiva kombinacija igranog i dokumentarnog dogodila se — sublimacijski efektno — u pomno priređenoj sceni komemoracije; dok čelni čovjek ustanove birokratiziranom frazeologijom odaje počast mrtvom odličniku prošlosti, dotle Filip svojim 'sugestivnim' pogledom privlači pozornost djevojke koja mu se sviđa... No, za tog jednominutnog odavanja počasti i pomalo nelagodnih trenutaka neprirodno uspostavljene tišine izvana će doprijeti — život; dečki na dva gola, točno ispred prozora komemorativne dvorane, u živoj i nadahnutoj 'dokumentarističkoj' improvizaciji, temperamentno nabijaju loptu; neobuzdana vesela galama njihove slobodne igre groteskno odjekuje u mrtvački tihu prostoru gdje neki ljudi ozbiljnih lica ukipljeno stoje.

Nešto pak specifičniji oblik 'dokumentarizma' dogodio se na Savi — tamo gdje dvojica činovnika poslije posla redovito odlaze na treninge kako bi se, pripremajući se za skoro amatersko natjecanje, zapravo rasteretili od zamorna posla.

Tek ovlašno naznačena namjera da se snimaju unaprijed strogo planirani kadrovi — kako se to redovito radi u produkcijski moćnijim i profesionalnijim kinematografijama s naglašeno igranofilmskim usmjerenjima — morala je djelomice 'pasti u vodu' jer se glumci nisu bili dostatno potrudili u svladavanju veslačkog umijeća; zauzvrat Rajkoviću nije nedostajalo snimateljskog iskustva, osobito ne onog zahtjevnog iz ruke... Rezultat je, naposljetku, bio posve zadovoljavajući (dijelom je dokumentaristički svjedočio o grčevitoj borbi glumaca da ukrote hirovita vesla); jedino su režiser, njegova dva asistenta i montažerka Katja Majer imali znatnih poteškoća kada su trebali predočiti trenutak pobjedničkoga prolaska junaka kroz cilj!

No, da protagonisti filma, Filip i Stanko — za razliku od Ivandina Borisa Horvata iz *Gravitacije* — još nisu potpisali totalnu životnu kapitulaciju, o tome svjedoči scena *happeninga* koja je velikim dijelom snimljena u maniri slobodnog dokumentarističkog lova na određene prizorne improvizacije.

Dakako, snimatelj je i zaista imao što hvatati za te, meni osobito zanimljive, hepeninške igre 'visokog intenziteta'; ponajprije, dva su snažna momka — Tom Gotovac i Hrvoje Šercar — teškim čekićima sladostrasno komadali dijelove staroga kuhinjskog pokućstva; uslijedila je bila leteća runda unezvijerenih kokoši, pa brzometno međusobno gađanje performera i razdragane publike s kokicama i jastucima iz kojih se prosipalo perje; na povišenu pak stolcu, visoko iznad svih, sjedila je posve naga Rogozova kućna pomoćnica koja je, aristokratskom gestom, prosipala rižu na razigrane sudionike *happeninga*...

No, za te dokumentaristički koncipirane predstave junaci su, insertirani igrano-filmski, ironičnim upadicama komentirali određene oblike 'umjetničkih' subkulturnih sloboda.

Lisinski, papa Rogoz i Peterlinćek

Jednim sam okom budno pratio nastajanje filma i na svoj način pokušavao pripomoći njegovoj artikulaciji, a drugim sam dokumentarističkim opservirao ljude i događaje s prednjeg, ali i s njegova stražnjeg, ponešto skrivena plana.

Pred očima su mi bila dva zanimljiva 'primjerka' iz domaće i međunarodne kinematografske arheologije: glumci Branko Špoljar i Zvonimir Rogoz.

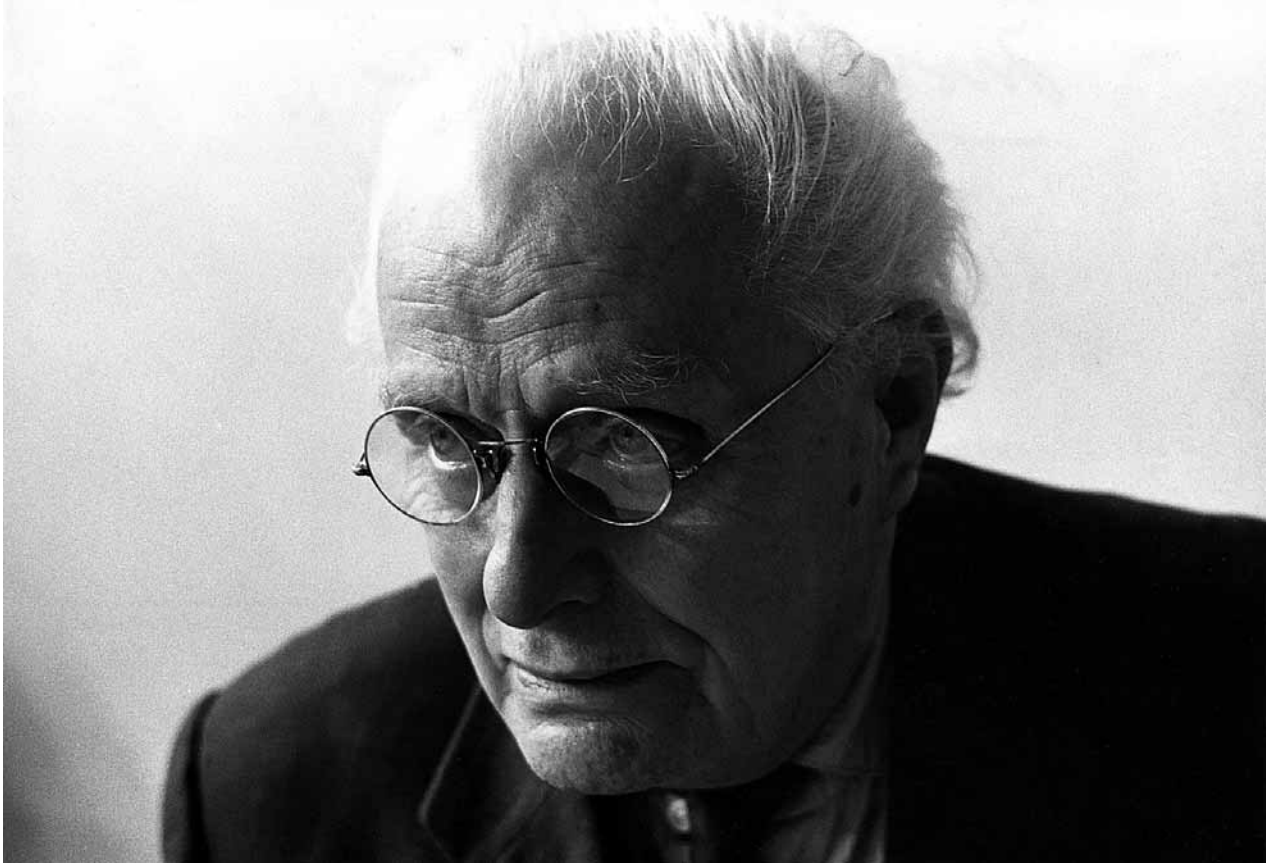
Onaj prvi, Špoljar, bio je 'obilježen' nastupom u prvom hrvatskom igranom ton-filmu *Lisinski* Oktavijana Miletića, nastalu za NDH, u proizvodnji Hrvatskog slikopisa. U Peterlićevu je filmu igrao direktora ustanove zaduženog i za komemorativne skupove; doimao se nekako povučeno, suzdržano, blijedo...

Stvari su posve drukčije stajale sa Zvonimirom Rogozom, glumcem koji je iza sebe već imao bogatu međunarodnu karijeru. Malčice je bio nagluh, ali mozak mu je funkcionirao besprijekorno, lucidno — resio ga je k tome i vitalitet dostojan one glasovite knjige svjetskih rekorda; o potonjem svjedoči brak u njegovim poznim godinama sa spomenutom kućnom pomoćnicom i djetešce koje se rodilo u tom braku. Gromkim glumačkim glasom i uzvišenim pripovjedačkim tonom prisjećao se svoje najglasovitije filmske uloge u čehoslovačkom filmu *Ekstaza* Gustava Machatyja, u kojemu je tumačio vremešna gospodina što ne umije ukrotiti razigranu i obijesnu mladu suprugu; ondašnja publika bila je šokirana potpunom obnaženošću mlade austrijske glumice Eve Kiesler, Rogozove partnerice, koja će, dobivši angažman u Hoolywoodu, postati Hedy Lamarr, na brzinu odraditi šest brakova i snimiti hrpu bljedunjavih filmova. Papa Rogoz, kako su ga zvali, zabavljao je radoznalu ekipu sočnim zgodama iz vremena snimanja *Ekstaze*, kada su se, u pozadini projekta, vukli poprilično dramatični potezi u zatvorenom trokutu između ljubavno pomahnitala Machatyja, prevrtljive Eve i Rogoza, koji je, u pauzama snimanja Peterlićeva filma, znao gromko ponavljati »da je Eva Kieslerova imala kolosalno poprsje».

Mislio sam da bi i u dokumentaristici trebalo ostati nešto od Rogozovih zanimljivih i svake pažnje vrijednih prisjećanja, od njegove fascinantno živopisne i vitalne ličnosti, ali u tome su me bili pretekli drugi (*Zdrav duh u zdravom Rogozu*). Kada sam s njim, desetak godina poslije, razgovarao za svoju radijsku emisiju, nabrajajući režisere s kojima je surađivao sjetio se i autora *Slučajnog života*, čije je ime, u njegovoj interpretaciji, glasilo Peterlinćek.

Zločin šofera Mirkeca

Peterlić je, koliko puta, znao upozoravati da je glavna boljka većine naših filmskih ekipa to što bi svi njezini članovi, umjesto da se drže svoga suradničkog posla, htjeli režirati. Šofer Mirkec — s kojim sam se malčice bio zbližio — uzorito se i predano bavio isključivo svojim šoferskim poslom; ako vam se, dok vas je vozio na snimanje ili sa seta vraćao



Zvonimir Rogoz u *Slučajnom životu* (1968)

doma, nije razgovaralo, i on je šutio; ako vam se pak govorilo, rado bi prihvatio dijalog. Bio je to, činilo mi se, tankoćutan narodski čovjek uglađenih manira i uvijek samozatajno spreman da se prilagodi raspoloženjima i potrebama svoga 'gosta'.

Bili su mi iznimno zanimljivi razgovori koje smo vodili o zaista raznovrsnim temama; u lakoći i neopterećenosti njegova spontana ispovjednog tona, počesto prožeta brigama svojstvenim za obiteljske ljude, prepoznavao sam dokumentarističku inačicu junaka iz Peterlićeva filma, ali i osobu koja u oglasu nudi svoj polovni auto kao zalog za kvalitetniji, njegovu poslu svakako primjereniji.

Tek jednom zgodom požalio mi se da mu žena sustavno zagorčava život svojim tvrdoglavim neprihvaćanjem karaktera njegova filmskog posla, koji mu je nametao duga izbivanja iz kuće...

A onda, nedugo nakon snimanja, puče glas da je taj odmjereni gopodin, kojemu sam se potajno počeo diviti i koji je mogao postati 'junakom' moga idućeg dokumentarca, počinio — umorstvo! Nevjerojatan događaj zbio se na cesti, neposredno nakon što se njegov auto bio 'poljubio' s kolima nekog nesmotrenog vozača. Očevici tvrde da je Mirkec, suzdržano otrpjevši vozačeve neodmjerene pogrde, otišao u svoja kola, uzeo revolver i, mrtav-hladan, ispraznio cijeli okvir u nesretna čovjeka!

Dakako, bio je osuđen na dugogodišnju robiju.

Mirkec je tako, iz 'dokumentarističkog' okružja svoga života (kamo sam ga idealizirano bio smjestio), uskočio u onu osobitu vrst filmova koji su tako bliski, ne Peterlićevu ostvarenju, nego Chabrolovim i Fassbinderovim tvorevinama (u kojima mirni i 'uravnoteženi' građani također vole, iz čista mira, 'caknuti' ponekog milog i dragog).

Popravljač scenarija

Kako je ravnomjerna dinamika snimanja, vođena bez ikakvih potresa ili škandala, jasno pokazala da se jedan od dvojice asistenata može uspješno nositi s glavninom suradničkog posla, a u toj se ulozi sjajno bio udomaćio Zoran Tadić, režiser je bio počeo višak mojih radnih potencijala iskorištavati tako što bi me, približno nakon dvije trećine dnevnoga posla na setu, slao kući da dotjerujem scene koje će se sutradan snimati. Određene promjene koje sam unosio, ponajviše u dijalogu, uvažavale su friške spoznaje o specifičnostima određenih glumačkih osobnosti, ali i o imperativima koje nametahu naturalni objekti.

Susret u Mučnoj Reki

Tiho zadovoljstvo što je alternativni *happening*, u opskurnom velegradskom ambijentu, podario filmu razigranu sekvencu, bilo je narušeno spoznajom da već uvriježeni čak

programatski tempirani naslov filma *Happening* ne može ostati. Peterlić, koji je tada slovio za nenadmašiva eksperta u pitanjima američkog filma — kako u odličnom vladanju njegovom slavnom klasičnom fazom tako i u prometnu hvatanju proizvodnih noviteta — bio je otkrio da se, s one strane Atlantika, nekako istovremeno s hrvatskim *Happeningom*, završava igrani film pod istim naslovom! Kako nije baš bilo preporučljivo natjeravati se na bilo koji način sa Hollywoodom, mi, ne bez žaljenja, prepustimo 'naš' naslov Amerikancima.

Dakako, odmah je počela potraga za novim filmu primjerenim i lako pamtivim imenom. Režiser se ubrzo, na jednoj maloj podravskoj željezničkoj postaji zaista bizarna imena 'Mučna Reka' (gdje je duboko razočarani i poniženi protagonist filma bio izbačen), počeo glasno pitati ne bi li se film mogao nazvati *Susret u Mučnoj Reki*. Ta je sintagma, sa svjetonazornog stajališta, trebala apostrofirati mjesto i trenutak kada se junak Filip, grubo otrežnjen, morao suočiti sa svom bijedom svoga skučena života, a s artikulacijskoga pak da se, 'dokumentaristički' izbačen iz vlaka (padove je smiono izvodio glumac Dragutin Klobučar) — vratio u svoje prepoznatljivo 'igrano'.

Trijumf *Slučajnog života*

Peterlić je jednog dana — nakon što mu je to iritatno uporno izmicanje naslova filma zaista dojadilo — izvoljevao izvijestiti ekipu da će se film zvati *Slučajni život*.

I bi tako!

Kuhinjski prozor

Podstanarski se život u Gundulićevoj malčice bio liberalizirao; najprije upostavismo vrlo srdačne dobrosusjedske odnose s lijepom Marijom iz sobe pokraj nas (našu je radoznalost bila razgorjela 'šarf' pikanterijama o doktoru i njegovoj sestri), a potom nam je gazdarica dopustila da u njezinoj kuhinji možemo nešto podgrijati, zgotoviti.

Nalazeći se u stalnu suptilnom dosluhu sa zagonetnim znacima pritajena života u neobično strukturiranu stanu (neki njegovi dijelovi posve izmicahu izravnu uvidu), gotovo nesvjesno počeh skicirati obrise *moga* scenarija za igrani film. Trebao je to biti triler s jakom socijalnom pozadinom i mladim bračnim parom kao nositeljima radnje, koji, s pomoću *Večernjakovih* oglasa, pokušava u velikom gradu pronaći prikladnu sobu. Od nekoliko podjednako prihvatljivih ponuda oni će se, privučeni nečim zagonetnim što u prvi mah neće znati objasniti, odlučiti za onu u Gundulićevoj; tamo će, ubrzo, u dodiru sa čudnovatim liječnikom i bizarnom sestrom, biti stavljeni pred mnoge teške kušnje... Koje i kakve, na to i mnoga druga pitanja trebao je odgovoriti sam scenarij.

Kad sam nekom zgodom bio pripravljao kavu, vrag mi nije dao mira i ja se dadoh na malo (radno) istraživanje; otprije me morila želja da ustanovim što se može vidjeti kroz kuhinjski prozor koji je, pretpostavljao sam, omogućavao da se zaviri i u one skrivenije dijelove stana...

Uvjerivši se da je gazdarica i dalje u svojoj sobi, otvorih prozor, brzo promolih glavu i odmah se nasadih na drugi prozor koji je, mimo mojih očekivanja, bio nadohvat ruke; unutra je, kao u nekom scenografski i svjetlosno pomno priređenu scenskom prostoru, dominiralo malčice iskošeno ogledalo u kojemu se zrcalila doktorova sablasna prilika opružena na nekakvoj ležaljci i obrubljena mrakom; njegovo nepomično voštano lice, blago okupano žutim sobnim svjetlom, gledalo je ravno u mene...

Trebao je to biti urbani triler koji je već posjedovao naslov: *Paukovo ljeto!*

Sjetna cura u velikom gradu

A onda smo Vesna i ja — u novom nasrtaju na *Večernjakove* anonse — bili u Gundulićevoj pokrenuli respektabilan obrt na osnovi ne baš pouzdane sirovine — malih oglasa. Novoutemeljena strategija sveobuhvatnih priprema posezala je za svakom onom anonsom koja bi obećavala mrvu zanimljivosti i izazovnosti, dašak autentičnog... Nismo se, u svom dojmljivom zanosu, bili ograničili samo na one po život fundamentalne oglašivačke segmente; s podjednakom smo strašću pažljivo izrezivali i brižno pohranjivali i oglase koji su nespretnošću formulacija ili grotesknošću ponuda (i potražnji) duboko odudarali od prevladavajuće socijalnog oglašivačkog fona.

Poslasmo svoje ponude na desetine adresa i suspregnuto čekasmo prve reakcije ljudi koji su — umjesto posla, bračnih ponuda, stambenog kutka ili... grobne jame — ponajmanje očekivali filmsku ekipu željnu da posvjedoči o teškim egzistencijalnim dubiozama njihovih života. Neki se javiše, mnogi ne. Među onima koji su se odazvali i pristali na razgovor bilo je i nekoliko dokumentaristički posve relevantnih 'slučajeva' koji se preklapahu s 'autorskom' vizijom filma predočenom u scenariju.

Najprije 'obradismo' mladića koji je tražio sobu; zaziruć od metode, tada tako prevladavajuće u dokumentaristici, izravnih iskaza pred kamerom, bio sam se priklonio nekoj vrsti diskretne mješavine igranog i dokumentarnog. Igranofilmski sam ga pratio po gradu, a dokumentarizam sam zatjecao u onom svakovrsnom šarenilu ubogih ili bizarnih sobičaka ili ga naznačavao mrmorenjem, na način unutrašnjega monologa, tekstova oglasa prema kojima je mladić koncipirao svoju dnevnu tragalačku šaradu urbanitetom.

Jednu smo pak djevojku koliko simpatične toliko i 'bogečke' vanjštine slijedili u njezinim pokušajima da kao stjuardesa dosegne visine interkontinentalnih letova ili pak da stane na modne piste — kao manekenka. Za njezina audicijskog nastupa kod poznatog zagrebačkog fotografa, a u sugestivnom okruženju početnika Rikarda Gumzeja i njegovih na pistama već afirmiranih mladih manekenki, jasno razabrah — gledajući otužne pokušaje naše 'junakinje', na čijim su se nogama isticale čaplinovski neprikladne cipele, kako nas pokušava šarmirati svojim nespretnim pozama i grotesknim iskoračajima — da se neće moći nositi s onom osobito popularnom podvrstom dokumentarizma koja se voli podrugivati nesavršenoj strani ljudske naravi; dakako, na neodmjerenosti djevojčinih manekenskih ambicija i na skromnosti njezinih

Ponude pod broj... (1968)

Ponude pod broj... (1968)

stvarnih mogućnosti mogao sam — i sam tako željan afirmacije — zaraditi nekoliko dragocjenih poena, ali, ali...

Premda nam je bilo jasno da san simpatične djevojke nikada neće zaživjeti, nismo baš imali odvažnosti da joj izravno kažemo kakvi su joj izgledi i kako stoje stvari... I danas me, poslije punih trideset pet godina od snimanja dokumentarca *Ponude pod broj...,* nešto štrecne kada se sjetim te sjetne cure u velikom gradu.

A o ženi koja je u novinama bila oglasila svoju želju da si nađe stalnog životnog partnera mogao se, dakako, snimiti poseban film, ali ja na tako nešto nisam tada niti pomišljao, jer sam se bespogovorno kanio držati obećanja danih u scenariju!

A ta od nevoljna života 'otežala' i ozbiljna žena bila je sama po sebi — dokumentarac. Smještena u ruševnom i vlažnom suterenskom staniću na čijim su se prozorima kočile rešetke, s nježnom kćerkicom bljedunjava boležljiva izgleda, ta je narodski spontana žena, bez onih frustrirajućih kočnica tako svojstvenih za skeptičnije ili intelektualno suzdržanije naravi, bila odmah pristala da pred komornom ekipom izravno u 16 mm kameru napravi svoj više nego sumoran, vrlo gorak životni saldo. Pustoš i bijedu njezina života — kazala nam je — obilježiše konc-logor, raspad obitelji, gubitak posla bez otpremnine...

A u onom šarolikom mnoštvu intrigantnih bračnih ponuda — da dotaknem i taj aspekt njezine sumorne storije — bila je pronašla jednu koja se dojimala obećavajućom... Čovjek koji je došao na dogovoreno mjesto i kojega je naša 'junakinja' mogla, iz dolične distance, dobro odvagnuti, svojim je posve prihvatljivim izgledom dao dodatnu težinu anonsi; no, kada je sakupila hrabrost i uputila se k njemu, zaskočio ju je njezin bivši suprug pitajući je što tu radi; dok su njih dvoje vodili 'nemušti' razgovor, potencijalni čovjek života — zauvijek je nestao!

Dokumentaristička esencija

Dok smo nekom drugom zgodom tražili, u tijesnu prostoru podstanarske sobe, najprikladniji položaj za kameru, Bubenik je, ničim izazvan, ustvrdio da moj 'pristup', ako mu je suditi prema obavljenu poslu, karakterizira učestala sklonost k — srednjem planu. Dakako, to me se otkriće poprilično bilo dojmilo, u prvi mah nisam znao da li je to za film dobro ili nije, ali sam se u nastavku morao prikloniti i pokojem bližem planu, krupnjaku i detalju, jer su to bile uvjetovale storije prožete osjećajnošću.

Uostalom, i taj srednji plan, koji kadšto zna biti prepoznatljivim zaštitnim znakom dokumentaristike, svakako dugujem trendovima koji obilježiše hrvatski dokumentarac iz šezdesetih i sedamdesetih, a njegova se poetička načela najefek-

Od 3 do 22 Kreše Galika (1966)

tnije otjeloviše u Golikovu besmrtnom remek-djelu *Od 3 do 22*.

Dakle, hrvatski je dokumentarac dominantno srednjih planova i kadšto dugih kadrova — unatoč sve agresivnijem prodoru izravnih govornih formi — nastojao održati na životu neku vrst 'komprimiranih' dokumentarističkih tvorevina poglavito zasnovanih na dojmljivosti slike, na prirodnim šumovima i tek povremeno na skladnoj glazbi te dramaturškoj konciznosti.

Resila ga je i snimateljska čistoća kadšto dovedena do napadne esteticističke ispeglanosti, pa određeni zazor spram 'prljavih' kompilacijskih postupaka (tako omiljenih u srpskoj dokumentaristici) i povremena bliskost s igranim, a tek vrlo rijetko s ekperimentalnim.

Njihova strogo 'zadana' duljina kretala se između minimalnih deset i maksimalnih petnaest minuta. Kada sam svojedobno 'negovornom' dokumentarcu *Radni tjedan* bio podario čak dvadeset jednu minutu, mnogima se učinilo da sam se rastao s pameću.

Dokumentarci iz šezdesetih, osobito oni koji sačuvaše sugestivnost i svježinu — u usporedbi sa novovjekom dokumentarističkom praksom minutažne razvučenosti — nalik su raritetnim bočicama u kojima se čuva čista dokumentaristička esencija.

S Katjom dugo u noć

Tajnama montažerskog posla ženerozno me bila podučila Golikova stalna montažerka Katja Majer, koja se, s mnogo pokroviteljskog zanosa pa i nježnosti, bila prihvatila moga filmića o oglasima. Kako li mi se svidio taj čudnovati posao izazovna povezivanja filmski registriranih komadića stvarnosti koji su, onim svojim ubrzanim jurcanjem kroz 'izlomljene' svjetlosne snopove prevosta, ostavljali dojam silno sugestivna magijskog obreda! Sve sam bio podredio terminima montaže, čekao sam ih s golemim upravo djetinjim nestrpljenjem, a silno se žalostio kada se, zbog vikenda, blagdana ili kojeg drugog razloga Katja i ja ne bismo mogli, urotnčki, naći u prostorijama OZEHA na ondašnjem Trgu Republike.

A onda je moju golemu radoznalost da napokon ugledam cjelinu dokumentarca stala ugrožavati Katjina blažena glagoljivost koja je, s odmicanjem posla, sve više dobivala na minutaži. Ponekad bi kakav rez na kojemu je već bio položen selotejp dugo, kadšto dugo u noć, čekao da njezina prisjećanja presahnu i da njezin dlan, koji se više puta spuštao, napokon legne na presu...

Ne, nije da me te njezine opservacije o ljudima kinematografije i filmskim zbivanjima, osobito o onima skrivenim od očiju javnosti, nisu zanimale, ali ja sam tada posjedovao grozničavu želju da nadovezujemo jedan kadar na drugi i da guštamo u predivnom čudu uspostave nekog novog svijeta — istovremeno stvarnog i artificijelnog.

A nekom drugom zgodom, dok je ta moja draga i predraga Katja spokojno vezla i vezla svoju dugu noćnu priču, tanjuri su se siloviti zavrtjeli, vražja sprava joj se bila otrgla kontroli i zupci stroja su pred nama nemoćnima stali drobiti krhku materiju celuloida. Katja se, videći da s neizrecivim užasom gledam kako u trenu nestaju ti trpki rezultati mukotrpna rada, spokojno smijuljila, jer je znala ono što ja tad nisam znao — da se oštećena *radna* kopija, a ne izvorni materijal može nadomjestiti novom ili 'zakrpati'... No, to krpanje oštećene vrpce potrajalo je dugo u noć.

Vesna je — dočekujući me iscrpljena i blijeda u sam osvit dana — bila osupnuta spoznajom da treba ulagati tako mnogo vremena u tako malo minuta; ozbiljno zabrinuta za našu budućnost, sugerirala mi je da se ostavimo tog mukotrpnog posla kojemu se nije mogao sagledati kraj i koji baš ničim nije jamčio uspjeh.

Kada su poslije stigli prvi školovani montažeri, a osobito Katjin nasljednik Damir German, nisam mogao vjerovati da se 'onaj' posao može obavljati — brzinom svjetlosti. Igrani film *Vlakom prema jugu*, koji je toliko toga dugovao dokumentaristici, smontirali smo bili za ciglih šesnaest dana, svakako kudikamo brže nego *Ponude pod broj*...

Ne, ne i ne! Moja učiteljica montažerka Katja Majer nije namjerno zatezala posao — naprosto, tako se nekoć montiralo. Strpljivo, gospodski i s maksimalnim uvažavanjem posla...

Danas se s mnogo sjete i nježnosti sjećam predivnih dugih noći provedenih — s Katjom!

Bauer je kriv...

Ljudi koji su mi bili odobrili film morali su, prema pravilima kinematografije, na montažnom stolu pogledati što je napravljeno da bi ustanovili jesam li se zaista držao scenarija. No kolaudacija, kako se zvala ta prva zatvorena prezentacija filma, značila je mnogo više od toga; unatoč nesretnoj činjenici što su te projekcije znale biti više nego manjkave (uprljanost radne kopije, blankovi umjesto oštećenih kadrova ili onih koji se kane naknadno snimati, dekoncentrirajuće tandrkanje tanjura i vremešnog montažnog stola u cjelini, bez ponekog dijaloga, bez glazbe...), one su, s valorizacijskog stajališta, kadšto znale odrediti sudbinu filma — članovi komisije, suprotno dobrim običajima, javno su ih kudili ili hvalili, već prema tome kakav je dojam na koga ostavila projekcija, umjesto da se kolegijalno suzdrže i sačekaju cjelovitu tonsku kopiju pristiglu iz laboratorija.

Na kolaudaciju *Ponuda pod broj*, od pet mogućih članova, bio je stigao tek jedan — predsjednik Branko Bauer. Bio sam svjestan činjenice da taj čovjek, sam samcat, odlučuje hoću li ostati u tom poslu ili ne...

Šutke smo sjeli jedan pokraj drugog i na njegov znak Katja je — u grobnoj tišini — pustila film. Za trajanja projekcije nije progovorio ni jednu riječ, a nije se moglo razabrati da li mu se sviđa ono što gleda ili ne... Kada je trinaestminutnom filmu došao kraj, a vrpca svojim slobodnim repom stala bjesomučno lupati po stolu i kada je Katja ručno zaustavila stroj i utrnula prazni ekran — Bauer nam je odmah, bez ikakvih okolišanja, rekao da mu se film sviđa i da je ispunio njegova očekivanja. Ističući prizore koji su ga se posebno dojmili, potrudio se bio da nam, s uočljivom dozom takta, sugerira što bi se, u montažnom smislu, još moglo korigirati, poboljšati.

Ponude pod broj... (1968)

Melankolični vibrafon

Osim Katje Majer, koja je bila montirala *Slučajni život,* i spomenutog Ivice Rajkovića kao snimatelja, od Peterlića sam 'preuzeo' i skladatelja Boška Petrovića. Njega se u *Ponudama pod broj...*, zbog solidaranosti s ostarjelim kolegom glazbenikom, duboko kosnula epizoda s klarinetistom koji je nudio svoje sviračke usluge; ubogu čovjeku neprestance su, za pokušaja izvođenja jedne melankolične kajkavske popevke, tonovi piskutavo 'bježali' — taj čovo zaista nije bio u stanju upravljati svojim instrumentom. Boško Petrović je, na svom vibrafonu, topli melodijski dio popevke dojmljivo varirao, od početka do kraja dokumentarca. Diskretno, primjereno i sućutno.

Prijeporno napuhavanje

I kada se činilo da postprodukcija ide kraju i da je napokon na vidiku prva projekcija za prijatelje i odabrane znance, stiže vijest da se s planiranim napuhavanjem šesnajstice (na tridesetpeticu) neće moći ponijeti stručnjaci iz laboratorija u Dubravi! Budući da mi je tek ta faza u procesu nastanka filmskog ostvarenja bila apsolutna nepoznanica, a činilo se da je to bio slučaj i s Bubenikom, uspio sam sebe sasma uvjeriti da je sav naš trud bio uzaludan i da zamisao o malim oglasima na filmskoj vrpci, htjeli ne-htjeli, moramo prepustiti zaboravu.

No Bubenik se nije predavao. Saznavši da se u beogradskom vojno-filmskom poduzeću Zastava-film vrlo uspješno bave spomenutim napuhavanjima, pokupio je bio sav naš raspoloživi materijal, otišao tamo, zadržao se nekoliko dana i vratio se s više nego korektnom tridesetpeticom. Ne ulazeći u potankosti, tek je pripomenuo da svu zahvalnost za dobro obavljen posao dugujemo nekom vrlo susretljivom i kompetentnom majoru!

U onom manje-više brojčano skromnom i unaprijed zadanom slijedu projekcija svakog prihvatljivijeg dokumentarca (festivali, tribine, klubovi, TV), debitantski *Ponude pod broj...* bila je dopala dodatna u svojom pogledu raritetna projekcija — ona u repertoarnom gradskom kinu *Kozara,* gdje se vrtio čak nekoliko dana!

Presedan je bio tim neobičniji zna li se da su prikazivači, unatoč upornim kritičarskim prosvjedima, godinama uspješno odbijali vrtjeti dokumentarce.

Sve u svemu, sada sam s punim pravom mogao ponovno zauzeti svoje mjestu za Vladekovim stolom.

Krenulo im!

Dobitna kockica kao da se iznenada zaustavila pokraj Vladekova stola. Ivandin je film *Gravitacija* o činovniku pripravniku i njegovim dvjema ljubavima — bio posve dobro primljen; okitio se s nekoliko respektabilnih nagrada, nakratko je bio upao i u takozvane *tjedne jugoslavenskog filma*, koji su, zbog zainteresiranosti svijeta za autorske težnje modernistički intoniranih filmova s ovih strana, obišli određeni broj svjetskih filmskih metropola, između ostalih i New York.

Jagoda Kaloper u *Lisicama* (1969)

Bunkerirani *Bino, oko galebovo* N. Babića (1973)

Najviše se bio uzdigao — Krsto Papić; iz odlično utemeljena scenarija (Mirko Kovač) i autoru presudno važna ozračja dokumentarizma iznjedriše se silovite i potresne *Lisice* — to nadahnuto svjedočanstvo o oholosti vlasti i prevrtljivosti puka u politički prijelomnim vremenima kakav je bio onaj raskida sa staljinizmom. Bio je to film koji je svojom životnom oporošću i strukturalnom elementarnošću odudarao od Papićevih stiliziranih ranijih ostvarenja. *Lisice* su bile prikazane u Cannesu; stekoše kultni status.

A dobru dokumentarističku žetvu vremena bio je okrunio kritičar i režiser Zoran Tadić svojim prelijepim filmom *Druge*. Vladekova kavanskog društvanca osobito se dojmila vijest da je *Drugama* bio ganut i Krleža.

Represivne sedamdesete

Nakon dobro prihvaćena dokumentarca o malim oglasima, činilo mi se posve normalnim zaiskati novi film. Ali komisija u kojoj se nalazio i veliki kavanski guru Vladimir Vuković nije prihvatila moj scenarij o provincijskoj limenoj glazbi. Kako li me to iznenadilo i — uvrijedilo! Vladek je, dakako, lobirao za projekt, ali u komisiji je — kojeg li paradoksa — umjesto Branka Bauera sada vedrio i oblačio jedan drugi autoritet... No tada nisam ni slutio da je to bila tek diskretna najava serije mračnih represivnih poteza koji će se obrušiti na kinematografiju, a osobito na njezino dokumentarističko krilo koje se tek trebalo razmahati.

Počelo je silovito, s policijskom pljenidbom dokumentarističkog materijala koji je — u diskretnu dosluhu s urednikom dokumentarnog programa TV Zagreb Angelom Miladinovim — bio nastao na inicijativu Branka Ivande i Zorana Tadića, a u povodu poznatoga studentskog štrajka što je bio poprimio široke razmjere s nesagledivim posljedicama.

U realizaciji tog projekta, koji se ohrabrujuće prevrtnički pokušao oteti rigidnim oblicima poprilično kontrolirane dokumentarističke proizvodnje u Hrvatskoj, sudjelovali su i brojni mladi ljudi s Akademije dramske umjetnosti, posebno snimatelji.

Nakon policijske intervencije ubrzo je stigla još jedna — ona politička. Škandal izbacivanja četiriju hrvatskih dokumentaraca iz programa 'martovskog' festivala u Beogradu poprilično je odjeknuo u Zagrebu; no dok je spomenuta policijska pljenidba bila izvedena u potpunoj tišini, bez ikakva medijskog alarmiranja javnosti, ova politička nije se mogla prikriti; seriju represivno intoniranih skupova vlast je, bez i jednoga slovca obrazloženja okrunila bunkeriranjem 'obilježenih' dokumentaraca i dodatno iznenadnim oduzimanjem jednom već odobrenih projekata koji samo što se nisu počeli realizi-

rati; među tako kažnjenim 'sumnjivcima' nalazio se i Ante Babaja.

Ta tmurna priča vremena o političkom zazoru spram dokumentarista i njihovih dokumentarističkih provokacija dosegnula je vrhunac kada se pojavio film *Devalvacija jednog osmijeha* marginalnog Vojdraga Berčića; taj je dokumentarac o nasmiješenu udarniku s hiljadarke što je u životu do kraja propao odavši se teškom alkoholizmu bio iznova naljutio političke strukture, a ceh je platio urednik sa TV Zagreb koji je, zato što je emitirao Berčićev film, dobio otkaz.

Bijahu to tek vidljivi vršci goleme sante leda (tada nakratko okvačene o vrat dokumentrista); no da je mahom većina dokumentarista imala u tom stigmatiziranom vremenu ovakva ili onakva okapanja s režimom, saznavali smo mnogo kasnije, kada su se pojedinci odlučili progovoriti.

Ubojstvo za London

Nakon debitanstkoga programatski intoniranog filma *Hitch, Hitch... Hitchcock!*, realizirana prema fotografijama s najvećim svjetskim magom trilera (nastalim za njegova boravka u Hrvatskoj), Zoran Tadić sam je bio napisao scenarij za dugometražni igrani film *Ubojstvo za London* i, dakako, poslao ga na natječaj. Jedan od članova komisije, 'vedritelj i oblačitelj' Dušan Vukotić, uvjeravao me da 'njegova' komisija gleda s velikim simpatijama na nas novopridošlice, pa tako i na Zorana Tadića, ali da bi na njegovu scenariju trebalo još malčice poraditi. Nije mi poznato da li je Tadić svoj tekst dorađivao — sva je prilika da jest — ali znam da mu projekt nisu odobrili.

Tadića je i poslije, nakon što je zabilježio neprijeporne dokumentarističke uspjehe 'izbjegavao' igrani film; primjerice, bio je, u džentlemenskom dogovoru s ondašnjim direktorom Jadran filma, počeo snimati dugometražni igrani film pod naslovom *Kibic* (o pasioniranom Dinamovu navijaču koji ne propušta ni jednu utakmicu voljena kluba) kad li je, s najviših političkih instanci, bio stopiran projekt.

Lekcija stranog jezika

S kraja šezdesetih prijateljevao sam s nekolicinom zanimljivih mladih ljudi koji nisu pripadali krugu oko Vladekova stola; bio je tu slikar i grafičar Zdravko Tišljar rodom iz Virja, pa suradnik Supekove *Enciklopedije moderne* Zlatko Markus, kojega sam bio upoznao na Akademiji dramskih umjetnosti i koji će 1971. emigrirati da se više nikad ne vrati; s tada pak perspektivnim piscem modenističkih nagnuća (*Karavan savršenih*) Predragom Jirsakom napisao sam scenarij za dugometražni triler pod naslovom *Lekcija stranog jezika;* zapravo, trebao je to biti politički triler protkan ljubavnom pričom koji je svoja scenaristička ishodišta — dakako ona brata i sestre iz Gundulićeve — poprilično 'iznevjerio'. Doktor je u scenarističkoj inačici postao politički emigrant koji se nakon višegodišnjeg izbivanja iz zemlje potajice vratio pritajivši se u svojoj zagrebačkoj vili. Na tu latentno prijeteću emigrantsku liniju spoticala se ona središnja ljubavna; mladi student arhitekture bio se zaljubio u privlačnu doktorovu kćer i upao u grdne nevolje...

Treba li to uopće reći, scenarij na natječaju nije prošao, a samo godinu poslije Fadil Hadžić je o temi emigranta koji se vratio u domovinu snimio svoj *Lov na jelene*.

Zbog svih tih petljavina s režimom i njegovim komisijama mnogi od nas moradoše se zadovoljiti tek s povremenim dokumentrističkim mrvicama. A Tadić i ja valjda nikad ne bismo ni došli do igranoga filma da se ne domislimo nekim niskobudžetnim 'trikovima' koji nam omogućiše da debitiramo u zreloj životnoj dobi — s navršenih trideset devet godina.

Noblesse oblige

Jedan se događaj osobito dojmio najužega dijela Vladekova stola...

U tom se vremenu, u kinematografiji, prakticirala neobična u filmaša popularna novotarija poznata pod nazivom *predikatizacija,* čije se autorstvo pripisivalo domišljatom Fadilu Hadžiću. Predikatizacija se ritualno organizirala jedanput, dvaput godišnje, zapravo uvijek kada bi se nakupilo dovoljno novih završenih filmova. Zahtjevni posao predikatizacije obavljala je 'stručna' komisija sastavljena od uglednika različitih profila, filmaša i pokojeg političara.

Takozvani predikati — X, A, B, C, D, O — označavahu pojedinačne estetičke domete filmova popraćene i respektabilnim novčanim nagradama koje su se, ovisno o visini predikata, dijelile između producenta i autorskog dijela ekipe. Rijetko su se, premda je znalo biti i toga, dodjeljivali oni ekstremni predikati: X (remek-djelo) i O (bezvrijedno ostvarenje). Od potonjega mnogi su još itekako znali strepiti, jer je za sobom povlačio i uskratu Fondove posljednje rate.

Onih četrdesetak kritičara (svih generacija) koji su u anketi o najboljim hrvatskim filmovima svih vremena, organiziranoj 2001. godine na stranicama filmskog magazina *Hollywood*, filmu *Slučajni život* podarili atraktivno sedamnaesto mjesto, bit će da teško mogu shvatiti motive koji su predikatizacijsku komisiju iz 1968. nagnali da Peterlićevu ostvarenju podijele najniži predikat!

Kako je Peterlić primio tu, za sve nas, šokantnu 'presudu'? Posve mirno. Izvana se čak doimao više nego sabranim, pa i pomirenim — valjda i sam načet sumnjom da mu film ne valja. Uostalom, tomu u prilog posvjedočila je bila i rečenica koju je uputio asistentima: »*Ja sam uprskao, sada vi trebate popravljati stvar*».

Ako je poražavajuća ocjena filma *Slučajni život* zaista djelovala ekscesno, još se nerazumljivijim činila Peterlićeva odluka da zbog nje ne prosvjeduje, da ne histerizira, da je javno ne komentira; napokon i ponajprije da, bez i slovca obrazloženja, napusti režiju...

U maloj hrvatskoj kinematografiji, gdje su toliki tašti karakteri znali neodmjereno bučati do neba samo zbog osrednjega predikata, neosvojene nagrade, ne baš pohvalne kritike ili ispuštanja nečijega filma iz kakve *belosvetske* filmske manifestacije — u takvoj kinematografiji ta Peterlićeva promptna spremnost prepuštanja mjesta drugom do te je mjere odudarala od čvrsto uvriježenih pravila ponašanja da tom njegovu samozatajnom činu čak i oni rijetki sabrani duhovi nisu bili

Slučajni život (1969)

vični odmah prepoznatni ohrabrujuću reafirmaciju jednog drugog modela ponašanja koji se, romantično i bez patetične geste, pozivao na korektnost, na džentlemenštinu i — autoskeptičnost.

Slučaj bi možda vrlo brzo pao u zaborav da se, odmah nakon dvojbena predikata, nije zbio događajčić koji je, i zaista ne baš slučajno, ostao trajno nepoznat hrvatskoj kulturnoj javnosti. Čelni čovjek malog FAS-a, Kruno Heidler, bio je potegnuo neka svoja poznanstva u Parizu i uspio organizirati projekciju Peterlićeva filma u znamenitoj Langloisovoj kinoteci na Trocaderu; autor *Slučajnog života* otputovao je u Pariz ispraćen skepsom, a vratio se osokoljen onim što je tamo doživio; nakon prikazana filma članovi redakcije tada neprijeporno najglasovitijega svjetskog filmskog časopisa *Cahiers du cinema* poželjeli su razgovarati sa samotnim došljakom iz Zagreba. Da dijalog koji je vođen u njihovoj redakciji u široku spektru aktualnih filmskih tema s težištem na Peterlićevu filmu kojemu uputiše komplimente nije bio tek kurtoazne naravi, o tome posvjedočiše deset uzastopnih brojeva njihova časopisa u kojima se *Slučajni život* (*Une vie accidentelle*) preporučivo više nego nedvosmislenom rečenicom: »*Obavezno pogledati (ako ste u mogućnosti).*«

Kolike li bi takav kompliment, pristigao s mjesta gdje se samo desetak godina prije rađala takozvana druga avangarda iliti francuski *novi val,* natjerao da ozbiljno preispitaju svoju odluku o odustajanju?! Peterlić ne samo što sud visoko kompetentne redakcije nije bombastično plasirao u javnost (vijest je i sa žurnalističkog stajališta bila atraktivna), nego ju je čvrsto 'zapečatio' trajnom šutnjom.

Dakako, obavezivala ga je već donesena odluka, ali i još nešto...

Shvatio je, na svu sreću, pravodobno da bi bilo neoprostivo prokockati ono što je već imao — posve izgrađen sustav interpretativnih umijeća — za nešto tako silno podložno nefilmskim čimbenicima...

Da je bio odlučio drukčije, generacije i generacije filmskih kritičara ne bi se kome imale zahvaljivati na presudnim poticajima koje nađoše u njegovu spisateljskom i pedagoškom radu.

Krenusmo na jug

U Gundulićevoj je buknula duboka kriza! Doktorova očekivana smrt teško je potresla inače suzdržanu i poprilično hladnu sestru; profesorica čiste filozofije teško nas je teretila da ne znamo što znači doživjeti tako velik gubitak. Mi, njezini zajedničkom nevoljom objedinjeni podstanari — uvidjevši da se uboga gospođa neće znati sama nositi s bolničkim i pogrebnim formalnostima — prihvatismo se nevoljna

Ponude pod broj... (1968)

posla i pomogosmo joj da otpremi, ne bez novih patetičnih ispada, brata na vječno počivalište.

No tek tada atmosfera u Gundulićevoj postade nepodnošljivom; paradoksalno, činilo se kao da je doktorov duh nazočniji više nego ikada prije. Pomišljali smo da se ponovno prihvatimo malih oglasa i da se uvalimo u kakvu novu podstanarsku sobu, sada bez intrigantnog okoliša, ali ne smogosmo odvažnosti (i drskosti) da iznenada, tek samo tako, napustimo duboko nesretnu našu gazdaricu.

Tada smo se, pod pritiskom nužde, odvažili na nešto drugo — da se upustimo u vrlo neizvjesnu avanturu kupnje vlastita stana. Svoj smo napumpani optimizam temeljili na dojmljivu početnom 'kapitalu' od tisuću dinara koji smo zaradili na dokumentarcu *Ponude pod broj...*! Dugoročni krediti, obitelj i odvažni prijatelji (Ivanda, Kurelec) — zatvorivši 'financijsku konstrukciju' — omogućiše kupnju dvosobna stana i mi krenusmo na jug — tamo gdje je sve podsjećalo na divljinu koju naseljavaju smioni pioniri.

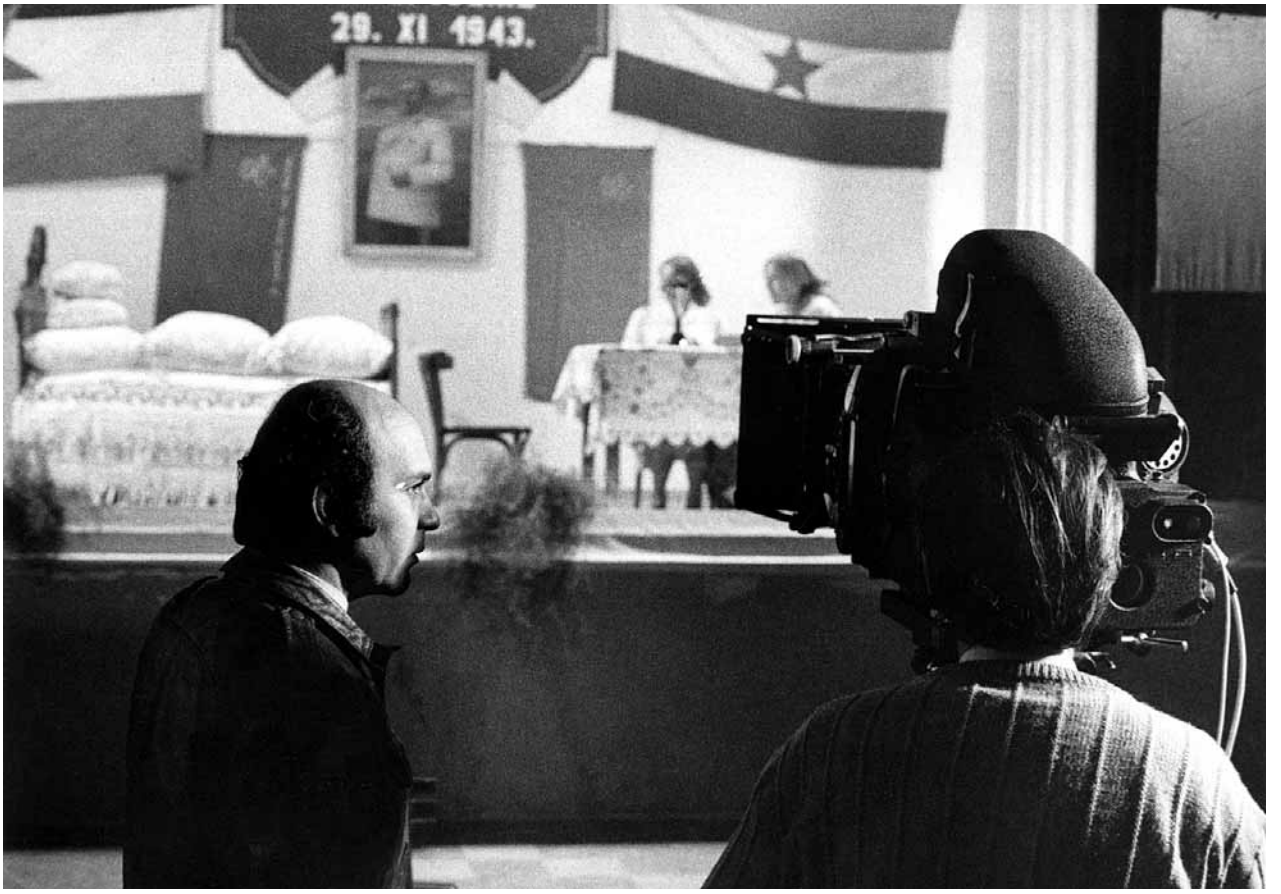
Trideset pet godina kasnije

U jesen 2002. Zoran Tadić priredio je malu retrospektivu mojih ranih dokumentaraca, onih iz šezdesetih i sedamdesetih, u Kinoklubu Zagreb. Među njima se, dakako, našao i dokumentarac *Ponude pod broj...* Vrtio se, dobrotom Hrvatskog filmskog saveza, s neke skromne vehaesice koja je zbivanja na ekranu svela na obrise, tek izblijedjele sjene. Pa ipak, zvuk, krupno zrno crno-bijelih prizora i karakterističnu patinu dalekog vremena nije mogao pojesti mliječni zub 'elektroničkog' doba; na nostalgičnoj pozadini prepoznatljivih zbivanja — te za mene introspektivno i rekapitulacijski važne večeri — još jednom razabrah koliko me trajno obilježiše i odrediše onih nekoliko minuta uboge žene s bljedunjavom i boležljivom djevojčicom u ruševnom stanu hladna urbaniteta...

Bio sam i, dakako, stravstveno ostao sklon socijalno kritičkom dokumentarcu, ali to što ih je naposljetku ispalo tako mnogo nije posljedica neke moje urođene averzije prema nečem drugom, nego zapriječenosti da se to 'drugo' razmaše...

Danas se mlađe generacije kritičara, s pravom, iščuđavaju zašto su neki tako bezazleni dokumentarci, filmovi općenito, svojedobno bili označavani kao opasni i antirežimski; istina je da sam i ja, s početka devedesetih, na projekciji Berkovićeva dokumentarca *Cherchez la femme* uzalud pokušavao detektirati što je to TV-cenzore minula vremena nagnalo da Berkov nevin esejčić o ženama — bunkeriraju; ali i tolike druge tada prikazivane na KIC-ovim filmskim tribinama...

S one večeri u Kinoklubu Zagreb drugoprikazani *Recital* doimao se — zabavno; no to što se daleke 1972. godine buč-



P. Krelja i N. Tanhofer na snimanju *Recitala* (1972)

no upozoravalo da se taj dokumentarac ruga svetim idologijskim ritualima Republike i što mu je bila uskraćena mogućnost da zaživi u javnosti, praktički je značilo da se neću moći, kako sam samouvjereno i s mnogo gušta bio planirao, oslobađajuće zaigrano pozabaviti s nečim što se — o državanim praznicima i kojekakvim velikim obljetnicama ili monumentalnim rođendanima — 'slobodno' emitiralo za milijunski YU-auditorij, a nije moglo, sve da je i htjelo, sakriti svu svoju grotesknu i ekstremno kičastu propagandističku golotinju. U ladicama mi ostadoše, na moju veliku žalost, pripremljeni scenariji 'znakovitih' naslova: *Himna, Praznik, Slet, Štafeta*...

Ta se potreba da tmurne socijalno obojene dokumentarističke fragmente života tipa *Njegovateljica* odmijenim ležernijim poigravanjima i okrepljujućim zafrkancijama bila našla i pred jednim novim, činilo se, u tom vremenu već zaboravljenim oblikom 'nesporazuma'; zaista bezazleni, ali netipični dokumentarac *Ljetna filmska škola* nije se mogao, prema mišljenju urednika, pokazati TV-publici zbog preuranjena izričajnog nestašluka!

Da se i zaista nisam bio baš sam osudio na dokumentarističku socijalu i intimizam — da spomenem i taj jedinstveno bizaran slučaj — postalo mi je, napokon, jasno kada je neka opskurna natječajna komisija svoj rezolutni *ne* izreknut mom 'neobaveznom' scenarističkom projektu obrazložila tek jednom jedinom rečenicom — da ponuđeno nije moja tema!

Zapravo, ta je 'presuda' sabijena u ciglih nekoliko riječi neprestance upozoravajuće visjela nad kinematografijom ili se prakticirala u obliku nevidljivih i nečujnih egzekucija sugerirajući da je prostor dokumentarizma, deklarativno slobodan, zapravo više nego čvrsto omeđen i da ga nije baš preporučljivo 'iskušavati'.

Neki od drskijih dokumentaraca što se uspješe oteti kanonu, a novo ih je doba bilo oslobodilo ukletosti višegodišnjeg 'uzničkog' čamljenja na mračnim policama, nisu dočekali konačnu provjeru; u jednom od velikih posperemanja TV-uradaka iliti činu duboko nerazborita škartiranja balasnog materijala, posebno dokumentarističkog, zauvijek završiše život na nekoj od lomača gradskog smetlišta.

Poštarevo intimno ja

A onda se, toliko godina nakon onoga ritualno mukotrpnog snubljenja 'slučajeva' za dokumentarac *Ponude pod broj*..., dogodio bizaran obrat; počelo je tako što mi je poštar iz kvarta, pozvoniviši na vrata, umjesto brzojava ili preporuče-

ne pošiljke, ponudio svoj život kao zanimljivi predložak za dokumentarac; tvrdio je da bi dvojstvo u koje se bilo zakoprcalo njegovo intimno Ja — polu-Nijemac, polu-Hrvat — bilo tolikima još itekako zanimljivo i poučno.

Kada je pak, zbog rata, ljudska nesreća bila dosegnula katastrofične razmjere i kada se u ekstremnoj neosjetljivosti na svu vrst bijede i svu dubinu ljudske boli otpočehu natjecati ljudi s vrha vlasti, poželješe — nakon spomenuta poštara — i toliki drugi da se o njihovim porušenim i zaboravljenim životima dokumentaristički posvjedoči. Je li se, znao sam se povremeno pitati, iz te dijelom uspostavljene suradnje s neposredovanim životom zametnula najneobičnija podvrsta 'naručenog' dokumentarca koji je bio iznjedrio — život sam! Ovako ili onako, i sam postadoh onaj koji 'zaprima' oglase i 'vješa' ih — sada na mnogo moćnije 'stablo života i smrti' no što je bilo ono davno u Dubravi — na svemoćno elektroničko koje će se, nažalost, vrlo brzo pokazati jalovo suhim i koje će one dokumentaristički sugestivnije poruke početi odbacivati isto kao što se bolesno tijelo zna opirati zdravim organima!

Okrenuo leđa ljudskom (i životinjskom) u čovjeku!

Nakon svega, zaista bi bilo neukusno ustvrditi da se, zbog zakinutosti za neke podvrste političkog dokumentarca ili one dokumentarističke oblike tako rijetke u ovim stranama koje duhu teškoga deseteračkog pretpostavljaju prpošnost igre ili cjepivo zdravlja, nisam — na uvijek izazovnu i zahtjevnu terenu socijalnog dokumentarca — osjećao dobro, kao kod kuće. Uostalom, ja sam tek jedan među tolikima u Hrvatskoj koji pripadaju takvu dokumentarističkom usmjerenju; i zaista, to što su tu težišnu orjentaciju do stanovite granice, a na račun drugih podjednako dragocjenih vrsti, dobrohotno tolerirali moćnici kinematografije — to ne znači da kinematografija nije bila kadra iznjedriti određeni broj prvoklasnih socijalno-kritičkih dokumentaraca. Dapače, neki su se hrvatski autori u toj svjetski široko rasprostranjenoj vrsti zaista odlično snašli, ali je zasigurno ponajbolje prošao baš onaj koji se, nakon određenog broja razočaravajućih iskustava, odlučio okrenuti leđa ljudskom (i životinjskom) u čovjeku da bi se do kraja, bez i jednog jedinog ustupka, posvetio životinjskom (i ljudskom) u životinjama. Bio je to veliki Branko Marjanović, koji je uspio stvoriti neku vrst vlastite kinematografije.

Zbog čega sam se odlučio baš njega posebno apostrofirati pri samom kraju ovog nostalgičnog poniranja u ne tako davnu prošlost? Pa zato što je, smogavši odvažnost da napusti onaj dominantni segment kinematografije, koji je tih sedamdesetih sve više počeo nalikovati na ograđeni geto s povlaštenim primjercima u zoološkom vrtu i smjestivši se na nje-

Mala čuda velike prirode (1971-1974)

zinu rubu, objeručke prihvatio slobodnu i neizmjerno bogatu prirodu da znanstveno utemeljeno i stvaralački nadahnuto pretražuje i proniče njezine intimistički skrivene kutke. Dakako, takav se Marjanović više nije morao neprestance frustrirano kontrolirati, a ponajmanje tužiti 'da su sve teme već potrošene' — kako su to znali panično tvrditi neki iz 'zabrana'... Paradoksalno, baš on je o ljudskoj naravi, a osobito o njezinim 'falingama', posredno, izrekao kudikamo sugestivnije dijagnoze od onih kojima je ljudsko biće bilo neprestance u fokusu! I zar ovaj poučni primjer iznuđena eskapizma ne govori dovoljno o svoj veličanstvenosti Marjanovićeva opusa o prirodi što je, onako usput, bočnim mlazom, jarko razotkrivački osvijetlio jednu kinematografiju, koja je, ne svojom voljom, bila osuđena na svojevrsni ZOO?!

Kora od banane

Vladekov stol je, u vremenu političkih turbulencija, doživio svoj prvi veliki gubitak: umro je Hrvoje Lisinski, ideolog kritičarske grupacije iz šezdesetih. Pokosila ga je bila šarkoova bolest od koje su tada u Hrvatskoj, osim Lisinskoga, bolovale još samo dvije osobe. S bolesničke postelje do posljednjeg je trenutka diktirao — novelete.

Ante Peterlić je, ne izvukavši odgovarajuće pouke iz prethodnih suradnji, i treći put posegnuo za svojim vrlim koscenaristima i asistentima režije odredivši da mu na jednom drugom važnom životnom projektu — onome sklapanju bračnog ugovora s uvaženom Senkom — budu vjenčani kumovi.

Čovjek Branko Ivanda, čiji se rođendan, srećković kakav jest, preklopio sa Bogočovjekovim rođenjem, uveo je u svoj dom običaj mnogoljudnog svetkovanja tih dvaju rođendana.

Zoran Tadić si je, napustivši manje-više dokumentaristiku, već svojim prvim igranim filmom *Ritam zločina* osigurao stalno mjesto u panteonu hrvatskog filma.

Krsto Papić je, nakon hrpe nagrada pristiglih iz svijeta, krenuo put Hollywooda.

Branko Bubenik je, napustivši kinoamaterizam i kameru, postao šef televizijskog arhiva; doktorirao je s temom filmske i TV-arhivistike.

Vesnu je definitivno 'zgrabio' dokumentarizam; s vremenom se izvještila u pronalaženju svježih dokumentarističkih tema (*Vrijeme igre*, *Američki san*, *Ničiji*...).

Ja sam se prestao pitati što bi bilo da je bilo...

Jedino je Vladimir Vuković ostao dosljedan svojoj 'pesimističkoj' životnoj filozofiji — da svakog čovjeka strpljivo čeka njegova kora od banane.

Rituali i nesreće

S početka devedesetih nije u potpunosti 'zaživjela' administrativna likvidacija dokumentaristike; relativizirali su je pojedinci, osobito mladi s Akademije dramske umjetnosti.

U tom se vremenu osnovna dokumentaristička 'sirovina' — ideologijski rituali i ljudske nesreće — impresivno povećala.

Slučajni životi do kraja izgubiše na cijeni; procvjetaše mali oglasi.

Dugogodišnji je dramaturški kanon hrvatskoga filma, repetitivnost, zadobio i — svjetonazornu težinu.

Nastupio je raj za dokumentariste.

UDK: 791.44.071.1 Marks, A.
791.43-252(497.5)

Joško Marušić

Razumjeli smo se, domine...

Aleksandar Marks (1922-2002)

Početkom osamdesetih godina (prošloga stoljeća) sve se činilo kao da živimo u svijetu samih prekrasnih krajolika. Filozofski i materijalni optimizam vrio je iz bezbrojnih izvora. Tome dojmu pripomagala je i hormonalna matrica nadobudnoga Dalmatinca, koji je, još daleko od vlastitih tridesetih, već u putovnici imao američku i kanadsku vizu, velike uspjehe na festivalima, ravnopravan tretman poznatim genijalcima u kultnoj emisiji *Tri, dva, jedan, kreni*, sveopće tapšanje, vlastitim novcem kupljenu garsonjeru, u kojoj je nakon razuzdanih tuluma uvijek prespavljivao drugi komad.

Tih godina, dok sam hodao pola metra od zemlje i već imao pripremljen govor zahvale na dodjeli *Oscara,* sretoh Šacu Marksa kod slastičarnice u Gundulićevoj.

»*Domine, crni dan se sprema*...« rekao mi je u povjerenju, poprativši rečenicu ispruženim prstom i zarivši mi taj kataklizmički nagovještaj ravno šilom u srce. U toj rečenici, što je iskreno najavljivala kataklizmu, bilo je i samoironije i konspirativne letargije.

Šaco je znance oslovljavao s 'domine' i osim što je sa svima bio na 'vi', u tom šeretskom latinizmu bilo je alkemije ocvale građanske uljudnosti, pomiješane s očitim cinizmom. Bilo je i one suvišne prisnosti koja znade slutiti na opasnost (kao kad smo se drugu Titu obraćali s 'ti'). No, kad bi rečenicu počinjao s 'domine', koliko god se znao sprdati sa ozbiljnim životnim činjenicama, značilo je to ipak upozorenje da ti hoće reći nešto doista ozbiljno. Pa ti vidi.

Ali, nagovještaj crnoga dana u doba sveopćeg društvenog optimizma i voluntarizma bio je ravan otkrivanju tupe istine da si istim onim postupkom u kojem si mamu zatekao sa susjedom na kuhinjskom stolu i ti došao na svijet.

Znali smo da Šaco pretjeruje u najavama sveopće propasti.

Znali smo da su mu prognoze često promašile. Kad sam mu pokazao scenarij filma *Riblje oko* rekao je: »*Domine, vaša karijera je gotova*...« Poslije, kad su zaredali nevjerojatni uspjesi toga filma, bio je još okrutniji: »*To je samo zato što je taj film napravio Dalmatinac sa suroga kamena, ali izvanserijskog ukusa, a to niti je prirodno, niti je logično. To upravo dokazuje nazočnost sveopće degradacije*...«

Za Krešu Zimonića tvrdio je da »*nikada od njega neće biti autor*«. I tu se prevario. Nakon *Albuma* bio je još skeptičniji. Mrmljao je pažljivo prebirući riječi i češkajući bradicu (nije nikada imao brkove, samo bradu, što je njegovu izgledu davalo poseban sofisticirano-boemski štih): »*To ja više ne razumijem. Propast se već dogodila*...«

Po svoj prilici, vrlo rano teško preboljena tuberkuloza i liječenje u bolnicama koje su bile više karantene za drugi svijet no istinska lječilišta, stvorili su u Šace (tako smo ga zvali) definitivan razlaz s pozitivizmom kao vrijednim životnim uporištem. On kao da se potpuno prepustio. Zvuči pomalo čudno i nelogično, ali baš to ga je i spasilo i sačuvalo do osmog desetljeća života! Prepustio se, naime, i vlastitoj supruzi, koja ga je obožavala, čuvala, pazila, hranila i odijevala.

To pak Šaco nikako nije mogao razumjeti.

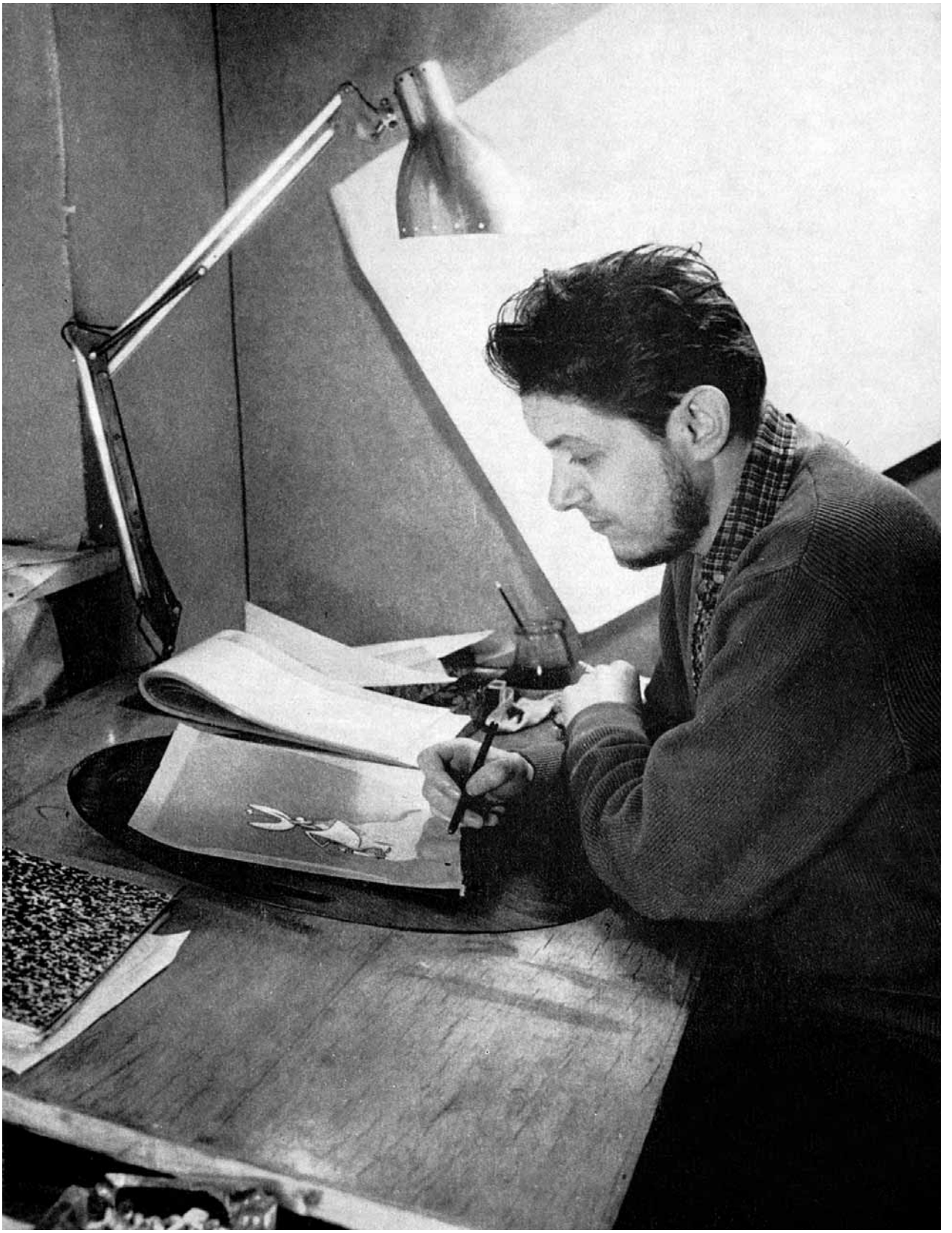
Nije bio svjestan vlastita šarma rijetke sorte intelektualaca, onih kojih doista više nema (podsjeća me slikar Vaništa još ponešto na njih). To su ljudi koji su shvatili i trivijalnost i prolaznost, ali su dotaknuli i sam smisao istinski umjetničkog, i sve preostale dronjke vlastita habitusa stavili na tu krhku kartu. Pa što bude.

Mnogi takve ljude ne razumiju. Ali, žene to razumiju izvrsno! One tako s lakoćom posvoje pedesetogodišnje dijete, koje je, istina, davno piškilo u hlače, ali će zato ubrzo opet. Ne više zbog infantilnosti, nego zbog skleroze. Ali ženama, koje su istinski i samozatajni geniji ove naše prolaznosti, to je sasvim svejedno.

I tako je Šaco poživio daleko dulje no što se nadao, pa je njegov pesimizam koji je propovijedao, uredno obrijan i smiješno primjereno odjeven, djelovao katkakada poput dosadnih recitacija kojima nas muče roditelji djecom kojima su nešto kao dužni, ili im zbog bolesti ništa ne mogu odbiti.

Još prilično mladi, Šaco i njegova brižna supruga otišli su živjeti u starački dom da se maknu mladima ispred nosa, a Šaci je ionako bilo najvažnije da ga se ostavi na miru.

Ni najbliži njegovi prijatelji nisu znali kad je (prošle godine) umro. Sa suprugom se dogovorio da to potiho obznani tek kad ga pokopaju. I nakon smrti (s kojom je živio u istinskom konkubinatu) bojao se nedostojne buke i možebitnih idiotskih govora. Potpuno ga razumijem. Plašio se da će mu možda na grobu govoriti i blagoglagoljivi i bogohulni Dalmatinac, tražeći i u tom bizarnom ambijentu poneke mrvice svoje teško obnovljive slave jer govor zahvale na dodjeli *Oscara* već je davno zaboravio, ali sve vremešniji kolege daju mu kakvu-takvu prigodu za sitno teoretsko razmetanje u kojem će on, makar je o takozvanoj zagrebačkoj školi animacije sve kazano, znati smisliti još kakvu nevažnu originalnost.



Aleksandar Marks

Šaco se rodio u Čazmi, daleke 1922. godine. Ispričavam se tome gradu za kojega sam bio uvjeren da je dobio ime po autobusnom prijevozniku, ali nikako ga ne povezujem sa Šacom. A i kako bi to povezivanje trebalo izgledati? Možda ja doista malo znadem o tim zaboravljenim gradićima u kojima je Austrija ostavila sjajne mogućnosti ladanjskog intelektualizma vrhunskim izdancima građanske klase.

Brđansko-socijalistički stampedo koji se dogodio, nažalost i mene koji sam i Zagreb vidio tek u svojoj osamnaestoj godini, uvjeravao je kako se ljude koji potajno, uredno odjeveni idu na izložbe, još može naći tek na olinjalim adresama između kavane Korzo i Katarinske crkve.

Kako sam, jadnik, bio u krivu. Jednoga dana, kad potpuno izumru, saznat ću da ih je bilo i u Đakovu, u Koprivnici, u Sisku, u Karlovcu, u Petrinji, u Vinkovcima, u Vukovaru, Županji. Bijednik, mislio sam da su nekada živjeli samo u Dalmaciji, jer sam tamo, nakon što su istrijebljeni, još susretao ljude koji su ih javno prezirali. U Dalmaciji naime nije dovoljno čovjeka ubiti. Moraš mu pritom još i zabeštimati mater.

Doista, osim mira, Šaco je istinski obožavao likovnu umjetnost. Kažu mi stariji kolege da bi se na kakvoj izložbi sav zajapurio i iskreno uzbudio i s nje su ga izbacivali kad su već i čuvari morali ići kući. To iskreno divljenje samozatajnim genijalcima kista nezaobilazna je činjenica u potpunom shvaćanju Šacina (u)djela unutar Zagrebačke škole animacije.

Treba naime opet ponoviti da se zbog kulturološko-političkih okolnosti vrijeme neopisive afirmacije Škole zbiva u vremenima 'ideja'.

Zagrebački autori dolaze doista iz područja koje se naivno samouvjeravalo kako je jedino koje se uspjelo otrgnuti globalnim svjetskim manipulacijama utjelovljenim u stvarnom i simboličkom zidu i kilometrima žice između istočne i zapadne Europe. I jednom i drugom sustavu, koliko god suprotstavljeni bili, trebala je određena intelektualna *duty free* zona. Činjenicu te zone ondašnji vlastodršci vrlo su vješto iskorištavali (i naplaćivali).

Jednostavno, nije bilo dovoljno tih filmića koji su otvoreno propovijedali nesvrstanost i šansu takozvanog 'malog' čovjeka, koliko su ih festivali tražili. Promućurni i daroviti animatori iz Zagreba nisu imali ništa protiv. Svjesno su izigravali dvorske lude dvaju međusobno zakrvavljenih gospodara.

Za te filmove nije bilo mnogo vremena. Samo čudaci (poput Štaltera ili Gašparovića, na primjer) imali su živaca posvetiti filmu više od godine dana. Ostali su trošili tone celuloida i dok još ton-kopija i nije stigla iz Dubrave već su, bez knjige snimanja i glavnih crteža, animirali nove filmove. Uvijek na predlošku istog ideološkog sustava. Država koja je to financirala nukala ih je na to, pa su, jadnici, katkada ulazili u filmove za koje nisu ni znali kako će završiti. »*Pričamo svoj svijet*...« tješili su se. Nažalost, u toj konjunkturnoj inflaciji, 'svoj svijet' uguralo je fascinantnoj filmografiji i isuviše diletanata, no eto, i u socijalizmu smo i mi doživjeli inačicu *show must go on*...

Poenta ove moje digresije je ova: tada doista nije bilo ni vremena ni mjesta za filmove većih ili izrazitih likovnih ambicija. Bio sam svjedokom kako je u Beogradu i nenadmašna *Satiemania* ostala čak i bez diplome, a predsjednik žirija Pero Zubac rekao je da je to filmski »*lar pur lar*«. Čuo sam na svoje uši. Fućkalo se Gaši za Peru Zupca, ali Šaco i ostali dečki nisu se usudili koraknuti u svijet u kojem nema 'poruke'. Tek je nešto malo Bourek pokušao, a Štalter načeo, ali nedovoljno za petstotinjak filmova koliko ih je u četrdeset godina napravljeno u Zagreb filmu.

Izostanak istraživanja u različitim tehnikama i formama bit će ključni razlog propasti zagrebačke škole. Kad je jugoslavenska utjeha postala suvišnom, ta cel-animacija koja je pričala jednostavne aforizme naglo je postala anakronom.

No, na svu sreću, u nekim kratkim trenucima idealnoga susreta autorstva s istinskim inspiracijama, bez obzira na kontekst, nastalo je (i ostalo) u Zagrebu pedesetak filmova neprolazne, istinske i antologijske vrijednosti.

Nekoliko ih je i Marksovih. Poglavito tu mislim na *Muhu*, *Mrava dobra srca* i cjelokupnu filmografiju koju je realizirao s Mimicom.

Ali, doista, tragično je što ljudi poput Šace nisu imali ni vremena ni prilike osmisliti likovnu inačicu škole. To je osujetilo bitno i njihov artistički i autorski optimizam, pogotovo u krhkih i intelektualno superiornih kakav je Marks nedvojbeno bio. I sam je bio svjestan da zbog presije 'ideja' počinje ponavljati svoj likovni i animacijski svjetonazor.

Kad se nekako dokopao mirovine, nije ga se više ni puškom moglo natjerati na novi film. Nekoliko puta uporno sam ga nukao na to.

»*A što će mi to, domine...?*« čuo sam uvijek isti odgovor koji je krio dvije poruke. Jedna je bila: sve što imam reći već sam rekao, a druga, još bolnija, glasila je: nažalost, animacija, koliko god savršen medij bila, zapravo me onemogućila u dovršavanju vlastite likovne osobnosti.

To je ključna istina.

Ona se pojavljuje i u Grgića na primjer, ali na drugi način. Taj genijalni animator, koji će biti primjerom čitavim strujama sljedbenika u svijetu, imao je ozbiljan problem s duhovitošću. Duhovitost je trebala biti sol njegovih filmova, ali on je nikada karikaturom ili stripom nije stigao uvježbati.

Autori, među kojima je bio i Marks, koji su inklinirali likovnosti, prošli su još gore. Ostali su na pola puta između slikarstva, grafičkog dizajna, i istinski oslobođene posvećenosti animaciji. Govorim to stoga jer su zapravo napravili zastrašujuće malo dobrih filmova. Bez obzira što se Šaco bavio animacijom više od tri desetljeća, remek-djela tek je nekoliko. Upravo stoga što nije dovršio vlastitu priču o likovnosti nije imao mogućnosti za animacijsku dugovječnost (kao što to uspijeva, na primjer, kanadskoj starini Fredericu Backu, koji se animacijom počeo baviti u šezdesetoj godini, već dobio tri *Oscara* i svaki novi film mu je remek-djelo).

Ove hrabre, ali istinite tvrdnje nisu nipošto relativizacija stvaralaštva naših najboljih autora. Njima je svejedno. Bilo pa prošlo. Ove riječi upućene su mladim čitateljima koji se

Muha (1966)

trebaju nadahnjivati fantastičnim uspjesima svojih prethodnika, ali i poučiti o stranputicama koje nas vazda iznenađuju i često im ne nalazimo uzroka.

Za našu kulturu i njezinu budućnost nisu pouka samo genijalni filmovi (oko čijih naslova uglavnom vlada koncenzus) već i cjelokupna sudbina zagrebačke škole.

No, vratimo se Šaci.

Svakako, siguran sam da je htio biti slikar ili, u najmanju ruku, grafičar ili dizajner. Zbog toga je i studirao Likovnu akademiju u Zagrebu. No, kad se pedesetih pojavila animacija, božanski zov oživljavanja bio je prejak. Poput vira nakon potonuća Titanica povukla je za sobom sve medijske znatiželjnike toga doba. Neki su se iz toga iskobeljali (Reisinger, Bourek), neki su se cijeloga života pitali gdje su (Kolar), a najbolje su prošli oni koji su se umjetnički, bez predživota, 'rodili' i odrasli s animacijom, potpuno se prepustivši njezinim autentičnim čarima (Vukotić).

Aleksandar Marks u našoj je animaciji doista od prvih njezinih dana (dakako, misli se na takozvanu 'poslijeratnu' animaciju). Njome se počeo baviti u vrijeme kad se i strip 'pravim' likovnjacima još čini heretičnim. Mislim da je Šaco žalio što ga je u životu taj žanr preskočio i što za njega nije imao ni vremena ni hrabrosti.

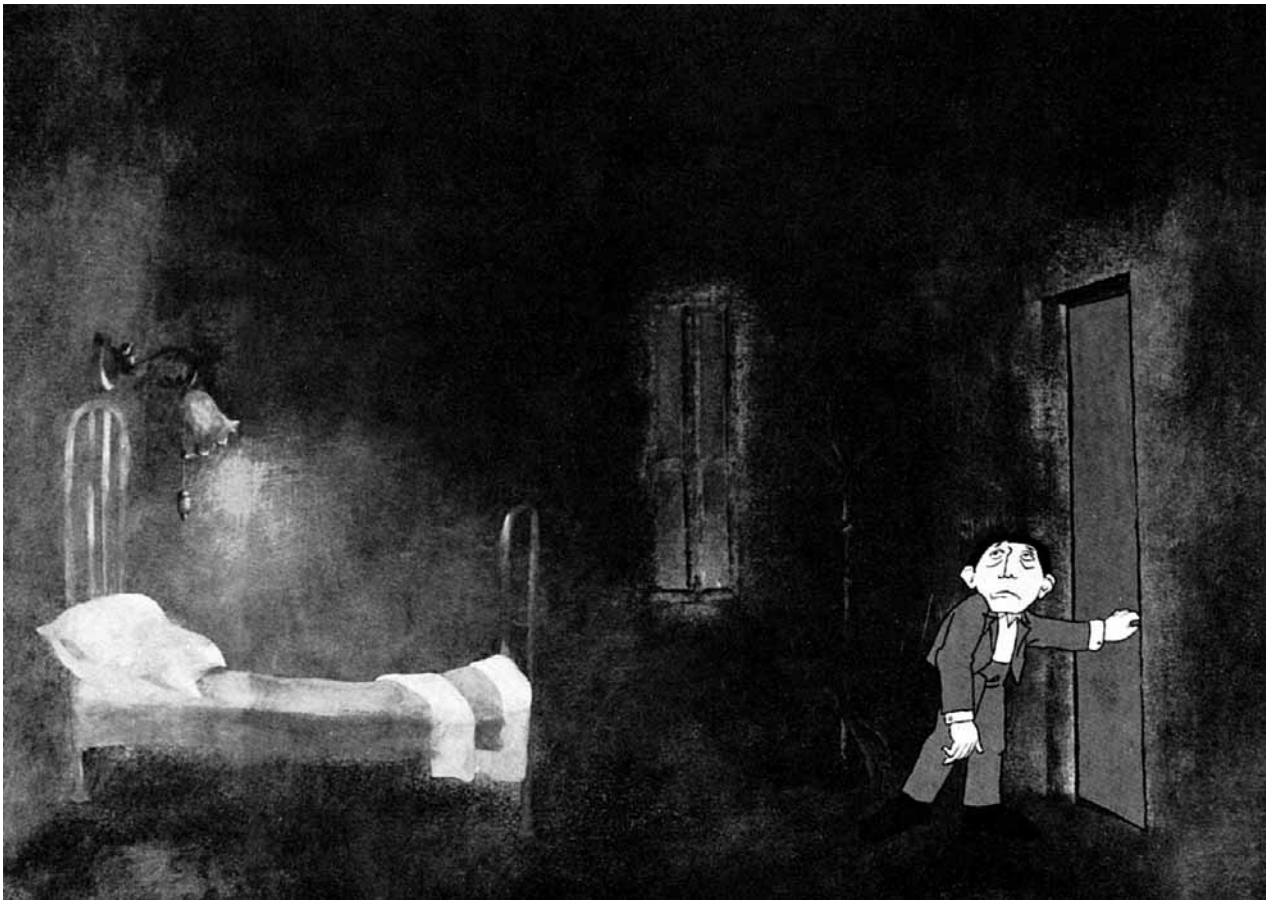
Zato će se poslije toliko diviti i gotovo očinski skrbiti o učincima karijere jednog od najgenijalnijih naših strip-crtača, Mirka Ilića, koji se pak i iz daleke Amerike, između ostalog, dokazivao Šaci i bio u strahu od njegovih prosudbi.

Rijetke i izblijedjele fotke otkrivaju njegovu košćatu facu već na *Crvenkapici*, prvom legendarnom artističkom zagrebačkom filmu (i prvom napravljenom u boji, i prvom koji je dobio neku međunarodnu nagradu).

Nalazimo ga i među legendarnom grupicom (zajedno s Kostelcem, Vukotićem, Bourekom, Kolarom, Konstanjšekom, Bubanovićem i Jutrišom), koji su u Kostelčevu stanu u Teslinoj 12 realizirali prve privatne animirane spotove i bili preteča čitavoj povijesti marketinga u današnjoj, takozvanoj 'Regiji'.

Vidjet ćemo ga impresionirana na rijetkim fotkama iz Cannesa 1958. godine, one godine kada će oduševljeni međunarodni kritičari skovati termin *škole*.

Bile su to godine kad se Šaco profesionalizira kao glavni crtač, uglavnom u Mimičinim filmovima, ali i u filmovima ostalih kolega koji su se brže nametnuli kao redatelji (Vukotić, Kostelac). Bili su to filmovi: *Nestašni robot*, *Cowboy Jimmy*, *Čarobni zvuci*, *Na livadi*, *Samac*, *Happy End*, *Inspektor se vratio kući*, *Jaje*, *Mala kronika*...



Mora (1977)

Šaco se rado prisjećao toga razdoblja kada je radio kao glavni crtač. Pritom je neizostavno mistificirao karizmu Vatroslava Mimice preko svih dimenzija potrebnih tom autentično genijalnom pioniru naše (filmske) kulture. Dva su razloga tomu: prvo, Šaco je istinski obožavao nepatvorene intelektualce, a drugo, poput djeteta se umiljavao autoritetima koji su ga cijenili, a ne ugnjetavali. Mimica + Marks, bila je to dobitna kombinacija naše animacije.

U prošlom broju *Ljetopisa* objavio sam dugačak i za neprofesionalce svakako zamoran tekst o tehnologiji animiranoga filma. Naravno, podosta je tamo riječi o glavnom crtaču, njegovu poslu i specifičnom talentu.

Usudio bih se reći da je Šaco bio idealan glavni crtač. Jedan od najboljih koje sam susreo (uživo). Možda bi *lay out* i bio njegov optimum u nekoj profesionalnoj kinematografiji, no ona u kojoj je on djelovao panično je trebala redatelje (autore).

Linije njegovih glavnih crteža bile su laserski precizne, everijevski uvjerljive i specifično-likovno nenadmašne.

U početku svoje karijere radio sam animaciju i fazirao neke reklamne filmove po Šacinim glavnim crtežima i bio sam iskreno zadivljen (kao i Grgićevim ekstremima ili Vukotićevom režijom).

Nažalost, postupak Mimičine režije ne pamtim, on je animaciju napustio prije no što sam ja za nju i čuo, no filmovi koji su ostali svjedoče o fenomenalnom tandemu.

Osim što je trebao potporu (kao i u životu, od svoje supruge), Šaco se ni u redateljskoj karijeri nije usudio potpuno sam kročiti crvenim tepihom autorstva.

U godinama što su slijedile nastao je tako originalan, pomalo i bizaran autorski tandem: Marks — Jutriša.

Vladimir Jutriša jedna je od najčudnovatijih biljaka naše animacije (a bilo ih je podosta). Ja ga osobno nikada u životu nisam vidio. A malo su ga i drugi viđali. Radio je animaciju. Po kadrove je dolazio prije no što su drugi dolazili na posao, a vraćao ih je izanimirane u urednim fasciklama kad je i posljednji zaposlenik već otišao iz Zagreb filma. Navodno, i Marks ga je slabo viđao, pa iako su nekoliko desetljeća bili profesionalno nerazdvojni, bili su u ono malo dijaloga što su razmijenili na 'vi'.

Poslije će se pričati priče da je Jutriša imao potpuno paralelan, dijaboličan privatni život i da je profesionalno bavljenje animacijom za njega bila tek mimikrija, da su ga u jednoj drugoj sredini poznavali pod potpuno drugim imenom, i potpuno drukčijega ponašanja. Ako je i točna ta priča, stori-

ji o animacijskom tandemu ona pridodaje samo aromu egzotičnog.

Svakako, kad se Marks konačno osmjelio na samostalnu autorsku karijeru, pronašao je animatora (njemu se to nije radilo) koji će primjereno oživljavati njegovu robusnu ikonografiju. Nastao je tako prepoznatljiv spoj originalnoga grafizma i dosljedno stilizirane animacije. Potpuna redukcija koju je Jutriša primjenjivao bila je idealna za afirmaciju Marksova likovnog svjetonazora snažne ilustrativno-figuralne forme. Likovi su više govorili svojim snažnim likovnim izričajem no pokretom. Premda je riječ o originalnoj i autentičnoj animaciji, nije se Jutriša, radeći s Marksom, u životu 'naanimirao'.

Šaco je trebao pak alibi, što, eto bogohulno za jednog pritajenog slikara, trivijalizira svoju likovnost u njezinu dvojbenom filmskom pokretanju-oživljavanju. Makar je sam režirao te filmove i bio glavnim crtačem, bio je sretan kad se na njih ravnopravno kao koautor potpisivao i Jutriša.

Premda, siguran sam, ni jedan od tih filmova Jutriša nikad nije vidio! Njega je od čitavog animiranog filma zanimao samo postupak animacije.

Između 1963, kad realizira prvi autorski film *Proljetni zvuci*, i 1983, kad impresivni opus završava *Opsesijom*, taj autorski dvojac realizirao je filmove: *Criticus*, *Bijeli osvetnik*, *Metamorfoza*, *Moderna basna*, *Mrav dobra srca*, *Sizif*, *Muha*, *Mala sirena*, *Pauk*, *Pčelica je rođena*, *U paukovoj mreži*, *Ecce Homo*, *Homo 2*, *Kravar Marko* (zajedno s Nevenom Petričićem), *Mora*, *Pogrebnik*, *Kako je Ana kupila kruh*, *Crna ptica* i *Šaran*.

U toj filmografiji nalazimo nekoliko potpuno netipičnih dječjih filmova (sumnjam da je Šaco volio djecu) i fascinaciju scenarističke obrade poznatih književnih djela (vjerojatno je obožavao književnost). No, dva filma stoje poput giganata unutar najboljega što je u Zagrebu napravljeno, a jedan od njih je autentično remek-djelo.

Prvi je *Mrav dobra srca*, napravljen 1965. godine, film elegantna grafizma i likovne poetike koja doista dokazuje Marksove likovne potencijale.

Onaj ponajbolji napravljen je godinu poslije. To je *Muha*. Traje osam i pol minuta, zajedno s Marksom scenarij je potpisao Vatroslav Mimica. Animirao je, jasno, Jutriša, a pozadine je osmislio Pavao Štalter. U filmu nema originalne glazbe, nego su iskorišteni arhivski zvukovi.

Film dosljedno i autentično, gotovo programatski, rabi stilizaciju u animaciji organski sraslu s originalnom likovnom ikonografijom. Maksimum dramatičnosti postiže se minimumom animacijskih sredstava, štednja u pokretima urasla je u grandioznu dramaturgiju i postaje vrhunsko kreativno načelo redukcije. Dramatičnost i filigranska režija postižu se čak i slućenom radnjom koja se zbiva izvan kadra.

Film je idealan susret crteža i pokreta tjeranih izvrsnim scenarijem — metaforom o odnosu čovjeka i prirode, personificirane u jednoj muhi. I čovjek i muha ponašaju se, logično, agresivno jedno prema drugome, no kada agresivnost dosegne dramatične i simbolično bizarne razmjere, oboje će shvatiti kako je jedini mogući uvjet opstanka kompromis. Petnaest godina poslije Cronenberg će umjesto kompromisa ponuditi sintezu.

Unatoč prijetećim slutnjama sveopće kataklizme, film na ganutljivo jednostavan način pruža nadu, prelijevajući se i preko rubova jasno postavljena autorova osobnog pesimizma.

Tim filmom Šaco nam je doista poslao poruku kakvu se nije usudio formulirati u svakodnevnom životu.

Razumjeli smo se.

Daniel Rafaelić

Kronika: listopad 2002-siječanj 2003.

3. X-18. X.

U MM centru SC-a u Zagrebu tijekom listopada održane su projekcije njemačkog eksperimentalnog filma 90-ih, ciklus filmskih remek-djela (*Atalanta* Jeana Vigoa) te izbor iz recentnih talijanskih i francuskih umjetničkih videofilmova.

5. X.

Film Dalibora Matanića *Fine mrtve djevojke* imao je zagrebačku premijeru. Ovaj je film na prošlom, 49. izdanju filmskoga festivala u Puli, nagrađen sa pet *Zlatnih arena* (za film u cjelini, režiju, produkciju, sporednu žensku i mušku ulogu) te Nagradu publike (4,25) i Nagradu kritike *Oktavijan* (4,4).

10. X-15. X.

U Zagrebu, Osijeku, Splitu i Rijeci održana je, kao i prošle godine, revija filmova *Stella film special*. Prikazani su, pretpremijerno, filmovi *Bili smo vojnici (We Were Soldiers)* Randalla Wallacea, *Cijena straha (The Sum of All Fears)* Aldena Robinsona, *XXX* Roba Cohena, *Nesanica* Cristophera Nolana, *Tajna podmornice K-19 (K-19: The Widowmaker)* Kathryn Bigelow, *Moje grčko vjenčanje (My Big Fat Greek Wedding)* Nie Vardalos, *Fine mrtve djevojke* Dalibora Matanića, *Kung fu nogomet (Shaolin Soccer)* Stephena Chowa, *Sretan bijeg (Lucky Break)* Petera Cattanea, *Grad na obali (City by the Sea)* Michaela Catona Jonesa, *Savršena (Reply-Kate*) Franka Longoa, *Femme fatale* Briana DePalme *i Poziv za Saru (Serving Sarah)* Reginalda Hudlina.

11. X.

Filmski je centar u listopadu prikazao dvije retrospektive: Ingmara Bergmana i Branka Bauera. Od Bergmanovih filmova prikazani su *Osmijesi ljetne noći* (1955), *Sedmi pečat* (1957), *Divlje jagode* (1957), *Tišina* (1963), *Lice* (1958), *Krici i šaputanja* (1973), *Jesenja sonata* (1978), *Fanny i Alexander* (1982), *Poslije probe* (1984) i *Karinno lice* (1986). Također su prikazana i dva dokumentarca Gunnara Bergdhala: *Bergmanov glas* (1997) i *Intermezzo* (2002). U ciklusu Branka Bauera prikazani su *Sinji galeb* (1953), *Milijuni na otoku* (1955), *Samo ljudi* (1957), *Tri Ane* (1959), *Prekobrojna* (1962), *Nikoletina Bursać* (1964), *Zimovanje u Jakobsfeldu* (1975) i *Salaš u Malom Ritu* (1976).

18-31. XI.

U Berlinu su održani *Hrvatski filmski dani*. U ciklusu *Novi hrvatski film* prikazani su *Sami* Lukasa Nole, *Kraljica noći* Branka Schmidta, *24 sata* Gorana Kulenovića i Kristijana Milića, *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson i *Prezimiti u Riju* Davora Žmegača. U cjelini *Povijest* prikazani su *Kamenita vrata* Ante Babaje, *Koncert* Branka Belana, *U gori raste zelen bor* Antuna Vrdoljaka, *Život sa stricem* Krste Papića, *Imam 2 mame i 2 tate* Kreše Golika i *Oficir s ružom* Deana Šorka. Održana je i retrospektiva Zorana Tadića sastavljena od igranih filmova *Ritam zločina* i *Treća žena* te dokumentaraca *Druge* i *Pletenice*. Također je prikazan izbor klasika te novih filmova iz hrvatske animirane produkcije, kao i izbor dokumentarnih filmova.

21-27. X.

U zagrebačkoj Kinoteci održan je tradicionalni pregled najnovije češke filmske produkcije. Prikazano je sedam filmova nastalih u posljednje tri godine. Prikazani su filmovi *Klipani* Zdenka Tyce, *Otesanko* Jana Švankmajera, *Povratak u jesen* Georgea Agathonikiadisa, *Samotnjaci* Davida Ondričeka, *Paralelni svjetovi* Petra Vaclava i *Izlet* Alice Nellis.

23. X-9. XI.

U MM centru SC-a u Zagrebu predstavljena je suvremena umjetnička scena Quebeca. U sklopu raznih programa (izložbe, videoart, predavanja, performansi) prikazana su i tri filma: *The Renewal of Documentary*, *Docu-fiction* i *The State of Video*.

25. X.

U Zagrebu je održana premijera filma *Serafin, svjetioničarev sin* Vicka Ruića.

28. X-4. XI.

Filmski centar u ciklusu Tjedan austrijskog angažiranog filma prikazao je filmove: *Treba računati s gubitkom* (1992) i *Pasji dani* (2001) Ulricha Seidela, *Jugofilm* (1997) Gorana Rebića, *Suzie Washington* (1998) Floriana Flickera, *Sjeverni rub* (1999) i *Sunčeve pjege* (1998) Barbare Albert, *Lovely Rita* (2001) i *Flora* (1995) Jessice Hausner, *Strankinja* (1999) Götza Spielmanna, *Moja Rusija* (2002) Barbare Gräftner, *Pripyat* (1999) Nikolausa Geyrhaltera te *Ljetni praznici* (1997) Antonina Svobode.

29. X.

Kratkometražni animirani filmovi u produkciji Zagreb filma *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* Gorana Trbuljaka, *Kao nekim čudom* Ivane Guljašević i *Priča prva* Darka Bakliže, sudjelovat će na 2. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma FIKE 2002 — Festival Internacional De Curtas Metragens de Évora, u Portugalu (15-23. studenoga 2002). Trbuljakov film sudjelovat će i službenom programu 20. festivala kratkometražnog filma, Festival Tous Courts, u Aix-en-Provenceu u Francuskoj (3-7. prosinca 2002), kao i na 12. smotri kratkometražnog filma u Rio de Janeiru (28. studenoga — 8. prosinca 2002). Na festival u Rio de Janeiru prijavilo se 750 filmova iz cijeloga svijeta.

30. X.

Film Dalibora Matanića *Fine mrtve djevojke* na sastanku komisije Društva hrvatskih filmskih djelatnika proglašen je hrvatskim kandidatom za *Oscara*.

1. XI.

U Sinju i okolici redateljica Emily Young snima film *Hellen of Peckam*. U filmu glume Peter Mullan i Ingeborga Dapkunaite. Izvršna producentica filma je Cat Villiers.

5-10. XI.

Na 24. međunarodnom festivalu nezavisnog filma u Bruxellesu, koji će se održati od 5. do 10. studenog 2002. godine, autor proslavljene zagrebačke škole crtanog filma Borivoj Dovniković Bordo predstavio se retrospektivom sačinjenom od dvanaest filmova: *Lutkica, Bez naslova, Ceremonija, Znatiželja, Krek, Čudna ptica, Ljubitelji cvijeća, Putnik drugog razreda, N. N., Škola hodanja, Jedan dan života* i *Uzbudljiva ljubavna priča*.

5. XI-30. XI.

Filmski centar prikazao je ciklus filmova Michaela Powella i Emerica Pressburgera. Održane su projekcije filmova *49. paralela* (1941), *Život i smrt pukovnika Blimpa* (1943), *Canteburyska priča* (1944), *Znam kuda idem* (1945), *Pitanje života i smrti* (1946), *Crni narcis* (1947) i *Crvene cipelice* (1948).

U ciklusu filmova Pupija Avatija održane su projekcije filmova *Noi tre* (1984), *Regal odi Natale* (1986), *La via degli angeli* (1999) i *Storia di ragazzi e di ragazze* (1989).

7. XI.

Film Snježane Tribuson *Ne dao Bog većeg zla* dobio je poziv za sudjelovanje na 13. međunarodnom filmskom festivalu *Life* u Ljubljani i na 43. međunarodnom filmskom festivalu u Solunu, koji se održavaju tijekom studenoga.

19. XI.

U produkciji Interfilma iz Zagreba i HRT-a u utorak je počelo snimanje dugometražnog igranog filma *Ovce od gipsa* redatelja Vinka Brešana, po romanu Jurice Pavičića. Koscenaristi filma su Brešan i Pavičić. U glavnim su ulogama Leon Lučev, Alma Prica, Krešo Mikić, Dražen Kuhn, Bojan Navojec, Marinko Prga te prvi put nakon 1990. i Mirjana Karanović.

U zagrebačkom Kulturno informativnom centru u Preradovićevoj 5, s početkom u 19.00 sati, održana je tribina *Oskarovci na Animafestu*. Na tribini su prikazani britanski film *The Wrong Trousers* Nicka Parka, dobitnik *Oscara* 1993. godine, te američki film *Mona Lisa Descending a Staircase* Johna Gratza, dobitnik *Oscara* 1992. Gosti tribine bili su organizacijska direktorica *Animafesta* Margit Antauer i teoretičar Hrvoje Turković, a tribina je organizirana u suradnji s *Animafestom,* ASIFA-om i Kulturno informativnim centrom.

21-24. XI.

U zagrebačkoj Kinoteci održani su *Bavarski filmski dani* u suradnji FilmFernsehFonds Bayern i MM Centra SC-a iz Zagreba te Goethe Instituta iz Zagreba. Prikazani su filmovi *Quiero ser* (1999) Floriana Gallenbergera, *Eksperiment* (2000) Olivera Hirschbiegela, *Rivers and Tides* (2000) Thomasa Riedelscheimera, *Vaya con Dios* (2001) Zoltana Spirandellia, *Fassbinder u Hollywoodu* (2002) Roberta Fischera i Ulli Lommel, *Nigdje u Africi* (2001) Caroline Link i *Osamljenost krokodila* (2000) Jobsta Oetzmanna.

25. XI.

Na 2. međunarodnom festivalu kratkog filma u Evori, Portugal — FIKE 2002 (15-23. studenoga 2002) Goran Trbuljak i Ivana Guljašević osvojili su nagrade za svoje kratkometražne animirane filmove u proizvodnji Zagreb filma. Film Gorana Trbuljaka *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad* dobitnik je nagrade za najbolji animirani film. Film Ivane Guljašević *Kao nekim čudom* proglašen je pobjednikom u kategoriji petominutnog filma. Tema koju autorica aktualizira u filmu proces je odrastanja.

22-24. XI.

U Splitu je održana 34. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva (vidi tekst D. Nenadić u ovom broju *Ljetopisa*).

Izvršni odbor Hrvatskog filmskog saveza, na sjednici održanoj 14. studenoga 2002, donio je jednoglasnu odluku o dodjeli ovih godišnjih priznanja Hrvatskog filmskog saveza:

I. POVELJA Hrvatskog filmskog saveza — ZA ŽIVOTNI DOPRINOS dodjeljuje se Ivanu Martincu za izniman autorski prinos filmskoj umjetnosti i umjetničkom životu Hrvatske, Krunoslavu Heidleru za poseban organizacijski doprinos razvoju filmske i video umjetnosti u Hrvatskoj. Priznanje se sastoji od povelje i zlatne značke Hrvatskoga filmskog saveza.

II. PLAKETA Hrvatskog filmskog saveza — ZA GODIŠNJI PRINOS dodjeljuje se Miroslavu Klariću za iznimna organizacijska postignuća na području filmskog i video-

stvaralaštva mladih. Priznanje se sastoji od diplome i zlatne značke Hrvatskog filmskog saveza.

III. POSEBNO PRIZNANJE Hrvatskog filmskog saveza dodjeljuje se Borisu Poljaku za iznimna organizacijska postignuća koja su pridonijela razvoju filmske i video-djelatnosti. Priznanje se sastoji od diplome i zlatne značke Hrvatskoga filmskog saveza.

3. XII-17. XII.

Filmski centar u ciklusu filmova Wernera Herzoga prikazao je igrane filmove: *Znaci života* (1967), *Fatamorgana* (1970), *I patuljci počinju mali* (1970), *Aguirre, gnjev božji* (1972), *Srce od stakla* (1976), *Strozek* (1976/78), *Woyzeck* (1978) i *Cobra Verde* (1987) te dokumentarne filmove *Moj najdraži neprijatelj* (1999) i *Zemlja šutnje i tmine* (1971).

5. XII.

U zagrebačkom kinu Europa održana je hrvatska premijera filma Andreja Košaka *Zujanje u glavi*, prve poslijeratne slovensko-hrvatske koprodukcije.

17. XII.

U prostorijama Kulturno informativnog centra u Zagrebu održana je tribina Zagreb filma na temu *Tako su počeli — Debitantski crtani filmovi velikana Zagreb filma*. Na tribini su prikazani filmovi: *Kako se rodio Kićo* Dušana Vukotića, *Proljetni zvuci* Aleksandra Marksa, *Peti* Pavla Štaltera i Zlatka Grgića, *Elegija* Nedeljka Dragića, *Izvana i iznutra* Joška Marušića i *Album* Krešimira Zimonića. Gosti tribine su autori Joško Marušić, Darko Kreč i Krešimir Zimonić. Tribina je organizirana u suradnji s ASIFA-om i Kulturno informativnim centrom.

27. I-30. I.

U MM centru SC-a održana je retrospektiva filmova Lotte Reiniger. Prikazani su filmovi *Avanture princa Ahmeda* (1923-1926), *Carmen* (1933), *Papageno* (1935), *Uspavana ljepotica* (1954), *Kalif Storch* (1954), *Skakavac i mrav* (1954), *Dr. Doolitle i njegove životinje* (1928) kao i dokumentarac *Umjetnost Lotte Reiniger* (1953/1971). U nastavku programa u MM-u prikazan je film *Super snaga čudnih ljudi* (2002) Vlatke Vorkapić, te film *Borovi i jele — Sjećanje na život u socijalizmu* (2002) Sanje Iveković.

28. I.

Filmom *Carevo novo ruho* (1961) u Filmskom centru započeo je ciklus filmova Ante Babaje. Bit će još prikazani *Breza* (1967), *Mirisi, zlato i tamjan* (1971), *Izgubljeni zavičaj* (1980) i *Kamenita vrata* (1992).

31. I-8. II.

Animirani film autora Gorana Trbuljaka *Svaki je dan za sebe, svi zajedno nikad*, u proizvodnji Zagreb filma, uvršten je u službeni program međunarodnoga festivala kratkometražnog filma, Clermont-Ferrand Short Film Festival 2003, koji će se održati od 31. siječnja do 8. veljače 2003. u Francuskoj. Na festival je prijavljeno 1696 filmova iz 78 zemalja, dok je selekciju prošlo samo 79 filmova.

2. XII.

U osječkom HNK, na svečanoj sjednici Gradskog vijeća Osijeka, u povodu Dana grada, gradonačelnik Zlatko Kramarić uručio je tradicionalna priznanja zaslužnim pojedincima i kolektivima, među kojima su i autori crtanoga filma, Zlatko Bourek i Bordo Dovniković. Zlatko Bourek dobio je godišnju nagradu *Pečat Grada Osijeka*, a Borivoj Dovniković Bordo *Grb Grada Osijeka* za iznimna dugogodišnja ostvarenja na području kulture.

27. XII.

Zagrebačku premijeru imao je film Mladena Jurana *Potonulo groblje*, u produkciji Inter filma i HRT-a.

21. I.

U Kulturno informativnom centru u Zagrebu održana je tribina Zagreb filma o temi Mladi autori Zagreb filma. Na tribini su prikazani filmovi *Priča prva* Darka Bakliže, *Kao nekim čudom* Ivane Guljašević, *Kljucanje* Ana Marije Vidaković, *Ljubimac* Stiva Šinika i *Kolač* Daniela Šuljića. Gosti tribine bili su autori Darko Bakliža, Ivana Guljašević, Ana Marija Vidaković, Stiv Šinik i Daniel Šuljić. Voditelj tribine je Boško Picula. Tribina je organizirana u suradnji s ASIFA-om i Kulturno informativnim centrom.

U Klubu studenata elektrotehnike — KSET prikazani su animirani filmovi Daniela Šuljića, među kojima se izdvajaju nagrađivani filmovi *Kolač* i *Film s djevojčicom*, nastali u Zagreb filmu, kao i filmovi *Evening Star* i *Sunce, sol i more*. Filmovi Daniela Šuljića sudjelovali su na više od 130 nacionalnih i internacionalnih filmskih festivala u Annecyju, Zagrebu, Hirošimi, São Paulu, Utrechtu, Esphinu i dr.

29-30. I.

Goethe-Institut Inter Nationes Zagreb prikazao je 29. i 30. siječnja deset nijemih i zvučnih filmova Karla Valentina (1882-1948), filmskoga pionira i svestranog medijskog umjetnika, čije duhovite filmske minijature i danas oduševljavaju kino-publiku.

27. I.

U Lepoglavi su održani dani posvećeni umjetniku Ivanu Krstitelju Rangeru (1700-1753). Među brojnim manifestacijama koje se održavaju u proglašenoj Rangerovoj godini prikazan je i film Marije Mirković o Rangeru, najpoznatijem po oslikavanju freskama zidove crkve Sv. Marije u Belcu.

Bibliografija

Knjige / Books

Ante Babaja / Grupa autora, ur. Ante Peterlić, Tomislav Pušek, Nakladni zavod Globus, 2002. (Serija Portreti), 235 str. — Bibliografija — Kazalo imena — ilustr. c/b.

ISBN 953-167-153-2
UDK 791.44.071 Babaja, A.

Sadržaj: Ivo Škrabalo: *Predgovor* — A. Peterlić: *A. Babaja u kontekstu hrvatskog i svjetskog filma* — Hrvoje Turković: *Umjetnost kao osobni* program — J. Pavičić: *Babaja i Novak: Iskustvo insularnosti* — Silvestar Kolbas: *Slikovni stil A.* Babaje — I. Paulus: *Glazba u igranim filmovima A. Babaje* — D. Radić: *A. Babaja — Filmografija — Biografija* PRILOZI: R. Marinković: *Okrutnost svijeta i užas postojanja* — N. Polimac: *Izgubljeni zavičaj: čuđenje za budućnost* — M. Pansini: *Kamenita vrata* — S. Novak: *Zavirivši u Babajinu radionicu* — D. Radić i V. Sever: *Razgovor sa Babajom* — V. Sever: *Summary* — D. Radić: *A. Babaja — Bibliografija*.

Irena Paulus,
Glazba s ekrana: Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine / Irena Paulus; Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo: Hrvatski filmski savez, 2002. (Serija Muzikološke studije =Series Studies in musicology; br. 6) (Filmološke studije = Studies in musicology; br. 1) — 504. str. — Bibliografija — Kazala — Bilješka o autorici; ilustr. c/b

ISBN 953-6090-21-X (Hrv. muzikološko društvo),
ISBN 953-96219-6-8 (Hrv. filmski savez).
UDK: 91.43:782>(497.5)"1942/1990"
78:791.43>(497.5)"1942/1990"
I. Filmska glazba — Hrvatska
420507129

Sadržaj: Predgovor (Hrvoje Turković) — Skica za uvod — I. POČECI: 1. Veterani — Ivo Tijardović — Fran Lhotka — 2. Trolist iz 1906 — Boris Papandopulo — Milo Cipra — Ivan Brkanović — 3. Skladatelji različitih stilskih usmjerenja — Bruno Bjelinski — Silvije Bombardelli — Dragutin Savin — II. GENERACIJA TRIDESETIH: FILMSKI SKLADATELJI IZ LJUBAVI I UVJERENJA: 1. Glazbeni odjel u »Dubrava filmu« — Vladimir Kraus-Rajterić — Živan Cvitković — Anđelko Klobučar — 2. Slobodnjaci iz krugova »zabavne« glazbe — Nikica Kalogjera — Miro Belamarić — Alfi Kabiljo — Arsen Dedić — III. JAZZ... ANIMIRANI FILM... JAZZ: Miljenko Prohaska — Tomislav Simović. Bibliografija. Pogovor (Stanislav Tuksar), Kazalo imena i naslova. Kazalo pojmova. SUMMARY: Music From the Screen. Croatian Film Music From 1942 Till 1990.

Ante Peterlić,
Studije o 9 filmova / Ante Peterlić; Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2002. (Serija *Filmološke studije*), 208 str., Kazala, Bilješka o autoru, ilustr., c/b

Likovno uređenje: Luka Gusić
Tiskara: C. B. PRINT-Samobor
ISBN 953-96219-9-2
UDK 791. 43 (100)"193/196"(049.3)
I. Igrani film — Studije i kritike
42110888112

Sadržaj: Predgovor — 1. Fritz Lang: *M* (1931) — 2. Jean Renoir: *Pravilo igre* (1939) — 3. Orson Welles: *Građanin Kane* (1941) — 4. Alfred Hitchcock: *Vrtoglavica* (1958) — 5. Howard Hawks: *Rio Bravo* (1959) — 6. Jean-Luc Godard: *Do posljednjeg daha* (1960) — 7. Alain Resnais: *Prošle godine u Marienbadu* — 8. Federico Fellini: *Osam i pol* (1963) — 9. Stanley Kubrick: *2001: Odiseja u svemiru* (1968).

Slavoj Žižek,
Sublimni objekt ideologije / Slavoj Žižek, Zagreb — Sarajevo: Arkzin — Društvo za teorijsku psihoanalizu. 2002. (Serija Užitak), preveli Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek. (*The Sublime object of ideology*, London and New York: Verso, 1989), 321. str., Bibliografija, Kazalo, Napomena izdavača, ilustr., c/b.

ISBN 953-6542-19-6

Sadržaj: Zahvale — Umjesto predgovora ovom izdanju (S. Žižek) — Uvod — I. DIO. SIMPTOM: 1. Kako je Marx izumio simptom? (Marx, Freud: analiza forme / Nesvjesno robne forme / Društveni simptom / Fetišizam robe / Totalitarni smijeh / Cinizam kao oblik ideologije / Ideološka fantazma / Objektivnost vjerovanja / Zakon je zakon / Kafka, kritičar Althussera / Fantazma kao oslonac realnosti / Višak vrijednosti i višak užitka); 2. Od simptoma do sin-

thoma (Dijalektika simptoma: Povratak u budućnost / Ponavljanje u povijesti / Hegel avec Austen / Dva hegelovska vica / Vremenska zamka. Simptom kao realno: Titanic kao simptom / Od simptoma do sinthoma / U tebi više od tebe samog / Ideološki jouissance) — II. DIO. MANJAK U DRUGOM: 3. »Che Vuoi?« (Identitet: Ideologijsko prošivanje / Deskriptivizam u opreci s antideskriptivizmom / Dva mita / Rigidni označitelj i objet a / Ideologijska anamorfoza. Identifikacija: Retroaktivnost značenja / Učinak retroverzije / Slika i pogled / Od i (a) do I (A). S onu stranu identifikacije: Che vuoi? / Židov i Antigona / Fantazma kao zaslon želje Drugog / Nekonzistentno Drugo Jouissance / Prolaženje kroz društvenu fantazmu); 4. Samo dvaput se umire (Između dviju smrti / Revolucija kao ponavljanje / Perspektiva posljednjeg suda / Od Gospodara do Vođe) — III. DIO. SUBJEKT: 5. Koji je subjekt Realnog? (Nema metajezika / Falički označitelj / Lenjin u Varšavi / Antagonizam kao realno / Nametnuti izbor slobode / Coincidentia Opositorum / Još jedan hegelijanski vic / Subjekt kao odgovor realnog / S (A), a, f / Subjekt za kojeg se pretpostavlja da.../ Pretpostavljeno znanje / Strah od pogreške je... pogreška sama / Nadosjetilno je dakle privid kao privid); 6. »Ne samo kao supstancija, već također i kao subjekt« (Logika sublimnosti / Duh je kost / Bogatstvo je jastvo / Postavljajuća, izvanjska i određujuća refleksija / Postavljanje pretpostavki / Pretpostavljanje postavljanja).

Katalozi / Catalogues

15. svjetski festival animiranih filmova — Zagreb, 2002, katalog

Nakladnik: 15. svjetski festival animiranih filmova Zagreb '02 — za nakladnika: Erika Krpan — graf. dizajn: Slobodan Tadić — ur.: Margit Antauer. filmografija: Ivana Skračić — tisak: Grafex, Zagreb. Ilustrirano (boja i c/b), dvojezično (hrv. i engl.), 216 str.

Sadržaj: Dragi gosti — ASIFA — Impresum — Nagrade — Dnevni program — Suci — Službeno natjecanje (filmovi) — Studentsko natjecanje (filmovi) — Filmovi izvan natjecanja — Posebni programi — Tko je tko? — Indeks.

15. svjetski festival animiranih filmova, Posebni programi — Zagreb 2002, katalog

Nakladnik: 15. svjetski festival animiranih filmova Zagreb '02 — za nakladnika: Erika Krpan — graf. dizajn: Slobodan Tadić — ur.: Margita Antauer — filmografija: Ivana Skračić — tisak: Grafex, Zagreb — Ilustrirano (c/b), dvojezično (hrv. i engl.), 2x39 str.

Sadržaj: *Paul Driessen — Tihi ikonoklast* (P. Wells) — *Blistave nijanse mraka — filmska animacija Pjotra Dumale* (M. Ajanović) — *Victor Bergdahl, otac švedske animacije* (A. Marko-Nord) — *Radovan Domagoj Devlić* (D. Gačić) — *In memoriam — Animacija u BiH* (R. Šešić) — *Sjeverna svjetla — o norveškoj animaciji* (G. Strom) — *Izvan NFB-a — kanadska animacija u 21. stoljeću* (Ch. J. Robinson) — *Povijest japanske animacije — Japanska animacija danas — Naši počeci — Duga film* (B. Dovniković-Bordo) — *Aardman — Priče iz davnine — Videodružina Gimnazije Karlovac*.

4th Motovun Film Festival, Motovun, 2002, katalog

Izdavač: Motovun Film Festival d. o. o. — za izdavača: Boris T. Matić — ur.: Igor Mirković — autori tekstova: Josip Visković, Zoran Lazić — oblikovanje: Bruketa & Žinić — tisak: Copygraf. Ilustrirano — c/b — naklada 800 primjeraka, 174 str.

Sadržaj: Kazalo — Dragi prijatelji — Tko je tko — Glavni program — Nagrade — In Memoriam Branko Bauer (1921-2002) — Made in Hong Kong — 3Z — Motovun Online — 50 godina F. Škubonje — Događanja — Index, hvala, impresum — Pokrovitelji.

49. Pula Film Festival, Pula, 20-25. srpnja 2002, katalog

Izdavač: 49. Pula film festival, za izdavača: Armando Debeljuh, ur.: Miodrag Kalčić, suradnik: Alina Lovrečić, oblikovanje: Alfio Klarić, tisak: Tiskara Bibulić. Ilustrirano, naklada 1000 primjeraka, 74 str.

Sadržaj: Festivalska uprava, str. 2; Festival hrvatskoga filma, str. 6; Festival europskoga filma, str. 22; Toplo-hladno/regionalni program/izvan konkurencije, str. 44; Nagrade i ocjenjivački sud, str. 57, Specijalne projekcije/festivali, str. 61; Sponzori, str. 66.

7. međunarodni festival novog filma/ The International Festival of New Film, Split, 2002, katalog

Nakladnik Međunarodni festival novog filma. — prijevod: Ivana Brajković, Mirjana Čanić, Jelena Novaković, Nela Tomić. — dizajn kataloga i plakata: Studio Ljubičić. — program: Željko Blaće, Ana Dević, Joško Jerončić, Branko Karabatić, Marcell Mars, Ivica Mitrović, Tamara Visković. — direktor festivala: Branko Karabatić. — koordinator festivala: Joško Jerončić. — tajnica festivala: Dijana Anić — str. 107; ilustr. (hrvatski/engleski)

Sadržaj: Filmska konkurencija / Filmski žiri / Videokonkurencija / Videožiri / Novi mediji / Žiri novih medija / Fokus / Slika / Forum / Posebna nagrada / Retrospektive / Nagrada publike / Predavanja, prezentacije / Impresum / Sponzori.

34. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, 22-24. 11. 2002, Split, Kinoteka, Zlatna vrata Izdavač: Hrvatski filmski savez, za izdavača: Hrvoje Turković, ur.: Vera Robić-Škarica, graf. ur. i tisak: C. B. Print, Samobor, Vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga i diploma: Lana Vitas. Ilustrirano, naklada: 500 primjeraka.

Sadržaj: Impresum — 50 godina Kinokluba Split (J. Fiamengo) — Program Revije (projekcije Revije i Posebni programi) — Ocjenjivački sud — Revijske brojke.

50 godina kino kluba Split, katalog filmova 1952-2002.

Nakladnici: Kino klub Split, Hrvatski filmski savez, urednik: Zdravko Mustać, redakcija: Radomir Đurđević, Igor Lušić, Matko Maleš, oblikovanje naslovnice: Lana Vitas, grafički ur.: Igor Čaljkušić, Priprema i tisak: Columna, Split, 45 stranica, ilustrirano, naklada 1000 primjeraka.

ISBN 953-96219-9-2

Sadržaj: Predgovor: Zdravko Mustać — objašnjenje kratica — katalog po godinama — index imena.

Časopisi / Magazines

Hollywood/filmski magazin; god. VIII, br. 85, studeni 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 — Neo(ultra)konzervativni moral (piše Oleg Sladoljv Jolić) — Hot line — Panoptikum: James Bond: 40 godina, 20 filmova (piše Maja Ortynski) — Pinocchio: Hit nad hitovima (piše Sanja Radović) — Jugoslavija: Domaći filmovi box-office rekorderi (piše Miran Stihović) — Iz susjedstva: Novi Kenovićev film (piše Maja Ortinsky) — Fenomeni: *Noć vještica* — praznik za horore (piše Dean Šoša) — Intervju: Al Pacino (pripremile Aida Mandich i Sanja Radović) — Novo u kinima — Cro kino business (piše Kristina Dukić) — Duga mračna noć film by Antun Vrdoljak (piše Sanja Radović) — Cro film: Partija vam nije crkva druže Tomac! (piše Dean Šoša) — Popularna književnost ili film: Put u propast ili uspjeh (piše marina Vuletić) — Portert: Doug Liman — Pretpremijere: *The quiet American* (piše Marina Vuletić) — Novo u videotekama — Heineken pretpremijera: Chicago (piše Marina Vuletić) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Cinemania — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII, br. 86, prosinac 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: Prodavanje magle (piše Oleg Sladoljev Jolić) — Hot line — Preview: *Kaena: The Prophecy* (piše Sanja Radović) — Panoptikum: Država ukida financiranje filmova (piše Lidija Prskalo); Yu blockbuster (piše Rajko Radovanović) — Panoptikum: prvi pogled (pišu Maja Ortinsky i Marina Vuletić) — Intervju: Daniel Radcliff (Biti Harry Potter) (pripremile Aida Mandich i Sanja Radović) — Trendovi: Srednja Europa s potpisom Hollywooda (piše Kristina Dukić) — Novo u kinima — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Motivi: Vjenčanja iz filmskog neba (piše Dragan Rubeša) — Cro film business i kinematografija (pripremile Lidija prskalo i Snježana Levar) — Gori vartra by Pjer Žalica — Flopovi: Deset naj-gubitnika (pripremila Marina Vuletić) — Novo u videotekama — Portret: Frances McDormand Celuloidna kameleonka (piše Snježana Levar) — Portret: Judi Dench Dama s (bondovskim) pokrićem (piše Maja Ortinski) — Pretpremijera: *Solaris* (piše Maja Ortinski) — Heineken pretpremijera: *Catch me if you can* (piše Nevena Ljubišić) — Dragi Hollywoode (pisma čitatelja) — Cinemania — Klasične scene.

Hollywood/filmski magazin; god. VIII, br. 87, siječanj 2003. (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: Prozac nation (piše Oleg Sladoljev Jolić) — Hot line — USA preview 2003. Provjerene formule i pokoji orginali (piše Snježana Levar) — Heineken pretpremijera: *Terminator 3 Rise of the machines* (piše Dijana Štambuk) — Intervju: Elijah Wood Ja sam Frodo Baggins (pripremile Aida Mandich i Sanja Radović) — Najbolji filmovi godine by Redakcija Hollywooda — Novo u kinima — Prijateljsko uvjeravanje Petra Krelje — Cro film/video business i kinematografija (pripremile S. Radović i L. Sever) — 50 najmoćnijih hollywoodskih filmaša (piše Sanja Radović) — Osobni stav: »Sportska odijela« ili gerijatrijska faza starog tradicionaliste Clinta Eastwooda (piše Rajko Radovanović) — Novo u videotekama — Kakva je bila 2002. video/DVD godina? (piše Vlado Ercegović) — Panoptikum: 15. Felix — u znaku Almodovara i Pričaj s njom! (piše Sanja Radović) — Portret: Leonor Watling (piše Marija Šegrt) — Gubitaši box-officea (piše Marko Njegić) — Kako napraviti savršenog akcijskog junaka — Musa Korejski artizam (piše

Dragan Rubeša) — Hero (piše Sanja Radović) — Portret: Samuel L. Jackson (piše Rajko Radovanović) — Cinemania — Greške na filmu.

Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog saveza; god. X, br 40, 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: dr. Hrvoje Turković — Idejno i grafičko rješenje: Goran Trbuljak — Lektorica: Saša Vagner-Perić — Tehničko uređenje i tisak: C. B. Print Samobor — Adresa uredništva: HR-10000 Zagreb, Dalmatinska 12, tel/faks: (385 1) 48 48 764

Sadržaj: 34. REVIJA HRVATSKOG FILMSKOG I VIDEOSTVARALAŠTVA: Diana Nenadić: Dijalog u Splitu; Petar Krelja: Animacija: bez anomije, ali s fizionomijom!; Zoran Tadić: Široki raspon dokumentarizma; Ante Peterlić: Igrani film: dominacija dosjetke; Dan Oki: Eksperiment: okretanje 'gledljivim filmovima'; Nagrade 34. revije

Godišnje nagrade Hrvatskog filmskog saveza; Prijavljeni i prikazani radovi na 34. reviji; MARTINAC: Duško Popović: Treba vidjeti svaki kadar...; Ernest Gregl: Čudnovata događanja ili restauracija 8 mm filmova Ivana Martinca; KRAF i MORE 2002: Branko Kukurin: KRAF 2002; Pristigli i prikazani radovi — KRAF 2002.

More 2002; PRIGODE: Marcella Jelić: Što nakon Kinoteke bivše Jugoslavije?;

Marijan Krivak: Akcije... Emocije... Reakcije; Milana Paić: Šokantan Eksperiment (intervju s Christianom Berkelom); Marijan Krivak: O tjednu austrijskoga angažiranog filma; Marija Ratković: 3. međunarodni videofestival — TOTI

Ivan Ladislav Galeta: Simpozij i izložba *Vision*; Marija Ratković: Strašno volim djecu i volim raditi s njima! (razgovor sa Snježanom Tribuson); NOVE KNJIGE: Inga Tomić-Koludrović: Teorijski i autorski isprofiliran pristup filmu (o knjizi A. Peterlića *Studije o 9 filmova*); Nikša Gligo: Studija najviših muzikoloških standarda (o knjizi I. Paulus *Glazba s ekrana*); MEDIJI U NASTAVI: Vesna Średl: Što u ono kauboji?; Krešimir Mikić: Mediji u vrtiću (III); Krešimir Mikić: Internetske stranice koje pomažu u nastavi medijske kulture (III); KLUBOVI: Vedran Šamanović: Burna jesen KK Zagreb; Goran Kovač: Od audicije do premijere; *** Novosti iz ŠAF-a; REAGIRANJA: Miroslav Mikuljan: Ugovori kojima se nije žurilo;

MOZAIK; FESTIVALI / NATJEČAJI; KALENDAR HRVATSKOG FILMSKOG SAVEZA U 2003; Naslovna stranica: iz filma *Zozara* Matka Burića.

Leksikon preminulih

Leopold Fabiani, hrv. animator (Sevnica; blizu Zagreba, 1928 — Zagreb, 17. 1. 2003). Studirao je pravo, crtanim se filmom bavi od 1950. godine. Od osnutka Studija za crtani film u *Zagreb filmu* 1956. profesionalno radi, najčešće kao animator. Realizirao je veliki broj reklamnih i naručenih filmova, a prvi autorski film *Skrbnik* ostvario je 1973; ostali autorski filmovi: *Oktava straha* (1976), *Trnoruže* (1979), *Kasa* (1980), *Zimska želja* (1982), *Pipa* (1984). Kao animator radio je na pedesetak filmova, primjerice *Kauboj Jimmy* (1956), *Čarobni zvuci* (1957), *Bušo, hrabri izvidnik* (1958), *Jaje* (1959), *Surogat* (1961), *Mala kronika* (1962), *Igra* (1962) *Mini cat* (1971), *Najveći snjegović* (1971), *Vatrogasna priča* (1974) te na seriji *Profesor Baltazar*. Bavio se i ilustriranjem te opremom knjiga.

Zlatko Sačer, hrv. snimatelj, animator (Zagreb, 24. VIII. 1928. — Zagreb, 12. 2. 2003). radio je na više od sto namjenskih i umjetničkih filmova, npr. *Između usana i čaše* (D. Vunak, 1969), *Bijeg* (Z. Lončarić, 1969), kao glavni animator, *Školovanje* (1970), kao suredatelj (s Z. Bourekom), gl. animator i snimatelj, *Surogat* (D. Vukotić, 1961), kao snimatelj. Od 1971. radio je na element filmovima *Filmoteke 16*. Autor je dokumentarnog filma s animiranim segmentima *Corpora Delicata* (1976).

Hrvatske filmske internetske stranice

http://www.adu.hr — Akademija dramske umjetnosti.

http://www.adu.hr/hfs/index.htm — Hrvatska udruga filmskih snimatelja; podaci, vijesti, linkovi.

http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm — Hrvatski državni arhiv-Hrvatska kinoteka (osnovni podaci o fondovima i zbirkama).

http://www.cmmc.cjb.net/ — Hratska revija jednominutnih filmova (Požega) — pravilnik, prijavnica, kontakti.

http://www.corner.hr/film/index.asp — vijesti, recenzije, razgovori, linkovi.

http://www.dhfr.hr — Društvo hrvatskih filmskih redatelja; podaci o članovima i filmovima, vijesti, statut.

http://www.filmski-centar.org — stranice Filmskoga centra; podaci o projekcijama te prikazanim filmovima i njihovim autorima (arhiv), podaci o drugim djelatnostima Centra; linkovi s hrvatskim i stranim filmskim stranicama.

http://www.film.monitor.hr — podaci o novim filmovima, kino, video i DVD-recenzije, linkovi na strane filmske stranice s kritikama, vijestima te podacima o festivalima i nagradama.

http://www.hfs.hr — stranice Hrvatskog filmskog saveza; podaci o izdanjima Saveza (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Zapis,* filmološke knjige), podaci o djelatnostima saveza (projekcije, revije, festivali, Medijska škola, itd.).

http://hollywood.cro.net — stranice filmskoga časopisa *Hollywood*; informacije o časopisu i izdavačkoj kući Vedis, kontakti.

http://www.kkz.hr — stranice Kino-kluba Zagreb; članovi, filmovi, projekcije i druge djelatnosti, linkovi.

http://www.liburnia-film.croadria.com — Kino-video klub Liburnija, Rijeka; informacije, linkovi, KRAF.

http://www.mikrokino.com — multimedijski projekt *Mikrokino* samoborske Filmske autorske grupe Enthusia Planck; vijesti o projekcijama i drugim događanjima diljem Hrvatske, prijave na hrvatske i strane festivale i revije; podaci o autorima i filmovima.

http://www.motovunfilmfestival.com — stranice međunarodnoga festivala u Motovunu.

http://pulafilmfestival.com — stranice međunarodnoga festivala u Puli, vijesti, nagrade, filmografski podaci.

http://www.revijaamaterskogfilma.hr — stranice Revije amaterskog filma; podaci, komentari, itd.

http://www.splitfilmfestival.hr — stranice Međunarodnog festivala novoga filma u Splitu; o festivalu, nagrade, prošli festivali...

http://www.uazg.hr/medijska-kultura — medijska stranica Učiteljske akademije (vijesti, linkovi, filmovi, obavijesti za studente)

http://www.zagrebfilm.hr — stranice »Zagreb filma«

NAPOMENA: Tijekom sastavljanja ovoga popisa neke od stranica bile su u rekonstrukciji. Molimo čitatelje *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (osobito djelatnike filmskih institucija i klubova te organizatore festivala) da dojave u redakciju časopisa (na e-mail adrese navedene u impresumu) hrvatske filmske internetske adrese kojih nema na popisu. Također molimo da nas upozorite na pogreške.

Ispravci / Errata

1.

U prošlom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (31/2) greškom je ispušteno ime **Ive Polak**, prevoditeljice studije Meredith Goldsmith *Filmske granice i lik tragičke mulatkinje: »Imitacija života« i »Mali crni anđeli«*. Ispričavamo se prevoditeljici i čitateljima.

2.

In the *Summary* of **Damir Radić's** essay *A Decadent Pleasure of Theoretical Orgy* (in *Croatian Cinema Chronicle*, number 31/2, p. 322, line 5) the phrase »as exclusively biological-philosophical« should read »as exclusively biological-physiological«. We appologize to Mr. Radić and to our readers for this editorial mistake.

UDK: 791.43.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43.077"2002"

Diana Nenadić

Bez buke, prašine i bijesa

34. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, Split, 22-24. studenoga 2002.

Celuloidna nostalgija

Takozvani neprofesijski ili amaterski film u prošlom je desetljeću nekoliko puta dizao javnu prašinu. Kad god bi zavladala opća apatija zbog nesuvisla aktualnog uzorka profesionalne kinematografije, odvažan primjerak neprofesijskoga stvaralaštva imao je priliku postati slučajem dostojnim široke medijske pozornosti. Ozloglašeni 'profići' pritom bi dobivali kritičke 'packe' kako bi ih amateri mogli učiti snimati filmove. Dakako, vrlo brzo pokazalo bi se da su 'buka i bijes' uglavnom pretjerani, jer se sličan uspjeli zgoditak, redovito obilježen i (ne)profesijskim gafovima, istomu amateru više ne bi posrećio ni u kinematografiji ni u medijskoj recepciji, pa bi sve opet bilo po starom. Jedina iznimka u tom su smislu bili eksperimentalni i videoradovi, jer je upravo Revija bila i još jest prvi njihov izlog prije pridruživanja profesionalnoj produkciji u drugim vrstama, recimo, na Danima hrvatskoga filma.

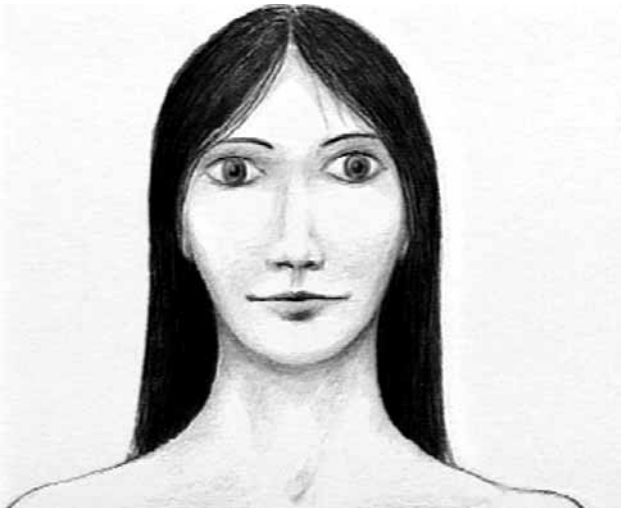
Uostalom, kako nas uvijek iznova uči tradicionalno putujuća godišnja revija filmskog i videostvaralaštva u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza, s nazivljem i s procjenom neprofesijskog filma treba biti oprezan. Jer, katkad nam je neprofesijska produkcija doista amaterska, u lošijem smislu te riječi, premda se to prikriva općenitom formulacijom 'filmsko i videostvaralaštvo'. I o tome što je tu film moglo bi se nadugo i naširoko govoriti, jer filmske vrpce na Reviji više i nema, osim ako se u nekoj svečanoj prigodi s kinoklubaških škrinja ne pobriše prašina i na ekran izmami kakav 'skrajcani' celuloidni primjerak iz boljih vremena.

Takva filmska vremena na ovogodišnjoj Reviji, održanoj u Splitu potkraj studenoga, a u slavljeničkoj atmosferi pedesetogodišnjega Kinokluba Split, predstavljao je 'čistunski' program filmova Splićanina Ivana Martinca, sastavljen od sedam svježe rekonstruiranih/restauriranih autorskih radova iz šezdesetih godina i pohranjenih na 16 mm vrpcu (*Monolog o Splitu*, 1961-62; *Armagedon ili kraj*, 1964; *Mrtvi dan*, 1965; *Život je lijep*, 1966; *I'm Mad*; 1967, *Atelier Dioklecijan*, 1967; *Sve ili ništa*, 1968). Dakako, nostalgiju nije izazvala tek opipljiva materijalnost celuloida, koji je kraljevao te večeri u Kinu Zlatna vrata, koliko ugodno nedohvatljiva spiritualnost na njoj zapisanoga. U primjercima Martinčeve splitske, mediteranske ili kakve joj drago meditacije, kroz koju nijemo prohode obrisi mediteranske arhitekture, sjene likova i otisci nekog drugog (pa i filmskog) vremena, ali i znameni vječnosti 'montirani', kako bi rekao Martinac — 'u kvadrat', te ozvučeni posuđenim, ali pomno biranim taktovima, vidjelo se što je neprofesijski film bio nekoć kada su ga, što je pomalo paradoksalno, i službeno nazivali amaterskim. Nesputani formalnim normama i sadržajnim imperativima, a prepušteni osjetljivu oku, istraživačkom umu i poetskom osjećaju promatrača, ti kratki, ali pomno isplanirani zapisi prohujaloga, ali nipošto izgubljenog vremena, realizirani u Kinoklubu Split, davali su bavljenju filmom izvan profesionalnih voda posve drugi smisao od oponašanja obrazaca matične kinematografije ili — ne daj, bože! — televizije. Neprofesijski film bio je doista alternativan, zdušno eksperimentalan i po svemu avangardan, ili se barem s današnje distance takvim percipira njegov najvredniji korpus, kojemu pripadaju i Martinčevi filmovi.

Kako većina sudionika (autora, selektora, gledatelja) godišnje revije neprofesijsko stvaralaštvo shvaća ponajprije kao hobističku filmsku djelatnost, a tek usputno kao prozor u alternativno dvorište, tako će i dojmovi o programu biti podijeljeni. Jedni će hvaliti raznovrsnost i bogatstvo različitih žanrova, veseliti se zastupljenosti svih naraštaja, rodova i vrsta, pa i odveć zaneseno klicati 'nadolazećem preporodu hrvatskog filma!', koji eto započinje upravo u neprofesijskim vodama; drugi, malobrojniji, žalit će pak što tu raznovrsnost ne prati više otklonaškog, drukčijeg i izazivačkog, što je autorici ovoga prikaza bliže i prihvatljivije. Prvi će vjerojatno pozdraviti produkcijski *boom* amaterskoga dokumentarca i revitalizaciju neprofesijske animacije; drugi žaliti što eksperimentalno diše tek manji dio godišnje produkcije i isto toliko kinoklubova, poput samoborskog ili pak zaprešićkog, gdje se njeguju i svladavaju digitalne tehnike, starih rivala — revitaliziranog splitskog i zagrebačkog, ili tek posve mladog karlovačkog, koji uz animacijsku jezgru sada dobiva i dokumentarističku frakciju. No, kao što se već iz ovog paušalnog sažetka vidi, priznati se mora da u neprofesijskom filmu ipak ima nekih novosti, premda prije produkcijskih i organizacijskih nego supstancijalnih.

Krešo i Marijana

Primjerice, dokumentarizam u neprofesijskom svijetu više nije, ili to nije bio prošle godine, 'lokalna' pojava, nego vrsta koja produkcijski prisutna u gotovo svim aktivnim kinoklubovima. Takav se razvoj mogao naslutiti prošle godine na daruvarskoj reviji, gdje je dokumentarac bio dobro zastupljen, ali ne osobito privlačan, dapače tematski (uglavnom etnografski) i izvedbeno staromodan, pa su ga u konačnici lako potisnuli eksperiment i animacija. Neprofesijski dokumentarac u 2002. uzvraća udarac: sada je metodološki raz-



Život je kao san, Jadranka Lopatića

granatiji i svježiji, tematski nešto bliži svomu vremenu, ako ne i naraštaju svojih autora, ponegdje (pre)ozbiljan i (socijalno, politički ili jednostavno humanistički) angažiran, mjestimice i djetinjasto zaigran, ironičan ili subkulturalno 'nabrijan', a rjeđe konceptualan, u nekim segmentima i edukativan. U dokumentarnoj selekciji našlo se i najviše revijskih 'viškova', poput cjelovečernjeg edukativnog filma *Turinsko platno — znanost i vjera*, ili u pravom smislu riječi amaterskih vinjeta *Alasi s ribnjaka* ili *Morski akvarel.* Njihovim uvrštenjem vjerojatno se htio zadovoljiti nekakav novi regionalno-klupski 'ključ'. No i pored toga, s reprezentacijom probranih dokumentarac se našao na samome vrhu Revije.

Prvonagrađeni *Krešo* zaprešićke skupine autora u revijskom kontekstu doista zaslužuje lovorike. Jer, riječ je o dokumentarcu koji veoma taktično i obzirno, što teško uspijeva i okorjelim profesionalcima, ulazi u zapuštene kuće i živote nemoćnih ljudi negdje u seoskoj zabiti, gdje ih svakodnevno obilazi njihov hranitelj iz Crvenoga križa, Krešo. Po popisu štićenika autori filma prate Krešu na njegovu svakodnevnom

Krešo A. Turkulja, A. Blažić, I. Samardžije, M. Brekalo

poslu i fokusiraju se na te rubne ruralne egzistencije. Osim humane i humanitarne intonacije, film u zatečenim prizorima apostrofira zatečene, ali nevjerojatne i začudne, katkad i naturalistički šokantne detalje neprirađena životnog dekora i životnih situacija portretiranih ljudi. Pritom se autorska skupina, meni nepoznate životne dobi, strogo čuva dokumentarističkog voajerstva, koje se u nekontroliranim situacijama razbuktava u dodiru sa životnim 'atrakcijama'.

Podjednako je taktičan i Zoran Zekanović u dokumentarnom portretu *Marijane — žene pomorca*, koja upravo pred njegovom kamerom, živahno pripovijedajući o svojemu životu, 'otima' od muža-pomorca svoje 'pravo glasa' i pravo na vlastitu verziju života 'u strpjenstvu'. Film se doima doku-monodramom u kojoj muž, sjedeći do Marijane koja govori i govori, pokušava doći do riječi, a ipak ostaje statistom. Iz toga sraza želja i uspjelih pokušaja da se 'muški' nametne proizlaze humorni tonovi filma, inače jednostavno, gotovo naivnjački usredotočena na lica i riječi.

Tunel Marine Tetarić-Prusec zaći će pak u bolne egzistencijalne tunele ratnih veterana oboljelih od posttraumatskoga sindroma i njihovih obitelji, a mjestimice, kad iz 'dnevnog boravka' izađe u eksterijer, uspjeti ostvariti dojam da fizički gruba ili odbojna sredina u kojoj žive, uključujući i tunel kao središnju metaforu filma, savršeno nadopunjuje psihoreljef tih 'bića sa slika'.

Nizu manje ili više angažiranih naslova pridružimo i *Pauzu* srednjoškolke Marije Ratković, koja će humorno poentirati dokumentarnu anketu među učenicima, nastavnicima i osobljem škole o (ne)opravdanosti profesorskoga štrajka posljednjih dana nastave. Sličnom metodom rađeni dokumentarci *Prometna policija* Zrinke Vrane iz istoga (karlovačkog) kluba te *Zanimanje ili zabava* Luke Stamaća (Autorski studio) o zagrebačkim kolpolterima dnevnih novina, koji komentiraju dnevne događaje i politiku znatno su defokusiraniji, premda pokušavaju 'izvući' anegdotalnu građu iz verbalnih iskaza anketiranih likova.

Splićanin Jere Gruić fokusira pak uličnu estetiku grafitera i rizičnu kinetiku skejtera, dinamično dokumentirajući njihove subkulturne aktivnosti iz odvažnih i efektnih snimateljskih rakursa u filmu *3 vrajtera 2 skejtera,* jednom od dojmljivijih i 'urbanijih' dokumentaraca, a vizualnim izrazom i 'najmlađih'. No 'pravi' bi dokumentarac zasigurno zašao i u pozadinu tih hobija, pa temeljitije istražio što 'vrajtere' i 'skejtere' motivira, a što ih opstruira.

Premda su autori novih dokumentaraca mahom mlađe dobi, pa si mjestimice dopuštaju humorni odmak čak i od ozbiljnih tema, eksperimentalnih i strukturalnih iskoraka, očekivanih od neprofesijskih autora, iznimno je malo. Utoliko se vrednijim čini konceptualni *Rubikon* neprofesijskoga veterana Željka Radivoja, koji svojem nizu portreta Tomislava Gotovca dodaje dokumentarnu rekonstrukciju Gotovčeve golišave akcije-performansa u zagrebačkoj Ilici poznate pod kraćim nazivom *Zagrebe, volim te!* Dvadeset godina poslije, sada odjeveni Gotovac ispred kamere, a Radivoj bučno prisutan iza nje, kreću s istog mjesta i u isti sat kroz kišnu Ilicu. Riječima i slikom oživljavaju davni događaj u neprekinutom kadru, uspostavljajući zavodljivim izobličenjima ribljeg oka

neprekidni dijalog između pripovjedača/perforemera i ulice/njegove pozornice.

Eksperimentalni film — od naracije do apstrakcije

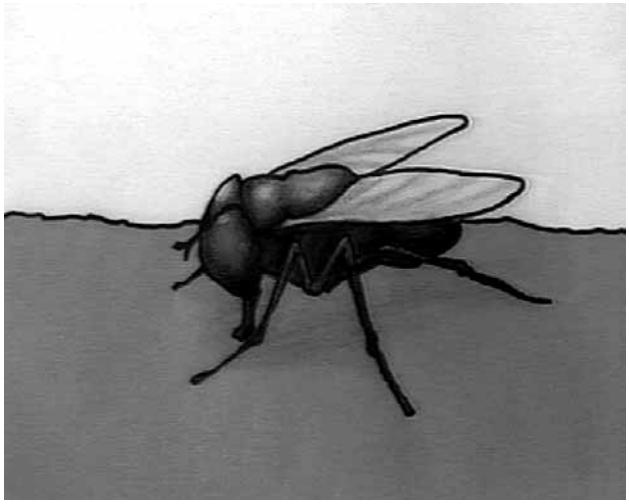
No, eksperimentalni dokumentarizam, koji je osobito cvao u zlatno doba kinoklubova i pupajuće domaće avangarde, sada ustupa mjesto drukčije raspoloženim autorima i pitkijim eksperimentalnim inačicama. Primjerice, žanrovskoj i fabularnoj, kao što je to slučaj u već poznatoj *Kući lutaka* studenta Umjetničke akademije u Splitu Gorana Škofića (Umjetnička akademija u Splitu), svojevrsnom mačističkom *hororu* u kojem su predmet fikcionalnog nasilja žene otjelovljene u dječjim lutkama. Odustajući od jasnije i razgovjetnije fabule, a birajući što 'sočnije' prizore i vizure, poput Petera Jacksona, Škofićev lutkarski video atmosferom i abmijentima, te začudnim rakursima i kompozicijama kadrova, samodopadno i (samo)uživalački simulira film strave. Narativne natruhe primjetne su i u drugom, vizualno 'ispeglanom' i atraktivnom Škofićevu radu *Pilot.01*, gdje je riječ o fragmentaciji i strukturalnoj razgradnji geometrije urbanoga prostora, u kojem se kao začudni element i (opet) žrtva pojavljuje maskirano, klaunovsko lice.

Čišćoj stukturalnoj artikulaciji priklanjaju se splitski autor Radoslav Pivac, tematizirajući *Nestajanje* (KK Split), odnosno trošenje i uništavanje slike u varijantnom ponavljanju jednog te istog prizora, pri čemu je svako ponavljanje i novi (uznapredovali) stupanj razgradnje slike, odnosno njezina vraćanja sirovu obliku videovrpce prije ikakva zapisa. Eksperimente toga tipa, ali bitno složenije i slojevitije, pa i atraktivnije, radio je svojedobno Milan Bukovac. Slične je motivacije već spomenuti eksperimentalni dokumentarist Radivoj, koji će se poigrati prikazivačkim potencijalom videoslike i percepcije promatrača u eksperimentanom videu *Digital Inside* (KK Zagreb, HFS). Rad se zasniva na taktici (metodi) postupnog otkrivanja zapisa: iza digitalno proizvedenih grešaka u reproduciranju slike i tonske piste nerazaznatljiva izvora postupno se razabire prepoznatljiv prizor i zvučna kulisa radova na ulici. Pomnijom gradacijom vizualno-grafički privlačnih 'smetnji' i tonskom manipulacijom bio bi znatno dojmljiviji. Na 'strukturalnom' krilu eksperimenta, ali zadirući u sadržaje politike, našao se i Vanja Činić s videom *Desnocentrolijevi* (UMAS, Split), trodijelnom montažnom dekonstrukcijom retorike trojice hrvatskih političara različitih ideoloških opcija (Ćesića-Rojsa, Račana, Granića). Apostrofirajući ponavljanje prepoznatljivih riječi i gesta trojice političara, autor istodobno naglašava i relativizira njihove političke razlike, svodeći ih na puku retoriku. Intervencijama postiže humorni efekte, ali nejednaka intenziteta u dijelovima.

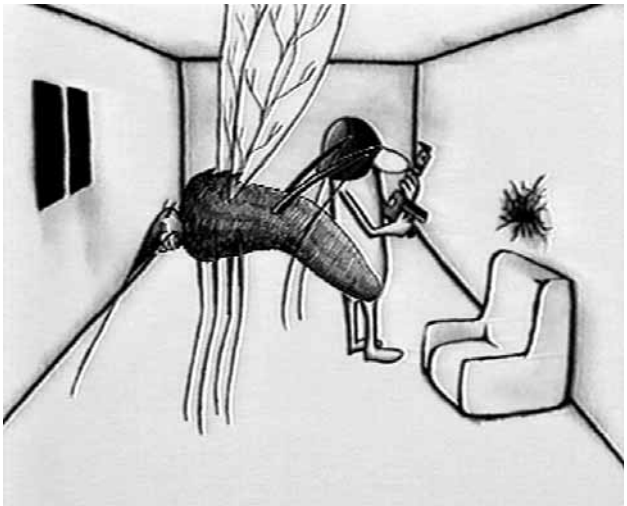
Svakako najzanimljivija eksperimentalna djela dolaze ovaj put iz Samobora. *Zozara* Matka Burića pritom je izvanredan primjerak 'vizualne glazbe' na tragu Vikinga Eggelinga i njemačkih avangardista, film koji mobilne kompozicije upadljiva kolorita i plakatnoga grafizma, nastale obradom analognog zapisa ulice i prometa, efektno ritmički gradira prema glazbenom predlošku. I žanr-film *Echoes of My Mind* Krunoslava Ptičara uspostavlja zanimljiv audio-vizualni kontrapunkt, ali na drugi način. Fokusira se na svojevrstan glazbeni (akustički) performans saksofonista u odabranu ambijentu: kretnjama kamere Pričar uspostavlja interakciju između glazbe, njezina izvođača (saksofonista) i kružnoga prostora izvođenja. Video je ujedno i zvučno-slikovna deskripcija arhitektonski zanimljiva i opustošena prostora. S mini(malističkim)-portretom starice u *Kada bi živio hiljadu godina* i meditativnim *Transcendentalijama* samoborski klub Enthusia Planck nameće se klub s raznoliko osmišljenom produkcijom i suvislim ostvarenjima. Istodobno, KK Zagreb i zagrebački Autorski studio još traže put povratka nekada vodećim eksperimentalnim pozicijama.

Kuća lutaka, Gorana Škofića

Također je uočljiva gotovo potpuna odsutnost videomediju iznimno prirasla intimizma i osobnog izraza, koji su posljednjih nekoliko godina u eksperimentalnu produkciju unosile i superiorno zastupale autorice — Ana Šimičić, Tanja Golić i Jelena Nazor. Tek se Igor Lušić, revijski debitant iz KK Split, upustio u takav diskurs u videu *Connection*, predočujući sentimentalnu 'vezu' djeteta i roditelja izmjenom detalja



Muha, Jadranka Lopatića



Komarac Vjekoslava Živkovića

lica, pogleda i sentiš-glazbom. Prisniju vezu sa splitskim ocjenjivačkim sudom ipak nije uspio uspostaviti.

Animacijski dvoboj

Dok varaždinska Vanima i čakovečki ŠAF očigledno 'miruju', animacijski dvoboj nastavila su ove godine dva kluba s izrazito mladim članstvom i vrijednim voditeljima. U središtu su pukim slučajem bila dva 'mitska' animacijska kukca — muha i komarac. Zaprešićki klub, već poznat po računalnoj animaciji, u Split je poslao efektno crtanu i vješto animiranu *Muhu* Jadranka Lopatića, koja, međutim, a to je ujedno i slaba strana crtića, od Aleksandra Marksa do reklamnih spotova za insekticide nije nimalo promijenila ćud opasne dosadnjakovićke. Mlada karlovačka radionica animacije 'uzvratila' je *Komarcem* Vjekoslava Živkovića, koji se, nakon prošlogodišnjih kafkijanskih 'anomija', ovaj put trenirao na vječnom ratu čovjeka i komarca. Oba filma krase dobri crteži i vješta animacija, no nedostaje im originalnija priča ili poenta. No, to je tek dio produkcije dvaju klubova. Jadranko Lopatić potvrdit će likovni i animacijski dar u izvedbeno složenu crtiću *Život je san*, tematizirajući (opet stara tema!) prolaznost života efektnim i bešavnim animacijskim/starosnim metamorfozama likova. Ivan Škoc izlazi pak iz škole računalne animacije zaprešićkoga kluba, a njegov *Shit*, nalik videoigri, efektnom kombinacijom analognih pozadina i računalno stvorena lika, autora/animatora pretvara u nadmoćna gospodara situacije i umjetno stvorena svijeta, odnosno trčećeg lika: kada mu dosadi, autor će ga zgužvati kao bezvrijedan komad papira i baciti u otpad. Zaprešić će ponuditi još nekoliko vrlo vještih kompjutorskih geg-minijatura — *Prvi susret* (dinosaura i svemirca) Davora Biruša, *Jedan* Davora Klarića i *Kontra* Vedrana Vugeca. Čak i kad nisu vrhunskih dometa, a ovdje je riječ o velikom ulogu, ti minijaturni zaprešićki prilozi odaju potencijal u disciplini koja se čak ni u profesionalnalnom crtiću nije uspjela udomaćiti — računalno stvorenim svjetovima i animaciji. Dakako, i Karlovac je imao još toga za reći: *Divljim zahodom*, vizualno efektnom persiflažom špageti-vesterna s Morriconeovom glazbom, Bojan Petković upustio se u animaciju modela. Rezultat je, unatoč banalnoj vic-'vulgarizaciji' žanra 'toaletnom' poentom, vrlo dobar. Plastelinskim likovima usađeni su 'divlji' karakteri, a njihovim pokretima gegistički je simulirana koreografija kaubojskih pucačkih duela.

Tomislav Gotovac u filmu *Rubikon* Željka Radivoja

Kriza igranoga filma

I dok u neprofesijskoj animaciji niču nova središta, igrani je film u produkcijskoj i kreativnoj krizi. Malokoji se autor uopće odlučuje na fabuliranje ili se to događa tek u kategoriji jednominutnoga filma, populariziranoj požeškom revijom. Osvojivši naprečac klubaše diljem zemlje, jedna minuta postala je prevladavajućom normom u igranoj produkciji, a s njom dosjetka i vic, koji su posve istisnuli priču. Nekim je autorima čak i minuta preduga, pa stvaraju još minijaturnije (poluminutne) forme; drugi pak ponešto rastežu minutu za revijske potrebe, no rezultati nisu osobito zanimljivi. Ukupni revijski saldo katkad ipak poprave iznimke i studentski radovi, voljom svjetske organizacije neprofesijskog filma UNICA-e pripušteni među 'amatere'. U igranoj vrsti ove ih je godine osamljeno zastupala Tanja Golić. Bilo je zanimljivo vidjeti kako izgledaju prvi pokušaji fabuliranja etablirane i eksperimentalno usmjerene videoautorice. Za sada se može reći da njezina *Luna* izgleda upravo onako kako izgledaju igrani filmovi alternativaca: film je vizualno zanimljiv, sugestivne, somnambulne atmosfere, izglobljenih vizura i bizarnih situacija, ali zamršene i teško čitljive (komorne) priče s horor-asocijacijama. Slična je registra i karlovački *Preobražaj* po svemu sudeći vrlo mlada Hrvoja Tuteka, ponovno kafkijanskog nadahnuća, a to su ujedno jedina dva filma koja traju dulje od pet minuta.

Revijski igrani prosjek ipak ponešto popravlja nekoliko kratkih filmova. Jednominutni *Od sutra* Vedrana Šamanovića — asketskim stilom i funkcionalnom glumom u pokajničkoj ispovijedi osuđenika na smrt u zatvorskoj ćeliji, dotiče moralna pitanja, dok *Poslijepodnevna priča* Darija Juričana — redukcijom na dramatičnu off-reminiscenciju i portret pasivnoga pripovjedača/lika, dojmljivo fabulira/rekonstruira neprikazani, ali očigledno kobni događaj.

Neprofesijska priča o splitskoj reviji tu dakako ne prestaje. Štoviše, i u neprofesijskom filmu mnogo toga ostaje otvoreno i nedefinirano. Primjerice, koji su filmovi uistinu neprofesijski i po kojem se kriteriju to određuje? Pripadaju li ovamo i studentski filmovi snimljeni uz pomoć profesora-mentora ili oni financirani iz fondova raznih ministarstava? Ako već ima selekciju, treba li revija, premda je neprofesijska, propuštati na javni ekran sve i svašta, a mlade filmaše opustiti i osloboditi stvaralačkih ograničenja? Najvažnije je ipak ovo: kako u neprofesijske enklave vratiti ispitivačke, istraživačke porive i stvaralačku 'disciplinu', a nadasve poštovanje prema odabranom filmskom ili videomediju — ukratko, ono što je stvorilo Martince i Gotovce, Golićke i Nazorice, a s neprofesijskog filma skinulo stigmu amaterizma?

Od sutra Vedrana Šamanovića

Nagrade 34. Revije

Ocjenjivački sud: Petar Krelja, Dan Oki, Jurica Pavičić (predsjednik), Ante Peterlić i Zoran Tadić

1. nagrada

KREŠO / autori: Ana Trkulja, Ana Blažić, Ines Samardžija i Marija Brekalo, 21 min. 45 sec., Mini DV, dokumentarni, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić

RUBIKON / autor: Željko Radivoj, 19 min. 33 sec., Mini DV, dokumentarni, 2001, Kinoklub Zagreb-SF i Hrvatski filmski savez, Zagreb

2. nagrada

3 VRAJTERA 2 SKEJTERA / autor: Jere Gruić, 9 min. 32 sec., Mini DV, dokumentarni, 2002, Kinoklub Split, Split

ZOZARA / autor: Matko Burić, 3 min. 33 sec., Mini DV, žanr, 2001/2002, FAG Enthusia Planck, Samobor

KUĆA LUTAKA / autor: Goran Škofić, 4 min. 44 sec., Mini DV, žanr, 2001, Umjetnička akademija Split, Split

3. nagrada

SHIT / autor: Ivan Škoc, 1 min. 17 sec., Mini DV, animirani, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić

PAUZA / autor: Marija Ratković, 8 min. 57 sec., Mini DV, dokumentarni, 2002, Kinoklub Karlovac, Karlovac

ŽIVOT JE KAO SAN / autor: Jadranko Lopatić, 2 min., Mini DV, animirani, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić

TUNEL / autor: Marina Tetarić-Prusec, 27 min. 6 sec., BETACAM SP, dokumentarni, 2002, Studio MORH-a, Zagreb

ECHOES OF MY MIND / autor: Krunoslav Ptičar, 3 min. 37 sec., Mini DV, žanr, 2002, FAG Enthusia Planck, Samobor

Posebne diplome

OD SUTRA / autor: Vedran Šamanović, 1 min., Mini DV, igrani, 2002, Kinoklub Zagreb, Zagreb

POSLIJEPODNEVNA PRIČA / autor: Dario Juričan, 4 min., VHS, igrani, 2002, Blank (u osnivanju), Zagreb

KADA BI ŽIVIO HILJADU GODINA / autor: Mario Papić, 2 min., Mini DV, žanr, 2002, FAG Enthusia Planck, Samobor

MARIJANA — ŽENA POMORCA / autor: Zoran Zekanović, 28 min. 8 sec., Mini DV, dokumentarni, 2002, Samostalni autor, Zürich, Švicarska

ZANIMANJE ILI ZABAVA / autor: Luka Stamać, 16 min. 34 sec., Mini DV, dokumentarni, 2002, Autorski studio — FFV, Zagreb

PROMETNA POLICIJA / autor: Zrinka Vrane, 7 min. 39 sec., Mini DV, dokumentarni, 2001, Kinoklub Karlovac, Karlovac

MUHA / autor: Jadranko Lopatić, 40 sec., Mini DV, animirani, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić

KAFIĆ »UZDRAVLJE« / autor: Siniša Veir, 28 sec., Mini DV, igrani, 2002, GFR film-video, Požega

NESTAJANJE / autor: Radoslav Pivac, 3 min. 30 sec., Mini DV, žanr, 1999, Kinoklub Split, Split

KONTRA / autor: Vedran Vugec, 35 sec., Mini DV, animirani, 2002, FKVK Zaprešić, Zaprešić

DIVLJI ZAHOD / autor: Bojan Petković, 2 min. 51 sec., Mini DV, animirani, 2002, Kinoklub Karlovac, Karlovac

KOMARAC / autor: Vjekoslav Živković, 58 sec., Mini DV, animirani, 2002, Kinoklub Karlovac, Karlovac

Nagrada UNICA-e

Kinoklubu Split iz Splita dodjeljuje se Godišnje priznanje UNICA-e (plaketa), koja se po odluci Izvršnog odbora Hrvatskog filmskog saveza svake godine dodjeljuje najaktivnijoj udruzi, za primicanje i organizaciju autorskog stvaralaštva.

Filmografija

34. revije hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva[1]

sastavila Diana Nenadić

1. 3 VRAJTERA 2 SKEJTERA / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor., sc. i t. Jere Gruić, — k.: Jere Gruić i Teo Galović. — m.: Jere Gruić i Igor Lušić. — 9 min. 32 sec., Mini DV, dokumentarni

***2. ADIEU — DESTINACIJA BESKRAJ** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor, sc. i k.: Mladen Burić. — m.: Ema Carić. — gl.: Kodo. — g.: Silvijo Škrlec. — 4 min. 10 sec., Mini DV, žanr

***3. ALASI S RIBNJAKA** / Foto-kinoklub Baranja-film, Beli Manastir: 2002. — autor, sc. i k.: Deže Kučera. — m.: Mihaela Rikert i Kristian Horvat. — 3 min. 45 sec., VHS, dokumentarni

4. ATLETA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002.. — autor: G. K. Zec. — k.: Ervin Debeuc. — m.: Damir Debeuc. — 49 sec., VHS, igrani

***5. AUDICIJA** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor, sc.: Zoran Pisačić. — k. i m.: Milan Bukovac. — t.: Andrej Hanžek. — g.: Luka Bulić. — 1 min., Mini DV, igrani

6. AUTUMNALIS / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autori: Florijan Stamenković i Miran Križanić. — sc. i m.: Florijan Stamenković. — gl.: Grupa Tool. — t.: Miran Križanić. — a.: Miran Križanić i Florijan Stamenković. — 2 min. 55 sec., Mini DV, animirani

7. BAJA NA STIJENI / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2001/2002. — autor: Goran Lehpamer. — sc. i t.: Josip Regović. — k. i m.: Goran Lehpamer. — 5 min. 21 sec., Mini DV, dokumentarni

8. BOGEČKA LJUBAV / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Mladen Burić. — sc.: Renata Špikić. — k.: Siniša Burić — Dugi. — m.: Ema Carić. — gl.: KUD Lado. — t.: Mladen Burić. — g.: Marija Rukavina, Matija Špikić, Tomislav Vađon, Ana Škoro, Antonio Jalšić, Sara Kolak, Lorena Kos, Karlo Jadanić. — 15 min. 17 sec., Mini DV, igrani

***9. BRUNO I SREBRNI OBLACI** / Samostalni autor, Zagreb: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Ivan De Zan gl.: Luis Armstrong. — g.: Bruno De Zan. — 4 min. 42 sec., VHS, dokumentarni

10. CHERCO / Kinoklub Zagreb-SF, Zagreb: 2002. — autor: Dragutin Hušman. — gl.: Bruno Bjelinski. — 3 min. 35 sec., VHS, videospot

***11. CIGANSKA SVITA** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor, sc., m. i t.: Andrej Hanžek. — k.: Milan Bukovac. — gl. i g.: Hrvoje Šimanović, Mladen Grobenski, Nikola Biondić, Danijel Lukić i Hrvoje Markać. — 1 min. 59 sec., Mini DV, žanr

***12. CONNECTION** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor: Igor Lušić. — 3 min. 30 sec., Mini DV, žanr

13. ČLANAK 21 / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor, sc., k. i m.: Josip Matić. — g.: Branislav Stojaković, Dario Hak, Zvonimir Karakatić. — 1 min., Mini DV, igrani

***14. DANUBIANA — H2O** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor, sc. i k.: Siniša Jakovčević. — m.: Igor Lušić. — 17 min. 28 sec., Mini DV, dokumentarni

***15. DESNOCENTROLIJEVI** / Umjetnička akademija, Split: 2001. — autor: Vanja Činić. — 6 min. 38 sec., VHS, žanr

***16. DIGITAL INSIDE** / Kinoklub Zagreb-SF i Hrvatski filmski savez, Zagreb: 2002. — autor: Željko Radivoj. — 3 min., Mini DV, žanr

***17. DIVLJI ZAHOD** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autor, sc., t. i a.: Bojan Petković. — k.: Dario Lonjak. — m.: Vedran Rapo. — gl: Enio Moriccone. — 2 min. 51 sec., Mini DV, animirani

18. DRIN... DRIN... / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autor: Branko Gržetić. — k.: Ervin Debeuc. — m.: Damir Debeuc. — 57 sec., VHS, igrani

***19. ECHOES OF MY MIND** / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., k., m.: Krunoslav Ptičar. — gl. i g.: Ivan Mardešić. — 3 min. 37 sec., Mini DV, žanr

20. EKSPERIMENT ASISTENTA Š. / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor: Siniša Škokić. — sc. i k.: Siniša Škokić, Velimir Ramljak. — m. i t.: Siniša Škokić. — g.: Siniša Škokić, Nikola Sprljan, Josipa Baček, Damir Petričević. — 11 min., Mini DV, igrani

1 NAPOMENA: Ovdje su navedeni svi radovi prijavljeni za reviju; 67 radova označenih zvjezdicom odlukom Ocjenjivačkog suda odabrani su za revijske programe. *Kratice*: a. = animacija, g. = glumci, gl. = glazba, k. = kamera, m. = montaža, sc. = scenarij, t. = ton

***21. FRANE 'MERIKAN** / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: G. K. Zec. — m.: Sanjin Stanić. — gl.: Belfast food. — 2 min. 32 sec., VHS, videospot

22. GOSPODIN ŠEPRTLJA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Zlatko Marović. — 4 min. 32 sec., VHS, igrani

***23. HARD CHOICE** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2001. — Matija Iveković. — sc.: Krunoslav Bejuk, Zsolt Guzsvany, Matija Iveković, Zvonko Kostanjčar, Tomislav Petković i Darko Vasić. — k.: Andrej Hanžek. — m.: Matija Iveković. — gl.: Beach Boys. — g.: Zvonko Kostanjčar. — 1 min., Mini DV, igrani

24. HATARI! / Kinoklub Zagreb-SF i Hrvatski filmski savez, Zagreb: 2002. — autor, sc.: Tomislav Gotovac. — k. i m.: Željko Radivoj. — 21 min., Mini DV, dokumentarni

***25. HOMOEROIDI** / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autori, sc., k., m. i t.: Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — g.: Aleksandar Muharemović i Branko Hrpka. — 1 min., Mini DV, igrani

26. IGLA / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor: Matija Petrić. — sc.: Matija Petrić, Andreja Peharec, Luka Schönbaum i Hrvoje Kovač. — k.: Matija Petrić. — m.: Mladen Magdalenić. — g.: Andreja Peharec, Luka Schönbaum, Hrvoje Kovač i Jasna Posarić. — 6 min. 35 sec., Mini DV, igrani

***27. IN FLAGRANTI** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autori: Dubravko Orlović i Mladen Kovačić. — 1 min., Mini DV, igrani

28. INRI / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autori, sc., k., m. i t.: Aleksandar Muharemović i Damir Tomić. — gl.: J. S. Bach. — g.: Hrvoje Seršić. — 2 min. 5 sec., Mini DV, žanr

***29. IZLAZ** / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Željko Černić. — g.: Slobodan Lugović. — 3 min. 17 sec., Mini DV, igrani

30. JAHAČI DIMA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Marko Šantić. — 11 min. 18 sec., VHS, igrani

31. JAJE / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Zlata Vukelić. — 58 sec., VHS, dokumentarni

***32. JEDAN** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Davor Klarić. — 1 min., Mini DV, animirani

***33. JEDNE NOĆI** / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Damir Tomić. — gl.: Amir Begić. — g.: Dražen Đapić. — 55 sec., Mini DV, žanr

***34. JESEN** / GFR film-video, Požega: 2002. — autori: Tihomira Čop i Matko Šperanda. — sc. i k.: Matko Šperanda i Marko Orešković. — m.: Danijel Franjić. — 1 min. 14 sec., Mini DV, dokumentarni

***35. JMBG 2904985...** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autorica, sc. i m.: Marija Ratković. — k.: Nataša Borčić i Dario Lonjak. — gl.: Bojan Petković. — t.: Vedran Rapo i Davor Zibar. — 5 min. 2 sec., Mini DV, dokumentarni

***36. KADA BI ŽIVIO HILJADU GODINA** / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Mario Papić. — gl.: N. P. Molvaer. — g.: Baka Čapa. — 2 min., Mini DV, žanr

***37. KAFIĆ »UZDRAVLJE«** / GFR film-video, Požega: 2002. — autor, sc.: Siniša Veir. — k., m. i t.: Josip Matić. — g.: Branimir Stojaković i Sanja Mraović. — 28 sec., Mini DV, igrani.

***38. KOMARAC** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autor, sc.: Vjekosalav Živković. — k.: Dražen Horvatić. — m.: Vjekosalav Živković i Zrinka Vrane. — t.: Hrvoje Tutek i Vjekoslav Vrbetić. — 58 sec., Mini DV, animirani

***39. KONCEPT** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autori, sc. i m.: Marko Majerski i Denis Borić. — k.: Marko Majerski. — t.: Denis Borić. — g.: Inga Musić i Josip Jerković. — 1 min., Mini DV, žanr

***40. KONCERT** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Sanjin Srok. — 1 min., VHS, igrani

***41. KONTRA** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Vedran Vugec. — 35 sec., Mini DV, animirani

***42. KREŠO** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autori: Ana Trkulja, Ana Blažić, Ines Samaržija i Marija Brekalo. — 21 min. 45 sec., Mini DV, dokumentarni

43. KRIVO JE MORE... / Samostalni autor, Zagreb: 2002. — autor, sc., k. i t.: Ivan De Zan. — m.: Mihaela Rikert. — g.: Eva De Zan. — 1 min. 16 sec., VHS, igrani

44. KRIVO SRASTANJE / ADU, Zagreb: 2002. — autor, sc.: Goran Dević. — k.: Jure Černec. — m. i t.: Ivor Ivezić. — gl.: Balanescu kvartet. — g.: Sven Gorjanc-Fabić. — 6 min. 30 sec., DVcam, igrani

45. KRUŽNI TOK / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Krunoslav Ptičar. — g.: Tomislav Kozarčanin, Natalija Injac, Jurica Marković i Martina Jurić. — 7 min. 28 sec., Mini DV, žanr

***46. KUĆA LUTAKA** / Umjetnička akademija Split, Split: 2001. — autor: Goran Škofić. — 4 min. 44 sec., Mini DV, žanr

47. KVARNERIĆ / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Zlatko Marović. — 2 min. 5 sec., VHS, dokumentarni

48. LOST IN SPACE / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor, sc.: Mladen Burić. — k. i t.: Siniša Burić. — m.: Matko Dodig. — g.: Darijo Bačić. — 1 min., Mini DV, igrani

***49. LUNA** / ADU, Zagreb: 2002. — autorica, sc.: Tanja Golić. — k.: Hrvoje Franjić. — m. i t.: Sanjin Stanić. — g.: Matej Oklobdžija, Ana Marija Sremec, Nina Velnić i Vjeran Simeoni. — 12 min. 36 sec., Mini DV, igrani

50. MAGLA / Autorski studio fotografija — film-video, Zagreb: 2002. — autori: Milan Bunčić i Andrej Hanžek. — sc.: Fiks. — k.: Andrej Hanžek. — m.: Milan Bukovac i Andrej Hanžek. — gl.: Pigili i Saturnus. — g: Saturnus. — 2 min. 50 sec., Mini DV, videospot

51. MARLENIS / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autor, sc., k. i m.: Dario Lonjak. — gl.: Grupa Zeus Faber. — t.: Marija Ratković. — g.: Tihomir Bračika. — 6 min. 14 sec., Mini DV, videospot

***52. MARIJANA — ŽENA POMORCA** / Samostalni autor, Zürich, Švicarska: 2002. — utor: Zoran Zekanović. — 28 min. 8 sec., Mini DV, dokumentarni

53. MASLINE / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Zlatko Marović. — 5 min. 45 sec., VHS, dokumentarni

54. MEMORY KILL / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Ljubo Zdjelarević. — sc.: Marina Sušnik i Ljubo Zdjelarević. — k. i m.: Ljubo Zdjelarević. — gl.: Pink Floyd. — g.: Goran Dimić. — 1 min., Mini DV, igrani

55. MENU / Studio MORH-a, Zagreb: 2002. — autorica, sc.: Marina Tetarić-Prusec. — k.: Dubravko Kovač. — m.: Davorka Feller. — gl.: Larry Carlton. — t.: Dubravko Kovač. — 41 min. 20 sec., BETACAM SP, dokumentarni

56. MISS YOU / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autori: Milan Bunčić i Andrej Hanžek. — sc.: Fiks. — k.: Andrej Hanžek. — m.: Milan Bukovac i Andrej Hanžek. — gl.: Pigili i Saturnus. — g.: Saturnus i Bikeri. — 4 min. 58 sec., Mini DV, videospot

57. MOJIM PODLOGAMA / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autori: Darko Javor i Armando Filipi. — 5 min. 38 sec., Mini DV, žanr

58. MONOMANIA / Capricorn Cinema — filmska grupa, Zagreb: 2002. — autor, sc., k. i t.: Tomislav Car. — m.: Sven Pavlinić — Gama studio. — gl.: Rafael Dropulić. — g: Csilla Barath-Bastajić i Alex Zemunik. — 6 min. 41 sec., VHS, igrani

***59. MORSKI AKVAREL** / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autorica, sc., m. i t.: Mihaela Rikert. — k.: Antun Slivka. — gl.: D. Plevnik. — 4 min. 51 sec., Mini DV, dokumentarni

60. MOVIE KILLER / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., m. i t.: Krunoslav Ptičar. — k.: Krunoslav Ptičar, Mario Papić i Fran Sokolić. — gl.: Pink Floyd. — g.: Mario Papić, Marko Sokolović i Fran Sokolić. — 3 min. 15 sec., Mini DV, žanr

***61. MUHA** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Jadranko Lopatić. — 40 sec., Mini DV, animirani

62. NATRIJ / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor: Ranko Blažina. — 53 sec., Mini DV, igrani

63. NEK SVE IDE / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., gl., t. i g: Neven Škrgatić. — k.: Luka Stamać. — m.: Matija Iveković. — 3 min., Mini DV, videospot

64. NEMJERLJIVI PARNI STROJ / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., m. i t.: Mario Papić. — k. i g.: Mario Papić, Kristijan Jenko i Krunoslav Ptičar. — 9 min. 8 sec., Mini DV, žanr

***65. NESTAJANJE** / Kinoklub Split, Split: 1999. — autor: Radoslav Pivac. — 3 min. 30 sec., VHS, žanr

66. NIT ŽIVOTA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Marko Šantić. — 4 min. 51 sec., VHS, žanr

67. NON-STOP / Blank (u osnivanju), Zagreb: 2002. — autor: Dario Juričan. — 2 min. 54 sec., VHS, dokumentarni

68. NOVO RAĐANJE ČOVJEČANSTVA / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Marko Šantić. — 2 min. 2 sec., VHS, igrani

***69. OBIČNI IZVJEŠTAJ** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Neven Dužanec. — gl.: John Williams. — 2 min., Mini DV, žanr

70. OČIGLEDNA SITUACIJA / FAG Enthusia Planck, Samobor 2002. — autor: Goran Lehpamer. — sc. i k.: Karlo Košćak i Goran Lehpamer. — m.: Goran Lehpamer. — t.: Ranko Blažina. — g.: Goran Lehpamer, Karlo Košćak i Ranko Blažina. — 2 min. 47 sec., Mini DV, igrani

***71. ODLAZAK** / Autorski studio — FFV, Zagreb2002. — autori: Nataša Bauk i Vlado Supanc. — sc.: Nataša Bauk. — k.: Andrej Hanžek. — m.: Vlado Supanc. — g.: Ksenija Kancijan. — 1 min. 38 sec., Mini DV, igrani

72. ODLAZAK / GFR film-video, Požega: 2002. — autor, sc.: Igor Ivanović. — k.: Zvonimir Karakatić. — m.: Josip Matić. — g.: Marko Perković i Sestra Judita. — 1 min., Mini DV, igrani

73. OKRUTNE NAMJERE / GFR film-video, Požega: 2002. — autorica, sc.: Dijana Martinčić. — k.: Matko Šperanda. — m.: Dino Paškvan. — g.: Marko Tucaković, Izabela Ivanović, Danijela Prpić, Antonija i Andreja Leš i Marko Grbeš. — 5 min. 12 sec., Mini DV, igrani

***74. OD SUTRA** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor, sc., k. i t.: Vedran Šamanović. — m.: Staša Čelan. — g.: Goran Kovač, Domagoj Lončar, Ognjen Sviličić i Ivica Tomić. — 1 min., Mini DV, igrani

***75. OVISNOST** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autorica: Barbara Perše. — sc.: Barbara Perše i Vjekoslav Šarić. — k.: Leon Pohilj. — m.: Josip Matić. — g.: Barbara Perše. — 1 min., Mini DV, igrani

***76. PAPER PLANE** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor: Vanja Mijatović. — 59 sec., Mini DV, igrani

***77. PAUZA** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autorica, sc. i m.: Marija Ratković. — k.: Vedran Rapo. — t.: Nuša Stanojević i Sanja Zanki. — 8 min. 57 sec., Mini DV, dokumentarni

***78. PILOT.01** / Umjetnička akademija Split, Split: 2002. — autor: Goran Škofić. — 3 min. 31 sec., Mini DV, žanr

79. PJEVAČICA / Blank (u osnivanju), Zagreb: 2002. — autor, sc. i k.: Dario Juričan. — m.: Stjepan Zgela. — 1 min., VHS, žanr

***80. PLES, POTREBA OSOBA S POSEBNIM POTREBAMA** / COOO Dubrava, Zagreb: 2002. — autor, sc. i k.: Milivoj Labudić. — m.: Leon Horak. — t.: Milivoj Labudić i Leon Horak. — 18 min. 32 sec., Mini DV, dokumentarni

81. POGLED IZNUTRA / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor i sc.: Fran Sokolić. — k. i t.: Krunoslav Ptičar i Fran Sokolić. — m., gl. i g.: Matko Burić. — 3 min. 24 sec, Mini DV, žanr

***82. POSLIJEPODNEVNA PRIČA** / Blank (u osnivanju), Zagreb: 2002. — autor i sc.: Dario Juričan. — k.: Stjepan Žgela. — m.: Dario Juričan i Stjepan Žgela. — gl. i t.: Goran Ferčec. — g.: Stjepan Šoštar. — 4 min., VHS, igrani

83. PRAVO PRIJATELJSTVO SVE POBJEĐUJE / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autori, sc., m. i t.: Maja Miličić, Kristina Petrijevčanin i Barbara Biočić. — k.: Kristina Petrijevčanin. — g.: Andrea Giordani i Tamara Damjanović. — 6 min. 8 sec., Mini DV, igrani

***84. PREOBRAŽAJ** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2002. — autor i sc.: Hrvoje Tutek. — k.: Dražen Horvatić. — m. i t.: Zrinka Vrane. — g.: Zrinka Vrane, Goran Jurić, Tea Tutek i Hrvoje Tutek. — 6 min. 24 sec., Mini DV, igrani

85. PRIJEĆI RUBIKON / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autori i sc.: Ines Turkalj, Nada Kovačević i Anita Beck. — k.: Anita Beck. — m. i t.: Mihaela Rikert. — gl.: Goran Bare & Plaćenici. — g.: Nada, Ines, Jadran, Marko, Sandra, Vedran, Hrvoje i Andrej. — 7 min. 2 sec., Mini DV, igrani

***86. PROMETNA POLICIJA** / Kinoklub Karlovac, Karlovac: 2001. — autorica, sc. i m.: Zrinka Vrane. — k.: Dražen Horvatić i Nataša Borčić. — t.: Vjekoslav Živković. — 7 min. 39 sec., Mini DV, dokumentarni

87. PROPAGANDA / Capricorn Cinema — filmska grupa, Zagreb: 2002. — autor, sc., k. i t.: Tomislav Car. — m.: Sven Pavlinić — Gama studio. — gl: Rafael Dropulić. — g: Alex Zemunik i Tana Zimmermann. — 1 min. 36 sec., VHS, igrani

88. PRVA / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor: Kristijan Jenko. — 3 min. 17 sec., Mini DV, videospot

***89. PRVI SUSRET** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Davor Biruš. — 56 sec., Mini DV, animirani

***90. RELATIVITY TOUR** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Miroslav Klarić. — 1 min., SVHS, žanr

91. RETROVIZOR / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autorica, sc. i k: Marina Zlatarić. — m.: Matija Iveković. — gl.: Daleka obala. — 4 min., Mini DV, žanr

92. ROAD ROCK MANIAC / GFR film-video, Požega: 2002. — autor: Josip Matić. — gl.: Vrane. — 3 min. 30 sec., Mini DV, videospot

***93. RUBIKON** / Kinoklub Zagreb-SF i Hrvatski filmski savez, Zagreb: 2001. — autor: Željko Radivoj. — 19 min. 33 sec., Mini DV, dokumentarni

***94. SAMARITANAC** / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Ervin Debeuc. — sc.: Boris Drašćek. — m.: Damir Debeuc. — 1 min. 34 sec., VHS, animirani

95. SEDAMDESET I PRVI OTKUCAJ / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2001. — autor: Darko Javor. — sc., k., m., t. i g.: Armando Filipi. — 36 sec., Mini DV, žanr

***96. ŠHIT** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Ivan Škoc. — 1 min. 17 sec., Mini DV, animirani

***97. SILVESTROVO** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor i sc.: Milan Bunčić. — k.: Milan Bukovac. — m. i t.: Milan Bukovac i Milan Bunčić. — gl: Pigili i Saturnus. — g: Stjepan Vidaković. — 1 min. 57 sec., Mini DV, igrani

98. SKATE WARS EPISODE I. / Videoklub Mursa, Osijek: 2002. — autori: Bojan Draksler, Danijel Grgić, Toni Balog i Domagoj Katić. — 3 min. 58 sec., Mini DV, žanr

99. S OBZIROM NA SITUACIJU / FKVK Zaprešić, Zaprešić i HRT, Zagreb: 2002. — autori: Ivan Kristijan Majić, Ivana Karačonji, Una Radići i Iris Grujčić. — 27 min. 46 sec., SVHS, dokumentarni

100. SPEKTAKL / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Neven Dužanec. — 1 min. 20 sec., Mini DV, dokumentarni

***101. SUSJED** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autorica, sc., m. i t.: Tomislava Vereš. — k.: Milan Bukovac. — 1 min., Mini DV, dokumentarni

102. SUSRET (Storyboard artist's cut) / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autor: Neven Dužanec. — 55 sec., Mini DV, animirani

***103. SUTRA?** / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autorica, sc. i m.: Irena Marković. — k. i t.: Matko Dodig. — g.: Višnja Pešić i Vedran Šamanović. — 1 min., Mini DV, igrani

104. ŠTO BI DAO DA SI NA MOM MJESTU / Kinoklub Zagreb, Zagreb: 2002. — autorica i sc.: Renata Möhr. — k.: Irena Marković i Goran Kovač. — m.: Ines Šulj. — t.: Mladen Burić. — g.: Stjepan Mataušić i Tomo Kukoć. — 1 min., Mini DV, igrani

***105. ŠTO ŽENE VOLE** / GFR film-video, Požega: 2002. — autorice i sc.: Danijela Prpić i Katarina Starčević. — k.: Leon Pohilj. — m.: Danijel Franjić. — g.: Danijela Prpić, Dino Bartošak, Emanuel Matijević i Boris Bartošak. — 1 min. 40 sec., Mini DV, igrani

106. TAMO NEGDJE POSTOJI? / Kinoklub Split, Split: 2001. — autor i sc.: Vanja Mijatović. — k.: Nikša Ružić. — m.: Igor Lušić. — g.: Zoran Boban. — 4 min. 48 sec., Mini DV, žanr

***107. TARZAN ET SOPHIE** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor: Jere Gruić. — sc., k., m. i t.: Jere Gruić. — g.: Tarzan i Sofija. — 1 min. 2 sec., Mini DV, žanr

108. TETA-K / Samostalni autor, Zadar: 2002. — autor: Ivo Matijašević. — sc. i k.: Irena Vidović i Ivo Matijašević. — m.: Gradska televizija Zadar. — g.: Irena Vidović, Marija Miloš, Jelena Sarić, Tajana Meštrović, Gorano Ban, Evica Tokić i Ivo Matijašević. — 6 min. 42 sec., VHS, igrani

***109. THE DRAG** / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc., m. i g.: Goran Lehpamer. — k. i t.: Josip Regović. — gl.: Dido. — 3 min. 20 sec., Mini DV, žanr

***110. THE END** / Samostalni autor, Rijeka: 2002. — autor, sc. i k.: Darko Duda. — m., t. i a.: Marko Boško. — g: Erik Kučić. — 1 min., VHS, igrani

111. TIME IS MONEY / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor: Vanja Mijatović. — 59 sec., Mini DV, žanr

112. TKO TO TAMO SPREJA / Samostalni autor, Zagreb: 2002. — autor: Kristijan Tomerlin. — 31 min. 22 sec., Video 8 / BETACAM SP, dokumentarni

***113. TRANSCENDENTALIJA** / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor: Mario Papić. — 4 min. 56 sec., Mini DV, žanr

***114. TUNEL**/ Studio MORH-a, Zagreb: 2002. — autorica: Marina Tetarić-Prusec. — sc.: Dubravko Kovač i Marina Tetarić-Prusec. — k.: Dubravko Kovač i Rudolf Vanđija. — m.: Davorka Feller. — gl.: Nikola Rimski-Korsakov, ABBA. — t.: Dubravko Kovač. — 27 min. 6 sec., BETACAM SP, dokumentarni

***115. TURINSKO PLATNO — ZNANOST I VJERA** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor: Petar Jurčević. — sc.: dr. fra Josip Marcelić. — k.: Dragan Lažeta, Marko Lažeta, Borko Lažeta, Borko Gunjača i Stipe Jurčević. — m.: Petar Jurčević. — gl.: Nikolina Matošić. — 86 min., VHS, dokumentarni

***116. UVOD U SMRT** / Kinoklub Split, Split: 2002. — autor, sc., k., m. i t.: Jere Gruić. — g.: Face s pjace i Ivica Čotić. — 3 min. 38 sec., Mini DV, žanr

117. VENI SPIRITUS / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2002. — autor, sc. i k.: Sandra Stanec, m. i t.: Matko Burić i Sandra Stanec. — gl.: Richard Wagner i The Beatles. — 3 min. 5 sec., Mini DV, žanr

***118. VIŠE NE MORAMO TRČATI** / Video skupina Doma učenika srednjih škola, Bjelovar: 2002. — grupa autora. — k.: Zvonimir Krajina. — m.: Dražen Pleško i Dalibor Vukalović. — 57 sec., SVHS, dokumentarni

***119. VOLE LI SE MOBITELI?** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor, sc. i k.: Luka Stamać. — m.: Matija Iveković. — 55 sec., Mini DV, videospot

120. ZABORAVLJENO LICE / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autorica i sc.: Andrea Gnjato Matković. — k.: Tatjana Cotić. — m. i t.: Marko Boško. — g.: Darko Duda i Robert Matković. — 15 min. 10 sec., VHS, igrani

***121. ZANIMANJE ILI ZABAVA** / Autorski studio — FFV, Zagreb: 2002. — autor i sc.: Luka Stamać. — k.: Luka Stamać i Andrej Hanžek. — m.: Mladen Magdalenić. — t.: Andrej Hanžek. — 16 min. 34 sec., Mini DV, dokumentarni

***122. ZID** / KVK Liburnija-film, Rijeka: 2002. — autor: Branko Gržetić. — k.: Ervin Debeuc. — m.: Damir Debeuc. — 51 sec., VHS, igrani

***123. ZOZARA** / FAG Enthusia Planck, Samobor: 2001/2002. — autor, sc., m. i t.: Matko Burić. — k.: Josip Parać. — gl.: Suso & Slide. — 3 min. 33 sec., Mini DV, žanr

***124. ŽIVOT JE KAO SAN** / FKVK Zaprešić, Zaprešić: 2002. — autor: Jadranko Lopatić. — 2 min., Mini DV, animirani

Pričaj s njom

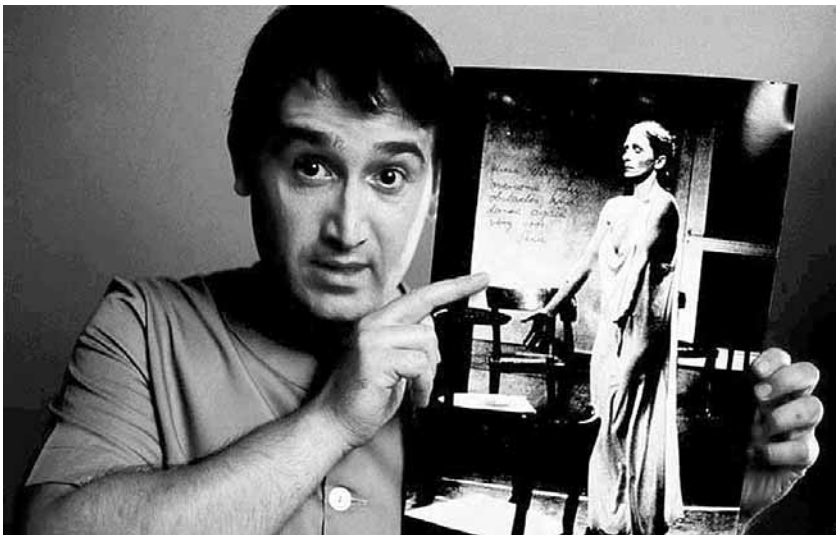
Hable con Ella

Španjolska, 2002 — pr. El Deseo S. A., Antena 3 Televisión, Good Machine, Vía Digital; izv. pr. Agustín Almodóvar; sc: Pedro Almodóvar, r: PEDRO ALMODÓVAR; df. Javier Aguirresarobe; mt. José Salcedo — gl: Alberto Iglesias; sgf. Antxón Gómez; kgf. Sonia Grande; ul: Javier Cámara, Dario Grandinetti, Leonor Watling, Rosario Flores, Geraldine Chaplin, Mariola Fuentes, Roberto Alvarez, Adolfo Fernández — 116 min. — distr. Discovery

Nakon slučajna susreta u kazalištu dva muškarca, Benigno i Marco, ponovno se susreću, i to u bolnici, gdje njihove voljene žene, balerina Alicia i matadorica Lydia, leže u komi.

Jedno od najčešćih pitanja koje radoznalci postavljaju Pedru Almodóvaru odnosi se na razloge njegove posvećenosti ženskim likovima. Obično odgovara: 'Žene u meni bude majčinske osjećaje', ili: 'U svakom muškarcu čuči žena, u svakoj ženi ima nečeg muškog...'

Što Almodóvar doista misli o spolovima, spolnim razlikama i seksualnosti općenito potrudio se pokazati cijelim svojim opusom. Nikad do kraja određen i nedvosmislen, u svakom trenutku spreman da krene suprotno očekivanjima ili da proturječi nekom stereotipu, cijelu svoju filmsku instituciju španjolski je redatelj izgradio na programatskom izvrtanju, potkopavanju, danas bi se pomodno reklo — dekonstruiranju rodnih uloga. Na valu libertinske španjolske *movide* ozakonio je (žensku) 'požudu' i 'strasti'. Emancipirao je svoje fikcionalne prijateljice (*Pepi, Luci, Bom, Žene na rubu živčanog sloma, Kiku* i druge djevojke iz društva). Stvaralački i recepcijski vrhunac dosegnuo je apoteozom feminilnosti u konvencionalnim i transgresivnim varijacijama, iscrpivši u filmu *Sve o mojoj majci* gotovo sve zamislive ženske modele.



Zato bi se danas moglo postaviti i drugo, inače besmisleno pitanje: zašto su središnji protagonisti posljednje 'almodrame' muškarci? Jer, dvije su žene veći dio filma u kliničkoj komi. Mlađahna i krhka balerina Alicia (Leonor Watling) iz nje se budi tek na kraju filma, dok zrela i muškolika matadorica Lydia (Rosario Flores), zadobivši smrtni udarac rogovima bika, kratko vegetira, potom umire i nestaje.

U odgovoru na to pitanje neće odveć pomoći ni redateljeva *gay*-reputacija, zbog koje bi navodno bio motiviran izmisliti priču o muškom prijateljstvu, pa ni blagi pogledi empatičnog udivljenja koje madridski bolničar Benigno (Javier Cámara) na početku filma *Pričaj s njom* udjeljuje svojem rasplakanom susjedu u istom redu gledališta, novinaru Marcu (glumi ga Dario Grandinetti), dok na pozornici dvije plesačice dramatičnim govorom tijela artikuliraju koreografsku ideju čuvene Pine Bausch. Jer, protagonisti njegova filma ipak su heteroseksualci, ali ponešto neobični, kao što je to barem jedna njegova žena — Lydia, žena u opasnom muškom poslu i kostimu, koja se, *nota bene*, boji zmija!

Marco je, primjerice, odveć ranjiv i sentimentalan. On plače pred inscenirani prizorom, što je barem u konvencionalnim predodžbama o ponašanju spolova 'oprostivo' samo ženama. A da je ponovno riječ o subverziji, u ovom slučaju stereotipa muškosti, pokazat će mala povijest prolijevanja suza u Almodóvara, uglavnom rezervirana za žene ili ženskolike. U *Ženama na rubu živčanoga sloma*, primjerice, plakala je nervozna glumica Carmen Ma-

ura iza stakla radijskoga studija, posuđujući glas nekom liku iz *soap-opere;* u *Visokim petama* krokodilske suze cijedile su se niz lice Marise Peredes dok se na pozornici uživljavala u svoj šlager; prije Marca proplakao je umirući transvestit Lola, saznavši da je imao sina. Sada je to konačno dopušteno i 'pravim' muškarcima. Suzama, koje su, dakle, neizostavan, katkad 'kampovski' prenaglašen inventar Almodóvarovih melodrama, film *Pričaj s njom* počinje i završava. Suze su ovdje ipak znak bez navodnika, motiv oslobođen ironije — izraz osamljeničkog očaja, vapaja za bliskošću. Suze su medij zbližavanja, empatičnoga transfera emocija, a u konačnici — prijenosa opsesije jednoga muškarca jednom ženom na drugi lik. A to je glavna tema među ostalim bogatim slojevima Almodóvarova filma.

Zato su mu trebala dva para — dva muškarca i dvije žene. Prije svega Benigno, kao katalizator opsesije, fetišist, voajer, čudan i 'mek', pomalo izgubljen lik. Bolničar, koji je cijeli život proveo njegujući inhibiranu majku, opsjednut je Aliciom od trenutka kada ju je prvi put ugledao s prozora u baletnom studiju s druge strane ulice. Učinio je sve da joj se što više približi, a to je konačno uspio kao njezin cjelodnevni njegovatelj. I dok Benigno nad nekoliko godina obamrlim ženskim tijelom demonstrira sve finese bolničarskog umijeća i nježnosti, prihvativši skrb kao priliku za upoznavanje i (nedopušteno) intimiziranje sa svojim fetišem, u susjednoj bolničkoj sobi Marco se nijemo i zbunjeno oprašta s Lydijom, shvativši da njihova veza ionako nije imala budućnosti. Marco je nemoćan, šutljiv i razočaran; Benigno je poduzetan, brbljav i očaran. On vjeruje u moć riječi — 'Pričaj s njom!' savjetuje Marcu — jer vjeruje da riječi mogu ne samo iscijeliti predmet njegove žudnje nego i otkupiti i opravdati njegov smrtni grijeh — obljubu obamrla Alicijina tijela.

No, Benigno, poput filmofilke Alicije i samoga Almodovara vjeruje i u moć slika, filmskih slika koje imaju otkupljujuću moć. U klimaktičnom trenutku filma, zaigrani Pedro i njegov lik priređuju nam 'film u filmu', nijemu crno-bijelu fantaziju o mladiću koji se popivši čarobni napitak smanjuje, pa više ne može erotski zadovoljiti svoju ljubavnicu. Zato se odlučuje trajno useliti u nju prolazom kroz vaginu. Crnohumorni film što ga naizgled benigni Benigno prepričava svojoj beživotnoj, na koncu i zlostavljanoj bolesnici, a Almódovar maestralno uprizoruje svojoj publici, vješta je artistička sublimacija upitnoga Benignova čina. To je ujedno i skretnica priče. Jer, nakon toga *Pričaj s njom* prestaje nalikovati nedvosmislenoj *Veličanstvenoj opsesiji* Almodóvarova veličanstvenog uzora Douglasa Sirka i postaje odrazom mnogo otvorenije Jordanove *Plačljive igre* iz koje preuzima središnji motiv i 'rasplet' filma, a s njim i cikličku strukturu. Priča o muškim suzama i jednom pogledu (ovaj put ženskom) svršetkom filma tek počinje, a gledateljska se pitanja množe...

Almodóvarov posljednji film, kao i mnogi prije njega, uvelike zbunjuje, i to ne samo zato što neprestance iznevjeruje očekivanja gledatelja probuđena početnim scenama i ponašanjem likova. Zbunjuje ponajprije zato što se provokativni Španjolac, melodramatično sklon žongliranju aversima i reversima, i dalje bavi neodgonetljivim pitanjima — što je, primjerice, prava ljubav i kakve sve oblike može imati? U svakom slučaju, za njega je 'ljubav' nešto istodobno veoma jednostavno i dohvatljivo — i beskrajno zamršeno, nešto što se ne može dokraja definirati; u isti mah uzvišeno i na granici patologije, makar se čini da mu je i takva 'patološka' ljubav prihvatljivija od nikakve. Konačno, može li joj se uopće 'suditi' kao 'patološkoj' ako diže iz mrtvih, oživljuje?

Almodóvar je svakako majstor konstrukcije, pa će vješto i s punim uvjerenjem iskonstruirati i takvo 'opravdanje'. Uz to, kao gotovo uvijek do sada, on kreće u realizaciju 'zbilje' vlastitog izmišljaja iz drugog medija, iz druge izmišljotine, iz artističke kreacije, fabrikacije, simulirajući ono što se tek treba dogoditi izvan pozornice i jasno pokazujući da se sve to negdje, u nekom umjetničkom obliku, već dogodilo. I kao što, kako u filmu eksplicira Geraldine Chaplin (znakovita Almodóvarova spona s dijelom Saurina opusa!), Alicijina učiteljica baleta, *»iz smrti nastaje život, iz muškarca žena, a iz zemlje duh«,* tako iz dosegnutog emotivnog sklada preživjelih Almodóvarovih likova — Alicije i Marca, nastaje zrcalna baletna koreografija Pine Bausch na rubovima filma. Toplim, zemaljskim tonovima scenografije i kostima, kojima je zamijenio uobičajenu popartističku paletu primarnih boja, te suptilnim, gotovo baletnim snimateljskim zahvatima Javiera Aguirresarobea, Almodóvar podgrijava zamršen emotivni čvor svojega posljednjeg, možda i najsloženijeg filma.

On pritom ne bi bio ono što jest kada ne bi izazivao ekscesima i vjerovao u čudesnu moć dramaturških slučajnosti. Onkraj ili iza dosadašnjih njegovih filmova-subverzija spolnih stereotipa, iz ovog 'muškog' filma izranja svijet koji bi cijeli stao u beznadan slučaj kada ne bi bilo nekog ili nečeg da, poput Almodóvara — plače i 'priča s njim'.

Diana Nenadić

Gospodar prstenova: Dvije kule

Lord of the Rings: The Two Towers

SAD, Novi Zeland, Njemačka, 2002 — pr. New Line Cinema, The Saul Zaentz Company, WingNut Films, Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Frances Walsh; izv. pr. Michael Lynne, Mark Ordesky, Robert Shaye, Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Frances Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair, Peter Jackson prema romanu J. R. R. Tolkiena; r. PETER JACKSON; d. f. Andrew Lesnie; mt. D. Michael Horton, Jabez Olssen — gl. Howard Shore — sgf. Grant Major, Dan Hennah, Alan Lee; kgf. Ngila Dickson, Richard Taylor — ul. Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Christopher Lee, Orlando Bloom, John Rhys-Davies, Billy Boyd, Dominic Monaghan — 179 min. — distr. Intercom Issa

U misiji uništenja prstena moći, Prstenova se družina raspada — Frodo i Sam za zatočenika uzimaju Golluma kako bi im pokazao put prema Mordoru, Merry i Pippin susreću pastire drveća Ente, a Strider, Legolas i Gimli u potrazi za njima dolaze do kraljevstva ljudi Rohana. Istovremeno, Saruman sakuplja veliku vojsku u bitki za Međuzemlje.

Književna, romaneskna trilogija J. R. T. Tolkiena pripada vjerojatno jednoj od najpopularnijih i najčitanijih vrsta romana: pustolovnom. Kada je riječ u pustolovnom filmu, mogle bi se izreći isti superlativi. Ali zašto je pustolovni žanr toliko omiljen i što je uopće pustolovina ili avantura. Avantura doslovno znači putovanje, ili kretanje prema naprijed. Svi veliki pustolovi nekamo putuju i imaju neke zadatke. Iako ih je nebrojno mnogo, pustolovi ili avanturisti mogli bi se podijeliti u dvije temeljne skupine. Prvi su oni koji već imaju pustolovnoga duha, bilo da su ga dobili rođenjem ili pak stekli nekako drukčije, npr. čitanjem, kao što je to veliki Don Quijote. Drugi su oni koji su na bilo koji način prisiljeni postati pustolovima. To su obični ljudi zatečeni neobičnim, njima stranim okolnostima, koje ih prisiljavaju na djelovanje. Oni su, ako ne učestalija, a ono zanimljivija skupina. Jer, najprije moraju odlučiti postati pustolovima, a potom i riješiti zadatak koji im pustolovina nameće. Upravo je takav junak Tolkienov Frodo Baggins. Igrom okolnosti, slučajno, prisiljen je napustiti svoj mirni život i krenuti u nepoznato. To kretanje prema nepoznatom i dalekom jedan je od temeljnih elemenata i književne i filmske pustolovine. Ostavljanje svakodnevnice, dakle bijeg od njezine dosade i rutine, drag je svim gledateljima i čitateljima. Element eskapizma ključan je za pustolovni žanr s recepcijskoga stajališta.

Za razliku od čitatelja ili gledatelja koji iz dokolice jedva čeka krenuti u pustolovinu, mnogim 'silom' pustolovima njihov se život čini sasvim dobrim. Najopćenitije rečeno, njima je dobro u njihovu prostoru i vremenu. Budući je 'silom' pustolov običan čovjek, to znači da takav pustolov može biti bilo tko. Budući da 'bilo tko' živi 'bilo gdje' i '-bilo kad', pustolovina se ne obazire na vrijeme i mjesto: ona može postojati bilo kada i bilo gdje. Pustolovina se može zbivati i u prošlosti, ali i u budućnosti, ali i u potpuno nepoznatim prostorima i još nepoznatijim vremenima. U Tolkiena su nepoznati, bolje reći izmaštani, i prostori i vrijeme, ali i većina pustolova, odnosno bića koja ulaze u pustolovinu. Točnije, nepoznati su nam iz zbiljskih prilika, ali su nam poznati iz književnoga nasljeđa. Vilenjake, patuljke, čarobnjake poznamo iz prvih pročitanih knjiga. Neki od njih uvijek su dobri, neki zli. Suprotstavljeni su u jednom jednostavnom književnom obliku — bajci. I zaista, u bajci nikoga ne čude čudesne stvari: jednostavno se zna da postoji zemlja patuljaka, zemlja vilenjaka, zemlja divova... No, bajka je znakovita po jednom: vrlo često oni najmanji, najmlađi i najdobrodušniji bivaju određeni za najteže zadatke. »*I najmanja osoba može promijeniti budućnost*«, poruka je i bajke, ali i Gandalfa Frodu, koji pripada narodu Hobita, najmanjem, najmiroljubivijem i najmlađem. I kao u svakoj bajci

takav nositelj pustolovine pronaći će svoje pomagače, manje ili više čudesne. Te elemente Tolkien preuzima iz pustolovnog korpusa bajke.

Ali, *Gospodar prstenova* nije bajka. Svijet bajke ne obuhvaća takve globalne, sudbonosne događaje, događaje o kojima izravno ovisi globalni opstanak svijeta, događaje u kojima se sukobljavaju 'globalne sile'. Isto tako svijet bajke ne obuhvaća 'političku kartu' područja u kojima se zbivanja odvijaju. Uistinu, Tolkien točno zna i prostor i vrijeme u kojima se događaji zbivaju, a to je onda povijest, ali *Gospodar prstenova* sigurno nije povijesni roman, iako barata s točno imenovanim nacijama, njihovim zemljama, pa čak i njihovim načinima privređivanja, njihovim običajima i njihovim 'povijestima', pa čak i povjesničarima i kroničarima kao što je Bilbo Baggins. Ako je riječ o povijesti, onda je to neka mutna, nepouzdana povijest, koja pomalo sliči našoj povijesti, ali to ipak nije, povijesti koja je pomalo zaboravljena čak i od dugovjekih čarobnjaka, koji moraju, poput Gandalfa, zaviriti u prastare kronike, da bi se prisjetili što se dogodilo. Zapravo, nitko se toga ne sjeća, ali neka pripovijest, predanje, postoji, koje se čita ili o kojem se sluša. Ova pri-povijest, koja želi biti povijest, ili barem vijest o događajima prošlosti, koja oskudijeva historijskom ovjerovljenošću zapravo je saga. Kao što je *Saga o Nibelunzima* i, začudo, isto tako — prstenu.

Upravo zato što želi biti povijest, ali to nije i ne može biti, saga se poziva na one koji najviše svjedoče o povijesti i koje povijest (i kao znanost) najviše pamti: na vladare, kraljeve i njihove ratove, njihove dinastije. Nepouzdanost, a tu može biti i ključ, ne odnosi se toliko na ono što se dogodilo, nego kako se dogodilo. Nepouzdanost toga 'kako' omogućuje pri-povjesničaru da 'kako' riješi sam. Popunjavanje rupa on rješava imaginacijom, jer istina je vrlo važna, a to što se dogodilo svakako jest istina, ali one kojima priča mora zainteresirati za tu istinu. Jer, stari kraljevi i njihovi savezi bili su moćni, ali kako su postali i saveznicima i moćnicima, to je pitanje na koje čak i egzaktna povijest unutar egzaktnih povijesnih zbivanja nekada teško otkriva i daje smrtnicima nevjerojatne odgovore, a kako ne bi pri-povjesničar.

Maglovita povijest kraljeva, u koju nesmetano ulaze imaginacijski, fantastični i bajkoviti elementi, bila je idealan predložak filmu, o čemu svjedoči niz redatelja: od Fritza Langa do Petera Jacksona. Razlozi mogu biti i filmske i izvanfilmske naravi. Kraljevi su, pa čak i izmaštani, uvijek pripadali nekoj naciji, čak i izmaštanoj. Oni najbolji mogli su biti nacionalnim ponosom, a nacije će ih, iako su izmaštani, udijeliti sebi, jer takve kraljeve oni i zaslužuju.

Na razini medija, težnja narativnoga filma takvu tipu priče leži s jedne strane u njezinoj akcijskoj dinamici, a s druge u težnji za razvojem filmske tehnike. Upravo takav tip priče prisiljavao je filmaše na tehničku inovativnost. No, tu istodobno leži i temeljna opasnost. Jer, ukoliko priči ne udijelite značenja koja prevladavaju tehniku, za nekoliko godina, upravo zbog tehničkog razvitka, film će jednostavno postati anakron. Tu se pamet sage i filma poklapaju, jer će slušatelj sage zbog različitih verzija onoga 'kako' možda pasti u nedoumicu, ali neće biti u nedoumici što se tiče konačnoga značenja sage. Jednostavno, sve ovisi o tome koliko uistinu filmaši razumiju tekst koji žele ekranizirati.

Je li film Petera Jacksona u tome uspio? To je možda najbolje provjeriti na najslojevitijem liku romana — čudnovatom biću koje je i pronašlo prsten — Gollumu, liku koji se u prvom dijelu i filmske i književne trilogije samo naslućuje, dok u drugom zauzima vrlo važno, gotovo ključno mjesto. Po mom mišljenu, u filmskom smislu, to je najdelikatniji i najzahtijevniji zadatak.

To je jedini lik razdiran žestokim sukobom: u njemu se prožimaju vjera i nevjera, ljubav i mržnja, strah i hrabrost, dobro i zlo. Takav problem, osobito takvim intenzitetom, ne muči ni jedan drugi lik. Upravo on stoji na granici između dviju sukobljenih strana, sadržavajući osobine obiju. No, on se još po nečemu razlikuje od svih: to je jedino biće koje se, iako antropomorfizirano kao i svi, kreće četveronoške. On je također jedino biće koje nema 'sunarodnjaka', jer on sam je već dvoje, s dva imena, Smigl i Gollum, plus i minus vlastite naravi. Ukratko, od svih bića koja nastanjuju roman, čitatelju je najteže vizualizirati upravo njega. Svi ostali likovi imaju uzore u realnom svijetu, uključujući čak i orke i vilenjake, čiju je vizualizaciju u filmu moguće riješiti i klasičnom maskom. Jedini lik koji je digitalno obrađen i animiran *chromakyem* upravo je Gollum, bez obzira na činjenicu što je riječ o animaciji predloška živoga glumca. Jer, duhovno i duševno, on jest čovjek, ali tjelesno je dijelom animalan. Njegovo tjelesno moralo je svjedočiti i o onom unutarnjem. I čini se da je to upravo tako. Krhko, zgrbljeno i vrlo mršavo tijelo, dugački tanki udovi, kralješnica koja se žestoko ističe ispod prljavosmeđe smežurane kože te lice koje samo zahvaljujući nevjerojatnoj ekspresivnosti udruženoj sa sintetiziranim glasom svjedoči da je riječ o biću ljudskih značajki. No, ono što svjedoči o njegovoj unutarnjoj podvojenosti očito je na razini detalja: svaki se njegov mišić grči, stopala se žestoko kvrče kad ga ispituju, kralješnica savija, a kralješci kao da će probiti kožu, dok glava, instinktivno kao u životinjske, nervozno zvjera u žestoku strahu i oprezu. Rječnikom klasične animacije, riječ je o punoj, kontinuiranoj animaciji, velikog broja faza između ekstrema, kojoj je cilj svjedočenje i prikaz personalnog, individualnog, specifično različitog od sveg ostalog, dakle živog i životnog.

Upravo se zato čini, sudeći barem prema dvjema prvim epizodama, da je kompletna tehnika u kreiranju toga lika upravo u ulozi predočenja njegovih netjelesnih osobina. Unatoč Gollumovoj tjelesnoj atraktivnosti, Jackson ga nije nasilno ugurao u prvi dio trilogije dajući mu veće mjesto samo zbog njegove animacijske perfekcije i vizualne zanimljivosti. Čini se da mu je dao ono mjesto koje mu je Tolkien i namijenio i u kvalitativnom i u kvantitativnom smislu.

No, za konačni sud o cijelom projektu treba pričekati *Povratak kralja*.

Dario Marković

Sve ili ništa

All or Nothing

Velika Britanija, Francuska, 2002 — pr. Cloud Nine Films Ltd., Les Films Alain Sarde, Studio Canal, Thin Man Films, Simon Channing-Williams; izv. pr. Pierre Edelman, Alain Sarde — sc. Mike Leigh; r. MIKE LEIGH; d. f. Dick Pope; mt. Lesley Walker — gl. Andrew Dickson; sgf. Eve Stewart; kgf. Jacqueline Durran — ul. Timothy Spall, Lesley Manville, Alison Garland, James Corden, Ruth Sheen, Marion Bailey, Paul Jesson, Sally Hawkins — 128 min — distr. Discovery

Obitelj Basset sastoji se od četiri člana, samozatajna oca Phila, taksista, majke blagajnice u samoposluzi Penny te njihovo dvoje odrasle djece — Rachel, čistačice u staračkom domu, i Roryja, neradnika i izjelice. Oni svakodnevno krpaju kraj s krajem, sve dok Rory ne doživi infarkt. U susjedstvu žive ljudi s vlastitim životnim problemima.

Jedan od najosebujnijih suvremenih redatelja, prepoznatljiva i snažna rukopisa — Britanac Mike Leigh; i u svom posljednjem filmu *Sve ili ništa* kao da izrasta iz dikinsovskoga, *chiaroscuro* realizma (u kojem i u najcrnjem mraku postoji tračak svjetla i optimizma) i gnijezdi se u socijalno-naturalističkoj Zolinoj poetici: »*...dokazat će se da ima više poezije u jednom malom građanskom stanu negoli u svima praznim i crvotočnim palačama prošlosti; konačno će se uvidjeti da se sve može pronaći u stvarnosti: i ljupke fantazije oslobođene proizvoljnosti i neuvjerljivosti, i idile i komedije, i drame...*«. Na taj nam način svoja djela podastirući kao svojevrsni dokument (u ovom slučaju zabilježen na filmskoj vrpci) postaje ne samo ultimativni redatelj nego i psiholog, sociolog — znanstvenik (ipak, Leigha svrstati u ortodoksni naturalizam bilo bi nepravedno, kao što je ista nepravda učinjena kazališnom redatelju s početka 20. stoljeća Andréu Antoineu).

Pritom njegov genij blista upravo u pojedinostima; on nenametljivo, a minuciozno ogoljuje ljudske karaktere — podastire skice njihovih duša s minimalnim potezima kamerom. Urođenom lakoćom i u suigri sa svojim glumcima (Timothy Spall, Lesley Manville i Ruth Sheen s Leighom su surađivali i na njegovim najvećim uspješnicama — *Tajne i laži* i *Topsy-Turvy*) improvizirajući razvija scenarij (tim pristupom izvlačeći iz njih maksimum).

Pod lupu uvijek radije stavlja obične ljude, bliže dnu društvene ljestvice (smetlarice, blagajnice, zidare, taksiste) — izdržljive i samozatajne žene, mlitave i blage muškarce, nasilnike i pijanice, depresivne gubitke; s početim psiho/fizičkim deformacijama — prepuklim (slomljenim, afektiranim) glasovima (govorljiva i piskutava Brenda Blethyn u *Tajne i laži;* šutljivi Timothy Spall i Alison Garland u *Sve ili ništa*); bizarnim (otupjelim, jednokutnim) životnim stavovima i uvjerenjima; odnosno iskrivljenim i neprirodnim fizionomijama (pretilost djece kao opreka sićušnoj, mišje sivoj i nezamjetnoj tanušnoj majci) ili bolesnim ispadima (James Corden u *Sve ili ništa*). Redateljevo dobrohotno promatranje slabosti tih otužnih karaktera ne dopušta ni nama da im sudimo, ne dok ne promotrimo cjelokupne pozadine njihovih disfunkcionalnosti — lijenosti, gluposti, bezobraštine ili neumjerenosti u jelu i piću — odnosno demoralizirajućih psihičkih pritisaka kojima su — više-manje nesvjesno, izloženi. Jer ono što tim likovima uistinu nedostaje nisu ni novac ni blagostanje, pa čak ni bolji ekonomski uvjeti (iako sve upućuje na to) — nego nježnost, povjerenje, razumijevanje, ljubav.

Stoga i u najnovijem slučaju naslov *Sve ili ništa* podrazumijeva — ako nemaš ljubavi, nemaš ništa — ona je ono *sve* nužno za život (jednako ljubav koju dobivamo kao i ona koju dajemo drugima i koja ispunjava naša srca). Jer ljepota i nježnost ono su što uzdiže i najteže živote. Leigh uvijek ustrajava na takvim trenucima povezivanja i izražavanja osjećaja, a na tome počiva i najemotivniji trenutak u *Sve ili ništa* — ujedno jedan od klimaksno najinteligentnijih i najdirljivijih na filmskom platnu nakon dugo, dugo vremena.

Njihovi nositelji — sjajni likovi iznijansirani kroz naizgled najminornije, gotovo statične scene čudo su kreacije — počevši od svakodnevnih situacija članova obitelji Basset (čiji otac Phill ima, poput psa istoimene pasmine, izduženo, tužno i odano lice). Dirljivo Phillovo (sjajan, ekspresivno upečatljiv Timothy Spall) traženje zadnjih novčića po sofi uz tupilo Roryjeve (James Corden) tjelesno-umne inertnosti prizor je rječitiji od bilo kakva eksplicitna srcedrapateljstva; lagano upoznavanje s istinskom dobrotom i krotkošću Rachelinom (Alison Garland) otkriće neprocjenjiva užitka, a iskonska nježnost i blagost Phillove tihe nenametljive naravi kroz pričice s taksističkoga posla koje svaki dan priča svojoj nezainteresiranoj obitelji, kao očajnički i njemu najbliži i jedini moguć način izražavanja u pokušaju približavanja svojim najmilijima, te njegova patnička emotivna melankolija i duboka povreda od strane Pennyna (Lesley Manville) neprekidna spočitavanja gorčinom i brigom izjedene nutrine, vrhunski umjetnički dosezi. I susjedi — samohrana majka Maureen (nevjerojatna Ruth Sheen) i njezina trudna kći Donna (Helen Coker), odnosno bračni par Carol i Ron (za mrvicu preglumljena Marion Bailey i Paul Jesson) te njihova seksualno slobodna kći prepuna tinejdžerskog bunta Samantha (debitantica Sally Hawkins) — jednako daju osobni pečat i prinos radnji.

Socijalna tematika i seciranje njezinih životarećih protagonista kao neposustajuće i uporno Leighovo interesno žarište čini se da smetaju mnogima, koji umanjuju vrijednost 'još jednog u nizu' od 'istih' redateljevih uradaka — *Sve ili ništa*. Drugi pak jednokratni redateljev izlet u glamur i povijest s operetom *Topsy-Turvy* (o popularnom dvojcu iz viktorijanskog 19. stoljeća — libretisti i kompozitoru Gilbertu i Sullivanu) također žestoko osporavaju, ne želeći ga vidjeti u drugom području djelovanja. Ipak, Leigh je redatelj nesporna autoriteta, koji je utjecao na mnoge; iako nitko od njegovih epigona nema snagu njegove vizije ni sigurnost pažljive i brižne ruke.

Katarina Marić

Fine mrtve djevojke

Hrvatska, 2002 — pr. Alka-Film Zagreb, Jozo Patljak — sc. Dalibor Matanić, Mate Matišić r. DALIBOR MATANIĆ; d. f. Branko Linta; mt. Tomislav Pavlic — gl. Jura Ferina, Pavle Miholjević; sgf. Željka Burić; kgf. Vesna Pleše — ul. Olga Pakalović, Nina Violić, Krešimir Mikić, Inge Appelt, Ivica Vidović, Milan Štrljić, Jadranka Dokić — 77 min — distr. Alka-Film

Dvije djevojke iznajmljuju podstanarski stan, nadajući se da će nesmetano živjeti svoju ljubav. No ne slute na koliko su uskogrudnu i čudačku sredinu naišle.

Pruga, željeznica, jedan je od najstarijih filmskih motiva. Osamljena, izolirana kuća također. Spoj tih dvaju motiva također je čest. U Matanićevu filmu *Fine mrtve djevojke* kuća je doista izolirana. Stare željezničarske dvokatnice između Jagićeve i Magazinske na granici Črnomerca i Trešnjevke. Kuće između dviju željezničkih rampi, na sjeveru omeđene prugom, na jugu visokim željezničkim nasipom i ulicom u kojoj nema gotovo ništa: tek iza tvornice i dva ružna nebodera skriva se Dom sportova, niz relativno novih kafića, hotel, također neboder zvučna imena — *Panorama*. Oni koji dobro poznaju ovaj dio Zagreba znaju točan topografski položaj kuće, za one koji ga ne poznaju neka se popnu na jedan od tri obližnja nebodera i brzo će jednom jedinom panoramom uočiti kuću u kojoj se zbiva glavnina Matanićeva filma. A njoj teško da je dorasla bilo koja iz bilo kojeg američkog filma. Drvene konstrukcije vidljive između cigala, tamni, mali ulaz, trošna ograda i drvene pod-

nice, crna željeznička šljaka ispred nje. Eksterijer i interijer apsolutno sukladni. Iz stana u stan sve se čuje, vidi i, što je bitno, namiriše, i to u doslovnom i prenesenom značenju. Vrlo je malo vremena potrebno da shvatite da ljudi žive zbiti, jedni do drugih i jedni ponad drugih. To je otprilike okruženje u kojem se odvijaju zbivanja u posljednjem Mataničevu filmu, i upravo zbog tog okruženja jedno od prvih imena koje u tom kontekstu treba istaknuti i zapamtiti jest scenografkinja — Željka Burić. U takvu okruženju netrpeljivost postaje izvjesnom. Uopće, netolerancija unutar takva okruženja i postaje ne samo najširom nego najprirodnijom gotovo samorazumljivom temom filma. Dakako da je riječ o *pars pro toto:* skučenost na svim razinama: od kvarta do grada i tako dalje. I, naravno da ona fizička skučenost u Matanića svjedoči i o duhovnoj, točno onako dakle kako eksterijer kuće svjedoči o njegovu interijeru, o onom što je unutra. Stoga je veza Željka Burić — Branko Linta, dakle, scenografsko-snimateljska, ključna za atmosferu filma i njegovu dosljednost u odnosu na zamisao scenarističkoga para Dalibor Matanić — Mate Matišić.

Interijer je skučen i mračan, prirodni izvori svjetla mali, stanaru, zbog stola koji služi za sve, često nedostupni, a zbog depresije i beznađa često i neoprani. Branko Linta imao je složen posao, i to u dva tipa prostora, a za snimatelja jedan gori od drugog: stan i stubište. Zamislite eksterijer orunule kućerine čiji su interijeri osvijetljeni tako da je vidljiv i najmanji kutak i najmanji detalj. Lintin problem svjetla bio je i onaj koji je u glavi imao i stari John Milton u svom spjevu *Izgubljeni raj,* i to u onom dijelu kada Sotona pada u pakao i kada Milton piše: »*...svjetlo koje služi samo da osvijetli tamu...*«, dakako pakla. Svjetlo interijera u fotografiji Branka Linte upravo služi osvjetljivanju tame: uvijek samo iz jednog izvora, negdje sa strane, bočno, pomalo nečisto, prljavo. Od kadra do kadra gledatelju kao da uvijek treba nekoliko stotinki da mu se oko privikne na osvjetljenje prostora kako bi mogao razaznati dominantu zbivanja. Tu vizualnu nesigurnost, možda najbolje reći jezu, podvlače i one tzv. prirodne maske, bića i objekti koji u prednjem planu fotografije skrivaju dio prostora i kada se tek laganim lateralnim vožnjama kamere polako otkriva cjelina, a ono, još nevidljivo, skriva tajnu. Ali, problem je što u *Finim mrtvim djevojkama* nema tajni. One, čak i kad postoje, kao što je npr. seksualna orijentacija dviju podstanarki, biva otkrivena vrlo brzo. Zato je kamera mobilna, iz ruke, a u malim prostorima, kakve je nametnula scenografija Željke Burić, ona se pomiče u svim smjerovima, koristi svim mogućim položajima i horizontale i vertikale: spušta se do poda u ekstremni donji rakurs i penje u gornji. S druge strane širokokutni objektivi uspijevaju otvoriti prostor točno onoliko koliko je potrebno za sukobljavanje dvoje ljudi; istodobno lagano deformirajući i prostor i, ponekad, ljude — svijet zbivanja. Ali, Lintini kadrovi nemaju samo lijevo i desno i gore i dolje, oni imaju i dubinu, i to vrlo bitnu i znakovitu. Jedna od prvih scena u filmu u kojoj inspektor (Milan Štrljić) dolazi na Olgina (Inge Appelt) i Blažova (Ivica Vidović) vrata tražiti malog Tomu, Ivino (Olga Pakalović) dijete, pokazuje se da će dubina imati ključnu ulogu u prostorno-organizacijskoj, pa i redateljsko-dramaturškoj koncepciji filma. Olga dolazi iza Blaža, a Iva se skriva iza inspektora. Drugi, još bolji, primjer jest scena u kojoj Olga saznaje tajnu svojih podstanarki i kada se šokirana spušta na krevet do nogu svojeg muža koji ispružen leži. Lagani gornji rakurs, on iza nje i još protusvjetlo. Upravo to dubinsko sugerira uskoću prostora koja rezultira netrpeljivom blizinom protagonista. Zato je kamera uvijek u njihovoj blizini: to je film, kada je riječ o interijerima, dominatno krupnih planova ili onih vrlo blizih. A glumci su te krupnjake iskoristili jednostavno savršeno, i to doslovce svi. Svi za sebe, svi izolirani, ali neizbježno povezani prostorom. I sve je uokvireno: glavni tijek naracije uokviren je Ivinim pričanjem: ono prošlo uokvireno je onim sada njezine ispovijedi. Kuća je ograničena dvjema brkljama, ljudi kućom. No postoji i dalje od toga: ono iza rampi. Jedan od ključnih kadrova, također dubinskih i jedan od rijetkih polutotala eksterijera, jest onaj kada Lidija (Jadranka Dokić) očekuje 'stranku' pored spuštene brklje, a (ponovno) iza nje i iza brklje, negdje u dubini, živi grad, tramvaji i ljudi.

Neki uspjeh Mataničeva filma mogu pripisati njegovoj žestokoj društvenoj kritičnosti, koja prelazi u globalnu metaforu. U redu, ali zapravo to dolazi tek naknadno. Stvar je u tome da ovaj film može imati oba smjera: da ste prvo imali ideju pa našli prostor, ali i da se dogodilo obratno, da vam je upravo prostor dao ideju. Zato film i jest tako prirodan i uvjerljiv.

Dario Marković

Misteriozni znakovi

Signs

SAD, 2002 — pr. Blinding Edge Pictures, The Kennedy/Marshall Company, Touchstone Pictures; izv. pr. Kathleen Kennedy, Jose L. Rodriguez — sc. M. Night Shyamalan; r. M. NIGHT SHYAMALAN; d. f. Tak Fujimoto; mt. Barbara Tulliver — gl. James Newton Howard; sgf. Larry Fulton; kgf. Ann Roth — ul. Mel Gibson, Joaquin Phoenix, Rory Culkin, Abigail Breslin, Cherry Jones, M. Night Shyamalan, Patricia Kalember, Merritt Wever — 106 min. — distr. Continental

Graham Hess istupio je iz svećeničkoga poziva nakon što je izgubio vjeru zbog ženine smrti. Živi na farmi u Pennsylvaniji s bratom Merrilom i djecom Morganom i Bo. Uskoro se u njegovu polju pojavljuju misteriozni znakovi. Nakon nekog vremena postaje jasno da je riječ o izvanzemaljskoj invaziji.

Shyamalan je autor koji snima klaustrofobične filmove vrlo složenih zapleta i mračnih raspoloženja, ali zahvaljujući njihovoj kvaliteti, velikim glumačkim zvijezdama i određenoj populističkoj kvaliteti, već dva njegova filma postala su *mega-blockbusteri*. Netipičnost Shyamalanovih *blockbustera* najviše je izražena upravo u njegovu posljednjem ostvarenju *Misteriozni znakovi* i ogleda se u ovim dvojstvima.

1) Tema filma vezana je uz pomodnu temu izvanzemaljaca i njihova napada na Zemlju, ali u njemu uopće nema scena bitaka, osim kratka sukoba s jednim izvanzemaljcem na kraju filma.

2) Ideološko-moralna matrica tipično je holivudska. Riječ je o posrnulom svećeniku koji je izgubio vjeru u sebe, tradicionalne vrijednosti i misterij čuda, ali na kraju mu upravo divno čudo vraća vjeru. No, prije sretnoga završetka, gledatelj mora prolaziti kroz mučne osobne ponore glavnoga lika i njegove obitelji, koji se igraju s njegovim živcima, a najvjerojatnije i sa živcima producenata.

3) Velika je zvijezda opet tu, ali klaustrofobična tema i profil njegova lika prilično narušavaju glamuroznost vezanu uz njegovo ime.

Da malo objasnimo prvi primjer. Filmovi slične katastrofične potke, poput *Armaggedona* ili *Dana nezavisnosti*, upotrebljavaju osobne dileme likova kao pozadinski motiv čija je svrha dati

akcijskoj osnovici filma privid složene ljudske drame, sižeja bogata ne samo akcijom nego i složenim likovima. Taj motiv ostaje uglavnom tek površno obrađen, jer ne može konkurirati dominaciji akcije. U *Misterioznim znakovima* upravo je obrnuto. Tamo su osnovica filma upravo osobne dileme likova, a vanjska opasnost samo je katalizator suočavanja likova s osobnim problemima. Ni takva potka nije izmišljena jučer, dapače, vrlo je često rabljena, ali nitko dosad nije kao vanjski katalizator rješavanja odnosa u maloj obitelji upotrijebio ni manje ni više nego izvanzemaljsku invaziju na Zemlju. Pri uporabi invazije kao vanjskog motiva Shyamalan je vrlo dosljedan. Jedine informacije koje gledatelj dobiva o njoj dolaze s televizije i iz radioprijemnika, i to samo prije i nakon invazije, a radnja filma gotovo se cijela odvija u kući i okućnici obitelji Hess.

Pri tome Shyalaman ne traži samo da gledatelj zanemari pitanja vezana uz uzroke, povode i izgled same invazije. Da bi omogućio određeni fabularni zaokret, redatelj će u jednom trenutku tražiti od gledatelja da zanemari očitu nelogičnost činjenice da pripadnici takve superiorne rase ne mogu probiti obična drvena vrata iza kojih se nalazi ustrašena obitelj. Gledatelj, koji dosljedno slijedi redateljeve upute i njegov logiku radnje, uspjet će zanemariti i tu neobjašnjenu nesklapnost, jer je ona samo jedno od neriješenih pitanja vezanih uz invaziju. Odgovori na njih, Shyalaman kaže, nisu bitni, a i nemoguće ih je dobiti, jer je cilj kamere pratiti izolirani svijet Hessove obitelji bez mogućnosti saznanja o vanjskim događajima.

Film se ne usredotočuje samo na međusobne odnose u obitelji, nego kroz likove članova obitelji i nekoliko sporednih likova daje dramatičan i uvjerljiv prikaz širokog raspona pretpostavljivih ljudskih reakcija na takav događaj. Merril, Grahamov brat, reagira kao tipično dijete medijskoga doba. Zalijepljen je uz televizor i iz njega crpe sve informacije o razvoju događaja. Televizija postaje njegov jedini spas, jedina šansa da podari smisao užasnim događajima i sredi zbrku u svojoj glavi. Mjesna policajka i Graham u početku će pokušati pronaći neke 'logičnije' uzroke misterioznih znakova, a nakon nepobitnih dokaza o njihovu izvanzemaljskom podrijetlu i ulozi orijentira prilikom napada Graham će, u skladu sa svojim gubitkom vjere u Boga, i dalje nastojati spas tražiti u racionalnim rješenjima i slijeđenju nagona za preživljavanjem. Sporedni likovi izvan obitelji, uključujući i čovjeka koji je u prometnoj nesreći ubio Grahamovu ženu, pak, dočekat će tu invaziju kao kraj svijeta i posljednju priliku da se pomire sa samim sobom i s Bogom. Shyalaman se, dakako, pritom ograničava na civile, a odbacuje mogući prikaz događaja iz perspektive boraca protiv invazije.

Orijentirajući se na tu 'civilnu' perspektivu, redatelj postiže hororski efekt ustrašenosti u filmu koji uopće ne posjeduje tipične hororske elemente. Zasniva se ne znanstvenofantastičnoj postavci, ali upravo ustrajavanjem na tajanstvenosti događanja izvan kruga farme i uživljavanjem u ulogu likova koji strepe pred dolaskom nepoznatog, ovaj se SF pri kraju nužno pretvara u horor. Tu je mogućnost Shyalaman sjajno iskoristio i stvorio neke od najstravičnijih scena viđenih u posljednjih desetak godina, iako ni ovdje, kao ni u *Šestom čulu*, nije riječ o čistom hororu. Zato je jedna od najstrašnijih scena filma ona u kojoj Merril prvi put nakratko ugleda izvanzemaljsko biće, ali ne uživo, nego na televizijskom ekranu u snimci koju je slučajno snimio neki amater.

Najlošiji dijelovi filma, kojih na svu sreću ima vrlo malo, oni su u kojima Shyalaman želi prići situaciji na duhovit način. Duhovitost mu, čini se, ne leži, a pogotovo ne leži ovako ozbiljnu i tešku filmu, i zato se ti dijelovi doimlju prilično isforsirano.

Dok je ovdje riječ tek o malobrojnim primjerima, jedna druga tendencija Shyalmanova filma naudila mu je mnogo više. Riječ je o drugom primjeru dvojstva spomenutog na početku članka, onom između mračna prikaza ljudskog straha i samodestrukcije i kraja filma, koji slijedi tipičnu ideološko-moralističku matricu Hollywooda. Naime, ispostavlja se da su upravo posljednje riječi njegove žene, koje je Graham, u svojoj racionalističkoj razočaranosti vjerom, pripisivao besmislenu buncanju, bile putokaz koji je spasio njega i njegovu obitelj od opasna izvanzemaljca, a bolest njegova sina bila je predodređena da u sudbonosnu trenutku bude izvor njegova spasa. Ta dva čuda vraćaju Grahamu vjeru u zaključak da svaki događaj na Zemlji ima smisla i on se, nakon svega, vraća svom pobožnom životu. Nelogičnost vezana uz nemoć izvanzemaljaca da probiju vrata mogla se probaviti, jer je postavljena kao motiv koji ne traži objašnjenja, ali preokretanje klaustrofobičnog, paranoidnog i okrutnog filma u didaktičku *moralku* o vjeri koja pomiče brda, previše je emfatizirano i istaknuto kao bitno, a da se ne bi osjetila njegova očita nesklapnost i nedosljednost. Teško je govoriti o nekakvu ustupku producentskim zahtjevima, dodatku koji se u konačnoj slici o filmu jednostavno odbacuje kao višak, jer ta preobrazba i čudesno otkrivenje, kojim završava film, prožimaju pore cijeloga filma i preobražavaju njegovu strukturu. Cijeli prosede filma prilično je realističan, okrutan i prizemljen i Shyalamanova težnja da ga ovakvim krajem potpuno preobrazi i sve realistički motivirane postupke likova do tada odbaci kao ludorije bezumnika koji ne vjeruju u čuda čini nam se prilično neuvjerljivom.

Dvojstvo s početka teksta, vezano uz odnos između populističkoga, spektakularnog i svijetlog te autorskog, intimnog i mračnog, dobiva ovdje vrijednosni ekvivalent, pri čemu pobjedu odnosi autorsko, intimno i mračno. Razlika između očitih vrijednosti Shyalamanova filma i njegovih lošijih dijelova prilično je zanimljiva i daje poticaja za dalje rasprave, pa će zanimljivo biti vidjeti kakav će status i koliku cijenjenost film imati u budućnosti.

Juraj Kukoč

Nesanica

Insomnia

SAD, 2002 — pr. Alcon Entertainment, Insomnia Productions, Section Eight Ltd., Witt/Thomas Productions; izv. pr. George Clooney, Steven Soderbergh, Charles J. D. Schlissel, Tony Thomas — sc. Hillary Seitz prema originalu Erika Skjoldbjærga i Nikolaj Frobeniusa; r. CHRISTOPER NOLAN; d. f. Wally Pfister; mt. Dody Dorn — gl. David Julyan; sgf. Nathan Crowley; kgf. Tish Monaghan — ul. Al Pacino, Robin Williams, Hilary Swank, Maura Tierney, Martin Donovan, Nicky Katt, Paul Dooley, Jonathan Jackson — 118 min — distr. Blitz

Policijski istražitelj Dormer dolazi na Aljaksu kako bi istražio umorstvo mlade žene. No u potjeri za osumnjičenim slučajno ubije svog partnera. Slijedi drama neprospavanih noći, unutrašnje Dormerove borbe i bitke s polarnim svjetlom.

Često mi se događa da me film isprva privuče, uvjeri da njegov redatelj zna što radi, ali da zatim, kad treba prvi dojam pretvoriti u trajnu vezu, nastupi razočaranje. *Nesanica* Christophera Nolana ima vrlo privlačne uvodne kadrove: aviončić leti nad bolno divnim krajolicima Aljaske, koji se miješaju s detaljima uklanjanja tragova umorstva. Sraz eksterne i interne strave općinjava. Nolanova je vrlina što sve ostale ključne sastavnice filma koji slijedi samo pojačavaju tu inicijalnu emotivnu reakciju: *Nesanica* je klasična drama koja u narativnoj srži nalazi temelj za ovakvu vizualizaciju.

Klasična drama, kažem. Ovo joj je već drugo uprizorenje na filmskom platnu: prvi put snimili su je Norvežani 1998. Redatelj Erik Skjoldbjærg i koscenarist Nikolaj Frobenius surađivali su sa scenaristicom Hillary Seitz na izradi predloška za ovu američku verziju, što je rijetkost na razini presedana. Rezultat je film koji gradi na iskustvima prve (kažu, već vrlo dobre) inscenacije i pruža redatelju koji se prošle godine proslavio *Mementom* priliku da pokaže kako njegovi dosezi nadmašuju film koji se, usprkos neprijepornoj dojmljivosti, još mogao svrstati u kategoriju filmofilske dosjetke.

Al Pacino glumi policijskoga veterana Willa Dormera (*željnog spavača*, kužite?), koji dolazi na Aljasku kako bi mjesnim pozornicima pomogao u rješavanju složenog umorstva. Ali dramski sraz neće nastati između urbanog pridošlice i jalnih seljaka, pa čak ni između progonitelja i progonjenog: rasplamsat će se između Dormera i njegove savjesti. Svaki sastojak priče — Dormerov kolega iz Los Angelesa, koji bi mogao svjedočiti protiv njega u istrazi koja ih po povratku čeka, mlada policajka Ellie, kojoj je Dormer idol, ali ne toliko da bi bila zaslijepljena, te, konačno, Walter Finch, ubojica s licem Robina Williamsa i neumoljivošću Raskoljnikova — učinit će internu dramu protagonista sve složenijom. *Nesanica* nije triler o obračunavanju s nadljudski bistrim ubojicama: to je snažna sjevernjačka egzistencijalna drama koja pretvara javu u noćnu moru. Baš zgodno, stoga, što noć u ljetnim danima iznad polarnoga kruga nikako ne pada, pa Dormer nikako ne može zaspati, osim onim snom iz kojeg nema buđenja.

Koncesije 'komercijali' — jedna potjera i jedan oružani obračun — tek su zericu manje uvjerljive od, recimo, onih iz Fincherova filma *Sedam*. Dovoljno su snažno utemeljene unutar krivulje odnosa Dormer/Finch da ne remete snagu cjeline, premda bi bilo zahvalnije da je konačni sraz više bio zasnovan na snazi karaktera koji su dominirali prethodnim trajanjem filma, pružajući i Pacinu i Williamsu najsočniji materijal posljednjih godina.

To malo pucanja i ne baš dojmljiva glazba Davida Julyana jedini su momenti *Nesanice* koji umanjuju izvrstan dojam. Nolan je dovoljno pronicav redatelj da završetak oblikuje prema najsnažnijim sastavnicama drame koja je prethodila. Bilo je, naime, fascinantno promatrati kako se Dormer batrga sa svojom krivnjom, kako ga ona sve više tjelesno satire iz beskrajnoga dana u beskrajni dan: bilo je i jezovito otkrivati količinu dovitljivosti u Finchovoj frustriranosti prosječna pisca kojem se 'dogodio' zločin. Ali drama bi bila tek obračun dvojice duboko kompromitiranih likova kad na samome kraju ne bi prešla u ruke nimalo iskvarene Ellie, pa tako i publike. Izlazeći iz kina svaki se gledatelj mora barem načas osjetiti poput dječaka iz *Palog idola* Carola Reeda: kakva li osvježenja na repertoaru prepunu drama koje se izližu daleko prije kraja.

Vladimir C. Sever

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Put do uništenja

Road to Perdition

SAD, 2002 — pr. 20th Century Fox, DreamWorks SKG, The Zanuck Company — izv. pr. Joan Bradshaw, Walter F. Parkes — sc. David Self prema grafičkoj noveli Max Allan Collinsa i Richard Piers Raynera; r. SAM MENDES; d. f. Conrad L. Hall; mt. Jill Bilcock — gl. Thomas Newman, John M. Williams; sgf. Dennis Gassner; kgf. Albert Wolsky — ul. Tom Hanks, Paul Newman, Tyler Hoechlin, Jude Law, Jennifer Jason Leigh, Stanley Tucci, Daniel Craig, Ciarán Hinds — 117 min — distr. Continental

Godine 1931. u Chicagu Mike Sullivan radi za mafijaškoga bossa Rooneya, kojeg doživljava kao oca. No nakon što njegov maloljetni sin svjedoči umorstvu, odnos Sullivan-Rooney nađe se u ozbiljnoj krizi.

Za sineaste čiji je debitantski film dočekan u dijelu kritike s hvalospjevima najteže je snimiti drugi film, jer on funkcionira kao neka vrsta autorskog testa, kojim oni pokušavaju dokazati da njihov trud iza kamere nije bio uzaludan. Hvaljeni filmaš i afirmirani kazališni redatelj Sam Mendes ovaj je test položio tek donekle uspješno. Nakon što je njegov prvenac, *Vrtlog života*, snimljen u suradnji s respektabilnim scenaristom Alanom Ballom, autorom sjajne TV-serije *Dva metra pod zemljom*, zadivio članove Akademije fascinirane metaforikom plastičnih vrećica koje lelujaju na povjetarcu, i pokupio sve najrelevantnije *Oscare*, Mendesov drugi film, adaptacija istoimene grafičke novele Maxa Allana Collinsa i etabliranog ilustratora Richarda Piersa Raynera, zasigurno će slijediti identičnu oskarovsku putanju.

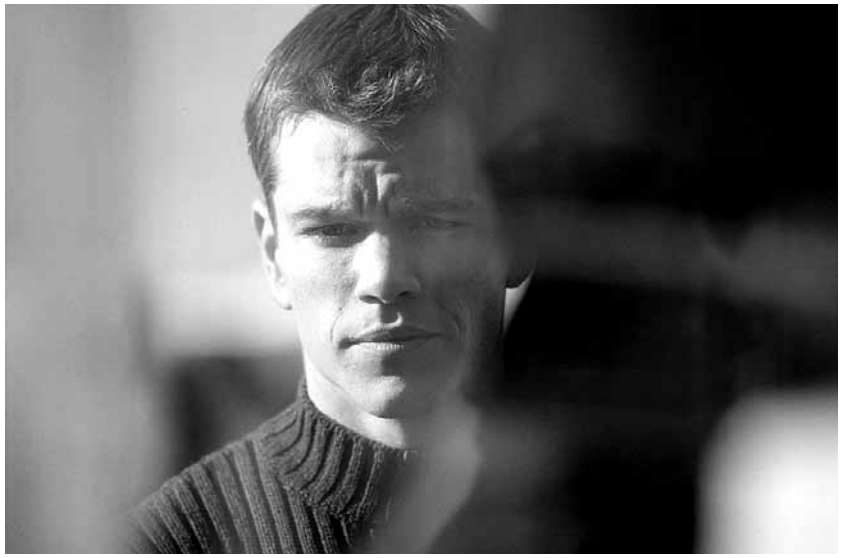
Teme koje opsjedaju Mendesa klasični su žanrovski motivi gangsterskoga filma, smještena u milje irske mafije. Očevi i sinovi. Biblija i krv. Služiti i štititi. Osveta i iskupljenje. Izdaja i poštenje. Hladnoća atmosfere i hladnoća narativne forme. Fotografije umrlih i krajolici tuge. Dakle, film naglašeno estetizirane fotografije, koji priča o smrti i krvnim vezama. Film distanciranih emocija. Čak i originalni naslov Mendesova komada, ultimativnoga komada sirovoga *pulpa* s elementima grčke tragedije u kojem gangsteri irske krvi i njihovi sinovi jedni druge proganjaju mračnim ulicama Chicaga i Srednjeg zapada u jeku velike ekonomske krize, u nas nezgrapno preveden kao *Put do uništenja* (zašto ne *Put u prokletstvo*?) ima dvostruko značenje. Doslovno, riječ je o nazivu gradića (Perdition) u koji odlaze glavni junak filma i njegov jedini preživjeli sin. Ali 'prokletstvo' je također i eufemizam za Pakao. Impresivni Tom Hanks u filmu se ukazuje u atipičnoj ulozi stroja za ubijanje Mikea Sullivana, poznatijeg kao Anđeo Smrti. U posljednju misiju šalje ga njegov duhovni otac Mike Rooney, tijekom koje će Sullivanov znatiželjni sin odigrati ulogu slijepog putnika. Jer, sinovi su ti koji očevima stvaraju najveće neprilike. No, Mendesova Amerika nevaljalih očeva i njihovih sinova je ona ista Amerika koja se neprekidno filtrira kroz pokretne slike i poteze kista, u rasponu od *Millerova raskrižja*, *Papirnatog mjeseca* i *Bilo jednom u Americi*, do slikarskih platna Dennisa Hoppera. U njima protagonist umire jer naprosto nema nikakvih šansi za preživljavanje. A njegov život ostaje zabilježen tek u tuđim uspomenama.

Ako u Mendesovu filmu imamo dva oca i dva sina, koji očajnički pokušavaju pridobiti naklonost očeva, imamo također i tri različita glumačka stila. Sablasna praznina Toma Hanksa. Mudrost gesti koju isijavaju samo velike legende poput Paula Newmana. Sinapse predaka američkoga psiha utjelovljenih u Judeu Lawu, fotografu lokalnog tabloida koji vodi dvostruki život i koji se očajnički trudi imitirati Georgea Rafta iz *Lica s ožiljkom*. No, iako je Mendes u svom izletu na etički teren braće Coen (šifra: *Millerovo raskrižje*) vizualno koherentan, još ne zna kako bi ispunio kadar. Poput Hanksova karaktera, on je jako spor učenik.

Dragan Rubeša

Bourneov identitet

The Bourne Identity



SAD, Češka, Njemačka, 2002 — pr. Hypnotic, Kalima Productions GmbH & Co. KG, Stillking, The Kennedy/Marshall Company, Universal Pictures; izv. pr. Robert Ludlum, Frank Marshall — sc. Tony Gilroy i William Blake Herron prema romanu Roberta Ludluma; r. DOUG LIMAN; d. f. Oliver Wood; mt. Saar Klein — gl. John Powell, Joel J. Richard, James McKee Smith; sgf. Dan Weil; kgf. Pierre-Yves Gayraud — ul. Matt Damon, Franka Potente, Chris Cooper, Clive Owen, Brian Cox, Josh Hamilton, Julia Stiles, Orso Maria Guerrini — 119 min — distr. Kinematografi

Teško ranjeni mladić koji pati od amnezije polako otkriva vlastiti identitet i zanimanje kojim se bavi, odnosno svoj do tada vrlo opasan način života.

Doug Liman bio mi je razmjerno simpatičan u svojem debiju *Swingers* i prilično dojmljiv u sljedećem filmu *Go*. Vidjela se progresija od obrazaca neovisnjaka — prelamanja senzibiliteta Generacije X kroz krimiće iz sedamdesetih — prema dramama složenih karakterizacija, stvarne i zaslužene emocionalne snage. Kad je Liman, uvjetno rečeno, pokleknuo pred Hollywoodom i prihvatio se prerade klasičnoga trilera Roberta Ludluma *Bourneov identitet*, mogao sam se samo nadati da mu takva progresija autorskog identiteta neće iskočiti iz tračnica.

Pa i nije. Liman i koscenaristi Tony Gilroy i William Blake Herron umjesto Ludlumove su radnje stvorili novu, koja se može iščitati kao alegorija današnje generacijske izgubljenosti. Njihov Bourne u početku je potpuno nevin, jer nema pojma što je bio: prenerazit će se kad sazna da je visoko obučeni atentator. (S licem izmučena homunkulusa i previše nabildanim tijelom, Damon je zahvalna pojava za takvu ulogu.) Neizbježno slijedi odluka da ga prethodni život ne može uvjetovati u sadašnjem, jer premda se rodio grešan, može živjeti pravično: egzistencijalna drama generacije koja baš i ne zna što je nevinost. Putovanje će se pokazati presudnim za iskupljenje, jer će Bourne prije nego što pronađe sebe susresti ženu koja ga je spremna voljeti takva, izgubljena kakav jest. Špijunski zaplet u koji neizbježno bivaju uvučeni dobrim je dijelom tek niz situacija kroz koje će se moći oslikavati njihova interna potraga. A, s druge strane, karakterni zaplet neće postati zamoran jer će zakulisne igre uvijek davati dovoljno povoda za akcijske prizore — koje Liman uprizorava kompetentno, a donekle opravdano, jer kako bismo znali da Bourne odlično vlada borilačkim vještinama ili da je izvrstan vozač, kad u filmu ne bi bilo akcije?

Jednadžba je korektno postavljena, premda se postupku provođenja mogu uputiti prigovori. Umjesto da smo isključivo uz Bournea na putu samootkrića, scenaristi će nas prerano upoznati sa špijunskim stanjem stvari. To možda pomaže u stvaranju napetosti, ali i stavlja Limanovu filmu žanrovske lisice na ruke prije nego što se stigao razmahati.

Uz prikladno nenakićenu scenografiju (Dan Weil, stalni Bessonov suradnik) i fotografiju (Oliver Wood, ovaj put iznenađujuće suptilan) *Bourneov identitet* ne stidi se otvoreno biti na europskoj strani posthladnoratovske politike, što ga čini razmjernim osvježenjem u Hollywoodu. Glumački ansambl uglavnom tvore pouzdani veterani, ali Liman najbolje izbore čini kad su posrijedi ženski likovi. Julia Stiles dobiva prvu sočnu karakternu ulogu karijere kao brutalna agentica, dok Franka Potente, koja je u filmovima Toma Tykwera pokazala znatno veći raspon od crvene kose i trčanja — premda joj se to rijetko priznaje — utjelovljuje lik suvremenoga vagabunda kakva se lako može zateći po hostelima i kolodvorima današnje Europske unije. Ona je izgubljena eksterno u jednakoj mjeri kao i Bourne interno: suprotstavljajući vlastite nedostatke, oboje će doći u priliku uspostaviti nove identitete. Oni možda zaslužuju sretan završetak, ali kao pravi pripadnici Generacije X, nikakve im sposobnosti neće pomoći da zaista otkriju svoje mjesto u odveć složenu stanju stvari koje ih okružuje. Stoga razmjerna idila kojom film završava ne može izbjeći pomalo gorak okus bijega. Politički komentar? Možda; *Bourneov identitet* jedini je veliki komercijalni film 2002. kojem bih priznao pravo da ga dade.

Vladimir C. Sever

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Iris

SAD, Velika Britanija, 2001 — pr. BBC (British Broadcasting Corporation), InterMedia Film Equities Ltd., Mirage Enterprises, Miramax Films, Robert Fox, Scott Rudin; izv. pr. Guy East, Tom Hedley, Anthony Minghella, Sydney Pollack, David M. Thompson, Harvey Weinstein — sc. Richard Eyre, Charles Wood prema memoarima John Bayleya; r. RICHARD EYRE; d. f. Roger Pratt; mt. Martin Walsh — gl. James Horner; sgf. Gemma Jackson; kgf. Ruth Myers — ul. Judi Dench, Jim Broadbent, Kate Winslet, Hugh Bonneville, Samuel West, Timothy West, Penelope Wilton, Eleanor Bron — 91 min — distr. UCD

Poznata spisateljica Iris Murdoch, nekoć briljantna i kao književnica i kao filozofkinja, u starosti oboli od Alzheimerove bolesti. Kroz sve životne mijene, do same smrti 1999. godine, uz nju s ljubavlju stoji njen suprug, oxfordski profesor John Bayley.

Nicole Kidman kao Virginia Woolf. Gwyneth Paltrow kao Sylvia Plath. Kate Winslet/Judi Dench kao Iris Murdoch.

Novi trend oživljavanja književnica na filmu u punom je zamahu. Pritom se prva (Kidman) natječe za ovogodišnjeg *Oscara* u hvaljenoj drami Stephena Daldryja *Hours*. Druga pak (Paltrow), već oskarovka, razvijat će kompleksnu ljubavnu priču, dijametralno suprotnu posljednjoj (jer Plath je bila ta koja je spisateljsku karijeru zatomila u korist supruga, također književnika Teda Hughesa). Konačno, treće dvije (Winslet/Dench, uz kronološki posljednju — našu donedavnu suvremenicu — Murdoch) već su zaradile svoje nominacije za pozlaćeni kipić (koji je od ukupno troje nominiranih od četvero glavnih glumaca dobio samo Jim Broadbent).

Iris je netipična biografija o lucidnoj filozofkinji i književnici Iris Murdoch u razdoblju od četrdesetak godina — više od svega snažna ljubavna priča; a zapravo priča o (u ovom slučaju) požrtvovnom muškarcu koji je stajao iza uspješne žene (i to ne samo u danima slave nego i u njezinoj žalosnoj demenciji izazvanoj Alzheimerovom bolešću) — spisateljičinu suprugu Johnu Bayleyu (po čijim je dvostrukim memoarima *Elegy for Iris* i *Iris and Her Friends* film i snimljen). Pritom se ona vrlo lako mogla pretvoriti u još jedan sentimentalno-srcedrapateljni uradak iz nedjeljnih popodneva za najširu publiku — o smrtonosnim neizlječivim boleštinama svih mogućih profila; ali nije. Vodi je naime laka i fokusirana, strpljiva ruka cijenjena britanskoga kazališnog redatelja Richarda Eyrea sklona radoznalu zavirivanju u najskrivenije dubine protagonista i znatiželjnom zastajkujućem promatranju životnih ljepota — prirode, sitnih dragocjenih trenutaka i radosti u najintimnijoj mogućoj formi između dviju duša, dobrohotnosti i veličine ljubavi. Pogotovu pak tom decentnom, ozbiljnom filmu za 'probranu, zrelu' publiku pridonosi vrsnost njegovih glumaca odnosno njihova uzajamna savršena koordinacija kako u fizičkim, tako još više — i kudikamo važnije, u psihološkim presjecima. Inače dualnost mlađe/starije varijante lika gotovo nikad ne funkcionira, no Kate Winslet/-Judi Dench kao Iris (samopouzdana, ekscentrična, biseksualna, puna života) odnosno Hugh Bonneville/Jim Broadbent kao John (plah, samozatajan patnik, prepun odane nježnosti) toliko uvjerljivo i duboko inteligentno odglumljuju svoje karaktere da njihova uigranost uistinu oduševljava i podsjeća na pravi užitak Promatranja Glumca. (Jer u filmu snažno orijentiranu na protagoniste, manje na samu radnju, snažne su izvedbe neizbježne.) Posebice zadivljuje najmanje zapažen od Moćne gomilice — Bonneville, karakterni glumac silne dubine i profinjene istančanosti izričaja.

Rezultat je iskren (nikako veličajno ulagivački), melankoličan (nikad patetičan), dostojanstven (ali ne ukočen) film prepun unutrašnjega sjaja i topline, koji katalizirajući bol prolaznosti, ljubavi i žrtve pruža neizmjerno umjetničko iskustvo.

Katarina Marić

Tajna podmornice K-19

K-19: The Widowmaker

SAD, Velika Britanija, Njemačka, 2002 — pr. First Light Production, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 2. Produktions KG, InterMedia Film Equities Ltd., National Geographic Society, New Regency Pictures, Palomar Productions, Kathryn Bigelow, Edward S. Feldman, Sigurjon Sighvatsson, Chris Whitaker; izv. pr. Moritz Borman, Harrison Ford, Dieter Nobbe, Volker Schauz, Nigel Sinclair — sc. Christopher Kyle; r. KATHRYN BIGELOW; d. f. Jeff Cronenweth; mt. Walter Murch — gl. Klaus Badelt; sgf. Karl Juliusson, Michael Novotny; kgf. Marit Allen — ul. Liam Neeson, Harrison Ford, Peter Sarsgaard, Sam Spruell, Peter Stebbings, Christian Camargo, Roman Podhora, Sam Redford — 140 min — distr. Blitz

Ruska podmornica, opremljena za izviđanje američke strane, godine 1961. nađe se u škripcu zbog curenja vlastitoga nuklearnog reaktora i posljedične radijacije. Situaciju dodatno otežava neslaganje posade s novim kapetanom.

U početku svoje karijere Kathryn Bigelow postala je poznatom po nekoliko uvjerljivih i žestokih žanrovskih uradaka. Vampirski horor *Blizu mraka (Near Dark)*, krimići *Plavi čelik* (*Blue Steel)* i *Point Break* te fantastični triler *Čudni dani* (*Strange Days)* predstavili su je kao autoricu sklonu izravnu prikazivanju nasilja, redateljicu kojoj je vizualna stilizacija jedno do ključnih stilskih izražajnih sredstava. Osim toga njezini su radovi oblikovani oko čvrsto okarakteriziranih i besprijekorno motiviranih junaka, čija se bit mahom otkriva preko reakcija na zbivanja oko njih. Akcija je tako katalizator zbivanja, ali i ključ karakterizacije protagonista u filmovima te darovite filmašice. Kathryn Bigelow ujedno je uvijek bila ekonomična u pripovijedanju te je redovito nastojala ne tratiti uzalud filmsko vrijeme. U ishodištu njezinih 'muških' priča često su dva čvrsta, oštro suprotstavljena i slojevito opisana junaka te je tada cjelina oformljena oko njihova međusobnog odnosa. Pritom valja napomenuti kako autorica nije sklona povlačenju čvrste, opipljive međe između snaga dobra i zla. Ona se daleko bolje snalazi u uskoj zoni koja ih dijeli te iz koje protagonisti lako mogu prijeći na jednu ili drugu stranu, ovisno o karakternoj otpornosti na moralne dvojbe kojima su prožeti. Nakon dulje stanke, evidentno prouzročene dvojbenim dočekom *Čudnih dana*, Kathryn Bigelow vraća se na velika vrata s filmom *Tajna podmornice K-19*. Naoko je riječ o tipičnom podmorničkom filmu koji atmosferu i napetost crpe iz strogo omeđenih, klaustrofobičnih odaja u kojima se radnja odvija, baš kao što je to bio slučaj s ponajboljim predstavnicima toga podžanra ratnoga filma, ostvarenjima Wolfganga Petersena *Podmornica* i *Lovom na Crveni oktobar* Johna McTiernana. No, *Tajna podmornice K-19* je i mnogo više od toga.

U srcu filma odnos je između dvojice snažnih karaktera koje sjajno tumače karizmatični Liam Neeson i Harrison Ford. Iz njihova, strogo suprotstavljena poimanja situacije, koja priziva u sjećanje najstrašnija snoviđenja nuklearne katastrofe, proizlazi sva tjeskoba filma. Pažljivo tempiran ritam filma, scene kojima dominiraju duge vožnje i neočekivano zanimljive likovne kompozicije, čine *Tajnu podmornice K-19* djelom koje se znatno razlikuje od blistavila i glamuroznosti MTV-om nadahnutih novoholivudskih uspješnica.

U *Tajni podmornice K-19* Kathryn Bigelow ponovno se pokazuje jednom od najintrigantnijih suvremenih filmašica. Ona uspijeva ispod imidža raskošnog *blockbustera* ponuditi mračniju, depresivnu i klaustrofobičnu ugođajnost. Film je ovo koji je očito imao velike komercijalne pretenzije, a u kojem glavne uloge tumače Rusi. Štoviše, cjelina je lišena isprazna američkog domoljublja, koje čini većinu slično koncipiranih recentih uradaka gotovo nepodnošljivim. Kathryn Bigelow ambivalentno se odnosi spram postavljenih moralnih dvojbi, izbjegavajući svesti situaciju na pojednostavnjenu borbu crnih i bijelih figura.

Filmom koji sjajno evocira uspomene na danas već pomalo zaboravljeno doba hladnog rata i svjetsku nuklearnu paranoju, Kathryn Bigelow pokazuje kako je još u velikoj formi, nesklona činiti nerazborite komercijalne ustupke koji su praktički uništili autorsku relevantnost filmaša poput Johna McTiernana. Nadajmo se samo kako neće opet uslijediti dulja stanka do njezina sljedećeg filma.

Mario Sablić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Kobno prestrojavanje

Changing Lanes

SAD, 2002 — pr. Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Scott Rudin; izv. pr. Ronald M. Bozman, Adam Schroeder — sc. Chap Taylor, Michael Tolkin; r. ROGER MICHELL; d. f. Salvatore Totino; mt. Christopher Tellefsen — gl. David Arnold; sgf. Kristi Zea; kgf. Ann Roth — ul. Ben Affleck, Samuel L. Jackson, Kim Staunton, Toni Collette, Sydney Pollack, William Hurt, Amanda Peet, Richard Jenkins — 99 min — distr. Kinematografi

Mladi odvjetnik Gavin Banek na sudu zastupa uspješnu odvjetničku tvrtku s Wall Streeta koju unuka pokojnoga multimilijunaša tuži za protuzakonito preuzimanje njegove humanitarne zaklade. Žureći na ročište Banek doživi lakšu prometnu nezgodu sudarivši se s liječenim alkoholičarem Doylom Gipsonom, koji također žuri na sud zbog skrbništva nad djecom. Banek u gužvi Gipsonu ostavi ključni dokument.

Svaka je minuta važna, a svako etičko načelo još i važnije. Poenta je to neočekivano uzbudljive holivudske A-produkcije *Kobno prestrojavanje* redatelja Rogera Michella, čiji bi se prethodni hit *Ja u ljubav vjerujem* u ovom slučaju lako mogao parafrazirati kao 'ja u poštenje vjerujem'. Barem u zaključku. Naime, Mitchellov je rad ogledni primjer kako se od jedne scenarističke dosjetke polako i sigurno razvija napeta filmska priča koja u svakoj sljedećoj sceni dosljedno i uvjerljivo argumentira početnu premisu. Naravno, uz pomoć vrhunske režije i jednako takve glume.

Sažet na supstrat uspjele zamisli i silovita gradiranja niza događaja koji iz nje proistječu, film *Kobno prestrojavanje* počinje od naoko bezazlene životne situacije. U njoj dva čovjeka dožive lakši automobilski sudar, pri čemu dokumenti jednog od njih nehotice dospiju u ruke onom drugom. No, dokumenti su dokazi u parnici koju odvjetnička tvrtka prvog od dva slučajna prolaznika vodi ne bi li napokon preuzela nadzor nad vrijednom humanitarnom zakladom. Još i više, odvjetnikov je šef u tvrtki i ujedno otac njegove supruge najvjerojatnije krivotvorio predmetne dokumente. I, napokon, čovjek s kojim se mladi *yuppie* sudario zbog svog nehotičnog dvadesetominutnog kašnjenja na sud gubi svaku priliku da dokaže kako je od alkoholičara postao odgovoran roditelj.

Dovoljno za dobar zaplet? Dovoljno za dva središnja lika? Dovoljno za pravi filmski *suspens*?

Za Rogera Michella i njegove scenariste, debitanta Chapa Taylora i veterana Michaela Tolkina — da. Jer *Kobno prestrojavanje* ni jednoga trenutka ne precjenjuje svoje zadatosti, niti podcjenjuje svoju publiku, pa film najvećim dijelom protječe u efektnu nadmudrivanju glavnih likova i njihovu podjednako efektnom samospoznavanju. U toj dojmljivoj introspekciji, ali i (raz)otkrivanju vlastitih okolina, Michellovi će junaci uz punu pozornost gledatelja proći dva trnovita puta. Prvi — od napuhana odvjetnika početnika do moralom izoštrena sangvinika, a drugi — od nesigurna ovisnika s ruba društva do cinična pragmatika i pouzdana *pater familiasa*.

Premda bi manje domišljat redatelj te putove zasigurno zakrčio kojekakvom akcijskom galanterijom, Michell veoma pažljivo, gotovo strahujući od pogrešna koraka, vodi i priču i njezine protagoniste kroz zamke različitih prosudaba i reakcija. Tako se primjerice mladi odvjetnik itekako preznojava kada naručuje bankrot čovjeka u čijim su rukama njegovi dokumenti, a ovaj, unatoč sve izglednijem gubitku života s obitelji, ni nakratko ne dvoji oko prelaženja crte koja razgraničuje bijes od osvete. Jednostavno — scenaristički odgovorno. Glumački pak izvrsno, jer Ben Affleck kao odvjetnik Benek i Samuel L. Jackson kao gubitnik Gipson ostvaruju rijetko viđenu scensku interakciju koja je, bez ikakve dvojbe, sam vrhunac Michellova spoja drame i trilera. Dodaju li im se i sjajni nastupi svestrana glumce i redatelja Sydneyja Pollacka kao Benekova tasta koji je inače 1993. režirao slično intoniranu *Tvrtku*, te glumica Tony Collette u ulozi Benekove suradnice i ljubavnice Michelle, kao i Kim Staunton u vrsnu portretu Gipsonove supruge Valerie, *Kobno prestrojavanje* i u interpretativnom smislu zaslužuje visoku ocjenu. Konačna bi ocjena bila i najviša da se sam završetak filma nije rasplinuo u nekoliko moralizirajućih podzavršetaka i time podosta otupio početnu dramsku, ali i etičku beskompromisnost. Ipak, riječ je o iznadprosječnom uratku recentne američke produkcije, čije su nezanemarive dobre strane, ponajprije dijalozi, očito spriječile moguće prestrojavanje Michellova rada s traka kvalitetnih filmova u trak promašenih naslova. I to sve u dopuštenoj brzini.

Boško Picula

Ledeno doba

Ice Age

SAD, 2002, ani. — pr., Fox Animation Studios; izv. pr. Christopher Meledandri — sc. Michael Berg, Michael J. Wilson, Peter Ackerman prema priči Michael J. Wilsona; r. CHRIS WEDGE, CARLOS SALDANHA; mt. John Carnochan — gl. David Newman; sgf. Brian McEntee — glas. Ray Romano, John Leguizamo, Denis Leary, Goran Višnjić, Jack Black, Chris Wedge — 81min — distr. Continental

Prije dvadeset tisuća godina Zemlja polako ulazi u ledeno doba. Najveći se broj životinja seli u toplije južne krajeve, a tek nekolicina njih odlučuje ostati u starim staništima. Među njima je i mamut Manfred koji se neočekivano udružuje s brbljavim ljenivcem Sidom u namjeri da izgubljeno ljudsko dijete vrati njegovom plemenu. Međutim, u stopu ih prate krvoločni tigrovi od kojih im jedan ponudi pomoć.

Priča o uspjehu animirane komedije *Ledeno doba* priča je o uspjehu američkog studija za računalnu animaciju Blue Sky Studios. Ali, i više od toga. Riječ je zapravo o posve novom pristupu osmišljavanju i realizaciji crtanih likova i njihovih pustolovina, koji uz scenarističku domišljatost i paletu atraktivnih junaka i antijunaka uključuje uistinu revolucionarna tehnička rješenja. Ona su pak u potpunosti prilagođena protagonistima i zbivanjima na ekranu, pa filmska priča ni trenutka ne pati od inače pogubna spoja viška tehnike i nedostatka ideja. Naprotiv.

Ledeno doba, čiji se uspjeh može mjeriti gotovo aklamativnom potporom filmske kritike i atributom jednog od najgledanijih filmova u svjetskim kinodvoranama prošle godine, prvi je dugometražni animirani film studija Blue Sky Studios. Sama je tvrtka osnovana 1987, a od 1997. u potpunom je vlasništvu odjela za animaciju holivudskog diva 20th Century Fox. Ono po čemu je i studio i njegova perjanica, *Ledeno doba,* zadivila kinopubliku i stručnu javnost, dakako uz duhovitu i veoma zabavnu filmsku priču, jest uporaba sofisticiranih računalnih programa, čije je najvažnije tehničko dostignuće *radiosity*, odnosno napredna primjena i simulacija ambijentalnog svjetla u animaciji. Time se postiže iznimna fotorealističnost crtanih likova i pozadine, što omogućuje uvjerljivu vizualizaciju i najsitnijih detalja, od treperenja vlati do odsjaja u oku.

Ipak, *Ledeno doba* ni približno ne bi osvojilo gledatelje, ponajprije one dječje dobi, da njegovi scenaristi Michael J. Wilson, Michael Berg i Peter Ackerman nisu postavili jednostavan, ali čvrst narativni okvir o trima slikovitim prapovijesnim životinjama koje nesebično spašavaju izgubljeno dijete. Dakako, njihovi su motivi različiti, pa tako logoroični i nespretni ljenivac Sid napokon želi učiniti nešto plemenito u svom nezanimljivom životu, tužni i sarkastični mamut Manfred nastoji prevladati bolnu prošlost (maestralna scena sa slikarijama Manfredove obitelji na zidu pećine), dok se prijetvorni sabljasti tigar Diego lomi između odanosti starom čoporu i privrženosti novim prijateljima. Istančana karakterizacija likova i njihovih međuodnosa najbolji su dio *Ledenog doba* te nepunih sat i pol trajanja filma protječe kroz prave dramske brzace, čija je likovna i tehnička superiornost samo podloga prema zapletu ozbiljna filmskog ostvarenja.

Uz vrsnu 3D-računalnu animaciju posebno je vrijedna glasovna interpretacija središnjih likova, i to neuobičajeno suzdržana Raya Romana (serijal *Svi vole Raymonda*) kao Manfreda, urnebesnoga Johna Leguizama (*Carlitov način*) kao Sida te šekspirijanski sugestivna Denisa Learyja (*Afera Thomasa Crowna*) u ulozi najkompleksnijega lika u filmu, tigra Diega. Još jednog tigra, i to Sota — koji je u ovoj filmskoj priči glavni negativac, glasom dočarava Goran Višnjić. Hrvatskom se glumcu, sve uspješnije američke karijere, mora priznati ne samo da je usavršio naglasak i intonaciju nego i da mu je *Ledeno doba* dosad najbolji holivudski angažman.

Naposljetku, redatelj je filma Chris Wedge, čiji je kratkometražni animirani rad *Bunny* iz 1998, također u produkciji Blue Sky Studiosa, osvojio *Oscar.* Osim toga, Wedgeove su onomatopeje vjeverice Scrat, koja je u *Ledenom dobu* junakinja paralelne priče o borbi za jedan žir, nedvojbeno najduhovitiji dio filma. Na taj se način filmska cjelina razvija u nizu fabuloznih potankosti i, posve netipično, predstavlja kao izrazito komunikativan dugometražni animirani naslov čiji uspjeh ne proizlazi ni iz melodramske sentimentalnosti, ni iz antropomorfiranih životinja, kao ni iz agresivnih glazbenih doslovnosti. Već, sasvim suprotno, iz same priče, slike i likova.

Boško Picula

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Harry Potter i odaja tajni

Harry Potter and the Chamber of Secrets

SAD, 2002 — pr. 1492 Pictures, Heyday Films, Warner Bros., David Heyman; izv. pr. Michael Barnathan, David Barron — sc. Steve Kloves prema romanu J. K. Rowling; r. CHRIS COLUMBUS; d. f. Roger Pratt; mt. Peter Honess — gl. John Williams; sgf. Stuart Craig; kgf. Lindy Hemming — ul. Daniel Raddliffe, Emma Watson, Rupert Grint, Richard Harris, Maggie Smith, Kenneth Branagh, Robbie Coltrane, Jason Isaacs — 161 min — distr. Intercom Issa

Dogodovštine Harryja Pottera nastavljaju se i na drugoj godini u Hogwartsu — školi čarobnjaštva I vještičarenja, zajedno s njegovim malim prijateljima Ronom i Hermione. Vilenjak Dobby pak upozorava ga da se ne vraća u školu, jer će se zbiti mnoge strašne stvari otvaranjem Odaje tajni.

Baš kao i prvi nastavak filmske sage o dogodovštinama maloga čarobnjaka Harryja Pottera, tako je i *Odaja tajni* uradak ponajviše usredotočen na publiku koja na projekciju dolazi sa određenim literarnim predznanjem. Naime, i ovaj se film Chrisa Columbusa čvrsto drži pisana predloška, računajući nedvojbeno na golemu svjetsku popularnost romana J. K. Rowling. Doduše, vjerna ekranizacija izvornika donosi sa sobom i pregršt nevolja, od kojih je za filmsku cjelinu najpogubnije predugo trajanje cjeline, koja se dobrano približila trećem satu gledanja. Samim time iz publike je eliminirana publika mlađe dobi, koja teško može izdržati 160 minuta *Odaje tajni*.

Redatelj Chris Columbus izvrsno se koristi solidnom motivacijskom podlogom, koju je postavio već u prvom filmu. On ne gubi vrijeme na dodatno pojašnjavanje ishodišnih elemenata priča o Harryju Potteru, nego odmah kreće putem kreiranja avanture grandioznijih razmjera. Ruku na srce, drugi je nastavak mnogo skloniji kreiranju mračnijih, tjeskobnijih ugođaja. Columbus se napose trudi postaviti solidnu osnovu za takvu atmosferičnost u prvom satu filma, potencirajući više detektivsku potku priče i pažljivo kreirajući odgovarajuću likovnu potporu. No, nakon toga *Odaja tajni* kreće mnogo energičnije i cjelina se pretvara u spektakularan avanturistički film koji obiluje atraktivnim akcijskim scenama, pa se zapravo ovako raskošno trajanje i ne osjeti. Redatelj se pokazuje majstorom u primjerenoj uporabi besprijekorne računalne animacije, koja vrlo uvjerljivo dočarava Rowlingov literarni svijet mašte. Columbus bez problema uspijeva držati i kompleksnu priču pod kontrolom. Njegov se film gleda u jednom dahu, iako sam rasplet donekle razočarava.

Premda je u ishodištu filma ponovno klasični obračun dobra i zla, mora se napomenuti kako je *Odaja tajni* mnogo zlokobnije ostvarenje. Film mnogo dublje zalazi u mitološki svijet Rowlingičine literature, potencirajući ishodišnu humanost pisanih predložaka. Također valja kazati kako ponuđenim vizurama uistinu ne nedostaje uvjerljivosti, pa je teško očekivati da će film razočarati vjerne Potterove čitatelje. Columbus se također ne susteže od konkretnijeg, izravnijeg prikaza nasilja, što će zacijelo neugodno iznenaditi roditelje koji su u kino poveli svoje klince. Njih će također osupnuti nekoliko doista stravičnih scena, poput obračuna s paukovima u Začaranoj šumi, što definitivno nije namijenjeno publici predškolske dobi. Upravo stoga čini se kako je *Odaja tajni* više okrenuta starijim poklonicima izvornog romana.

Glumačka je postava ponovno suverено odradila svoju zadaću. Nastupi Daniela Radcliffea i Emme Watson mnogo su sigurniji, a vrlo dobro funkcioniraju i novi karakteri, pogotovu Gilderoy Lockhart, kojega glumi iskusni Kenneth Branagh. Zapravo se kao glavni problem ove filmske franšize nameće odrastanje glavnoga glumca, koji bi za koju godinu pod debeli znak pitanja mogao staviti uvjerljivost glavnoga junaka.

Harry Potter i Odaja tajni spektakularan je avanturistički film, koji ipak svojom univerzalnošću uspješno komunicira i s gledateljima bez prethodna poznavanja pisana izvornika. Najave kako će taj filmski serijal sada napustiti redatelj Chris Columbus ipak otvaraju brojna potpitanja u smislu utemeljenja i orijentacije budućih nastavaka.

Mario Sablić

Zvuk mora

Son del mar

Španjolska, 2001 — pr. Lolafilms S. A., Televisión Española (TVE), Vía Digital, Andrés Vicente Gómez — sc. Rafael Azcona prema romanu Manuel Vicenta; r. BIGAS LUNA; d. f. José Luis Alcaine; mt. Ernest Blasi — sgf. Pierre-Louis Thévenet; kgf. Macarena Soto — ul. Jordi Mollà, Leonor Watling, Eduard Fernández, Sergio Caballero, Neus Agulló, Pep Cortés, Juan Muñoz — 95 min — distr. Discovery

U živopisno španjolsko obalno mjestance stiže profesor književnosti Ulises, koji se ubrzo zaljubi u Martinu, gostioničarevu kći, a kako je ljubav obostrana, vrlo se brzo ožene; ipak jednoga dana svi pomisle da je Ulises poginuo u oluji. Martina se uda za lokalnoga bogataša, a nakon petšest godina Ulises se vraća te postaje Martinin ljubavnik, kojega ona drži zaključana u praznom stanu nenaseljene zgrade u vlasništvu njezina sadašnjega muža.

Kada se spomene ime španjolskoga redatelja Bigasa Lune, odmah se pomisli na prizore razgolićavanja i seksa. To je potpuno logično, jer naslove koje smo imali prilike pogledati u našim kinima, *Šunka, šunka, Zlatna muda* i *Grudi i mjesec,* uvelike se služe erotskom strašću kao glavnim pogonskim gorivom za postizanje zapleta. Erotska konstanta u opusu Bigasa Lune ipak ne podrazumijeva i kvalitativnu konstantu, pa su djela provokativnoga Španjolca nekada bila šarmantna, pametna i ironična, ali bilo je i trenutaka kada je Luna znao zabrazditi u pretencioznost koja bi rezultirala priličnom dosadom.

Najnoviji film, *Zvuk mora,* donosi neobičnu, zanimljivu i ambiciozno postavljenu priču. Odlična tema, nažalost, obrađena je površno, pa stoga i ovoga puta izostaje nužna dubina i slojevitost priče. Opći ton filma — sudbinski određena tragedija, zasigurno je došao iz starogrčke književnosti. Neki elementi, poput imena glavnoga junaka, njegova stradavanja u olujnom moru te ostavljene žene i sina jasno asociraju na *Odiseju*. Međutim, kasniji razvoj događaja izokreće priču u parodiju *Odiseje*. Ne samo što se Martina odmah preudala nakon Ulisesove kalvarije nego je odgoj simpatičnog sinčića Abela u potpunosti prepustila pohlepnomu materijalistu Luisu. Abel je također ime mitske težine, ali se ovdje nikako ne uklapa i priču, kao i neke druge pojedinosti. *Odiseju* je redatelj malo začinio i *Eneidom*, ali taj je dodatak prilično simpatičan i duhovit. Naime, svaki put kada Ulises recitira dio spjeva, slijedi seks s Martinom. Ipak, čini se da je Luna u *Zvuku mora* posegnuo za metodom bacanja varalica, koje na kraju nisu rezultirale 'funkcionalnim' zbunjivanjem gledatelja, nego redateljevim rasutim teretom koji se možda trebao naći u nekom drugom filmu.

Bez obzira što se *Zvuk mora* doima kao pomalo nadrealna igrarija, gleda se prilično lako. Tomu najviše pridonose nostalgična prizma kroz koju redatelj prikazuje šarmantan mediteranski ambijent, odličan smisao za naglašavanje detalja (jedino taj element priskrbljuje priči malenu i nedovoljnu količinu humora) i dvoje glavnih glumaca, koji su izražajnim nastupima uspjeli pokrpati nekoliko rupa u priči.

Najviše čudi to što je početak filma, sve do Ulisesova nestanka, odličan. Udvaranje Ulisesa Martini, za koje smo teško mogli pretpostaviti da će uspjeti, potom prvi nesigurni erotski dodiri i poljupci, uistinu su majstorski prikazani. Odličan ritam s početka filma vrlo brzo pada i od tada nadalje jedino vrlo predani glumci iznose film na leđima. Luna je za svoj film sigurno poželio intrigantan kraj: veliku smrt koja će nas pogoditi. No, kraj se jasno naslućivao mnogo ranije. Zaključak je da je Luna definitivno pretjerao sa željom da napravi mnogo ozbiljniji film nego što su mu to bila ranija djela. Eto, ponekad i ozbiljan pristup može bitno oštetiti film.

Goran Jovetić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Intimnost

Intimacy

Velika Britanija, Francuska, Njemačka, Španjolska, 2000 — pr. Azor Films S. A., France 2 Cinéma, Greenpoint Films, Mikado Films, Studio Canal, Téléma, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Arte France Cinéma; izv. pr. Patrick Cassavetti, Charles Gassot, Jacques Hinstin — sc. Patrice Chéreau, Hanif Kureishi, Anne-Louise Trividic — r. PATRICE CHEREAU; d. f. Eric Gautier; mt. François Gédigier — gl. Éric Neveux; sgf. Hayden Griffin; kgf. Caroline de Vivaise — ul. Mark Rylance, Kerry Fox, Susannah Harker, Alastair Galbraith, Philippe Calvario, Timothy Spall, Marianne Faithfull, Fraser Ayres — 119min — distr. Adria Art Artist 21

Jay je propali glazbenik koji radi u baru, daleko od obitelji, te se svakodnevno sastaje s Claire čisto poradi seksa. Kad odluči slijediti je i saznati njezin identitet, to uzdrma njihovu vezu.

Gotovo cjelokupni opus britanskoga pisca Hanifa Kureishija prenesen je na film, počevši od *Moje lijepe praonice*, pa sve do *Bude iz predgrađa* i Pasdarova filma *Moj sin fanatik*. Odluči li Kureishi sjesti iza kamere (*London me ubija*) ili potpisuje filmski scenarij, njegove tematske preokupacije mahom se svode na pokušaje rješavanja vječne dileme: što znači biti Azijat i Britanac u tačerovskoj Britaniji, premda sudbine njegovih junaka dokazuju da pisac ne želi atribuirati Azijatima ulogu žrtve, nego ih portretira kao pohlepne poduzetnike, koji, doduše, glasaju za torijevce, ali su istodobno i gnjevni i zbunjeni zbog načina na koji ih tretira konzervativni establišment. U *Intimnosti* Kureishi napušta londonsko multikulturalno ozračje i odbacuje etničku komponentu svoga rukopisa, ali zadržava onu erotsku, pri čemu se njezina celuloidna adaptacija uklapa u trend filmskih priča o anonimnim seksualnim izletima urbanih žena koje teže za povremenim prekoračenjima zadanih građanskih okvira, počevši od *Posljednjeg tanga u Parizu* pa sve do recentnijih naslova poput *Pornografske veze* i erotiziranog eseja *Claire Denis Vendredi soir*. A da bi se postigla njihova geometrija čežnje, prisutnost i odsutnost moraju dominirati nad riječima i postupcima, dok se karakteri moraju identificirati ovisno o stupnju njihove poetske energije. No, kao što Kureishi s *Intimnošću* napušta londonski etnički geto, tako i Chereau prvi put u karijeri napušta Francusku, koristeći se izvornim londonskim lokacijama i britanskim glumcima, iako je naša publika bila nemarom distributera osuđena na sinkroniziranu francusku kopiju filma, koja umanjuje užitak gledanja.

Način na koji Chereau iščitava Kureishija krije se u predgovoru zbirke pripovijedaka Zadie Smith *Piece of Flesh*, koja navodi da se njezine priče odnose na primarnu situaciju (seks), a ne na njezinu parazitsku izraslinu (pornografija). Primarna situacija u koju je autor filma postavio junake *Intimnosti* svodi se, dakle, na sirovo fukanje. A erotizam tijela (nimalo glamuroznih) i prostora (prljavi periferijski stan) mogao bi asocirati na estetiku maloga kućnog pornovidea da Chereau nije odlučio stiliziranom igrom svjetla i sjene transformirati 'komade njihova mesa' u oživjela platna Francisa Bacona ili Luciena Freuda. Njihovi su bliski susreti sirovi, puteni, energični i dostatno naturalistički. To je film u kojem potrošeni prezervativ zaslužuje svoj krupni plan. Razodjeveni i očajni, Jay i Claire funkcioniraju u tim trenucima kao fascinantno uhodan par. Odjeveni, oni prestaju biti atraktivni i postaju gotovo iritantni. No, upravo u tom presudnom trenutku kad autorova kamera s ramena napušta njihovu jazbinu, tamo gdje prestaje seks, a započinje drama, svedena na njihovu igru mačke i miša, Chereau postaje neuvjerljiv. Tek se iskupljuje efektno uznemirujućom sekvencom na biljaru, u kojoj ljubomorni Jay provocira Clairina prevarenog muža.

Claire je nedarovita glumica koja sudjeluje u amaterskoj produkciji *Staklene menažerije*. Kakvu je igru osmislila? Koju ulogu ona doista tumači? Teatar zamjenjuje seks kao potrošena filmska metafora. A kad Chereau krene u potragu za krajem filma, počinje se upuštati iz jedne besmislene konfrontacije u drugu. Tako *Intimnost* kao tipični 'staromodni' art-film postaje modelom obuzdavanja. Ljudi dolaze i odlaze. Takav je život.

Dragan Rubeša

Moramo se pomagati

Musíme si pomáhat

Češka, 2000 — pr. Czech TV, Total HelpArt T. H. A, Pavel Borovan; izv. pr. Ondrej Trojan — sc. Jan Hrebejk, Petr Jarchovsky; r. JAN HREBEJK; d. f. Jan Malír; mt. Vladimír Barák — gl. Ales Brezina; sgf. Milan Bycek; kgf. Katarina Hollá — ul. Bolek Polívka, Csongor Kassai, Jaroslav Dusek, Anna Sisková, Jirí Pecha, Martin Huba, Simona Stasová, Vladimir Marek — 122 min — distr. Discovery

U okupiranoj Čehoslovačkoj, za vrijeme Drugog svjetskog rata, Josef i Ana, koji nemaju djece, uz velik rizik odluče skrivati svog prijatelja Židova Davida. Trajna im je prijetnja, uz radoznale susjede, i prijatelj Horst, koji surađuje s nacistima. No, po završetku rata, stanje će se iz korijena promijeniti.

Jan Hrebejk, redatelj filma *Moramo si pomagati*, sigurno je najuspješniji suvremeni češki filmaš uz Jana Sveraka, kojeg poznajemo po izvrsnom ostvarenju *Kolja*. Činjenica je da je u Hrvatskoj češki film oduvijek bio na dobru glasu, pa stoga vrlo zabrinjava i čudi kašnjenje Hrebejkova filma u naša kina. Tim više što je *Moramo si pomagati*, s pravom, svojedobno bio nominiran za *Oscara* u kategoriji najboljega stranog filma. Hrebejk zasigurno pripada u onu vrstu redatelja koji vole u nekoliko filmova obrađivati slične teme u istim sredinama. Naime, njegov prethodni film, također crna komedija, *Udobni brlozi*, također u žarištu ima obitelji, koje ovoga puta strepe pred sovjetskom okupacijom Čehoslovačke. Dakle, kritika rata kao najgluplje opcije koju je ljudski rod izmislio i važnost razumijevanja u obitelji, te pravo i iskreno prijateljstvo glavne su Hrebejkove preokupacije. Iako pobrojani motivi mogu zvučati izlizano i prežvakano, Hrabjek je odličan stilist kojeg odlikuje vrhunski rad s glumcima, a to naposljetku rezultira iznimnim filmskim ostvarenjem.

Ipak, *Moramo si pomagati* ne pripada među filmove u kojima sve vrvi od takozvanoga češkog humora, odnosno humora u kojem prevladava ljudska toplina. Toploga je humora u Hrabejkovu filmu relativno malo, dok jetke ironije koja na kraju poentira priču ima napretek.

Sam početak filma, odnosno uvod u priču, skicozno sumira odnose među glavnim akterima u predratnom razdoblju. A s dolaskom rata odnosi postaju dijametralno različiti. Nekada sin bogata židovskog industrijalca, David, bježi iz koncentracijskoga logora, a Josef i Ana prilično mu nevoljko ustupaju sklonište. Jer znaju da je kazna za pomaganje Židovu — smrt. Kako se priča razvija, cinizam stupnjevito raste. Naime, u jednom trenutku Horst pokušava kod bračnog para smjestiti lokalnoga nacističkog glavešinu, koji je shrvan jer mu je sin dezertirao, a žena ga ostavila. Tada Jozef laže da mu je žena trudna, a opće je poznato da njih dvoje već nekoliko godina uzaludno pokušavaju imati djecu. Da bi se izvukli iz neugodne situacije, posežu za *jockerom,* odnosno Davidom, s kojim će Ana zatrudnjeti kako bi svi skupa uspjeli izvući živu glavu.

Moramo si pomagati u sebi nosi i priličnu dozu provokativnosti. Svaki lik naime na leđima nosi poneki veliki grijeh, odnosno negativnost. Bez obzira na to, ta je negativnost upravo spasonosna u danom trenutku. A kad se svi nedostaci svih likova skupe, dobivamo zanimljivu galeriju čudaka koji su sposobni preživjeti bilo kakvo opsadno stanje. No, možda i najveća kvaliteta filma jest univerzalna priča koja se mogla odvijati u bilo kojoj državi na svijetu, a akteri bi mogli biti pripadnici bilo kojeg naroda. To je ujedno i točka na 'i' za obvezno gledanje Hrebejkova iznimnog ostvarenja.

Goran Jovetić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Moje grčko vjenčanje

My Big Fat Greek Wedding

SAD, 2002 — pr. Gold Circle Films, Home Box Office (HBO), MPH Entertainment Productions, Playtone; izv. pr. Paul Brooks, Norm Waitt, Steve Shareshian — sc. Nia Vardalos; r. JOEL ZWICK; d. f. Jeffery Jur; mt. Mia Goldman — gl. Alexander Janko, Chris Wilson; sgf. Gregory P. Keen; kgf. Michael Clancy — ul. Nia Vardalos, John Corbett, Michael Constantine, Lainie Kazan, Andrea Martin, Louis Mandylor, Gerry Mendicino, Stavroula Logothettis — 96 min — distr. Discovery

Tridesetogodišnja američka Grkinja Toula Portokalos zaljubi se u srednjoškolskoga profesora engleskog Iana Millera, koji i nju jednako voli, pa je spreman učiniti sve da ga njezina etnički i vjerski snažno obilježena porodica prihvati.

Čitajući hrvatske kritike može se steći dojam da je *Moje grčko vjenčanje* strašno realističan film, nastao valjda na tragu Johna Cassavetesa i srodan Dogminim radovima. Možda u kontekstu žanra romantične komedije *Moje grčko vjenčanje* posjeduje neuobičajenu realističnost, premda mislim da je prije riječ o brkanju stvari. Ne vidim naime po čemu bi protagonistica filma bila realističniji lik od onih koje tumači tzv. kraljica romantičnih komedija, (erotična) slatkica Meg Ryan, i nadam se da kritičarima kriterij realističnosti nije vizualna atraktivnost protagonistica (s obzirom da i zbilja u popriličnom broju sadrži erotične slatkice). Možda je *Moje grčko vjenčanje* smješteno u prizemnije pa onda i 'realističkije' okružje, ali govoriti o visokom realizmu filma koji npr. barata banalnim i dramaturški posve suvišnim klišeom ružnoga pačeta doista je bespredmetno. *Moje grčko vjenčanje* odustaje od žanrovski uobičajene karakterizacije i ambijentacije, ali samo na površinskoj razini. No ono doista zanimljivo što nudi kritičari nisu zapazili ili našli potrebnim izdvojiti.

Film naime u hrpu krhotina razbija plemenit mit o Americi kao talionici naroda (dosad su američke etničke podjele bile važne gotovo jedino u gangsterskim i filmovima o uličnim bandama, no i tamo je naglasak mnogo više bio na rasnom aspektu) te izvrće rodne uloge protagonista. Lik Iana Millera ovdje je 'tipično praznoglavo žensko', koje u ime ljubavi bez ikakvih problema mijenja religijski i širekulturalni identitet, ne naravno stoga što bi se radilo o anarhoindividualcu koji samosvjesno odbacuje kolektivne identitete, nego stoga što je ignorant te, za razliku od Medeje na koju bi inače mogao asocirati, beskičmenjak i mlakonja. Vrhunac te travestije otkriva se na samom kraju, kad saznajemo da Toula i Ian žive u kući tik do kuće njezine obitelji te da im kćerkica protiv svoje volje mora pohađati grčku školu (a Toula je 'duhovito' tješi da se neće morati udati za Grka). Na strahotu etničko-religioznog egoizma i diktature film upozorava vrlo rijetko i marginalno, pokušavajući i očito uspijevajući gledateljima prodati egzistencijalni užas pod 'šarmantnu' sliku svijeta (kojoj treba pridodati i 'šarmantan' prikaz provođenja ženskih interesa u patrijarhalnoj zajednici koji samo svjedoči poraznoj patrijarhalnosti tih žena).

Glavna zasluga za uspjeh filma nedvojbeno leži u vrlo kompetentnoj režijskoj i glumačkoj izvedbi (zahvaljujući toplu nastupu i fizionomiji Johna Corbetta čak je i Ianov lik simpatičan) pa je *Moje grčko vjenčanje* još jedan primjer forme koja je (donekle) uspjela izvući sadržaj.

Damir Radić

Ne dao Bog većeg zla

Hrvatska, 2002, pr. Maxima film i HRT — sc. Goran Tribuson, r: SNJEŽANA TRIBUSON, d. f. Goran Trbuljak, mt. Marina Barac — gl. Darko Rundek; sgf. Velimir Domitrović; kgf. Lada Gamulin — ul. Filip Ćurić, Luka Dragić, Mirjana Rogina, Ivo Gregurević, Semka Sokolović-Bertok, Goran Navojec, Borko Perić — 107 min. — distr. MG film

Uz gradsko groblje u malom provincijskom gradiću šezdesetih godina jedanaestogodišnji dječak Frula odrasta u obitelji s mrzovoljnim ocem, odveć brižnom majkom te bakom i sestrom.

Prethodni redateljičin film, *Tri muškarca Melite Žganjer,* imao je vrlo dobar odziv publike, koja u nas u većem broju gleda domaće filmove jedino kada u njima prevladavaju elementi komičnog, a njegove filmske vrijednosti potvrdile su mjesto Snježane Tribuson među najvažnijim suvremenim hrvatskim redateljima. Kronika odrastanja dječaka u malom provincijskom mjestu šezdesetih od njegove jedanaeste godine do velike mature — *Ne dao Bog većeg zla*, iako se i tematski i dramaturški bitno razlikuje od te prethodne uspješnice, rađen je vrlo sličnim, čini mi se čak i dotjeranijim režijskim postupkom, pa je i zbog toga u gledatelja u pulskoj areni primljen s velikim zadovoljstvom, te se moglo očekivati da će privući znatan broj gledatelja kad se pojavi na redovitom kinorepertoaru. Pomalo zbunjuje činjenica da se to ipak nije dogodilo. Razloga tomu može biti više, no možda ipak prevladava činjenica da će se u Hrvatskoj, gdje se u prosjeku godišnje proda manje od jedne kino-ulaznice po glavi stanovnika, gledatelj odlučiti vidjeti domaći film u kinu ponajviše ako u njemu prevladava humor, kojega u našim pokretnim (ne samo filmskim) slikama kronično nedostaje. U svim ostalim slučajevima publika će se odlučiti pričekati njegovo televizijsko emitiranje, za koje je sigurna da će nakon nekoga vremena uslijediti, a to je vidljivo i po tome što su hrvatski filmovi među najgledanijim TV-programima, te bez obzira na svoju kvalitetu mogu sa sigurnošću računati na milijunski auditorij pred malim ekranima, što posredno pokazuje i neodrživost tvrdnje kako je besmisleno trošiti za naše prilike velik novac na djela koja će vidjeti zanemarivih nekoliko tisuća posjetitelja kina. Oni će se naime za svoj rijetki odlazak u kino odlučiti ponajprije za nekoliko najrazvikanijih američkih filmova, tako da će tek neki od holivudskih hitova biti uspješni u nas. Dodatni razlog može biti i u tome što je u razdoblju između dva filma Snježane Tribuson posjet kinematografima općenito bitno opao, pa se to odrazilo i na hrvatski film.

Najpresudnije za razočaravajući posjet kinima bilo je to što *Ne dao Bog većeg zla,* unatoč nezanemarivu broju komičnih scena, ipak nije komedija, nego je nastojao zanimanje pobuditi kako pomalo nostalgičnim ugođajem tako i nizom drugih kvaliteta. Tu je vrlo dobar scenarij (inače bolno mjesto mnogih hrvatskih filmova) Snježanina brata Gorana Tribusona, koji je redateljici omogućio da pokaže sve svoje umijeće uvjerljiva i zanimljiva izlaganja fabule što svakodnevnim događajima postupno gradi zanimljive ljudske sudbine čvrsto motiviranih likova. Njihovoj uvjerljivosti svakako pridonose i uspjele interpretacije kako onih glumaca koji tek stječu filmsko iskustvo (Filip Čurić, Luka Dragić, Borko Perić) tako i onih koji iza sebe već imaju izvrsne uloge pred kamerom (Ivo Gregurević, Mirjana Rogina, Semka Sokolović-Bertok, Goran Navojec).

Pritom treba naglasiti da je za te glumačke uspjehe uz njihov nedvojbeni dar zaslužan očito i redateljičin način rada s glumcima, u kojem je različite temperamente uspjela uskladiti u jedinstven glumački izraz suspregnute, ali životno uvjerljive igre. Na isti način čak i oni događaji koji bi trebali biti posebno dramatični (poput gubitka posla oca obitelji i hapšenja dječakova ujaka) ili odrednice političkog i društvenog sustava tog vremena bivaju prikazani bez izraženijeg naglašavanja, uklopljeni nenametljivo u svakodnevicu koja je istodobno i obična, ali po tim otklonima od rutine i nizu diskretno naznačenih komičnih detalja, vrlo zanimljiva i neočekivana. Ako se tomu doda i vrlo sugestivna atmosfera (ostvarena uz pomoć vrsne kamere Gorana Trbuljaka), jasno je zašto je ovaj film još jedan dokaz pune zrelosti istaknute hrvatske filmašice.

Tomislav Kurelec

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Kletva Škorpiona

The Curse of the Jade Scorpion

SAD, Njemačka, — pr. DreamWorks SKG, Gravier Productions, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, Perido Productions, VCL Communications GmbH, Letty Aronson; izv. pr. Stephen Tenenbaum — sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; d. f. Zhao Fei; mt. Alisa Lepselter — sgf. Santo Loquasto; kgf. Suzanne McCabe — ul. Woody Allen, Elizabeth Berkley, Helen Hunt, Dan Aykroyd, John Tormey, John Schuck, Kaili Vernoff, Brian Markinson — 103 min — distr. Discovery

CW Briggs, uspješni istražitelj osiguravajućega poduzeća, uživa u poslu sve dok se ne pojavi nova zaposlenica — samouvjerena Betty Ann Fitzgerald. Igrom slučaja dvoje ljutih neprijatelja sudjeluje u točki opsjenara Voltana Polgara koji ih prvo hipnotizira, a zatim pomoću čarobnih riječi Konstantinopol *i* Madagaskar *učini ludo zaljubljenima. Buđenjem iz hipnoze, Briggsu i Fitzgeraldici nestaje svako sjećanje na zaljubljenost, ali moć čarobnih riječi ostaje nad njima.*

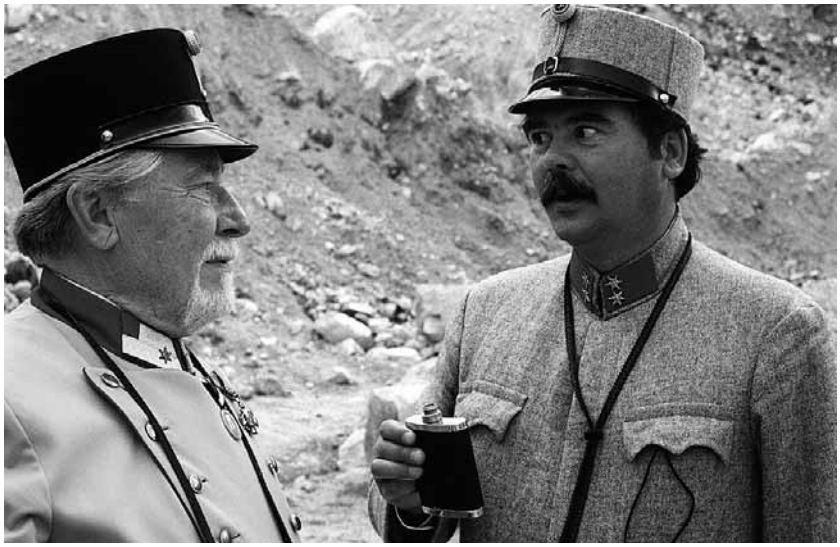
Započevši film oznakom mjesta i vremena radnje — New York, 1940. — Woody Allen (treba li uopće napomenuti, pisac scenarija i redatelj) kao da nam je otkrio svoju čarobnu formulu; u tom gradu i vremenu naprosto mu sve leži. Scenografija, kostimografija i glazba stvaraju atmosferu u kojoj se glumci tako dobro snalaze kao da je film doista iz tog razdoblja. Vrijeme radnje određuje film i žanrovski; riječ je o *screwball*-komediji u kojoj motiv pljačke otvara prostor i za tipove iz detektivskoga filma — priglupe policijske istražitelje i razmaženu bogatašku kćer koja se redovito 'popali' na glavnoga junaka. Pa, iako se razvija oko potrage C. W. Briggsa za samim sobom te pokušaja da pobjegne onima koji su ga otkrili, u središtu filma ipak je njegov odnos s Fitzgeraldicom, koji se, ovisno o prirodnim i natprirodnim okolnostima, mijenja iz neprijateljstva u ljubav, pa u sumnjičenje, pa opet u ljubav... Kad su normalni, Briggs i Fitzgeraldica pravi su junaci *screwball*-komedije, do zuba naoružani verbalnom municijom, koju troše brzinom što ostavlja bez daha. Naravno, kao lik koji je napisao, režirao i odglumio Woody Allen, C. W. Briggs ipak odudara od uobičajenoga junaka tog razdoblja. S druge strane Helen Hunt se tako dobro snašla u ulozi opasne ženske koja u ladici drži tekilu, zviždi za taksijem i nikad ne ostaje bez teksta, da je upravo šteta što je 'promašila' vrijeme *screwball*-komedija.

I dok su u normalnom stanju samouvjereni, britki i duhoviti, ono što izgovaraju i način na koji glume u stanju hipnoze najkraće se može opisati kao vrhunska bedastoća. Ta je bedastoća najavljena već i samim izborom čarobnih riječi, a odnosi se i na način na koji se pljačke izvode i način na koji se otkrije pravi krivac — čitavu stvar zakuha opsjenar, da bi na kraju sve raspetljao Briggsov kolega koji se, eto, i sam pomalo bavi opsjenarstvom; nešto tako fenomenalno blesavo i jednostavno malo tko bi se usudio postaviti kao zaplet i rasplet.

Bez obzira na to, *Kletva škorpiona* ne može se proglasiti parodijom žanra, kao što se ne može proglasiti ni filmskom posvetom; Allen se za posvetu previše šali, a za parodiju je previše naklonjen tom razdoblju. No, to nije slabost, dapače, upravo ga taj spoj i čini tako zabavnim. Kao i u svim Allenovim filmovima, ostatak ansambla izvanredan je, prije svega Dan Aykroyd u ulozi Briggsova šefa i David Odgen Stiers kao opsjenar Polgar. Elisabeth Berkley kao neporočna Briggsova tajnica i Charlize Theron kao razmažena kći opljačkanih bogataša odlično su iskoristile svojih pet minuta. Kao, uostalom, i svi mali i veliki glumci koji su ikad igrali u Allenovim filmovima.

Jelena Paljan

Serafin, svjetioničarev sin



Hrvatska, 2002 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Maydi film i video, Synchro Film, Silvije Petranović, Vicko Ruić — sc. Vicko Ruić; r. VICKO RUIĆ; d. f. Silvio Jesenković; mt. Slaven Jekauc — gl. Vlatko Stefanovski; sgf. Jure Amižić; kgf. Ruta Knežević — ul. Vjekoslav Jankovic, Barbara Prpić, Ivo Gregurević, Vanja Drach, Nada Gaćešić Livaković, Mia Begović, Galliano Pahor — 103 min — distr. Maydi film i video

Svjetioničarev sin Serafin odrasta na svjetioniku na kojem mu službuje otac. Djetinjstvo ostavlja snažan trag na njegovoj ličnosti. U mladenačko doba postaje časnik artiljerijskoga bataljuna Austro-Ugarske Monarhije, te se zaljubljuje u djevojku sumnjiva morala, s nadimkom Crvena.

Jedan od najperspektivnijih glumaca koji su se pojavili osamdesetih, Vicko Ruić, u sljedećem je desetljeću odustao od interpretiranja tuđih tekstova i odlučio se za iskazivanje svojih autorskih nagnuća na filmu. Plod toga bila je *Nausikaja (1995),* nadahnuta pripoviješću *Pauk* sjajnoga njemačkog pisca fantastike Hansa Heinza Ewersa, s radnjom prebačenom u Zagreb 1939, kada i komunisti i ekstremna desnica zauzimaju pozicije prije neizbježna sukoba. Prvi je to cjelovečernji film u neovisnoj Hrvatskoj koji nije produciran uobičajenim putem — sredstvima Ministarstva kulture i HTV-a. Da bi ostvarili taj projekt, Ruić i njegov koproducent, također glumac Željko Vukmirica, ne samo da su uložili svu svoju ušteđevinu nego su i založili svoje domove. To im je donijelo velike simpatije javnosti, no završeno djelo, iako se meni činilo zanimljivim art-filmom, uglavnom je u nas doživjelo izrazito negativne kritike i (što i nije takva rijetkost) vrlo slab odaziv publike. Nasuprot tome odjek u inozemstvu (barem u kritičara i festivalskih selektora) bio je mnogo bolji, pa je *Nausikaja* uglavnom uspješno prikazana na desetak međunarodnih festivala.

Slično se ponovilo i s drugim Ruićevim filmom *Serafin, svjetioničarev sin,* koji također nije stekao naklonost gledatelja, ali nakon prikazivanja u Puli i zagrebačke premijere nije bio toliko napadan kao prethodni, dijelom i zato jer su se kritičarske strelice uglavnom istrošile na *Sjećanju na Georgiju* Jakova Sedlara, a ponešto i na *Potonulon groblju* Mladena Jurana. *Serafin...* je pak pozvan na festival najviše A kategorije u Montrealu, što je međunarodni uspjeh kakav hrvatski filmovi ne postižu baš često, pa se tako pojavio rijedak slučaj da su istom autoru čak dva filma cjenjenija izvan naših granica. Za prvijenac mu to je možda i bilo donekle shvatljivo, jer u nas nema veće tradicije ni gledanja, a kamoli snimanja art-filmova, no ovaj drugi ipak je bliži povijesnoj melodrami.

U njemu se Ruić oslanja na mnogo čvršću dramaturgiju, dotjeranost vizualnog izraza s efektnom kamerom Silvija Jesenkovića i uvjerljivo rekreiranje posljednjih desetljeća Austro-Ugarske te stilizaciju u vođenju priče u kojoj su stanja i situacije važniji od zbivanja, koja su često samo eliptično naznačena. Na stanovit je način stilizirana i glumačka igra, ali pomalo začuđuje da Ruić baš u tom elementu — koji bi mu iskustveno trebao biti najjači — ne uspijeva postići ujednačenost, posebice u dječaka koji glumi protagonista u mladosti. Ipak nasuprot mnogim uspjelim redateljskim postupcima i Ruić (kao i mnogi naši redatelji) najviše problema ima s vlastitim scenarijem, posebice stoga što mu je film podijeljen na dvije cjeline — protagonistovo djetinjstvo i mladost — koje se ne uklapaju najsretnije, jer postupci glavnoga lika u mladosti (strastvena ljubav prema djevojci sumnjiva morala dovodi ga u niz kritičnih situacija u vojsci) nisu do kraja obrazloženi dramom koju je doživio u djetinjstvu na svjetioniku (majčina smrt i pomalo stereotipni ljubavnički odnos oca i dadilje). Ta priča unatoč vizualnoj ljepoti barem u nas nije mogla privući gledateljstvo, pa da nije suprotnih odjeka iz inozemstva, moglo bi se zaključiti kako je ipak šteta što smo umjesto potencijalno sjajna glumca dobili ezoterična filmaša.

Tomislav Kurelec

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

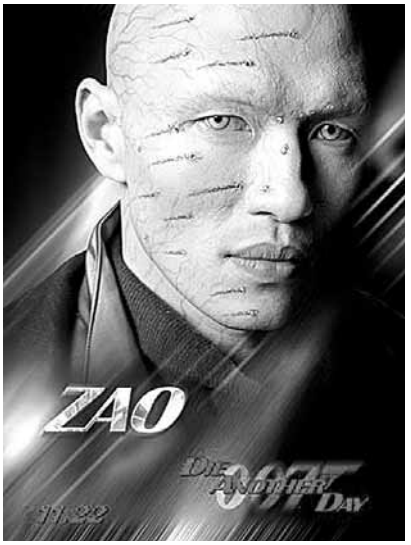
Umri drugi dan

Die Another Day

Velika Britanija, SAD, 2002 — pr. Danjaq Productions, Eon Productions Ltd., MetroGoldwyn-Mayer (MGM), United Artists, Barbara Broccoli, Michael G. Wilson; izv. pr. Anthony Waye — sc. Neal Purvis, Robert Wade; r. LEE TAMAHORI; d. f. David Tattersall; mt. Andrew MacRitchie, Christian Wagner — gl. David Arnold; sgf. Peter Lamont; kgf. Lindy Hemming — ul. Pierce Brosnan, Halle Berry, Toby Stephens, Judi Dench, John Cleese, Michael Madsen, Emilio Echevarría, Madonna — 135 min — distr. Continental film

Kako bi spriječio rat katastrofalnih razmjera, James Bond putuje na Island, te iz prve ruke doživljava svu moć novoga razornog oružja koje zlikovci pokušavaju iskoristiti u Koreji.

S prestankom hladnoga rata pod veliki je znak pitanja došla filmska franšiza o agentu 007. Naime, nadmudrivanje Rusa i zapadnoga svijeta, ustoličena u liku elegantnoga britanskog agenta, bilo je temeljem Flemingovih romana, ali i svih filmova o Jamesu Bondu. No, scenaristi su se vrlo brzo prilagodili novonastaloj situaciji i uz malo lutanja na kraju su bez većih problema pronašli nove, čak i zanimljivije, a svakako i živopisnije protivnike karizmatičnog junaka. Promišljalo se tada i o atraktivnosti filmova o tajnom agentu, jer su akcijske scene, nekad temeljem spektakularnosti svih filmova, odavna prestale biti prestižnim. Točnije, mlade snage američkoga akcijskog filma (o Hongkonžanima da i ne govorimo) vrlo su brzo postavile nove akcijske standarde, koje su Bondovi filmovi nužno morali nadmašiti. Kada se i ta prepreka pokazala savladivom, postalo je bjelodanim kako je najveći problem dugovječna filmskog serijala bio pronaći adekvatnu glumačku zamjenu za nedostižne Seana Conneryja i ponešto mekšega Rogera Moorea. Nesretne pokušaje s Georgeom Lazenbyjem i Timothyjem Daltonom zapravo je bolje i ne spominjati. Tek kada je na čelu Bondovih projekata konačno osvanuo Pierce Brosnan, Irac kojemu je ta uloga već jednom izmaknula zahvaljujući granitnom ugovoru s televizijskim producentom i obvezi snimanja serijala *Remingtom Steel,* 007 postavio se na sigurnije temelje.



Brosnan je vratio Bonda ishodišnoj Flemingovoj viziji, koja na kinoekranu boravi već četrdeset godina. On je liku koji tumači priskrbio nužno potrebnu eleganciju, ali i derutnu beskompromisnost, te besprijekornu efikasnost kojom rješava probleme. Brosnan je Bondovu liku donio i prijeko potrebnu dozu humanosti, te ga tako približio prosječnom gledatelju, pri tome nimalo ne ugrožavajući mitsku ikonu. On je prvi glumac nakon Conneryja kojeg se može smatrati pravim nasljednikom, a ne tek trenutnom zamjenom. Filmovi *Zlatno oko, Sutra nikad ne umire* i *Svijet nije dovoljan* učinili su od Brosnana ultimativnog Jamesa Bonda za 21. stoljeće.

Umri drugi dan dvadeseti je film o britanskom superšpijunu, ujedno i uradak koji je trebao podsjetiti na sve koji su prethodili i ucrtati smjernice glede razvoja vremešnoga serijala. No, pod redateljskim nadzorom Leeja Tamahorija (*Bili jednom ratnici*) *Umri drugi dan* pretvoren je u prvoklasan akcijski film koji više ima veze s recentnom ovovrsnom produkcijom, negoli što je to tipičan film o agentu 007. Praktički bi se moglo kazati kako su dopadljive tehnološke novotarije, oduvijek dijelom imidža Bondovih projekata, zapravo jedina prava poveznica ovog uratka i onih ponešto starijega datuma. Suzdržani, sofisticirani humor, oduvijek obilježjem serijala, ustuknuo je pred adrenalinom natopljenom akcijom, što je zasigurno razveselilo ljubitelje akcijskih razbibriga, ali ne i zaklete obožavatelje Jamesa Bonda. Potonje je nemalo iznenadila i neočekivana ranjivost njihova heroja, posebno podcrtana na početku filma. S druge strane valja napomenuti kako se Tamahori strogo klonio skretanja ka farsičnoj ugođajnosti, što bi nedvojbeno dozvalo u sjećanje raspojasane nastavke dogodovština još jednog, trenutno iznimno popularnog tajnog agenta — Austina Powersa.

Skretanje prema okvirima čistoga akcijskog filma, u kojem pored Brosnana nastupaju relevantne glumačke veličine, kao što je to u ovom slučaju bila Halle Berry, zasigurno je danak plaćen dominantnim svjetskim kinematografskim trendovima. Donijelo je to Tamahorijevu filmu zamjetne rezultate na kinoblagajnama i zajamčilo snimanje najmanje još jednog nastavka. Što se Bondovih fanova tiče, to je posve dovoljno za najtopliju preporuku.

Mario Sablić

Crveni zmaj

Red Dragon

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Dino De Laurentiis Productions, Mikona Productions, Scott Free Productions, Universal Pictures, Dino De Laurentiis, Martha De Laurentiis; izv. pr. Andrew Z. Davis — sc. Ted Tally prema romanu Thomasa Harrisa; r. BRETT RATNER; d. f. Dante Spinotti; mt. Mark Helfrich — gl. Danny Elfman; sgf. Kristi Zea; kgf. Betsy Heimann — ul. Anthony Hopkins, Edward Norton, Ralph Fiennes, Harvey Keitel, Emily Watson, Mary-Louise Parker, Philip Seymour Hoffman, Anthony Heald — 125 min — distr. Kinematografi

FBI-agent Will Graham pozvan je iz preuranjene mirovine da pokuša riješiti slučaj još jednoga serijskog ubojice, poznata pod nadimkom Zubić-vila. Graham stoga za pomoć i konzultacije traži čuvenoga zločinca Hannibala Lectera.

Komercijalna uspješnost filmova *Kad jaganci utihnu*, pa čak i samoparodičnog te relativno nezapaženog *Hanibala*, nedvojbeno je bila razlogom za snimanje *Crvenoga zmaja*. Naime, nije riječ o novom nastavku priče o Hanibalu Lecteru, nego o *remakeu* filma *Manhunter,* koji je još 1986. režirao Michael Mann. Kako je riječ o intrigantnu, vizualno impresivnu i atmosferom uvjerljivu uratku koji također vjerno prenosi roman Thomasa Harrisa na filmsko platno, očito jest kako je novoholivudska glad za novim blagajničkim rekordima ponovno nadvladala zdrav razum. Praktički se čini kako se kao jedini razlog za snimanje nove inačice Harrisova rukopisa nameće želja producenata da Hanibala ponovno tumači karizmatični Anthony Hopkins, glumačka zvijezda koja je i proslavila toga negativca u Demmeovu filmu *Kad jaganjci utihnu*. Nadajmo se samo kako prekrajanje postojećih djela neće postati glavnim adutom holivudske filmske industrije u neprestanoj potrazi za novim komercijalno orijentiranim predlošcima.

Hanibal Lecter u relativno je kratku razdoblju postao jednom od najzlokobnijih filmskih ikona svih vremena. Spomenuti filmovi učinile su od Lectera grozomorna celuloidnog psihopata, koji je u mnogočemu užasniji od kultnih horor-junaka poput Leatherfacea (*Teksaški masakr motornom pilom*), Michaela Myersa (serija *Noć vještica*), Jasona Vorheesa (serija *Petak 13),* Fredyja Krugera (serija *Noćna mora u Ulici Brijestova*) ili Pinheada (fiilmovi *Hellraiser*). Ono što Lectera čini mnogo stravičnijim jest genijalan um i uglađeni maniri, ali i urbana, naoko umirujuća vanjština.

Sve je te čimbenike sjajno posložio upravo Jonathan Demme, neočekivano pritome stekavši naklonost Akademijinih glasača. U *Hanibalu* je Ridley Scott više-manje vjerno ekranizirao pisani prijedložak, pokušavši staviti naglasak na lik agentice Sterling i slojevit odnos koji se uspostavlja između nje i Lectera. U potonjem je manje uspio, premda je ponudio vješto i atraktivno režiranu cjelinu koja se gleda s lakoćom, te čiji je rasplet u najmanju ruku iznenađujući (premda ne i provokativan kao u Harrisovu romanu).

Međutim, Brett Ratner, filmaš čiji su vrhunci vezani uz nastavke dopadljive akcijske komedije *Rush Hour*, nije se nastojao konkretnije baviti Lecterovim likom, niti se okoristiti elementima iz prethodnih uradaka. On je ionako u svojim prethodnim filmovima jedino dao naslutiti kako posjeduje potencijale za realizaciju efektnih akcijskih segmenata, garniranih uz *slapstick*-komiku. Stoga je *Crvenog zmaja* osmislio kao vizualno atraktivan triler opremljen zvučnim glumačkim imenima, sve u nadi kako će kompleksan zaplet Harrisova izvornika biti sam po sebi dovoljan za zadržavanje gledateljeve pozornosti. Nažalost, Ratner se pokazuje nesposobnim za bilo što povrh kompetentna rješavanja pojedinih segmenata. No, čak i svojim najnadahnutijim trenucima taj se filmaš pokazuje tek solidnim zanatlijom, nikako i autorskom osobnošću koja ima što kazati.

Temeljni je problem filma zapravo nepostojanje napetosti. Zalud tjeskobna atmosfera kada cjelini nedostaje tenzije. Stoga se *Crveni zmaj* gleda bez većega napora, ali i bez ikakve povezanosti publike bilo s junacima, bilo s fabulom, što Ratnerov film ipak čini znatno slabijim od uratka koji je potpisao Michael Mann. *Crveni* je *zmaj* stoga uredan, ali i neinspirativan triler koji se ni po čemu ne razlikuje od mase sličnih uradaka kakve američki film godišnje izbaci barem pedesetak. Drugim riječima — riječ je o žanrovskoj konfekciji koja ni po čemu neće biti zapamćenom.

Mario Sablić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 101 do 141 Kinorepertoar

Nevjerna

Unfaithful

SAD, 2002 — pr. Epsilon Motion Pictures, Fox 2000 Pictures, Intertainment, Kopelson Entertainment, New Regency Pictures, Regency Enterprises, G. Mac Brown, Adrian Lyne; izv. pr. Lawrence Steven Meyers, Arnon Milchan, Pierre Richard Muller — sc. Alvin Sargent, William Broyles Jr. prema scenariju Claude Chabrola za film Nevjerna žena; r. ADRIAN LYNE; d. f. Peter Biziou; mt. Anne V. Coates — gl. Jan A. P. Kaczmarek; sgf. Brian Morris; kgf. Ellen Mirojnick — ul. Richard Gere, Diane Lane, Olivier Martinez, Erik Per Sullivan, Myra Lucretia Taylor, Michelle Monaghan, Chad Lowe, Zeljko Ivanek — 124 min — distr. Continental

Connie Sumner živi u njujorškom predgrađu s mužem Edwardom u sretnu braku, ali čini se da ona ipak želi nešto više. Jednoga vjetrovitog dana u gradu slučajno naleti na naočitoga Paula Martela, trgovca starim knjigama, te oni ubrzo postaju ljubavnici.

D*evet i pol tjedana*, *Kobna privlačnost*, *Nemoralna ponuda* i *Lolita*, sve su to najpoznatiji, i uglavnom vrlo gledani, filmovi Adriana Lynea. Zajednički im je nazivnik provokativnost usko vezana uz seks. U svom najnovijem filmu Lyne se ponovno kreće po njemu dobro poznatom terenu, uz jednu iznimku. Naime, *Nevjerna*, svojevrstan *remake* Chabrolove *Nevjerne žene*, koja je pak nastala na temeljima Flaubertove *Gospođe Bovary*, najmanje je provokativan Lyneov film. Odnosno, razrada priče, a posebice završetak, malčice duguju ublaženoj varijanti puritanskoga pogleda na obitelj i odnose u njoj.

Iako *Nevjerna* nije film bez slabosti, a najveća su odveć razvučene scene, što u konačnici utječe i na duljinu filma, valja spomenuti i nekoliko vrlo dobrih rješenja Adriana Lynea. Primjerice sam početak filma. Usredotočeni smo na sretnu obitelj; muža, ženu i njihovo dijete. No, atmosferske prilike, u ovom slučaju olujni vjetar koji je zahvatio čitavo područje New Yorka, iako arhetipsko redateljsko rješenje, suptilno naznačuju korjenite i negativne promjene. S mnogo stila, fokusiranjem niza sitnih detalja (doručak, usputni razgovor muža i žene, spremanje djeteta za školu...) redatelj vrlo dinamično i sažeto daje vrlo jasno stanje stvari. Ipak, šteta što početna konciznost već nakon upoznavanja Connie i antikvara Paula Martela ustupa mjesto sporoj, razvučenoj i na mahove dosadnoj ljubavnoj drami. Upoznavanje Connie i Paula ne unosi u film logično očekivanu dinamiku, nego ga naprotiv prilično usporava. Nakon toga nećkanje Connie, bi li se javila Paulu i zahvalila mu na pomoći, nepotreban je prazni hod.

Jedan stereotip u filmu posebno bode oči. Naime, antikvar Paul prikazan je kao tipični mediteranski zavodnik, što je dodatno podcrtano njegovim jakim francuskim naglaskom — naglaskom koji vrlo brzo postaje prava gnjavaža te gledatelj gubi svaki interes za taj potencijalno zanimljiv lik.

S druge strane, nastup Diane Lane zaslužuje pohvale, pa nije ni čudno što joj je uloga bila nominirana za *Zlatni globus* i *Oscar*. Jasno je kao dan da *Oscara* u ovogodišnjoj konkurenciji sigurno neće osvojiti, ali i nominacija dobro zvuči. U prilog kvaliteti njezine uloge ide svakako scena u vlaku nakon prvoga seksualnog susreta s antikvarom. Tada se u Connie miješaju osjećaji zadovoljstva i krivnje, a njezino meškoljenje, učestale izmjene zamišljenosti i djevojačke radosti odlično dočaravaju stanje lika koji se našao nad opasnom, ali zavodljivom liticom.

U drugom dijelu film s terena ljubavne drame naglo preskače u vode mračnoga psihološkog trilera. Edward ubija Paula, ali jedan od boljih nastupa Richarda Gerea, koji se našao u za njega netipičnoj ulozi muža rogonje, dobro drži vodu u drugom dijelu. Zapravo, iako to nije u prvom planu, tijekom cijeloga filma mi strepimo, jer se naslućuje da bi mirni obiteljski čovjek mogao eksplodirati u svakom trenutku.

Sam kraj filma prilično je zanimljiv, ali oni koji *Nevjernu* gledaju isključivo kroz prizmu ljubavne drame neće biti zadovoljni. Na kraju krajeva, *Nevjerna* je ipak dobar film koji se isplati pogledati. Još da je Lyneova režija bila malo ekonomičnija, a uloga Oliviera Martineza nešto više od pukoga privjeska znatno zanimljivijem odnosu Connie i Edwarda, bilo bi to ostvarenje za svaku preporuku.

Goran Jovetić

Dobro došli u Collinwood

Wellcome to Collinwood

SAD, 2002 — pr. Gaylord Pictures, HSBS Media, Pandora Cinema, Section Eight Ltd., George Clooney, Steven Soderbergh — izv. pr. George Clooney, Ben Cosgrove, Hendrik Hey, Casey LaScala, Hunt Lowry, Brian Oliver — sc. Anthony Russo, Joe Russo; r. ANTHONY RUSSO, JOE RUSSO; d. f. Charles Minsky, Lisa Rinzler; mt. Amy E. Duddleston — gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Tom Meyer; kgf. Juliet Polcsa — ul. William H. Macy, George Clooney, Isaiah Washington, Sam Rockwell, Michael Jeter, Luis Guzmán, Patricia Clarkson, Andrew Davoli — 86 min — distr. VTI

Sitni lopov Cosimo u zatvoru doznaje za dobru pljačkašku priliku, sef zlatara u kojemu se navodno nalazi tristo tisuća dolara, i traži čovjeka koji bi ga zamijenio u zatvoru dok on izvede pljačku. Tražeći zamjenu za njega, njegova djevojka Rosalind okuplja družinu u kojoj je propali boksač Pero, ostarjeli lopov Toto, crnoputi kicoš Leon, samohrani otac Riley i mladić Basil, koji planiraju i bez Cosima, ali uz pomoć umirovljenoga obijača sefova Jerzyja, izvesti pljačku.

Drugi američki *remake* popularne talijanske komedije Marija Monicellija *Obično nepoznati lopovi* / *I soliti ignoti* iz 1958. godine (prvi je snimio Louis Malle 1984. godine pod naslovom *Praskalice* / *Crackers*) prilično vjerno slijedi radnju originalnoga filma, pa one koji ga se još dobro sjećaju ne može iznenaditi zgodnim obratima u priči, nego se njegov šarm krije u živopisno dočaranu ambijentu i duhovito portretiranim likovima. Redateljska braća Anthony i Joe Russo, pod producentskim mentorstvom Stevena Soderbergha (koji je godinu prije također snimio *remake* klasičnog filma pljačke *Oceanovih jedanaest*), prišli su poslu s mnogo entuzijazma, pokušavajući zapravo ispričati priču o siromašnom predgrađu njihova grada Clevelenda, ispunjena simpatičnim gubitnicima koji nikad ne gube vjeru da će jednoga dana ipak uspjeti u životu (uspješni posao u tamošnjem se slengu zove *bellini*). Na taj su način priču *mainstream*-komedije preoblikovali u tipičan siže američkoga nezavisnog filma devedesetih, iz čega zapravo izvire podjednak broj vrlina i slabosti filma. Simpatično oblikovani i od redatelja očito voljeni likovi vječnih gubitnika, poput egzistencijalno zabrinuta samohranog oca Rileyja, glupava, ali neodoljiva starog Tota ili pak crnca koji usred neglamuroznoga Collinwooda ustrajava na imidžu kicoša, drže film iznad vode, u koju ga uporno, ali srećom ipak neuspješno, pokušava povući doza neobaveznosti, kako u tonu tako i u labavoj dramaturgiji filma, za koju nikad nismo sigurni u kojem će smjeru krenuti. Ta je neobaveznost tipična za Collinwood, baš kao i za velik dio američke nezavisne produkcije: sve je jako šarmantno i vrckavo dok ste u kinu, no čim iz njega izađete, shvatite da ne biste mnogo propustili i da film niste vidjeli.

Igor Tomljanović

Kung-fu nogomet

Siu Lam Juk Kau

Hong Kong, SAD, 2001 — pr. Star Overseas, Universe Entertainment, Kwok-fai Yeung — sc. Stephen Chow, Kan-Cheung Tsang; r. STEPHEN CHOW; d. f. Pak-huen Kwen, Ting Wo Kwong; mt. Kit-Wai Kai — gl. Raymond Wong; sgf. Kim Hung Ho; kgf. Yin-man Choi, Yim Man Choy — ul. Stephen Chow, Vicki Zhao, Man Tat Ng, Sarondar Li, Yut Fei Wong, Cecilia Cheung, Karen Mok, Patrick Tse — 87 min — distr. UCD

Bivši kung-fu praktikant zajedno s petoro braće te nogometnim trenerom želi poučiti svijet spoju nogometa i kung-fua.

K*ung-fu nogomet* Stephena Chowa priskrbio je brojne nacionalne filmske nagrade; udruženje hongkonških kritičara proglasilo ga je najboljim filmom u 2001, a Chowa najboljim redateljem,

dok je na dodjeli nacionalnih filmskih nagrada odnio sve važnije nagrade. Sve je to bio dovoljan razlog da ga Miramax pripusti na svjetske festivale i u distribuciju, što filmu ipak nije donijelo globalnu slavu. Zašto?

Izvorni naslov filma jest *Shaolin Soccer,* a Shaolin je i u očima prosječnoga svjetskog filmskog gledatelja postao gotovo pa mitsko mjesto spajanja raznoraznih borilačkih vještina i tradicionalnih istočnjačkih filozofskih nagnuća. Osim osnovnih podataka o Shaolinu, prosječni filmski konzument danas je sasvim dobro upoznat s činjenicom o besprijekornoj tehničkoj izvedbi filmova što nam dolaze s Dalekoga istoka, poglavito iz Hongkonga. I baš kad smo, eto, mislili kako o tom i takvom hongkonškom filmskom svijetu znamo apsolutno sve, dolazi nam *Kung-fu nogomet,* nadasve neobičan film koji će nam, s jedne strane, podastrijeti sve ono što smo znali da znamo o spomenutoj kinematografiji (vrhunska tehničko-redateljska izvedba, koja ide ruku pod ruku s fabularnom naivnošću, humor za koji počesto ne znamo da li je samoironičan ili ozbiljan, oštra razdijeljenost dobra od zla...), ali će nas istodobno ostaviti u čudu same ideje scenarističkoga spajanja kung-fu vještina i nogometa, jednog poprilično naivnoga, pa pomalo i primitivnoga sporta kojemu će tek istinski poklonici (nikako ne zaigrani nogometni navijači) pokušati nadjenuti aureolu filozofijskoga. U redu, sasvim je jasno da je nogomet, nakon Europe, Južne Amerike i Afrike, obuzeo i azijski kontinent, ali da ćemo

kao rezultat toga dobiti priču o siromašnom shaolinskom majstoru (glumi ga sam Stephen Chow, redatelj pravih malih majstorija kakav je, primjerice, *Kralj komedije*) koji skuplja svoju braću te ih, skupa s bivšim nogometnim trenerom, uči spoju kung-fua i nogometa, e to se malo tko mogao nadati.

I o kakvu se, na kraju krajeva, tu filmu radi? Mora se priznati — ludo zabavnu; filmu u kojem infantilnost postaje vrlina, što je Hollywood već davno zaboravio; filmu koji nam se nerijetko čini nestvaran, ali u smislu da je teško zamisliti i način na koji su potekle ideje za pojedina redateljsko-scenarističko-montažna rješenja. Konačno, riječ je o filmu koji potpuno jasno pokazuje zašto će zemlje kojima su borilačke vještine imanentnije od nogometa teško ikad postati svjetski nogometni prvaci — oni bi, naime, od nogometa pravili kung-fu, a zlatno pravilo onoga svijeta koji o nogometu sve zna jest kako se u vrijeme današnje od nogometa može napraviti jedino biznis.

Ivan Žaknić

Bili smo vojnici

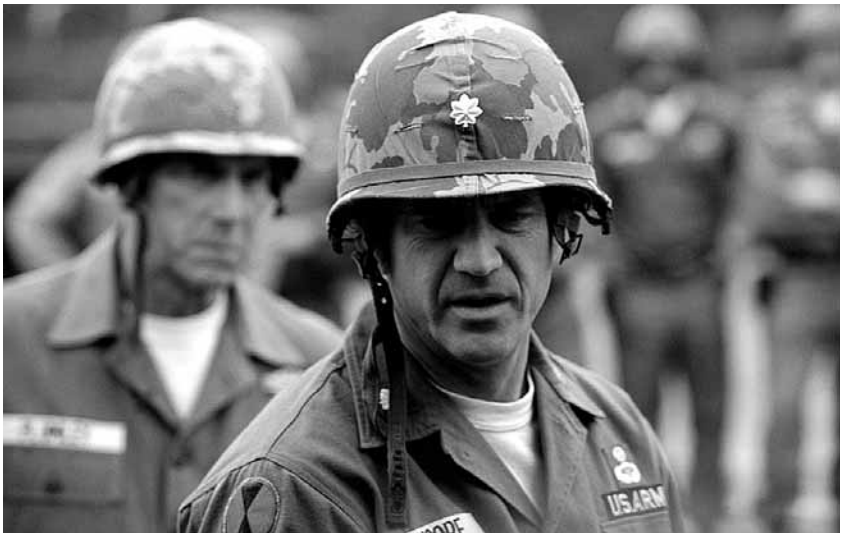
We Were Soldiers

SAD/Njemačka, 2002 — pr. Icon Entertainment International, Motion Picture Production GmbH & Co. Erste KG, The Wheelhouse; izv. pr. Jim Lemley, Arne Schmidt — sc. Randall Wallace prema knjigama Harold G. Moorea i Joseph L. Gallowaya; r. RANDALL WALLACE; d. f. Dean Semler; mt. William Hoy — gl. Nick Glennie-Smith; sgf. Tom Sanders; kgf. Michael T. Boyd — ul. Mel Gibson, Madeleine Stowe, Greg Kinnear, Sam Elliott, Chris Klein, Keri Russell, Barry Pepper, Don Duong — 138 min — distr. Blitz

Američki pukovnik Hal Moore poveo je 1965. svoju jedinicu od četiristo ljudi u akciju koja je prerasla u prvu veliku bitku Vijetnamskoga rata.

Pozitivistički pristup umjetničkom djelu nedvojbeno je anakron, ali još nije zaslužio da ga se smjesti u ropotarnicu. Suočivši se s filmom kakav je *Bili smo vojnici*, spojem religioznog i patriotskog nadahnuća te bespoštedno naturalističkih ratnih prizora, nije suvišno znati da je njegov autor Randall Wallace diplomirao religiju, a usto je i nosilac crnoga pojasa u karateu. Na razini temeljnog plana *Bili smo vojnici* doista se čini logičnom posljedicom svjetonazora i senzibiliteta iskrena vjernika i iskrena borca. Pri čemu valja podcrtati riječ *iskren*, s obzirom da se Wallace u filmu doima kao tipični američki *simple mind*, i u pozitivnom i u negativnom značenju te sintagme, dakle kao prostodušan, u znatnoj mjeri i infantilan, vjernik i domoljub, koji djeluje samo i jedino iz pravednih i plemenitih pobuda i vjeruje da to i drugi Amerikanci čine, barem u prosječnom uzorku. Stoga u ovom slučaju veliča junaštvo i međusobnu solidarnost američkih vojnika u prvoj klaonici gotovo desetljetnog užasa Vijetnamskoga rata, istodobno se trudeći dati ljudsko lice i vijetnamskom neprijatelju; koliko god taj pokušaj izgledao kao proračunata (i, uostalom, ne odveć uspjela jer dvatri istaknutija vijetnamska lika dramaturški su više-manje suvišna) igra na kartu političke korektnosti, on se ipak čini nekog poštovanja vrijednim iz čisto povijesnih razloga: potpisniku ovih redaka naime nije poznato da se i u jednom dosadašnjem američkom filmu s temom rata u Vijetnamu američkom neprijatelju pokušalo dati tzv. ljudsko lice. Zapravo film u cjelini zaslužuje respekt. Ne samo zbog činjenice da njegovi ultraintenzivni borbeni prizori ni za milimetar ne zaostaju za onima iz *Spašavanja vojnika Ryana* i *Pada Crnog jastreba*, nego je i njegov patetičan vjersko-patriotski sloj na svoj način dirljiv i dojmljiv, prizivajući u sjećanje onaj tako naivan, a istovremeno tako plemenit, društveni entuzijazam iz filmova Franka Capre. Wallace je još autorski prezelen da bi ga se zaista moglo usporediti s velikanom poput Capre, ali može biti itekako zadovoljan time što je *Bili smo vojnici* bolji film od razvikanoga *Hrabrog srca* i *Pearl Harbora*, dva uratka za koje je sam napisao scenarije, ali je redateljska izvedba bila u rukama drugih.

Damir Radić



XXX

SAD, 2002 — pr. Original Film, Revolution Studios, Neal H. Moritz; izv. pr. Vin Diesel, Todd Garner, Arne Schmidt, George Zakk — sc. Rich Wilkes; r. ROB COHEN; d. f. Dean Semler; mt. Chris Lebenzon, Joel Negron, Paul Rubell — gl. Randy Edelman; sgf. Gavin Bocquet; kgf. Sanja Milkovic Hays — ul. Vin Diesel, Asia Argento, Marton Csokas, Samuel L. Jackson, Michael Roof, Richy Müller, Petr Jakl, Joe Bucaro — 124 min — distr. Continental

Agent jedne od američkih tajnih službi (NSA) — Augustus Gibbons, odlučuje angažirati otkačenoga prijestupnika, junaka interneta i ekstremnih sportova Xandera Cagea i poslati ga u Češku kako bi se ubacio u tamošnju anarhističku skupinu koja planira uništiti svijet.

Gledajući filmove poput *XXX* pada mi na pamet kako s njima filmski kritičari stasali na Fordu, Hawksu i Hitchcocku stvarno nemaju što započeti te kako bi za recenzije istih mnogo pogodniji bili

freakovi iz *GamePlaya* i ostalih sličnih časopisa specijaliziranih za videoigrice. Jer, filmovi poput *XXX* i ne trude se biti pravi filmovi, već samo PlayStation komadi adaptirani za veliko platno. Jedini zahtjev koji se pred autore postavlja jest da film bude dovoljno napumpan adrenalinom da gledatelj ni u jednom trenutku ne zapazi da u rukama ne drži *joystick*. U tom smislu, *XXX* prilično je uspio film. No, problem je s gledateljima kojima uopće ne smeta gledati u ekran bez *joysticka*. Recimo, s onima koji su odrasli na Jamesu Bondu. Glavni junak ovoga filma jako se trudi predstaviti kao James Bond 21. stoljeća, a kako je ipak riječ o američkom junaku, ne treba čuditi da objedinjuje sve ono što Bond nije, dakle Xander je neobrazovan, primitivan, neuglađen i prilično animalan. Ne pada mi na pamet moralizirati, ali sjećam se da su mi takvi tipovi bili dosadni još u osnovnoj školi pa me ni njihovo ustoličavanje u filmske heroje baš ne zadivljuje. Srećom, za razliku od tih tipova iz moje škole, Vin Diesel nije lišen šarma, pa čak ni doze samosvijesti i autoironije, što mu osigurava sasvim solidne predispozicije za zvijezdu. Osobito u filmovima u kojima se od njega i ne traži mnogo više od fizičkog angažmana i ponekog duhovitog *one-linera*. Štoviše, *XXX* bio bi mnogo bolji film da je i čovjek u redateljskom stolcu slična profila kao Diesel, no u taj je stolac, nažalost, zasjeo neduhoviti holivudski štancer Rob Cohen, koji doduše ima dosta zasluga za Dieselovu zvjezdanu pretvorbu (film *Brzi i žestoki*), ali i za bezlično i nezainteresirano građenje likova i njihovih odnosa u filmu. U maniri najcrnjih holivudskih rutinera on je tijekom snimanja samo pretvarao loše naškrabani scenarij u filmski zapis (to se radi tako da se prvo vikne *Action!*, a nekoliko sekundi poslije *Cut!* i tako cijeli dan), dok je one najuzbudljivije i najuspjelije dijelove filma, šašave akcijske sekvence u kojima glavni junak među ostalima uspješno bježi čak i od lavine, isto tako rutinski prepustio drugoj ekipi. Rezultat je povremeno stvarno uzbudljiv, no problem je što uzbuđenje više osjećate u želucu nego u glavi. Ali, to je valjda taj *cool* 21. stoljeća.

Igor Tomljanović

Zujanje u glavi

Zvenenje v glavi

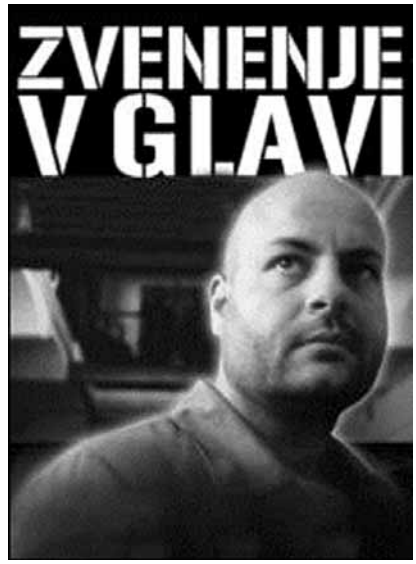
Slovenija/Hrvatska, 2002 — pr. ATA d. o. o., Gral Film, Novi Val, TV Slovenija — sc. Dejan Dukovski, Drago Jančar, Andrej Košak prema romanu Drage Jančara — r. ANDREJ KOŠAK; d. f. Dušan Joksimović; mt. Marko Glušac, Jurij Moskon — gl. Saša Lošić; sgf. Pepi Sekulić; kgf. Dejana Vučičević — ul. Jernej Šugman, Ksenija Mišić, Radko Polič, Bogdan Diklić, Uroš Potočnik, Vlado Novak, Haris Burina, Petre Arsovski — 90 min — distr. MG film

Tematizirana stvarna pobuna zatvorenika u slovenskom zatvoru Livade 1970, u doba jugoslavenskog osvajanja svjetskog košarkaškog prvenstva u Ljubljani.

Andrej Košak pripada mlađem naraštaju suvremenoga slovenskog filma. On je autor koji se, ako je suditi po *Outsideru* iz 1997. i *Zujanju u glavi* (ekranizaciji istoimenoga romana Drage Jančara), orijentirao na razobličavanje mita o *boljoj prošlosti,* mita o humanom licu jugoslavenskog socijalizma, mita o Jugoslaviji kao o zapadnom istoku, ili istočnom zapadu, kako vam drago.

Nastao uz scenarističku suradnju makedonskoga dramatičara Dejana Dukovskog, film je, kao i Jančarova knjiga, još jedna elaboracija teze koja kaže da se svaka revolucionarna ideja, ma kako se isprva plemenitom činila, prije ili poslije prometne u orvelovsku karikaturu totalitarizma protiv kojeg se i sama pobunila, da idealizam ubrzo ustupa mjesto koristoljublju, a poštenje i pravednost povlače se pred pragmatizmom. Sa samom idejom nema ništa problematično — dapače, ali s Košakovom režijom ima.

Jer priču o romantičnom pomorcu Keberu (dojmljiva pojava i vrlo solidan nastup Jerneja Šugmana), koji se u zatvoru, u koji je dospio nakon neuspjele pljačke pošte, prisjeća sretnijih dana veze s voljenom Leoncom (paralelna *flashback*-naracija), Košak režira kruto i neinventivno, često dopuštajući da mu kaotična zatvorska zbivanja stvore kaos filmske strukture, posljedica čega je nemogućnost razlikovanja dviju narativnih linija.



Ideološka pak usukanost i sadistička narav komunističke (zapravo svake) diktature, kao i degeneriranje revolucionarne ideje samih pobunjenika, prikazana je površno i prilično naivno, s mnogo općih mjesta i nacionalnih (nacionalističkih) stereotipa. Ekranom tako promiču otuđeni, dekadentni intelektualci, nasilni policajci, budalasti Albanci i sjetni Bosanci, karikaturalni karakteri koji usporavaju naraciju i otupljuju kritičku oštricu filma.

Ni romansa Kebera i Leonce nije osobito uvjerljiva. Počiva na tinejdžerskim stereotipima i citatima iz pučkoškolskih spomenara, a završava suvišnim i nemotiviranim Leoncinim samoubojstvom.

U cjelini, dakle, relativno slab film s mnogo zanimljivih (no neiskorištenih) motiva, s nešto kuriozitetne jugonostalgije i s priličnom dozom patetike.

Josip Grozdanić

Spy Kids 2: Otok izgubljenih snova

Spy Kids 2: Island of Lost Dreams

SAD, 2002 — pr. Dimension Films, Troublemaker Studios, Elizabeth Avellan, Robert Rodriguez; izv. pr. Bob Weinstein, Harvey Weinstein — sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; d. f. Robert Rodriguez: mt. Robert Rodriguez — gl. John Debney, Robert Rodriguez; sgf. Robert Rodriguez; kgf. Graciela Mazón — ul. Antonio Banderas, Carla Gugino, Alexa Vega, Daryl Sabara, Steve Buscemi, Mike Judge, Matthew O'Leary, Bill Paxton — 99 min — distr. UCD

Nastavljaju se pustolovine Carmen i Junija Corteza, dvoje špijunske djece, koji se udružuju s još dvoje djece kako bi svijet spasili od zlog znanstvenika Romera.

U *Spy Kidsima* Robert Rodriguez konačno je pronašao zahvalnu sredinu za kreiranje njemu svojstvenih filmova. Naime, filmaš koji se proslavio niskobudžetskim filmom *El Mariachi,* oduvijek je bio sklon spajanju pustolovine, akcije i humora, odnosno spravljanju recepture kojom je naklonost širokoga sloja filmofila zajamčena. To mu je pošlo za rukom već u prvom filmu o malih špijunima, a mora se priznati kako je nastavak još i zabavniji.

Spy Kids 2 Rodriguezovo je autorsko ostvarenje, u potpunosti jer on osim režije potpisuje i scenarij, a film je još i montirao, producirao te sudjelovao u kreiranju glazbene podloge. Budući da je čvrste uzročno-posljedične spone postavio već u prvom filmu, sada se Rodriguez opušteno posvetio stvaranju cjeline koja imponira neopterećenim pristupom, frenetično brzim ritmom, atraktivnom realizacijom akcije i svrsishodnom uporabom vrlo dobrih specijalnih efekata. Njegovo je djelo ispunjeno dopadljivim stvarčicama, od kojih su mnoge toliko zabavne da se mogu usporediti s tehnološkim igračkama kojima se služi James Bond. Filmaš nije imao problema ni sa likovima, jer je gotovo cjelokupna glumačka postava prenesena iz prvog filma, uz dodatak nekoliko novih, slikovitih karaktera. Kompetentne glumačke zvijezde učinile su likove pristupačnim, a čini se kako su se i tijekom snimanja odlično zabavljali.

U *Spy Kids 2* Rodriguez se lucidno poigrava žanrovskim obrascima špijunskoga filma, ali ga ne nastoji parodirati, nego gledatelja nuka na zaključak kako ne treba baš svemu pristupiti smrtno ozbiljno. On održava napetost i neizvjesnost zapleta, ali tu i tamo veselo namigne gledatelju i prožima čitav film dobronamjernim humorom. Lišen zloslutnije ugođajnosti, *Spy Kids 2* širi vedru atmosferu i doista se čini izvrsnim provodom za čitavu obitelj.

Mario Sablić

Sex guru

The Guru

Velika Britanija, Francuska, SAD, 2002 — pr. Studio Canal, Working Title Films — izv. pr. Liza Chasin, Debra Hayward, Shekhar Kapur — sc. Tracey Jackson; r. DAISY VON SCHERLER MAYER; d. f. John de Borman; mt. Bruce Green i Cara Silverman — gl. David Carbonara; sgf. Sean Afshar; kgf. Michael Clancy — ul. Jimi Mistry, Heather Graham, Marisa Tomei, Michael McKean, Dash Mihok, Emil Marwa, Raahul Singh, Christine Baranski — 94 min — distr. Kinematografi

Mladi instruktor plesa iz Delhija Ramu Gupta stiže u New York ne bi li postao poznati glumac. No, nude mu se samo nastupi u pornofilmovima i rad u restoranu. Kada ga na otmjenoj zabavi slučajno zamjene za indijskoga mudraca, snovi će mu se ipak učiniti mogućim.

Kako izgleda suradnički uradak najmoćnije svjetske filmske industrije i one najproduktivnije na svijetu, a sve to uz kreativno posredništvo dvije veoma cijenjene europske kinematografije? Odgovor na to pitanje nudi romantična komedija *Sex Guru* američke redateljice Daisy von Scherler Mayer (*Party Girl*). Američke boje u filmu brane još i glumice — Heather Graham (*Kralj pornića*) i oskarovka Marisa Tomei (*Moj rođak Vinny*), dok se nasljeđe indijske kinematografije u ovoj lepršavoj filmskoj razbibrizi osjeća u svakom kadru: od simpatična središnjeg lika, koji u potrazi za slavom iz Delhija stiže k rođaku u njujorški Queens do poprilično zabavnih asocijacija na romantične *masala mjuzikle,* koji su desetljećima zaštitni znak najplodnije svjetske 'tvornice snova'.

U zajedničkoj produkciji francuske tvrtke Studio Canal i britanske Working Title Films, komedija *Sex Guru* uvjerljiv je dokaz da je globalizacija nezaustavljiv proces i na umjetničkom planu. Stoga je istinska šteta da dobre namjere i pregnuća američkih, indijskih, britanskih i francuskih filmaša nisu rezultirali koherentnijim uratkom, nego je film ostao na pola puta od dobrih ideja i nadahnute improvizacije do potencijalna globalnog hita i sarkastičnog osvrta na tzv. sukob civilizacija. Odnosno na suradnju civilizacija.

Priča o mladom i naivnom Indijcu koji u New Yorku pomoću savjeta starlete iz pornofilmova postaje miljenikom dokonih bogataša propovijedajući im tajne ljubavi doista je mogla postati najbolja komedija početka 21. stoljeća. No, sve je obavljeno bez vizije je li riječ o klasičnom *slapsticku* ili pak o društvenoj satiri. U toj se nedoumici najbolje snašao glavni glumac — Jimi Mistry (*Istok je istočno*), koji bi neovisno o skromnu odjeku svoga holivudskog debija lako mogao postati glumački guru slično zamišljenih produkcija.

Boško Picula

Planet s blagom

Treasure Planet

SAD, 2002, ani. — pr. Walt Disney Pictures, Ron Clements, Roy Conli, John Musker — sc. Ron Clements, John Musker, Rob Edwards prema romanu Robert Louis Stevensona; r. RON CLEMENTS, JOHN MUSKER; mt. Michael Kelly — gl. James Newton Howard — glas. Brian Murray, Joseph Gordon-Levitt, Emma Thompson, David Hyde Pierce, Martin Short, Laurie Metcalf, Michael Wincott, Dane A. Davis — 95 min — distr. Continental film

Buntovni tinejdžer Jim Hawkins kreće na fantastično putovanje svemirom, na kojem doživljava mnogobrojne pustolovine.

Premda je Disneyjev primat u području cjelovečernjih animiranih filmova posljednjih godina ozbiljno ugrozio Dreamworks, filmska kuća čiji je *Shrek* postavio nove standarde obiteljskog filma, vremešni se div crtića još odlično drži. *Lilo i Stitch,* te pogotovu *Planet s blagom*, respektabilna su djela koja u mnogočemu vraćaju Disney na staze slave.

Riječ je o, uvjetno rečeno, obradi književnoga klasika Roberta Luisa Stgevensona *Otok s blagom*. Premda je cjelina promijenila mjesto radnje, ishodišni avanturistički duh ostao je nepromijenjenim. Štoviše, iskusni redatelji Ron Clements i John Musker, duet zaslužan za revitalizaciju animacije koja se zbila prije četrnaest godina s filmom *Mala sirena*, uistinu su se potrudili ubrizgati svježu krv vremešnom predlošku, što se ponajviše očituje u spektakularnom riješavanju akcijskih segmenata. Brojne mijene također su uočljive u području animacije. Naime, autori su prvi put nakon *Bambija* rabili uljene slike kao pozadine, pa taj spoj dvodimenzionalnih likova i trodimenzionalnih pozadina znade djelovati začudno. Također su posebno impresivne scene putovanja svemirom, a intrigantnom se pokazuje odluka da osnovni koloristički sklop cjeline čine zagasite sivkaste boje. Nezahtjevna priča omogućuje mlađoj publici da bez problema prati film i uživa u nekoliko simpatičnih karaktera kojima su glasove posudili poznati glumci poput Emme Thompson i Martina Shorta.

Planet s blagom nije ostvarenje koje će se svidjeti gledateljima koji se s nostalgijom prisjećaju *Otoka s blagom,* klasika Victora Fleminga iz 1934. Baš kao što je film *Lilo i Stitch* ciljan na pretpubertetske djevojčice, tako je i ova dopadljiva animirana akcijska avantura namijenjena dječacima iste dobi.

Mario Sablić

Sretan bijeg

Lucky Break

Velika Britanija, Njemačka, 2001 — pr. FilmFour, Fragile Films, Lucky Break Productions, Miramax Films, Paramount Pictures, Senator Film Produktion GmbH; izv. pr. Hanno Huth, Paul Webster — sc. Ronan Bennett; r. PETER CATTANEO; d. f. Alwin H. Kuchler, Adam Suschitzky; mt. David Gamble — gl. Anne Dudley; sgf. Max Gottlieb; kgf. Ffion Elinor — ul. James Nesbitt, Olivia Williams, Timothy Spall, Christopher Plummer, Bill Nighy, Lennie James, Ron Cook, Frank Harper — 107 min — distr. Blitz

Jimmy Hands pljačkaš kojemu se posrećilo — naime premješten je u zatvor iz kojega lako može pobjeći. Još kad je upravu nagovori na postavljanje mjuzikla koji će mu poslužiti kao izlazna mogućnost, sve se počne okretati u njegovu korist.

Socijalna angažiranost i društveno-politička kritičnost najvažnija su obilježja najboljih filmova mnogih britanskih filmaša posljednjih desetljeća, od Johna Mackenzieja preko Mikea Figgisa i Neila Jordana do Dannyja Boylea i Stephena Frearsa.

Tom nizu se, svojim prethodnim filmom *Skidajte se do kraja*, uspješno priključio i Peter Cattaneo, pobravši ovacije publike, ali i brojna kritičarska priznanja. Potpuno opravdano, jer *Full Monty* je, premda komedija, uspjeh osim prepoznatljivom britkom otočnom humoru podjednako dugovao i oštrom socijalnokritičkom žalcu. Poigrao se Cattaneo rodnim i kulturološkim stereotipima, javnim moralom i društvenim zakonima, (malo)građanskim konzervatizmom i gotovo svim neuralgičnim mjestima suvremenoga, ne samo britanskog društva, stvorivši djelo kojem su se povremene zamjerke mogle uputiti tek zbog pretjerane političke korektnosti. U tom kontekstu *Sretan bijeg* doima se, nažalost, priličnim korakom unatrag.

A nije moralo tako biti.

Oba filma stvorena su, naime, prema istom dramaturškom i narativnom kalupu; tematiziraju zatvorenu skupinu različitih individua koje životne okolnosti prisiljavaju na grupno djelovanje kojim ruše socio-kulturne tabue i uvriježene predrasude, kako u sebi tako i u društvu oko sebe; oba nude podjednake doze osebujnoga, cinično-nježnog, tipično britanskoga humora.

No, tu sličnosti prestaju.

Jer, ono što *Sretnom bijegu* nasušno nedostaje jest društveni angažman, kontekst šire zajednice u kojoj bi zatvoreničko uprizorenje operete i s tim spojen bijeg imalo većeg odjeka.

Ovako se cjelina doima poput nepretenciozne zabave za europsku art-publiku, benigne eskapističke komedije kojoj nedostaje pravi antagonist (zatvorski čuvar to svakako nije) i kojoj se specifična težina pokušava pridodati suvišnim melodramatskim narativnim rukavcima (epizoda Timothya Spalla u ulozi nepravedno osuđena obiteljskog čovjeka, emotivca koji jedini izlaz iz očajne situacije pronalazi u samoubojstvu).

Šteta, jer Cattaneo je filmaš koji posjeduje istančan nerv za komično, inteligentni subverzivac s osjećajem za ritmičko smjenjivanje humornih i emotivnih pasaža, autor čije nove filmove valja — možda ne s nestrpljenjem, no ipak iščekivati.

Josip Grozdanić

Lilo i Stitch

Lilo & Stitch

SAD, 2002, ani. — pr. Walt Disney Animation, Walt Disney Pictures, Walt Disney Television Animation — sc. Chris Sanders, Dean DeBlois; r. CHRIS SANDERS, DEAN DE BLOIS; mt. Darren T. Holmes — gl.; sgf. Paul A. Felix — glas. Chris Sanders, Daveigh Chase, Tia Carrere, Ving Rhames, David Ogden Stiers, Kevin McDonald, Jason Scott Lee, Zoe Caldwell — 85 min — distr. Continental

Lilo je petogodišnja djevojčica koja se voli brinuti o životinjama. Kad u njezin život uđe mali izvanzemaljac Stich, rađa se snažno i nadasve neobično prijateljstvo.

U konzervativno, bogobojazno, infantilno i tradicionalnim obiteljskim vrijednostima srednjostaleške Amerike okrenuto okružje, Dreamworks i Pixar sredinom devedesetih unijeli su nužnu količinu svježine i adrenalina. Blagotvorna injekcija sadržavala je koktel ironije, cinizma, subverzije i eklekticizma, pomiješan u omjerima upravo savršenima za inteligentno propitkivanje postulata srednjostrujaškog morala. Dvije *Priče o igračkama*, *Život buba*, *Mravi* i *Shrek* zadali su Disneyju udarac od kojega se do danas nije uspio opo-

raviti. A ako je suditi po recentnom filmu *Lilo i Stich*, i neće.

Svakako, najnoviji crtić na prvi pogled odlikuju znatni pomaci u odnosu na Disneyjeve stereotipe. Nažalost, samo na prvi pogled.

Jer iako protagonistica nije tipična slatkica na kakve smo u Disneyja navikli (štoviše, konfliktna je i neprilagođena, agresivna i ponekad gotovo antipatična djevojčica čije lice krasi poveći nos); premda je izvanzemaljac Stitch daleko od idealiziranih itijevskih predodžbi blaga i prijateljskog stvorenja punog pažnje i razumijevanja; premda je priči filma dana dojmljiva nota emotivnog i socijalnog beznađa dodatno kontrasno kontekstualizirana u bajkovito okruženje havajskog otočja i premda filmu nedostaju tipični diznijevski songovi, cjelina jednostavno ne funkcionira.

Jer, uvodni (ironiziranje *Fantomske prijetnje*) i završni (parodiranje akcijskog SF-a) znanfan-okvir doima se poput nespretna kalemljenja komercijalnih grančica na potencijalno vrlo zanimljiv socijalni podtekst (što se može reći i za pretjerano eksploatiranje Elvisove glazbene i mitemske ostavštine), pri čemu je narativni SF-okvir slabo i neinvetivno elaboriran. Dramaturška i karakterizacijska površnost ogleda se i u blijedu portretiranju sporednih likova, čime je znatno oslabljena njihova *side-kick*-uloga, kao i u ishitrenoj završnici u kojoj antagonisti, prilično motivacijski nerazjašnjeno, postaju pozitivci.

U plusove filma valja ubrojiti uspjelo ironiziranje *Ljudi u crnom* (glasom i 'stasom' impresivan nastup Vinga Rhamesa), kao i nenametljivo provučenu ekološku moralku.

Operacija spašavanja obraza, dakle, uglavnom je neuspjela, a naznačeni ironija, subverzija i cinizam naposljetku su ustupili mjesto iritantnom mediokritet-

stvu. Kreativna, ali donekle i komercijalna, letargija Disneyjeva studija nastavlja se. Nužan i temeljit *face-lifting* pričekat će neka druga vremena.

Josip Grozdanić

Cijena straha

The Sum of All Fears

SAD, 2002 — pr., Paramount Pictures, Mace Neufeld; izv. pr. Tom Clancy, Stratton Leopold — sc. Paul Attanasio, Daniel Pyne prema romanu Tom Clancyja; r. PHIL ALDEN ROBINSON; d. f. John Lindley: mt. Nicolas De Toth, Neil Travis — gl. Jerry Goldsmith; sgf. Jeannine Claudia Oppewall; kgf. Marie-Sylvie Deveau — ul. Ben Affleck, Morgan Freeman, James Cromwell, Ken Jenkins, Liev Schreiber, Ciarán Hinds, Alan Bates, Richard Marner — 125 min — distr. Kinematografi

Dok u Kremlju vlast preuzima novi predsjednik, krhku geopolitičku ravnotežu između supersila narušava neonacistička organizacija čiji je cilj izazvati nuklearni rat između Washingtona i Moskve. Mladi analitičar Jack Ryan (CIA) pokušava spriječiti mogući sukob.

Filmske prilagodbe popularnih beletrističkih naslova obično uspijevaju u samo dva slučaja. Prvi je kada autori filma tek slobodno iščitavaju duh romana nastojeći i sadržaj i likove optimalno uravnotežiti s filmskim potrebama i zakonitostima. Drugi je pak redateljevo vjerno prenošenje književnoga predloška na veliki ekran uz preduvjet da je tekst koji se ekranizira sam po sebi dovoljno filmičan. Bestseleri američkoga romanopisca Toma Clancyja i filmske adaptacije pustolovina njegova junaka Jacka Ryana ogledni su primjeri drugog slučaja.

Nakon što su početkom 90-ih akcijski trileri *Lov na 'Crveni oktobar'*, *Patriotske igre* i *Neposredna opasnost* snimljeni prema Clancyjevim romanima s poprilićnim uspjehom potvrdili navedenu tezu, prošle je godine predstavljen novi naslov u ovom književno-filmskom nizu. Ni *Cijena straha* u režiji Phila Aldena Robinsona (*Polje snova*) nije iznevjerila tradiciju, pa se slobodno može reći da je u idejnom i umjetničkom smislu svaki film proistekao iz Clancyjevih rečenica već upola dovršen čim slavni pisac u referentnoj knjizi stavi posljednju točku. Njegov se dinamičan stil i doslovce filmski jezik u potpunosti osjećaju i u *Cijeni straha*, vrhunskom *high-tech* špijunskom trileru, koji ni furioznom pričom o sprečavanju nuklearnog rata, ni paletom slikovitih likova i podzapleta, ne nudi ništa manje od dva sata besprijekorne akcije, bockave napetosti i revolucionarnih efekata.

Ništa manje, ali i ništa više. Jer — u tako postavljenoj fabuli jednostavno nije bilo mjesta za istančaniju analitičnost, osobito kada je riječ o odnosu među likovima i samom geostrateškom kontekstu priče. Ovako više nego solidni Ben Affleck i Morgan Freeman u ulogama mlađahnog Jacka Ryana i njegova iskusnog suradnika Cabota, u filmu ostaju jedini pravi analitičari.

Boško Picula

Ja špijun

I Spy

SAD, 2002 — pr. C-2 Pictures, Columbia Pictures Corporation, Sheldon Leonard Productions, Tall Trees Productions, Mario Kassar, Betty Thomas, Jenno Topping, Andrew G. Vajna — izv. pr. Warren Carr, David R. Ginsburg, Marc Toberoff — sc. Marianne Sellek Wibberley; r. BETTY THOMAS; d. f. Oliver Wood, mt. — Matt Friedman, Peter Teschner — gl. Richard Gibbs, sgf. kgf. — ul. Gary Cole — 96 min — distr. Continental

Specijalni agent mora, uz pomoć egocentrična boksačkog prvaka, oteti prototip najsuvremenijeg američkog borbenog zrakoplova iz ruku međunarodnoga trgovca oružjem. Zadatak ih vodi na svjetsko boks-prvenstvo u Budimpeštu.

Zvjezdani trenuci karijere Eddieja Murphyja danas se doimaju dalekim pluskvamperfektom, a njegovi posljednji filmovi tek odgađanjem neizbježna otkliznuća u zaborav. Istina, on se i dalje svesrdno trudi, preglumljuje i krevelji ustrajavajući u praktično nemogućoj misiji cijeđenja još poneke kapi inventivnosti i duha iz suhe drenovine komedije visoka koncepta.

Owen Wilson, pak, zvjezdica je u usponu, glumac nepostojeće karizme kojeg su upravo komedije visokog koncepta i izvukle iz anonimnosti i uvalile u kalup iz kojega se, čini se bezuspješno, pokušava izvući.

Obojici bi, pritom, od pomoći trebala biti Betty Thomas, bezlična najamnica koje se tek rijetki sjećaju po pretencioznoj ovisničkoj dramici *28 dana*. No, o bilo kakvoj smislenijoj režiji u njezinu novom filmu nema ni govora.

Jer, sve se svodi tek na puko izmjenjivanje akcijskih i humornih dionica, pri čemu osobito bodu oči nemaštovitost, trivijalnost i neuzbudljivost akcijskih sekvenci, koje su realizirane daleko ispod praga minimalnih standarda današnjeg Hollywooda. Dodaju li se tomu nepostojanje bilo kakve logike, izostanak ma i minimalne karakteriza-

cije likova, praktički beznačajni antagonist (karikatura Malcolma McDowella), kao i potpuno suvišna moralna ambivalentnost u završnici, stvar se čini osuđenom na propast.

Srećom, zamjetna doza autoironije, ismijavanje bondovskih stereotipa, kao i razmjerno uspjela međuigra i verbalno nadmudrivanje ekstrovertnoga kolerika Murphyja i introvertnoga melankolika Wilsona posljeduju mjestimično vrlo duhovitim humornim pasažima, što filmu u konačnici ipak osigurava kakvu-takvu gledljivost.

Tužna je činjenica što je Murphyju i Wilsonu i toliko, čini se, sasvim dovoljno. Šteta.

Josip Grozdanić

Šminkerica sa sela

Sweet Home Alabama

SAD, 2002 — pr. D&D Films, Original Film, Pigeon Creek Films, Touchstone Pictures, Stokely Chaffin, Neal H. Moritz; izv. pr. Michael Fottrell, Jon J. Jashni, Wink Mordaunt, Charlize Theron — sc. C. Jay Cox; r. ANDY TENNANT; d. f. Andrew Dunn; mt. Troy Takaki, Tracey Wadmore-Smith — gl. George Fenton; sgf. Clay A. Griffith; kgf. Sophie Carbonell — ul. Reese Witherspoon, Josh Lucas, Patrick Dempsey, Candice Bergen, Fred Ward, Jean Smart, Ethan Embry, Melanie Lynskey — 108 min — Continental

Modna dizajnerica Melanie Carmichael zaručena je za najpoželjnijeg neženju u gradu, te njezin svjetovni i intimni uspjeh dolaze na sam vrhunac. No prepreku potpunoj sreći čini figura iz njezine prošlosti — muž za kojega se udala kao srednjoškolka i koji joj ne da razvod. Odlučna okončati s tim zauvijek, Melanie kreće suočiti se s prošlošću — u rodnu Alabamu.

Redatelj Andy Tennant (*Ana i kralj*) očito se specijalizirao za romantične komedije čiji su, nerijetko srcedrapateljni, zapleti poglavito namijenjeni ženskoj publici. Kao što je i obično slučaj s djelcima toga bivšega televizijskog rutinera, jedina nakana *Šminkerice sa sela* jest stvoriti dopadljiv glumački duet te posložiti filmsku priču oko komičnog suzvučja ishodišne premise o provincijalki u velikom gradu. Pritom Tennant nema dodatnih ambicija koje bi njegov film eventualno učinile intrigantnijim, ili barem slojevitijim.

Redatelj se posve zadovoljava kreiranjem nekoliko komičnih situacija, premda se mora priznati kako bi općem dojmu više pripomoglo da se odlučio sustavnije pozabaviti izgradnjom i motiviranjem odnosa između protagonista. Štoviše, na ruku mu je išla i činjenica da Reese Witherspoon (*Plavuša sa Harvarda*) i Patrick Dempsey na prvi pogled dobro funkcioniraju kao filmski duet. No, Tennant nikako da konkretnije izgradi njihov odnos, pa mu zapravo film posrće i ne funkcionira baš najbolje kao romantična komedija. Problem je pogotovu nametljiva mijena karaktera lika koji vrlo dobro tumači Reese Witherspoon, jer se ona učas promijeni iz slatkaste provincijalke u nesimpatičnoga snoba koji skriva prave korijene. Takva mijena nije adekvatno nagoviještena i nije baš opravdana u cjelini koja prije svega nastoji biti oku ugodna i neopterećena zabava za široku publiku.

Šminkerica sa sela ipak na kraju uspijeva pokrpati dramaturške propuste i završiti na način na koji je to očekivao svaki ljubitelj ovakvih romantičnih komedija. Riječ je o filmu lišenu velike mudrosti, koji ne razočarava, niti oduševljava.

Mario Sablić

Potonulo groblje

Hrvatska, 2002 — pr. Hrvatska Radiotelevizija (HRT), Interfilm Produkcija, Jadran Film — sc. Goran Tribuson, Mladen Juran; r. MLADEN JURAN; d. f. Slobodan Trninić; mt. Slaven Zečević — gl. Igor Kuljerić; sgf. Mario Ivezić; kgf. Ruta Knežević — ul. Sven Medvešek, Barbara Nola, Jiří Menzel, Asim Bukva, Božidar Smiljanić, Ksenija Paić, Boris Svrtan — 102 min. — distr. Continental

Ivan se nakon dugogodišnjeg lutanja Europom vraća u rodno mjesto, tražeći smirenje i odgovore na događanja iz zaboravljenog djetinjstva. No grad zatječe u opustošenu stanju, s malobrojnim preostalim stanovnicima, sve odreda čudacima.

P*otonulo groblje* još je jedan celuloidni neuspjeh u karijeri bogatoj promašajima redatelja Mladena Jurana. Film je ovo koji bi htio biti hororom, želio koketirati s natprirodnim i okultnim i naposljetku žarko čeznuo za naklonosti gledatelja, ali mu sve to nikako ne polazi za rukom. A kako bi i uspio u ispu-

njenju tih zahtjevnih zadaća kada atmosferični roman Gorana Tribusona — u posljednje vrijeme rado filmovanog domaćeg pisca (*Ne dao Bog većeg zla*) — pretvara u cjelinu lišenu napetosti, cijepljenu protiv tjeskobne ugođajnosti i položenu na nekolicinu uobičajenih, fabulativno ničim opravdanih žanrovskih konvencija.

Reći za horor kako je logički dvojben i nije neka sudbonosna primjedba, jer se slična opaska može uputiti i vrhunskim predstavnicima te filmske vrste. No kazati kako je film posve nezanimljiv i većim dijelom nepodnošljivo dosadan, te da nudi likove koji nikako ne uspijevaju uspostaviti ikakvu komunikaciju s publikom, uistinu je poguban zaključak. Redatelj se valjda trudio metaforičnost Tribusonova romana učiniti shvatljivom svakom gledatelju, ali je pritom posve zaboravio na svoje protagoniste i samu priču. On ni u jednom trenutku ne rabi svrsishodno izvrsnu scenografiju Marija Ivezića (neopravdano zaobiđena na prošlogodišnjoj Puli), niti izvlači stravu iz vrlo dobre fotografije Slobodana Trninića. Njegov je film lišen strasti, hladna i razvučena cjelina u kojoj nema mjesta komici, te u kojoj su i akcijski prizori diletantski uprizoreni. Nažalost, film je ovo koji tjera vodu na mlin žestokim kritičarima hrvatske kinematografije.

Iz kojih se razloga redatelj Juran odlučio snimati horor, doista je nedokučivo. Ako je suditi po ponuđenu djelu, njegovo poznavanje žanra vrlo je skromno i teško je povjerovati kako seže dalje od uobičajenih srednjostrujaških predstavnika filmova strave i užasa. Zašto se hrvatski filmaši često odlučuju snimati filmove o temama o kojima pojma nemaju ili kreću putem žanrova kojima nisu osobito skloni, ostat će tajna.

Mario Sablić

Pauci napadaju

Eight Legged Freaks

SAD, 2002 — pr. Centropolis Entertainment, Electric Entertainment, NPV Entertainment, Village Roadshow Productions, Bruce Berman, Dean Devlin; izv. pr. Roland Emmerich, William Fay, Peter Winther — sc. Jesse Alexander, Ellory Elkayem; r. ELLROY ELKAYEM; d. f. John S. Bartley; mt. David Siegel — gl. John Ottman; sgf. Charles Breen; kgf. Alix Friedberg — ul. David Arquette, Kari Wuhrer, Scott Terra, Scarlett Johansson, Doug E. Doug, Rick Overton, Leon Rippy, Matt Czuchry — 99 min — distr. Intercom Issa

Stanovnici mirnoga gradića suoče se sa strašnim otkrićem — preko noći na tisuće malih paukova mutiralo je u strašna golema čudovišta. Stoga šerif mobilizira grupicu građana koji će im se suprotstaviti na najbolji mogući način.

Da su *drive-in* kina još u modi, filmovi poput ovoga snimali bi se u velikim količinama. Satirični horor *Pauci napadaju* naslov je namijenjen poklonicima *popcorn*-filmova strave, kao i ljubiteljima klasičnih B-monster-filmova. Film s redateljskim potpisom Ellroya Elkayema ni jedan poznati i prepoznatljivi žanrovski kliše ne ostavlja netaknutim. No, u ovom se to slučaju pokazuje prednošću, jer se filmaš u svojem nastupnom ostvarenju ni u jednom trenu ne trudi biti shvaćen odveć ozbiljno.

Elkayemov je uradak vješto spravljena smjesa horora i komike, cjelina koja će gledatelja čas dobrano preplašiti, da bi ga trenutak poslije i nasmijala kakvom sarkastičnom replikom. Parodičnu ugođaju pridonose i ne baš najsavršeniji specijalni efekti, koji su ipak, mora se priznati, poprilično funkcionalni jer nije riječ o visokobudžetnom ostvarenju. Da se filmaš odlučio manje otkrivati goleme paukove, te ih tako učiniti još stravičnijim, njegov bi film zasigur-

no dobio na žanrovskoj uvjerljivosti, jer bi dio posla prepustio gledateljevoj mašti. Ovako je dobivena tek dopadljiva razbibriga do koje će najviše držati poklonici ove filmske vrste, pogotovu publika kojoj se sviđaju klasični filmovi iz pedesetih godina u kojima su glavne uloge igrali divovski kukci.

Mario Sablić

Scooby-Doo

SAD, Australija, 2002 — pr. Atlas Entertainment, Hanna-Barbera Productions, Meespierson Film CV, Mosaic Media Group, Village Roadshow Productions, Charles Roven, Richard Suckle; izv. pr. Joseph Barbera, Robert Engelman, William Hanna, Andrew Mason, Kelley Smith-Wait — sc. James Gunn prema istoimenom animiranom filmu William Hannae i Joseph Barberae; r. RAJA GOSNELL; d. f. David Eggby; mt. Kent Beyda — gl. James Gunn, David Newman; sgf. Bill Boes; kgf. Leesa Evans — ul. Freddie Prinze Jr., Sarah Michelle Gellar, Matthew Lillard, Linda Cardellini, Rowan Atkinson, Isla Fisher, Rio Nugara, Pamela Anderson — 81 min — distr. Intercom Issa

Kada društvance poznato po rješavanju misterija (Daphne, Fred, Velma, Shaggy i Scooby Doo) dobije poziv da na Otoku strave otkrije čudnovato ponašanje studenata, i ne sluti tko stoji iza toga slučaja. Vlasnik zabavnoga parka neobični je Mondavarious.

Klasična televizijska animirana serija *Scooby Doo* nema u nas osobitu tradiciju prikazivanja. Štoviše, šira se publika mogla upoznati s dogodovštinama Scoobya i društva tek putem video-kaseta i DVD-a sa crtićima. Stoga ne iznenađuje slab odjek premijernoga kinoprikazivanja prvoga igranog filma sa simpatičnim četveronošcem u naslovnoj ulozi. No, kako je očito velik broj Scooby-Dooovih poklonika izvan hrvatskih međa, već je u pripremi snimanje nastavka.

U biti riječ je o perolakoj komediji za nezahtjevnu publiku, koja se ponajviše pouzdaje u naklonost poklonika istoimena crtića, odnosno klinaca koji još nisu krenuli u školu. Spomenuta publika zacijelo neće biti razočarana jer se redatelj Raja Gosnell (*Sam u kući 3)* doista potrudio vjerno prenijeti temeljne odrednice animiranoga serijala na filmsko platno. Kako bi eventualno zaintrigirao i adolescente, potrudio se okupiti plejadu mlađih glumačkih zvjezdica, na čelu sa sladunjavim, ali tinejdžerima dragim Freddiejem Prinzom Jr. Ipak, teško je povjerovati da bi se njegov film, lišen seksualnih dvosmislenosti ili višeznačnih replika, mogao svidjeti bilo kojem tinejdžeru, osim ako baš nije smrtno zaljubljen u Sarah Michelle Gellar.

Uvjerljivo oformljena Scoobyjeva družina, scenografsko kostimografsko oponašanje animiranih korijena i perolaki zaplet koji vjerno prati fabulativne odrednice animiranog izvornika glavne su odlike Gosnellova filma, do kojih će nedvojbeno držati ljubitelji crtića.

Ipak, valja kazati kako je crtani izvornik nerijetko mnogo dinamičniji od igranoga filma, koji usprkos vrlo dobrim specijalnim efektima te posebice izvrsnoj animaciji lakoma četveronošca, nerijetko upada u dramaturške slijepe ulice, te se i ne trudi produbiti svoje karaktere.

Mario Sablić

Ali G u parlamentu

Ali G Indahouse

Velika Britanija, 2002 — pr. FilmFour, Studio Canal, TalkBack Productions, WT2, Working Title Films; izv. pr. Sacha Baron Cohen, Peter Fincham, Natascha Wharton — sc. Sacha Baron Cohen, Dan Mazer; r. MARK MYLOD; d. f. Ashley Rowe; mt. Paul Knight — gl. Adam F., Shaggy; sgf. Grenville Horner; kgf. Annie Hardinge — ul. Sacha Baron Cohen, Michael Gambon, Charles Dance, Kellie Bright, Martin Freeman, Rhona Mitra, Barbara New, Emilio Rivera — 88 min — distr. Kinematografi

Oštri na jeziku i buntovni Ali G živi kao američki gangsta rapper, *premda je podrijetlom iz tipične engleske obitelji iz predgrađa. Posve neočekivano pruži mu se prilika za munjevitu političku karijeru.*

Jedan od najpopularnijih britanskih televizijskih šoumena, Sacha Baron Cohen, alias Ali G, slavu je stekao britkim humorom i lascivnim pošalicama zaodjenutim u imidž *rappera* s ulica Los Angelasa. Njegove TV-emisije *The 11 O'Clock Show* i *Ali G Show, Da* odmah su postale medijski fenomen i veoma uspješan britanski medijski izvozni proizvod.

Šibajući u svojim nastupima društvenu hipokriziju i hineći socijalno otpadništvo, Ali G se prometnuo u svojevrsna narodnog tribuna, čiji je forum svima lako dostupan televizijski ekran, pa je bilo samo pitanje vremena kada će se pred dovitljivim zabavljačem taj isti ekran proširiti u kinoformat. U tom je smislu komedija *Ali G u parlamentu* BAFTA-ina slavodobitnika i televizijskog redatelja Marka Myloda (*The Fast Show*) solidan pokušaj prebacivanja

imanentno televizijske zamisli u okvire dugometražnoga filma u kojem Ali G ponavlja formulu svog maloekranskog uspjeha: malo priče, mnogo ruganja.

Ne bez šarma i duhovitosti ponajviše prizemna predznaka, te vrhunskog cinizma kada je u pitanju britanski politički sustav, Ali G-ov je uron u filmske vode ipak zaostao za svježinom i dinamikom televizijskoga predloška. Time je samo potvrdio da kino i TV-projekti redovito dijele sliku, ali ne uvijek i pravila te slike.

Boško Picula

Noć vještica: Uskrsnuće

Halloween: Resurrection

SAD, 2002 — pr. Dimension Films, Nightfall Productions, Trancas International Films Inc., Paul Freeman; izv. pr. Moustapha Akkad — sc. Larry Brand, Sean Hood; r. RICK ROSENTHAL; d. f. David Geddes; mt. Robert A. Ferretti — gl. Danny Lux; sgf. Troy Hansen; kgf. Brad Gough — ul. Jamie Lee Curtis, Brad Loree, Busta Rhymes, Bianca Kajlich, Sean Patrick Thomas, Daisy McCrackin, Katee Sackhoff, Tyra Banks — 94 min — distr. UCD

Skupina mladih osvoji ekskluzivnu nagradu; cjelonoćni provod u kući u kojoj je odrastao dobro nam poznati Michael Myers. Sve se doimlje kao zabava koja će se prenositi uživo putem interneta, ali uskoro počinje borba za preživljavanje.

Michael Myers, jedan od najpoznatijih masovnih ubojica iz horor-serija, opet se vratio. Istina, već je nekoliko puta umro, pa se vraćao i ponovno tjerao strah u kosti ne baš pametnim tinejdžerima, a sada nudi štofa za još nekoliko nastavaka. Nakon serijala *Vrisak* Wesa Cravena, u žanr horora ušao je na velika vrata model 'zezajmo se pametno jer su filmovi strave ionako prije smiješni nego stravični'. Ipak, ovdje je taj model proveden sa tek polovičnim uspjehom. Naime, slaba ili nikakva gluma pomiješana je s klasičnim strašnim scenama u kojima dominiraju elementi (ne)očekivanih iznenađenja, potoci krvi i ostali već dobro poznati elementi *slashera*.

Jedini iole zanimljiv lik u filmu jest beskrupulozni producent internetskoga programa, kojega tumači poznati *rapper* Busta Rhymes, te se oko njega razvija kakva-takva parodijska linija. Serijala *Halloween* već je odavno postao grozna gnjavaža za gledatelje, ali zanimljivo je da se njezin najnoviji izdanak može bez problema svrstati u gornji dom ostvarenja o Michaelu Myersu. U ljubitelja bizarnosti i *trash*-filmova možda i može proći, ali u zahtjevnijih filmskih konzumenata sigurno ne.

Goran Jovetić

Daleki rođaci 3

Visiteurs en Amerique

Francuska, SAD, 2001 — pr. Gaumont, Hollywood Pictures, Patrice Ledoux, Ricardo Mestres; izv. pr. Richard Hashimoto — sc. Jean-Marie Poiré, Christian Clavier, John Hughes; r. JEAN-MARIE POIRE; d. f. Ueli Steiger; mt. Michael A. Stevenson — gl. John Powell; sgf. Doug Kraner; kgf. Penny Rose — ul. Jean Reno, Christian Clavier, Christina Applegate, Matt Ross, Tara Reid, Bridgette Wilson, John Aylward, Malcolm McDowell — 89 min — distr. Blitz

Srednjovjekovnog viteza i njegova pomoćnika začara vještica te se oni za pomoć obraćaju čarobnjaku. No on ih greškom iz

trinaestog stoljeća prebaci u 2000. godinu, gdje vitez susreće svoje daleke potomke.

Treći nastavak *Dalekih rođaka*, relativno zabavne francuske komedije koja je premijerno prikazana prije gotovo deset godina, ne kreće ni pedlja dalje od ishodišnog zapleta. Praktički je jedina razlika u tome što su glavni glumci, Jean Reno i Christian Clavier, ovoga puta primorani zboriti na engleskom. Sve ostalo navlas je isto kao i u prethodna dva nastavka. Opaska se osobito odnosi na prašnjave gegove koji više ne mogu izmamiti ni slabašna smiješka vrlo naklonjene publike. Zapravo bi se dalo zaključiti kako nije riječ o novom nastavku ne baš uvjerljive komedije, nego prije o američkoj inačici prvoga filma. Dakako, autori su učinili sve kako bi se dodvorili ukusu današnje publike, pa ova nesmiješna komedija obiluje neukusnim verbalnim i vizualnim dosjetkama. Premda su specijalni efekti, zahvaljujući hitru napretku digitalne tehnologije, daleko uvjerljiviji negoli u originalu, slaba je to utjeha za gledatelje koje je ovom djelcu privukla glumačka karizma Jeana Renoa. Onima kojima je stalo do karizmatične francuske zvijezde preporučuje se izbjegavanje ovoga filma pod svaku cijenu.

Mario Sablić

Faca poput Mikea (frajerske tenisice)

Like Mike

SAD, 2002, pr. 20th Century Fox, Heller Highwater Productions, Josephson Entertainment, Like Mike Productions, NBA Entertainment, Peter Heller, Barry Josephson; izv. pr. Adam Silver, Gregg Winik — sc. Michael Elliot, Jordan Moffet; r. JOHN SHULTZ; d. f. Shawn Maurer; mt. Peter E. Berger, John Pace — gl. Richard Gibbs; sgf. Arlan Jay Vetter; kgf. Mary Jane Fort — ul. Lil' Bow Wow, Morris Chestnut, Jesse Plemons, Robert Forster, Eugene Levy, Crispin Glover, Anne Meara, Jonathan Lipnicki — 99 min. — distr. — Continental

Siročić Calvin mašta o karijeri profesionalnoga košarkaša, koja na čudesan način započne nakon što dječak pronađe zagonetne stare tenisice s inicijalima poznatoga NBA-igrača.

Sve su bajke iste koliko god njihove junake i junakinje razlikovalo vrijeme u kojem se zbivaju, mjesta na kojima se događaju i okolnosti koje ih čine prepoznatljivima. Iste su jer im je poenta ista — dobro uvijek pobjeđuje zlo, a sve one koje tište velike brige na kraju očekuju zaslužena sreća i uspjeh. Doslovce kao u suvremenoj filmskoj bajci *Faca poput Mikea* redatelja Johna Schultza (*Bandwagon*), čije su vrijeme i mjesto radnje suvremene Sjedinjene Države, a prepoznatljive okolnosti idolatrija najjačega košarkaškog klupskog natjecanja na svijetu i njegovih obožavanih igrača.

No, u odnosu na *Pepeljugu* i *Crvenkapicu*, glavni je junak Schultzove obiteljske komedije poprilično pragmatičan, pa ne sanjari o sretnom braku, nego o uspješnoj karijeri u NBA ligi poput one svog uzora Michaela Jordana. Kako to podrazumijeva planetarnu slavu i poveću svotu na bankovnom računu, film *Faca poput Mikea* efektno je kontekstualizirana bajka čiji su ciljani kinogledatelji mlađi tinejdžeri modernih pogleda na život i — posao. Uostalom i glavni je glumac u filmu, petnaestogodišnji hip-hop pjevač Lil' Bow Wow, na vlastitu primjeru pokazao kako treba razmišljati suvremeno dijete.

Nasreću, maštovita, duhovita i sportskim prizorima sasvim korektna *Faca poput Mikea* pruža mu barem jedan argument više.

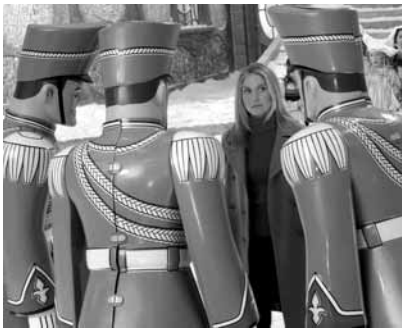
Boško Picula

Djed Mraz se ženi

The Santa Clause 2

SAD, 2002 — pr. Boxing Cat Films, Outlaw Productions, Disney Pictures; izv. pr. Richard Baker, Rick Messina, James Miller, William W. Wilson — sc. Don Rhymer, Cinco Paul, Ken Daurio, Ed Decter, John J. Strauss prema priči Leo Benvenutija i Steve Rudnicka; r. MICHAEL LEMBECK; d. f. Adam Greenberg, Craig Haagensen; mt. David Finfer, Edward A. Warschilka — gl. George S. Clinton; sgf. Tony Burrough; kgf. Ingrid Ferrin — ul. Tim Allen, Elizabeth Mitchell, David Krumholtz, Eric Lloyd, Art LaFleur, Aisha Tyler, Kevin Pollak, Jay Thomas — 105 min — distr. Continental

Nakon što je prije osam godina uz brojne probleme zamijenio Djeda Mraza na Sjevernom polu, Scotta Calvina očekuju nove nedaće: ako se u mjesec dana ne oženi gospođom Mraz, opet će biti običan čovjek.



Mogu li se božićni blagdani uopće zamisliti bez filantropskoga djedice s nepreglednom gomilom šareno umotanih darova koje vuku njegovi sobovi upregnuti u nebeske saonice? Jasno da ne mogu. A može li na američkom predbožićnom kinotržištu uopće izostati kakav prigodni filmski naslov u kojem će se proračunato spajati sentimentalne obiteljske priče i planovi o vrtoglavoj zaradi? Dakako da ne. Ipak, prošlogodišnji je adut toga tipa, fantastična komedija *Djed Mraz se ženi* nagrađivana televizijskog redatelja Michaela Lembecka (serija *Prijatelji*), ponudila otklon od uobičajene prigodničarske patetike i, začudo, uspjela i kod publike i kod dijela kritike. Nastavivši se pričom na komercijalno uspješni prethodnik iz 1994, nova je filmska pustolovina Djeda Mraza u interpretaciji razigranoga Tima Allena donijela — nekoliko osvježenja.

Prvo je scenarističko, jer odsad junaka iz bajke tište uobičajeni životni problemi, od potrage za idealnom partnericom do suočavanja sa sinovom delikvencijom. Drugo je režijsko, pri čemu je prednost sasvim opravdano dobilo stvaranje ozračja, a ne generiranje larpurlartističkih efekata. Treće je pak idejno s osobito subverzivnom potkom o diktaturi u zemlji Djeda Mraza.

U svakom slučaju, na sjeveru nešto novo.

Boško Picula

Savršena

Repli-Kate

SAD, Njemačka, 2002 — pr. Helkon Media AG, Zide-Perry Productions, Craig Perry, Ash R. Shah, Warren Zide; izv. pr. Lee Solomon, Stan Wertlieb — sc. Stuart Gibbs, Russ Ryan, r. FFFRANK LONGO; d. f. Alan Caso — gl. Teddy Castellucci; sgf. Charles Breen; kgf. Stacy Horn — ul. Melissa Greenspan, Eugene Levy, Ali Landry, Desmond Askew, Ryan Alosio, Kurt Fuller, James Roday, Amandah Reyne — 100 min — distr. VTI

Mladi znanstvenik Max radi za napuhanoga dr. Jonasa u laboratoriju za genetiku, i uspijeva usavršiti stroj za kloniranje. Nespretan kako u poslu tako i u ljubavi, Max slučajno klonira seksepilnu novinarku Kate i uz pomoć jednako luckasta prijatelja Henryja odgoji je kao prototip neodgojena muškarca.

U početku se čini zanimljivim što prelijepa Kate obožava seks bez obveze, mrzi predigru, cvijeće i romantiku, a vrijeme krati uz sportske prijenose i pivo, no sve to vrlo brzo dosadi. Ponajviše zbog slabih glumaca, koji ni jedan od potencijalno zanimljivih likova nisu učinili nimalo simpatičnim, posebice glavnoga junaka Maxa. Solidan ritam filma raspada se već nakon prve trećine, a do kraja ostajemo svjedocima nesuvisla glavinjanja redatelja Franka Longoa, koji je jedva uspio sklepati prihvatljiv, ali nimalo duhovit ili intrigantan završetak. Nije baš ni potpuno jasno kako tim ludim znanstvenicima bez problema uspijeva klonirati čovjeka, a istovremeno muku muče s kloniranjem laboratorijskih hrčaka. Malo više dodira s realnošću i kontrola nad glumcima učinila bi *Savršenu* solidnom komedijicom za jednokratnu zabavu. No, ipak je riječ o promašenu djelcu uz koje će se zrelija publika uglavnom dosađivati, a s druge strane *Savršena* nije ni za djecu — zbog podosta sastojaka vezanih uz seks.

Goran Jovetić

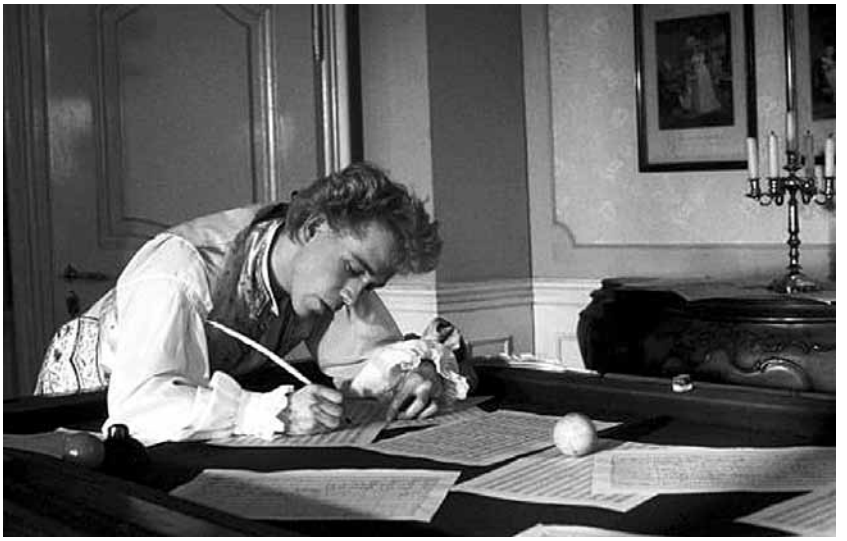
Amadeus — redateljska verzija

Amadeus — director's cut

SAD, 2002 (1984) — pr. Saul Zaentz Company; izv. pr. Michael Hausman, Bertil Ohlsson; sc. Peter Shaffer; r. MILOŠ FORMAN; d. f. Miroslav Ondrícek; mt. Michael Chandler, T. M. Christopher, Nena Danevic — gl. John Strauss; sgf. Patrizia Von Brandenstein; kgf. Theodor Pistek — ul. F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Christine Ebersole, Jeffrey Jones, Richard Frank — 180 min — distr. Issa

Beč, prva polovica 19. stoljeća. Bivši dvorski skladatelj Antonio Salieri nalazi se u ludnici, gdje ispovjedniku priča kako je prije nekoliko desetaka godina zagorčavao život Wolfgangu Amadeusu Mozartu.

Dobitnik dvadesetak uglednih nagrada, četiriju *Zlatnih globusa* i osam *Oscara* — među ostalima za film, režiju i mušku ulogu (Abraham) — *Amadeus* je dosad privrijedio više od 400 milijuna dolara (stajao je 18) i smatra se da je za Mozarta i njegovu glazbu zainteresirao više ljudi nego sva dotadašnja izdanja Mozartovih djela zajedno. Za film toga tipa — razmjerno komornu, vrlo dugačku kostimiranu dramu iz 18. stoljeća, bez osobito 'atraktivnih' prizora u komercijalnom smislu (kao što su potjere, ubojstva, neobični kutovi snimanja, brza izmjena kadrova) o stvarnoj povijesnoj osobi o kojoj mnogi Amerikanci (kao osnovni čimbenici komercijalnog uspjeha) dotad nisu mnogo znali — to je poprilično neuobičajen uspjeh, a uzrok mu je, po svemu sudeći, u dvije važne stvaralačke odluke. Umjesto tipična utjecanja prikazu junaka kao uštogljene i dostojanstvene osobe, Mozart je predočen kao neka vrst neodgovorna protorockera ili protopunkera (samo je njegova vlasulja blago ružičasta i ima vlasi koje strše u zrak), a priča nije ispričana kao suhoparna biografija od rođenja do smrti, nego kao intriga iz perspektive Mozartova suvremenika, ugledna i popularna, ali prosječno darovita dvorskog skladatalja Antonija Salierija, koji sebe smatra odgovornim za Mozartovu smrt u čemu je barem djelomično u pravu. Zavidan na glazbenom daru dječački raskalašena, vulgarna i razmažena mladića, godinama mu je zagorčavao život i svojim mu utjecajem onemogućavao da priskrbi prijeko potreban novac te uvelike pridonio gubitku mladićeva samopouzdanja. Osobita je tragičnost situacije u tome što je Salieri u to doba bio možda jedini čovjek koji je u potpunosti shvaćao ljepotu i genijalnost Mozartove glazbe, koja je, zapravo, opće priznanje stekla tek poslije.



Riječ je o poprilično veličanstvenu ostvarenju, u kojem će, dakako, osobito uživati ljubitelji Mozarta, klasične glazbe i opere, a oni koji tomu unaprijed nisu skloni imat će ponešto razloga za nezadovoljstvo. Bez dvojbe, riječ je o veliku filmu, majstorski napravljenu u svakom dijelu, a ovom nam je prilikom ponuđen u izdanju 'redateljeve' inačice, u kojem se našlo desetak minuta izbačenih, prema Formanovu priznanju, njegovom vlastitom voljom, i to ponajprije zbog straha da će gledateljima biti dosadni.

Miloš Forman jedan je od onih redatelja koji potvrđuju teoriju da je izborom glumaca obavljeno pola ili više posla. Bonus dokumentarac iz 2002. o snimanju *Amadeusa* u kojem se protagonisti ispred i iza kamere sjećaju tih davnih dana s početka osamdesetih godina, daje nepreciznu, ali dosta jaku sliku o tome da je Forman najviše vremena potrošio birajući odgovarajuće glumce u pripremama. Iako su se na audiciju pri-

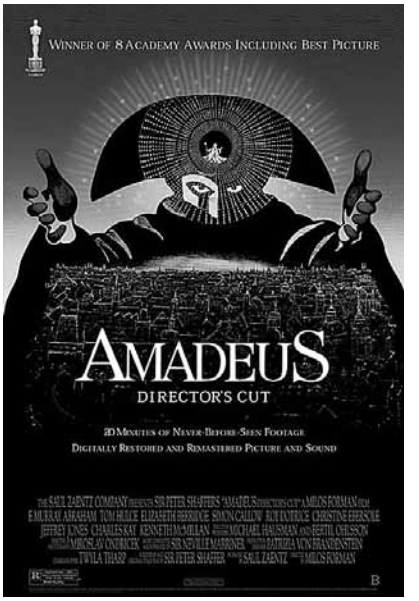
javile mnoge zvijezde, Forman je ispravno zaključio da bi njihova nazočnost zapravo smetala i da u slučaju takve podjele gledatelji ne bi vidjeli Mozarta nego dotičnu zvijezdu. Šteta je, doduše, što nije spomenut ni jedan poznati kandidat, a na snimci audicije jednog od njih lice je zamućeno, baš kao da je riječ o kriminalcu. Kao što, dakle, znamo, nijedan od glavnih glumaca nije zvijezda, a nitko od njih nije ni prije ni poslije napravio tako blistavu ulogu. Osim Hulcea i Abrahama, koji utjelovljuju Mozarta i Salierija, savršeno su pogođeni, primjerice, Jeffrey Jones kao car Josip II, te u ulozi Mozartove supruge Elizabeth Berridge, za koju takoreći nikada više nismo čuli. Osobito je zanimljivo da je njezina uloga bila dodijeljena Meg Tilly, koja je dan prije prvoga dana snimanja nategnula ligament nakon čega se nekoliko tjedana morala oporavljati. Filmska ekipa nije mogla čekati, pa je Forman tijekom vikenda iz Praga otputovao u SAD, na brzinu odabrao dvije glumice i doveo ih u Prag, gdje su nekoliko dana imale probe. Kako se navodi u dokumentarcu, Berridgeova je na kraju izabrana jer je bila manje lijepa od neimenovane suparnice.

Divljenja je vrijedna Formanova sposobnost da kostimografsko-scenografskom odjelu ne dopusti da odnese prevagu nad radnjom i pričom — što se tako često i lako događa u kostimiranim filmovima iz dalje prošlosti — nego da ostane ono što treba biti: sporedno sredstvo za opis prostora i vremena. Zadivljuje, također, Formanova nesklonost vratolomijama i uopće složenijim pokretima kamere. Mirnim, uglavnom statičnim kadrovima usredotočuje se na lica i dijaloge te postiže visok stupanj uvjerljivosti i prodiranja u karaktere likova.

Ono što, pak, umanjuje doživljaj jest predugo vrijeme posvećeno scenskim izvedbama Mozartova djela. Istina, može se reći da je nužno da film o jednom od najvećih skladatelja svih vremena odvoji dosta vrpce na prikaz tih djela, no to se može napraviti mnogo maštovitije i filmskije — sjetimo se kako je Ken Russell vrlo filmski obradio djela Mahlera ili Čajkovskog. Zamislimo kako bi izgledao film o glasovitu piscu u kojem bi deseci minuta bili posvećeni čitanju ulomaka njegovih djela ili film o glasovitu redatelju u kojem bismo gledali desetominutne ulomke iz njegovih filmova. Visoka vrijednost Mozartove glazbe ili opere jednostavno ne znači da su vrijedni i zanimljivi dijelovi filma u kojima se oni prikazuju.

Među dodanim prizorima, kadrovima i dijelovima prizora, dva su uočljivijega značenja. Jedan, dobrodošao, opisuje kako je Mozartova supruga Constanze zbog ljubavi prema mužu bila spremna pristati na Salierijevu ucjenu u kojoj je zatražio da mu se ona poda kao protuuslugu za intervenciju kojom bi skladatelju osigurao posao na dvoru. U izvornoj inačici ta se spletka mogla naslutiti, ali je ostala nedorečena, a u ovom obliku zadovoljavajuće razjašnjava situaciju. Drugi je poprilično nepotreban i doista ne priodonosi kvaliteti, iako je riječ o duhovitoj epizodi u kojoj Mozart svira za pse bogata primitivca.

Iako ima razmjerno malo dokumentarne građe sa snimanja, spomenuti 60-minutni bonus dokumentarac u režiji Billa Jerseya vrlo je zanimljiv prilog filmu, a u njemu sudjeluju Forman, producent Saul Zaentz, glavni glumci Tom Hulce, F. Murray Abraham, Jeffrey Jones, Elizabeth Berridge te nekoliko drugih važnijih članova ekipe. Jedna od glavnih tema jest prisjećanje na rad u Pragu, gradu Formanove mladosti koji je, kao i domovinu, napustio 1968. Najveća prednost grada bila je što je, kako kaže Forman, zahvaljujući komunističkoj nebrizi, još izgledao kao u 18. stoljeću. A to je ekipi omogućilo da uz minimalne scenografske zahvate (i troškove) snima na ulicama i u zgradama. S druge strane, u nerazvijenoj Čehoslovačkoj, američki su filmski profesionalci nailazili na bezbrojne prepreke u smislu nedostataka sredstava. Zbog tehničke nemogućnosti proizvodnje umjetnoga snijega, primjerice, bili su prisiljeni čekati pravi snijeg, te je ekipa svakog dana snimanja, sve dok snijeg napokon doista nije pao, imala dva radna plana, snimanje u slučaju snijega i snimanje bez snijega. Boriti su se morali i s nepostojanjem kostimografskog i scenografskog materijala, ali, kako kažu, većinu toga nadoknadili su entuzijastično raspoloženi i dosjetljivi češki radnici, koji su uvijek uspjeli



nešto improvizirati i pronaći zadovoljavajuće zamjensko rješenje. Kao druga snažna crta dokumentarca provlači se Formanov pragmatičan i nesentimentalan pristup izvedbi zamišljenog — osim što je nemilosrdno zahtijevao rješavanje svih problema (primjerice uklanjanje nekoliko desetaka tona teških topova iz vojnog muzeja u kojem su snimani prizori iz ludnice), ni prema glumcima nije bio osobito prijateljski raspoložen. Kako oni sami kažu, nije im davao previše uputa i prema onima koji su zadovoljavali njegove vizije bio je strog i odrješit.

Film je moguće gledati i uz komentator Formana i scenarista Petera Schaeffera, no u njihovim prisjećanjima ima mnogo praznoga hoda i često ponavljaju ono što su rekli u dokumentarcu. Hrvatskom izdanju zamjeramo što je dokumentarac objavljen bez hrvatskoga prijevoda.

Janko Heidl

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 142 do 156 Videopremijere

Apokalipsa sada — Redux

Apocalypse Now — Redux

SAD, 2001 (1979) — pr. Zoetrope Studios, Kim Aubry, Francis Ford Coppola; sc. John Milius, Francis Ford Coppola prema romanu Josepha Conrada; r. FRANCIS FORD COPOLA; d. f. Vittorio Storaro; mt. Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg, Richard Marks, Walter Murch — gl. Carmine Coppola, Francis Ford Coppola, Mickey Hart; sgf. Dean Tavoularis; kgf. Charles E. James — ul. Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall, Frederic Forrest, Laurence Fishburne, Dennis Hopper, Harrison Ford, Scott Glenn — 153 min — distr. UCD

Američke vojne vlasti u Vijetnamu daju zadatak kapetanu Willardu da likvidira tajanstvenoga pukovnika Kurtza, odmetnutog pripadnika Zelenih beretki, koji je u Kambodži formirao vlastitu vojsku sastavljenu od lokalnih domorodaca što ga poštuju kao božanstvo. Willard započne put rijekom u plovilu s posadom sastavljenom od četvorice vojnika, za koje je njegova tajna misija nepoznanica.

Posljednjih petnaestak godina redateljske verzije glasovitih filmova postale su regularan 'bonus' proizvod holivudske kinematografije, zgodan način da se iskoristi mit o izvornom autorskom vizionarstvu narušenu materijalističkim producentskim voluntarizmom kako bi se još jednom prodao isti proizvod. Nije dakako pošteno čitavu stvar svesti na utilitarističke ciljeve; u svemu zasigurno ima i plemenitijih motiva, no nemoguće je ne zapaziti da većina *director's cut* verzija nije kreativno unaprijedila prvobitne inačice (posebno je pak ironičan slučaj *Egzorcista*, kad je naknadna producentsko-scenaristička verzija podmetnuta kao izvorna redateljska), štoviše, drastične štete od producentske tvrdokornosti imao je samo Michael Cimino, ne toliko s *Vratima raja*, koja su i u osakaćenoj verziji zadržala impresivnost, koliko sa *Sicilijancem,* koji se u produljenom izdanju prometnuo u uvažavanja dostojno ostvarenje. I Coppolina *Apokalipsa sada* u gotovo pedeset minuta proširenoj inačici (i onu prvobitnu autorski je osmislio Coppola, koji je uostalom bio i koproducent filma) nije iznimka od prevladavajuće prakse — *Redux*-verzija sasvim sigurno ne nadmašuje 'film poznat kao *Apokalipsa sada*', dapače kultno djelo kad se sve zbroji i oduzme bolji dojam ostavlja u izvornom izdanju. Prvobitna verzija iz 1979, oslonjena na znamenit kratki roman ili novelu/pripovijetku/pripovijest *Srce tame* Josepha Conrada, ponajprije je propitivala suočenje pojedinca s 'najtamnijim zakucima njegove svijesti', pri čemu je Vijetnamski rat dominantno tretiran kao rat uopće, dakle kao stanje koje osobito pogoduje poniranju u mračne predjele bića. Proširena verzija teži konkretnije utemeljiti koordinate zbivanja i eksplicitno istaknuti specifične okolnosti vijetnamskoga sukoba, spojiti opće s pojedinačnim, apstraktno s konkretnim, što ovako sročeno može zazvučati obećavajuće, no rezultati te namjere nisu osobiti.

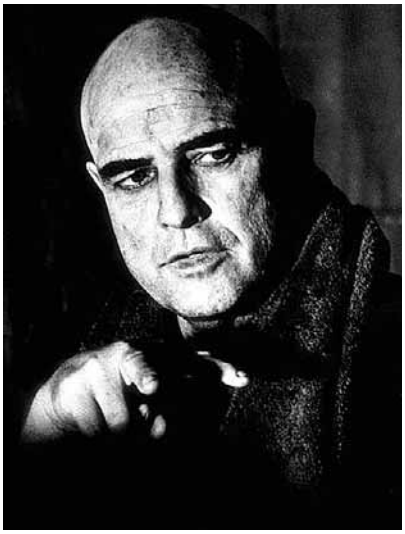
Glavni je dodatak nove verzije duga sekvenca na francuskoj plantaži, gdje se Willard i njegovi pratioci zaustavljaju kako bi pokopali smrtno stradala člana posade plovila. Za vrijeme objeda francuski plantažeri iznose 'kratak historijat' borbi između Vijetnamaca i kolonizatora, čime se izrazito naglašava povijesno-politički kontekst zbivanja. Problem leži u činjenici amaterske pretencioznosti u tumačenju povijesno-političkih okolnosti u Vijetnamu, što ne bi bilo toliko iritantno (amateri su uvijek skloni 'kompetentno' komentirati politiku, sport i film, rekao bi uvaženi Ante Peterlić, stoga bi takvi komentari u drukčijem kontekstu mogli pridonijeti realizmu filma) da Coppola te amaterske opservacije ne podmeće gledatelju kao uvažavanja dostojne spoznaje iza kojih i sam stoji. Promašen je, iz dva razloga, i završi dio sekvence u kojem udovica jednog od plantažera odvodi Willarda u svoj krevet nakon zajedničkog uživanja opijuma: prvo, Coppola na osnovi lika udovice eksplicira ambivalentnost (izdvojena) čovjeka (poput Willarda) koji je sposoban i 'za ubijanje i za ljubav', pretenciozno podcrtavajući uglavnom općepoznatu (i u filmu već istaknutu) ambigvitetnost ljudskog bića kao neku rijetku spoznaju; drugo, 'poetična' erotska realizacija putem seksualnog odnosa na putu do 'srca tame' posve je suvišna — čemu takvo 'omekšavanje', koje priziva Justa Jaeckina i tzv. sofisticirani softcore pornić francuske škole (koji u drugom kontekstu dakako zaslužuju uvažavanje i simpatiju);

čemu takva trivijalna (erotska) devijacija u logičnoj gradaciji Willardova sve tamnijega puta prema mračnoj misteriji Kurtza, doista nije jasno.

Drugi veći dodatak *Redux*-verzije sekvenca je nailaska na vojnički logor uz rijeku obasut gustom kišom, gdje Willard u zamjenu za gorivo priskrbi vojnicima iz svoje pratnje seksualni provod s *Playboyevim* zečicama. Naturalistička ambijentacija povezana s ekscentričnom erotskom interakcijom podjednako pomaknutih vojnika i zečica pravi je novootkriveni biser filma (dakako, većina kritičara tu sekvencu, za razliku od one na francuskoj plantaži, smatra nepotrebnom), koji bi zaslužio uvrštenje u prvobitnu inačicu — ekscentričnošću nadovezuje se na antologijsku sekvencu s pukovnikom Kilgoreom/Robertom Duvallom (u ovoj verziji ona je proširena, što nije bilo nužno, ali svakako nije ni naštetilo), dramaturški se u zanimljivu kontrapunktu nadovezuje na raniju sekvencu improviziranoga glamuroznog nastupa zečica pred masom vojnika, pruža dodatni prostor za širu karakterizaciju likova Chefa i Lancea, dvojice od četvorice vojnika iz Willardove pratnje, te unosi dobrodošle erotske tonove, no za razliku od 'francuske' sekvence na način primjeren općem ugođaju filma, kao još jedan izraz kaotičnoga, košmarnog, pomaknutog svijeta djela.

Treći bitan, premda minutažom daleko kraći, prinos prizori su u kojima Kurtz iznosi razmišljanja o problematici američkoga vojnog angažmana u Vijetnamu, uključujući scenu u kojoj zarobljenom Willardu čita izvadak iz *Timea*. Ti su dodaci nepotrebni: prizemljuju lik Kurtza koji, takav kako je zamišljen, mora imati (gotovo) promitsku dimenziju, a u svakom slučaju mora ostati značenjski nedosegnut i nedefiniran, nešto poput crnoga monolita iz Kubrickove *Odiseje*. U izvornoj verziji on je ono što treba biti — tajanstveno stvorenje o kojem se saznaje jedino što je bitno znati, da je zaronio u 'najdublje ponore vlastite duše' i pronašao '-užas'. Isti užas spoznat će i Willard i upravo predstavljanje užasa u 'najmračnijim kutcima' ljudske psihe, užasa kao konačnog iskustva egzistencije, jest značenjska okosnica izvorne *Apokalipse*. *Redux*-verzija želi, međutim, opširnije predstaviti Kurtzov lik, pri čemu mu samo krnji prijeko potrebnu aureolu nedosezivosti, a općeegzistencijalne spoznaje kontaminira efermernim uvidima u konkretnu problematiku konkretnoga rata.

Ostali se dodaci odnose na neke u izvorniku postojeće scene, koje su obogaćene pokojim novim prizorom i na cjelinu filma nemaju posebna utjecaja. Usporedba između prvobitne i *Redux*-verzije jasno daje prednost prvom izdanju, ugođajno i narativno kompaktnijem, značenjsko-psihološki intrigantnijem, dominantno usmjerenu propitivanju tamnih temelja ljudske psihe i egzistencije, koje se konkretne sfere Vijetnamskog rata (poput opreke kabinetske vojne vrhuške i ljudi na terenu, ili voljne superiornosti Vijetnamaca nad američkim vojnicima) dotiče usput, što znači taman onoliko koliko je potrebno. Drugo je pitanje koliko je, i da li je uopće, i sama prvobitna inačica vrhunsko ostvarenje. Kako to nije predmet ovoga teksta, spominjem tek osobni žal što ulogu Willarda nije zadržao Harvey Keitel, koji mi se čini bolji izbor od 'premekanog' Martina Sheena, kao i mišljenje da bi za film bilo bolje da se o Kurtzovoj posebnosti manje priča, a više je se osjeća. Bilo kako bilo, *Apokalipsa sada* svakako je film impresivnih dijelova, dok se o kreativnim dosezima cjeline može raspravljati.



Damir Radić

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 142 do 156 Videopremijere

Združena braća

Band of Brothers

SAD, Velika Britanija, 2001 — pr. 20th Century Fox, BBC (British Broadcasting Corporation), Band of Brothers, DreamWorks SKG, DreamWorks Television, Home Box Office (HBO), Playtone; izv. pr. Tom Hanks, Steven Spielberg — sc. Erik Jendresen, Tom Hanks, John Orloff, E. Max Frye, Graham Yost, Bruce C. McKenna, Erik Bork prema knjizi Stephen E. Ambrosea; r. DAVID FRANKEL, TOM HANKS, DAVID LELAND, RICHARD LONCRAINE, DAVID NUTTER, PHIL ALDEN ROBINSON, MIKAEL SALOMON, TONY TO; d. f. Remi Adefarasin, Joel Ransom; mt. Billy Fox, Oral Norrie Ottey, Frances Parker, John Richards — gl. Michael Kamen; sgf. Anthony Pratt; kgf. Anna Sheppard, David Whiteing — ul. Damian Lewis, Donnie Wahlberg, Ron Livingston, Matthew Settle, Rick Warden, Frank John Hughes, David Schwimmer, Colin Hanks — 600 min (10 epizoda) — distr. Issa

Pripadnici satnije E 101 divizije nakon gotovo dvogodišnjih priprema dolaze u Veliku Britaniju i sudjeluju u iskrcavanju u Normandiju, a zatim i u nizu borbi presudnih za oslobađanje Europe. Nakon Belgije, Nizozemske i Francuske, sam ih svršetak rata zatječe u Austriji.

Nastanak *Združene braće*, najskupljeg televizijskog serijala uopće, izazvao je, dakako, golemu pozornost i znatno iščekivanje. Već je glasovitost Toma Hanksa i Stevena Spielberga, koji su preuzeli uloge izvršnih producenata, jamčila visoku izvedbenu razinu samoga serijala, sastavljenog od deset epizoda, nastalog prema književnom predlošku Stephena E. Ambrosea. Kako je filmski pristup sada već davnim zbivanjima drugoga svjetskog sukoba temeljito izmijenjen filmovima nastalim u drugoj polovici devedesetih godina prošloga stoljeća, poput *Spašavanja vojnika Ryana* u redateljskoj izvedbi Stevena Spielberga, upravo s Tomom Hanksom u glavnoj ulozi, ili nešto manje razvikana *Tanka crvena linija* redatelja Terencea Malicka, i serijal *Združena braća* nužno je morao slijediti novo stvorene smjernice žanra *ratnog filma*.

No, književni predložak prema kojem je sam serijal nastao pripovijedao je o stvarnim zbivanjima, istinskim likovima; pa kontekstualnost *Združene braće* iščitavamo u odnosu povijesnih zbivanja, književnog ostvarenja i filmske prilagodbe koja se ravna prema oba izvornika. U dalju raščlambu tkiva ne bi bilo pametno ulaziti, jer nisam imao prilike čitati književni izvornik. Tek se možemo povesti za podacima da on razmjerno vjerno prikazuje povijesna zbivanja, sasvim sigurno uz poneku dramaturšku promjenu. I scenaristički se predložak svake od deset epizoda serijala pridržavao strukture samog izvornika, ali je prema nakani samih stvaraoca prolazio i povijesno vrednovanje, odnosno morali su ga odobriti i sami sudionici opisanih zbivanja.

Kako je u izvedbenom dijelu projekta, prije svega u obnašanju scenarističkih i redateljskih dužnosti, sudjelovalo više suradnika, bez poteškoća možemo ustvrditi da se unutarnji ustroj, struktura svake od epizoda, ravna ne samo prema izvornicima nego je propušten i kroz stilske označnice *rukopisa* svakoga od stvaraoca koji su sudjelovali u njezinu stvaranju. Sve epizode zadržavaju gotovo istovjetan narativni okvir, što ga sačinjavaju početna svjedočanstva preživjelih sudionika ratnoga meteža i povijesne činjenice o samim zbivanjima.

Poveznicom su svih epizoda, dakako, sami središnji likovi, a jasno je i razgovijetno prikazivanje njihovih priča nužno da bi se dosegnula ne samo viša razina gledateljeve *empatičnosti* nego i cjelovitost samoga serijala. No, iako već u prvoj sceni početne epizode *Curahee,* predočavanjem časnika Wintersa i Nixona, možemo uočiti tko je uglavnom odgovoran za postupke Satnije E, narativni nam postupak pokazuje da svaki od njezinih članova pojedinačno zadobiva punopravnu vrijednost. Riječ je o tome da pojedine epizode obraćaju pozornost nekim pojedincima, uklapanju njihova individualizma u zajednicu satnije. Koliko god se promjena stanovišta pripovijedanja čini svrhovitom, ponegdje se scenaristi nisu uspjeli u potpunosti osloboditi strukture književnog izvornika, nisu prikazivali priču, nego su takav postupak spajali s pripovijedanjem o njoj, što mjestimice šteti dojmljivosti nekih epizoda.

Središnji likovi serijala uspijevaju dosegnuti razinu pune raspoznatljivosti, uzdižu se dapače od stereotipa prema uvjerljivim arhetipovima, koji zadržavaju mogućnost gledateljeva snažnijeg uživljavanja, dakle postaju punopravni karakteri. Međutim, i sama Satnija E u narativnom slijedu postaje više no tek puka vojna zajednica čiji su članovi su-

dionici ratnog žrvnja, koji svojim postupcima od običnih ljudi prerastaju u junake. Ta satnija, dapače, postaje i sama svojevrsnim *entitetom*, kontekstualnom poveznicom svih središnjih likova i njihova djelovanja, i kao takav *entitet* možemo je očitati i u suodnosu spram samih zbivanja, okružja u kojem se kreće, ali i u suodnosu s ostalim postrojbama.

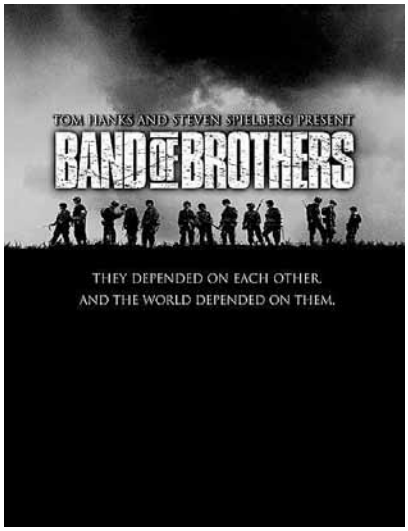
Nadalje, nužno je posvetiti pozornost zemljopisnim i vremenskim odrednicama, koje tvore zaleđe što snažno uvjetuje sama zbivanja, pa i postupke protagonista. Anglo-saksonsko podneblje Sjedinjenih Država i Velike Britanije predtekstom je tek prve epizode. U ostalim epizodama, usprkos činjenici da predstavljaju oslobodioce od nacističkih okupatora, središnji su likovi ponegdje samo stranci koji postupke zatečenoga stanovništva teško mogu razumjeti, ili ga promatraju s jasno očitovanim zazorom (npr. *Zašto ratujemo*, u kojoj se stanovništvo Njemačke u viđenju protagonista često poistovjećuje s predznakom *nacističkog* zaleđa). Kako vremenski okvir zbivanja obuhvaća dulje trajanje i obitavanje je likova u raznim podnebljima uvjetovano i raznolikim vremenskim uvjetima što u ratnom metežu prerastaju ulogu pukoga zaleđa i postaju čak i aktivnim čimbenicima zbivanja, jer uvjetuju postupke središnjih likova (izrazitim je primjerom epizoda *Bastogne*). U takvu sagledavanju očita je i važnost prirodnoga segmenta. Naime, prirodni okoliš možemo razmatrati i s gotovo *mitskog* stanovišta, jer jasna je opreka maglovitih šumskih podneblja početne epizode, ogoljelih šuma prekrivenih snijegom u epizodama *Bastogne* ili *Raspad*, pa sve do gotovo nestvarno dojmljiva austrijskog okružja u završnoj epizodi *Bodovi*.

Sudjelovanje je više redatelja u stvaranju serijala uvjetovalo i ne toliko očitovane stilske razlike u pojedinim epizodama. Čak je osam redatelja svoje zanatske sposobnosti, ali i svjetonazore, uklopilo u *Združenu braću,* a samo su dvojica, Mikael Salomon i David Frankel, redateljsku dužnost obnašali po dva puta. Kako bi raščlamba uspješnosti izvedbe svakog od redatelja pojedinačno zahtijevala znatno više prostora, nužno je navesti tek da su ponajviše nadahnuća pokazali Phil Alden Robinson (*Curahee*), David Leland (*Bastogne*) ili David Frankel (*Raspad; Zašto ratujemo*). Svrhovito predočavanje likova, očitovanje ugođaja ili dojmljivi akcijski segmenti, kao i prikazivanje istinskih užasa rata, označnice su tih epizoda.

Stilska je ujednačenost serijala ipak dosegnuta bez većih poteškoća, prije svega snažnim producentskim nadzorom Toma Hanksa i Stevena Spielberga, kao i cjelovitim vizualnim izgledom svih epizoda. Snimatelji su se odvažili na rad koji seže od gotovo naturalističkih prikaza ratnoga kaosa, preko uvjerljivog realizma, pa sve do izraženih stilizacijskih postupaka čak i u akcijskim dijelovima. Često smanjen intenzitet boja uspješnom je podlogom koja može iskazati posvemašnju okrutnost rata, njegovu izrazitu suprotnost mirnodopskoj stvarnosti, a ako je nužno izdvojiti poneki nedostatak, valja ukazati na preočitu uporabu posebnih učinaka u epizodi pod redateljskom izvedbom Richarda Loncrainea ili poneku akcijsku sekvencu koja više nalikuje kazališnoj no filmskoj.

Serijal *Združena braća* uistinu je hrabar stvaralački pothvat, pothvat koji je izmaknuo bilo kakvim natruhama pretencioznosti, jer je zagovarao ponajprije usmjerenost središnjim likovima, njihovim postupcima i snalaženju u nemilosrdnom žrvnju rata. Tek je pozivanje na Shakespeareovo remek-djelo *Henrika V.* naznačilo težnju da se ukaže na univerzalnost rata, ali i na bespogovornu odvažnost većine pripadnika Satnije E, koji su od običnih ljudi postajali istinska zajednica junaka.

Tomislav Čegir



Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 142 do 156 Videopremijere

Đavolja nit

El espinazo del Diablo

Španjolska, Meksiko, 2001 — pr. Anhelo Producciones, Canal+ España, El Deseo S. A., Good Machine, Sogepaq, Tequila Gang, Pedro Almodóvar, Guillermo del Toro; izv. pr. Agustín Almodóvar, Bertha Navarro — sc. Guillermo del Toro, Antonio Trashorras, David Muñoz; r. GUILLERMO DEL TORO; d. f. Guillermo Navarro; mt. Luis De La Madrid — gl. Javier Navarrete; sgf. César Macarrón; kgf. José Vico — ul. Eduardo Noriega, Marisa Paredes, Federico Luppi, Iñigo Garcés, Fernando Tielve, Irene Visedo, Berta Ojea, José Manuel Lorenzo — 106 min — distr. Europa film

U sirotište 1939. u Španjolskoj doveden je desetogodišnji dječak Carlos. Tu će mu se početi događati neobične stvari, uglavnom povezane s duhom mrtvoga dječaka koji mu se ukazuje.

Davne 1973, još za Francova režima, debitant Victor Erice podario je Španjolskoj jedan od najfascinantnijih filmova u povijesti te kinematografije — *Duh košnice*. Radnja se odigravala po završetku Građanskoga rata u provincijskom mjestu, gdje su dvije djevojčice — kćeri znanstvenika koji je procijenio da je ponašanje pčela mnogo zanimljivije od ponašanja ljudi — prvi put vidjele film *Frankenstein*: jedna od njih

tako je fascinirana čudovištem i njegovim nedaćama da joj se on učini stvarnijim od ljudi koje susreće. Znatan dio filma protječe u najavljivanju stvarne pojave čudovišta, a subverzivno povezivanje žanra horora i opresivnoga političkog konteksta provedeno je tako neuhvatljivo da inače vrlo stroga španjolska cenzura nije imala na što reagirati.

Nešto manje od tri desetljeća poslije, u Španjolskoj je nastao vrlo sličan film, ali tematski mnogo izravniji (Franco je, uostalom, umro 1975): u *Đavoljoj niti* vidi se kako fašisti ubijaju republikance, golema Mussollinijeva neeksplodirana bomba nalazi se usred dvorišta sirotišta u kojem se odigrava glavnina radnje, a zastrašujuća ratna zbivanja ostavila su traga i na ljudskim dušama, jer u takvim trenucima kolektivne strepnje počinju kolati priče o duhovima.

Đavolja nit je, međutim, tek djelomično španjolski proizvod: utjecajna braća Almodóvar samo su realizirala film meksičkog redatelja Guillerma Del Tora, koji je prethodnim ostvarenjima *Kronos* (1993) i *Mimic* (1997) stekao reputaciju novoga majstora fantastičnog horora. Meksikanac u Španjolskoj? Zašto ne! U zemljama hispanskih kultura nesmetano cirkuliranje umjetnika najnormalnija je pojava (danas čak i politički poželjna u otporu prema prevladavajućoj angloamerikanizaciji), a, uostalom, Španjolac Luis Buñuel svojedobno je, u nemogućnosti da se vrati u domovinu, našao novu radnu sredinu u Meksiku.

Možda i stoga što mu to nije nacionalna povijest, Del Toro Španjolski građanski rat tretira samo mitski okvir, na sličan način na koji se Američki građanski rat koristi u vesternima. Uostalom, lokacija sirotišta, osamljena u pustinji, i sjajna fotografija Guillerma Navarra nedvojbeno asociraju na filmove Sergia Leonea.

U vestern bi se moglo uklopiti još mnogo toga što se u filmu odigrava, od odnosa među odraslim protagonistima, koji zbog skorog dolaska fašista predviđaju propast sirotišta (metaforički — pad utvrde), pa do završnice krcate eksplozijama, pucnjavom te obračuna noževima i kolcima. Ipak, dominantniji je žanr fantastični triler-horor, budući da se jednom od malih protagonista neprestano priviđa duh dječaka razbijene glave, kojem gotovo prozirna krv nesmetano lipće po zraku. *Đavolja nit* spretno je sklopljena cjelina: tek što biste prigovorili da motiv sa dječakomduhom odveć podsjeća na *Šesto čulo* i recentne holivudske horore, film se prebacuje na drugu žanrovsku razinu, osiguravajući tom raznovrsnošću razlog svoje opstojnosti.

Uz Del Torov suveren vizualni prosede, najveći su adut *Đavolje niti* fino profilirani likovi jednonoge ravnateljice sirotišta (Almódovarova zvijezda Marisa Paredes), u nju zaljubljena impotentnoga kolege (Argentinac Federico Luppi) te mladoga bešćutnog pastuha (Eduardo Noriega iz *Otvori oči*), kojega je upravo ta sredina moralno oblikovala. Ništa manje nije intrigantan natjecateljski odnos dvojice štićenika sirotišta, Carlosa (Fernando Tielve) i Jaimea (Iñigo Garcés), koji su na različite načine povezani s duhom. Kad Jaime otkrije da želi postati crtač stripova, Carlos mu se ponudi za scenarista. Jaime za to ne želi čuti: 'Ja želim biti potpuni autor!'. U *Đavoljoj niti* sve je naizgled strogo žanrovski profilirano, no ta spontana rečenica ponajviše ima veze sa zbiljom.

Nenad Polimac

Anđeli i demoni

Frailty

SAD, 2001 — pr. American Entertainment, Cinedelta, Cinerenta Medienbeteiligungs KG, David Kirschner Productions, David Blocker, David Kirschner, Corey Sienega; izv. pr. Tom Huckabee, Karen Loop, Tom Ortenberg, Michael Paseornek — sc. Brent Hanley; r. BILL PAXTON; d. f. Bill Butler; mt. Arnold Glassman — gl. Brian Tyler, sgf. Nelson Coates; kgf. April Ferry — ul. Bill Paxton, Matthew McConaughey, Powers Boothe, Matt O'Leary, Jeremy Sumpter, Luke Askew, Levi Kreis, Derk Cheetwood — 100 min — distr. Discovery

Fenton Meeks iznosi FBI-ovu agentu pozadinu događaja koji stoje iza serijskih ubojstava počinitelja pod imenom Božja ruka, zadirući i u vlastito djetinjstvo.

Hvala Bogu na američkim nezavisnim produkcijama! Da nije njih, Hollywood nam zasigurno nikad ne bi priuštio film u kojem se otac, radnik u teksaškoj provinciji, jednoga dana vrati kući i obavijesti svoje sinčiće: 'Vidio sam Anđela i on mi je naložio da ubijam demone'. U pitanju nije nikakav kratkotrajni hir, budući da se on ubrzo pojavi s popisom ljudi koje treba likvidirati, a da sve bude gore, dječaci mu u tome moraju pomagati: najprije dok se pretvaraju da traže izgubljene mačke i pse, kako bi se otac mogao nesmetano prišuljati žrtvi i onesvijestiti je, a poslije od njih traži da zabiju sjekiru u vrat nesretnika koji leže vezani na podu. 'Demoni', pritom, nisu nikakve nakaze, nego naizgled obični tipovi: sredovječna plavuša šminke razlivene od plača, proćelavi postariji muškarac koji sliči skromnom činovniku i sl. Mlađi Adam smatra da tata radi pravu stvar, no za starijeg Fentona nema dvojbi: otac je načisto poludio!

Holivudski 'majori' odmah bi graknuli: 'Jedan dan u obitelji serijskog ubojice?! Pa jeste li vi normalni?! Tko će to gledati?!', no, srećom, bogata nezavisnjačka scena bila je mnogo tolerantnija, pa je glumac Bill Paxton uspio prije dvije godine u rodnom Teksasu realizirati svoj redateljski prvenac *Anđeli i demoni*, prema debitantskom scenariju Brenta Hanleyja. Na istim je lokacijama 1974. nastao kultni horor Tobea Hoopera *Teksaški masakr motornom pilom*, čiji su protagonisti jednom davno možda također dobili anđeosku objavu, budući da se u njihovoj obitelji ubijanje prenosi s generacije na generaciju. No u Hooperovu filmu radnja se odigravala u gotovo realnom vremenu i iz vizure žrtava, dok *Anđeli i demoni* obuhvaćaju dva desetljeća i bave se gotovo isključivo pozicijom ubojica. Najneugodnije scene nisu sama ubijanja koliko prizori u kojima se mali Fenton mora pomiriti sa činjenicom da mu je otac ubojica. U školi jedva sluša predavanja, a kućni poslovi (koje mora obavljati jer mu je majka umrla pri Adamovu porođaju) postaju noćna mora: tko zna kada će se vratiti otac i hoće li u njegovu kombiju biti neki novi nesretnik osuđen na smrt.

Film *Anđeli i demoni* pripada podžanru tzv. južnjačke gotike, osobito zastupljenom u književnosti i *country*-glazbi (pjesma Johnnyja Casha *Peace in the Valley for Me* nimalo slučajno odjekne u dvije scene), koji rado spaja fantastično i makabrično, obiluje biblijskim arhetipovima i citatima te se bavi najrazličitijim moralnim aberacijama na prostranstvima američkoga Juga. Za gledatelja je film posebno zanimljiv jer se glavnina radnje odigrava u *flashbacku*, za koji se poslije ispostavi da se lažno poigrava identitetima protagonista. Budući da se čak i Hitchcock pokajao što je u *Tremi* na taj način manipulirao publikom, treba li zbog toga pri-

govarati Paxtonu? Sumnjam, jer *Anđeli i demoni* ipak znatno suvislije i s mnogo više dramskih razloga postavljaju gledatelju takvu zamku (o čemu se više isplati raspravljati sa čitateljem koji je pogledao film). A kad se učini da se jedan rasplet odigrao i da je to sve, slijedi drugi — koji mnogo više uznemiruje. Završni kadar pokazuje protagonista u šerifskoj uniformi kako stoji ispred svog ureda, dok ga ispod ruke drži trudna supruga koja će uskoro poroditi novoga uništavatelja demona. Iza njih — dakako — vijori američka zastava.

Subverzivno? Nedvojbeno, no istodobno i mrtvački ozbiljno, jer šerif je pravi pravcati borac protiv demona. Velike holivudske kompanije nisu bile kadre financirati *Anđele i demone* ne samo zbog uznemirujućih prizora s malim protagonistima nego i zato što su poruke takva filma za njih preslojevite.

Nenad Polimac

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 142 do 156 Videopremijere

Pobuna

Uprising

SAD, 2001 — pr. Avnet/Kerner Productions, Raffaella Productions, Jon Avnet, Raffaella De Laurentiis, Jordan Kerner; izv. pr. Bill Haber — sc. Paul Brickman, Jon Avnet; r. JON AVNET; d. f. Denis Lenoir; mt. Sabrina Plisco-Morris — gl. Maurice Jarre; sgf. Benjamín Fernández; kgf. George L. Little — ul. Leelee Sobieski, Hank Azaria, David Schwimmer, Jon Voight, Donald Sutherland, Cary Elwes, Stephen Moyer, Sadie Frost — 177 min — distr. Issa

Varšava, Drugi svjetski rat. Nacistički progoni Židova izazivaju dvije vrste otpora: mirni, u potpunosti neuspješan, i ilegalni, koji zadobiva sve snažniji zamah, što ga Nijemci isprva ne uspijevaju suzbiti. Njihove su trupe, međutim, ipak snažnije.

Televizijski film *Pobuna* u redateljskoj izvedbi Jona Avneta zornim je pokazateljem kolike su uistinu razlike produkcija dvaju vizualnih medija — televizijskog i filmskog. Ujedno dokazuje i činjenicu da povijesna zbiljnost kao predtekst uprizorenja može značiti i poteškoću, jer *narativne umjetnosti* zahtijevaju oblikovanje i svrhovit ustroj dramaturške strukture koju rijetko pronalazimo u zbilji. Česti su, naime, primjeri izrazitih slabosti scenarističkih predložaka koji su nastajali na temeljima istinskih zbivanja.

Ispravno je, prije svega, zapitati se, uspijevaju li stvaraoci scenarističkoga predloška *Pobune* događaje koji potječu iz povijesne zbiljnosti pretopiti u uvjerljiva filmska zbivanja? Nije pritom preporučljivo zaboraviti ni činjenicu da je posrijedi film trajanja koje se približava trosatnom, a narativna mu struktura obuhvaća i razdoblje od nekoliko godina. Bez zazora možemo ustvrditi da autori poneseni istinskom *dramom* samih zbivanja nisu ponajbolje razlučili bitno od nebitnoga, nisu se odvažili na odvajanje scenarističkog tkiva koje nije imalo presudnu važnost pri oblikovanju svrhovitog predloška. Nedvojbeno je da se film duljega trajanja ravna tek prema nešto proširenim *dramaturškim strukturama*, ali podjednako tako upravo zbog gledateljeve percepcije takva je struktura znatno zahtjevnija, a samim time i njezino uprizorenje.

Razmjerno je vješto uvođenje središnjih likova u tome filmu, jer gledatelj bez poteškoća može uočiti njihovu važnost. No, u razvoju radnje razabirljivost je pojedinih sporednih likova ponešto otežana, upravo zbog nedostatno svrhovita narativnog temelja. Bez poteškoća možemo zapaziti i da je isuviše pojednostavnjena podjela likova na protagoniste i antagoniste, u kojoj ovi drugi gube na važnosti i predstavljaju tek fizičku prijetnju, bez uspostave istinskoga suodnosa s protagonistima — skupinom Židova čije djelovanje zadobiva razmjere gotovo *mitskog* junaštva. Ta zajednica, ipak, nije dovoljno razlučiva. Uloga je nekih likova više namjenska, a i pri oblikovanju središnjih likova nedostaje naposljetku snažnijeg približavanja njihovih sudbina samom gledatelju, pa poneki stradaju bez nužno potrebna dramatskog učinka.

Ostaje upitnim da li je redatelju Jonu Avnetu uistinu bila dopuštena dovoljna stvaralačka sloboda u odnosu spram produkcijskih zahtjeva, te da li je uspijevao uočiti slabosti samoga predloška. Neupitno je da Avnet pokazuje zavidno zanatsko umijeće, no u trenucima kada se valjalo odlučiti da li je riječ o filmu koji će nadrasti produkcijske okvire, ponestalo mu je odvažnosti. Iako je umijeće Jona Avneta prigodom uprizorenja akcijskih sekvenci uistinu dojmljivo, a ni pomaci od realističnog ka poetskom nisu mu strani, nije on uspio oblikovati filmsku cjelinu potrebna ritma, sukladno stvorenih odnosa svih prijeko potrebnih dijelova. Tako *Pobuna* ponegdje pati od nedostatka napetosti ili nedovoljne emotivnosti, a potpuno se oprečnim ostatku filmske građe može učiniti dio u kojem se preživjeli pobunjenici skrivaju u gradskoj kanalizaciji. Avnet ih prikazuje kao junake *akcijskog filma*, odjećom naglašava njihovu tjelesnost; pokušava ih pretvoriti u nešto što prema dramaturškom ustroju ne mogu biti. No, upravo u tom dijelu potpomognut je izvanrednim snimateljskim radom Denisa Lenoira, koji je tijekom cijeloga filma nenametljivo iskazivao svoju vještinu.

Pobuna tako ostaje tek zanimljivim filmom, odveć očito televizijske produkcije, koji zanimljivi povijesni predložak ne uspijeva pretopiti u istinski dojmljivo filmsko djelo, no svakako zaslužuje pozornost gledatelja.

Tomislav Čegir

Majestic

The Majestic

SAD, 2001 — pr. Castle Rock Entertainment, Darkwoods Productions, NPV Entertainment, Village Roadshow Productions, Frank Darabont; izv. pr. Jim Behnke — sc. Michael Sloane; r. FRANK DARABONT; d. f. David Tattersall; mt. Jim Page — gl. Mark Isham; sgf. Gregory Melton; kgf. Karyn Wagner — ul. Jim Carrey, Bob Balaban, Hal Holbrook, Laurie Holden, Martin Landau, Gerry Black, Susan Willis, Allen Garfield — 154 min — distr. Issa

Ambiciozni holivudski scenarist Peter Appleton nakon gubitka pamćenja pronalazi novi, drugačiji identitet u malome američkom gradiću.

Treći film Franka Darabonta (*Iskupljenje u Shawshanku, Zelena milja*) pretprošloga je Božića razočaravajuće prošao u američkim kinima, a i redatelju inače vrlo sklona kritika ocijenila ga je kao kreativni podbačaj. Nedvojbeno, *The Majestic* nije blistavo ostvarenje, ali nije ni potpuno nezanimljiv.

Jim Carrey glumi scenarista Petera Appletona, koji je početkom pedesetih godina na pragu pravoga proboja (upravo je napisao predložak za B-filmić *Pješčani pirati Sahare*), kad ga obavijeste da mu je karijera ugrožena, jer je jednom davno prisustvovao 'partijskom' sastanku. Siromah pokušava uvjeriti šefove da je do tog ekscesa došlo zbog jurnjave za zgodnim komunistkinjama, no kad mu to ne uspije, napije se, surva autom u rijeku, izgubi pamćenje i nađe u provincijskom mjestu iz holivudskih 'amerikana' (Capra & co.), u kojem ga zamijene za nestaloga ratnog junaka. Ironično je da sredina koja ne može podnijeti 'neameričko' ponašanje prigrli kao počasnoga člana čovjeka koji je upravo zbog toga izgubio posao. U tome se trebala sastojati dramska napetost filma, no, ona je izostala, jer Peter pojma nema tko je — holivudski scenarist optužen za simpatiziranje komunista ili sveamerički dečko koji se bez pogovora žrtvuje za domovinu. Potencijalno intrigantan zaplet razvodnjen je i time što je protagonist apolitični ženskar, a ne uvjereni ljevičar. Da je on ideološki artikuliran, Darabont bi morao završiti film njegovom pobjedom ili porazom: u oba slučaja rezultat ne bi bio prihvatljiv današnjem Hollywoodu, koji se kloni radikalnoga ljevičarenja, ali i desničarenja.

Usporedno, Darabont razvija i treću temu, glorifikaciju filmske prošlosti: otac ratnoga junaka, naime, posjeduje zapušteno kino The Majestic, koje nakon 'sinova' povratka opet počinje s radom, a postupci nekih od likova određeni su gledanjem starih filmova (cura nestaloga ratnog junaka postala je odvjetnica zahvaljujući *Životu Emilea Zole*) ili su iz njih naprosto preuzeti (traume invalida sa željeznim šakama iz *Najljepših godina našeg života*). Budući da je zbog nostalgičnoga naboja prirodni suputnik 'amerikane', ta se tema naizgled uklapa u film, ali ga naposljetku čini još klimavijim: budući da ni odnos prve dvije teme nije razrađen kako treba, pojava treće jedino stvara dojam pretrpavanja. Istina, Darabont je i u prethodna dva ostvarenja, snimljena po predlošcima Stephena Kinga, temeljio naraciju na meandirajućim zapletima, u kojima povremeno kao da zaboravite o čemu je u filmu riječ, no *The Majestic* takav koncept najslabije podnosi, jer mu heterogene dijelove ne uspijeva povezati nikakva dramska alkemija.

Dosad su se tri važna holivudska filma pozabavila 'progonom vještica' — *Djevojka koju sam volio* Sydneyja Pollacka, *Paravan* Martina Ritta i *Optužen bez dokaza* Irwina Winklera. U odnosu na njih *The Majestic* je najproblematičniji, jer pravi benignu lakrdiju iz Carreyjeva nastupa pred komisijom za ispitivanje antiameričke djelatnosti. Završnicu — u kojoj glavni junak napušta Hollywood i odlučuje se za bajkoviti Capragrad — lako bismo mogli opisati kao trijumf konzervativnosti, no to ipak nije tako jednostavno. Darabont je, naime, čak i u ovako neskladnim pričama, vrhunski kaligraf, i u njegovim je filmovima mnoštvo poruka skriveno i u drugom planu. Pogledajmo samo filmske naslove koje prikazuje The Majestic! Obnovljeno kino, 1951. godine, otvara *Amerikanac u Parizu,* što se u kontekstu 'amerikane' tumači kao odlazak iz vlastite sredine. Nešto kasnije na rasporedu je SF-klasik *Dan kada se Zemlja zaustavila*, u kojem došljaci iz svemira upozoravaju ljude da prestanu ratovati, inače im prijeti propast: sadržaj filma opet je u suprotnosti s duhom 'amerikane', jer poručuje da je uljez inteligentniji i moralno superiorniji od domaćina. I naposljetku, u posljednjim kadrovima filma, The Majestic prikazuje *Invaziju kradljivaca tijela* Dona Siegela, remek-djelo paranoje, u kojem izvanzemaljska bića preuzimaju ljudska obličja. Znači li to da je Peteru Appletonu 'ispran mozak', jer je podlegao čarima 'amerikane'? Jesu li simpatični provincijalci zapravo 'kradljivci tijela'? Ili je Capragrad posljednja oaza koju još 'invazija' nije dotaknula? Očito, Darabontov film ipak krije malo više no što se u prvi mah može naslutiti.

Nenad Polimac

Hrvat. film. ljeto, Zagreb / god 9 (2003), br. 33, str. 142 do 156 Videopremijere

Juha s tortiljom

Tortilla Soup

SAD, 2001 — pr. Samuel Goldwyn Films, Starz! Encore Entertainment, John Bard Manulis, izv. pr. Samuel Goldwyn Jr. — sc. Ramón Menéndez, Tom Musca, Vera Blasi prema predlošku Hui-Ling Wanga, Ang Leeja, James Schamusa; r. MARIA RIPOLL; d. f. Xavier Pérez Grobet; mt. Andy Blumenthal — gl. Bill Conti; sgf. Alicia Maccarone; kgf. Ileane Meltzer — ul. Hector Elizondo, Elizabeth Peña, Jacqueline Obradors, Tamara Mello, Constance Marie, Raquel Welch, Nikolai Kinski, Paul Rodriguez — 102 min — distr. Continental

Vrhunski šef kuhinje Martin Naranjo živi s trima odraslim kćerima — Letitiom, Carmen i Maribel, kojima svaki dan priprema kulinarske specijalitete.

Labavo baziran na Ang Leejevu tajvanskom predlošku *Eat Drink Man Woman* iz 1994, *Juha s tortiljom* kulturalni je transplant iz istočnjačke u američku sredinu, s junacima meksičkoga podrijetla vezanih (više ili manje) za vlastitu tradiciju — posebice onu kulinarsku. Atmosfera još jedne etničke manjine u Sjedinjenim Državama — one talijanske, iz beskrajno šarmantnih *Kućnih svetaca* Nancy Savoca ili *Volim te do smrti* Lawrence Kasdana u natruhama lebdi nad radnjom, no nikad je ne uspijeva dosegnuti. Jer usprkos nesporno zanimljivoj zamisli (koja zapravo potječe od originalnoga predloška), konačna realizacija scenarija ima slabosti koje nažalost znatno srozavaju cjelokupni dojam filma, a tri kćeri glavnog lika (Hector Elizondo, najpoznatiji po ulozi iz *Chicago Hopea;* djelomično ograničen scenarijem, a djelomično vlastitom (ne)sposobnošću dočaravanja suptilnih osjećaja lika, doimlje se 'drveno') izvedbe Elizabeth Peñe, Jacqueline Obradors i Tamare Mello, uspijevaju učiniti iritantnima — odnosilo se to na cmizdravu usidjelicu duboko katoličke orijentacije, kvaziart, a zapravo napornu tinejdžericu ili posebice *bitchy-bossy* poslovnu ženu koja odjednom omekša. Posebna šaka u oko lik je vesele udovice u izvedbi Raquel Welch, čiji karakter odveć počiva na *slapsticku* — fizičkom i eksplicitnom tipu humora koji se ne uklapa u ovakav film te strši i ostavlja potpuno falš-dojam. Tako po osnovnom tonu važnosti obitelji i domaćinske atmosfere *Juha s tortiljom* postaje nešto bliža *Mojoj obitelji* Gregoryja Naye; iako po temi hrane i njezina pedantno-raskošno-gurmansko-skupocjena spravljanja (kao neizbježne metafore senzualnosti i uživanja u životu) zasigurno nastoji gaziti tragom nenadmašena danskog oskarovca *Babetine gozbe*, nažalost i ne pokušavajući dotaknuti njegovu transcendentnu spiritualnost; baš kao ni mističnu zaigranost na deserte orijentirane *Čokolade* Lassea Hallstroma te možda najsličnija postaje njemačko-talijanskoj *Bella Marthi* Sandre Nettelbeck (priči o vrhunskoj kuharici, koja tek s daškom Mediterana koji ulazi u njezin život postaje opuštena i shvaća pravu bit hrane, odnosno postulata *carpe diem*). Sam Elizondov lik prototip je kuhara — vrhunskoga gurmana koji ne dopušta zadiranje u njegove tajne (iako je najduhovitiji lik takve vrste ikad ostvaren na ekranu možda Adam Arkinov Adam iz *Života na sjeveru*). Stoga uz pregršt emotivne i romantične boje i teksture u filmu (ispod kojih čak katkad proviruju i 'ozbiljnije' teme poput kulturalnih različitosti ili osobnih sloboda i ambicija), predvidive na posve simpatičan i gledljiv način, *Juha s tortiljom* na površinu izbacuje neke nove sastojke zanimljiva okusa (i vizualnosti) te i uz slabosti ostaje solidna videopremijera.

Katarina Marić

Mentalna eksplozija

Waydowntown

Kanada, 2000 — pr. Alberta Foundation for the Arts, Burns Film Ltd., CITY-TV, Canada Council for the Arts, Canadian Film and Video Production Tax Credit, Canadian Television (CTV), Odeon Films, The CFCH Production Fund, Téléfilm Canada, Gary Burns, Shirley Vercruysse; izv. pr. Bryan Gliserman, Marguerite Pigott — sc. Gary Burns, James Martin; r. GARY BURNS; d. f. Patrick McLaughlin; mt. Mark Lemmon — gl. John Abram; sgf. Donna Brunsdale; kgf. Devora Brown, Tara Kozak — ul. Fab Filippo, Don McKellar, Marya Delver, Gordon Currie, Jennifer Clement, Tammy Isbell, Tobias Godson, James McBurney — 87 min — distr. VTI

Četvero prijatelja iz ureda za iznos svojih jednomjesečnih plaća sklapa neobičnu okladu: pobjednik je onaj tko mjesec dana izdrži ne napuštajući poslovni kompleks u Calgaryju u kojem radi.

Kada jedan filmski naslov osvoji godišnju titulu najboljeg uratka u nacionalnoj kinematografiji, onda svakako zaslužuje punu pozornost. Još i više, humorna drama *Mentalna eksplozija* redatelja Garyja Burnsa (*Kitchen Party*), proglašena najboljim kanadskim dugometražnim igranim filmom na Međunarodnom filmskom festivalu u Torontu 2000, zaslužuje i niz pohvala. Iz barem dva razloga.

Prvi je svakako originalna zamisao o okladi nekolicine uredskih prijatelja koji iz puke znatiželje, ali i zbog zasićenosti svakodnevicom, odlučuju iskušati granice vlastite izdržljivosti. Ona je u ovom slučaju pred ispitom koliko dugo čovjek može *mentalno ne eksplodirati* ne napuštajući unutarnji prostor svoga poslovnog i stambenog okružja. Pritom redatelj Burns lucidno postavlja zamku u kojoj naoko bezazlena oklada postaje pravi manifest otuđenosti suvremenih ljudi i njihove sve pogubnije navike da život podređuju dehumaniziranim radnim sredinama i ništa manje demotivirajućim privatnim ritualima. Dakako, sve unutar četiri zida i — jedne dimenzije.

Druga je pak odlika Burnsova filma izrazita scenska i glumačka razigranost unatoč klaustrofobičnoj potki. Stakleni neboderi u središtu grada, svijetli uredi u poslovnim tornjevima, elegantna dizala i atraktivni mostovi između zgrada pretvaraju Calgary u svojevrsna središnjeg junaka filma. Ali i u njegova antijunaka. Jer — poenta je *Mentalne eksplozije* da, nasuprot čovjekovu htijenju da sredinu u kojoj živi maksimalno prilagodi svojim potrebama, čovjekove kreacije neprestance rade protiv njega. Ili barem protiv njegove slobode.

Snimljen digitalnom kamerom i zatim prebačen na 35-milimetarsku vrpcu, film djeluje istodobno i veoma realistično i posve eskapistički, a ponajbolji su mu dijelovi gorko-slatke replike glavnoga glumca Fabrizija Filippa u ulozi prototipskoga postjapijevca punog unutarnjih konflikata.

Boško Picula

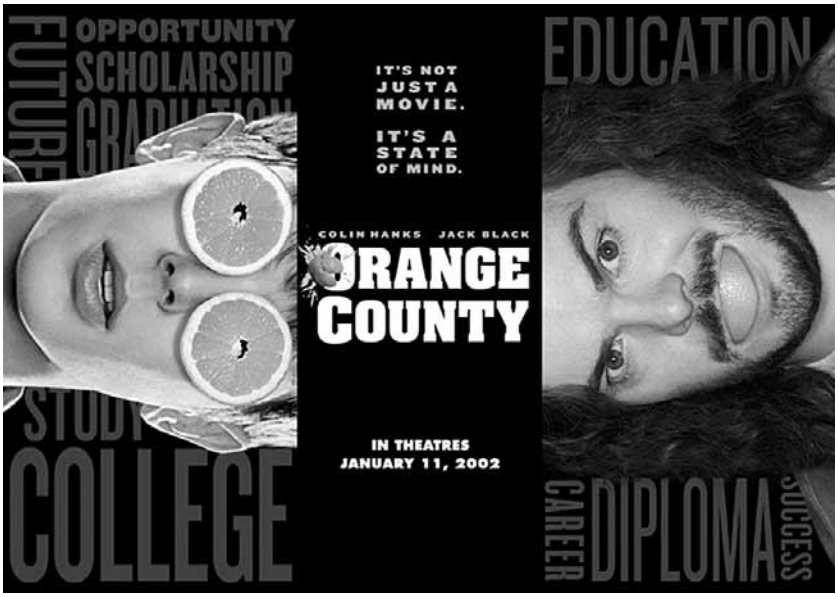
Orange County

SAD, 2002 — pr. MTV Films, Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Scott Aversano, David Gale, Scott Rudin, Van Toffler; izv. pr. Herbert W. Gains, Adam Schroeder — sc. Mike White; r. JAKE KASDAN; d. f. Greg Gardiner; mt. Tara Timpone — gl. Michael Andrews; sgf. Gary Frutkoff; kgf. Debra McGuire; ul. Colin Hanks, Schuyler Fisk, Jack Black, Lily Tomlin, John Lithgow, Chevy Chase, RJ Knoll, Bret Harrison — 82 min — distr. VTI

Kalifornijski je srednjoškolac Shaun na životnoj prekretnici: umjesto surfanja i lagodnog života na plažama odlučuje postati pisac i diplomirati na čuvenom Sveučilištu Stanford. No, njegova se prijava na koledž zagubi.

Premda je žanr tinejdžerske komedije u američkoj kinematografiji pokušavao pronaći svoju generacijsku publiku i ranije, prava je eksplozija (ne)kvalitetnih filmskih uradaka toga predznaka zaglušila tamošnje, ali i svjetske kinodvorane i videoteke sredinom 1980-ih. Petnaestak godina poslije ondašnji su glavni konzumenti toga počesto vulgarna i nesuvisla tipa filmskoga humora postali sredovječni ljudi, ali zato njihova djeca imaju izvrsnu prigodu osvjedočiti se jesu li komedije prvobitno namijenjene tinejdžerskom uzrastu danas išta drukčije. Sudeći prema filmu *Orange County* redatelja Jakea Kasdana (*Zero Effect*) napredak je i više nego uočljiv.

I dok su se prije na osnovnoj tematskoj horizontali nizali slatkasti likovi i prostački gegovi nadahnuti seksualnom i socijalnom inicijacijom, a da pritom ni-



šta od toga nije suvislije elaborirano, kao što je to primjerice uspjelo *Američkoj piti*, suvremene su komedije tipa filma *Orange County* kudikamo višeslojniji radovi. Naime, njegov glavni junak, tinejdžer Shaun, životno nadahnuće pronalazi u pisanju i studiranju na cijenjenom koledžu. No, kada shvati da mu je vlastita školska savjetnica nemarom upropastila izglede za željeni studij, odlučuje ne birati sredstva do zacrtana cilja. Ovako je zamišljen scenarij Mikea Whitea rezultirao manjim improvizacijama i ponegdje vizualno napornom spotovskom režijom, ali i nizom zabavnih situacija i sasvim solidnih glumačkih nastupa. Među njima, uz epizode Lili Tomlin, Johna Lithgowa, Chavyja Chasea i Jacka Blacka, treba istaknuti i mladoga Colina Hanksa kao Shauna, te Schuyler Fisk u ulozi njegove djevojke Ashley.

Boško Picula

Opasni stroj

Mean Machine

SAD, Velika Britanija, 2001 — pr. Brad Grey Pictures, Paramount Pictures, Ruddy Morgan Productions, SKA Films; izv. pr. Cynthia Pett-Dante, Albert S. Ruddy, Matthew Vaughn — sc. Tracy Keenan Wynn, Charlie Fletcher, Chris Baker, Andrew Day; r. BARRY SKOLNICK; d. f. Alex Barber; mt. Eddie Hamilton, Dayn Williams — gl. John Murphy; sgf. Russell De Rozario; kgf. Stephanie Collie — ul. Vinnie Jones, Jason Statham, David Kelly, David Hemmings, Ralph Brown, Vas Blackwood, Robbie Gee, Geoff Bell — 98 min — distr. VTI

Nakon sudjelovanja u lažiranju važne utakmice, popularni nogometaš Danny Meehan dospijeva u zatvor. Ondje preuzima treniranje zatvorske momčadi, što se samo naoko čini bezopasnim poslom.

Najvažnija sporedna stvar na svijetu najvažnija je sporedna stvar i — iza rešetaka. Poruka je to spoja sportske, humorne i zatvorske drame *Opasni stroj* u režiji debitanta Barryja Skolnicka, čije je neposredno nadahnuće bio film *The Longest Yard* Roberta Aldricha iz 1974, odnosno tekst njegova scenarista Tracyja Keenana Wynna. I dok oba filma svojim palim sportskim anđelima u tamnicama omogućuju ponovni izlazak

na igralište i time svojevrsno iskupljenje, u središtu je Skolnickova uratka u odnosu na Aldrichev hit ogrubjela vedeta britanskoga nogometnog pakla, a ne bivša *macho* zvijezda američkoga nogometa. Prvu je odglumio Vinnie Jones, a druga je proslavila Burta Reynoldsa.

Iako je bilo iluzorno očekivati da će britanski glumac Vinnie Jones poput svoga holivudskog kolege portretiranjem propala sportaša utrčati unutar *šestnaesterca* A-produkcija, glumčev je nastup upravo u ovom filmu jedna od ponajboljih uloga u njegovoj karijeri. S jedne strane sirov, brutalan i ogrezao u kriminal, a s druge sugestivan, karizmatičan i igrački virtuozan, Jonesov je lik posrnula nogometaša ne samo najdojmljiviji dio Skolnickove drame nego i generator njenih najzabavnijih dionica. Dakako, s mnoštvom oštrica i prema suvremenu sportu i prema suvremenu poimanju pravde.

Iako *Opasni stroj* u režijskom smislu nerijetko djeluje odveć nedisciplinirano, a počesto i aritmično, film uspijeva spojiti satiričan i subverzivan ton na tragu eksponiranih naslova novije britanske kinematografije. Epizodni likovi u glumačkim izvedbama Vasa Blackwooda, Robbieja Geeja i Jasona Stathama dodatno pak ističu uspjelu isprepletenost smiješnog i rušilačkog. Doda li se tomu sjajna završna sekvenca nogometnoga dvoboja u kojoj blista Vinnie Jones, inače i sam vrstan nogometaš, nema dvojbe da je *Opasni stroj*, sportski rečeno, dobio utakmicu, ali da redatelja Skolnicka i dalje čeka dugo i neizvjesno prvenstvo.

Boško Picula

Luda zabava

The Anniversary Party

SAD, 2001 — pr. Fine Line Features, Ghoulardi Film Company, Pas de Quoi, Alan Cumming, Jennifer Jason Leigh, Joanne Sellar; izv. pr. Andrew Hurwitz — sc. Jennifer Jason Leigh, Alan Cumming; r. ALAN CUMMING, JENNIFER JASON LEIGH; d. f. John Bailey; mt. Carol Littleton, Suzanne Spangler — gl. Michael Penn; sgf. Emma Fairley; kgf. Sara Hassan, Christopher Lawrence — ul. Alan Cumming, Jennifer Jason Leigh, Gwyneth Paltrow, John C. Reilly, Parker Posey, Phoebe Cates, Kevin Kline, Jennifer Beals — 115 min — distr. Issa

Priređujući zabavu u povodu šestogodišnjice braka, poznati se holivudski supružnici Joe i Sally nepovratno otuđuju. I dok Joe optimistično priprema redateljski debi, Sallyina je glumačka karijera u velikoj krizi.

Iako se nekome može učiniti da je umjetničko djelo najlakše stvarati nadahnjujući se vlastitim iskustvom i neposrednom okolinom, riječ je najčešće o sječivu s dvije oštrice, a ponekad i o pravom Damoklovu maču. Želi li se u istom trenutku biti i nepristrani promatrač i angažirani protagonist, za uspješnu je umjetničku ekspresiju potrebno kudikamo više od dobre volje i neprijeporne marljivosti. Premda obje odlike krase pristup autorskoga dvojca Alana Cumminga i Jennifer Jason Leigh u drami *Luda zabava*, ono nešto više — kreativna drskost i originalnost — jednostavno nije ni dotaklo arhetipsku priču o raspadu braka zbog karijernih mimoilaženja njegovih supružnika.

Preuzevši zahtjevan trostruki posao pisanja scenarija, režiranja i tumačenja glavnih uloga, Alan Cumming i Jennifer Jason Leigh upali su u stupicu vlastite vjerodostojnosti. Naime, njihova *Luda zabava* neprestance generira dvojbu da li je ono što se zbiva na ekranu iskrena introspekcija u svijet filma i filmaša ili pak čisti manirizam i prigodničarska interpretacija samodopadnoga filmskog projekta. Iako bi bilo preoštro i nepravedno odlučiti se samo za drugo, ovo parafraziranje niza uzora, od Ingmara Bergmana preko Roberta Altmana do Paula Thomasa Andersona, odveć posustaje na polovičnim rješenjima da bi plijenilo svježinom i beskompromisnošću.

S druge strane, film je niska efektnih epizodnih karaktera i njihovih raspoloženih interpreta, pri čemu se sugestivnim izvedbama ističu Kevin Kline, Jane Adams i Gwyneth Paltrow. Također, *Luda zabava* svojim povremeno iznimno trpkim humorom i nemalom dozom autoironije opravdava naslov koji nosi, premda nije jasno da li je autorima u žanrovskom smislu bila bliža dramska ili satirična komponenta.

Boško Picula

Na prvi pogled

Things You Can Tell Just by Looking at Her

SAD, 2000 — pr. Avnet/Kerner Productions, Franchise Pictures, LTZ II, Inc., Jon Avnet, Lisa Lindstrom, Marsha Oglesby; izv. pr. Elie Samaha, Andrew Stevens — sc. Rodrigo García; r. RODRIGO GARCIA; d. f. Emmanuel Lubezki; mt. Amy E. Duddleston — gl. Edward Shearmur; sgf. Jerry Fleming; kgf. George L. Little — ul. Glenn Close, Cameron Diaz, Calista Flockhart, Kathy Baker, Amy Brenneman, Valeria Golino, Holly Hunter, Matt Craven — 109 min — distr. UCD

Pet žena, od kojih svaka u drukčijoj privatnoj i profesionalnoj situaciji, pokušava pronaći odgovore na trenutačnu životnu krizu. Premda i ne znaju jedna za drugu, sudbina će ih nenadano spojiti.

Jukstapozicija u filmskoj naraciji često rezultira vrhunskim naslovima poput *Kratkih rezova* Roberta Altmana i

Magnolije Paula Thomasa Andersona. Struktura pak omnibusa čak i u konvencionalnim televizijskim projektima, kao što su oba dijela filma *Kad bi zidovi mogli pričati*, omogućuje efektno prožimanje i nadopunjavanje različitih priča istoga tematskog predloška, čime se stvaraju dramska i emocionalna sinergija. Negdje na pola puta dvaju filmskih pristupa našla se drama *Na prvi pogled*, debitantski dugometražni uradak Rodriga Garcíje, cijenjena snimatelja i televizijskog redatelja (*Dva metra pod zemljom*). Pritom se ovih pola puta više odnosi na ustroj filma, a manje na njegov konačni učinak. Zašto?

Zato jer se Garcíjin neprijeporno ambiciozno zamišljen film s pet usporednih priča o pet žena na životnim prekretnicama ni jednoga trenutka ne primiče kritičnoj razini emocija koje bi jednostavno poplavile u biti dobro zamišljene i eleborirane zaplete i na taj način filmskoj cjelini podarile nešto više od mehanicističkog razvoja radnje. Liječnica bez pravoga privatnog života, menedžerica koju mladić nagovara na pobačaj, samohrana majka književnica zaintrigirana susjedom patuljkom, poznavateljica tarota s ljubavnicom na samrti i — osamljena policajka koja skrbi o slijepoj sestri, izvrsno su napisani i odglumljeni likovi. No, njihovo je pozicioniranje unutar samog filma tek deklarativno, pa gledatelj ima neprestani osjećaj da su ti karakteri kudikamo slojevitiji od onog što se trenutačno zbiva na ekranu.

Uistinu jedinstvena glumačka postava s Glenn Close, Holly Hunter, Kathy Baker, Calistom Flockhart, Amy Brenneman i Cameron Diaz svojim nastupima daje dovoljno razloga da se Garcíjin film doživi, barem u interpretatorskom smislu, kao iznadprosječan filmski naslov, pa otud i istinsko žaljenje za propuštanjem sveobuhvatnijeg ishoda. Ili barem onoga s manje kompromisa.

Boško Picula

Kraljica prokletih

Queen of the Damned

SAD, Australija, 2002 — pr. NPV Entertainment, Village Roadshow Productions, Warner Bros., Material, Jorge Saralegui; izv. pr. Su Armstrong, Bruce Berman, Bill Gerber, Andrew Mason — sc. Scott Abbott, Michael Petroni prema romanu Anne Rice; r. MICHAEL RYMER; d. f. Ian Baker; mt. Dany Cooper — gl. Jonathan H. Davis, Richard Gibbs; sgf. Graham 'Grace' Walker; kgf. Angus Strathie — ul. Aaliyah, Stuart Townsend, Marguerite Moreau, Vincent Perez, Lena Olin, Matthew Newton, Tiriel Mora, Paul McGann — 101 min — distr. Issa

Nakon godina provedenih u lijesu, vampir Lestat se budi i pokušava biti dijelom ljudskog svijeta u kojem živi. Postavši omiljena rock zvijezda susreće se s okrutnom vampiricom Akashom.

Mistična i, na tragičan način, jedina uznemirujuća okolnost vezana uz akcijski horor *Kraljica prokletih* jest smrt njegove glavne glumice Aaliye, stradale u zrakoplovnoj nesreći nekoliko mjeseci prije premijere filma. Nesretna dvadesetdvogodišnja R&B pjevačka zvijezda, koja je upravo započinjala i svoju glumačku karijeru (*Romeo mora umrijeti*), u ovoj je ekranizaciji romana književnice Anne Rice odglumila vampirsku kraljicu Akashu, čime se, gotovo fatalistički, ispreplela glumičina sudbina sa sudbinom zlosretna lika koji portetira.

Sam pak film ni u jednom kadru ne baštini intrigantnost priča o prokletstvu vampira i njihovih žrtava, a osobito ne duh znalačke proze Anne Rice, koju su i proslavili naslovi iz *Vampirskih kronika*. Pritom je za ovaj film u režiji Australca Michaela Rymera (*Angel Baby*) najporaznija činjenica da je posve zasjenjen ne samo kinouspjehom osam godina starijeg *Intervjua s vampirom* redatelja Neila Jordana, nego ponajprije Jordanovim točnim i iznimno dojmljivim iščitavanjem književnoga predloš-

ka Anne Rice. U tom srazu dviju adaptacija jedne te iste sage *Kraljica prokletih* djeluje kao filmsko-glazbeni eksperiment s plošnim likovima i narativnom nedorečenošću čije lutanje između ugođaja gotičkih romana i koncerata *hard-rock*-skupina ne vodi jednostavno ničemu. A kamoli uspjelom spoju strave, putenosti i melankolije kojim je zračio Jordanov hit s Bradom Pittom i Tomom Cruiseom.

Netočno je reći da je Cruiseova interpretacija karizmatičnoga vampira Lestata superiorna nastupu Stuarta Townsenda u *Kraljici prokletih*, jer Townsend nije ni imao tekst kojim bi svoju inačicu Lestata učinio iole plastičnijim likom. Ovako se u filmu sve svodi na tehničke domišljatosti na polju montaže, snimanja i zvuka koje, koliko god bile rafinirane, ne mogu nadoknaditi nedostatak koherentnije priče i napetosti. Ukratko, Rymerov film o vampirima pati od posvemašnje beskrvnosti koja, nažalost, nema mnogo veze s vampirskim očnjacima.

Boško Picula

Mušketir

The Musketeer

SAD, Njemačka, Luksemburg, Nizozemska, 2001 — pr. ApolloMedia, Behaviour Worldwide, Cohen Productions, Crystal Sky Communications, D'Artagnan Productions Limited, Diamant, Luxembourg Film Fund, MDP Worldwide, Meespierson Film CV, Miramax Films, Q&Q Medien GmbH, The Carousel Picture Company S. A., Moshe Diamant; izv. pr. Rudy Cohen, Mark Damon, Frank Hübner, Steven Paul, Romain Schroeder — sc. Gene Quintano prema romanu Alexandre Dumasa; r. PETER HYAMS; d. f. Peter Hyams; mt. Terry Rawlings — gl. David Arnold; sgf. Philip Harrison; kgf. Cynthia Dumont, Raymond Hughes — ul. Justin Chambers, Catherine Deneuve, Mena Suvari, Stephen Rea, Tim Roth, Nick Moran, Steven Spiers, Jan Gregor Kremp — 104 min — distr. UCD

Mladi mačevaoc D'Artagnan iz 17. stoljeća u Francuskoj tijekom vladavine Luja XIII pokušava postati kraljev mušketir. Pritom će mu put ponajviše odrediti obiteljska tragedija i političke spletke u zemlji.

Alexandre Dumas za *Matrix* generaciju. Najkraća je to ocjena posljednje filmske prilagodbe glasovita romana francuskog književnika iz 19. stoljeća koja, realizirana na početku 21. stoljeća, ne djeluje nažalost ni dovoljno autentično, ni dovoljno moderno. Redatelj joj je Peter Hyames, aploget šarolike filmske fantastike (*2010, Vremenski policajac, Početak kraja*), a naslov joj je jednostavno — *Mušketir*. Premda se cjelokupan Dumasov romantičarski opus doima vrlo filmično i scenski zahvalno, ni recentna Hymesova ekranizacija njegove priče o novaku među mušketirima francuskoga kralja Luja XIII. ne uspijeva razviti potencijale književnoga predloška. Ono što je u romanu uzbudljivo, u filmu je ishitreno. Ono što u romanu bukti osjećajima i neposrednošću, u filmu zvuči hinjeno i doimlje se namješteno. Ono što u romanu vapi za odgovorom na sljedećoj stranici, u filmu je nepotrebno najavljeno već u prethodnom kadru. I tako unedogled.

Ipak, jedan je segment u produkciji *Mušketira* posve različit u odnosu na dosadašnja Dumasova prenošenja na filmsko platno. To je pomalo eklektična, ali zato veoma zabavna koreografija akcijskih scena izvedena u stilu honkonških borilačkih filmova. Idejni joj je začetnik i kreator Xin-Xin Yong, pri čemu film doista koketira s estetikom *Matrixa* i ostalih epigonskih naslova. Premda je riječ o pravom amalgamu različitih filmskih i općenito umjetničkih stilova, u eri globalizacije malo toga ne pronalazi samoopravdanje. Tako je posve moguće da likovi pripadnika francuske kraljevske garde iz 17. stoljeća zabavljaju kinopubliku ponašajući se poput majstora dalekoistočnih borilačkih vještina.

No, teško je izbjeći dojam da glumačka imena kao što su Catherine Deneuve u ulozi kraljice, Stephen Rea kao kardinal Richelieu ili pak Tim Roth u sebi tipičnoj ulozi negativca, sve to odrađuju koristeći se izloženošću mladog Justina Chambersa koji tumači D'Artagnana kao svojevrsnom zaštitom. Od kritičarskih zamaha mačem.

Boško Picula

UDK: 791.44:7.025(083.9)

Mato Kukuljica

Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke (1995-2002)

(uz pojedinačne primjere)

Hrvatska kinoteka suočila se 1995. s činjenicom da dotadašnjim tempom zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine i novcem od Ministarstva kulture nije moguće trajno zaštititi vrijedna filmska djela dugometražnog igranog, animiranog i dokumentarnog filma. Zbog dugogodišnje neprimjerene pohrane i uvjeta čuvanja filmskoga gradiva u spremištima producenata,[1] proces razgradnje boje, razdvajanje emulzije, gubitak kontrasnosti slike i istovjetne gustoće i gradacije uhvatili su maha i opasno oštetili i doveli u pitanje dalju uporabu izvornog filmskog gradiva (slikovnih i zvučnih zapisa) te dostatan broj informacija koji omogućuje postupke zaštite, restauracije i rekonstrukcije određenoga filmskog zapisa.

Ukupno fizičko stanje prijetilo je brzim i definitivnim uništenjem izvornoga filmskog gradiva najvećeg dijela hrvatske filmske baštine: animiranih filmova zagrebačke škole crtanog filma (1954-1985), dugometražnih igranih (1944-1985), te dokumentarnih filmova (1945-1985).

Godine 1995. izrađena je cjelovita stručna analiza na temelju višegodišnjega praćenja, istraživanja i utvrđivanja stanja svakoga pojedinog filmskog djela preuzetog na pohranu u Hrvatsku kinoteku. Izradio sam i predložio Ministarstvu kulture *projekt pune restauracije (full restoration) hrvatske filmske baštine*, te ukazao na hitnost poduzimanja mjera zaštite i restauracije posebno animiranih, dokumentarnih i dugometražnih igranih filmova iz pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina.[2] Projekt pune zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine zahtijeva cjelovito restauriranje i rekonstrukciju slikovnog i zvučnog zapisa pojedinoga filmskog djela uz izradbu novoga zamjenskog izvornog gradiva (novi interpozitiv, internegativ i ton-negativ) i sigurnosnih kopija. *Projekt pune zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine* nastao je nakon *uvida u svekoliko sačuvano filmsko gradivo pohranjeno u Hrvatskoj kinoteci i u producentskim kućama.* Utvrđeno je fizičko stanje svih dostupnih originalnih negativa (slikovnog i zvučnog zapisa), zamjenskoga izvornog gradiva (inter i dublpozitivi, inter i dublnegativi) i kopija dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova snimljenih u razdoblju od 1954-1988. godine. Iskustva mnogih europskih filmskih arhiva ukazivala su da je najdjelotvorniji oblik zaštite pregled sveg dostupnog filmskog gradiva, te iz najbolje sačuvanih, bilo originalnih negativa, zamjenskog izvornog filmskog gradiva ili kopija, nakon temeljita pregleda, popravaka, pranja i čišćenja, mokrim postupkom *(wet gate)* izrada novih interpozitiva, internegativa, ton-negativa i nove sigurnosne kopije na novoj kvalitetnijoj i stabilnijoj filmskoj vrpci. Na taj način moguće je produljiti trajanje tako zaštićenih i restauriranih filmskih djela, u poboljšanu fizičkom stanju, za sljedećih 100-150 godina, ovisno o uvjetima trajne pohrane.

Iskustva s dugometražnim igranim filmovima snimljenim u boji u SAD u istom razdoblju pokazuju da su mnogi od tih filmova počeli gubiti boju. To je neizbježni proces, te čak ni dobri uvjeti trajne pohrane originalnih negativa slikovnog i zvučnog zapisa ne mogu zaustaviti proces razgradnje. To najbolje dokazuje činjenica da je Centar za restauraciju filmskog gradiva Filmskog arhiva Američke filmske akademije tijekom 1998. restaurirao tri filma nastala tijekom 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih godina (*U vrelini noći* Normana Jewisona, *Pet lakih komada* Boba Rafelsona i *Amadeus* Miloša Formana).

Malim zemljama, kao što je Republika Hrvatska, kao najdjelotvornije rješenje trajne zaštite Nacionalne filmske zbirke preostaju dvije mogućnosti koje je nužno provoditi trajno i istodobno:

1. *izgradnja odgovarajućih spremišta* za trajnu pohranu filmskog gradiva u boji i ugradnja sofisticiranih uređaja za trajno održavanje temperature i vlage od 5°C i 30-35 posto RV, koji istodobno omogućavaju izmjenu zraka u razmacima od sat i pol,

2. za svako filmsko djelo koje je trajno pohranjeno u spremištima Hrvatske kinoteke svakih trideset do četrdeset godina *izrađivati novo zamjensko izvorno gradivo* i na taj način produljivati (konzervirati) sačuvano fizičko stanje, tj. kvalitetu slikovnog i zvučnog zapisa filmskih djela na filmskoj vrpci u boji i na crno-bijeloj podlozi, ali na boljoj i kvalitetnijoj filmskoj podlozi (sada na primjer na poliesterskoj filmskoj vrpci).[3]

Projekt restauracija hrvatske filmske baštine zasniva se na izrađenoj *prioritetnoj listi filmova* koje je potrebno restaurirati, a sastoji se od:

— 180 dugometražnih igranih,

— 400 animiranih i

— 1500 dokumentarnih filmova.

Projekt bi se trebao najvećim dijelom realizirati u razdoblju 1995-2015. godine. Za njegovu realizaciju potrebno je godišnje osigurati najmanje četiri milijuna eura.[4] Listu filmova

potrebno je stalno, nakon godišnjih stručnih analiza, nadopunjavati te pretpostavljamo je da će taj broj filmova na kraju realizacije projekta biti znatno veći.

Na temelju Projekta zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine[5] od Ministarstva kulture Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu kao nositelju projekta odobrena su financijska sredstva u ovim godišnjim iznosima:

1996.	1 628 000 kuna
1997.	1 600 000 kuna
1998.	1 624 000 kuna
1999.	1 500 000 kuna
2000.	1 500 000 kuna
2001.	1 800 000 kuna
2002.	1 800 000 kuna
Ukupno	**11 452 000 kuna**

Izrađeno je novo zamjensko izvorno filmsko gradivo u skladu o fizičkim stanjem originalnoga negativa slikovnog i zvučnog zapisa i vrsti podloge: inter ili dublpozitivi, inter ili dublnegativi, ton-negativi i nove sigurnosne kopije. Postupku restauracije i rekonstrukcije prethodio je *stručni pregled sveg dostupnog filmskog gradiva jednog filma* i utvrđivanje fizičkog stanja originalnog negativa slikovnog i zvučnog zapisa te zamjenskog izvornog materijala. Nakon identifikacije filmske podloge, njezine kvalitete, vrste filmske vrpce na kojoj je filmsko djelo snimljeno, određivanja vrsta sirovina na kojima je kopiran ostali materijal jednog filma, utvrđeno je fizičko stanje dublnegativa ili dublpozitiva.

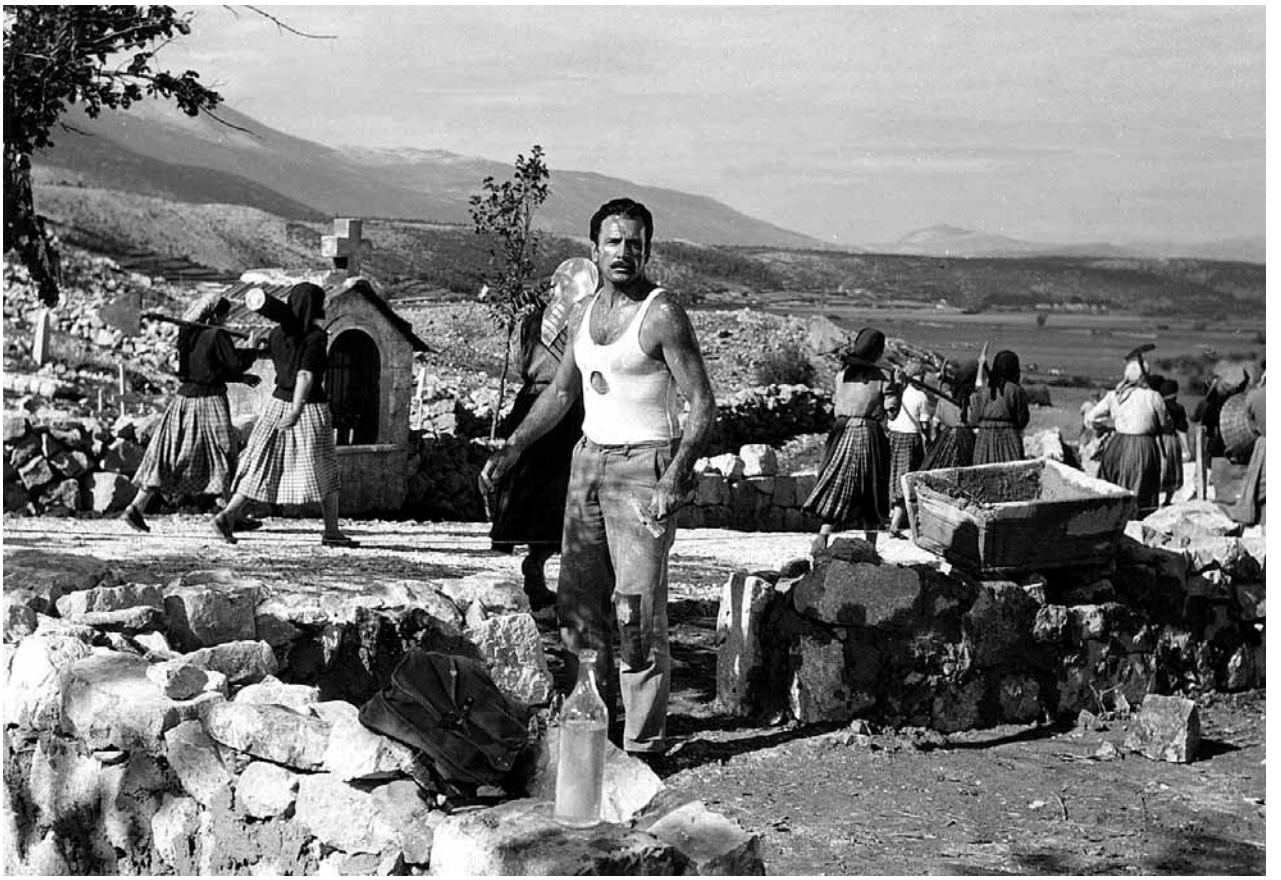
Najsloženija je zadaća odrediti kojoj generaciji filmskoga gradiva pripada neki filmski materijal, te ukupna starost sačuvanog filmskog gradiva. Zatim slijedi ručno pranje i čišćenje, popravak perforacija i emulzije, rekonstrukcija dijelova slikovnog i zvučnog zapisa, zamjena oštećenih dijelova slikovnog zapisa, nadomještanje dijelova slikovnog i tonskog zapisa koji su nedostajali i sl.[6]

Provođenjem niza fotografsko-kemijskih postupaka zaštite i restauracije trajno su zaštićeni vrijedni animirani, dokumentarni i dugometražni igrani filmovi:

1996. *Tko pjeva zlo ne misli* (K. Golik), *Breza* (A. Babaja), *H-8* (N. Tanhofer), *Carevo novo ruho* (A. Babaja),

1997. *Koncert* (B. Belan), *Imam dvije mame i dva tate* (K. Golik), *Rondo* (Z. Berković), *U gori raste zelen bor* (A. Vrdoljak), *Lisice* (K. Papić), *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (K. Papić),

1998. *Djevojka i hrast* (K. Golik), *Samo ljudi* (B. Bauer), *Svoga tela gospodar* (F. Hanžeković), *Pustolov pred vratima* (Š. Šimatović), *Događaj* (Vatroslav Mimica), *Živa istina* (T. Radić), *Život sa stricem* (K. Papić), *Sokol ga nije volio* (B. Schmidt), *Glembajevi* (A. Vrdoljak) i *Krhotine* (Z. Ogresta),



Cesta duga godinu dana G. de Santisa (1958)

1999. *Družba Pere Kvržice* (V. Tadej), *Vuk samotnjak* (O. Gluščević), *Milijuni na otoku* (B. Bauer), *Ne okreći se sine* (B. Bauer), *Druga strana medalje* (F. Hadžić),

2000. *Opsada* (B. Marjanović), *Martin u oblacima* (B. Bauer), *Sinji galeb* (B. Bauer), *Vlak bez voznog reda* (V. Bulajić), *Zastava* (B. Marjanović),

2001. *Vlak u snijegu* (M. Relja), *Ponedjeljak ili utorak* (V. Mimica), *Izbavitelj* (K. Papić), *Nije bilo uzalud* (N. Tanhofer), *Deveti krug* (F. Štiglic), *Izgubljena olovka* (F. Škubonja), *Abeceda straha* (F. Hadžić), *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica),

2002. *Cesta duga godinu dana* (G. De Santis), *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer), *Licem u lice* (B. Bauer), *Opasan put* (M. Relja), *Nedjelja* (L. Zafranović), *Kud puklo da puklo* (R. Grlić), *Okupacija u 26 slika* (L. Zafranović) i *Kronika jednog zločina* (L. Zafranović).

Složenim postupkom zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmskoga gradiva dijelom je poboljšano ukupno stanje slikovnog i zvučnog zapisa navedenih filmskih djela, za 20-40 posto, ovisno o fizičkom stanju originalnog negativa. Tako se produljuje život restaurirana i rekonstruirana filmskog djela na novoj stabilnijoj i otpornijoj filmskoj vrpci (poliester) za sljedećih 100-150 godina, ovisno o uvjetima trajne pohrane. Primjeri animiranog filma u boji *Crvenkapica* iz 1954. godine ili filma *Breza* snimljena u boji 1966. godine, a restauriranih 1996. godine, pokazali su da su neki filmovi, inače čuvani u lošim i neadekvatnim uvjetima za pohranu filmskog gradiva (visoka vlaga i temperatura, te velike temperaturne razlike ljeti i zimi), uspjeli preživjeti više od trideset godina, neki čak i više od četrdeset godina.[7] To su u našoj, ali i europskoj filmskoj praksi izuzeci.

Pojedinačni primjeri cjelovite restauracije filmskog gradiva (primjenom fotografsko-kemijske metode)

Ovom dijelu članka o pojedinačnim primjerima zaštite i restauracije Nacionalne filmske zbirke svrha je dati potpun uvid i informacije o utvrđivanju metoda u identifikaciji fizičkoga stanja filmskoga gradiva, o izabranim metodama ovisno o otkrivenim raznovrsnim oštećenjima filmske vrpce, zatim o odgovarajućim laboratorijskim postupcima koji trebaju tako zaštićeno filmsko gradivo u poboljšanu stanju sačuvati za sljedećih 100-150 godina. Većini je europskih filmskih arhiva i dalje zbog cijene koštanja digitalne restauracije dugometražnih igranih filmova (oko milijun BP ili 1-3 milijuna USD) dostupna jedino fotografsko-kemijska metoda zaštite i restauracije filmskoga gradiva, pa se eksplikacija i analiza mjera zaštite i restauracije izvodi upravo na analizi provođenja i primjeni te i niza srodnih metoda.

Njezina primjena traži izvrsno interdisciplinarno obrazovane filmske arhiviste, restauratore, filmske tehnologe, djelatnike u filmskom laboratoriju, uz temeljite pripremne radove, prilagođavanje laboratorijske opreme uz višestruku izradbu proba, tj. razvijanje manjih dijelova filmske vrpce, koje trebaju pomoći u očitavanju i pronalaženju adekvatnog svjetla i nijansi boje jer sva je dokumentacija o laboratorijskoj obradi filmskoga gradiva u razdoblju od 1969. do 1980. uništena nebrigom radnika laboratorija Jadran filma.[8]

Dugometražni igrani filmovi

a) *Breza*, 1966.

Godine 1996, nakon petnaest godina, trebalo je nanovo zaštititi film *Breza* redatelja Ante Babaje. Stručnom analizom utvrđeno je da je čuvanje originalnih negativa u neodgovarajuće opremljenim filmskim spremištima Jadran filma na ljetnim temperaturama višim od 30°C i 80 posto RV, a zimi na oko 5°C i 60-80 posto RV, dovelo do njihova ubrzana propadanja i razgradnje filmske vrpce. Pravo je čudo da je sačuvana kvaliteta slikovnog zapisa originalnog negativa, koji je bio u kameri prilikom snimanja filma, nakon što je bio pohranjen u navedenim uvjetima i izložen iznimno ekstremnim razlikama temperature više od dvadeset godina.

Temeljitim pregledom kvadrat po kvadrat originalnoga negativa filma *Breza,* filmska vrpca Eastman Kodak color, utvrđeno je da je pun teških mehaničkih oštećenja, popucane su perforacije, velika su oštećenja na emulziji, ali i na podlozi filmske vrpce, oštećenja od gljivica, blank umjesto slikovnoga zapisa u dužini 8 kvadrata, proces razgradnje boje, filmska vrpca suha, krhka, sklona pucanju.

Na sačuvanom interpozitivu prve generacije, koji je stariji od trideset godina, započeo je *proces razgradnje boje,* utvrđeno je oštećenje emulzije, istrošenost filmske vrpce. Ton-negativ u vrlo je lošem fizičkom stanju. Zaključeno je da je nakon popravka, čišćenja, rekonstrukcije dijelova filma koji nedostaju (izradbom novog internegativa filma koji je umontiran na mjesto gdje je u filmu bio blank) i pranja filmske vrpce potrebno fotografsko-kemijskim postupkom i uporabom metode mokrog kopiranja iz originalnog negativa izraditi novi interpozitiv. Iz sigurnosne kopije izrađen je novi ton-pozitiv. U skladu s dobivenim sredstvima potrebno je iz pripremljenoga ton-pozitiva izraditi novi ton-negativ. Izrađena je nova sigurnosna kopija.

Pregledom filmske vrpce originalnoga negativa filma *Breza* nađeni su nalijepljeni startovi na talijanskom jeziku. To ukazuje na činjenicu da je originalni negativ filma bio čak poslan u Italiju radi izradbe materijala za umnožavanje, što je protuzakonito. Restauracija toga filmskog djela bila je moguća jer je na početku rada *Hrvatska kinoteka pravodobno izradila sigurnosnu kopiju i interpozitiv filma*. Sigurnosna kopija omogućila je i adekvatnu rekonstrukciju tonskoga zapisa. Sav novi restaurirani zamjenski izvorni materijal i tonska kopija nose u sebi tragove vremena. Mokri postupak poboljšava fizički izgled slikovnog zapisa jer smanjuje manja mehanička oštećenja. Izabranim laboratorijskim postupcima u određenom postotku djelomično su osvježene izblijeđene boje.

Fotografskokemijskom metodom zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmu *Breza* popravljena je kvaliteta slikovnog zapisa 20-30 posto, produljeno je trajanje filmskog djela na novoj stabilnijoj i kvalitetnoj poliesterskoj filmskoj vrpci za sljedećih 100-150 godina. Omogućena je njegova nesmetana uporaba i prikazivanje izradbom i novog internegativa iz kojeg se može izraditi potreban broj tonskih kopija. Origi-

Breza A. Babaje (1967)

nalni negativi slike i tona više ne mogu poslužiti bilo kakvoj funkciji izradbe zaštitnog filmskog gradiva.

Hrvatska kinoteka čuvat će i nadalje teško oštećene i neuporabljive originalne negative tog, ali i ostalih restauriranih filmskih ostvarenja, kao izvorne artefakte tih filmova. *Taj i niz drugih filmova iz hrvatske filmske baštine ukazuje na činjenicu da filmski arhivist u radnom vijeku može određeni film zaštićivati najmanje dva, ali često i tri ili četiri puta.* Za film *Breza* to se moralo raditi u četiri navrata: dva puta rađene su sigurnosne kopije,[9] dva puta interpozitivi i jedan internegativ. Zaštita dugometražnog igranog filma *Breza* detaljno i stručno provedena u samo dvadeset godina iznosila je:

Izradba 2 sigurnosne kopije	45 760,00 kuna	(12 202 DM)
Izradba 2 interpozitiva	171 600,00 kuna	(45 760 DM)
Izradba internegativa	75 400,00 kuna	(20 107 DM)
Ukupno:	**292 760,00 kuna**	**(78 069 DM)**

(Vrijednost marke tada je iznosila 3,72 kune.)

b) *Tko pjeva zlo ne misli*, 1970.

Godine 1996. u potpunosti je zaštićen i restauriran film *Tko pjeva zlo ne misli,* redatelja Kreše Golika. Originalni negativ snimljen je na filmskoj vrpci Eastman color. Pregledom kvadrat po kvadrat filmske vrpce originalnoga negativa ustanovljeno je da je puna mehaničkih oštećenja, *lijepljena selotejpom,* što ima za rezultat mrlje i oštećenja pokrajnjih kvadrata, *velikim je dijelom izblijedjela (fading of colour film track).*[10] Vidljiva su oštećenja i *neujednačenost emulzije* u 2, 3, i 4. roli. Titra gustoća slike u svijetlim dijelovima kadra zbog neadekvatno upotrijebljene rasvjete pri snimanju filma. Na počecima rola ukopirana je prašina, preslikani su ostaci selotejpskih spojnica. U 6. roli oštećeno je 6 kvadrata.

Iz popravljenog, očišćenog, rekonstruiranog (oštećeni kvadrati iz 6. role izvađeni su, iz kopije je napravljen novi internegativ tog dijela filma, koji je umontiran u originalni negativ) i opranog originalnog negativa napravljena je nulta kopija, a nakon korekcije i očitanja svjetla izrađen je novi interpozitiv. Sačuvani internegativ izblijedio je i nije se mogao uporabiti za izradbu kopije, tako da je ona morala biti načinjena od originalnog negativa. Iz gore iznesenog vidljivo je da je pri zaštiti oba filma primijenjena metoda restauriranja fotografskokemijskim postupkom, ali i *rekonstrukcija dijelova koji nedostaju.* Film je na taj način trajno zaštićen, a originalni negativ slike čuva se samo kao artefakt filma. U slu-

čaju potrebe izradbe većeg broja kopija od novog interpozitiva izradit će se internegativ, što pruža mogućnost izradbe velikog broja kopija, u našom uvjetima 20-30 novih kopija, a u inozemnim laboratorijima uz postupak mokrog kopiranja na novim suvremenim strojevima i do 200 kopija.[11]

c) *Lisice*, 1969.

Tijekom 1996. detaljno je pregledan sav dostupan filmski materijal filma *Lisice* redatelja Krste Papića. Originalni negativ snimljen je na crno-bijeloj filmskoj vrpci Eastman Kodak. Analiza fizičkog stanja filmske vrpce originalnog negativa pokazala je uznapredovali proces *razgradnje emulzije,* koji je posebno uočljiv s vidljivim oštećenjima u 6. roli filma, u obliku mrlja. Zbog starosti, filmska vrpca sa slikovnim zapisom *počela je gubiti gustoću i kontrasnost*. Od originalnog negativa mokrim postupkom izrađena je nova nulta kopija, koja je uz naknadne korekcije omogućila izradbu kvalitetnog kombiniranog dublpozitiva.

Ton-negativ filma, 4. i 6. rola, imale su velike napuknute dijelove, lijepljeni su selotejpom. Uz pomoć nove tonske kopije *rekonstruiran je tonski zapis,* prethodno očišćen od 'natruha' vremena i na poliesterskoj filmskoj vrpci izrađen je novi ton-negativ. Sačuvani kombinirani dublnegativ prve generacije pun je mehaničkih oštećenja, stariji od dvadeset godina i neuporabljiv.

d) *Rondo*, 1966.

Godine 1997. temeljito je pregledano sve sačuvano filmsko gradivo filma *Rondo* redatelja Zvonimira Berkovića. Film je snimljen na negativu Eastman Kodak. Vidljive su promjene emulzije, disanje slike, *neravnomjerene promjene gustoće*, 'disanje gustoće'. Sačuvani kombinirani dublpozitiv stariji je od trideset godina, emulzija gubi kontrasnost i slika blijedi, oštećene su perforacije. Filmska vrpca originalnog negativa popravljena je na način da je na mjestima *ručno pod lupom lijepljena emulzija na podlogu,* što zahtijeva minuciozan i precizan rad filmskog restauratora (Ernest Gregl). Nakon čišćenja i pranja mokrim postupkom izrađena je nulta tonska kopija te nakon ponovnog očitanja kombinirani dublpozitiv koji zamjenjuje neuporabljivi originalni negativ. Ton-negativ također je velike starosti, istrošen i krpan, djelomično ima gljivica, tako da je od nove tonske kopije na poliesterskoj filmskoj vrpci izrađen novi ton-negativ.

Zaključak: za ovaj film cjelovitom restauracijom izrađen je novi kombinirani dublpozitiv, novi ton-negativ, te sigurnosna kopija. Jedna nekontrolirana uporaba originalnoga negativa filma, zbog na mjestima razdvojene emulzije, dovela bi do njegova potpunog uništenja i ne bi bilo moguće kvalitetno ga zaštititi, restaurirati i sačuvati sve dragocjene informacije koje u sebi ima originalni negativ, koji je bio u kameri,[12] jer bi se kombinirani dublpozitiv morao raditi od jedino preostale sigurnosne kopije, koju je Hrvatska kinoteka izradila sredinom osamdesetih godina. *To bi bitno umanjilo kvalitetu slike jer bi bila riječ o petoj generaciji filmskog gradiva.*

Primjer zaštite i restauracije *Ronda* pokazuje zašto filmski arhivi ustrajavaju na *pravodobnom predavanju originalnog negativa i ton-negativa nacionalnom filmskom arhivu,* koji će

Tko pjeva zlo ne misli K. Golika (1970)

stalnim nadzorom, stručnim pregledima spriječiti nekontroliranu i nestručnu uporabu originalnog negativa i istodobno poduzeti potrebne postupke u zaštiti i restauraciji nekoga filmskog djela.

e) *Imam dvije mame i dva tate*, 1968.

Film redatelja Kreše Golika *Imam dvije mame i dva tate* snimljen je na filmskoj vrpci Eastman color. Godine 1997. temeljito je pregledan i ustanovljeno je da je proces gubitka boje originalnog negativa uhvatio maha, tako da je u pojedinim dijelovima došao do faze da je na filmskoj vrpci *ostala samo crvena boja*. Na negativu su uočljive preslikane selotejpske spojnice, teško je *oštećena emulzija, uz velika mehanička oštećenja*. Odlučeno je od popravljenog originalnog negativa, slikovno u boljem stanju od sačuvanih internegativa i interpozitiva, koji je očitan na kolor-analizatoru, mokrim postupkom napraviti novu nultu tonsku kopiju na temelju koje je napravljena korekcija očitanja svjetla. Nakon toga prišlo se mokrim postupkom izradbi novog interpozitiva.

Internegativ stariji od dvadeset godina bio je podnaslovljen engleskim jezikom i spojen, izvan svih standarda rada na negativ-materijalu, u 600-metarske role. U pojedinim dijelovima slike nedostaju kraći dijelovi slike, pri rastavljanju i rekonstrukciji filma u 300-metarske role na tim mjestima gdje nedostaje dio slikovnog zapisa stavljen je blank. To je učinje-

Lisice K. Papića (1969)

no da bi se za deset ili dvadeset godina moglo ustanoviti koje su sve vrste oštećenja bile nazočne u filmskoj vrpci originalnog negativa. Taj rekonstruirani i restaurirani internegativ trajno je pohranjen kao jedan od artefakata filma.

Sačuvan je i interpozitiv filma *Imam dvije mame i dva tate,* stariji od dvadeset godina s istim oštećenjima koje ima i originalni negativ, s jakim mehaničkim oštećenjima na emulziji. Boje su potpuno izblijedjele, što u svim navedenim slučajevima potvrđuje filmskim restauratorima poznatu činjenicu da je ipak najdulji vijek trajanja originalnih negativa, da je *maksimalni vijek trajanja interpozitiva do dvadeset godina, a internegativa do petnaest godina*.

Ton-negativ filma bio je izrađen u Velikoj Britaniji, vjerojatno radi prodaje filma u inozemstvu, nije sačuvan originalni ton-negativ izrađen u našoj zemlji. I on je bio, kao i internegativ, spojen u 600-metarske role. Malo je eksploatiran i u relativno je dobru stanju bez većih mehaničkih oštećenja. Rastavljen je na 300-metarske role i prilagođen za kopiranje s originalnim negativom ili interpozitivom. Za dijelove na počecima pojedinih rola gdje je nedostajao dio tona izrađen je novi ton-negativ koji je umetnut u navedene role ton-negativa. Nadalje, pored popravljanja originalnog negativa, popravljanja svjetla i boje filma da bi se izradili novi interpozitiv i sigurnosna kopija filma, *rekonstruiran je i tonski zapis*.

f) *Lov na jelene*, 1972.

Film *Lov na jelene* redatelja Fadila Hadžića djelomično je zaštićivan i restauriran 1991. godine jer je jedan od rijetkih hrvatskih dugometražnih igranih filmova za koji su *izgubljeni originalni negativ slikovnog i tonskog zapisa (jedna od posljedica stečaja i prestanka rada agilnoga producenta Filmskog autorskog studija — FAS)*. U toj prvoj fazi zaštite izrađen je kombinirani dublnegativ i sigurnosna kopija na osnovi jedine preostale filmske kopije.

Godine 1997. u ponovnom pregledu i ocjeni učinjenih faza zaštite ovog filma, budući da zbog nedostatka novca 1991. godine nije do kraja završena njegova zaštita i restauracija, izrađena je nova sigurnosna kopija na filmskoj vrpci finog zrna. Od postojeće sačuvane kopije filma, koja ima karakteristike dublpozitiva, naknadno će se izradit novi kombinirani dublnegativ. To je učinjeno 1998. godine. Godine 1991. u Jadran filmu nije bilo moguće nabaviti Eastman Kodakovu crno-bijelu filmsku vrpcu, pa je sigurnosna filmska vrpca iskopirana na nekvalitetnijoj ORWO filmskoj vrpci koja ne jamči trajniju zaštitu navedenog filma. *To je bila treća intervencija u zaštiti tog filmskog djela*.

Imam dvije mame i dva tate K. Golika (1967)

g) *Živa istina*, 1972.

Film *Živa istina* redatelja Tomislava Radića izvorno je snimljen na 16 mm vrpci. Od *originalnog negativa na 16 mm vrpci sačuvano je samo pet rola filma*. Riječ je o producentu Filmski autorski studio (FAS), čiji su filmovi nakon stečaja, zbog neprimjerene pohrane i dostupnosti materijala,[13] doživjeli svakojake sudbine jer je vrlo dugo trajao put do njihova dolaska u filmska spremišta Hrvatske kinoteke. Postoje sačuvani dublnegativ i ton-negativ na 35 mm vrpci te sigurnosna kopija koju je izradila Hrvatska kinoteka. U dublpozitivu nedostaju 1. i 2. rola, suh je, nema najavnicu (špicu) ni kraj filma.

Potkraj 1998. odlučeno je od dublnegativa napraviti nultu tonsku kopiju. Početkom 1999. godine nabavljena je Eastman Kodakova crno-bijela filmska vrpca s finim zrnom i uz pomoć dublnegativa nakon niza očitanja i proba izrađen je kombinirani dublpozitiv. Nakon toga prišlo se izradbi i kvalitetne sigurnosne kopije. Bez potpune restauracije *Živa istina* ne bi bila trajno zaštićena, ne bi se bez rizika mogla adekvatno prezentirati javnosti ni upotrebljavati u obrazovne, znanstvene i druge svrhe.

Taj dugometražni igrani film snimljen 1972. primjer je kako je teško restaurirati filmove kojima je izgubljen originalni izvorni materijal. Koliko truda, strpljiva rada i niza laboratorijskih postupaka i proba treba napraviti da bi se na kraju, gotovo nakon godinu dana, dobila najbolja moguća kvaliteta slikovnog i zvučnog zapisa. *Zaseban je problem kad filmsko djelo koje ste odlučili zaštititi i restaurirati nije izvorno snimljen na formatu 35 mm,* jer to je još jedna otežavajuća okolnost koja nužno vodi do slabijega konačnog rezultata. Vidljiv je na projekciji filma jer dobili smo slikovni zapis većeg zrna, manje gustoće i kontrasnosti. Da bismo određeni film trajno zaštitili filmski arhivisti i filmski tehnolozi moraju pristajati i na ovakve rezultate, jer oni su u određenom trenutku jedino mogući.

h) *Vlak bez voznog reda*, 1959.

Dugometražni igrani film *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića izvorno je snimljen na 35 mm filmskoj vrpci. Na emulziji ima dosta mehaničkih oštećenja i utisnute nečistoće. Zbog prevelike uporabe originalnog negativa za izradbu dubl-pozitiva, ali očigledno i određenog broja tonskih kopija, da bi se pokrila nastala mehanička oštećenja, filmska je vrpca matirana jer u to doba još nije bio otkriven postupak mokrog kopiranja *(wet gate)*.

Samo matiranje originalnog negativa izvedeno je nekvalitetno pa su vidljivi nepokriveni dijelovi filmske vrpce u obliku

točkica. Originalni negativ slikovnoga zapisa koji je bio u kameri suh je i krhak, filmska vrpca izgubila je elastičnost. Perforacije su mjestimično popravljane i započeo je proces blijeđenja slikovnog zapisa *(fading of the colour)*.

Zaštita, restauracija i rekonstrukcija antologijskoga djela hrvatske kinematografije započela je u studenom 2000. Budući da nije sačuvana dokumentacija u laboratoriju Jadran filma u kojem je film obrađivan nakon snimanja koja bi dala cjelovit uvid u tehnološki postupak pri razvijanju, nisu sačuvana očitanja svjetla, moralo se prijeći na nova očitanja na kolor-analizatoru crno-bijele tonske kopije mokrim postupkom kopiranja. Na toj novoizrađenoj kopiji koja je temelj za dalje postupke restauracije uočeno je da pojedini kadrovi nemaju potreban stabilitet, slika se pri projekciji trese (više u: 1, 2, 11, i 13. roli te nešto slabije u rolama 3, 4 i 5). Uzrok toj pojavi sasušenost je perforacija, tj. skraćen je perforacijski korak zbog matiranja filmske vrpce, zbog čega dolazi do njezina bržeg isušivanja i ukrućivanja, uz neadekvatne uvjete čuvanja i starost filmske vrpce. Originalni negativ zbog te pojave koju zbog matiranja i neprimjerena čuvanja možemo identificirati kao jednu od posljedica povećane kiselosti filmske vrpce *(vinegar syndrome)* dolazi do sužavanja i deformacije perforacije filmske vrpce i konačni je rezultat da originalni negativ više nije mogao biti uporabljen jer nije mogao proći kroz zupčanike stroja za kopiranje bez trzaja. Vizualno se to pri projekciji manifestira kao trešnja filmske slike na ekranu. Svako projiciranje ili uporaba pri kopiranju tako oštećena originalnog negativa prijetilo je njegovim teškim fizičkim oštećivanjem ili uništenjem (trganjem filmske vrpce). Iz originalnog negativa nije bilo moguće nastaviti dalje postupke zaštite i restauracije, tj. bilo izradbe nove tonske kopije ili kombiniranog dublpozitiva.

Kombinirani dublpozitiv, stariji od četrdeset godina, ima također mehanička oštećenja jače i slabije uzdužne ogrebotine na emulziji. Vidljiv je početak nastanka plijesni, slikovni zapis blijedi, perforacija je mjestimično oštećena. I pored svih ovih tehničkih oštećenja kombinirani dublpozitiv prihvatljiv je uz primjenu mokrog postupka za izradbu novog kombiniranog dublnegativa. Nakon niza očitanja svjetla i izradbi proba, u prosincu 2000. mokrim postupkom izrađen je novi kombinirani dublnegativ.

Ton-negativ filma jako je eksploatiran, ima dosta ogrebotina čak i po dijelu filmske vrpce sa zvučnim zapisom. Vrpca je suha i krhka. U nekim rolama krpana je perforacija, ima i spojnica. Ton-negativ iskorišten je nakon pranja i popravljanja za izradbu nove tonske kopije. Treba pripomenuti da su

Vlak bez voznog reda V. Bulajića (1959)

prilikom izradbe tonske kopije od originalnog negativa zbog trešnje filmske slike rekonstruirani (zamijenjeni) ti dijelovi filma na način da je nova prva rola u cjelini izrađena od kombiniranog dublnegativa; korigirani su te rekonstruirani dijelovi unutar druge role, korekture i rekonstrukcija u jedanaestoj roli, u dvanaestoj roli na početku te cijela trinaesta rola filma.

Mukotrpan posao rekonstrukcije dijelova oštećene filmske vrpce učinjen je da bi se dobila kvalitetna tonska kopija koja je poslužila kvalitetnijoj izradbi, očitanju svjetla i ujednačavanju slikovnog zapisa za izradbu kombiniranog dublnegativa, što je laboratorijski dovršeno 26. lipnja 2001. Samo zahvaljujući stručnosti, upornosti i znanju filmskih tehnologa gospodina Ernesta Gregla i inž. Emilije Guštin Müller, bilo je moguće provesti te složene postupke zaštite ovoga filmskog djela.

Kao voditelj projekta, s ostalim članovima tima odobrio sam sve navedene postupke i metodologiju zaštite i rekonstrukcije, te utvrdio da zbog gore iznesenih razloga nije bilo moguće sačuvati i prenijeti sve informacije iz originalnog negativa i izraditi novi kombinirani dublpozitiv. Originalni negativ slikovnog zapisa čuva se kao artefakt filmskoga djela.

Novi izrađeni kombinirani dublnegativ na kvalitetnoj poliesterskoj filmskoj vrpci Eastman Kodak (Fine Grain Duplicating Negative Film, tip 5234) zamijenio je originalni negativ i na taj način vrijedno filmsko djelo sačuvano je za buduće generacije gledatelja i istraživača. Omogućena je izradba velikoga broja filmskih kopija i prijenos na elektronske medije.

Zaštita *Vlaka bez voznog reda* pokazuje do kojih posljedica može dovesti nepoštivanje standarda u uporabi i čuvanju filmskoga gradiva:

1. riječ je o nepoštivanju standarda u uporabi originalnog negativa (najviše 4-5 puta),

2. ukazuje na teške (gotovo nepremostive) posljedice koje izaziva matiranje filmske vrpce za restauraciju takve filmske vrpce,

3. jedan je od primjera rjeđih oblika deformacije filmske vrpce do kojih dolazi zbog čuvanja originalnog negativa u previsokoj vlazi, ekstremno visokim i niskim temperaturama (deformacija i sužavanje perforacija).

i) *Nedjelja*, 1969.

Film *Nedjelja* (Lordan Zafranović, 1969) snimljen je dijelom na nestabilnoj filmskoj vrpci Ilford, a dijelom na, također nestabilnoj, filmskoj vrpci Ferrania. Pregledom originalnog negativa utvrđeno je da originalni negativ ima mehanička oštećenja, i to na počecima rola i na podlozi filmske vrpce. Emulzija je većim dijelom dobro sačuvana. Za 11. rolu (posljednju rolu filma) nije sačuvan izvorni materijal pa je odlučeno od sačuvane filmske kopije rekonstruirati dio koji nedostaje na način da je 20. rujna 2002. izrađen novi internegativ i novi ton-negativ, a mokro kopiranje pomoglo je da se pokrije velik dio mehaničkih oštećenja na uporabljenoj kopiji.

Nisu pronađeni drugi izvorni materijali ovog filma (dublpozitiv ili dublnegativ) pa pretpostavljamo da nisu ni izrađeni. Uz pomoć originalnoga negativa, koji je snimljen na crno-bijeloj filmskoj vrpci, nakon pranja, čišćenja masnoća i prašine, popravljanja filmske vrpce, perforacija i spojnica, 13. rujna 2002. izrađena je tzv. nulta (0) kopija, jer nisu sačuvana očitanja ni podaci o tehnološkoj obradi filma. Četvrtog listopada 2002. izrađena je i nova jedanesta rola, koja je prema redateljskoj koncepciji posve crvena, dakle na filmskoj vrpci u boji. Korekcijska kopija prvih deset rola na crno-bijeloj filmskoj vrpci izrađena je 24. rujna 2002. Novi kombinirani dublpozitiv izrađen je 3. listopada 2002. uz primjenu laboratorijskoga postupka mokrog kopiranja. Novi kombinirani dublnegativ izrađen je 30. listopada 2002. od prve do desete role filma.

Ovo je filmsko djelo trajno zaštićeno izradbom novoga zamjenskog izvornog materijala: kombiniranog dublpozitiva i kombiniranog dublnegativa; rekonstruirana je i posljednja jedanaesta rola filma u skladu s režijskom koncepcijom.

Ton-negativ *Nedjelje* ima zvučni zapis s obje strane filmske vrpce (role od 1 do 10), previše je rabljen, ali bez većih mehaničkih oštećenja, osim u rolama devet i deset u kojima je mjestimično oštećena perforacija. Za jedanaestu rolu, kao što sam već naveo, izrađen je novi ton-negativ od sačuvane tonske kopije, jer izvorni ton-negativ nije sačuvan.

Zaštita i ovog filmskog djela, kao i drugih restuariranih djela iz hrvatske filmske baštine, izrađena je na novoj kvalitetnoj Eastman Kodak poliesterskoj filmskoj vrpci. Treba naglasiti da fotografsko-kemijski laboratorijski postupak kod većih oštećenja filmske vrpce ne može pokriti sva oštećenja. To je moguće vrlo djelotvorno ostvariti skupim i još nedostupnim postupkom digitalne restauracije. Dio mehaničkih oštećenja u manjem broju prenesen je u zašiti filma *Nedjelja* i na nove zamjenske izvorne materijale. Stanje slikovnoga zapisa ovog filmskog djela poboljšano je 20-30 posto. Fotografskokemijski postupci zaštite i restauracije osim što su zaštitili to i druga navedena filmska djela za već spomenutih 100-150 godina istodobno omogućuju naknadnu digitalnu restauraciju kad ona bude dostupna i europskim filmskim arhivima.

Animirani filmovi

Razmatranjem pojedinačnih primjera restauracije i rekonstrukcije dugometražnih igranih filmova od 1996. do 2002. dan je uvid u osnovne metode te postupke zaštite i restauracije filmskog gradiva fotokemijskom metodom. Naveden je niz različitih poteškoća u restauraciji filmskoga gradiva, koje su proizašle iz raznovrsnih oštećenja filmskoga gradiva, zbog neadekvatne pohrane, nepoštivanja standarda u uporabi originalnoga filmskog gradiva. Iz pojedinačnih primjera zaštite i restauracije filmova, precizno i transparentno mogu se sagledati mogućnosti, ali i ograničenja te metode, ovisno o stupnju oštećenja izvornoga filmskog gradiva. Analiza je provedena s podjednakim naglaskom na zaštitu i restauraciju filmskog gradiva snimljena na filmskoj vrpci u boji, kao i na filmsko gradivo snimljeno na crno-bijeloj filmskoj vrpci.

U ovom dijelu poglavlja, posvećenom restauraciji animiranih filmova, analiziraju se poduzete mjere zaštite i restauracije na filmskom gradivu u boji, nastalu na samom početku

uporabe filmske vrpce u našoj zemlji, od polovice pedesetih do kraja šezdesetih godina. *Pravo je čudo da je velik dio animiranih filmova, o kojima je riječ, 'preživio' tako dugo razdoblje, više od četrdeset godina, uz besprimjernu komercijalnu eksploataciju i nekontroliranu uporabu originalnih negativa te neodgovarajuće uvjete pohrane*. Navedeno filmsko gradivo po svojoj estetskoj vrijednosti pripada u vrh svjetske filmske baštine.

Potrebno je na temelju stečenog iskustva u restauraciji filmskoga gradiva iz toga razdoblja dovesti u pitanje tvrdnje pojedinih istraživača koji u svojim predavanjima na simpozijima, stručnim napisima bez adekvatnog znanstvenog istraživanja, izriču tvrdnju da su filmske vrpce iz tog vremena, Gevacolor, Agfa Geavert i Ferrania, bile mnogo lošije od Eastman colora.[14] Primjeri sačuvanih filmova iz zbirke hrvatskog animiranog filma pokazuju da to nije točno.

Točnije i utemeljenije odgovore dobit ćemo sljedećih godina nakon pokretanja istraživačkog projekta iza kojeg stoje filmski tehnolozi i restauratori i ugledni znanstveni istraživači iz Tehničke komisije Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), Filmoteke Espagnole, GAMMA grupe, Instituta za plastiku u Madridu i Istraživačkog centra u Manchesteru. *Znanstveni je zadatak ispitati sve filmske podloge (sirovine) na kojima su snimani filmovi tijekom proteklih 107 godina*,[15] *a toliko je i godina zakašnjenja i nedostatnih saznanja koja nisu pomogla u pravodobnom restauriranju filmskoga gradiva*.

a) *Crvenkapica*, 1954.

U opisu izabranih animiranih filmova koji su cjelovito restaurirani posebno mjesto zauzima *prvi animirani film u boji Crvenkapica* i istodobno prvi film u boji snimljen u Republici Hrvatskoj. Film je to najplodnijega redatelja animiranih filmova iz tog razdoblja, Nikole Kostelca. Snimljen je na filmskoj podlozi u boji Gevacolor, proizvodu belgijske tvrtke Gevaert, koja je, nakon objavljivanja njemačkih patenata 1947. godine, počela proizvodnju filmske vrpce za negativ, pozitiv i preokretni materijal prema metodi Agfacolora.[16]

Originalni negativ filma izdržao je više od četrdeset godina i logično je da je filmska vrpca zbog neadekvatnih uvjeta pohrane *suha, krhka, puna mehaničkih oštećenja,* na mjestima se *odvaja emulzija od podloge,* nedostaju pojedini kvadrati, pronađen je *blank umjesto filmske vrpce* sa slikovnim zapisom. *Preteže ljubičasta boja*. *Nije sačuvan ni jedan drugi zamjenski izvorni materijal*.

Originalni negativ tražio je strpljivo i dugotrajno popravljanje, ručno je lijepljena emulzija, sređivana i popravljana perforacija da bi se originalni negativ osposobio da može proći kroz stroj za kopiranje. Iz restauriranog originalnog negativa nakon očitanja svjetla na kolor-analizatoru izrađena je mokrim postupkom u svibnju 1997. nova tonska kopija. Ona djelomično nosi na sebi oštećenja nastala u proteklih četrdesetak godina, koja nije bilo moguće pokriti mokrim postupkom kopiranja. To su ukopirane nečistoće i oštećenja u originalnom negativu u obliku mrlja i točkica, što će se moći ukloniti u sljedećoj fazi restauracije uporabom digitalne tehnologije. Nakon korekcije i očitanja svjetla uporabom nove tonske kopije izrađen je novi interpozitiv na najboljoj Eastmanovoj filmskoj vrpci, color intermediat, tip 5244.

Bez takva postupka restauracije, film *Crvenkapica* za dvije do tri godine bio bi potpuno uništen, nestale bi sve ključne informacije s filmske vrpce jer bi došlo do potpune razgradnje boje originalnog negativa te potpunog odvajanja emulzije i ne bi bila moguća njegova restauracija. Kad bude potrebno, moguće je izraditi internegativ i potrebni broj kopija filma. *Novi interpozitiv treba trajno pohraniti i čuvati kao da je novi originalni negativ da bi se, kad to bude moguće, mogao provesti postupak dalje restauracije*. Ton-negativ zbog starosti je potpuno istrošen, ima velik broj spojnica, krpan je i ima gljivica. Nakon što je popravljen i očišćen, izrađena je nova tonska kopija, a tijekom 1998. i novi ton-negativ.

b) *Na livadi*, 1957.

Antologijsko djelo redatelja Nikole Kostelca *Na livadi* snimljeno je na filmskoj vrpci Ferrania.[17] Originalni negativ ima mjestimično mehaničkih oštećenja, *počela je bubriti emulzija,* što ukazuje na povećanu vlagu u spremištu u kojem je film čuvan, ali i na *proces razgradnje emulzije,* ima *krpane perforacije* koje su već prije bile oštećene i počeo je proces gubitka boje.

Interpozitiv koji je izradila Hrvatska kinoteka 1981. u svrhu zaštite filma u vrlo je dobru stanju, pa je od njega bilo moguće bez velikih poteškoća 1996. izraditi novi internegativ, čime je ovaj film u cijelosti zaštićen. Sačuvan je i interpozitiv prve generacije koji zbog mehaničkih oštećenja i izblijeđenih boja nije više moguće koristiti. Komisija (povjerenstvo) za izlučivanje filmskoga gradiva Hrvatske kinoteke odlučila ga je u lipnju 1997. izlučiti (uništiti).[18] Internegativ prve generacije ima slabijih mehaničkih oštećenja, i iako je stariji od dvadeset godina, odlučeno je da će se i dalje trajno pohraniti u Kinoteci.

c) *Nestašni robot*, 1956.

Animirani film *Nestašni robot* Dušana Vukotića snimljen je na filmskoj vrpci Ferrania. Originalni negativ slike pun je *jakih mehaničkih oštećenja emulzije* i filmske podloge. U vrijeme kad nije bilo postupka maskiranja oštećenja mokrim postupkom, koristila se vrsta *regeneracije filmske vrpce poliranjem*,[19] tako da ima utisnute prašine na emulziji. Filmska *vrpca je suha, kruta, istrošena, boje su izblijedjele* i ima oštećene perforacije. Na nekoliko je mjesta nađen *blank umjesto originalne negativ-filmske vrpce*.

Prvo je originalna negativ-filmska vrpca popravljena, očišćena, a iz jedne kompletne tonske kopije 35 mm za kvadrate koji su nedostajali u originalnom negativu izrađen je internegativ koji je zatim umontiran u filmsku vrpcu originalnoga negativa. Riječ je o klasičnoj *rekonstrukciji filma* uza sve druge postupke pripreme originalnog negativa za dalji proces restauriranja. Iz originalnoga negativa nakon toga napravljena je nova tonska kopija mokrim postupkom, koja velikim dijelom ima karakteristike originalnog negativa. Vidljivi su refleksi folija nastalih pri snimanju filma kvadrat po kvadrat.

Korigirani su svjetlo i djelomično boje i u srpnju 1996. izrađen je novi interpozitiv mokrim postupkom. Iz toga interpozitiva izrađen je i novi internegativ, tako da je ovaj film u potpunosti trajno zaštićen. Stari ton-negativ, prve generacije, ima jaka mehanička oštećenja, napuknuća, krpan je na više mjesta. Na osnovi takva ton-negativa nije moguće kopirati tonske kopije. Novi ton-negativ napravljen je u travnju 1996. godine iz sačuvanog crnobijelog ton pozitiva.

Ovo je primjer animiranog filma koji je pored originalnog negativa imao sačuvane: internegativ, potpuno izblijedio, s dominantnom zelenom bojom, i ton-negativ prve generacije. Komisija za izlučivanje Hrvatske kinoteke odlučila je, budući da je napravljeno sve novo zamjensko izvorno filmsko gradivo (interpozitiv, internegativ, ton-negativ i sigurnosna kopija), izlučiti internegativ prve generacije stariji od trideset godina te ton-negativ prve generacije. Originalni negativ i ton-pozitiv uz novo zamjensko filmsko izvorno gradivo trajno se pohranjuju u Hrvatskoj kinoteci.

d) *Veliki strah*, 1958.

Animirani film *Veliki strah* redatelja Dušana Vukotića *nema sačuvane ni originalni negativ slikovnog ni zvučnog zapisa*. Od sačuvanog materijala postoji internegativ kopiran na filmskoj vrpci Ferrania. Internegativ ima mehaničkih oštećenja na emulziji i podlozi, izblijedjele su boje, *mehanička oštećenja pokrivana su poliranjem,* filmska je vrpca suha i starija od trideset godina. Sačuvani interpozitiv previše je rabljen, mehanička su oštećenja na podlozi filmske vrpce, u 2. roli filma podloga je jako ogrebena, a na početku role u dužini od 9 metara ima jakih mrlja od kemikalija. Vjerojatno se pokušalo nanositi zaštitni sloj, ali taj postupak nije uspio. Interpozitiv, također prve generacije, stariji je od trideset godina.

Sačuvani interpozitiv, kao jedini izvorni materijal iz kojeg se mogao rekonstruirati film, popravljen je i očišćen, mokrim postupkom napravljen je novi internegativ. Od novoga internegativa mokrim postupkom napravljena je, nakon rekonstrukcije ton-negativa, u travnju 1997. godine nova sigurnosna kopija. Na kopiji su vidljiva oštećenja, refleksi na folijama crteža pri snimanju, ostali su na originalnom negativu, jer se snimalo bez polarizacijskih filtera. Filmska vrpca ima ukopirana mehanička oštećenja koja su prenesena s originalnog negativa na interpozitiv, s interpozitiva na internegativ, a s internegativa na sigurnosnu kopiju, jer ih mokri postupak nije uspio pokriti. Budući da film nije imao nikakav izvorni tonski zapis, novi ton-negativ napravljen je na temelju stare eksploatirane tonske kopije koja je bila kompletna. Prije prijepisa tona kopija je očišćena i popravljena.

Postupak u restauriranju filma bio je klasičan, uhodan, put u izradbi novog zamjenskog izvornog gradiva:

> *— 'stari' interpozitiv (popravak, čišćenje) — izradba proba — izradba nulte i korekcijske tonske kopije — izradba novog internegativa — izradba i rekonstrukcija ton-negativa na osnovi tonske kopije — izradba nove sigurnosne kopije.*

Zaštita i restauracija filma *Nestašni robot* jedan je od primjera ranih animiranih filmova zagrebačke škole crtanog filma kojima je na taj način produljen i 'spašen život.' U budućnosti čekaju mogućnost da se sva mehanička oštećenja i povrat boje restaurira uz pomoć digitalne tehnologije.

e) *Djevojka za sve*, 1959.

Animirani film *Djevojka za sve* redatelja Nikole Kostelca izvorno je snimljen na filmskoj vrpci Eastman color. Originalni negativ ima mehanička oštećenja, ostatke utisnute prašine, *mjehuriće od voskiranja*. *Boje su izblijedjele*. To je primjer kad su filmskom restauratoru jednostavno 'vezane' ruke jer postupak voskiranja onemogućuje čišćenje i primjenu mokroga postupka u kopiranju. Nije moguće ni pranje filmske vrpce jer bi se emulzija pretvorila u mrlje i bio bi uništen slikovni zapis filma. Film je jedino moguće djelomično restaurirati uporabom suhoga postupka kopiranja. Izrađena je nova tonska kopija, koja neizbježno nosi u sebi sva spomenuta oštećenja. Suhim kopiranjem nije moguće popraviti stanje kopije, tako da nova tonska kopija ima ukopirane bijele ogrebotine, bijele točkice i mrlje presnimljene s originalnog negativa te bitno slabiji kontrast.

Ovaj film moguće je restaurirati samo uz pomoć digitalne tehnologije, s kojom bi se odstranila mehanička oštećenja, mrlje, prljavština, popravio kontrast i vratile temeljne boje filma. Prava je sreća da zbog voskiranja nije povećana kiselost filmske vrpce (vinegar sindrom), što se najčešće događa u slučaju filmova koji su regenerirani postupkom voskiranja. Tom metodom stvarao se posebni sloj koji je pokrivao oštećenja zbog prevelike uporabe originalnog negativa.

I ova djelomična restauracija, iako stvara veliko nezadovoljstvo u stručnog tima uključena u zaštitu i restauraciju ovoga filmskog djela, spasila je taj animirani film od potpuna uništenja, konzervirala je slikovni i zvučni zapis u sadašnjem stanju. Film je, pored toga, presnimljen na mnogo kvalitetniju i stabilniju filmsku vrpcu i sljedećih godina čeka novu fazu restauriranja.

f) *Šagrenska koža*, 1960.

Animirani film *Šagrenska koža*[20] antologijsko djelo redatelja Vlade Kristla, izvorno je snimljen na filmskoj vrpci Eastman Kodak color. Originalni negativ prekomjerno je korišten, istrošen, ima *jaka mehanička oštećenja i ogrebotine uzduž pojedinih dijelova filma*. Filmska vrpca je suha, krhka, *proces gubljenja boje uznapredovao*. U travnju 1996, nakon čišćenja, pranja i popravljanja filmske vrpce na osnovi originalnog negativa mokrim postupkom izrađena je nova tonska kopija. Nakon očitanja svjetla na kolor-analizatoru i usklađivanja boja u određenom broju kadrova, mokrim postupkom izrađen je novi interpozitiv na filmskoj vrpci Eastman color tip 5244.

Novo izrađeno zamjensko izvorno gradivo u sebi sadrži prenesena teška mehanička oštećenja i ogrebotine, koje je moguće restaurirati samo uporabom digitalne tehnologije. Ton-negativ prve generacije jako je istrošen, krpan selotejpom, lomi se, više nije uporabljiv za kopiranje, stoga je napravljen novi ton-negativ na osnovi novonapravljene ton-kopije. Stari ton-negativ komisijski je izlučen. Film je u cijelosti zaštićen u sadašnjim dostupnim uvjetima fotografskokemijske metode

Šagrenska koža V. Kristla (1960)

zaštite i restauracije filmskoga gradiva, izradbom novog interpozitiva, ton-negativa i nove tonske kopije.

g) *Mala kronika*, 1962.

Animirani film Mala kronika, antologijsko djelo redatelja Vatroslava Mimice, izvorno je snimljen na Eastman Kodak color filmskoj vrpci. Originalni je negativ istrošen, previše rabljen, a proces razgradnje boje uhvatio je maha. Originalni negativ ima najavnicu (špicu) filma na engleskom jeziku, kao i natpise na nekoliko mjesta u filmu. Da bi se mogli zamijeniti, jer su dijelovi originalnog negativa na hrvatskom jeziku zauvijek izgubljeni, od starog internegativa prve generacije izrađen je novi internegativ najavnice (špice) i natpisa na hrvatskom jeziku i zatim su umontirani u originalni negativ.

Rekonstruirani su i izgubljeni dijelovi originalnog negativa. Originalni negativ očitan je na kolor-analizatoru i u travnju 1996. napravljena je nova tonska kopija mokrim postupkom kopiranja. Nakon korekcija izrađen je i novi interpozitiv na Eastman color filmskoj vrpci tipa 5244. Od zamjenskog izvornog gradiva sačuvan je spomenuti internegativ prve generacije sa špicom i natpisima na hrvatskom jeziku, a ton-negativ, iako je dosta eksploatiran, nema većih oštećenja i još je uporabljiv za kopiranje i izradbu novih tonskih kopija.

Dokumentarni filmovi

a) *Prva sječa*, 1953.

Dokumentarni film *Prva sječa* redatelja Kreše Golika *dugi se niz godina smatrao zauvijek izgubljenim*. Nakon prestanka rada Filmoteke 16 i preuzimanja čitave filmske zbirke na 16 mm vrpci, pregledom popisa kratkometražnih filmova, među kojima je bio velik broj dokumentarnih i nastavnih filmova, pronašao sam kombinirani dublnegativ 16 mm filma *Prva sječa,* kao i prvi dokumentarni film Kreše Golika *Još jedan je brod zaplovio* iz 1948. godine.[21]

Dokumentarni film *Prva sječa* izvorno je bio snimljen na crno-bijeloj filmskoj vrpci 35 mm. Filmoteka 16 kao najjači distributer filmova na 16 mm vrpci (uskom formatu), i to nastavnih, kratkometražnih i dugometražnih igranih filmova, filmove je reducirala[22] s 35 mm vrpce na 16 mm format. *Sačuvani kombinirani dublnegativ 16 mm bio je istrošen, s mehaničkim oštećenjima* na dijelu filmske vrpce sa slikov-

nim i zvučnim zapisom, suh i sklon pucanju. Nakon popravka filmske vrpce mokrim postupkom napravljena je nova crno-bijela tonska kopija na 16 mm vrpci. U travnju 1997. napravljen je od starog kombiniranog dublnegativa na 16 mm vrpci nakon očitanja svjetla uz pomoć nove kopije novi kombinirani dublpozitiv na 16 mm vrpci mokrim postupkom, da bi se pokrila mnoga mehanička oštećenja filmske vrpce. Od novoga kombiniranog dublpozitiva napravljen je novi kombinirani dublnegativ, jer stari kombinirani dublnegativ nije bilo moguće više rabiti zbog suženih (došlo je do skupljanja filmske vrpce) i oštećenih perforacija.

Od crno-bijele kopije 16 mm rekonstruiran je tonski zapis i napravljen je novi ton-negativ (35 mm). U želji da se film vrati na izvorni format 35 mm, od novoga kombiniranog dublnegativa i novoga ton-negativa iskopirana je nova crno-bijela kopija filma na formatu 35 mm, postupkom povećanja sa 16 mm na 35 mm format (*blow up*).

Pri odlučivanju o restauraciji nekoga filmskog gradiva uvijek treba imati na umu njegov originalni format na kojemu je snimljen. Iz navedenoga stručnog stajališta proistekla je i odluka da se nakon zaštite i restauracije dokumentarnog filma *Prva sječa* provedene na 16 mm formatu, jer je on jedino sačuvan, filmsko gradivo poveća na njegov izvorni format 435 mm. Shematski ta uspješno izvedena zaštita, rekonstrukcija i restauracija vrijedna, a zaboravljena dokumentarnog filma Kreše Golika[23] može se prikazati ovako:

> *stari kombinirani dublnegativ 16 mm — nulta i korekcijska tonska kopija 16 mm — novi kombinirani dublpozitiv 16 mm — novi kombinirani dublnegativ 16 mm — od crno-bijele tonske kopije 16 mm rekonstrukcija i izradba novog ton negativa — iz novog kombiniranog dublnegativa 16 mm i novog ton-negativa povećanjem (*blow up*) izradba nove tonske kopije na 35 mm filmskoj vrpci.*

Dokumentarni film *Prva sječa* trajno je zaštićen na formatu 16 mm izradbom zamjenskog izvornog filmskog gradiva i nove sigurnosne kopije:

— izradba novog kombiniranog dublpozitiva,

— kombiniranog dublnegativa, — ton-negativa i

— nove sigurnosne tonske kopije.

Izradbom tonske kopije na 35 mm filmskoj vrpci omogućena je njegova prezentacija na originalnom formatu 35 mm.

b) *Bjeloglavi sup*, 1959.

Dokumentarni film *Bjeloglavi sup* redatelja Branka Marjanovića, snimljen je na Eastman Kodak color filmskoj vrpci. Originalni negativ teško je oštećen zbog pretjeranog korištenja, druga rola djelomično je *polirana i lakirana*[24] pa su od tog postupka ostale mrlje, ima oštećene perforacije, *mrlje od vlage i gljivica,* zbog loših uvjeta pohrane. Originalni negativ velikim je dijelom izblijedio. Više nije uporabljiv za izradbu bilo kojeg filmskog materijala.

Sačuvan je i interpozitiv filma stariji od 25 godina s mehaničkim oštećenjima na podlozi i emulziji, djelomičnim gubitkom boje. Budući da je originalni negativ neuporabljiv, to je jedini izvorni materijal od kojega je je bilo moguće započeti s postupcima predviđenim u restauriranju filma. Sačuvan je i internegativ druge generacije, također stariji od 25 godina, i može se uporabiti za izradbu poneke tonske kopije.

Odlučeno je mokrim postupkom uz niz proba i očitanja od tog interpozitiva starog 25 godina izraditi novi internegativ mokrim postupkom kopiranja. Od tog internegativa izrađena je nova tonska kopija filma. Film ima neuporabljiv originalni negativ koji se čuva kao artefakt, donekle uporabljiv, popravljen i očišćen interpozitiv, novi internegativ i novu sigurnosnu kopiju.

Pri cjelovitom restauriranju određenog filma (u ovom slučaju to nije bilo moguće jer je originalni negativ neuporabljiv), uvijek treba nastojati napraviti novi interpozitiv jer on je jedini adekvatni zamjenski izvorni materijal za originalni negativ. Ni jedan voditelj programa restauracije filmskog gradiva ne može smatrati restauraciju određenog filma dovršenom ukoliko nema novi interpozitiv restauriranog filma u situaciji kad je teško oštećen i neuporabljiv originalni negativ.

Upute za budući rad na zaštiti i restauraciji filma *Bjeloglavi sup* jesu:

1. u najboljim uvjetima treba čuvati ovaj 'stari' interpozitiv i od njega uz pomoć digitalne tehnologije kad to bude moguće napraviti novi interpozitiv (dugoročna zadaća),
2. drugo je rješenje od navedenog internegativa naknadno izraditi na vrpci finog zrna (*fine grain stock*) kvalitetnu tonsku kopiju, koja će slikovnom kvalitetom nadomjestiti i preuzeti funkciju interpozitiva,
3. nakon toga slijedi logična faza u restauraciji — nakon izradbe novog internegativa slijedi kopiranje potrebnoga broja novih tonskih kopija.

Svaka zaštita i restauracija filmskoga gradiva osim trajne zaštite pojedinoga filmskog djela za konačni cilj ima učiniti filmsko gradivo dostupno gledateljima, u obrazovne svrhe, istraživačima, znanstvenim djelatnicima i drugim korisnicima.

d) *Tragom medvjeda*, 1962.

Popularni dokumentarni film *Tragom medvjeda* redatelja Branka Marjanovića izvorno je snimljen na filmskoj vrpci Eastman Kodak color. *Film nema najavnu špicu*. Od filmskog materijala sačuvan je originalni negativ *bez najavne špice s mehaničkim oštećenjima, pun mrlja zbog vlage, boje su izblijedjele*. Originalni negativ nakon poduzetih mjera čišćenja, nužnih popravaka filmske vrpce i pranja, očitan je na kolor-analizatoru i u prosincu 1997. izrađena je nova tonska kopija u boji, mokrim postupkom kopiranja. Na kopiji su vidljive mrlje i gubitak boje zbog starenja filma. Ponajviše u drugoj roli filma. Budući da nisu sačuvana prvobitna očitanja, nova filmska kopija ima ulogu korekcijske kopije, tj. kopije koja će omogućiti novo kvalitetnije i preciznije očitanje svjetla i kolorističkih gradacija filmske vrpce.

Sačuvan je internegativ prve generacije stariji od trideset godina, pun mrlja, plijesni i izblijedio. Postoji još jedan internegativ druge generacije, istrošen, s velikim brojem mehaničkih oštećenja, s gubitkom boje. Sačuvan je i internegativ

skraćene verzije filma, slikovni zapis potpuno je izblijedio, neuporabljiv je za kopiranje kopija. Pronađen je i internegativ treće generacije koji nema većih mehaničkih oštećenja, ali su boje potpuno izblijedjele.

Interpozitiv je istrošen, veća su mehanička oštećenja, gubitak boje je potpun, zbog kemijskih procesa emulzija filma izgubila je čvrstoću i odljepljuje se od podloge. Stariji od 35 godina, ne omogućuje izradbu internegativa. Odlučeno je rekonstruirati originalni negativ tako da je od starog internegativa izrađen novi internegativ najavne špice, koja je umontirana u originalni negativ slike. Uz takvu rekonstrukciju i kompletiranje originalnog negativa nakon očitanja svjetla i gradacije boje izrađen je novi interpozitiv mokrim postupkom kopiranja.

Ovo je rijedak primjer dokumentarnog filma od kojeg su sačuvana četiri internegativa, što ukazuje da je film bio vrlo komercijalan i da je izrađen iznimno veliki broj kopija. No, ni tako brojan izvorni materijal za komercijalnu eksploataciju nije sačuvao originalni negativ od prevelike uporabe. Tehnolozima i filmskim arhivistima iz laboratorijske prakse obrade filmskog gradiva poznato je da je Eastman Kodakov negativ-materijal iz 1950-ih i 1960-ih godina bio nestabilan, loše kvalitete. Filmsko ostvarenje *Tragom medvjeda* najbolji je dokaz koji potvrđuje to mišljenje laboratorijskih stručnjaka i filmskih restauratora. Povjerenstvo Hrvatske kinoteke za izlučivanje filmskog gradiva odlučilo je izlučiti neuporabljive internegative skraćene verzije filma i treće generacije te neuporabljivi interpozitiv prve generacije.

Restauracija arhivskoga filmskog gradiva

Hrvatska kinoteka u provođenju mjera cjelovite zaštite i restauracije Nacionalne filmske zbirke podjednaku pozornost posvećuje svim vrstama filmova, pa pored dugometražnih igranih, dokumentarnih i animiranih filmova sustavno zaštićuje i restaurira pronađene fragmente dokumentarnih zapisa ili filmsko gradivo koje često ima obilježje dokumentarnih necjelovitih zapisa. Riječ je uglavnom o vrlo vrijednu filmskom gradivu nastalom u nijemom razdoblju kinematografije, ali i tijekom pedesetih i šezdesetih godina.

a) *Proslava Sv. Vlaha u Dubrovniku*, 1930.

Dokumentarni film njemačke proizvodnje *Proslava Sv. Vlaha u Dubrovniku* iz 1930. pronađen je u Dubrovniku u privatnoga vlasnika filmskoga gradiva. Zahvaljujući uredniku HRT-a Tonku Joviću, koji ga je pronašao, došao je otkupom u posjed Hrvatske kinoteke. Sačuvana je samo nijema, pozitiv, crno-bijela kopija, 16 mm. Pronađena pozitiv-kopija 16 mm imala je mjestimično *nestabilnu sliku, ogrebotine, disanje gustoće* i sl.

Da bi se zaštitila ova sačuvana 16 mm kopija, koja ima funkciju dublpozitiva, iz nje je izrađen dublnegativ 16 mm. Zatim je mokrim postupkom izrađena 16 mm kopija na materijalu u boji jer rezultat koji je dobiven na crno-bijeloj filmskoj vrpci bio je prekontrastan i s prevelikim zrnom. Iz 16 mm kopije u boji izrađen je i internegativ 16 mm na filmskoj vrpci u boji da bi se dobio kvalitet slikovnoga zapisa karakterističan za kopije iz nijemoga razdoblja, tj. mekša slika i manje zrno. Iz internegativa 16 mm izrađena je kopija 16 mm na Eastman Kodakovu pozitiv-materijalu, tip 7386. Napravljena je postupkom povećanja i pozitiv-kopija 35 mm mokrim postupkom kopiranja na Kodakovu pozitiv-materijalu u boji, tip 5386.

Pri provođenju mjera zaštite i postupaka restauracije fotokemijskom metodom ovoga filmskog gradiva od neprocjenjive povijesne i kulturne vrijednosti, od jedne sačuvane crno-bijele kopije 16 mm izrađeni su:

dublnegativ 16 mm crnobijeli — nulta pozitiv crnobijela kopija 16 mm — od ove kopije internegativ 16 mm na filmskoj vrpci u boji — od internegativa 16 mm kopija na filmskoj vrpci u boji (sepija) — od internegativa sustavom povećanja 35 mm kopija na filmskoj vrpci u boji (sepija).

Budući da u prvoj fazi restauriranja ovoga vrijednog filmskog gradiva nije dobiven *zadovoljavajući kvalitet slikovnog zapisa,* pored ostvarenih osnovnih zadataka zaštite filmskoga gradiva izradbom crno-bijelog dublnegativa 16 mm i crno-bijele kopije 16 mm, prišlo se daljoj restauraciji na drugoj filmskoj podlozi (filmskoj vrpci u boji), koja je trebala rezultirati slikovnim zapisom koji bi bio što sličniji originalu (slikovna karakteristika bliska kopiji u sepiji), koji je izvorno snimljen na nitratnoj podlozi 35 mm. Konačni je rezultat s aspekta restauracije filmskoga gradiva zadovoljavajući i gledatelji će moći vidjeti ovaj vrijedni dokumentarni zapis u približno istom slikovnom obliku kako je film i snimljen. Jedina sačuvana netonska kopija filma na 16 mm vrpci doživjela je dva postupka restauriranja i dvostruku zaštitu.

b) *Šibenska luka*, 1904.

Za restauriranje arhivskoga filmskog gradiva dobar je primjer sačuvanoga dokumentarnog zapisa *Šibenska luka* iz 1904, koji je snimio britanski snimatelj Frank S. Mottershaw.[25] Budući da se originalni negativ filma nalazi u Jugoslavenskoj kinoteci u Beogradu i nedostupan je, a riječ je o *prvom sačuvanom dokumentarnom zapisu u povijesti hrvatskog filma,* odlučeno je iz sačuvane 16 mm kopije napraviti zamjenske izvorne materijale na 16 mm vrpci, a potom postupkom povećanja (*blow up*) izraditi i verziju filmskoga gradiva na formatu 35 mm, koja je originalna verzija filma.

Godine 1996. mokrim postupkom od netonske pozitiv crno-bijele kopije 16 mm izrađen je dublnegativ 16 mm. Kopija je imala prenesena oštećenja slikovnog zapisa iz originalnog materijala. Slika se na mjestima trese, mjestimično su jako ukopirane ogrebotine, postoji disanje gustoće i sl. Od dublnegativa 16 mm izrađena je nova crno-bijela kopija 16 mm mokrim postupkom. Zatim je iz dublnegativa 16 mm postupkom povećanja na format 35 mm na kvalitetnom Kodakovu materijalu izrađena i 35 mm kopija. Napravljene su dvije kopije 35 mm, od kojih jedna na filmskoj vrpci u boji, pa je dobivena specifična kvaliteta slikovnog zapisa bliska sepiji, koja je bila svojstvena filmovima iz nijemog razdoblja na nitratnoj podlozi. Druga kopija kopirana je na Eastman Kodakovoj crno-bijeloj filmskoj vrpci.

Vrijednost toga dokumentarnog zapisa iz 1904, zbog polagana, neubičajeno mirna i precizna (za to vrijeme kinematografije) panoramskog snimka šibenske luke, osim povijesne, šire kulturološke, ima i posebnu vrijednost u razvitku povi-

jesti filma jer je za sada jedini poznati takav postupak u hrvatskom filmu, a rijedak je i u europskom filmu iz tog vremena.

Zaključci

1. Ovi primjeri pune restauracije i rekonstrukcije dugometražnih igranih, animiranih, 16 dokumentarnih filmova i arhivskoga filmskog gradiva imaju za svrhu pokazati doseg i mogućnosti fotografskokemijske metode te metodologije i laboratorijskih postupaka, koji pretpostavljaju temeljit i minuciozan rad u fazi pregleda filmskoga gradiva.
2. Preduvjet svake uspješne restauracije filmskoga gradiva jest pregled filmskoga gradiva kvadrat po kvadrat, što bi u medicinskom postupku liječenja bila faza *preciznog dijagnosticiranja*.
3. *Pregled sveg sačuvanoga filmskog gradiva nekog filmskog naslova* daje cjelovitu sliku fizičkog stanja izabranog filma. Filmskog arhivista i restauratora upućuje na primjerena rješenja u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva. Uvid u cjelinu fizičkoga stanja svega dostupnog filmskog gradiva određenoga filmskog djela preduvjet je za provođenje djelotvorne zaštite i temeljite restauracije.
4. Druga faza, koju možemo nazvati i *pripremnom fazom* za uspješno restauriranje filmskoga gradiva sastoji se od:

— ručnog popravljanja filmske vrpce (spojnica, ručnoga lijepljenja nadignute emulzije, ručnoga popravljanja perforacija i sl.),

— rekonstrukcije dijelova koji nedostaju ili su teško oštećeni,

— zamjene oštećenih dijelova,

— ručnoga pranja masnoća, prašine, gljivica, plijesni i sl.

5. Tu vrstu najodgovornije zadaće u pripremi originalnog negativa i drugih sačuvanih izvornih materijala, ili kopija, od kojeg će se izraditi novo zamjensko izvorno filmsko gradivo, mogu obavljati vrhunski obučeni filmski restauratori.[26] U Republici Hrvatskoj postoji samo jedan filmski restaurator, a to je u više navrata spomenut suradnik Hrvatske kinoteke, filmski tehnolog i trik-snimatelj Ernest Gregl.
6. Prve dvije faze, pregled i popravak filmskoga gradiva u restauriranju filmskoga gradiva uvod su u *laboratorijske metode kopiranja i razvijanja,* koje kad je riječ o arhivskom filmskom gradivu traže:

— više proba (razvijanja dijelova filmskog gradiva),

— više očitanja svjetla (u restauraciji filmskog radiva neprihvatljivo je automatsko i kontinuirano očitanje svjetla),

— izradbu nulte i korekcijske kopije (budući da pri prijelazu na elektronsko očitanje svjetla laboratorij Jadran filma nije sačuvao dokumentaciju o dosad provedenim laboratorijskim postupcima, to je jedini mogući postupak da bi se došlo do kvalitetnoga slikovnog zapisa),

— pri kopiranju i razvijanju uporabu različitih filmskih vrpci, različite gradacije i osjetljivosti, gustoće i sl.,

— izradbu više verzija (na crno-bijeloj filmskoj vrpci i na filmskoj vrpci u boji) da bi se ostvarila kvaliteta slikovnoga zapisa što bliža originalnom negativu filma.

7. Nema automatskog ni brzog postupka rada u *specijaliziranom filmskom laboratoriju za zaštitu i restauraciju filmskog gradiva,* jer to je obilježje za rad komercijalnih filmskih laboratorija, koji na brzim kopirkama i strojevima za razvijanje dnevno iskopiraju goleme količine filmske vrpce. Za svrhu studioznog i polaganog kopiranja, do najmanje jedinice kvadrat po kvadrat, napravljeni su novi spori, koračni strojevi za kopiranje (*step printing machine*)[27] da bi se detaljno mogao nadzirati čitav proces obrade filmske vrpce i dobila što bolja kvaliteta restauriranoga slikovnog zapisa.
8. U zadaći restauracije filmskoga gradiva uz uporabu fotografskokemijske metode prijelazom na elektronsko čitanje svjetla *potrebno je raditi probe,* zatim novu kopiju, koja ima ulogu *korekcijske kopije,* da bi se tek nakon toga mogao izraditi kvalitetni interpozitiv ili kombinirani dublpozitiv. Od njega bi u redoslijedu postupaka trebalo napraviti novi internegativ, a potom novu sigurnosnu kopiju na vrpci finoga zrna.
9. Zbog nedostatka financijskih sredstava i potrebe restauriranja što većeg broja filmova, jer su uznapredovali procesi razgradnje filmske vrpce u boji i crno-bijele filmske vrpce, *Hrvatska kinoteka restaurira filmsko gradivo do faze izradbe interpozitiva ili kombiniranog dublpozitiva.*
10. No filmskim je producentima koji žele filmove komercijalno eksploatirati i raditi nove kopije da osiguraju financijska sredstva za tu namjenu. Pritom se rade novi internegativ ili kombinirani dublnegativ, tj. materijal za komercijalnu eksploataciju filma, ali uz stalni nadzor stručnih djelatnika Hrvatske kinoteke da ne bi nestručnim rukovanjem došlo do oštećenja restauriranoga zamjenskog izvornog gradiva.
11. Pojedinačni primjeri o rekonstrukciji i restauriranju igranih, animiranih i dokumentarnih filmova daju precizan uvid u rezultate, dosege i ograničenja restauracije filmskoga gradiva fotografskokemijskom metodom. Ukazuju na činjenicu da su svi postupci zaštite, restauracije i rekonstrukcije filmskog gradiva učinjeni pravodobno, tj. u fazi kad je fotokemijskom metodom još bilo moguće pomoći popravljanju ukupnoga stanja filmskog gradiva iz Nacionalne filmske zbirke.

U Zagrebu 27. prosinca 2002. godine

Izvori

1. Enciklopedije, knjige, priručnici, rukopisi

Archiving the Audiovisual Heritage, I and II, FIAF, FIAT, Berlin 1987, Ottawa 1992.

Basic Principles of Preserving Colour Films Produced in Process which Used Colour Separations on Nitrate Film, 1993, Peter Williamson, Robert Gitt i John Kuiper, FIAF Preservation Commission, svibanj, str. 1-18.

Bowser, Eilen-Kuiper, John, 1991, *A Handbook for Film Archives*, FIAF, Gerland Publishing, New York-London.

Brown, Harold, 1980, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification* FIAF, Preservation Commission.

Case, Dominic, 1987, *Motion Picture Film Processing*, London, Focal Press.

Filmska enciklopedija I-II, 1986, 1990, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, glavni urednik dr. Ante Peterlić.

Handling, Storage and Transport of Cellulose Nitrate Film, 1992 FIAF, Preservation Comission.

Holloway, Ronald, 1972, *'Z' is for Zagreb*, London.

Honore, Paul, 1980, *A Handbook of Sound Recording: A Text for Motion Picture and General Sound Recording*, New York-London, A. S. Barnes-Thomas Yoseloff.

Kečkemet, Duško, 1969, *Počeci kinematografije i filma u Dalmaciji (1896-1918)*, Muzej grada Splita.

Krelja, Petar, 1997, *Golik (monografija),* Hrvatska kinoteka i Hrvatski državni arhiv, Zagreb.

Kukuljica, Mato, 1996, *Čuvanje, zaštita i vrednovanje hrvatske filmske baštine*, magistarski rad, prosinac.

Kukuljica, Mato, 2000, *Ciljevi i dosezi zaštite i restauracije filmskog gradiva*, doktorska disertacija, prosinac.

Leksikon filmskih i televizijskih pojmova, I. dio 1993, II. dio 1997, Univerzitet umetnosti u Beogradu, glavni urednik: Marko Babac, Beograd.

Matuszewski, Boleslaw, 1987, *Novi povijesni izvor. Film i istorija,* Institut za film, Beograd.

Munitić, Ranko, 1982, *Uvod u estetiku kinematografske animacije*, Filmoteka 16, Zagreb.

Neal, Steve, 1985, *Cinema and Technology: Image, Sound, Color*, London, Macmillan Education, The British Film Institute.

Peterlić, Ante, 1982, 2000, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb.

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj (1896-1997)*, Nakladni zavod Globus.

Tanhofer, Nikola, 1981, *Filmska fotografija*, Filmoteka 16, Zagreb.

The Book of Film Care, Eastman Kodak, 1992, Rochester — New York.

Tutti i Collori del Mondo, 1998, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia (zbornik radova),

Wasley, John, 1983, *Black and White Photography*, London-Boston, Focal Press.

Zagrebački krug crtanog filma (Građa za povijest hrvatske kulture), I-IV (1978-1986) Zavod za kulturu, Zagreb, glavni urednik Zlatko Sudović.

2. Znanstveni, stručni radovi i prethodna priopćenja

Babac, Marko, 1993, *Gevacolor*, u *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, I dio, Beograd, str. 207-208.

Babac, Marko, 1993, *Perforacija*, u *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, I. dio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, str. 563-566.

Borde, Raymond, 1984, *Krhka umjetnost*, UNESCO Glasnik.

Coe, Brian, 1972, *The Development of Colour Cinematography, The International Encyclopedia of Film*, Rainbird Reference Books Limited, London, str. 24-49.

Friend, Michael, 1998, *Specifity of Film and Effects of Digital Restoration*, simpozij, Prag, 26. travnja, usmeno predavanje.

Friend, Michael, 1995, *Film/Digital/Film,* Journal of Film Preservation, broj 50.

Handling, Preservation and Storage of Nitrate Film (1986), H. Karnstadt, V. Opela, G. Pollakowski i D. Razgonyl, FIAF, Preservation Commission, travanj str. 1-18.

Heuer, Harry, 1995, *Safe Handling of Nitrate-Based Motion Picture Film, Motion Picture and Television Enviromental Steering Committee*, Eastman Kodak Company, Rochester, Camera, Eastman Kodak New York, Winter, str. 1-30.

Jacobsen, Morten, 1991, 'Standards for the Long-Term Storage of Film', EBU, *Review-Technical*, broj 250, prosinac, str. 251-256.

Katz, Ephraim: *Step printing* u, *The International Film Encyclopedia*, The Macmillan Press Ltd., str. 1088.

Kodak Vision Color Print Film 2383, 1998, posebna stručna edicija, veljača; posvećena poliesterskoj filmskoj vrpci.

Kukuljica, Mato, 1995, 'Novine u zaštiti audiovizualnog gradiva', *Hrvatsko slovo*, broj 26 i 27.

Kukuljica, Mato, 2001, 'Radikalne promjene u zaštiti i pohrani filmskog gradiva', *Arhivski vjesnik,* Hrvatski državni arhiv, Zagreb, god. 44.

Kukuljica, Mato, 2001, 'Rekonstrukcija filmskog gradiva na primjerima filmova *Metropolis* F. Langa i *Netrpeljivost* D. W. Griffitha', *Zapis*, Hrvatski filmki savez, posebni broj, Zagreb.

Kukuljica, Mato, 2001, 'Zaštita filmskog gradiva i drugog audiovizualnog gradiva (analiza, mjere i prijedlozi)', *Informatica Museologica,* Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb, 32 (3-4).

Kukuljica, Mato, 2001, 'Nove elektronske tehnologije — pomoć u restauriranju filmskog gradiva', *Hrvatski filmski ljetopis,* Zagreb, 26.

Manvell, Roger, 1972, *Archives and Film Preservation*, The International Encyclopedia of Film, London, str. 78-79.

Matuszewski, Boleslaw, 1987, *Novi povijesni izvori. Film i istorija*, Institut za film, Beograd, 1987.

Meyer, Mark-Paul, 1998, 'Film Restoration using Digital Technologies', u *Journal of Film Preservation*, FIAF, broj 57, prosinac, str. 33-36.

Robley, Les Paul, 1996, 'Attack of the Vinegar Syndrome', *American Cinematographer,* lipanj, str. 111.

Storage of Acetate Film Materials, A Discussion at the National Archives and Records Administration, Journal of Film Preservation, broj 48, 1994, str. 51-53.

Storage of Magnetic Tape and Cinefilms, EBU document, kolovoz 1974.

Tanhofer, Nikola, 1997, 'O boji', *Hrvatski filmski ljetopis*, broj 12, Zagreb, str. 81-102.

'The Effects and Prevention of Vinegar Syndrome' (1994) grupa autora, *Journal of Imaging, Science and Technology,* Volume 38, Number 3, May/June str. 249-261.

Usai, Paolo Cherci, 'The Color of Nitrate', *Image*, broj 34, str. 29-38.

3. Zakoni, preporuke, konvencije, izvješća, standardi

American National Standard for Imaging Media — Processed Safety Photographic Films-Storage (Proposed ANSI Standard), National Association of Photographic Manufacturers, February, 1994.

Etički kodeks (filmskih arhivista), FIAF, Prag 1998.

Konvencija o zaštiti europskog audiovizualnog naslijeđa, Vijeće Europe, Strasbourg 2001.

Preservation and Restoration of Moving Images and Sound, FIAF, 1986. (report by the FIAF Preservation Comission)

Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images, General Conference of UNESCO, Beograd, 1980.

Reglement general concernant le depot fiduciae de copies de films dans les cinemateques, Federation Internationale des Associations de Producteurs de Films, Paris, 1971.

Statut Međunarodnog udruženja filmskih arhiva, FIAF, Bruxelles, 1993. i 2000.

Statut Europskog udruženja filmskih arhiva, ACE, Amsterdam, 1998.

Zakon o arhivskom gradivu i arhivima, *Hrvatski državni arhiv*, Zagreb, 1997.

Zakon o kinematografiji, *Narodne novine*, broj 41, 1980, izmjene 1990.

4. Dokumentacijsko gradivo

Dokumentacija Hrvatske kinoteke 1979-2002; (programi rada i izvještaji, matična kartoteka, tematska kartoteka filmova, kartoteke zbirki popratnog gradiva uz film),

Dokumentacija Međunarodnog udruženja filmskih arhiva (FIAF), izvješća, stručne analize, dokumenti, 1993-2002.

Dokumentacija Europskog udruženja filmskih arhiva (ACE), izvješća, stručne analize, dokumenti, 1997-2002.

Izvještaji o zaštiti, restauraciji i rekonstrukciji Nacionalne filmske zbirke (1995-2002)

Dokumentacija Zagreb filma, 1955-2002. (katalozi, sačuvano arhivsko gradivo i dokumentacija o animiranim filmovima).

Bilješke

1 Filmsko gradivo čuvano je dugi niz godina na ekstremnim ljetnim temperaturama bez sustava za hlađenje pa je ljetna temperatura prelazila 30°C, a zimska se spuštala i do 5°C. Vlaga je stalno bila izmedu 60 i 80 posto. Za dugotrajno djelotvorno (*long term storage*) čuvanje filmskog gradiva najvažniji su stalni uvjeti i to od 5°C i 30 posto RV za izvorno filmsko gradivo u boji i 10-15°C i 40 posto RV za filmsko gradivo na crno-bijeloj filmskoj vrpci. Temperaturni šokovi filmske vrpce ubrzavaju kemijske promjene koje dovode do povecane kiselosti filmske vrpce (prepoznate pod nazivom *vinegar syndrome*) zbog njezine acetatne podloge. Taj proces, kad započne, nije moguće zaustaviti.

2 Iskustva iz drugih europskih filmskih arhiva pokazala su da je filmska vrpca kompanije Eastman Kodak, najvećeg proizvođača filmske vrpce, posebice iz šezdesetih i sedamdesetih godina, bila nestabilna i nekvalitetna.

3 Poliesterska filmska vrpca, čija je baza stabilnija i otpornija od acetatne, stvorena je još dalekih pedesetih godina, ali se dugi niz godina rabila samo pri izradbi filmskih kopija. Početkom devedesetih godina zbog pojave *vinegar syndroma*, posebno u velikim europskim filmskim zbirkama, počela se intenzivno rabiti i u svrhu zaštite i restauracije. Proizveden je kvalitetni filmski materijal (proizvođač Eastman Kodak) za izradbu interpozitiva i internegativa, čime je olakšan rad filmskih arhiva na zaštiti filmskog gradiva.

4 Godišnje bi trebalo osigurati četiristo tisuća eura (zaštita 15-20 dugometražnih igranih i 40 kratkometražnih filmova), a iz gornje tablice vidljivo je da je godišnje odobravano dvjesto do dvjesto pedeset tisuća eura.

5 Nekoliko podataka koji nas upućuju na najugroženije filmsko gradivo snimljeno na filmskoj vrpci u boji: prvi film u boji u Republici Hrvatskoj je animirani film *Crvenkapica* (Nikola Kostelac, 1954), prvi srednjometražni igrani film u boji je *Klempo* (Nikola Tanhofer, 1958), prvi dugometražni igrani film u boji je *Carevo novo ruho* (Ante Babaja, 1961). U razdoblju od 1995. do 2002. ukupno je restaurirano 46 dugometražnih igranih filmova, 96 animiranih filmova, 104 dokumentarna filma.

6 Stručnu analizu fizičkog stanja filmske vrpce, pregled i popravak filmskoga gradiva u ovom projektu od 1995. do 2002. godine vrši Ernest Gregl, filmski tehnolog i jedini filmski restaurator u našoj zemlji. Utvrđivanje prioriteta filmskoga gradiva koje treba zaštititi, uz izradbu godišnjih elaborata i brigu za financijska sredstva, preuzeo je pročelnik Hrvatske kinoteke dr. sc. Mato Kukuljica, kao voditelj projekta. U pojedinim fazama realizacije svoj doprinos sustavno daju djelatnici Hrvatske kinoteke: inž. Zoran Lhotka, filmski tehnolog, Carmen Lhotka, filmska montažerka, te Željko Milat, viši arhivski tehničar, kao i vanjska suradnica inž. Emilija Guštin Müller, filmska tehnologinja, koja je u laboratoriju Jadran filma preuzela brigu nad provođenjem adekvatnih laboratorijskih postupaka.

7 Hrvatska kinoteka kao nacionalni filmski arhiv osnovana je na temelju Zakona o kinematografiji iz 1976. tek 1979. godine. Filmsko gradivo započela je preuzimati od producenata odmah po osnutku iako je ta obveza unesena u Zakon o arhivskom gradivu i arhivima tek 1997. Konvencija o zašititi europskog audio-vizualnog gradiva propisuje tu obvezu zemljama članicama Vijeća Europe tek 2001.

8 Čitav proces zaštite i restauracije pojedinog filmskog djela pored tima stručnjaka koji rade na tom odgovornom zadatku potrebno je realizirati uz stalne konzultacije s redateljem i snimateljem filma.

9 U prijašnjem sustavu Ministarstvo prosvjete, kulture i fizičke kulture naredilo je, tada, Kinoteci Hrvatske da mora dati sigurnosne kopije za projekciju na Festivalu Alpe Adria, i tom je prigodom teško oštećeno 12 sigurnosnih kopija za antologijska djela hrvatskog filma (1986) Nakon dvije godine na inzistiranje Hrvatske kinoteke izrađene su nove sigurnosne kopije, i tako je ispravljena ta teška pogreška. Poslije se nitko nije usudio ne poštivati mišljenje struke kad je riječ o standardima zaštite i pohrane filmskog gradiva. Pogreška je skupo plaćena, oko 80 000 DM.

10 Jedna od posljedica čuvanja filmskoga gradiva na visokoj vlazi, što dovodi do povećane kiselosti filmske vrpce jest: gubljenje boje, sužavanje perforacija, odvajanje emulzije od filmske baze, gubljenje kontrasta, iskrivljenje filmske vrpce, koja gubi prvobitni oblik i sl. Sve te simptome filmski arhivisti prepoznaju kao pojavu *vinegar syndroma*, koja u fazi visoke kiselosti filmske vrpce i njezine razgradnje poprima karakteristični miris sličan vinskom octu, odatle i ime toj pojavi razgradnje filmske vrpce s acetatnom podlogom.

11 Poznat je primjer da je za američki dugometražni igrani film *Titanik* Jamesa Camerona izrađeno 7000 kopija za svjetsku distribuciju, što je bilo moguće učiniti samo zahvaljujući visokoj tehnološkoj razini američkih komercijalnih filmskih laboratorija.

12 Važan je podatak za svakoga filmskog arhivista, ili filmskog tehnologa, da originalni negativ proizvođača filmske vrpce Eastman Kodak nove generacije u sebi sadrži 4000 piksela, dok kopija koju gledamo u kinu ima 2000 piksela. Jasan je zaključak što znači raditi kopiju iz prve generacije interpozitiva i internegativa jer na taj se način gubi samo 20 posto informacija pri izradbi filmskih kopija. Izradbom internegativa rekonstrukcijom iz kopije, kod onih filmova kojima su izgubljeni originalni negativ slikovnog zapisa, znači umanjiti zasićenost boje, kontrastnost slike i oštrinu, tj. ukupan broj informacija za više od 50 posto. Taj gubitak nije moguće nadoknaditi ni uz pomoć najskuplje digitalne restauracije. Nije moguće vratiti one informacije kojih više nema. To je bio slučaj s filmom *Kad čuješ zvona* Antuna Vrdoljaka.

13 Pojedine kopije i izvorno gradivo bespravno su otuđili pojedini filmski redatelji, čime su teško oštetili svoje filmove jer uzeto filmsko gradivo čuvaju u neodgovarajućim uvjetima, s vremenom će propasti i neće pripomoći zaštiti i restauraciji njihovih filmova.

14 Tema znanstvene analize filmskih sirovina i njihovih temeljnih karakteristika kao podloge za restauriranje filmova održana je prvi put 14. travnja 1999. na Simpoziju o promišljanju proteklih sto godina filma u Madridu. Posvećena joj je posebna radionica u organizaciji *Španjolske kinoteke* i *Instituta za plastiku iz Madrida*. Tom prigodom predstavnicima višr od sto zemalja, istraživačima i znanstvenicima, iznio sam u našoj praksi zaštite i restauriranja filmskog gradiva potvrđena stručna stajališta i praktična iskustva s originalnim negativima snimljenim na filmskim vrpcama Ferrania i Agfa Gevaert, koja su bitno drukčija od iskustava talijanskih stručnjaka.

15 I Hrvatska kinoteka sudjeluje u ovom projektu sa svojim dokumentiranim iskustvima na zaštiti i restauraciji filmskog gradiva.

16 Ova vrsta negativ-filmske vrpce u boji slična je Eastman coloru, vrlo dobrih boja, oštrine i malog zrna, osjetljivost 100 asa s umjetnim svjetlom (Babac, 1993, str. 207-208).

17 Ferrania color, filmski materijal u boji firme Ferrania iz Milana, Italija, po sustavu Agfakolora. Najpoznatiji su preokretni materijali, negativ NM 64 i pozitiv-materijal na papiru FCO 83. Miletin, Milan: Ferrania (u: *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, I, 1993: 163).

18 Komisija (povjerenstvo) za izlučivanje filmskog gradiva Hrvatske kinoteke (čine ga pročelnik kinoteke Mato Kukuljica, filmski tehnolog Zoran Lhotka, filmska montažerka Carmen Lhotka i viši filmski pregledač Željko Milat, a kad je riječ o restauriranom filmskom gradivu i filmski tehnolog Ernest Gregl), na temelju prihvaćenih kriterija i cjelovitih stručnih informacija o stanju filmskoga gradiva određenog filmskog djela odlučuje da li je potrebno određeno filmsko gradivo dalje čuvati ili ga se može izlučiti. Konačnu odluku povjerenstvo donosi nakon dobivanja suglasnosti od strane producenta ili drugog vlasnika filma.

19 Postupak otklanjanja mehaničkih oštećenja nosača (glanc-strane filmske vrpce) ispunjavanjem oštećenja uz pomoć posebnih kemikalija koje imaju isti koeficijent prelamanja kao nosač emulzije, za tu namjenu napravljen je stroj za poliranje (stakleni kotači za poliranje formata 16 i 35 mm). Bila je riječ o mješavini acetona, metilnog alkohola i etera, čime su se ispunjavale ogrebotine na filmskoj vrpci (latinski *polire*, engleski *polishing,* njem. *blankieren der Kopie*).

20 Hrvatska kinoteka predložila je 1994. u povodu stote obljetnice filma za cjelovito restauriranje u Centru za restauriranje u Parizu (program UNESCO-a) tri animirana filma: *Šagrenska koža* (Vladimir Kristl), *Samac* (Vatroslav Mimica) i *Don Kihot* (Vladimir Kristl). Nikada nije stigao odgovor, iako je izrađena cjelovita dokumentacija o tim antologijskim djelima europskog i svjetskog filma.

21 Iz restauriranih 16 mm kopija izrađene su fotografije za monografiju o Kreši Goliku (Krelja, 1997).

22 Postupak kopiranja s negativa šireg formata na pozitiv užeg formata, na primjer s negativa 35 mm na pozitiv filmsku vrpcu 16 mm ili Super 8. Tako su se izrađivale kopije element-filma (od jedne 35 mm vrpce 4 kopije element-filma na super 8 mm vrpci), izrađuju se na optičkoj kopirki. To je suprotan postupak redukcija — smanjenje u odnosu na povećanje (*blow up*).

23 Ne spominju ga ni *Filmska enciklopedija* 1986, a ni mr. Ivo Škrabalo u svojoj *101 godini filma u Hrvatskoj 1986-1997*. Petar Krelja, koji je znao za rad Hrvatske kinoteke na restauraciji ta dva filma, prikazao ih je u svojoj monografiji *Golik* iz 1997.

24 Treba pripomenuti da je postupak *mokrog kopiranja* (*wet gate*) u laboratorijskoj praksi tek posljednjih 10-15 godina, a do tada su se originalni negativi regenerirali lakiranjem, matiranjem, poliranjem — dakle postupcima nanošenja kemikalija koje su trebale prekriti mehanička oštećenja filmske vrpce, ali su u kasnijoj fazi teško oštećivale originalne negative, koji su se bespoštedno rabili. Prednost metode mokrog kopiranja jest u činjenici da između stare filmske vrpce i nove vrpce na koju se kopira prolazi prozirna tekućina koja popunjava oštećenja filmske vrpce nastala fizičkim i mehaničkim putem i ni na koji način ne djeluje štetno ni na jednu filmsku vrpcu, koja se nakon tog postupka ispire.

25 Ovu informaciju dobili smo od prof. dr. Dejana Kosanovića u recenziji iz 2002, koja se odnosi na izdanje *Filmsko gradivo pohranjeno u Hrvatskoj kinoteci (1904-1941),* koje se priprema za tisak. On je inače prvi datirao da je taj film snimljen 1903. u svojoj doktorskoj disertaciji *Počeci filma u Jugoslaviji*, što su mnogi povjesničari filma u svojim tekstovima prenosili kao pouzdan podatak.

26 U svijetu ni na jednoj filmskoj akademiji ili drugom interdisciplinarnom studiju još ne postoji mogućnost obrazovanja za restauraciju filmskog gradiva. U Republici Hrvatskoj tek je 1998. na Akademiji likovnih umjetnosti uveden četverogodišnji studij za restauriranje likovnih artefakata (slika, skulptura, drvenih predmeta i sl).

27 Ti strojevi omogućavaju kopiranje kvadrat po kvadrat kad je riječ o teško oštećenu filmskom gradivu.

UDK: 791.43(091):7.072(048.1)

Igor Tomljanović

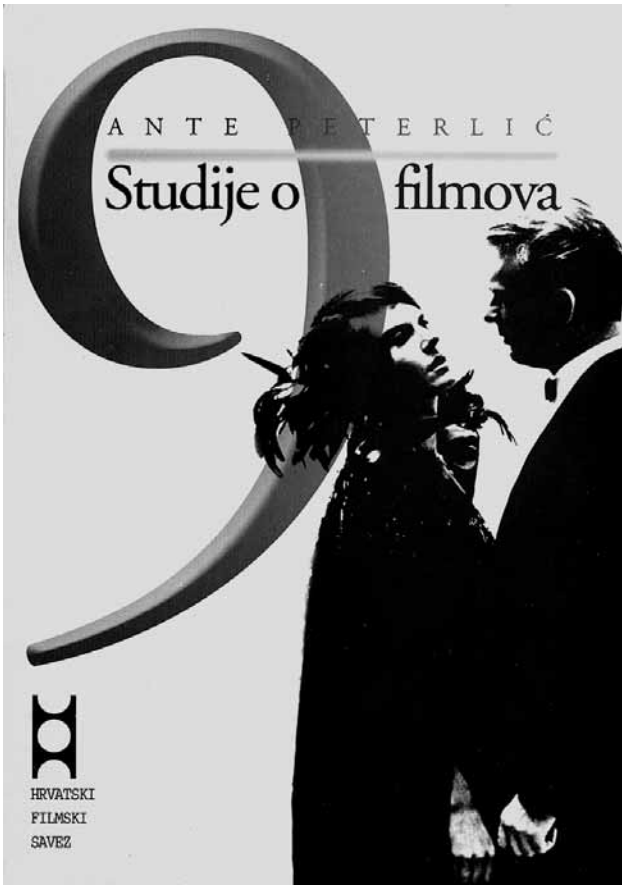
Analize klasika

Ante Peterlić, 2002, *Studije o devet filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Više puta dogodilo mi se da čujem kolege ili prijatelje kako žale što Ante Peterlić nije, nakon odlična igranofilmskog prvenca *Slučajni život*, nastavio redateljsku karijeru. U tim bih prilikama obično dometnuo kako to možda ipak nije baš takva šteta kao što sada misle, jer čak i da je Peterlićev film, koji je i meni vrlo drag, revolucionaran i vrijedan poput *Građanina Kanea,* bez Peterlića filmskog enciklopedista, predavača na fakultetu, teoretičara i esejista, malo bi tko u Hrvatskoj uopće mogao razumjeti pravu vrijednost toga njegova filma.

Upravo stoga, naviknut na Peterlićeve kamene temeljce u hrvatskoj filmologiji, a u očekivanju njegove *Povijesti filma,* pomalo me iznenadilo izdavanje knjige eseja *Studije o 9 filmova.* Koncept, svojevrstan nastavak kultne knjige *Ogledi o devet autora,* objavljene prije dvadeset godina, 1983. godine, nedvojbeno je simpatičan, no ipak sam nekako od Peterlića očekivao malko ambiciozniji projekt od zbirke eseja (koji su, osam od devet, tijekom devedesetih objavljeni u časopisu *15 dana,* a deveti o Kubrickovoj *2001: Odiseji u svemiru* u časopisu *Hollywood*). Čak ni pogled na obrađene filmove, također konceptualno izabrane među već kanoniziranim tzv. kultnim i tzv. velikim filmovima, kritičarskim favoritima s *all-time*-lista i klasicima iz raznih vremena, kinematografija i stilskih razdoblja, nije me ohrabrio. Pa, što se još ima reći o *Građaninu Kaneu* ili *Do posljednjeg daha*, a što nije već bezbroj puta rečeno?, pomislio sam. No, već me prvi esej u knjizi, o filmu Fritza Langa *M,* demantirao.

Iako Peterlić spomenuti film smješta u širi povijesni kontekst, pa čak upućuje i na povijesne izvore recepcije Langovih filmova u Hrvatskoj u ono doba, te opisuje karakteristike Langova opusa u cjelini, sam napominje kako »*se u ovom članku nećemo truditi da taj film isključivo iskoristimo kao primjer datoga opisa onog što je tipično 'langovsko'*« te da se »*važnijim čini upućivanje na značajke zbog kojih je film* M *posebno pamtiv, iznimno vrijedan i povijesno važan kao 'pionirsko' zvučno djelo*«. Stoga se Peterlić posebno pozabavio čuvenom i, kako sam kaže, bizarnom Langovom dosjetkom, zviždanjem glavnoga lika, masovnog ubojice Franza Beckerta (Peter Lorre), lucidno objašnjavajući dramaturšku funkcionalnost toga zvučnog lajtmotiva, ali i pedantno nabrajajući likove koji u filmu zvižde (osim glavnog lika) te situacije u kojima se zviždanje događa, da bi iz toga proizašao intrigantan zaključak o dubinskoj sličnosti likova filma, progonjenog i dvojice progonitelja. Iz toga pak proizlazi i najdojmljivija stilska odrednica filma *M,* uostalom kao i gotovo čitava Langova opusa, a to je paralelizam, odnosno sustav binarnih opozicija koji Peterlić vrlo uvjerljivo predočava primjerima iz filma.



U istome eseju dosta je pozornosti posvećeno i Langovoj inovativnoj uporabi zvuka u filmu *M,* poput česte primjene *off*-zvukova i zvučnih preklapanja, što je motiv koji ovaj članak povezuje s drugima objavljenima u knjizi jer se uporaba zvuka elaborira i u eseju o *Građaninu Kaneu* Orsona Wellesa, dok na osnovi primjera iz drugih filmova Peterlić uspijeva iznijeti i kratki prikaz razvoja uporabe retoričkih postupaka, i na taj način knjizi daje cjelovitost koja se ne očekuje od zbirke eseja o, prema vremenu nastanka, stilskim odrednicama i autorskim karakteristikama, tako različitim filmovima kao što je slučaj u *Studijama o 9 filmova.* Moguće je u knjizi pronaći zanimljive analogije u uporabi istih ili sličnih

M F. Langa (1931)

retoričkih postupaka u različitim filmovima kao što je, primjerice, slučaj s tzv. dubinskim kadrom koji u filmu *Pravila igre* koristi Jean Renoir, a u *Građaninu Kaneu* Orson Welles. Dok je u Renoira dubinska mizanscena u službi realističnosti prikazanih prizora i stvaranja složenih odnosa među likovima, u Wellesovu filmu dubinski kadar dodatno dramatizira prizor, odnosno, tvrdi Peterlić, »*kao što su mozaična struktura i višestruka perspektiva prisiljavale gledatelja na vlastiti pokušaj slaganja mozaika, (...), tako je ovakva dubina kadra dovela do blagih podjela pozornosti, napora svladavanja te podjele i usmjeravanja prema otkrivanju razloga za takvu vizualnu konstelaciju u kadru*».

Devet filmova kojima su posvećeni eseji u ovoj knjizi obuhvaćaju razdoblje od 1931. do 1968. godine, odnosno pokrivaju, kako u uvodu kaže sam autor, središnju fazu povijesti filma, stoga je prvih pet eseja posvećeno filmovima iz klasičnog doba filma (*M, Pravila igre, Građanin Kane, Vrtoglavica, Rio Bravo*), a sljedeća četiri modernističkim filmovima (*Do posljednjeg daha, Prošle godine u Marienbadu, Osam i pol, 2001: Odiseja u svemiru*). I dok se u tih prvih pet eseja više pozornosti posvećuje specifičnim uporabama retoričkih postupaka u pojedinih autora i filmova, posljednja četiri eseja više se bave odnosom spomenutih filmova prema tradiciji i žanru, pitanjem autorstva, odnosno specifičnim odnosom između autora djela, pripovjedača i lika te metafilmskim postupcima. Među njima posebno je zanimljiv članak posvećen filmu Alaina Resnaisa *Prošle godine u Marienbadu*, u kojemu Peterlić vrlo uvjerljivo i autoritativno raskrinkava mit o nerazumljivosti toga filma. Pri tome upozorava kako je riječ o prvom filmu u kojemu sva izražajna sredstva nisu primarno u funkciji izgradnje priče, nego su konstituante priče ovdje tek jedno od brojnih izražajnih sredstava djela. Također, Peterlić precizno analizira odnos između nepouzdanoga glavnog lika (koji i uvjetuje nepouzdanu priču), pripovjedača i autora filma, te ustvrđuje kako je riječ o jedinstvenu slučaju prepletanja nositelja pripovijedanja (»...prepleli su se ne samo sadašnje i vječno, vanjsko i unutarnje, nego i objekt i subjekt izlaganja...«) u povijesti filma.

Ante Peterlić već u uvodu naznačuje kako je, pišući te eseje, imao na umu svoje studente na Filozofskom fakultetu i Akademiji dramske umjetnosti, što objašnjava zašto većina tekstova u sebi nosi i određeni udžbenički prizvuk, jer autor se svakim filmom koristi i kao paradigmom za određenu stilsku formaciju, žanr ili autorsku osobnost, pa su u njima česti kontekstualni ekskursi u kojima se objašnjavaju filmskopovijesne i komparativnoestetske okolnosti unutar kojih je pojedini film nastao. Također, Peterlić u uvodu svakog eseja precizno objašnjava povijesni status pojedinoga filma, nagrade i priznanja koja je dobio, percepciju i odjek prigodom prvoga prikazivanja, promjene u kritičkoj recepciji filma tijekom godina, vidljiv i po mjestu koje je pojedini film zauzeo na raznim ljestvicama najboljih filmova svih vremena te utjecaj filma na sljedeće naraštaje filmaša.

Većina članaka također u sebi sadrži već u filmskim udžbenicima učvršćene konstatacije vezane uz karakteristike opusa pojedinih autora i filmova, no istodobno Peterlić pronalazi način da svakom filmu priđe i na specifičan način, fokusirajući se na segment filma koji mu se čini posebno zanimljivim, kao što je slučaj s već spomenutim zviždanjem u filmu *M* ili, primjerice, odnosa znanstvenog i fantastičkog u *2001: Odiseji u svemiru*. Pri tome se ne ustručava od upuštanja u hrabrije spekulacije i postavljanje neočekivanih hipoteza, koje zatim statističarski pedantno brani analizom samog filma ili njegovih pojedinih fragmenata. To je slučaj s najmanje konvencionalnim esejom u ovoj knjizi, onim o *Vrtoglavici* Alfreda Hitchcocka, u kojemu je uspješno izbjegao većinu općih mjesta vezanih uz opus majstora trilera i umjesto toga ponudio drukčiju interpretaciju, koja se zasniva na analizi uporabe subjektivnih kadrova, s hipotezom kako oni ne pripadaju samo glavnomu liku, umirovljenom policajcu Fergusonu (James Stewart), već i liku promatrane, Madelaine (Kim Novak).

Postavivši pitanje kada je Madelaine prvi put vidjela Fergusona, Peterlić navodi šest scena filma u kojima ga je ona možda mogla vidjeti, iako to redatelj nije jasno naznačio, što, kaže Peterlić, znači novost u Hitchcockovu opusu, jer to je prvi put da se redatelj, inače majstor subjektivnih kadrova, koristi dvojbenim, ambigvitetnim subjektivnim kadrovima, iz čega pak proizlazi zaključak kako je »*filmom* Vrtoglavica *počeo skretanje od onoga što obično nazivamo* realizmom *ili* klasičnim fabularnim stilom *u filmu*«. Iako je Peterlićeva analiza iznimno zanimljiva i precizna, ipak bih htio ukazati na jedno sporno mjesto. Peterlić, naime, navodi mi-

šljenje Edwarda R. Branigana koji u knjizi *Point of View in the Cinema* decidirano tvrdi da je Kim Novak u sceni u cvjećarnici vidjela Stewarta, te mu odgovara kako za takvu tvrdnju nema realne potvrde nego da je pouzdanije tvrditi kako ga je ona vjerojatno vidjela te da »*Hitchcock igru pogleda/viđenja vodi kao* circumstantial evidence, *kao niz vjerojatnosti koje količinom (prijelazom kvantiteta u kvalitet) uvjeravaju da je barem nešto od svega i istinski dokaz*«.

Gledajući scene koje kao primjere u svom članku navodi Peterlić, došao sam do zaključka kako se ipak može pronaći pouzdana potvrda da je Madelaine u najmanju ruku svjesna Fergusonove prisutnosti, ako već ne možemo sasvim pouzdano ustvrditi u kojem ga je trenutku ugledala. Naime, Peterlić tvrdi kako Madelaine, u sceni koja se događa u cvjećarnici, može vidjeti Fergusona u trenutku kad se zaustavlja u njegovoj blizini i, dok se ogleda u zrcalu, pogledom prelazi preko procijepa otvorenih vrata kroz koja viri Ferguson. No, gledajući spomenutu scenu uočio sam da ona Fergusona vidi nešto ranije, naime, u trenutku kad cvjećarka odlazi od nje (u srednjem planu), Madelaine se okreće prema Fergusonu, počinje hodati prema njemu i za trenutak pogleda točno u njegovu smjeru. To je trenutak u kojemu ga je vrlo vjerojatno ugledala, no zatim naglo i vrlo uočljivo skreće pogled u stranu, u smjeru mimo Fergusona, i zadržava ga tijekom cijeloga kadra, i dok se ogleda u ogledalu i kad se vraća prema cvjećarki.

Ono što ovdje upada u oči jest napadnost s kojom Madelaine gleda u stranu, kao da namjerno ne želi pogledati u Fergusonovu smjeru, a da je riječ o promišljenu režijskom postupku svjedoče još dvije scene, ona koja se odvija nekoliko minuta ranije u restoranu, kada Madelaine također vrlo napadno, hodajući prema Fergusonu, gleda ravno ispred sebe, kao hipnotizirana, dobro pazeći da ni za trenutak ne pogleda u njega, ali i ona koja slijedi nakon cvjećarnice, na groblju, kada Madelaine ponovno, čak i u trenutku kad se zaustavlja u Fergusonovoj blizini, napadno gleda ravno ispred sebe, ni za trenutak ne skrećući pogled. U tim scenama gledatelj takvo Madelainino ponašanje tumači njezinom zanesenošću/opsjednutošću o kojoj je Fergusona i gledatelja nešto ranije informirao njezin suprug, no takvo režijski naglašeno odbijanje Madelaine da pogleda prema Fergusonu, kojim se i Fergusonu i gledatelju želi poručiti da ga ona ne vidi, zapravo vrlo jasno svjedoči o tome da je Madelaine sve vrijeme svjesna njegove prisutnosti, a to može biti samo ako ga je u nekom trenutku vidjela.

Na temelju primjera iz eseja o *Vrtoglavici* najbolje je vidljiva imaginativnost s kojom Ante Peterlić prilazi interpretaciji klasičnih djela filmske umjetnosti, uspijevajući svaki put pronaći neku novu, dosad previđenu vizuru i mogućnost tumačenja. Stoga je nemoguće ne složiti se s tvrdnjom Hrvoja Turkovića, navedenom u ulomku iz recenzije na koricama knjige, kako je riječ o zbirki paradigmatskih interpretacija. Ne mislim pritom kako su Peterlićevi tekstovi obvezujući model za sve mlađe kritičare koji se namjeravaju upustiti u slične pothvate, nego bi oni u prvom redu trebali biti visoko postavljeni uzor, ali i ohrabrenje za nova, neopterećena promišljanja i tumačenja novih ili starih filmskih djela, autorskih opusa i stilskih razdoblja. Stoga, nema dvojbe kako će *Studije o 9 filmova* vrlo brzo steći jednako kultni status kao i prethodna knjiga eseja istog autora, *Ogledi o devet autora*.

UDK: 929 Babaja, A.(048.1)

Ivan Žaknić

Modernizam i istina

Ante Babaja, grupa autora, 2002, Zagreb, Nakladni zavod Globus, biblioteka Portreti

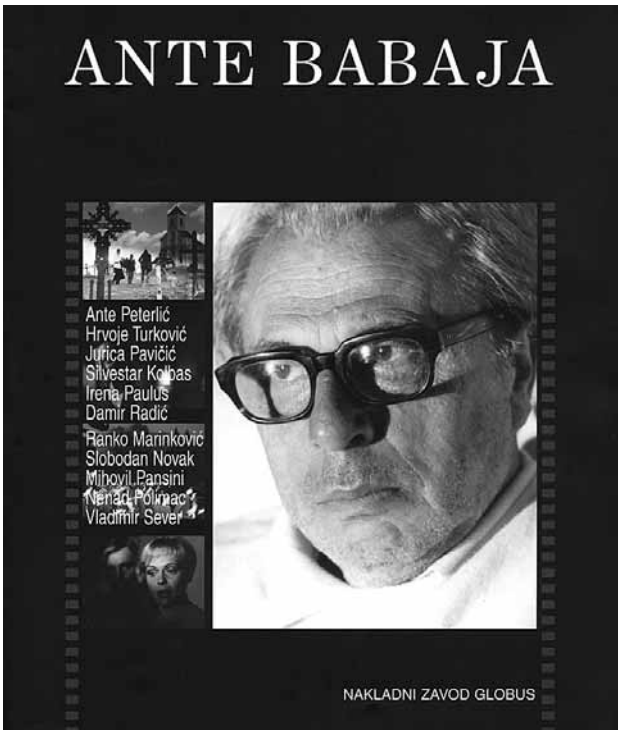
Ponajprije, ako ćemo biti sasvim iskreni — a i sam predmet ove monografije cijenio bi tu vrlinu — valja priznati kako potpisnik recenzije i nije preveliki štovatelj filmskoga opusa Ante Babaje ili je, bolje rečeno, prema njemu suzdržan. To konkretno znači da uz dva izvrsna kratkometražna filma (*Lakat kao takav* i *Pravda*) u apsolutni vrhunac Babajina filmskog djelovanja ubraja *Brezu,* neprijeporni hrvatski klasik, zbog čega bi se i samom Babaji mogla dignuti kosa na glavi, budući da on osobno nije previše oduševljen preuveličavanjem *Breze* na račun svojih drugih filmova.

I sam je Babaja, sudeći po monografiji, svjestan kako je u životu potpisao nekoliko vrijednosno upitnih uradaka. No, rezerviranost prema Babajinu opusu od strane potpisnika recenzije ovdje je tek jedna od postavki kojom se želi istaknuti Babajino filmskoumjetničko lutanje, na što će, upozoravajući na paradoksalnost Babajina položaja, ukazati i Hrvoje Turković, jedan od autora monografije. Naravno, iza svega krije se mogućnost da zbog takva stajališta prema Babajinu opusu i ocjena monografije o tom autoru pokatkad pati, na čemu se unaprijed ispričavam.

Druga, pak, značajna postavka koju treba naznačiti vezana je općenito uz filmološku literaturu u Hrvatskoj, a odnosi se na nevelik broj naslova koji se u nas objavljuje. U tom smislu, monografiju o Anti Babaji zasigurno treba pozdraviti te se ponadati kako će, nakon Golika i Babaje, i drugi naši redatelji biti ovako opsežno revalorizirani. Pa kad smo već kod opsežnosti, čini se kako su urednici Babajine monografije Ante Peterlić i Tomislav Pušek donekle uhvaćeni u zamku preopširnosti, vjerojatno u najboljoj namjeri da Babajin opus oslikaju što iscrpnije i svestranije. Prilog monografiji dalo je jedanaest autora, u svijetu domaćega filma, filmske teorije i publicistike, ali i šire, iznimno aktivnih, produktivnih i cijenjenih imena, što je za svaku pohvalu.

Međutim, u filmskoj publicistici, posebice u monografijama, to baš i nije učestala pojava te se odmah u startu javlja opasnost da, umjesto koherentne monografije, dobijemo zbornik radova o temi *Ante Babaja*. Knjigu otvara pismo Hrvoja Hribara upućeno dragom profesoru, učitelju i prijatelju, nastalo pod dojmom gledanja *Breze,* iz kojeg izdvajamo ponešto patetičan zaključak — Što više Hrvati naprave svinjarija, *Breza* ima više sadržaja.

Nakon predgovora Ive Škrabala slijede i dva teoretski jako važna priloga monografiji. Ante Peterlić u svojem karakteristično iscrpnu i zanimljivu eseju Babaju smješta u kontekst hrvatskoga, jugoslavenskog i europskog filma, što je sigurno jedan od najvažnijih trenutaka svih monografija. Peterlić Babajino djelovanje povijesno omeđuje zamiranjem socrealističke poetike s jedne strane te raspadom socijalizma i jugoslavenske federacije s druge strane na užem hrvatsko-jugoslavenskom planu. U europskom kontekstu, Peterlić Babaju smješta u razdoblje od zalaska neorealizma te usporednoga procvata modernizma pa do postmodernizma i konačne pobjede holivudske poetike filmskoga poimanja.



Babajin opus, pak, Peterlić dijeli na dva razdoblja — prvo počinje Babajinim kratkometražnim dokumentarno-igranim prvencem *Jedan dan na Rijeci* (1955) te traje do 1967. Tih dvanaest godina, u kojima će Babaja snimiti prvi cjelovečernji film *Carevo novo ruho* (1961) te dva iznimna kratkometražna igrana filma *Lakat kao takav* (1959) i *Pravda* (1962), Peterlić će ocijeniti razdobljem žanrovskih nedoumica. Pritom uvaženi filmski povjesničar i teoretičar, ipak, smatra kako se već prvi Babajini filmovi — iste godine kad i *Jedan dan na Rijeci*, Babaja potpisuje i prvi kratkometražni igrani film *Ogledalo* — mogu prihvatiti kao odrednice u opisu cjelokupna Babajina opusa.

Drugi dio Babajina ostvarenja, prema Peterliću počinje s *Brezom,* uz zanimljivo obrazloženje kako je Babaji trebao u kri-

tike, publike, a vjerojatno istodobno i iz njegove osobne perspektive, uspjeli film kao što je *Breza* da bi jasnije usmjerio njegovo stvaranje, da bi ga, među ostalim, udaljio od uočljivijih eksperimentiranja. U zaključnom dijelu eseja Peterlić će vrlo pronicavo vremenski rascjepkati Babaju kao autora koji je sredinom pedesetih debitant koji obećava, na prijelazu u šezdesete Babaja je za Peterlića eksperimentator, potkraj šezdesetih on je redatelj koji prepleće suvremeni realizam s modernističkim tendencijama, dok je od sedamdesetih do posljednjega filma Babaja autor iz oaze filmske ezoterije. Pritom Peterlić ističe kako su svi Babajini filmovi izrazito autorski i toj se općoj ocjeni, bez obzira što mislili o Babajinim filmovima, nema što dodati ni oduzeti.

Od Babajina autorstva poći će i Hrvoje Turković u već spomenutom, drugom bitnom prilogu monografiji. Cijeli Turkovićev tekst zapravo je razrada početne teze o Babajinu paradoksalnom položaju u hrvatskom filmu, gdje se toga redatelja s jedne strane cijenilo kao ranoga i vrlo izrazita predstavnika pokreta 'autorskog filma', ali ga se istodobno tretiralo, uza sve uvažavanje, kao svojevrsnu 'autsajdersku' ličnost. Turković vrlo detaljno secira ne samo Babajine filmove nego i, osvrtom na Babajine izjave, redateljevo poimanje filmske umjetnosti koje je, tvrdi Turković, stajalište duboko ukorijenjeno u našoj trajno romantizmom obilježenoj 'visokoj kulturi'.

Pritom Turković Babaji, zahvaljujući njegovu modernističkom ranoranilaštvu, nadijeva status modernista opozicionara, što u hrvatskoj kinematografiji, obilježenoj brojnim društveno-političkim i inim nedaćama, može biti samo preporuka. Kratko rečeno, možemo citirati i ulomak iz teksta Damira Radića objavljena u rano ugaslu dnevniku *Republika*: »*Ante Babaja nikada nije bio zarobljenik politike i nikada nije odustajao od ultimativnog poimanja filma kao umjetnosti.*« Turković, zaključimo, nadasve izrazito cijeni Babajino dosljedno uvjerenje u bavljenju filmskom umjetnošću. Slijede tri iznimna, no u formalnom smislu prijeporna prinosa monografiji. U prvom od njih Jurica Pavičić raščlanjuje suodnos Ante Babaje i Slobodana Novaka, čije je dvije knjige — *Izgubljeni zavičaj* i *Mirisi, zlato i tamjan* — Babaja prenio na film. Pavičić polazi od činjenice da su redatelj i književnik gotovo vršnjaci, kako su oba bila pod utjecajem filozofsko-književnoga egzistencijalizma, a u poetskom smislu predstavnici moderniteta.

Iz tih dodirnih točaka polazi i Pavičićeva fina analiza Babajinih filmova i Novakovih književnih predložaka da bi ih na kraju, Pavičić ponovno (što bi ponekom čitatelju moglo biti i dvojbeno) vratio u društveni konkekst te Babaju i Novaka svrstao u vjerojatno najdosljednije i estetski najzaokruženije konzervativce hrvatske kulture, što je, priznaje i sam Pavičić, svojevrstan paradoks jer je riječ o ljudima moderne estetike.

Silvestar Kolbas detaljno će nas upoznati sa slikovnim stilom Babajinih filmova, otkrivajući nam kako je snimatelj (a Babaja je radio s nekima od najboljih ljudi što su s kamerom na ramenu ili na stativu pribivali na ovim prostorima — Tanhofer, Pinter, Trbuljak) Babajin najvažniji suradnik. Babajina znana izreka, kako on svoje filmove ne režira nego komponira, zasigurno daje na važnosti Kolbasovoj analizi, a cjelokupan Babajin rad sa snimateljima i kamerom Kolbas će staviti pod nazivnik narativno funkcionalne likovnosti. Još jedna tema za raspravu Babajinim štovateljima i oponentima.

Priča Irene Paulus o glazbi u igranim filmovima Ante Babaje zapravo je priča o odnosu Babaje i njegova gotovo stalnog suradnika Anđelka Klobučara. Irena Paulus istančanim sluhom zapaža glazbenostilsku raznovrsnost *Breze*, *Careva novog ruha*, *Izgubljenog zavičaja* i *Kamenitih vrata*, što je za nju dokaz kako je Babaja u zadanim okvirima Klobučaru davao gotovo potpuno odriješene ruke. Autorica, također, ukazuje na niz narodnih svadbenih, duhovnih, vinskih i pogrebnih pjesama rabljenih u *Brezi* od kojih je brojalica *Jedna pura, dva pandura* postala opće mjesto hrvatskoga filma. Mora se priznati kako analiza Irene Paulus može baciti i potpuno novo svjetlo na posljednji Babajin film *Kamenita vrata* te da, zaključno, taj tekst, više nego drugi u monografiji, znači apsolutnu apologiju Babajinu opusu.

Zadržimo se sada na spomenutom prigovoru vezanom za uvrštenje, inače odličnih, priloga Irene Paulus, Jurice Pavičića i Silvestra Kolbasa u ovu monografiju. Pretpostavljamo, a to donekle može biti i opravdanje, kako su urednici monografije u ovako kapitalnu djelu željeli što svestranije oslikati Babajino stvaralaštvo. Također, sasvim je jasno kako prostora za objavljivanje navedenih tekstova nema mnogo pa su rijetke monografije izvrsna prigoda za to. Međutim, u usporedbi sa sličnim inozemnim monografskim projektima, ti teorijski značajni prilozi čine se suvišnima, iako se, s druge strane, mora priznati kako svojom razinom cijelom kontekstu daju uzvišenu nijansu, pa se između tih dviju opreka nalazi smisao njihova uvrštavanja. To se, međutim, nikako ne može reći za tekstove koji slijede nakon filmografije i biografije Ante Babaje koje potpisuje Damir Radić.

Već objavljeni tekstovi Ranka Marinkovića (*Okrutnost svijeta i užas postojanja*, *Nevesele oči klauna*, 1986), Nenada Polimca (*Izgubljeni zavičaj: čuđenje za budućnost*, *Sedam dana* — tjedni dodatak *Vjesnika,* broj 151, 7. 2. 1981), Mihovila Pansinija (*Kamenita vrata*, Zagreb, 22. 7. 1992) i Slobodana Novaka (*Zavirivši u Babajinu radionicu*, Zagreb, studeni 2001) nepotrebno su, unatoč 'jakim' imenima koja ih potpisuju, uvršteni u monografiju i osnovna su teza uvodne opaske o djelomičnom upadanju recentne monografije na teren zbornika radova. Prava je ipak sreća što nakon tih monografskih uljeza slijedi razgovor koji su prije dvije godine s Antom Babajom vodili Damir Radić i Vladimir Sever, a koji ćemo odmah proglasiti najvažnijim prinosom izdanju.

Na osamdeset i sedam stranica razgovora čitatelj o Babaji može doznati sve, naići na brojne zanimljivosti (poput Babajina redateljskog asistiranja velikom francuskom redatelju Jacquesu Beckeru), Babajino sagledavanje društveno-političkoga konteksta hrvatskoga filma, promišljanja o suodnosu europskog i američkog filma, pljuckanja po vlastitim ostvarenjima... Ukratko, sve da je i monografija sadržavala samo ovaj razgovor, ispunila bi svoju funkciju i čitateljske potrebe. Slijedi još sažetak na engleskom jeziku Vladimira Severa i bibliografija novinskih i časopisnih tekstova Damira Radića, koje su dokaz da se o Babaji pisalo i promišljalo ga naveliko i široko tijekom cijeloga razdoblja njegova stvaranja.

Cijelu monografiju zaokružuju brojne bilješke, bogatstvo fotografija, ulomci tekstova o Babaji i citati sama redatelja. Jedan redatelj, jedanaest autora, izvrsna, no ponešto preopširna monografija — jednorečenični je sažetak izdanja.

UDK: 791.43(091)

Ante Peterlić

Sličice iz filmske povijesti

Matilde Tortora, 2001, *Cinema fondente*, Cosenza: La Mongolfiera
Matilde Tortora, 2002, *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905*, Cosenza: La Mongolfiera

Filmska historiografija doživjela je posljednjih dvadesetak godina nagli procvat. Ima za to više razloga, njih barem šest, koji su dakako i isprepleteni 1) nakon trenutačnoga golema zamaha teorije filma (osobito splet novih pristupa, koji se naziva *velika teorija*) moglo se očekivati i jednako agilno proučavanje povijesti filma, 2) pojavile su se novosti i u pročavanju izvanfilmske, opće povijesti koje su se morale odraziti i na filmologiju, 3) film se počeo bližiti stogodišnjici postojanja, a sam taj datum može biti itekako poticajan, 4) nova proučavanja filma ustanovila su nedostatnost postojećih 'događajnih' historija filma (velika djela, velika 'otkrića' na području filmskog izražavanja, 'velika imena', i, općenito, ograničavanje na tzv. *središnju priču* o razvoju filma, 5) u razdoblju postmodernizma učestali su citati pa je i to skrenulo pogled prema prošlosti, 6) novi, mladi naraštaj gledatelja-potencijalnih povjesničara prestao je vjerovati u (često doista apokrifne) priče predaka, osvjedočitelja o rađanju i početnim razvojnim fazama filma, a ti preci, ti tvorci mitosa o filmu bijahu već većinom i pokojnici (o svim tim temema vidi u Vidović, 1998).

Ukratko posumnjalo se u *Geschichte,* u mnoge 'priče' ma koliko one često bile činjenično utemeljene i poticajne. I zapazilo se da bi trebalo donekle krenuti ispočetka u istraživanju i utvrđivanju činjenica — to više što su mnogi filmovi bili zagubljeni. Konkretno, oko devedeset posto svega što je snimljeno do 1910, oko pedeset posto svega što je snimljeno do 1950.

Radi točne 'rekonstrukcije' prošlosti nisu od važnosti bili sami filmovi, pogotovo kad nekih više nije ni bilo, iako se sasvim pouzdano znalo da su postojali. I tako, svaki je dokument mogao poslužiti, ako je bio u rukama onoga koji ga zna odčitati i primijeniti. Nastupila je — inače do tada djelatnost rijetkih institucija i kolekcionara — nova potraga, u prvi mah rekli bismo 'za svim i svačim', potraga za starijim filmskim časopisima, za člancima o filmu u svim mogućim listovima i časopisima, za filmskim distributerskim katalozima, reklamnim plakatima, ulaznicama za kinodvorane, (svim) ugovorima djelatnika kinematografije, za lokalnim zakonima o filmu, promidžbenim fotografijama, a da i ne govorimo o scenografskim elementima, kostimima i tehničkim sredstvima koja su svjedočila o nekadašnjoj proizvodnji i prikazivalaštvu.

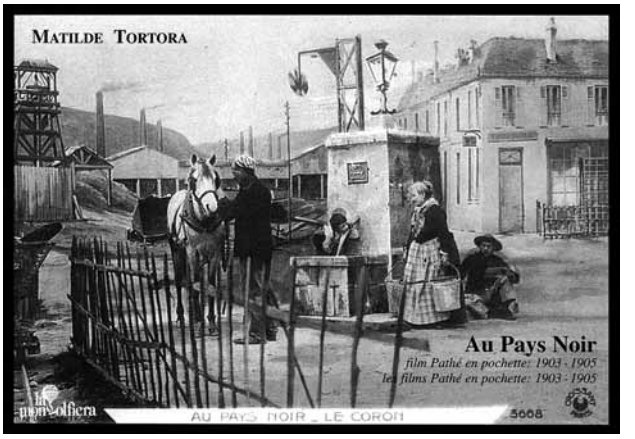
U ovom tekstu upoznat ćemo se s još jednim neobičnijim, ali vrlo zanimljivim približavanjem minulim vremenima filma, a nalazimo ga u dvije knjige Talijanke Matilde Tortora.[1] Ta profesorica filmologije na fakultetu u Kalabriji, u gradu Cosenza, prihvatila se pothvata koji si ne bi baš mogla priuštiti ni naša veća sveučilišna središta. Prva knjiga ima naslov *Cinema fondente,* druga *Au Pays Noir, les films Pathé en pochette*, a u obje nas vraća u prva dva desetljeća 20. stoljeća, u vrijeme kad se film doista tek rađao. Obje se knjige pretežito temelje na slikovnoj građi.

Prva je, dakle, neobična naslova koji nije lako prevesti. Ono *fondente* odnosi se na čokoladu, na nečim punjenu, 'filanu' čokoladu. Naziv, naime, podrijetlo ima u nečemu prilično bizarnom, nečemu što bi mogla zamisliti tek vrlo domišljata istražiteljska glava. Naime, budući da je film prije sto godina bio u naglu porastu popularnosti, tvrtka koja je proizvodila taj slatki artikl smislila je originalni trik kojim je pove-

ćavala prodaju. Uz kupljenu čokoladu, unutar omota, kupac je našao i fotografiranu sličicu (*fotogram*) nekoga filma, i onda je kupujući i kupujući 'slagao' taj film, upravo kao što netko danas skuplja sličice nogometaša, životinja ili bilo čega. I tako u ovoj knjizi, koja je dobrim dijelom zapravo album, redaju se prizori iz nekada slavnih, uglavnom talijanskih, filmova, koji su se prikazivali u zemlji trgovaca čokoladom, u Španjolskoj. Među njima su *Vrt strasti* (Eugenio Perego, 1916), *Fabiola* (Enrico Guazzoni, 1918), *Carnavalesca* (Amleto Palermi, 1918), *Tosca* (Alfredo De Antoni, 1918), *Zaljubljena* (Gennaro Righelli, 1920), kao i jedan film Francisa Forda, pa će tako netko i prvi put vidjeti prizor iz nekoga filma koji je režirao brat slavnoga Johna.

Druga je nastala na slikovnoj građi koju su, pak, proizveli profesionalci — znamenita francuska filmska tvrtka Pathé, najnaprednija u svijetu u prvom desetljeću 20. stoljeća, ona koja je postavila temelje filmskoj proizvodnji i distribuciji prema modelima industrijske prakse. Ona se nije služila čokoladom, nego nečim reprezentativnijim u komunikacijskom smislu — poštom. Izdavala je, naime, poštanske karte s prizorima iz pojedinih filmova, i to dakako u serijama i kolorirajući fotografije, donoseći i kratki tekst koji objašnjava sadržaj prizora, a proizvodila je i identične sličice kojima su se mogli popunjavati albumi. A Matilde Tortora dala joj je naslov prema filmu iz vrste koja vjerojatno najviše zanima sinefile upravo iz zemlje neorealizma. *Au Pays noir* — što bi se moglo prevesti 'u crnoj zemlji', ali i u 'ugljenokopima', pa i 'na dnu' — režirao je jedan od prvih poznatijih francuskih redatelja Ferdinand Zecca. To je vjerojatno prvi film koji govori o teškom životu rudara, ljudi koji riskiraju život u rudnicima ugljena, a Zecca je, tvrde francuski povjesničari koje citira Tortora, navodno bio u tom pogledu pod nedvojbenim utjecajem Zolinih djela i istraživanja. I tako na deset tih razglednica vidimo glavna događanja u tom filmu — od života u rudarevu domu, preko odlaska na posao, ulaska u rudnik, kopanja, blagovanja u rudniku, zatim poplave i na kraju katastrofe (žena i djeca oko tijela rudara, izvučenih iz rudnika). I to se, kao što se slažu marke, moglo redati u seriju.

No, iako Matildu Tortora najviše impresionira taj film, ona je u istoj knjizi sakupila i druge slične nizove ili barem njihove dijelove. Tako vidimo prizore iz Zeccinih *Pustolovina*



Don Kihota iz 1903, u kojemu su vjetrenjače, jasno, vrlo važan lik. A film, odnosno, te dopisne karte počinju kako i treba — s čitanjem viteških romana, a završavaju se prizorom umiranja dičnoga viteza od Manche i natpisom »*Predao je svoju dušu Bogu*«. Nadalje, tu su Don Juan i film poznatoga Alberta Capellanija iz 1905. prema početnom poglavlju Hugoovih *Jadnika,* u kojemu Jean Valjean pokrada župnika, a ovaj ga zaštiti od žandara tvrdeći da su ukradeni svijećnjaci dar. Ukratko, takvi nizovi fotografija mogu se prispodobiti s fotoromanima, a i sa sekvencijalnom fotografijom. A sve to moglo se strpati u džep, bilo je džepnoga izdanja, bilo je *en pochette*, odnosno »*Lo schermo in tasca*« kako Tortora definira tu promidžbu filma u prvoj knjizi.

Spominjanje dvaju prizora iz filmova Fordova starijega brata Francisa skraćuje put prema zaključcima: vidjeli smo nešto što vjerojatno nikada nećemo vidjeti, jer kako uopće doći do filmova 'manje značajnoga' Forda! A sigurno je da postoje i kojekakve sličice filmova čija vrpca danas možda nije ni mali kup praha! A ako pak ni to ne zaintrigira, sličice su prvoklasni materijal za izučavanja ikonologa kojega god usmjerenja. Odabrane su, naime, situacije, poze likova i kompozicije koje sigurno nešto kažu o spomenutim filmovima, ali upućuju i na nekadašnje vizualno znakovlje, na ono što se htjelo predočiti i kako se to predočavalo. A onda iskrsava i cijelo jedno vrijeme, sa svojim nazorima i ukusom, pa možda više nije ni važno da je poticaj za nastanak takve informacije bio u filmu.

Bibliografija

Vidović,[2] Boris, 1998, 'Povijest(i) filma', *Hrvatski filmski ljetopis*, IV, br. 14/1998, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr., str. 101-109.

Bilješke

1 M. Tortora je i cijenjena pjesnikinja i pripovjedačica, hrvatskoj javnosti najpoznatija po dramskom dijalogu *Fiora* (*Cvijeta*), u kojem je protagonistica slavna Dubrovkinja i renesansna ljepotica Cvijeta Zuzorić.

2 U istom se broju *Ljetopisa* nalazi i opsežna bibliografija knjiga o filmskoj povijesti te tekstovi drugih autora (Tom Gunning!) o problemima pisanja povijesti ranoga filma.

Psiho A. Hitchcocka

UDK: 791.44.02

Damir Radić

Psiho (Psycho) – verzija Gusa Van Santa

Van Santova verzija vjerojatno najslavnijega Hitchcockova filma ući će u dugometražnu igranofilmsku povijest kao pionirski eksperiment. Želja da se kultni klasik jednostavno preslika, doslovno kopiranje većine kadrova izvornika postupak je na koji se, koliko je poznato, nikad nitko prije nije odlučio, odnosno, ako je netko i imao takve ideje, nije ih uspio ostvariti. Van Santu je to pošlo za rukom u samu srcu industrijske filmske komercijale, Hollywoodu, što čitavu stvar čini još zanimljivijom. Ostvariti takav radikalan eksperiment, po Van Santovim riječima nadahnut Duchampovim *ready-madeom* i Warholovim pop-artom, i pritom to učiniti u Hollywoodu, važan je događaj sam po sebi, bez obzira na rezultate, i bez obzira na njih on u recipijenata iole sklonih umjetničkom ludizmu mora izazvati simpatije.

No, je li Van Sant doista učinio ono što tvrdi da jest i što mu je, čini se, najveći dio stručne filmske publike i filmofila povjerovao? Odgovor glasi — ne u potpunosti. Takav odgovor sam po sebi već je izrazito upozorava. Jer, ako to nije učio u potpunosti, onda njegov eksperiment ponešto gubi na svojoj radikalnosti i iznimnosti, odnosno gubi neki dio temeljnoga razloga postojanja. Ultimativni pionirski eksperiment uvijek je dovoljno opravdanje samom sebi, makar to bilo i jedino što ga opravdava. No ako je ta ultimativnost okrnjena, kao što je slučaj s Van Santovim *Psihom,* onda gledatelj ima pravo biti stroži i tražiti da djelo ponudi i nešto više od sama eksperimenta, da svoj *raison d'etre* ne nalazi isključivo u njemu.

Van Sant tvrdi da je u odnosu na izvornik promijenjeno svega oko pet posto materijala (ne računajući dakako dodatak boje i nove glumce), no ako je to i točno,[1] riječ je samo o pukim mehaničkim brojkama. U zbilji on je od izvornika, uza sve doslovno preslikavanje kadrova, radikalno odstupio. Van Santovo polazište bilo je, evidentno, da se sami Hitchcockovi kadrovi sa cjelokupnim svojim sadržajem, a osobito igrom glumaca, s najvećom mogućom doslovnošću oponašaju, čemu je pridružio i originalnu glazbu Bernarda Hermanna, ali i da se na generalnom planu filma provedu neke važne izmjene, odnosno da se on osuvremeni. I tu je upao u zamku koja je njegov film nepogrešivo odvela u pogrešnom smjeru, a provokativnost početne zamisli o doslovnom preslikavanju znatno ublažila i izrazito razvodnila.

Najmanji je problem Van Santove verzije uvođenje boje. Uostalom, zbog Hitchcockove izjave kako nije htio snimati u boji zbog prevelika šoka koji bi u gledatelja izazvala krv u

Psiho G. Van Santa

prizoru ubojstva pod tušem, mnogi su se pitali kako bi to izgledalo kad bi dragocjena ljudska tekućina zaista zasjala u svoj svojoj prirodnoj ljepoti, crveno obojena. Stoga je bilo logično da se svaki *remake*, pa i onaj koji želi biti preslikavajuće doslovan, realizira u boji. Van Sant je kao važniji razlog uporabe boje naveo to što danas većina ljudi ne želi gledati crno-bijele filmove pa samo iz tog razloga propušta takvo remek-djelo kao što je Hitchcockov *Psiho;* stoga je njegova namjera bila da toj većinskoj publici predstavi 'isti' Hitchov Psiho, ali u boji. Iz slična je razloga vrijeme radnje premjestio u suvremenost, u 1998. godinu, jer većinsku publiku navodno ne zanima filmska radnja u prošlosti, osim ako nije riječ o filmu povijesnoga žanra.

Već tim postupcima Van Sant je pokazao koliko je njegov eksperiment podložan kompromisu i stoga reduciran. Povezivanje larpurlatističkog eksperimentalizma, vođena povijesnim razlozima (»*želio sam to učiniti jednostavno zato jer nitko nikad prije to nije učinio*«), i želje da se zadovolji i poući široka publika (»*osim toga smatram da strahovito mnogo ljudi nije vidjelo Hitchcockov film zato što je star i nije u boji*«; »*nadam se da će ih moj Psiho ponukati da potraže izvornik*«) istina odgovara jednom od temeljnih obilježja postmodernizma — povezivanju elitne i trivijalne razine djela, odnosno istodobnom obraćanju elitnoj i širokoj publici, no Van Santov eksperiment od one je vrste koja ne trpi spomenutu postmodernističku ambivalentnost: naime, kad se pokreće takav radikalan pokus, koji je zahvaljujući svojoj izravnosti izrazito modernistički čin (kao što je poetika ne

samo Duchampa nego i Warhola još izrazito modernistička, a postmodernistički pomak dvadesetak godina nakon zlatnog doba pop-arta donosi Jeff Koons), onda nema mjesta za postmodernističke kompromise.[2] Pokus se mora izvesti u svoj svojoj radikalnosti, ili ga se ne treba ni latiti. Jer film snimljen 1960. godine, poput Hitchcockova *Psycha*, ukorijenjen je u svoje vrijeme, u svoj socio-psiho-kulturalni sklop. Niz režijskih rješenja, način glume, primjena glazbe, sve je to naravno povijesno uvjetovano i, ukoliko se danas, u sasvim drugim socio-psiho-kulturalnim okolnostima, u sasvim drugom povjesnofilmskom razdoblju, doslovno ponovi, djelovat će anakrono. Opravdanje toj anakronosti jest eksperimentalnost postupka doslovnog prenošenja. No, ako se, uopćeno rečeno, niz motiva doslovno ne prenese nego izrazito promijeni, onda oni motivi koji vjerno oponašaju izvornik još snažnije upadaju u oči svojom anakronošću, poprimajući i nenamjerno komičan karakter, što može dovesti i do toga da se široka publika, kojoj se, kao što smo vidjeli iz njegovih izjava, Van Sant ponajviše obraćao, nađe u izrazito superiornoj poziciji spram filma, da ga ismije.

To u Van Santovu *Psychu* osobito dolazi do izražaja u sceni Marionine vožnje automobilom cestom na čijem će je kraju dočekati motel Normana Batesa: tu se doslovno preuzima transparentno dramatična Hermannova glazba, a Anne Heche vjerno 'skida' glumačku izvedbu Janet Leigh u istom prizoru iz izvornika. Takva uporaba glazbe u kombinaciji s načinom glume koji vanjskim manifestacijama izrazito naglašava unutarnja psihička zbivanja, uz dodatak glasova u *offu* koji opterećuju Marioninu savjest, danas se doima radikalno anakronom. Uz to javlja se problem neodgovarajućeg izbora glumice za lik Marion Crane. Umjesto oble, sočnoputene Janet Leigh, žene izrazito lijepa lica kojim dominiraju blago kose velike oči i pune usne, Van Sant postavlja kržljavku Anne Heche, koju se ni uz najbolju volju, barem po standardnim kriterijima (što je važno jer Van Sant, vidjeli smo, računa na široku publiku kao što je računao i Hitchcock), ne može proglasiti lijepom. Takva kržljava Anne Heche s ptičjom glavom i licem koje može biti simpatično ostavlja, kao Marion Crane u spomenutoj sceni, umjesto dramatična, komičan dojam, 'potpomognuta' spomenutim redateljsko-glazbeno-glumačkim sklopom. Čitav prizor zapravo ostavlja dojam parodije, što posve sigurno nije bila Van Santova namjera.

Nadalje, potpuno je nejasno zašto npr. Van Sant izrazito, ikonografski i psihološki, osuvremenjuje lik Lile Crane, a s druge strane ustrajava na tome da Marion nosi haljine koje izgledaju kao da su kupljene u vrijeme kad se snimao izvorni *Psiho*. Zašto je osuvremenio Loomisa presvukavši ga iz standardne muške odjeće s kraja 50-ih i početka 60-ih godina (odijelo s kravatom) u *jeans* i stavio mu na glavu kaubojski šešir, a istovremeno privatnog detektiva Arbogasta osmislio tako da izgleda kao da je netom, u maniri Allenove *Purpurne ruže Kaira*, sišao s platna nekog starog filma i našao se, poput Mela Gibsona u *Zauvijek mlad*, u nekom sasvim novom svijetu? Nije valjda da je tu riječ o nekim kombinacijama na tragu strukturalističkog filma, kojima se uspostavlja simetrija između dva lika koji su ikonografski izravno preuzeti iz izvornika i dva lika kojima je dana osuvremenjivačka nadgradnja? Kad bi se ta pretpostavka mogla shvatiti iole ozbiljno, njoj bi možda u prilog išao izbor glumaca za dvoje ključnih likova, Marion Crane i Normana Batesa. Oni naime u odnosu na Hitchcockovu paradigmu funkcioniraju kao u zrcalu. Kao što je prije rečeno, oblu i sočnu Janet Leigh zamijenila je kržljava Anne Heche, no i vitki i visoki Anthony Perkins nadomješten je antipodom: njega glumi zaobljeni i, reklo bi se, snažni Vince Vaughn, koji je pravi buco u odnosu na svog prethodnika. Tko zna, možda tu ima i neke psihoanalitičke namjere u pogledu odnosa spolova — u originalu rasna žena svjesna svoje privlačnosti, čija je emancipiranost možda podcrtana i kratkom kosom, i plahi mršavi muškarac dječačke pojave, a u *remakeu* također emancipirana, no izrazito krhka žena nestandardne privlačnosti, a naspram nje muškarac s pravim mužjačkim atributima — ili je to jednostavno samo odraz današnjih strujanja, kad su ponovo na cijeni muškarci s *macho* obilježjima, a na ženskoj strani dominira tip tjelesne krhkosti (čiji posebno reprezentativan primjerak Anne Heche zasigurno nije). U tom slučaju ponovo bi bila riječ o svjesnu osuvremenjavanju izvornika, koje zahvaljujući pogrešnu izboru glumaca ne funkcionira. Heche, kao što je rečeno, jednostavno nema magnetsku privlačnost Janet Leigh i oponašajući njezinu glumu ostavlja dojam komičarke s parodijskom namjerom, a jednako je i Vince Vaughn neprilagodljiv doslovnom oponašanju Perkinsove izvedbe: to najviše dolazi do izražaja kad pokušava 'skidati' Perkinsa ljuljkajući se sjedeći na stolcu i savijajući stopala — čovjeku snažnije građe kakav je Vaughn takvi potezi jednostavno ne pristaju. Problem je i razlika u općem glumačkom umijeću, koja ide u Perkinsovu korist, pri čemu je velika Perkinsova prednost (u kreativnom smislu) bila i u tome što je on ulogu Normana Batesa, kao što je poznato, prihvatio izrazito intimno i intenzivno je proživljavao još godinama nakon što je film snimljen, dok se u svakom prizoru novoga *Psycha* vidi kako Vaughn sve to samo glumi (što još ne znači da je njegova izvedba izrazito slaba).

Van Sant je dakle samim činom djelomičnog, ali vrlo upadljivog osuvremenjivanja učinio krivi potez, no dodatni je problem što su njegovi osuvremenjujući i ini dodaci nepoticajni sami po sebi. Van Santove su se intervencije pokazale posve predvidljivima u dva navrata: prvi put u početnoj, hotelskoj sekvenci filma kad prikazuje Loomisa posve gola, drugi put u motelu, kad Norman Bates krišom promatra Marion dok se presvlači i pritom onanira. Van Sant se tu ponaša kao mediokritet, njegovo je razmišljanje vjerojatno otprilike ovakvo: Hitchcock nije mogao u svoje vrijeme prikazati kako muškarac i žena doista izgledaju nakon seksualnog odnosa, zato ćemo mi to sad pokazati; Hitchcock nije mogao prikazati Normana kako onanira potajice gledajući Marion dok se presvlači, ali mi to možemo pa i hoćemo, jer o tome je tu zapravo riječ. Jasno, riječ je o nepotrebnu, izrazito nesuptilnu ekspliciranju, osobito kad je u pitanju onaniranje (Loomisova golotinja ipak tečnije liježe u tkivo filma), čije je ubacivanje u film posve na tragu pretencioznih pubertetsko-adolescentskih 'provokacija'. Druge su dvije najuočljivije Van Santove intervencije prisutne u scenama ubojstava. U znamenitom prizoru ubojstva pod tušem dodao je dva dramatična kadra oblaka koje vjetar nosi nebom, a u sceni

ubojstva privatnoga detektiva ubacio je također dva kadra — mistične gole žene i krava u magli, koji se mogu doimati kao detektivove posljednje predsmrtne slike. Možda je Van Sant tim postupcima koji izrazito asociraju na Buñuela i Lyncha želio i tim klasicima odati počast, ili upozoriti na vezu koja postoji između njih i Hitchcocka, a dakako možda mu njih dvojica nisu ni bili na pameti. Bilo kako bilo, njegov film s tim slikama nije ništa dobio, ali ni izgubio, no može se reći da ubačeni kadrovi u prizor detektivova ubojstva, ako ih se shvati kao njegove predsmrtne vizije, upućuju na još jedan problem.

Naime, velik prigovor koji su kritičari upućivali i upućuju Hitchcockovu *Psychu* bila je posvemašnja nerazrađenost svih sporednih likova, što se ponajprije odnosi na tri važna lika — Loomisa, Lilu i detektiva Arbogasta, pri čemu se napominjalo da su i glavni likovi Normana Batesa i Marion Crane mogli biti elaboriraniji. No istodobno upravo ta odsutnost interesa za likove Lile Crane, Loomisa i detektiva, koji u izvorniku funkcioniraju isključivo kao bezlični dramaturški faktori, mehanički pokretači zbivanja nakon Marionina ubojstva, u gledatelja može izazvati dodatnu tjeskobu sugerirajući im potpuno otuđen svijet, usto im i uskratiti mogućnost katarze, jer im ne pruža mnogo razloga za suosjećanje s hladnim i distanciranim likovima detektiva te osobito Lile i Loomisa; stoga ni pobjeda to dvoje nad Normanom Batesom nema onaj učinak koji bi imala da gledatelji imaju intenzivniji i topliji emocionalni odnos prema njima. Ovakvim pristupom, bio on svjestan ili ne, Hitchcock je *Psiho* učinio još subverzivnijim, navodeći gledatelje da suosjećaju s psihopatološkim ubojicom, ostavljajući ih posve ravnodušnima prema 'zdravim (društvenim) snagama'. U Van Santovu filmu stvari stoje drukčije. On u ulogama Loomisa, Lile i detektiva ima snažnije glumce nego Hitchcock i s njima te likove drugačije postavlja. Viggo Mortensen Loomisu daje dozu izrazite blagosti i neke topline koju taj lik u Hitchcocka nema, William H. Macy kao detektiv također kreira topliji, suosjećajniji lik nego je to slučaj u izvorniku, a jedino Julianne Moore u velikoj mjeri slijedi lik Lile kako je zadan u originalu, s tim da je u njezinoj izvedbi ona još odlučnija i energičnija, što do punog izražaja dolazi u završnom obračunu s Normanom. Imajući na raspolaganju vrsne glumce u tim ulogama, koji su vapili za većim prostorom kako bi svojim likovima dali što veću plastičnost, Van Sant je bio u prilici da u ovom slučaju oplemeni Hitchcockov predložak. No ispustio ju je, još jednom gubeći u igri na dva stolca: krenuo je u smjeru nadgradnje paradigme, ovaj put činilo se uspješno, no istovremeno je sama sebe ograničio konceptom doslovnog preslikavanja i nije stigao nikamo. Loomis, Lila i detektiv Arbogast u njega su prejaki likovi da bi se hičkokovski mogli svesti na prazne i hladne funkcije s konotacijama koje su prethodno spomenute, a s druge su strane ostali preslabo elaborirani da bi zaživjeli kao punokrvni karakteri. Neodlučnost u njihovu tretmanu najočitija je upravo u detektivovu slučaju, odnosno u prizoru njegova ubojstva, ako pretpostavimo da su ubačeni kadrovi gole žene i krava detektivove predsmrtne slike: taj (pretpostavljeni) postupak bio bi utemeljeniji da je lik detektiva Arbogasta prethodno razrađen, ovako on je ishitrena dosjetka kojoj istina ne ne-

Psiho A. Hitchcocka

dostaje površinske atraktivnosti i koja, kao što je već rečeno, može upućivati na Hitchcocka kao anticipatora elemenata poetike Davida Lyncha.

Gus Van Sant krenuo je u projekt *Psiho* s izvornom namjerom doslovnoga kopiranja predloška, motiviran težnjom za pionirskim eksperimentom, no istovremeno nije odolio napasti narušavanja strogosti samozadanog si postupka kroz osuvremenjujuće intervencije, promjene u karakterizaciji likova, 'poetizirajuće' dodatke. Spojio je tako ono što se nije moglo ukoliko je želio da mu eksperiment uspije. Miješanje bitno različitih konteksta pokazalo se promašenim, a s onim što je prezentirao, Van Sant uglavnom nije ostavio dojam da bi bio uspješniji da se odlučio za uobičajeni, nazovimo ga interpretativni *remake*. No u kadrovima doslovnoga preslikavanja, s istim montažnim sponama, pokazalo se ono što se oduvijek znalo, koliko god mistifikacijski zvučalo, da se duh genija ne može prekopirati i da se umjetnost filmske režije (obogaćena dragocjenim snimateljskim, glumačkim i skladateljskim prinosom) nikad do kraja ne može racionalno shvatiti i objasniti, koliko god zastupnici racionalističkoga pristupa tvrdili da je moguća potpuna analiza i odgovori na sva pitanja. S tim u vezi pokazalo se i da se djelo iz prethodnih povjesnoumjetničkih razdoblja zapravo doslovno nikad i ne može prekopirati, odnosno da je takvo kopiranje besmisleno jer se duh vremena ne može identično ponoviti. Gus Van Santov *Psiho* načelno nije nezanimljiv eksperiment, ali u svojoj nepotpunosti i kolebljivosti naposljetku je završio kao blijed poluproizvod koji ne može zadovoljiti nijednu od gledateljskih skupina kojima je bio namijenjen. Ni 'elitiste', od kojih bi većina dosljedno proveden eksperiment zasigurno dočekala s punom naklonošću, ni 'trivijalce', kojima novi *Psiho*, nakon svih teksaških masakara motornom pilom, noći vještica, strava u Ulici brijestova i petaka trinaestih, neće mnogo značiti, štoviše mogao bi im biti poprilično smiješan.

Bilješke

1 Sukcesivnim gledanjem (simultano mi na žalost nije moguće) Hitchcockova i Van Santova filma stječe se dojam da je navodnih 95 posto 'istih' kadrova ipak mistifikacija (pritom ne treba zaboraviti i da je Van Santov film po *imdb-ovim* podacima četiri minute kraći od Hitchcockova). Pomnu komparativnu analizu ovom sam prigodom izbjegao zadržavajući se na načelnim pitanjima, no eventualno zainteresirani recipijenti trebaju imati na umu da nama dostupna kopija Hitchcockova filma možda u potpunosti ne odgovara onoj koju je gledao Van Sant, s obzirom da se na našoj televiziji vrte verzije filmova koje su (gotovo) redovito za tri-četiri do sedam-osam minuta kraće od izvornih verzija, barem ako je suditi po minutažama koje navode *imdb* i većina filmskih video-vodiča (*video-movie guide*).

2 Ovdje pojam *kompromisa* treba dakako shvatiti uvjetno, uostalom postmodernističko povezivanje elitnog i trivijalnog u osnovi je također modernističko jer se zasniva na inovativnoj, dotad možda ne nepoznatoj, ali svakako teorijski neosviještenoj i sustavno neprovedenoj namjeri.

Filmografija

Psiho/Psycho / SAD — produkcijske kuće: Universal Pictures, Imagine; 1998, r. Gus Van Sant; producenti: Brian Grazer i G. Van Sant, sc. Joseph Stefano (prema istoimenom romanu Roberta Blocha), k. Christopher Doyle; gl. Bernard Hermann (preuzeta iz izvornog *Psycha* iz 1960), mt. Amy E. Duddleston; sgf. Tom Foden; kostim. Beatrix Aruna Pasztor; ul: Vince Vaughn (Norman Bates), Anne Heche (Marion Crane), Viggo Mortensen (Sam Loomis), Julianne Moore (Lila Crane), William H. Macy (detektiv Milton Arbogast), Chad Everett (Tom Cassidy), Philip Baker Hall (šerif Chambers), Anne Haney (gđa Chambers), Rance Howard (g. Lowery), James Legros (prodavač autobomila), James Remar (patrolni policajac), Rita Wilson (Caroline), Robert Forster (dr. Simon) — igr. dgm. film: 35 mm, boja (de luxe); 105 min.; hrvatski kinodistributer: Kinematografi; hrvatski videodistributer: VTI.

UDK: 791.43(436)"199"

Marijan Krivak

Filmovi o strancima

Tjedan austrijskoga angažiranog filma

Najprije, što je, odnosno, gdje je Austrija? Koji se to geografsko-filmski toponim krije iza tog označitelja?

Austrija je zemlja koja u devedesetima stječe status 'tranzitne postaje'. Za ljude tjerane raspadom socijalističkog ideološko-političkog bloka — no napose ratnim razaranjima na područjima koja nekada bijahu branom ruskoj utjecajnoj sferi prema Zapadu, dakle s područja bivše Jugoslavije — Austrija biva kako prvom postajom sigurnoga svijeta Zapada i prvim azilom za ljude tjerane ratom, tako i postajom prema drugim zemljama toga toliko žuđena zapadnoga svijeta.

Ciklus suvremenog austrijskog angažiranog filma, prikazan od 28. listopada do 4. studenog, mogli smo vidjeti zahvaljujući iznimnu angažmanu Austrijskog kulturnog foruma — posebice gospodina Sučića, gradišćanskog Hrvata s iznimnim sluhom za ponudu atraktivnih austrijskih kulturnih programa — te zahvaljujući Filmskome centru, koji se do daljega stacionirao u prostorima kultne zagrebačke Kinoteke. Taj je ciklus bio sve samo ne isključivo austrijski film, koji i inače poznajemo tek površno ili ga uopće ne poznajemo.

Austrija kao filmska margina?

Jedan od vrlih branitelja hrvatske duhovne obnove, odnosne kulturne obmane, sredinom devedesetih ustvrdio je — što je bio svojevrstan alibi za bijedu, odnosno nepostojanje 'lijepe nam naše kinematografije' — kako film ne postoji ni u Austriji, negdašnjoj središnjoj zemlji velike Austro-Ugarske Monarhije. Sve je to bilo povezano s ponovnim nostalgičnim fokusiranjem hrvatskoga nacionalno identitetnog 'verbalnog i inog baljezganja' prema bečko-carskoj uljuđenosti, a *svezigledno* spomenute duhovne obmane. Potpuno nepoznavanje samo geografski bliske nam austrijske kinematografije stoga čini tim dragocjeniju ovu selekciju austrijskoga filma iz posljednjih desetak godina. (Najstariji film selekcije, *Treba računati s gubitkom* Ulricha Seidla, datiran je upravo 1992. godinom.)

Prije tih desetak godina počinje masovni egzodus ljudi iz zemalja bivšega Istočnog bloka, a napose iz bivše Jugoslavije, prema zapadnoeuropskim zemljama i dalje prema sjevernoameričkom kontinentu, a na tome im putu Austrija postaje privremenim ili trajnijim utočištem. Taj tranzicijski šok ostavlja itekako duboke tragove i na Austriji. Kako u kulturološko-civilizacijskom smislu, tako i utječući na filmsku umjetnost u toj zemlji. Austrijski film, kakvim ga površno zamišlja prosječni konzument filmskih proizvoda s ovdašnjih prostora, bio je percipiran uglavnom kroz prizmu kostimiranih povijesnih komedija i romantiziranih biografija, simpatičnih prikaza bečke dekadencije i živopisnoga tirolskog folklora, te u najboljem slučaju kroz austrijske korijene nekih slavnih autora koji su se afirmirali u Njemačkoj ili u Hollywoodu — Lang, von Stroheim, Wilder, Zinnemann... Na području eksperimentalnoga filma poznavateljima, pak, figura karizmatičnoga kuhara i avangardnog autora Petera Kubelke situira austrijski alternativni film na filmskopovijesnoj pozadini. Jednako tako, i niz drugih autora — poput Kurta Krena, Hansa Scheugla i Valie Export, te od devedesetih Petera Tscherkasskyja i Floriana Flickera — afirmirali su austrijski eksperimentalni film te oblik kratkoga filma na svjetskoj sceni. (Flicker je autor zastupljen i u ovoj selekciji, te je prirodna poveznica između eksperimentatora prethodnog naraštaja i igrane forme novih autora, koji se afirmiraju u devedesetima.)

Posljednjih nekoliko godina pojavljuje se skupina novih autora, i posebice autorica, koji — stvaralačkim nervom za filmsko prepoznavanje novih tranzicijskih i tranzitnih okolnosti u kojima se našla Austrija — snimaju odlične, zanimljive i, što je najvažnije, gledane filmove. Austrija postaje zanimljivim odredištem na filmofilskoj karti. Više ne gledamo 'samo(za)dovoljnu, prežvakanu, (samo)dopadljivu, provjerenu i naoko dokazanu filmsku (metražnu) robu' — već punokrvne filmove koji imaju što reći o svijetu u kojemu živimo. Upravo interkulturalni sraz emigranata koji dolaze u Austriju — ili samo kroz nju prolaze — i dugo uspavana društva obilja, okarakterizirana tradicionalizmom i konzervativizmom, sa sobom donosi niz zanimljivih priča, tema i filmskih sadržaja.

Rusi i Austrijanci

Moja Rusija, film Barbare Gräftner, ovogodišnji dobitnik glavne nagrade *Max Ophüls,* otvorio je ciklus sa svim motivima koji obilježavaju gore opisanu suvremenu austrijsku svakodnevicu. U priči o razvedenoj ženi, službenici u banci, s dvoje odrasle djece — glavni lik dojmljivo interpretira Andrea Nürnberger — razvija se studija o nesnalaženju, otuđenosti i nemogućnosti ljubavi u okružju ciničke predodređene bečke sredine. Sin protagonistice treba se oženiti ukrajinskom imigranticom, koja je, naravno, prije toga bila go-go plesačica u jednom od mnogobrojnih bečkih barova. Njezina obitelj u redateljičinoj shemi oličava sve sterotipe što ih

prosječni Austrijanac ima o Rusima: bogati su Rusi odreda mafijaši, dok su oni siromašni skloni votki, ciganskoj glazbi i plesu te usoljenoj i konzerviranoj hrani.

Nisu pošteđeni ni Austrijanci: sin traži veće prihode u pretvaranju restorana koji vodi u erotski bar; kći ne gaji nikakve osjećaje prema čovjeku za kojega je udana. Protagonistica je naoko prilagođena i integrirana, no zapravo je duboko otuđena i traži emocionalno utočište. Njezino odijevanje prava je karikatura, dok privlači pozornost smiješnim kompletima, krije se iza maske davno potrošene izvanjske senzualnosti. Na kraju, zahvaljujući protagonističinoj pragmatičnoj diplomaciji obitelj je sačuvana, no ostaje gorak okus u ustima nakon ove groteskne tragikomedije. Pritom sjajna kamera, koja snima gotovo uvijek iz ruke, neurotičnim pokretima još više naglašava karikaturalnu afektivnost likova i opće ozračje na granici shizofrenije.

Jugofilm (1997) Gorana Rebića, iz perspektive dječaka — što umnogome podsjeća na Kusturičina *Oca na službenom putu* — pripovijeda priču o useljenicima iz bivše Jugoslavije. Milan priča o bratu Saši, koji je na povratku iz Beograda u Beč bio zaustavljen na granici i mobiliziran. Sva tragičnost ratnoga iskustva sublimirana je u pripovijest o potpunom Sašinu duševnom rastrojstvu. On ne uspijeva uspostaviti kontakt s ocem (Ljubiša Samardžić), ni održati vezu djevojkom, s kojom stiže u Beč nakon ratne traume.

U fabuli patetično intonirana filma isprepleću se mnoga opća mjesta postjugoslavenske tragedije: odnos između Srba i Hrvata, sumnjičavost prema Muslimanima, vjerske i nacionalne predrasude. Možda će se ovdašnjem gledatelju film učiniti i odveć patetičnim te donekle iskarikiranim, no on doista u sebi nosi ozračje poetske tragike, a govori o iskustvu rata što ga nose austrijski *Ausländeri*, u stalnoj rascijepljenosti između hladnoga malograđanskog okružja i vrućih nacionalističkih stereotipnih predrasuda.

Film Floriana Flickera, *Suzie Washington* (1998), priča je o Austriji kao o već spominjanoj, 'tranzitnoj postaji'. Učiteljica iz Gruzije, koju maestralno tumači Birgit Doll, po svaku cijenu želi dospjeti do Amerike. Iako biva zaustavljena u bečkoj zračnoj luci, s namjerom da zbog krivotvorene vize bude vraćena natrag, ona ne odustaje. Uspijeva pobjeći iz zračne luke te kao Suzie Washington — ime uzima od usput upoznate Amerikanke — nezaustavljivo kreće prema Zapadu, prema zelenoj granici s Njemačkom.

Na tome *putešestviju* susreće uglavnom muškarce, koji je na različit način žele iskoristiti. Čini se da ona nema šanse u svojoj nakani, čijemu ostvarenju na putu stoje policajci, krave i osamljeni muškarci, no ipak u ovoj, poput najboljih krimića režiranoj, priči Nana uspijeva. Uz pomoć naklonjena joj osamljena domaćina planinarskog doma te uz ukradenu putovnicu uporna Nana, na samome kraju, leti prema Los Angelesu. Flickerov je film optimistična oda upornosti i neuništivoj volji protagonistice da ostvari cilj.

Stranci i pseći dani

Film o strancima, o onome stranome koje na kraju ipak postaje bliskijim, jest i ostvarenje Götza Spielmanna, indikativna naslova *Strankinja* (1999). Mlada žena iz Meksika s prijateljem Nijemcem stiže u Beč kako bi obavili posao s drogom. Njihova je emocionalna veza u krizi, no drže da će sve ponovno biti u redu kada dobiju novac. No stvari se ne odvijaju po planu i protagonisti se rastaju s malim izgledima da će se stjecišta njihovih putova ikada više naći u zajedničkoj točki.

Konačno, na samome kraju, njegova zlehuda sudbina uzrokovana neizbježnim slomom zbog predoziranja, ponovno budi iskru ljubavi među njima, no tada je za njih već prekasno. S njegovom smrću spoznata bliskost među udaljenim životnim horizontima ponovno biva zatvorenom do ponovnih pokušaja emocionalnoga približavanja.

Spielmann, austrijski redatelj etabliran vrlo uspješnim kratkim filmovima, napravio je film koja problematiku stranaca i 'prolaznika kroz Austriju' prelama kroz vizuru tako često nedostajuće emocionalnosti i upravo je to posebna vrijednost njegova ostvarenja.

Ciklus austrijskog angažiranog filma donio nam je i osebujnu formu dugometražnoga dokumentarca, prostora na kojemu djeluje vrlo cijenjeni Nikolaus Geyrhalter. Post-apokaliptička filmska priča o Čornobilju, *Pripyat* (1999), otkriva nam kako i — u nas gotovo posve zanemarena — struktura cjelovečernjega dokumentarca ima zavodljivu dramaturšku osebujnost. *Pripyat* je priča koja na granici dokumentaristike i nadrealnoga posjeduje upravo takvu zavodljivost.

Sasvim sigurno, vrhunac je selekcije film Ulricha Sedla *Pasji dan* (Hundstage, 2001), djelo austrijskoga kultnog redatelja (i jednog od autorskih favorita Wernera Herzoga). Taj se film proslavio na prošlogodišnjem venecijanskom festivalu te otada uživa kultni status, što je potvrđeno i najposjećenijom projekcijom na ovim danima austrijskog angažiranog filma.

Po strukturi možda najsličniji Altmanovim *Kratkim rezovima*, film je maestralna studija karaktera u šest paralelnih priča o stanovnicama južnoga bečkog predgrađa u 'pasjim danima' najveće vrućine, od 24. srpnja do 23. kolovoza. To razdoblje u znaku zviježđa Canicole, osim nepodnošljive vrućine, sa sobom donosi živčanost, strast, neracionalno ponašanje. Seidlov film istodobno je studija o austrijskim malograđanskim karakterima u eri sveopće otuđenosti, bezosjećajnosti, nemogućnosti emocionalnog odnosa te iz toga proizlazeće latentne agresivnosti.

Par koji stanuje u istoj obiteljskoj kući, ali ne razgovara (diskretno je naznačen gubitak djeteta kao mogući uzrok raspada komunikacije)... sasvim neobična autostopistica koja je suludo zatrovana svim mogućim televizijskim reklamama i statistikama... prodavatelj alarmnih sustava koji se iz straha za vlastitu sigurnost upušta u lažnu optužbu već spomenute autostopistice... tinejdžerski par čija se veza sastoji samo od seksa, fizičkog maltretiranja i nemogućnosti osjećaja... groteskni udovac kao oličenje ostarjelog austrijskog sna o blagostanju... te, konačno, neobični ljubavni trokut iz kojega se vidi da nasilje i agresija imaju prednost pred mogućnošću bilo kakve emocionalne uključenosti...

Šest je priča posloženo u dojmljivu cjelinu, u kojoj nema mjesta optimizmu, ali je Seidl ipak uspio stvoriti prostor za gledateljevo suosjećanje s likovima bizarnih, ali i toliko ljudskih pripovijesti. Suptilna detaljistika dragocjen je dodatak redateljskom procédeu. Posebno su dojmljivi statični kadrovi ljudi koji se sunčaju, sa tek ponekim bizarnim dodatkom — poput mješalice za beton ili kosilice za travu.

Gorkoironično ismijavanje posve sekulariziranih svetih vrijednosti austrijskog društva možda je najbolje vidljivo u sekvenci kada jedan od likova sa svijećom u stražnjici biva prisiljen pjevati patetične stihove austrijske himne. No, film ima i svoje emocionalne vrhunce; primjerice, u sekvenci kada silovana luda autostopistica slijedi ženu u molitvi ili, na samome kraju, kada ostarjeli udovac i njegova kućepaziteljica — uz riječi 'ljudi su zli' — tuguju nad otrovanim psom. Ukratko, Seidlovi *Pasji dani* jedan su od najboljih filmova prikazanih u svijetu u novome tisućljeću.

U kratkoj formi: susret s drugim

Tjedan austrijskog angažiranog filma zaključili su kratki igrani filmovi — forma je to koja je obilježila uspon naraštaja što afirmaciju stječe potkraj devedesetih.

Ljetni praznici Antonina Svobode ostaje do sada presudnim filmom u autorovoj karijeri. Prisjećanje na 1978. i uspjeh austrijske reprezentacije na svjetskom nogometnom prvenstvu okvir je priče o Beču i ljetu provedenu na njegovim ulicama u predgrađu. Devetogodišnji Tondo u toj realističnoj naraciji protagonist je zbivanja bez zbivanja. Bilježimo tek detalje svakodnevice, koji se gotovo neopazice pretvaraju o priču o tragici besperspektivnih egzistencija.

Sunčeve pjege suptilan je i sjetno intoniran film, koji otkriva osebujnu žensku poetiku Barbare Albert — čiji je dugometražni prvenac *Sjeverni rub* također prikazan u ciklusu. Želja da se voli i da se bude voljen... da se sebi i drugomu daruju trenuci sreće... da se, barem u snu, približimo nekim drugim ljudima, svjetovima i krajolicima — u finome su tkanju ovoga filma, na rubu jave i sna, predstavile ono malo imaginacije koja nam preostaje u počesto sivoj svakodnevici.

Konačno, *Flora* Jessice Hausner debi je autorice koja možda najviše obećava. Istodobno suzdržana i nesputana, nježna i okrutna, priča otkriva redateljičin potencijal koji u nizanju pogleda, nježnih trenutaka i trivijalnih šlagera nalazi jasno izgrađenu poetiku. Njezin kasniji diplomski rad *Inter-View* već je prikazan u Cannesu isto kao i, u ovome ciklusu prikazan, dugometražni film *Lovely Rita*. Ostvarenja su to čije su priče na tankoj liniji između potištenosti i posvemašnje ekscentričnosti njihovih protagonista, koja im, osim slobode, donosi i sasvim neželjene posljedice.

Na kraju, ne i najmanje važno, austrijska je kinematografija — kroz, na samome početku teksta spomenutu 'tranzitnu situiranost', a iz tranzicijskih okolnosti zemalja što je okružuju — doista postala važnim toponimom na europskoj i svjetskoj filmskoj karti.

Tjedan austrijskog angažiranog filma pokazao nam je da susret s drugima te iz toga proizašla iskustva ne moraju biti samo traumatski sudar s nespojivim i neprispodobivim. Zatvaranje u vlastite granice... traženje identiteta tek u samosažaljivu, odnosno samozadovoljnu vraćanju u retoriku vjekovnih nacionalnih ognjišta... kronična nesposobnost da se našali na vlastiti račun — a što su karakteristike iz kojih se hrvatski film devedesetih tako teško i bolno izvlačio — sve su samo ne i značajke suvremenog austrijskog filma, pa onda i društva u kojemu obitava. Svijest o novim društveno-povijesnim i globalnim konstelacijama čini austrijsku kinematografiju suvremenom na razini epohe kojoj smo svjedoci. Ma kakav mi vrijednosni sud o njoj imali!

Catherine Deneuve u *Odvratnosti* R. Polanskog (1965)

UDK: 791.43:616.89

Vjeran Pavlinić

Realnost irealnoga

Dva prikaza rasapa ličnosti na filmu

Uvod

Godine 1896. Georges Méliès prvi put s pomoću filma transformira stvarnost, slučajnim zaustavljanjem i ponovnim pokretanjem kamere pretvorivši kola na snimanoj pariškoj ulici u pogrebnu povorku. Od tog trenutka postaje očito da je priroda filma koliko u stvaranju privida zbilje, toliko i u mogućnosti davanja osobina zbilje prividu.

Objektivno gledajući, dakle, sve što se u danom trenutku nalazi na filmskom platnu zauzima podjednako mjesto na nekoj imaginarnoj skali realnosti. Kada toj činjenici pribrojimo često opisivana hipnotička svojstva same filmske projekcije, kao i činjenicu da projekcijom inducirana emotivna reakcija gledatelja može odgovarati reakciji izazvanoj istovrsnim prizorom u stvarnosti, postaje jasno da je film medij idealan za pružanje kako slike stvarnosti, tako i izraza stanja čovjekove svijesti. Cijela povijest filma prožeta je tako filmovima koji su određenim dijelom ili u cijelosti posvećeni objektivizaciji snova (*Strava u ulici brijestova*/*Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven), zamišljaja (*Lažljivac Billy*/*Billy Liar*, 1963, John Schlesinger), halucinacija (*Putovanje*/*TheTrip*, 1967, Roger Corman), paralelnih stvarnosti (*Prošle godine u Marienbadu*/*L'anée dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais), dok se pokret filmskoga nadrealizma dobrim dijelom posvetio uporabi filmskog jezika kao analogona mehanizmima podsvjesnoga. U skladu s time, specifično psihopatološko stanje — shizofrenija[1] — svojim je osobinama vrlo kompatibilna s prirodom i mogućnostima medija filma.

Izazovnim se stoga doima proučiti sličnosti i razlike u tematskim motivima i načinu primjene filmskih izražajnih sredstava u dva filma koji se bave upravo tom, koliko god to brutalno zvučalo, iznimno filmičnom bolešću — *Odvratnost* (*Repulsion*, 1965) Romana Polanskog i *Priviđenja* (*Images*, 1972) Roberta Altmana. Oba su filma modernističkog izričaja, oba ukorijenjena u nadrealističkoj tradiciji, a njihovi autori taj sindrom rabe da bi putem eksternalizacije unutarnjega svijeta svojih protagonistica, uz skretanje pozornosti na mogućnosti filma kao takva, progovorili i o utjecaju izvanjskoga svijeta na njih same.

Odvratnost

Carol (Catherine Deneuve) vrlo je privlačna djevojka iz Belgije, zaposlena u kozmetičkom salonu u otmjenoj londonskoj četvrti Kensington. Živi sa starijom sestrom Helen (Yvonne Furneaux) u iznajmljenom stanu, gdje ih često posjećuje Helenin bogati ljubavnik Michael (Ian Hendry). Prisutnost oženjenog Michaela uznemiruje labilnu Carol, koja osjeća posvemašnju 'odvratnost' prema svemu što ima veze sa muškarcima i spolnošću, uključujući tu i stalna udvaranja Colina (John Fraser), šarmantnog mladića iz susjedstva. Usprkos Carolinim molbama da je ne napuštaju, Helen i Michael odlaze na dvotjedni odmor u Italiju. Njezino već načeto mentalno zdravlje potpuno propada i u izolaciji stana obuzimaju je halucinacije — prostorije počinju metamorfozirati, a imaginarni muškarac svakodnevno je brutalno siluje. Kada Colin, izbezumljen njezinim odbijanjem, provaljuje u stan, Carol ga ubija udarcima sviječnjakom, a stanodavca (Patrick Wymark), koji došavši po stanarinu također pokušava napastovati Carol, masakrira britvom. Film završava povratkom Michaela i Helen s odmora koji Carol nalaze polumrtvu u kaosu demoliranog stana, definitivno podleglu bolesti.

Odvratnost je drugi dugometražni igrani film Romana Polanskog, a prvi koji je snimio izvan Poljske. Pokoravajući se zapadnjačkoj težnji komercijalnosti i znajući da će mu šokefekt pritom pomoći, piše, sa svojim čestim suradnikom Gerardom Brachom, scenarij koji na papiru djeluje kao klasični horor, računajući da će u samom procesu nastanka filma nadrasti svaku eventualnu banalnost i klišeiziranost. Uspijeva i u jednom i u drugom. *Odvratnost* svakako može ponijeti titulu jednog od najmučnijih filmova strave ikad snimljenih, ali istodobno funkcionira i kao vrlo vjeran i realističan prikaz raspada ljudskoga uma.

U tom filmu već se sasvim jasno mogu razabrati sve osnovne preokupacije autora. U prvom redu tu je opsesija seksom i nasiljem, zasnovanost filma na ženskom liku kao glavnom izvoru destrukcije (u ovom slučaju i autodestrukcije). Očita je i tendencija smještanju priče u posve izoliran ambijent, pa se tako, paralelno s Carolinim povlačenjem iz vanjskoga svijeta, i radnja sve više sužava na njezin stan. Važnost scenografije time biva dovedena do vrhunca — scenografija doslovno 'oživljava', pretvarajući stan u metaforu Carolinih unutarnjih užasa. Svojoj programatskoj izjavi kako bi htio snimiti film samo s jednim likom Polanski se najviše približio upravo u *Odvratnosti* — osnovni dramski konflikt nalazi se u samoj Carol, a svi ostali likovi, koji ionako jedan po jedan izlaze iz priče, tu su samo da bi ga podcrtali.

Na raznolikom popisu utjecaja podjednako mjesto zauzimaju filmski nadrealizam, Kafka (*Odvratnost* je moguće pro-

Odvratnost R. Polanskog (1965)

matrati i kao zanimljivu inverziju motiva *Preobražaja*), kao i klasični američki film strave. Za ideju 'oživljenog' stana Polanski je nadahnuće tako potražio u svom omiljenom hororu *Kuća duhova* (*Haunting*, 1963, Robert Wise), ali i preslikavajući i nadograđujući neke ideje iz *Ljepotice i zvijeri* (*La belle et la bête*, 1946) Jeana Cocteaua. Vještinu u postupnoj gradaciji napetosti, zbog koje je često proglašavan i jednim od Hitchcockovih nasljednika, autor osobito elegantno demonstrira upravo u *Odvratnosti*, poštujući pritom klasičnu horor-formulu — zlo se očituje prvo u slutnjama, zatim glasovima i konačno samom pojavom. Prvo eksplicitno priviđenje Carol tako doživljava tek oko polovice filma, a dotle smo već potpuno suživljeni s njezinim stanjem. Osnovna inovacija u odnosu na pravila žanra u tome je što zlo u ovom filmu ne dolazi izvana, nego je funkcija stanja junakinje, ona ga generira (daleke paralele bi se tu mogle povući s filmom *Zabranjeni planet*/*Forbidden Planet*, 1956, Fred McLeod Wilcox), a za razliku od klasičnog filma strave prilično je jasno i da je u borbi sa zlom/samom sobom ona osuđena na poraz. Moglo bi se reći i da Polanski ovdje zapravo anticipira postmodernizam — razgrađivanjem i nadograđivanjem pravila žanra on ga osvježuje i jača.

Priviđenja

Cathryn (Susannah York), spisateljica bajkovitih knjiga za djecu, doživljava prvu zvučnu halucinaciju kada je glas nepoznate žene preko telefona upozorava da je muž, poslovni čovjek Hugh (René Auberjonois), vara. Ubrzo slijedi i prvo pravo priviđenje vizualno-opipnog karaktera — usred poljupca, muž se pretvara u već tri godine pokojnoga ljubavnika Renéa (Marcel Bozzuffi). Kako bi se odmorila i opustila, Cathryn s Hughom odlazi u provinciju, u kuću u Zelenoj Dragi, gdje je provela djetinjstvo. Priviđenja tamo potpuno uzimaju maha — Cathryn neprestano čuje glasove koji je dozivaju, pojavljuje se njezina imaginarna dvojnica, a pokojni René nastavlja sa svojim provokacijama. U posjet dolazi stari prijatelj Marcel (Hugh Millais), s kćerkom Susannom (Cathryn Harrison), on također pokušava zavesti Cathryn, te nastaje potpuna zbrka. Imaginarni i stvarni likovi isprepleću se uz stalnu međusobnu zamjenu identiteta. Hugh se, tako, u Cathryninim očima povremeno pretvara u Renéa, a Marcel u Hugha. Marcel se, osim kao stvarni lik, počinje javljati i kao priviđenje. Cathryn konačno odlučuje stati tome na kraj te ubija viziju Renéa muževom puškom, a viziju Marcela nožem. Progoni je još samo vizija njezine dvojnice, koju autom gura u provaliju, niz obližnji vodopad. Uvjerena da se oslobodila priviđenja, vraća se u London, gdje s užasom shvaća da je, umjesto imaginarne Cathryn 2, u ponor gurnula stvarnog Hugha i predaje se bolesti.

Za razliku od Polanskog, koji *Odvratnost* snima kao klasični horor s izraženim realističkim odmakom, Altman, i inače redatelj bitno kompleksnijeg opusa i autorskog prosedea, ne dopušta smještanje svog filma u bilo kakav žanrovski okvir, osim prilično neodređenog — psihološke drame. *Priviđenja*, snimljena u Velikoj Britaniji kao nedvojbeno 'europski film', zapravo su dio Bergmanom inspirirana ciklusa Altmanovih filmova koji pokušavaju prodrijeti u misterij ženskog bića. Tu bi se još mogli smjestiti *Tog hladnog dana u parku* (*That Cold Day in the Park*, 1969), *Tri žene* (*Three Women*, 1977) i *Jimmy Dean, vrati se* (*Come Back to the Five & Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, 1982), intimistički filmovi koji se bave sondiranjem psihe protagonistica, za razliku od više sociološkoga pristupa, primjerice *Nashvillea* (1975) ili *Gosford Parka* (2001). Valja napomenuti da je, i od publike i od kritike, to najslabije cijenjen dio njegova opusa, dijelom zbog odstupanja od uobičajenog biheviorističkog definiranja likova akcijom (što pažljivija analiza opovrgava), a dijelom i zbog ponešto pretjerane uporabe simbola (što pažljivija analiza potvrđuje).

Autorski pristup

U *Odvratnosti* Carolin prelazak granice svijeta priviđenja događa se tek u 42. minuti filma, kao element pažljivo konstruirane gradacije napetosti. U *Priviđenjima*, pak, Cathryn prve halucinacije doživljava ubrzo nakon najavne špice — priviđenja koja je opsjedaju imaju od samog početka važnu ulogu u ocrtavanju njezina lika. Iako već sama ta činjenica prilično definira razlike u načinu primjene motiva shizofrenije u ovim filmovima, zanimljivo je da će provala imaginarnog u oba filma nastupiti na vrlo sličan način, u dva stupnjevana koraka. U *Odvratnosti*, praćena hipertrofiranim šumom pucanja, na kuhinjskom zidu pojavljuje se velika pukotina. Iako sve upućuje na to da je riječ o proizvodu Carolina uma, pukotina bi teoretski i u stvarnosti mogla biti tamo. U sljedećoj sceni pojavljuje se, međutim, i prvo neupitno priviđenje — muškarac koji stoji iza Carol u odrazu ogledala. U *Priviđenjima* ženski glas koji Cathryn telefonski upozorava na nevjeru njezina muža također ničim ne potvrđuje svoju pripadnost svijetu imaginarnoga. No, pretvaranje Hugha u Renea (gledatelju tada još nepoznatoga) u sljedećoj sekvenci moguće je okarakterizirati isključivo kao halucinaciju. Takav gradirani prijelaz u imaginarno izaziva u oba slučaja prvim korakom nelagodu, a drugim šok — kako u protagonistica, tako i u gledatelja.

Zanimljivo je i da oba autora u tim prizorima rabe detalj desnog oka svojih junakinja kao svojevrsna vrata u njihov unutarnji svijet. Tako će detalj oka Catherine Deneuve poslužiti

kao najavni kadar za pojavu pukotine u njezinu subjektivnom kadru. U *Priviđenjima* Hugh po povratku kući ljubi Cathryn. Nakon detalja usta u poljupcu slijedi detalj Cathrynina oka, koje se naglo razrogačuje, kadar se širi, shvaćamo da je ne ljubi Hugh nego Rene, a ona vrišti, odguruje ga i bježi u kupaonicu. U sljedećem kadru kamera iz ruke skreće s Renea na Cathryn koja pada na pod, a zatim na zrcalo u kojemu se pojavljuje Hugh, zbunjen ponašanjem supruge. U prvom kadru, počevši od detalja oka, prešli smo, dakle, iz realnog u imaginarni svijet, a u drugom smo se, uz vještu koreografiju pokreta kamere, vratili natrag u realni. Najava je to načina na koji će Altman priviđenja tretirati tijekom cijeloga filma.

Osim te podudarnosti, autori će se prilično razlikovati kako u prikazu svojih protagonistica i njihova odnosa spram bolesti koja ih opsjeda, tako i bolesti same. Dojam posvemašnje realističnosti koji Polanski u filmu želi postići čini da *Odvratnost* na trenutke djeluje gotovo kao dokumentarac. U dugim kadrovima, često odvojenim zatamnjenjima ili pretapanjima, kamera netremice prati svaku vanjsku manifestaciju Carolina stanja. Takav promatrački pristup ne dopušta potpunu identifikaciju s njezinim likom — gledatelj se povremeno osjeća više kao voajer kojemu je dopušten uvid u ponašanje shizofrene osobe iza zatvorenih vrata. Zanimljiva situacija javlja se u scenama priviđenja. Samim time što im kao gledatelji prisustvujemo jasno je da nam je dana mogućnost da svijet vidimo njezinim očima. Međutim, čak i tada kad bi se maksimalna identifikacija trebala podrazumijevati, i dalje smo samo promatrači. Štoviše, viđene scene izazivaju, uz suosjećanje, i neporecivu mučninu, dijelom i zato jer se osjećamo zatvorenima (možda i protiv svoje volje) u labirint junakinjina bolesnog uma, osuđeni na promatranje svijeta njezinim očima. Upravo u tom poigravanju sa stupnjevima identifikacije, kojem svakako pridonosi i distancirana gluma Catherine Deneuve, očituje se autorovo redateljsko majstorstvo. U prizorima Carolinine interakcije s ostalim likovima ona nam je na trenutke podjednako strana i nedostupna kao i njima, a povremeno naše simpatije čak prelaze na njihovu stranu.

U detaljnom prikazu halucinacija Polanski se, osim zakonitosti horora, pažljivo držao i medicinske vjerodostojnosti. Kompoziciju privida, uz silovatelja koji redovito posjećuje Carol i doista stravičnih ruku željnih njezina tijela koje prodiru iz zidova hodnika, upotpunio je i ekspresionističkim transformacijama pojedinih prostorija stana, u Carolinim očima podvrgnutih dismorfopsiji i poropsiji. Za postizanje tog učinka deformirani i uvećani scenografski elementi izgrađeni u studiju snimani su ekstremnim širokokutnim objektivima. Kako priviđenja uglavnom nastupaju noću, njihovu ekspresionističkom dojmu svakako pridonose i uobičajene oštre sjene, a i rakursi snimanja i stil montaže u tim prizorima osjetno su začudniji.

Proporcionalno s gubitkom Carolina dodira sa stvarnošću gubi se i dramska i vremenska koherentnost scena. Prva dva dana filmskog vremena prikazana su u vrlo preglednu ciklusu sekvenci: kozmetički salon > ulice grada > večer u stanu > jutro > kozmetički salon, no od odlaska Helen i Michaela i prvoga priviđenja koje slijedi iste večeri sustav poimanja vremena ubrzano se raspada. Iznenađuje nas, tako, kada vlasnica kozmetičkoga salona kori Carol zbog trodnevnog izostanka s posla. Zar je već toliko prošlo? Od njezina povratka kući toga dana do sama kraja filma više ne izlazimo iz stana, a scene se redaju uglavnom nevezano. Funkciju pokazatelja protoka vremena, a ujedno i pogoršanja Carolina stanja, preuzet će dva lajtmotiva — zec u stanju raspadanja i krumpiri koji klijaju zaboravljeni na daščici za rezanje — nesuđena večera za Michaela i Helen s početka filma. Duhovit komentar na nepouzdanost vremenskog tla pod našim nogama Polanski daje u sceni u kojoj Colin, iščekujući Helen u pabu, upita barmana pokazuje li sat na zidu točno vrijeme, na što ovaj hladno i pristojno odgovara 'Ne!'.

Altmana u njegovu filmu vjerodostojni prikaz shizofrenije uopće ne zanima — bolest mu služi kao narativni okvir, a napetost i pogotovo nelagoda koju osjećamo većim dijelom trajanja filma nisu sami sebi svrha (premda se na trenutke može tako činiti), već jednostavno posljedica dijeljenja vizure s poremećenom junakinjom. Dapače, stupanj identifikacije ovdje je osjetno jači nego u *Odvratnosti*. Zašto? U prvom redu, u *Priviđenjima* je potpuno odsutan element voajerskoga kojim se Polanski u *Odvratnosti* poigrava. Altman, pak, u svojem formalno i strukturno bitno složenijem filmu već od prvog kadra kao jedno od sredstava za postizanje maksimalne identifikacije rabi Cathrynin off, u kojem ćemo tijekom filma pratiti fragmente bajke na kojoj ona radi. Sama priviđenja koja Cathryn doživljava također su drukčije naravi. Za razliku od dramatičnih transformacija stvarnih predmeta koje opsjedaju Carol, Cathrynin um proizvodi isključivo vizije likova koji je okružuju, uz stalnu zbunjujuću međusobnu zamjenu njihovih identiteta, ponekad čak i unutar jednog kadra. Ta ideja duhovito je naglašena i činjenicom da svi likovi u filmu nose imena glumaca koji glume druge likove.

Kod Polanskog, halucinacije kao proizvod Carolina uma potpuno su odvojene od izvanjskog svijeta i svjedočimo im samo dok je ona sama. U *Priviđenjima*, s druge strane, imaginarni likovi, vidljivi samo Cathryn i gledateljima, ravnopravno sudjeluju u stvarnim zbivanjima. Zahvaljujući visokom stupnju identifikacije s likom Cathryn, tijekom filma s njom dijelimo i nesigurnost radi li se u pojedinim slučajevima o priviđenju ili ne. Jedan od takvih primjera manipuliranja junakinjinim (i našim) viđenjem zbilje nalazimo u sceni u kojoj Cahryn viziju Renéa pogađa kamenom u glavu. U trenutku kada on počinje krvariti u kuću ulazi Hugh, također krvareći jer se ozlijedio u lovu, i odlazi isprati krv u sudoperu. Reneova imaginarna i Hughova stvarna krv kojom je poprskan pod postaju jedno, a za nestanak krvi na naslonjaču uz realno (Hugh nije prošao pored naslonjača) dobivamo i irealno objašnjenje — ponovno se pojavljuje René koji tvrdi da ju je obrisao. Zahvaljujući takvu prožimanju priviđenja i zbilje, detekcija radi li se u pojedinim slučajevima o stvarnim ili imaginarnim iskustvima postaje važan dramski element. Kada konačno odluči ukloniti viziju Marcela iz svog života, Cathryn ga ubija nožem. No kada sljedeće jutro Marcelovo tijelo i dalje leži na podu, susjedov pas sumnjičavo njuška oko vrata, a Susannah dolazi u potrazi za ocem, zajedno s

uspaničenom Cathryn pitamo se nije li zapravo ubila stvarnog čovjeka.

Dojam objektivnosti priviđenja dodatno produbljuje i činjenica da imaginarna zbilja povremeno ostaje i nakon što je Cathryn napustila poprište zbivanja. U sceni u kojoj Marcel, uzevši u njezinim očima Hughovo obličje, pokušava poljubiti Cathryn, ona mu se uspijeva istrgnuti i bježi u kuću. U posljednjem kadru scene Marcel se ostaje smijati za njom, ali i dalje kao Hugh. Cathrynina zbilja i objektivna stvarnost postaju, dakle, u ovom slučaju jedno.

Vrhunac oduzimanja sigurna tla pod gledateljevim nogama Altman postiže ingenioznom redateljskom vratolomijom dislociranja identifikacijske vizure sa stvarne Cathryn na njezinu imaginarnu dvojnicu. Po dolasku u Zelenu Dragu, Cathryn s brda promatra svoju kuću u dolini. U polusubjektivnom kadru, kući se približava njezin auto. Cathryn se zbunjeno okreće, vidi da je auto još tu, na brdu, i ponovno gleda dolje. Sada u njezinu subjektivnom kadru vidimo Cathryn 2 kako izlazi iz auta pored kuće. Nakon još jednog krupnog plana Cathryn na brdu kamera se seli dolje, u srednji plan Cathryn 2, koja sada zapaža Cathryn kako je promatra. Od tog trenutka, radnju nastavljamo pratiti s Cathryn 2, iz čije ćemo perspektive još nekoliko puta vidjeti Cathryn, koja ostaje gore preuzevši ulogu dvojnice. Vrlo slična situacija ponovit će se još jednom u kasnijoj sekvenci Cathrynine šetnje šumom. Tim radikalnim postupkom gledatelj postaje tako u svijetu *Priviđenja* izgubljeniji i od same protagonistice.

I konačno, pažnju valja obratiti na još jednu različitost u globalnoj dramskoj organizaciji filmova, koja poprilično ocrtava i različitost pristupa njihovih autora. U *Odvratnosti* nalazimo čak tri scene u kojima Carol nije prisutna. Prva je kratka kadar-sekvenca u dizalu, gdje Michael upozorava Helen da bi Carol trebalo poslati doktoru (paradoksalno, on je jedini svjestan ozbiljnosti djevojčina stanja), a u druge dvije pajdaši u pabu zadirkuju Colina zbog njegovih ljubavnih jada. Drugom od tih pabskih 'comic reliefa', dramaturški važnih za razumijevanje uzroka Colinova nepromišljena upada u Carolin stan, prisustvujemo čak i nakon što smo putem priviđenja već ušli u njezin svijet. To svakako potvrđuje tezu o variranju stupnja identifikacije kojim nas Polanski vodi kroz film. Altman, pak, svoju junakinju i njezinu neposrednu okolinu napušta samo u jednoj vrlo kratkoj kadar-sekvenci koja zbog svoje nedorečenosti za prvoga gledanja filma uglavnom ostaje nezapažena. Riječ je o totalu ulaska vlaka u željezničku postaju u mjestu pored Zelene Drage. Tim se vlakom Cathrynin muž Hugh vraća iz Londona dan prije dogovorenog vremena, no to značenje kadru može dati samo gledatelj upoznat s krajem filma. Kada se ne bi radilo o Robertu Altmanu, redatelju koji svoje filmove strukturira matematičkom preciznošću, taj bi se kadar mogao proglasiti stanovitom nedosljednošću u filmu koji od početka do kraja pratimo iz perspektive glavne junakinje. No, ponovljenim gledanjem postaje jasno da u mozaiku *Priviđenja* ta kockica igra ulogu temelja za rasplet filma i kratkog autorovog miga kojim nam, premda mi u tom trenutku to i ne slutimo, daje mogućnost uvida u objektivno stanje stvari u trenutku kada je imaginarno već potpuno ovladalo situacijom.

Vizualni stil

Građenju pojedinih prizora u *Odvratnosti* Polanski pristupa iznimno studiozno. Kako bi metamorfoze stana u drugoj polovici filma došle do punog izražaja, od velike je važnosti bilo gledatelja upoznati s geometrijom i elementima stana u njihovu izvornom obliku, što autor čini primjenom dubinski oštrih kadrova, uglavnom u rasponu od američkih do blizih planova i čestim smještanjem kamere na hodnik iz kojeg je jasno vidljiv raspored i sadržaj ostalih prostorija. Uz to, u prvoj polovici filma, kamera nekoliko puta prati Carol u njezinim prolascima hodnikom, dajući tako najavu za kasnije situacije u kojima će hodnik postati utjelovljenje njezinih najgorih mora.

U dijaloškim sekvencama prevladavaju dugi kadrovi, uglavnom koreografije pokreta kamere i glumaca u skladu s trenutnim odnosima među likovima, dok za pojačavanje osjećaja napetosti i nelagode autor obilato koristi mogućnosti dugih statičnih kadrova. Sjajan primjer za kombinaciju obiju metoda u jednom kadru nalazimo u sekvenci razgovora Carol i njezine kolegice Bridget (Helen Fraser) u podrumu kozmetičkoga salona. Nakon razgovora, tijekom kojega se položaj kamere i glumaca nekoliko puta izmijenio, Bridget izlazi iz kadra, a kamera se naglo povlači unatrag, ostavljajući Carol samu i relativno malenu u odnosu na izrez kadra. U nastavku, umjesto očekivanog reza, dulje je vrijeme promatramo kako nepomično zuri u zraku sunca koja se pojavljuje na stolcu do nje, da bi je konačno rukom pokušala otresti (jedan od njezinih uobičajenih tikova). U jednom kadru, dakle, Polanski vrlo jednostavnim postupkom prelaska iz dinamičnog u mirno i iz srednjeg u široki plan ujedno izaziva u gledatelju nelagodu i daje komentar Caroline izgubljenosti u svijetu koji je okružuje.

Upravo zahvaljujući prevladavajuće dugim i preglednim kadrovima, pojedine kratke, 'preobilno' raskadrirane sekvence (interakcije s mušterijama u salonu, imaginarna silovanja, ubojstvo stanodavca) dodatno dobivaju na začudnosti. Carolini prolasci gradom praćeni su naglašeno nemirnom kamerom iz ruke i neočekivanim, nemotiviranim rezovima, nakon kojih je nastavljamo pratiti iz gotovo istog rakursa i plana. Osjećaj vrtoglavice izazvan takvim postupkom sukladan je osjećaju koji i sama Carol ima u dodiru s gužvom velegrada. Zgodno je napomenuti da za posljednjega puta kući ona i ne zapaža automobilsku nesreću pored koje prolazi — definitivni znak da izvanjski svijet za nju više ne postoji.

Kada bi Polanski igrao na kartu bezuvjetne identifikacije s glavnom junakinjom, onda bi mu se mogla prigovoriti nedosljednost zbog činjenice da osim Carolinih subjektivnih kadrova često rabi i kadrove iz točke gledišta drugih likova. To je, međutim, upravo jedan od postupaka kojima autor dodatno varira naš odnos prema protagonistici. I mi smo, kao i Bridget, zgroženi kad ona u Carolinoj torbici spazi trulu zečju glavu, no, za razliku od nje, mi znamo odakle i čemu to vodi. S druge strane, subjektivni kadar Colinova posljed-

njeg pogleda na vlastitu krv može se pripisati jedino želji za šokiranjem publike.

Altmanov mizanscenski stil u *Priviđenjima*, definiran likovima u stalnom pokretu i sugestivnom primjenom scenografije (naročito dojmljivi bajkoviti eksterijeri), nadopunjen je vrlo pokretljivom kamerom Vilmosa Zsigmonda. No za razliku od Polanskog, čiji pokreti kamere uglavnom ostavljaju dojam milimetarske isplaniranosti, a funkcionalna uporaba blagih širokokutnih objektiva naglasak stavlja na preglednost prizora, Altman često nastoji postići upravo suprotno. Opća fluidnost, popraćena selektivnom oštrinom zbog stalne uporabe *zoom*-objektiva (redateljevo omiljeno oruđe u toj fazi njegova stvaralaštva), u kombinaciji s čestim krupnom planovima dodatno pridonosi osjećaju opće dezorijentiranosti, vrhunac koje doživljavamo u sekvenci Cathrynina orgijastičnog sna. San, u kojem Cathryn u erotskom zanosu izmjenjuje strasti sa svakim od trojice muškaraca pojedinačno, formalno je izveden pojačanom uporabom stilskih elemenata rabljenih tijekom cijelog filma. Kadrovi su vrlo dugi (odnos sa svakim od muškaraca dobiva svoj odvojeni kadar), kamera u vrtoglavim kretanjima na trenutke gubi likove iz vida, a zumovi povremeno vode do neprepoznatljivosti snimanoga. Vrlo je inventivan i način ulaska u san — vizija Renea iz sobe zove Cathryn i ona se u sljedećem kadru, ušavši u sobu, nalazi u snu. U svijetu u kojem se brišu granice između stvarnog i imaginarnog sasvim je prikladno da i oniričko nastupa nenajavljeno.

Tretiranje međuigre kamere i glumaca u oba filma takvo je, dakle, da je pažljiviji gledatelj u svakom trenutku svjestan prisutnosti autora i njegova viđenja situacije. Posebno to dolazi do izražaja u čestim primjerima skretanja pozornosti kamere s protagonistica i zaustavljanja na objektima koji dani prizor podcrtavaju ili mu daju novi smisao. Tako se za jedne od Carolinih šetnji gradom u *Odvratnosti* kamera zaustavlja na krupnom planu znojnoga radnika koji joj dobacuje — prototipu svega što se njoj u muškaraca gadi, dok nam poslije u filmu, u neobično uznemirujućem kadru, panorama prema dolje otkriva da glačalo koje Carol naizgled sasvim normalno rabi zapravo nije uključeno u struju. Oba će autora na počecima ili krajevima sekvenci putanju kamere rado usmjeriti i prema nekom od stalnih simbola koje rabe za ocrtavanje stanja svijesti junakinja (o čemu opširnije u jednom od sljedećih poglavlja).

I u *Odvratnosti* i u *Priviđenjima*, na nekoliko dramaturški važnih mjesta, naići ćemo na dubinske kadrove — za Polanskog ništa neobično, ali u Altmanovu slučaju to je ipak odstupanje od uobičajene prakse. Promotrimo po dva ključna primjera iz svakog filma. U *Odvratnosti*, netom prije odlaska na put, Helen ulazi u Carolinu sobu kako bi joj poželjela sretan ostanak. Carol pokušava uputiti posljednju očajničku molbu sestri da je ne napušta, no dakako — uzalud. U tom trenutku kamera se okreće i pokazuje Michaela kako iz susjedne prostorije, dubinski smješten točno između dvije sestre, požuruje Helen. On je, dakle, doslovno 'stao između njih' i time neposredno ubrzao Carolin slom. U sljedećem primjeru, u jednom od najnapetijih dugih statičnih kadrova u povijesti filma, lik u dubini kadra čini upravo suprotno —

Odvratnost R. Polanskog (1965)

posredno održava Carolina udvarača Colina na životu. Nakon što provali u njezin stan, Colin stoji na hodniku pokušavajući leđima okrenutoj Carol objasniti svoje osjećaje. Vrata stana ostaju otvorena, ostavljajući tako susjedu koja se zatekla na stubištu u poziciji da iz dubine kadra nesmetano prati 'tuđa posla'. Napetost polako raste da bi kulminirala nervoznim lajanjem susjedina psa. Colin u tom trenutku, postavši svjestan prisutnosti promatrača, okreće leđa Carol kako bi zatvorio vrata, čime ona dobiva (i iskoristi) priliku da svijećnjak u njezinoj ruci odigra smrtonosnu ulogu.

Altmanovi dubinski kadrovi ubrajaju se u rijetke bezuvjetno duhovite trenutke *Priviđenja*. Cathryn prekapa smočnicu u potrazi za cjediljkom, a u pomoć joj priskače i zajedljiva vizija Renéa. Uskoro se u tijesnoj smočnici pojavljuje i Marcel sa svojim pokušajima zavođenja, a konačno i naivno-bezazleni Hugh. Sve to vrijeme René iz dna kadra, zabavljen razvojem situacije, nemilice provocira Cathryn. Novi dubinski kadar slijedi neposredno nakon prvoga — jedna u nizu Hughovih otrcanih šala tjera izluđenu Carol van iz prostorije, a njezini muškarci, uključujući i imaginarnog Renéa, postrojeni jedan do drugoga prate je pogledom. U oba primjera Altman priviđenju daje potpuni legitimitet, smještajući ga kao polusudionika/promatrača u središte realnih zbivanja, pri čemu je u prvom slučaju vidljiv gledateljima i Carol, a u drugom, nakon što je Carol otišla, samo gledateljima (još jedan od primjera potpune objektivizacije njezine zbilje).

Avangardistički utjecaji

Odvratnost počinje izvlačenjem kamere iz crnoga, za koje se uspostavlja da je zapravo zjenica oka Catherine Deneuve. Već uvodnim kadrom, kojim smo na taj način doslovno izronili iz njezine glave, Polanski najavljuje temu filma (ponori uma junakinje) i vizuru (svijet ćemo imati prilike vidjeti njezinim očima). Preko detalja oka potom klize imena glumaca i suradnika, da bi ga posljednja mutacija »*directed by Roman Polanski*« simbolički presjekla poput britve. Takvom špicom Polanski odaje *hommage* dvojici redatelja koji su na njegov stil najviše utjecali — Alfredu Hitchcocku, koji svoj potpis smješta preko oka Jamesa Stewarta u najavnoj špici *Vrtogla-*

vice (*Vertigo*, 1958), jednog od autorovih filmova s najizraženijom komponentom psihološkoga, i, naravno, Luisu Buñuelu. Citiranje presijecanja oka iz filma *Andaluzijski pas* (*Un chien andalou*, 1928) Buñuela i Salvadora Dalija, koji je često tumačen (doduše, ne i od strane svojih autora) kao frojdovsko prodiranje u svijet seksualnošću natopljene ljudske podsvijesti, sugerira da će i Polanski um svoje junakinje, također opterećen seksualnošću, isto tako pažljivo secirati. I jedna britva gradiranim će pojavljivanjem u *Odvratnosti* odigrati važnu ulogu. Kao simbol Michaelova boravka u stanu ona isprva izaziva Carolino gađenje, potom će se kao najava predstojećih događaja pridružiti trulećem zecu na njegovu tanjuru. Njome će Carol, kad bolest uzme maha, istomu zecu odrezati glavu, presijecanjem kabela prekinuti i telefonski dodir s izvanjskim svijetom te konačno masakrirati napasnog stanodavca. Koliko *Odvratnost* duguje *Andaluzijskom psu*, toliko je Altman u građenju svijeta podsvijesti svoje junakinje nadahnut jednim drugim avangardističkim remekdjelom, filmom *Mreže poslijepodneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943) Maye Deren. Povezanost dva filma ne iscrpljuje se, pritom, samo površinskim citatima (primjena motiva zrcala i otklopljenih telefonskih slušalica, načini kadriranja susreta protagonistica sa svojim dvojnicama), pa čak ni u preslikavanju autorskog postupka prelaska u vizuru *alter-ega*, već bi se moglo reći da su cijela *Priviđenja* zapravo varijacija teme *Mreža poslijepodneva* — podsvjesnog 'ja' u ubilačkom pohodu na stvarno 'ja'.

Posebno je zanimljivo usporediti kako Altman varira dvostruki otvoreni kraj svoje avangardne prethodnice. U *Mrežama poslijepodneva* muž budi Mayu Deren iz sna neposredno prije nego što joj podsvjesna Maya Deren prereže vrat. Ona potom kreće za mužem u spavaću sobu i tamo ga ubija, pri čemu se njegovo lice pretvara u zrcalo. Slijedi pravi kraj — muž ulazi u stan i zatječe stvarnu Mayu Deren u fotelji prerezana vrata, okruženu komadićima razbijenog zrcala. U *Priviđenjima* Cathryn, vidjevši kako se efikasno riješila vizija Renéa i Marcela, odlučuje eliminirati i viziju svoje dvojnice koja ju progoni. Vodi kratak razgovor s Cathryn 2 i potom je autom gura u provaliju. Sretno se, u uvjerenju da se oslobodila problema, vraća u London, gdje je u stanu ponovno dočekuje dvojnica, a gledateljima je dan uvid u realno stanje stvari — na dnu provalije zapravo je završio Hugh. U oba slučaja, dakle, samo uz variranje odnosa 'tko je koga ubio', podsvjesno 'ja' neizbježno nadigrava svjesno 'ja', pobjeđujući ga vlastitim oružjem. I Altman i Maya Deren poigravaju se pritom gledateljevim viđenjem događaja, dajući lažne naznake da je svjesno 'ja' u prednosti. U *Mrežama poslijepodneva* već sam početak prvoga kraja sugerira da je riječ o klasičnoj filmskoj situaciji buđenja iz ružna sna, da bi nam dalji razvoj događaja oduzeo tu (i bilo kakvu drugu) sigurnost i potpuno obrisao granice između stvarnog i oniričkog. U *Priviđenjima* način na koji Altman prikazuje završni razgovor Cathryn s dvojnicom sugerira da ona doista razgovara sama sa sobom — početke ili krajeve rečenica Cathryn izgovara Cathryn 2, i obratno. U stvarnome svijetu (viđenje kojeg nam je uskraćeno), gdje Cathryn zapravo razgovara s Hughom, takav *overlapping* zasigurno nije bio na djelu. Stvari, dakle, nisu onakve kakvima se čine — ne samo protagonistima (što nam je, uostalom, od početka jasno), nego i gledateljima — naše iščitavanje pojedinih situacija vodi nas u krivom smjeru.

Simbolički lajtmotivi

I *Odvratnost* i *Priviđenja* ispunjeni su brojnim dramskim i scenografskim lajtmotivima (uključujući i već spomenutog natrulog zeca i proklijale krumpire u *Odvratnosti*), koji će služiti kao metafore za stanje svijesti junakinja ili putokazi u njihov svijet.

Tu prednjači Altmanov film, u kojem gotovo svaki scenografski element ima simboličku vrijednost. Već od početka prvoga kadra sveprisutan će biti motiv visećeg ukrasa sa zvončićima (u Cathryninoj spavaćoj sobi, na trijemovima kuća u kojima je smještena radnja, za retrovizorom automobila...) kao najizravniji simbol cijepanja njezine ličnosti. Primjetna je i čisto grafička sličnost tog ukrasa s grananjem tokova vodopada na dnu kojega će Hugh naći svoju smrt.

Kao ekvivalent tom motivu, u *Odvratnosti* nalazimo motiv pukotine u zidu, čiju donekle banalnu simboliku (vidi etimologiju pojma shizofrenija) Polanski nadograđuje dosljednom i dramaturški učinkovitom uporabom koja nagoviješta i prati postupni Carolin gubitak dodira sa stvarnošću. Negdje oko desete minute filma, za razgovora s Helen, Carol prvi put zapaža pukotinu. No, kako nam nakon najavnog nije dan i njezin subjektivni kadar, ne možemo biti sigurni da li je pukotina zaista bila tamo. Poslije, Carolinu pozornost privlači rasjeklina u asfaltu (koja i objektivno postoji), a pukotina u kuhinjskom zidu javlja se ponovo na samoj točki ulaska u svijet priviđenja. U svim svojim kasnijim pojavljivanjima, pukotine u zidovima sve su veće i naglašenije i u potpunosti su u domeni irealnoga. Ulogu varijacije ovog motiva ima suhi keks koji Carol u nekom trenutku odsutno lomi, a ponovno ga nalazimo u pretposljednjem kadru — u vožnji po razbacanim ostacima njezina dvotjednog shizofrenog samovanja.

I Altman i Polanski obilato će se koristiti i pomalo predvidljivim, tijekom povijesti često rabljenim, moglo bi se čak reći standardiziranim simbolom unutarnjeg/podsvjesnog — zrcalom. U *Odvratnosti*, ogledalo će imati čisto ilustrativnu ulogu. Za njezina prvog ostanka u stanu, Carol tako zatječemo kako zuri u svoj iskrivljeni odraz na površini sjajnoga čajnika. Sličnu simboliku nalazimo i u dva kadra u kojima se ona promatra u zrcalu u kupaonici, a koji počinju panoramom od rupe odvoda u kadi ili umivaoniku. Ona gubi 'svoje ja', koje u skladu s engleskom frazom definitivno odlazi '*down the drain*'. Konačno, i prvo pravo priviđenje pojavljuje se upravo u zrcalu — kada se Carol osvrne oko sebe, imaginarni muškarac čiji odraz je na trenutak spazila više nije tamo.

U Altmanovu filmu motiv dvojnika nije samo metaforička dosjetka, nego i ključni dramski element, pa uz scenografsku prisutnost ogledala raznih vrsta definirajući primjer korištenja ovog motiva nalazimo već u prvoj sekvenci filma. Za vrijeme telefonskog razgovora s prijateljicom Cathryn ulazi u kupaonicu kroz vrata u potpunosti ostakljena velikim ogledalom. Odmah potom slijedi prva zvučna halucinacija. Cathryn je, dakle, simbolički ušla sama u sebe, inicirajući pritom

pojavu svoje dvojnice. Taj moment u filmu djeluje kao *hommage* još jednom klasiku nadrealizma, *Krvi pjesnika* (*Le Sang d'un poète*, 1930) Jeana Cocteaua, u kojem pjesnik kroz zrcalo ulazi u svijet fantastičnoga. U završnoj sceni *Priviđenja* Cathryn je opet u kupaonici, no ovaj put kroz vrata ulazi sama dvojnica — njih dvije tu se ponovno simbolički prožimaju, s tim da dvojnica konačno preuzima dominaciju. Motiviranost primjene te vrste simbola u *Priviđenjima* postaje potpuno jasna kada promotrimo višeznačnost pojma *Images*, izvornog naziva filma. Engleska riječ *image*, uz mentalnu sliku, priviđenje, može označavati i odraz u zrcalu ili viđenje predmeta kroz leću, primjerice fotoaparata. U skladu s time fotoaparati također okružuju Cathryn, dramaturški opravdani fotografijom kao jednim od hobija njezina muža. Pucnji kojima će Cathryn dokrajčiti viziju Renéa onesposobit će tako i fotoaparat kao metaforu za vizije uopće. Hugh ga, međutim, prije nego što se vrati u London i ostavi Cathryn samu u ladanjskoj kući popravlja, kao najavu ponovne pojave priviđenja. Predstojeći događaji ocrtani su kadrom u kojem kamera s poljupca supružnika preoštrava na nož kojim će se Cathryn riješiti Marcela, dubinski smješten između njih, i zaustavlja se na polupopravljenom fotoaparatu.

U *Odvratnosti*, kao simbol iskrivljene vizure protagonistice, poslužit će riblje oko otvora špijunke. Kroz nju Carol promatra događaje na stubištu i kroz nju će posljednji put vidjeti izobličena lica Colina i stanodavca prije njihovih upada u stan.

Od ostalih ilustrativnih lajtmotiva, tu su još i trojica uličnih svirača u *Odvratnosti* (broj 3 jedan je od Freudovih simbola seksualnosti), koji svojim prolascima prethode pokušajima spomenutih muškaraca da seksualno iskoriste Carol. U *Priviđenjima* važnu ulogu igra imaginarni crni pas koji isprva sam, a potom kao pratilac njezine dvojnice, izluđuje Cathryn, a spomenuti valja i neprestane Hughove šale koje poentom često korespondiraju sa stanjem njegove supruge.

Element djetinjega

U oba filma iznimno je važan motiv djetinjstva koji u sebi sadrži funkciju ključa za ludilo junakinja i katalizatora njihova odnosa spram izvanjskog svijeta. U kreaciji uloge Carol, Polanski i Catherine Deneuve zamislili su je kao veliko dijete, izgubljeno i nesposobno za snalaženje u svijetu odraslih. U svojim lutanjima stanom (police kojega ukrašavaju lutkice i dječje figurice), odjevena u bijelu *baby*-spavaćicu, ona u gledatelja izaziva gotovo majčinsko/očinsko sažaljenje. Odnos između nje i starije sestre zapravo je bliži odnosu kćeri s majkom koja je ne razumije. Time stalna prisutnost Michaela u stanu postaje za Carol još teže podnosiva, pogotovo kada je iz večeri u večer prisiljena slušati zvuke njihova ljubavnog čina iz susjedne sobe. Njezina infantilnost do izražaja dolazi i u odnosima s drugim likovima — podjednako nevješto odbija Colinova udvaranja i vlasnici kozmetičkog salona laže o pravim razlozima nedolaska na posao, a njezino držanje 'poput uplašene životinjice' u stanodavca izaziva gotovo pedofilsku uzbuđenost. Halucinacije je potpuno obuzimaju upravo od trenutka kad ostaje sama u stanu, čega se, kao i svako dijete, panično boji, moleći Helen da je ne napušta. Nakon drugog ubojstva zatječemo je kako si krpa haljinicu, kroz suze pjevušeći neki dječji napjev, a poslije s blaženim osmijehom po staklu piše neki samo njoj vidljiv tekst. Zanimljivo je spomenuti da i u Altmanovu filmu, u jednom od kadrova uvodne sekvence, Cathryn šara prstom po zamagljenom staklu, a taj motiv obilato je iskorišten u još jednom filmu u kojem shizofrenija igra glavnu ulogu — u *Genijalnom umu* (*Beautiful Mind*, 2001) Rona Howarda, gdje glavni junak svoje formule zapisuje (ili ne zapisuje) po prozorima studentskog doma. Jedna od najdojmljivijih scena iz prve polovice *Odvratnosti*, prije pojave halucinacija, učinak nelagode i jeze postiže upravo buđenjem sjećanja na davno zaboravljene strahove u gledatelja. Noć je, a Carol leži u krevetu u svojoj sobi. Nakon najavnog kadra, njezina krupnog plana, slijede tri subjektivna kadra zlokobnih detalja u sobi koje ona promatra. Tko nije kao dijete, prije potonuća u san, fiksirao predmete koji danju izgledaju sasvim obično, kako pod utjecajem noćnih sjena poprimaju prijeteća i zastrašujuća obilježja? No, za razliku od iskustava gledatelja, za Carol će ti objekti poslije u filmu posredovanjem halucinacija itekako ispuniti svoju prijetnju, posebno ormarom zagrađena vrata kroz koja će imaginarni silovatelj iz večeri u večer provaljivati u sobu.

Za prvoga Carolina ostanka u stanu, kamera u jednom trenutku skreće pozornost s nje i zaustavlja se na uokvirenoj obiteljskoj fotografiji. Fotografija će poslije privući i stanodavčevu pozornost, a na samom kraju filma, nakon vožnje po razbacanim ostacima protekla dva tjedna, kamera se ponovno usmjerava prema njoj. No ovaj se put ne zaustavlja, nego ulazi u fotografiju, prelazi preko nasmijana ostatka obitelji i put završava ušavši u oko male Carol, koja ustrašeno promatra oca na rubu fotografije. Osim što tim završnim kadrom zaokružuje film kao cjelinu (na samom početku kamera je izašla iz Carolina oka), Polanski nam njime implicitno daje i ključ za Carolino poremećeno stanje. I najpovršniji gledatelj izvući će zaključak tipa 'da, korijeni njezine shizofrenije kriju se u djetinjstvu', malo pronicaviji zaključit će iz smjera njezina pogleda da su u pitanju vjerojatno bili problemi u odnosu s ocem, a avanturistički nastrojeni analitičar mogao bi stvoriti i ovakvu konstrukciju: vrlo je vjerojatno da je Carol u djetinjstvu otac čak i silovao, uzrokujući time njezinu posvemašnju odvratnost spram muškaraca i seksualnosti. Nadobudni analitičar sjetit će se pozivanja na *Andaluzijskog psa* s početka filma, kao i činjenice da je jedno od brojnih objašnjenja presijecanja oka britvom u tom filmu u simboličnom gubitku nevinosti. Povezujući, dakle, prvi i posljednji kadar *Odvratnosti*, takav se zaključak čak i ne doima u potpunosti proizvoljnim. U svakom slučaju, s tim zatvoreno-otvorenim krajem postaje jasna i Carolina infantilnost — rane iz djetinjstva nisu nikad zarasle i Carol danas isto je ono uplašeno dijete razrogačenih očiju s obiteljske fotografije.

Tu se nalazi i temeljna razlika između likova Carol i Cathryn. Dok je Carol više-manje nedorasla zahtjevima života u stvarnom svijetu, a užasima svog unutarnjeg svijeta pasivno se predaje (samo kod prve pojave ponoćnog silovatelja ona se snagom volje uspijeva uvjeriti da je riječ o priviđenju — čvrsto zatvara oči i vizija nestaje), Cathryn kao vrlo zrela, inteligentna i samosvjesna žena aktivno stupa u borbu s proizvodima svoje podsvijesti. No, nažalost, i njezine vizije pri-

Odvratnost R. Polanskog (1965)

lično su domišljate, pa je Cathryn u završnici također osuđena na propast.

Razlika u spremnosti protagonistica na sučeljavanje sa samima sobom najbolje je ocrtana na sljedećem primjeru. Carol, prije nego što ostane sama, očajnički moli Helen da je ne napušta. Cathryn se, pak, svome mužu nudi da pođe s njim samo kada on odlazi do obližnjeg mjesta po namirnice. No kada se Hugh zbog poslovnih obveza mora vratiti u London, ona je odlučna u nakani da ostane sama u ladanjskoj kući, kako bi borbu s priviđenjima privela zamišljenom kraju.

Aspekt dječjega u liku Cathryn, međutim, prožima i Altmanov film, ali na nešto složeniji način. Djetinje je ovdje izraženo u trima elementima koji se muđusobno prožimlju — u bajci koju Cathryn piše, u *puzzleu* nađenu u ladanjskoj kući, te u dvanaestogodišnjoj djevojčici Susanni, Cathryninu alterego. Susannah ulazi u priču kao Marcelova kćerka i od početka ona i Cathryn osjećaju snažnu povezanost, postajući najbolje prijateljice. Iz njihova razgovora doznajemo da je Cathryn djetinjstvo provela osamljeno, u kući u Zelenoj Dragi s djedom kojeg najčešće nije bilo, sudbina kakva očekuje i Susannu jer je na godinu dana dodijeljena ocu. Ona zaključuje da će se morati družiti sa zamišljenim prijateljima — upravo zamišljeni likovi ono su što progoni Cathryn u njezinoj sadašnjoj situaciji. U skladu s načelom zamjene imena glumaca i likova, lik Susanne glumi Cathryn Harrison, a Cathryn, dakako, Susannah York. Altman ih se i slikovno trudi poistovjetiti. Kada Susannah prvi put dolazi u posjet, Cathryn je zatječe u ostavi i uvjerena da je riječ o još jednom priviđenju zatvara vrata; ubrzo se (zajedno s gledateljima) iznenađuje kad se ispostavi da se radi o stvarnoj osobi. U kasnijoj situaciji Cathryn odlazi u ostavu po komadiće *puzzlea* koji nedostaju, a Susannah otvara vrata da je pita da li ih je našla — kadriranje je preslikano iz prethodno spomenute scene, samo su uloge zamijenjene. U njihovu posljednjem zajedničkom prizoru Cathryn dovozi Susannu ocu, a njihovi odrazi poklopit će se na prozoru automobila, definitivno ih poistovjećujući.

Po dolasku u kuću u Zelenoj Dragi Cathryn nalazi *puzzle* koji je slagala kao mala, ali sada se više ne sjeća što on predstavlja. Muž joj sugerira da ga počne slagati od rubova, što ona odbija — 'to je varanje'. Poslije se i Susannah unosi u slaganje *puzzlea*, a na Cathryninu sugestiju da počne od rubova odgovara istim riječima.

Bajka *U potrazi za jednorogom* (autorica koje je sama glumica Susannah York) temeljna je nit dramskog tkanja Altmanova filma, odraz Cathrynina unutarnjeg svijeta, a svojim pojavljivanjima tijekom filma korespondira s događajima u slici, naizmjenično igrajući ulogu komentara i kontrapunkta. Te elemente Altman će iskoristiti da vrlo slično Polanskom zaokruži filmsku cjelinu, ostavljajući kraj otvoren za brojna iščitavanja. *Puzzle* pri tome, osim što služi i kao paralela za složenu strukturu cijelog filma, ima ulogu sličnu obiteljskoj fotografiji u *Odvratnosti*. U posljednjem kadru, koji se pojavljuje kao svojevrsna *coda* nakon što se Cathryn predala svijetu svojih priviđenja, zatječemo Susanninu ruku kako stavlja posljednju pločicu u *puzzle*. Razaznajemo da on prikazuje jednoroga kako stoji pored seoske kuće, istovjetne Cathryninoj kući u Zelenoj Dragi. U *offu* za to vrijeme Susannin glas izgovara završne retke bajke *U potrazi za jednorogom*, da bi joj se u riječi 'kraj' pridružio i Cathrynin glas. Motiv jednoroga tako se definitivno pokazuje kao veza s njezinim djetinjstvom, zapravo najavljivač njezina sadašnjeg stanja. Tu Altman namjerno ostaje ponešto nedorečeniji od Polanskog, ali važno je napomenuti da je tijekom stoljeća jednorog predstavljao falusni simbol, a u srednjem vijeku simbolizirao je čak i Sotonu koji mami djevice. Dakle, neke nedefinirane seksualne traume iz djetinjstva i tu su očito učinile svoje...

Seksualnost

I stvarni i imaginarni svijet kojim se kreću Carol i Cathryn ispunjeni su seksualnim frustracijama i nemogućnošću ostvarenja međuljudskih kontakata. Većina likova svoje postojanje definira više ili manje neuspješnim pokušajima stupanja u seksualne odnose s drugim likovima, dok se ostali oblici komunikacije najčešće svode na jednosmjerno izražavanje želja ili osjećaja, mahom osuđeno na nerazumijevanje. Carolino radno mjesto, kozmetički salon gdje bogate starije gospođe dolaze usporiti djelovanje zuba vremena na svoja oronula tijela (što Polanski duhovito komentira montažnim prijelazom na salon preko detalja proklijalih krumpira), idealan je poligon za isprazne 'ženske' razgovore o ljubavi i seksu. Carolina kolegica Bridget, koja muku muči u odnosima sa svojim dečkom, stručne savjete o muškoj naravi dobiva tako upravo od svojih 'iskusnih' mušterija, koje i za Caroline katatonične napadaje imaju spremno objašnjenje — 'mala se sigurno zaljubila' (koje, naravno, ne može biti dalje od istine).

Telefonski poziv s početka *Priviđenja* pomaže u gradnji slične duhovne scenografije — s druge strane veze je prijateljica koja nezainteresiranoj Cathryn iznosi pojedinosti iz svoga ljubavnog života. Marcel, pak, nakon večere prepričava ženinom čestom nevjerom uvjetovan raspad svog braka, no ni on sam svojim pokušajima da seksualno iskoristi Cathryn ne ostavlja dojam nevine žrtve. Dok on priča, Hugh spava, Cathryn slaže *puzzle*, a jedina osoba koja ga sluša upravo je njegova kćerka Susannah, posljednja osoba koja bi takve priče trebala čuti. Ona je sama, zapravo, najveća žrtva takve obiteljske situacije i nema nikakva udjela u očevoj odluci da godinu dana ostane s njim na selu.

U *Odvratnosti* Helenin ljubavnik Michael također je oženjen čovjek, što Helen nimalo ne opterećuje. Michaelova žena, pak, telefonski progoni Helen, a kada se javi Carol, ona sav svoj bijes iskaljuje na njoj. Colinovi 'prijatelji' iz paba ismijavaju ga zbog njegove zaljubljenosti u Carol, iskazujući potpuni prezir prema toj vrsti osjećaja. Nije slučajno ni da Colin strada baš pod udarcima svijećnjaka — prilično očitog falusnog simbola, kakav je, uostalom, i Toranj u Pizi — motiv razglednice koju Carol dobiva od Michaela i Helen iz Italije. U takvu okružju, gdje je sve prožeto seksom, a 'svi muškarci žele samo jedno' (čak i naizgled bezazleni razgovor Marcela i Hugha o lovu na ptice ima seksualne konotacije — '*birds*' u engleskom žargonu odgovara pojmu 'komadi'), ne čudi da je unutarnji svijet protagonistica zapravo agresivnija varijanta stvarnoga svijeta. Naravno, mnogo eksplicitnije to je izraženo u slučaju Carol, koja i pri samoj pomisli na tjelesni kontakt erotske vrste osjeća *odvratnost*. Tu je zanimljivo spomenuti da je izvorni radni naslov filma bio *Revulsion*, donekle blaži oblik prevodiv i kao 'odbojnost', da bi se na kraju autor ipak odlučio za oštriji *Repulsion,* koji u sebi podrazumijeva aktivno gnušanje, odgurivanje, a ne samo okretanje glave od predmeta odvratnosti. Prije nego što se Carol potpuno preda materijaliziranim objektima svog straha, u nekoliko situacija prikazana je gradacija njezinih osjećaja. Kada prvi put spazi Michaelovu britvu u svojoj čaši u kupaonici, ona je samo s gnušanjem vadi van. Na Colinov prvi pokušaj poljupca okreće glavu, da bi nakon drugoga pokušaja istrčala iz njegova auta i pohitala u kupaonicu gdje izbezumljeno pere usta. Ovaj put i Michaelova britva završava u smeću. U njezinim odnosima spram predmeta gađenja javlja se, međutim, i stanovita ambivalencija, odnos odbijanje — privlačenje. Ona ujutro ulazi u sestrinu sobu, poprište ljubavničkih aktivnosti prethodne noći, a pogled joj privlači upravo razbacana posteljina na krevetu. Na podu pronalazi Michaelovu potkošulju i privlači je sebi kako bi je pomirisala, čime izaziva mučninu i povraćanje, a nakon što iz ormara vadi haljinu u kojoj je Helen izišla s Michaelom, doživljava i prvo priviđenje. Na samom kraju filma, ironijom sudbine upravo je Michael taj koji njezino izmučeno tijelo iznosi iz stana, pri čemu se u njihovim pogledima javlja čudnovata iskra nježnosti — krug je tako zatvoren.

Gledano u tom svjetlu, kao predmet potencijalne zasebne analize nameće se usporedba lika Carol iz *Odvratnosti* i lika Sévérine koju Catherine Deneuve glumi u *Ljepotici dana* (*Belle du jour*, 1966) Luisa Buñuela. Dva lica Sévérinine seksualnosti (takoder s naznakama ukorijenjenosti u djetinjstvu), u tom filmu temelj strukture cijeloga djela, mogu se razmotriti i kao razrada/varijacija teme Caroline shizofrenije.

Ambivalencija spram vlastite spolnosti sastavni je element i lika Cathryn u *Priviđenjima*, metaforički izražena njezinim imaginarnim podvajanjem. Ona sumnja da je muž vara i očajna je zbog toga, ali i sama je imala ljubavnika — pokojnoga Renéa, čijim se senzualnim dodirima na trenutak predaje čak i sada kad je svjesna da je on samo priviđenje. René, doslovno duh iz prošlosti, s podsmjehom dočekuje njezina opravdanja kako je s njim bila samo da bi mužu podarila dijete, u što ni ona sama u potpunosti ne vjeruje. Kada je Marcel, kojega zajedljivi René karakterizira kao svoju zamjenu, pokuša poljubiti, ona ga odguruje, sve dok on ne upotrijebi grublji pristup i nazove je '*bitch*', što u njoj budi strast. Da bi se očistila, moli muža da spava s njom, a kad on odbija, u snu spava sa svom trojicom muškaraca naizmjence. njezino zapomaganje »*Ne želim dijete*« prelazi u »*Želim dijete*«, a nakon sna ona zatječe Cathryn 2 golu na krevetu u izazovnoj pozi — u svojim očima ona je zaista '*bitch*'. San je i svojevrsna prekretnica, jer nakon njega Cathryn odlučuje raščistiti nered u koji joj se život pretvorio.

Njezina aktivna borba s proizvodima vlastitog uma završava podjednako tragično kao i Carolino pružanje otpora napadima stvarnog svijeta — Cathryn se imaginarnim ubojstvima oslobađa dvaju priviđenja, ali ne sluteći stvarno ubija i svog muža (koji je, paradoksalno, jedini seksualno nezainteresiran za nju), dok Carol ubija dvojicu stvarnih nasrtljivih muškaraca, ali protiv priviđenja ne može ništa.

U prizorima ubojstava autori, osim osjećajima iščekivanja i iznenađenja, manipuliraju i gledateljevim moralnim uvjerenjima. Kad Colin provaljuje u Carolin stan, podjednako razumijemo i njega i Carol, i premda sve upućuje na to da će taj susret završiti loše za njega, nadamo se boljem razvoju situacije. Nakon što ga Carol dokrajči, osjećamo žaljenje za mladićem čija je jedini grijeh bio taj što se zaljubio u pogrešnu djevojku. Umorstvo stanodavca prikazano je, međutim, sasvim drugačije. Kako on i u gledatelja izaziva lagano gađenje, a svojom agresivnošću djeluje kao utjelovljenje Carolina imaginarnog silovatelja, mi uskoro počinjemo željno iščekivati trenutak kada će ona iskoristiti britvu koja joj se nalazi pri ruci. Kao i u slučaju Colinova ubojstva, Polanski sekvencu gradi vrlo polagano, a napetost raste proporcionalno sa stanodavčevom nasrtljivošću, tako da konačni pokolj doživljavamo kao katarzu. Za gledateljev moral manje je dvojbeno Cathrynino ubojstvo Marcela, podjednako odioznog lika. Kad ona u nasrtljivca zabije nož koji se zloslutno pojavljuje tijekom cijelog filma (u jednom kadru zabljesne i u neposrednoj blizini Marcelove glave), to svakako otpušta napetost i sretni smo zbog njezine učinkovitosti, ali i prilično sigurni da je bila riječ o priviđenju, pa nam savjest stoga ostaje čista.

Zvuk

Polanski minuciozno gradi zvučnu sliku *Odvratnosti* koristeći se rijetkim i prodornim atmosferskim šumovima koji probadanjem tišine Carolina stana naglašavaju njezinu izolira-

nost. Sa stubišta dopire šum dizala, lajanje susjedina psa, nečije vježbanje ljestvica na klaviru, iz dvorišta susjednog samostana vesela, gotovo dječja graja razigranih opatica, a kapanje vode i zujanje muha oko raspadajućeg zeca zvučni su lajtmotivi stana. Neki od šumova imaju izrazito važnu dramaturšku funkciju u filmu. Dok u susjednoj sobi Helen i Michael vode ljubav, Carol pokušavajući zaspati čuje i ponoćno zvono samostana. Zvono time dobiva asocijativnu ulogu koja će doći do izražaja u dvije kasnije situacije. Pojavit će se ponovno kao najava stanodavčeva pokušaja silovanja Carol, dok u jednoj od posljednjih scena pokreće mehanizme halucinacija i inicira pojavu uobičajenoga noćnog napadača u krevetu pored nje. Povezivanje zvona crkve kao simbola čistoće i nevinosti s ružnim i prljavim (u Carolinim očima) spolnim činom prilično je oštra i cinična dosjetka Polanskog, potpuno u skladu s načelima Buñuelova nadrealizma.

Pojedini stvarni šumovi svoje mjesto nalaze i u području irealnoga. Tako šum koraka po parketu koje Carol uplašeno osluškuje prije nego što joj sestra bane u sobu, optužujući je za bacanje Michaelovih stvari, poslije nagoviješta dolazak imaginarnog silovatelja. Sama silovanja lišena su, osim hipertrofiranoga šuma kucanja sata, bilo kakvih drugih šumova, iako bi slici očito pripadali i dahtanje, vriska ili škripa kreveta. Taj vrlo učinkovit način pojačavanja nelagode iznevjerivanjem gledateljeve sinestezije našao je svoje mjesto i u brojnim kasnijim hororima i psihološkim trilerima. Hipertrofiran je i zvuk telefona ili zvona na vratima koji Carol nekoliko puta vraćaju u stvarni svijet. Šok-učinak udvostručen je pritom prikazom izvora zvonjave u detalju.

Polanski je itekako svjestan klasičnoga horor-pravila da svaki udar na gledateljeva osjetila dobiva na snazi ako dolazi nenajavljen. Prvo pravo priviđenje (kratki odraz muškarca u zrcalu), praćeno jakim glazbenim akcentom, javlja se tako nakon podulje tišine u kojoj Carol istražuje sadržaj Helenina ormara. Slično načelo nalazimo i u provali straha u kozmetičkom salonu. Dva, namjerno ponešto preduga kadra — detalj Caroline ruke kako škarama pedikira mušteriju polagano usporavajući pokrete i krupni plan mušterije prije nego što porezana vrisne, protječu u grobnoj tišini i nelagodi, tim većoj jer naslućujemo što će se dogoditi. Vrisak slijedi nakupina kratkih kadrova krvi i smetenosti, praćena prodornom glazbom vrlo sličnom često citiranoj temi Bernarda Herrmanna koja prati ubojstvo pod tušem u filmu *Psiho* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka.

Inače, glazbom se u *Odvratnosti* Polanski koristi vrlo suzdržano i precizno. Skladatelj Chico Hamilton napisao je nekoliko brojeva i akcenata, od kojih se svaki javlja u odnosu na točno određenu vrstu prizora. Spomenuta šok-fraza, očito povezana sa slikom krvi, popratit će i početak krvarenja netom zatučena Colina. Zvučna slika Caroline prve dvije šetnje ulicama Kensingtona obogaćena je prilično neutralnom jazz-temom koja se probija kroz buku grada, no nakon što je Colin pokuša poljubiti, njezina reakcija bit će podcrtana bitno histeričnijim brojem — tuševima na bubnju u koliziji s frazom na saksofonu koji ilustriraju rastrzano stanje njezine svijesti i prigodom trećeg i četvrtog, sada već potpuno odsutnog lutanja gradom, te konačni napad britvom na stanodavca. Neobično lagana, prigušeno prijeteća fraza vezana uz stan u metamorfozi sugerira Carolinu predaju užasima koji je okružuju, a u trenucima kad iz zidova počnu probijati deformirane muške ruke, zaglušuju je atonalna krešenda činela (uobičajeni rekvizit skladatelja za filmove strave). Ipak, ključna tema je tema na flauti koja otvara i zatvara film i koju bismo mogli proglasiti glazbenim ekvivalentom Catherine Deneuve u ulozi Carol. Svojom prozračnošću i blagom nedorečenošću ona nas vodi u Carolino djetinjstvo, u same korijene njezinih osjećaja izgubljenosti i izoliranosti. Neposredno nakon ubojstva stanodavca ta se tema javlja odsvirana na kontrabasu, podcrtavajući tako dubinu ponora u koji je Carol potonula, a na odjavnoj špici pridružuje joj se harfa — kraj ipak donosi stanovito olakšanje (napose gledateljima, koji su odgledali taj u osnovi izrazito mučan film).

Altman se također koristi jednom osnovnom snolikom temom (u ovom slučaju za klavir i gudače) kao okvirom za sve ostale zvučne eskapade tijekom filma. Ta tema, kao i u Polanskog, ima ulogu svojevrsnog glazbenog ključa, poveznice s djetinjstvom. Osim na početku, kada je u funkciji špice grubo isprekidana atonalnim upadima kakvi će poslije pratiti Cathrynina priviđenja, nalazimo je i u podlozi posljednjeg 'razrješujućeg' kadra, gdje dodatno zaokružuje cjelinu. Tu funkciju tema produbljuje i kao pratnja prvoga pogleda na kuću u Zelenoj Dragi, kao i prigodom ulaska *puzzlea* u priču (taj put odsvirana na čembalu). Inače, zvučna slika *Priviđenja* bitno je gušća nego u slučaju *Odvratnosti*. Gotovo svi trenuci u kojima se javljaju priviđenja, kao i česti drugi trenuci nelagode, podloženi su uznemirujućom fuzijom atonalne glazbe i 'izvanzemaljskih' zvukova, uglavnom realnih šumova moduliranih do neprepoznatljivosti. Na najavnoj špici ravnopravno su, stoga, potpisani autor glazbe John Williams i dizajner zvukova Stomu Yamash'ta. I doista, hipnotičko djelovanje te vrste zvučne podloge, sasvim očekivano, gledatelja dodatno uvlači u Cathrynin svijet.

Začudnosti pridonosi i gotovo potpuna redukcija atmosferskih šumova u *Priviđenjima* (a jesen u engleskoj provinciji obiluje najrazličitijim prirodnim zvukovima). Osim lajtmotivskoga zvuka ukrasa sa zvončićima, važnu dramaturšku ulogu odigrala su samo dva šuma čiji izvor nije u slici. Prvi je šaputavo dozivanje Cathryn, slušna halucinacija koja se nakon svoje prve pojave seli u domenu glazbe, utapajući se u zvučne pejzaže Stomu Yamash'te, a drugi je ne baš najsretnije primijenjena grmljavina koja, jutro nakon Marcelova imaginarnog ubojstva, najavljuje kišu koja će pratiti završne scene filma. Najimaginativniji primjer poigravanja zvukom nalazimo upravo u jednoj od tih scena. Cathryn, nakon što je ubila Cathryn 2 (zapravo Hugha), iz telefonske govornice zove London i smireno najavljuje svoj povratak. Kadar je sniman iz unutrašnjosti parkiranog automobila (sa sveprisutnim ukrasom sa zvončićima u prednjem planu), dakle realno mi ne bismo čuli ni Cathrynin glas. No, paralelno s njezinim tekstom čujemo i vrlo glasan telefonski signal koji daje do znanja da se s druge strane zapravo nitko ne javlja. Tonski se, tako, u isto vrijeme nalazimo i u Cathryninu imaginarnom svijetu (u kojem je muž očekuje kod kuće) i u stvarnom svijetu u kojem je kuća u Londonu prazna (naravno, jer muž je upravo završio na dnu provalije). Altman nas tim ci-

ničnim potezom prvi put stavlja spoznajno korak ispred junakinje, sugerirajući njezinu zabludu u uvjerenju da se oslobodila priviđenja.

Umjesto zaključka

Shizofrenija, osim kao poligon za modernističko iskušavanje mogućnosti filmskog jezika u prikazu paralelne stvarnosti — stvarnosti raspadajućih svijesti protagonistica, poslužila je dvojici autora i kao parabola za osamljenost kao jedinu alternativu onima koji se ne prilagode nametnutim društvenim pravilima igre.

Znakovito je da su oba filma nastala za gostovanja njihovih redatelja u Velikoj Britaniji, zemlji s dugom tradicijom dvostrukog seksualnog morala svojih stanovnika. Dok je Altman protagoniste smjestio u visoke društvene slojeve, Carol iz *Odvratnosti* u svojevrsnom je limbu. Iako djevojka iz niže klase (uz to i strankinja), u stalnu je dodiru s dekadentnim višim slojevima, kako na poslu, tako i kod kuće — ljubavnik, povremeno i uzdržavatelj njezine sestre, čovjek je od ugleda, o čemu svjedoči i njegov Jaguar (vrlo sličan modelu koji voze Cathryn i Hugh).

I Polanski i Altman, autori poznati po pretakanju svojih tema i motiva iz filma u film, vratit će se nekim elementima već iskorištenim u ta dva djela. *Priviđenja*, jedan iz ciklusa Altmanovih filmova u kojima se posvetio otkrivanju tajni ženske psihe, može se promatrati i kao poveznica između senzacionalističke atraktivnosti *Tog hladnog dana u parku* i hladne analitičnosti *Tri žene*. Iz prvoga filma, ujedno i filma kojim Altman počinje graditi svoj redateljski stil, preuzet je i razrađen način gradnje 'zgusnute' atmosfere. U *Tri žene*, zauzvrat, on neke od motiva preslikava iz *Priviđenja*, ponajprije motiv zamjene identiteta — odnos dvije od *Tri žene*, Millie i Pinky, svakako je nadahnut odnosom Cathryn i Susanne.

Polanski se, pak, raspadom ličnosti ponovno pozabavio u filmu blizancu *Odvratnosti* — u *Stanaru* (*Le Locataire*, 1976). No, u *Stanaru*, inače filmu bitno natopljenijem crnim humorom, komponenta seksualnosti stavljena je u drugi plan — ulogu pokretača ludila tu je preuzela okrutnost 'dobrosusjedskih odnosa', tema u *Odvratnosti* tek načeta. I doista, engleski susjedi koji se u *Odvratnosti* okupljaju oko polumrtve Carol djeluju kao prototip za francuske susjede koji u *Stanaru* tjeraju Trelkovskog prvo preko granice zdrava razuma, a potom i preko ruba prozora na trećem katu u završnici filma. Nije slučajno ni da su u oba filma glavni likovi stranci u zemljama poznatim upravo po rezerviranosti prema strancima. Polanski, u *Stanaru* i nosilac glavne uloge, tako razračunava sa svojim frustracijama nastalim životom vječnoga 'gosta autora', čovjeka bez prave domovine. Uz susjede (koji su u spomenutim završnim prizorima čak i vrlo slično kadrirani, prevladavajućim donjim rakursima iz vizure protagonista na podu), i razni drugi motivi i situacije kao da su preslikani iz *Odvratnosti*. Likovi dvojice superiornih prijatelja Trelkovskog pandani su Colinovim pajdašima iz paba, a svoje prototipove oni nalaze već u autorovim kratkim filmovima kao što su *Debeli i mršavi* (*Le gros et le maigre*, 1961) i *Sisavci* (*Szaki*, 1962). Metamorfoze koje stan Trelkovskog prolazi u njegovim halucinacijama tehnički su istovjetne (setovi u deformiranom mjerilu snimani ekstremnim širokokutnim objektivima) onima koje doživljava Carol, a tu je i Polanskom omiljeni hodnik kao poprište strave, te stari garderobni ormar kao barijera imaginarnim napadačima.

Određeno nadahnuće za svoj prikaz paranoidne shizofrenije Polanski je zacijelo dobio i iz Altmanovih *Priviđenja*. Temeljni je tu motiv podvajanja ličnosti i zamjene identiteta — Trelkovski se postupno pretvara u prethodnu stanarku Simone Chule, i pritom učestalo susreće sama sebe, a uznapredovala bolest vodi i tome da razni slučajni likovi u njegovim očima poprimaju obličje omraženog kućevlasnika i zlurade susjede. Krug međusobnih autorskih utjecaja tako je zatvoren, jer i Altman je za *Priviđenja* nedvojbeno bio nadahnut *Odvratnošću*.

I, na kraju, zgodno je spomenuti scenu iz *Stanara* u kojoj Trelkovski s Isabelle Adjani, koju je upoznao u bolnici (a kojom prilikom su im se glave nespretno sudarile — citat sudara Colina i Carol iz *Odvratnosti*), odlazi u kino. Gledanje Brucea Leeja kako nemilosrdno tamani svoje protivnike budi u Isabelle Adjani strast prema Trelkovskom, te između njih dolazi do razračunavanja na erotskom planu. Tim duhovitim *intermezzom*, Polanski kao da je dao paradigmu cijelog svog opusa, okosnica kojega su upravo seks i nasilje ujedinjeni težnjom za komercijalnošću. Te njegove autorske preokupacije definitivno su se iskristalizirale već u njegovu drugom dugometražnom igranom filmu, *Odvratnosti*, snimljenu 1965. godine.

Bilješka

1 *Shizofrenija* (grč. *schizo* — cijepam + *fren* — duša, razum) — neizlječiva, genetski uvjetovana duševna bolest, pokrenuti je mogu stresni događaji, javlja se najčešće između dvadesete i tridesete godine života. Karakteriziraju je gubitak dodira sa stvarnošću, čudno ponašanje, rastrojeno razmišljanje i govor, smanjenje emotivne izražajnosti, povlačenje iz društva te *halucinacije* — slušne, opipne i vizualne, uključujući dismorfopsije (deformacije predmeta), poropsije (pomicanje predmeta u daljinu) i megalopsije (uvećanje predmeta).

Bibliografija

Butler, Ivan, 1970, *The Cinema of Roman Polanski*, London: A. Zwemmer Ltd.

Kolker, Robert Phillip, 1980, *A Cinema of Loneliness*, Oxford: Oxford University press

Adams, P. Sitney, 1979, *Visionary Film*, Oxford: Oxford University press

Morin, Edgar, 1967, *Film ili čovek iz mašte*, Beograd: Institut za film

Pražić, Branko, 1970, *Shizofrenija*, *Medicinska enciklopedija*, 5. svezak, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža

Filmska enciklopedija, 1986/1990, Zagreb: JLZ Miroslav Krleža

Filmografija

Odvratnost/Repulsion,
Velika Britanija, 1965, pr. — Compton/Tekli, Gene Gutovski, sc. — Roman Polanski, Gerard Brach, r. — Roman Polanski, d. f. — Gilbert Taylor, mt. — Alastair McIntyre, gl. — Chico Hamilton, sgf. — Seamus Flannery, ul. — Catherine Deneuve (Carol), Yvonne Furneaux (Helen), John Fraser (Colin), Ian Hendry (Michael), Patrick Wymark (stanodavac), Helen Fraser (Bridget)

Priviđenja/Images,
Velika Britanija, SAD, 1972, pr. — Lion's Gate Films/The Hemdale Group/Columbia, Tommy Thompson, sc. i r. — Robert Altman, d. f. — Vilmos Zsigmond, mt. — Graeme Clifford, gl. — John Williams, Stomu Yamash'ta, sgf. — Leon Ericksen, ul. — Susannah York (Cathryn), René Auberjonois (Hugh), Marcel Bozzufi (René), Hugh Millais (Marcel), Cathryn Harrison (Susannah)

UDK: 791.43/45(497.1)"1918/1941"

Dejan Kosanović

Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?

> *...S druge strane, između mlade jugoslovenske kinematografije i njene da je prošlosti nalazili su se rat i revolucija. Sve što je bilo vezano za predratnu trulu Jugoslaviju, kao što se onda s pravom govorilo, izgledalo je daleko, nevažno, prevaziđeno. U očima filmskih radnika nove socijalističke kinematografije predratna Jugoslavija je bila diskvalifikovana, jer ništa nije učinila na organizovanju nacionalne filmske produkcije, te je tako našu kulturu prve polovine dvadesetog veka lišila jednog važnog činioca — domaće filmske umetnosti. Malobrojni predratni filmski radnici, koji su svoje znanje i iskustvo stavili na raspolaganje novoj jugoslovenskoj kinematografiji, dosta su retko i nerado govorili o svojim predratnim pokušajima. Istini za volju, moramo napomenuti da u tom trenutku prošlost nikoga nije posebno ni zanimala.*
> *Najzad, predratni filmski pokušaji u Jugoslaviji su za sobom ostavili malo uočljivih tragova. Nisu bili realizovani filmovi od nekog posebnog značaja, koji bi se pamtili...*
> (Dejan Kosanović: *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Beograd, 1976, str. 32-33)

Ovih nekoliko rečenica koje sam napisao pre više od četvrt stoleća, na samom početku svog ozbiljnijeg bavljenja istorijom prvog razdoblja razvoja kinematografije kod nas, poslednjih godina često mi odjekuju u svesti. Da li su ovi zaključci bili tačni, da li se sa njima i danas slažem? Ili su to bile samo olako izrečene ocene, bez dovoljnog uvida u filmove i bez poznavanja svih relevantnih istorijskih činjenica? Tokom godina koje su sledile video sam skoro celokupnu sačuvanu domaću filmsku građu tog prvog razdoblja (1896-1945), pročitao sam skoro sve što je u tom razdoblju pisano o filmu u jugoslovenskim zemljama, stekao sam potpuniju sliku onoga što sam 1976. samo nazirao. I to me je navelo da se zamislim, da ponovo odmerim ono što sam nekada napisao i da sam sebi postavim pitanje: *da li je bilo domaće filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?* Da bih danas odgovorio na to pitanje, morao bih, kao prvo, da utvrdim neka merila i da prema njima uspostavim odnos između našeg filmskog nasleđa i veoma složene estetsko-psihološko-filozofsko-sociološke kategorije koju prilično uopšteno (i uprošćeno) nazivamo *filmska umetnost*.

Pitanje 'filmske umetnosti'

Za ovu priliku i potrebe razmatranja pitanja koje sam postavio zadovoljićemo se veoma pojednostavnjenom definicijom da je *filmska umetnost* osmišljeno i sistematsko korišćenje filmskih izražajnih sredstava, kadra i montaže, radi izazivanja unapred određenih utisaka, asocijacija i osećanja kod bioskopskih gledalaca. Specifična filmska izražajna sredstva u svom osnovnom obliku su ustvari spontano nastala samim pronalaskom pokretne fotografije (kadar), odnosno prvim povezivanjem više snimljenih kadrova (montaža), ali su posebne mogućnosti njihovog korišćenja uočene znatno kasnije, a jasno definisane tek dvadesetak godina posle prvih filmskih projekcija na svetu.

Osnovni problem najstarijih filmskih stvaralaca bila je *tečna i razumljiva filmska naracija* kako bi bioskopskom gledaocu bila jasna i dostupna zbivanja na ekranu, što se posebno odnosilo na igrani film. U fazi stvaranja i uspona filmske industrije (približno od 1900. do 1915) privlačenje gledalaca i borba za tržište su svakako bili osnovni motivi filmskog stvarlaštva. U tu svrhu su naveliko korišćene narativne tradicije starijih umetnosti (književnosti, pozorišta, baleta, cirkusa i sl.). Klasične dramaturške šeme i melodramski obrti jednostavno su prilagođavani potrebama tada nemog filma, uz korišćenje međunatpisa koji su bili neophodna ispomoć za razumevanje radnje filma. Do početka Prvog svetskog rata na ovim principima *razumljive filmske naracije* u zemljama u kojima se razvila kinematografija (Francuska, Engleska, Nemačka, Italija, SAD, Rusija, Danska, Švedska, Austrija, Mađarska) snimljene su na hiljade igranih filmova raznih dužina.

Doduše, reč *umetnost* je već tada često korišćena, uglavnom u reklamne svrhe, da bi označila vrednosti sadržaja filmova i na taj način privukla i obrazovanije slojeve gledalaca. Tipičan primer za to je francuski 'umetnički film' (*film d'art*) krajem prve decenije prošlog stoleća, koji je svoju naveliko oglašavanu umetničku komponentu zasnivao na književnim i pozorišnim tradicijama. Elementi filmskog jezika svakako su korišćeni i u to prvo vreme (Brightonska škola, Edwin Porter), ali uglavnom spontano, moglo bi se čak reći i slučajno, a ne kao prihvaćeni sistem filmskog izražavanja i stvaralački stav prema novoj umetnosti. Međutim, istorijski posmatrano, ta ogromna proizvodnja *prvobitnih* narativnih filmova namenjenih najširim slojevima gledalaca, zatim nepobitna činjenica da je film za deset-petnaest godina postao najpopularnija masovna zabava, i najzad stvaranje jake filmske industrije sa kontinuiranom filmskom proizvodnjom — sve su to bili neophodni preduslovi za rađanje *filmske umetnosti*.

Mogućnosti korišćenja specifičnih filmskih izražajnih sredstava i stvaranja jezika *nove filmske umetnosti* prvi su u

Boško Tokin

praksi otkrili i ostvarili reditelji koji su za sobom već imali veliki broj snimljenih filmova. Iako to nije predmet ove moje rasprave, pa se na tome ne bih zadržavao, mogli bismo prihvatiti da su to (prvo) bili David Griffith i Louis Feuillade, na čija su se iskustva kasnije nadovezale nove generacije stvaralaca u raznim kinematografijama (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Lev Kulješov, Vsevolod Pudovkin, Sergej Ejzenštejn, Fritz Lang itd.). Svi su oni delovali u tada već razvijenim i bogatim kinematografijama u okviru kojih je bilo ne samo mogućnosti istraživanja novog medija, već je postojala i kulturna javnost i bioskopski gledaoci zainteresovani za novu *filmsku umetnost* i za mogućnosti umetničkog doživljaja sa ekrana zamračene dvorane. S druge strane, otprilike istovremeno, javljaju se (van kinematografije) prve teorije filma koje ukazuju da se pred našim očima rađa nova *sedma umetnost* (Ricciotto Canudo), *umetnost pokretne slike* (Nicholas Vachel Lindsay) i da *pokretne slike filma na poseban način utiču na ljudsku svest* (Hugo Münsterberg). Početkom dvadesetih godina, oslonjena na ova i mnoga druga teorijska zapažanja, primenjena, proverena i dokazana u praksi, jasno definisana *filmska umetnost* je zauzela svoje mesto u kulturi dvadesetog veka. Sve kasnije promene koje je doneo (i donosi) tehnički napredak — optički zapis zvuka, film u boji, široki formati, elektronska i digitalna tehnika snimanja — nisu izmenile suštinu umetnosti pokretnih slika i njenih osnovnih izražajnih sredstava, kadra i montaže.

Stvaraoci, koji su postali svesni velikih mogućnosti koje im pružaju filmska izražajna sredstva, otpočeli su da prave filmove sa umetničkim pretenzijama, kao umetnička dela, zanemarujući pritiske producenata i zakone filmskog tržišta. Tako su se i u oblasti filma javile jake stvaralačke ličnosti čiji je stil realizacije filmova postao prepoznatljiv, koje su vremenom stekle svoj *umetnički rukopis*. A u okviru kinematografija pojedinih zemalja u određenim periodima nastajala je i *nacionalna filmska umetnost* sa nekim svojeobraznim odlikama: u Francuskoj *avangarda*, u Nemačkoj *ekspresionizam*, u Sovjetskom Savezu *montažna škola* itd. S druge strane masovna proizvodnja narativnih filmova namenjenih tržištu je nastavljena, veština pravljenja filmova se usavršavala pre svega tako što su reditelji-zanatlije spretno koristili filmska izražajna sredstva, svakako pod uticajem oformljene filmske umetnosti, a delimično i teorije filma. Taj proces *uticaja filmske umetnosti na proizvodnju komercijalnih filmova* tekao je kroz celu istoriju pokretnih slika i traje do naših dana, bez obzira na promene koje su donosile i donose tehnološke inovacije (nemi film — zvučni film — film u boji — elektronski zapis slike — DVD).

Ukratko bismo mogli da zaključimo sledeće: na početku perioda koji razmatramo (1918-1941) u svetu je već postojala razvijena filmska industrija, film je postao najpopularniji i najuticajniji oblik masovne zabave. Sistemi filmske naracije u oblasti igranog (nemog i kasnije zvučnog), kao i u oblasti dokumentarnog filma su se potpuno jasno oformili, zanatska veština pravljenja filmova garantovala je producentima i distributerima pune bioskopske dvorane. Afirmacija *prave filmske umetnosti* tek je otpočela, ali je njen uticaj bio neosporan, kako na filmske stvaraoce (reditelje pre svega), tako i na kulturnije i rafiniranije slojeve bioskopskih gledalaca. Oslonjena na *teoriju filma* rađala se i *filmska kritika* koja je uz zabavne komponente igranih filmova počinjala da traži u njima i neke estetske i dublje humane vrednosti.

Situacija u Kraljevini SHS/Jugoslaviji

A kakva je bila u to vreme situacija u (tek osnovanoj) Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno od oktobra 1929. Kraljevini Jugoslaviji? Sažeto rečeno — kinematografske delatnosti su se veoma sporo i neravnomerno razvijale. Sporo, jer je privredna moć zemlje bila slaba, a država uglavnom nezainteresovana za razvoj domaćeg filma i kinematografskih delatnosti uopšte, te je inicijativa za snimanje filmova bila prepuštena pojedincima, usamljenim pionirima filma koji su ulagali svoj trud i sredstva da bi nešto ostvarili u oblasti kinematografije. Neravnomerno — jer su pojedini delovi nove države imali neke skromne filmske tradicije i razvijeniju bioskopsku mrežu (Hrvatska, Srbija, Vojvodina, delimično i Slovenija), dok su drugi delovi u tome pogledu bili kinematografski relativno (Bosna i Hercegovina) ili potpuno zaostali (Makedonija, Crna Gora, Kosovo). Po broju bioskopa i sedišta prema broju stanovnika međuratna Jugoslavija se nalazila na pretposlednjem mestu na spisku evropskih zemalja. S druge strane, uprkos takvom stanju, film, kao najpopularniji oblik zabave širokih slojeva naroda nezadrživo je prodirao i svakako uticao na promene i modernizaciju te zaostale zemlje, delujući pre svega u gradskim i ekonomski razvijenijim seoskim sredinama.

Do kraja Prvog svetskog rata (1918) ozbiljniji začeci domaće filmske proizvodnje zabeleženi su samo u Beogradu i Za-

grebu. Kratkotrajna delatnost (1911-1914) beogradskih pionira filma — Svetozara Botorića, Bože Savića i Đoke Bogdanovića — prekinuta je izbijanjem rata i od svega što su oni snimili sačuvani su samo dokumentarni materijali Đoke Bogdanovića. Od 1917. se u Zagrebu razvila ambiciozna proizvodnja Croatie koju su vodili Julije Bergman i Hamilkar Bošković, ali od tada snimljenih filmova nažalost nije sačuvano ništa. I po drugim jugoslovenskim gradovima takođe je bilo domaćih pionira filma (čija imena ovde neću navoditi) koji su povremeno snimali, pre svega filmove dokumentarnog karaktera — u Puli, Splitu, Osijeku, Subotici, Somboru, Novom Sadu, Vršcu, Sarajevu, Ljutomeru, Bitolju itd. O ovom početnom periodu domaće filmske proizvodnje u jugoslovenskim zemljama do kraja Prvog svetskog rata najviše znamo iz sekundarnih izvora, pre svega na osnovu pisanja dnevne štampe.

S obzirom da je sačuvan samo manji deo snimljenog materijala, nismo u stanju da ocenimo kako su ta ostvarenja izgledala. Od filmova dokumentarnog karaktera možemo da vidimo svega tri kompaktnije celine — deo zaostavštine Miltona Manakija iz Bitolja, Josipa Karamana iz Splita i Đoke Bogdanovića iz Beograda. Zajedničko za sve ove filmove, a i druge fragmentarno sačuvane materijale iz toga perioda, jeste da su to ostvarenja žurnalskog tipa, filmske hronike koje su pratile i prikazivale bioskopskim gledaocima zanimljive dnevne događaje na način na koji su to činili i poznati svetski filmski žurnali. Statična kamera, dugački kadrovi, opšti planovi (daleki i srednji totali), montažni kontinuitet praćenja događaja bez nekih intervencija. Jedino se u kompoziciji kadrova mogu kod Manakija uočiti elementi umetničke fotografije, ili kod Bogdanovićevog snimatelja Samsona Černova iskustvo fotoreportera. Zaključak: bio je to standardni jezik filmske naracije žurnalskog tipa.

Što se tiče igranih filmova iz tog perioda, ni jedan jedini nije sačuvan, tako da će u ovom slučaju moji zaključci biti samo nagađanja. U osnovi i beogradskih i zagrebačkih filmova leži snimljeno pozorište. Inspiracija su bili slični evropski filmovi zasnovani na literarnim i teatarskim tradicijama, u Beogradu svakako francuskog 'umetničkog filma' (*film d'art*), u Zagrebu austrijskog 'literarnog filma' (*Literarische Film*). Filmove su realizovali pozorišni ljudi, uloge su tumačili najpoznatiji pozorišni glumci, kostimi su najvećim delom iznajmljivani iz pozorišta. Ovu pretpostavku potvrđuju i malobrojne fotografije sa snimanja tih filmova — pozorišna inscenacija, kostimi, glumci. Producenti i reditelji tih filmova imali su dva osnovna cilja: da pred gledaoce iznesu neke domaće teme i da to urade koristeći *standardnu filmsku naraciju* sličnih stranih filmova. Do koje su mere u tome uspeli, možemo smo da nagađamo, ali je sasvim sigurno da autori tog malog broja filmova, u svom povođenju za stranim uzorima nisu ni hteli, niti mogli da razmišljaju o korišćenju filmskih izražajnih sredstava, osim — *možda* — najjednostavnijih trikova.

U svakom slučaju pokretne slike su u ovom početnom periodu relativno brzo zainteresovale i veći broj domaćih ljudi koji su počeli da se bave filmom, svako na svoj način. Stoga je logično da su svi oni očekivali, posle ratnih nedaća, da će u *novoj ujedinjenoj otadžbini* moći da ostvare svoje filmske ambicije. Međutim, veoma brzo su se razočarali. Za razliku od nekih drugih srednjoevropskih i balkanskih zemalja, kod nas je nova država bila potpuno nezainteresovana za pomaganje nacionalne filmske proizvodnje. Filmsko tržište je bilo prepušteno stranim distributerima, domaća bioskopska mreža je bila nerazvijena, a na prikazivanje filmova se gledalo isključivo kao na trgovinsku delatnost. Pioniri domaćeg filma su bili prepušteni sami sebi: na filmskom tržištu njihovi filmovi nisu mogli da se bore protiv konkurencije komercijalnih, dobrih i jeftinijih uvezenih filmova, a država nije ni direktno ni indirektno pomagala domaću filmsku proizvodnju. Pioniri domaćeg filma oduševljeno su pristupali snimanju, ulagali sopstvena sredstva u proizvodnju i, na kraju, finansijski propadali. U takvoj situaciji obimnije i stalne proizvodnje igranih filmova nije moglo biti, dok se u oblasti naručenih dokumentarnih, reklamnih, kulturno-prosvetnih i sličnih filmova izvestan kontinuitet ipak održavao.

Znači, u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca/Kraljevini Jugoslaviji nedostajala su dva važna činioca od kojih je zavisio nastanak *nacionalne filmske umetnosti* — nije bilo organizovane i ekonomski stabilne domaće kinematografije, a samim tim nije bilo ni kontinuirane proizvodnje domaćih (igranih) filmova. Postojali su, jedino, pioniri filma koji su savladali osnove zanata, entuzijasti koji su gledali strane filmove, koji su pratili šta se događa u svetu filma i koji su u sebi nosili svoje zamisli i projekte, od kojih bi tek poneki i realizovali. U tome pionirskom jezgru naših ljudi oduševljenih filmom, upornih u borbi za stvaranje nacionalne filmske proizvodnje, trebalo bi potražiti i neke začetke domaće filmske umetnosti.

Kontinuiteta filmske proizvodnje u Kraljevini SHS/Jugoslaviji nije bilo — nije postojalo ni jedno jedino filmsko preduzeće ili ustanova koji bi neprekidno radili od 1918. do 1941. godine. Ambiciozni producenti Croatie d. d. (čija se delatnost nadovezala na prethodnu Croatiu) i Jugoslavije d. d. koji su u Zagrebu, sa mnogo nade u budućnost, za svega nekoliko godina (1918-1923) snimili 5 igranih filmova i dvadesetak žurnala i dokumentarnih filmova, morali su posle 1923. da potpuno obustave svoju proizvodnju. U to doba veliki broj filmskih proizvodnih preduzeća je nicao, delovao nekoliko godina, pa bi zatim tiho odumirao. Poneka od njih bi bila dosta dugo registrovana, ali nisu redovno proizvodila filmove, već samo povremeno poneko naručeno ostvarenje. Najduži i stvarni kontinuitet ostvarila je u Zagrebu filmska proizvodnja Škole narodnog zdravlja (1926-1960), dok su druga zagrebačka preduzeća bila daleko kraćeg veka — Elektro imago, Stella film, Pan film, Zora film, Strozzi film itd. U Beogradu je stanje bilo slično — Državna filmska radionica Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS je radila svega nekoliko godina (1920-1924), preduzeća Novaković film i Artistik film najduže su neprekidno delovala (1926-1941) — ali sa znatnim prekidima u proizvodnji. Mnoga druga beogradska preduzeća su osnivana, izvesno vreme delovala i proizvela po nekoliko filmova, da bi se zatim gasila — Pobeda film, Adrija Nacional, Osvit film, MAP film, Tempo film i još neka. Stanje se donekle izmenilo posle donošenja *Zakona o uređenju prometa filmova* (1931) i osnivanja Jugoslovenskog prosvetnog filma, privilegovanog preduzeća koje je uživalo podršku (i narudžbine)

države, te je tako za desetak godina (1932-1941) ostvarilo obimnu proizvodnju, snimajući na teritoriji cele Jugoslavije. U isto vreme je na inicijativu Zavoda za spoljnu trgovinu osnovana Zadruga za privredni film Kraljevine Jugoslavije, sa zadatkom da snima reklamne, privredno-propagandne i turističke filmove. U Ljubljani je od 1927. delovalo preduzeće Sava film, a uz njega povremeno i nekoliko manjih preduzeća. Po drugim gradovima Kraljevine su se takođe javljala s vremena na vreme preduzeća koja bi osnivali filmski entuzijasti, kao, na primer, Titan film u Starom Bečeju i Novom Sadu.

Iako nije bilo organizovane i zaštićene nacionalne kinematografije (pokušaj da se to uradi pomenutim *Zakonom o uređenju prometa filmova* nije uspeo), ipak je postojala prilično obimna, ali veoma veoma haotična domaća filmska proizvodnja. Tako se između dva svetska rata u jugoslovenskim zemljama oformila i kategorija filmskih profesionalaca, prvenstveno u oblasti dokumentarnog filma — snimatelja, reditelja, laboranata i montažera. Neki od njih su čak i živeli isključivo od filma, dok je velikom broju to bila samo uzgredna delatnost. Poneki bi se, ponekad, upustio i u avanturu realizacije igranog filma, ali su naručeni dokumentarni, kulturno-prosvetni i reklamni filmovi bili ipak sigurnije sredstvo za obezbeđivanje egzistencije. U *Jugoslovenskom filmskom almanahu* za 1933. godinu, pored 18 registrovanih domaćih filmskih proizvođača, navode se imena i adrese 26 *operatera za snimanje filmova*, 5 *pisaca manuskripata*, 7 *crtača* i 2 *kompozitora muzike za film*. Ovi 'filmisti' — kako su ih često nazivali — radili su za razne producente, poneki od njih čak i u inostranstvu (Bugarskoj), pa su bez obzira na nedostatak stalne i organizovane filmske proizvodnje ostvarili svoj lični profesionalni kontinuitet u radu. Takođe ne treba zanemariti ni veliki broj kinoamatera koji je naglo porastao krajem dvadesetih i tokom tridesetih godina, zahvaljujući sve većoj popularnosti 'devetke' i kasnije 'šesnaestice' (formati 9, 5 i 16 mm). Kontinuitet rada kinoamatera je zavisio od ličnih sredstava, ali je njihova posvećenost filmu bila potpuna i oni su, bez profesionalnih obaveza, često dublje istraživali izražajne mogućnosti medijuma pokretnih slika. Mnogi amateri su se vremenom i profesionalizovali, te su otpočeli da rade za filmska preduzeća na formatu 35 mm.

Ovi međuratni jugoslovenski pioniri filma pristupali su filmu iz različitih razloga, noseći u sebi i raznolika prethodna iskustva. Veliki broj njih — kako profesionalaca, tako i amatera — prethodno se bavio fotografijom, te je otpočeo da se bavi filmom kao savršenijim oblikom fotografije — pokretnom fotografijom. Za njih sve je karakteristična dobra filmska fotografija: pažljivo odabrani motivi (objekti snimanja), dobro komponovani kadrovi, vešto korišćenje svetlosnih efekata, odmereni pokreti kamere i povremena primena filmskih trikova (odtamnjenja-zatamnjenja-pretapanja). Izvestan broj pionira-producenata dolazio je iz redova vlasnika bioskopa; oni su se zainteresovali za proizvodnju filmova vodjeni logikom *kada mogu stranci, možemo i mi*! Njihova inspiracija su bili inostrani filmovi koje su prikazivali, što se odnosi kako na filmske žurnale, tako i na igrane filmove. Ovoj grupi bi se mogli priključiti i pozorišni ljudi koji su na film gledali kao na snimljeno pozorište, a podsticali su ih i filmski uspesi inostranih glumaca. Najrafiniraniju kategoriju domaćih pionira filma svakako su činili oni koji su se za pokretne slike vezali emotivno i intelektualno, obično u inostranstvu, koji su u filmski razvijenim zemljama studirali film (filmsku umetnost) ili koji su neko vreme radili u inostranstvu na filmu, te tako ovladali zanatom. Oni su se dublje vezali za film kao novi medij i neposrednije su pratili razvoj izražajnih mogućnosti filmske umetnosti, da bi zatim pokušavali da ta svoja znanja primene u sopstvenoj sredini. Ova *intelektualna* kategorija pionira domaćeg filma — bilo da se radilo o profesionalcima ili amaterima — pored analitičkog gledanja stranih filmova bila je u mogućnosti da prati i stručnu literaturu o filmu na stranim jezicima.

Što se tiče domaće, jugoslovenske teorije filma i filmske kritike, naš najznačajniji teoretičar filma dr Dušan Stojanović je u svojoj *Antologiji jugoslovenske teorije filma* (1993) period od 1920. do 1941, godine nazvao »*Na začelju teorijske misli*«, što odgovara činjeničnom stanju. Stojanović, možda malo prestrogo, izdvaja svega pet autora i pet njihovih tekstova o filmu. Na prvom mestu je Boško Tokin i njegov *Pokušaj jedne filmske estetike* iz 1920. godine. Tokin je, živeći prethodno u Parizu, pisao o filmu na francuskom jeziku, pod uticajem Louis-a Delluca i njegovih sledbenika, a ovo je prvi tekst ove vrste objavljen u Kraljevini SHS. Tokin se, kasnije, bavio filmskom kritikom, a sudelovao je i u realizaciji nekih filmova. Dalje, Stojanović je naveo tekst *O filmskoj poetici* koji je 1929. objavio Ivo Hergešić, možda najzreliju raspravu o filmskoj umetnosti objavljenu u međuratnoj Jugoslaviji. Slede tekstovi Aleksandra Ilića *Film kao nova umetnost*, pomalo skeptična analiza filma u odbranu pozorišta iz 1930, zatim *Pitanja domaćeg filma* u kome se Sergije Tagatz 1935, bavi više praktičnim problemima nego li filmskim izrazom i, najzad, zanimljiva analiza problema filmskog izraza *Umjetnost filma* koju je 1937. objavio Ljubomir Maraković. Ovom Stojanovićevom izboru tekstova mogao bi se, možda, danas dodati još neki, ali to ne menja suštinu ocene da smo se nalazili *na začelju teorijske misli*. Jer su sve to bili tekstovi koji su našem čitaocu samo ukratko prenosili suštinu onoga što je raspravljano o sedmoj umetnosti u velikom svetu filma. I pitanje je do koje je mere to dopiralo i uticalo na domaće pionire filma.

Pregled ranih filmskih umetnika

Kao što sam već napomenuo na početku ovoga teksta, samo je manji deo domaćih filmova snimljenih u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji sačuvan do naših dana, a to bitno otežava odgovor na pitanje koje sam (sam sebi) postavio: da li je bilo filmske umetnosti u tadašnjim ostvarenjima naših pionira filma? Ja sam najveći deo te filmske zaostavštine video, bar kada je reč o profesionalnoj (35 mm) proizvodnji, dok mnoga amaterska ostvarenja koja se tek tokom poslednjih 10-15 godina sakupljaju, nisam mogao da vidim (Slovenija, Makedonija, delimično Hrvatska). Razmatraću pre svega ono što sam video, uz verovatnoću da ću neki primer izostaviti, bilo zato što su ostvarenja izgubljena, bilo zato što su mi trenutno nedostupna. Pomenuću i reditelje igranih i nekih dokumentarnih filmova koji, nažalost, nisu sačuvani, ali o čijem radu *znamo ponešto iz sekundarnih izvora* (što ću posebno napomenuti). Znači, ovaj moj tekst nije naučna stu-

dija u pravom smislu tog izraza, ali od nečeg treba početi. Iskreno se nadam da će ovo istraživanje neko nastaviti, bilo u želji da me dopuni ili da me opovrgne, što bi i u jednom i u drugom slučaju bilo veoma korisno za istoriografiju filma u jugoslovenskim zemljama.

U mome ne tako davno objavljenom *Leksikonu pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (Kosanović, 2000) naveo sam 750 domaćih pionira filma i filmskih stvarlaca raznih profila. Pokušaću da izdvojim one iz razdoblja 1918-1941 koji su u svojim ostvarenjima nadareno koristili elemente filmskog izražavanja i za koje bi se moglo reći da su — u većoj ili manjoj meri — *bili ili mogli biti i filmski umetnici*. Pođimo abecednim redom:

Badjura, Metod, slovenački filmski snimatelj, reditelj i producent (1896-1978), Studirao je grafičku umetnost u Nemačkoj, filmom je počeo da se bavi 1926, a godinu dana kasnije je osnovao preduzeće Sava film. Do 1941. je snimio 31 dokumentarni film, dva *Sava žurnala* i jedan celovečernji igrani film (1932, *Triglavske strmine*, kao snimatelj sa Stankom Tominšekom, reditelj Ferdo Delak). Filmovi Metoda Badjure su najvećom delom sačuvani, počev od *Odkritja spomenika Kralju Petru I. Osvoboditelju v Kranju* iz 1926. Badjura je svojom kamerom pratio zanimljive događaje u Sloveniji — *Revija narodnih noš na Pokrajinski razstavi v Ljubljani* (1927), *Škofjeloški narodni običaji* (1927), otkrivao gledaocima gradove i lepote prirode — *Pot na Triglav* (1926), *Bloški smučarji* (1932) itd. Filmovi koje je Badjura režirao i snimio odlikuju se pre svega velikim *filmskim i fotografskim senzibilitetom* prema objektima koje je snimao, bilo da se radilo o prirodi, folkloru ili drugim događajima. Izuzetne vrednosti njegove filmske fotografije se posebno uočavaju u filmovima iz prirode u kojima je izvanredno zabeležio lepotu slovenačkih planina, snega, zatim i narodnih nošnji. Veoma vešto kadriranje, od totala do detalja, dolazi do punog izražaja u montažnom postupku njegovih veoma dobro montiranih filmova (montažer je bila njegova supruga Milka Badjura). Metod Badjura je nastavio da se aktivno bavi filmom i u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji, posle 1945.

Bošnjak, Ernest (Bosnyák, Ernö), vojvođanski pionir filma iz Sombora (1876-1963), završio grafički zanat, putovao po Evropi i zainteresovao se za film, da bi 1906. sa još jednim partnerom otvorio bioskop Arena u rodnom gradu. Godine 1909. nabavio filmsku kameru i počeo da snima. Njegov sačuvani film iz tog perioda *Otkrivanje spomenika Ferencu Rakociju u Somboru* (1912) ima osobine standardnog žurnalskog snimanjua toga vremena. U Somboru osniva 1923. preduzeće BOER FILM sa ambicijama da snima igrane filmove, za šta je angažovao i saradnike iz Mađarske. Sačuvani su *Probni snimci* za izbor glumaca i glumica za njegove filmove, kao i kraći fragmenti nekih od filmova koje je snimio — *Laži mene radi* (1923), *Moja draga kolevka* i *Faun* (1924), kao i crtana reklama *Potraži, naći ćeš milion* (1926), ali se na osnovu ove građe *teško može steći utisak o njegovom radu na filmu*. Početkom tridesetih godina je prestao da se bavi filmom.

Sa verom u Boga M. Al. Popovića (1952)

Brössler, Kamilo, hrvatski scenarista i reditelj (1901-1967), kao zdravstveni pedagog Crvenog krsta prešao u Školu narodnog zdravlja za koju je od 1929. do 1934. realizovao 19 zdravstveno prosvetnih i dokumentarnih filmova (*Asanacija sela*, *Dva brata — film o sušici*, *Edemični sifilis*, *Zašto cijepimo djecu*, *Hrvatsko primorje*, *Velebit* i druge). Najveći broj njegovih filmova je sačuvan. Zdravstveno-prosvetni *filmovi su podređeni didaktičkoj svrsi*, dok su dokumentarna ostvarenja nešto bliža filmovima istog žanra svoga vremena. Za lepo kadriranje i neka filmska rešenja u njegovim filmovima verovatno su zaslužniji snimatelji Škole narodnog zdravlja negoli sam reditelj.

Chloupek, Drago, zagrebački lekar, scenarista i reditelj (1899-1963), posebno se bavio socijalnom medicinom i zdravstvenim prosvećivanjem. Pri Higijenskom zavodu u Skoplju je 1931. pokrenuo filmsku delatnost i realizovao tri zdravstveno-prosvetna filma *Među budućim domaćicama*, *Zaraza pobeđuje* i *Na suncu i zraku*. Od 1933. do 1957. realizovao za zagrebačku Školu narodnog zdravlja kao reditelj i scenarista 38 zdravstveno-prosvetnih i dokumentarnih filmova, od kojih je najveći deo sačuvan. U svojim filmovima raznih žanrova Chloupek je pokazao *izvanredno osećanje za primenjeno korišćenje pokretnih slika, zavisno od sadržaja filma*. Njegovi zdravstveno-prosvetni filmovi su ubedljivi, dok u dokumentarnim filmovima pokazuje odlično poznavanje filmskog medija svoga vremena (čemu su svakako znatno doprineli iskusni snimatelji ŠNZ sa kojima je sarađivao). Najznačajnije mu je ostvarenje film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* (1933), koji je pod naslovom *Le grande famigle croate* osvojio 27 godina kasnije (1960) *Grand prix* na Međunarodnom festivalu etnografskog filma u Firenci, što je svakako *dokaz ne samo sadržajnih, već i velikih filmskih vrednosti ovog Chloupekovog dela*. Posle Drugog svetskog rata se uključio u delatnost zagrebačkog preduzeća Nastavni film.

Delak, Ferdo, slovenački pozorišni reditelj, publicista i prevodilac (1905-1968), studirao pozorišnu umetnost u Parizu, Berlinu i Beču, delovao u pozorištima u Ljubljani, Zagrebu,

Priča jednog dana M. Kalmića (1941)

Rijeci i Trstu. Režirao je 1932. drugi po redu slovenački dugometražni igrani (nemi) film *Triglavske strmine* koji je sačuvan. U romantičnoj priči o usponu grupe planinara na Triglav uloge su tumačili uz veći broj amatera-planinara i neki profesionalni glumci. Film se odlikuje velikim fotografskim vrednostima koje su isticale lepotu planinskih pejsaža (snimatelji Metod Badjura i Stanko Tominšek), kao i montažom koja ističe dramatiku penjanja uz stene. Film je premontiran i ozvučen 1963. godine, ali je ipak zadržao osnovne odlike prvobitnog *solidno realizovanog planinarskog filma*.

Dobrinović, Pera, srpski pozorišni glumac (1853-1923), za Državnu filmsku radionicu Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS režirao je 1922. zdravstveno-prosvetni igrani film *Tragedija naše dece* (navođen i kao *Tragedija srpske dece*) u kome je i tumačio jednu ulogu. Film nije sačuvan (osim jednog malog fragmenta), ali nam je poznata veoma negativna kritika koju je objavio Boško Tokin u beogradskoj *Misli*, u kojoj je pored ostalog napisao »...*Po svemu se vidi da je film prepušten režiseru g. Dobrinoviću koji nema ni pojma o tome šta je kinematograf, kinematografsko polje, kinematografska režija*...«. Možda je Tokin, pod utiskom novih ideja o filmskoj umetnosti bio prestrog u oceni, ali je ipak verovatno da se Dobrinović *zadržao u okvirima loše snimljenog pozorišta*.

Drakulić, Nikola, bosanski filmski snimatelj i reditelj (1911-1987), vlasnik fotografske radnje u Sarajevu. Godine 1934. nabavio je filmsku kameru i počeo da snima, isprva reportaže i dokumentarne filmove koji nisu sačuvani, da bi 1937. realizovao kao reditelj i snimatelj kratki igrani film *Ljubav u Sarajevu* u kome peva i tumači glavnu ulogu popularni pevač sevdalinki Edo Ljubić. S obzirom na nedostatak prethodnog iskustva Drakulić je *ovaj film zaista odlično realizovao*: kao iskusan fotograf nije imao problema sa filmskom fotografijom, snimci pejsaža i sokaka starog Sarajeva su efektni, kadriranje moderno, što govori i o poznavanju zakonomernosti filmskog zanata onog vremena, a montaža filma veoma korektna (ton je snimio i obradio u Zagrebu Sergije Tagatz). O Nikoli Drakuliću možemo da govorimo samo na osnovu ovog jedinog sačuvanog filma. Drakulić je zatim izvesno vreme snimao za Jugoslovenski prosvetni film da bi 1939. godine napustio Jugoslaviju, i posle dve decenije života i rada u Indoneziji, prešao 1959. u Kaliforniju, gde je završio svoju karijeru i životni put.

Foerster, Marjan, slovenački filmski reditelj, scenarista i snimatelj (1907-1975), tri godine studirao film u školi preduzeća UFA u Berlinu. Od 1937. realizovao kao scenarista i reditelj veći broj dokumentarnih filmova i filmskih reportaža, od kojih su mnogi sačuvani delimično ili u celini — *Pri kamniti mizi* (1938), *Mladinski dnevi* (1938), *Odkritje spomenika Kralja Aleksndra I. v Ljubljani* (1940), *O, Vrba!* (1940/1945) i drugi. Svi *njegovi filmovi i filmske reportaže se odlikuju dobrim poznavanjem filmskog zanata*.

Grund, Arnošt, češki pozorišni glumac i reditelj (1866-1929) koji je od 1895. živeo u Zagrebu, gde je glumio u pozorištu, režirao i predavao u glumačkoj školi. Igrao je od 1917. u više zagrebačkih filmova proizvodnje Croatia i Jugoslavija D. D., a režirao je 1919. tri filma koji, nažalost, nisu sačuvani — kratku komediju *Jeftina košta*, melodramu *Brišem i sudim* i nedovršeni avanturistički film *U lavljem kavezu*. Iako je riskantno donositi zaključke na osnovu sekundarnih izvora (pisanja štampe), ovi su filmovi po svemu sudeći rađeni po uzoru na slične austrijske i češke filmove toga vremena, *bez nekih specifičnih filmskih ambicija*.

Ignjačević, Milutin (pseudonim *Tagoran, Gand*), novinar i filmski reditelj (1899-1949), počeo da se bavi filmom u Pragu 1920, nastavio u Münchenu gde je snimio kratki film *Per aspera ad astra* (1923). Sa Rankom Jovanovićem osnovao u Beogradu 1929. filmsko preduzeće Adrija Nacional sa ambicioznim programom prikazivanja umetnički vrednih filmova u sopstvenom bioskopu Kleridž i snimanja domaćih umetničkih filmova. Režirao je igrane filmove *Kroz buru i oganj* (1930, korežija sa Rankom Jovanovićem) i *Na kapiji orijenta* (1932). Ni jedan od njegovih filmova nije sačuvan, pa nismo u mogućnosti da o njima donosimo sud. S druge strane postoji dosta podataka o uspešnom prikazivanju dva Adrijina igrana filma u celoj Kraljevini Jugoslaviji. Ignjačević je mnogo pisao o filmu u dnevnoj i periodičnoj štampi, objavio je jednu knjigu o Čarli Čaplinu (*Šarlo*, 1925), izdavao je i uređivao zabavne časopise *Filmski život*, *Film i moda*, *Holivud*. Čitajući njegove tekstove može se zaključiti da je bio dobar poznavalac filma, te na osnovu toga *samo pretpostaviti da su i njegova ostvarenja imala neke filmske vrednosti*.

Ilin, Vladislav, magistar farmacije i kinoamater iz Osijeka koji je veoma ambiciozno i znalački pristupio snimanju filmova svojom 16 mm kamerom. Sačuvan je veći broj njegovih ostvarenja snimljenih od 1938. do 1943. godine u crno/beloj i kolor tehnici — *San male Inge* (1938), *Berlin 1939*, *Ljetni dani u Dalmaciji* (1940) i još neki. U svojim filmovima Ilin je koristio mogućnosti kamere i filmskih trikova, totale i krupne planove planove je oživljavao spretno umontiranim detaljima, te tako *pokazao dobro poznavanje filmskog jezika*.

Ivakić, Joza, hrvatski pozorišni reditelj i književnik (1879-1932), za Školu narodnog zdravlja u Zagrebu režirao dva igrana zdravstevno-prosvetna filma — *Birtiju* (1929) i *Grešnice: Macina i Ankina sudbina* (1930). Naracija je u ovim filmovima podređena didaktičkoj poruci, dok se u reditelj-skom postupku Ivakić uglavnom *oslanjao na pozorišne tradicije* koje su nadvladale njegovo (moguće) poznavanje filma kao medija. Izvesna filmska rešenja u kadriranju u filmu *Grešnice* verovatnije proizilaze iz filmskog iskustva snimatelja Anatolija Bazarova i Aleksandra Gerasimova.

Ivanjikov, Mihailo, filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1904-1968). Kao mladić, posle Oktobarske revolucije, emigrirao iz Rusije i u Pragu i Parizu studirao agronomiju, prava i teologiju. Objavljivao književne radove u ruskim emigrantskim časopisima. Krajem dvadesetih se priključio svojoj porodici koja se nastanila u Jugoslaviji. Od 1930. do 1937. radi kao snimatelj Jugoslovenskog prosvetnog filma, a zatim do 1941. kao snimatelj i reditelj Artistik filma u Beogradu. Veliki broj reportaža i dokumentarnih filmova koje je Ivanjikov snimio su sačuvani i odlikuju se vrhunskom fotografijom: kompozicija kadrova je odlična, pokreti kamere sigurni, a korišćenje svetlosnih efekata znalačko — *Jugoslovenski potpuri* (1933), *Dolazak zagrebačkih studenata na Oplenac* (1934), *Srednjevekovni manastiri u Srbiji* (1940), *Priča jednog dana* (1941, režija Maks Kalmić). Njegovo najznačajnije ostvarenje iz tog perioda je *Put džinova*, film o biciklističkim trkama kroz Srbiju koji je 1940. Ivanjikov snimio, režirao i montirao. Dinamični sadržaj je veoma vešto pretočen u jezik filma — odlično snimljeni kadrovi, kontrapunktiranje totala i detalja, odgovarajući montažni ritam delova i celine. Mihailo Ivanjikov je u ovom filmu pokazao *izvrsno poznavanje filmskog zanata i veliku veštinu komuniciranja pomoću pokretnih slika*, tako da je *Put džinova* svakako među najboljim ostvarenjima te vrste snimljenim u Srbiji do 1941. Ivanjikov je od 1944. radio kao snimatelj Filmske sekcije Vrhovnog štaba NOV i POJ, a posle 1945. je snimio 16 dokumentarnih filmova (dva je i režirao), te dva igrana filma. Od 1959. do odlaska u penziju bio je jedan od vodećih snimatelja Televizije Beograd.

Jakac, Božidar, znameniti slovenački slikar i grafičar (1899-1988) od mladosti posebno zainteresovan za fotografiju i film. Od 1929, snimao na traci formata 9,5mm, a od 1931. na 16 mm i snimio veliki broj amaterskih putopisnih i dokumentarnih filmova koji su najvećim delom sačuvani — *New York, Cleveland-Ohio-dom 30 000 Slovencev, Washington D. C.* (1930), *Partizanski dokumenti* (1943-1945) i mnogi drugi. Filmovi Božidara Jakca, posebno putopisni iz SAD, odlikuju se odličnom fotografijom, lepim kadriranjem i svakako *dobrim poznavanjem osnova filmskog zanata i filmskog izražavanja*.

Kalmić, Maks, beogradski filmski reditelj (1905-1941). Završio pravo u Parizu. Za vreme studija se zainteresovao za film, te je radio kao asistent režije u nekim filmskim preduzećima. Po povratku u Jugoslaviju radio kao službenik, a istovremeno režirao nekoliko kratkih filmova od kojih je sačuvan samo jedan — *Priča jednog dana ili Nedovršena simfonija jednog grada* (1941, proizvodnja Artistik film). Film o Beogradu od jutra do večeri, donekle podseća na evropske velegradske 'filmske simfonije', na šta aludira i autor u svom podnaslovu. Film je rađen ambiciozno i čisto, spretno su odabrani motivi tipični za Beograd, film je odlično snimljen (kamera: Mihailo Ivanjikov), duhoviti detalji oživljavaju celinu, a montažni ritam zadržava pažnju gledalaca od početka do kraja. Reditelj je pokazao *očigledno poznavanje filma i težnju ka umetničkom izražavanju pomoću pokretnih slika*. *Priča jednog dana* svakako spada među najbolja dokumentarna ostvarenja kinematografije Kraljevine Jugoslavije. Ostali Kalmićevi filmovi — *Pioniri odbrane našeg neba* (1938) i *Dubrovnik* (1939) — nažalost nisu sačuvani, a njegova karijera je tragično prekinuta jula 1941, kada su ga kao Jevrejina streljali nemački okupatori.

Krakov, Stanislav, srpski književnik, novinar i filmski reditelj (1895-1968). Prvenstveno se bavio literaturom i publicistikom, filmu je pristupio kao novinar. Za Jugoslovenski prosvetni film je režirao jedan dokumentarni film o spomenicima kulture i gradovima 'Stare Srbije' — *Kroz zemlju naših careva i kraljeva* (1932) — koji nije sačuvan. Za Artistik film iz Beograda je 1930. realizovao dugometražni dokumentarni film o Srbiji u Prvom svetskom ratu pod naslovom *Za čast otadžbine* ili *Požar na Balkanu*. Film je bio zamišljen kao kompilacija pretežno stranog filmskog materijala o događajima od Sarajevskog atentata (jun 1914) do ulaska srpskih trupa u Beograd (oktobar 1918). Kao međunaslovi korišćeni su citati iz tekstova raznih domaćih i stranih političkih i vojnih ličnosti. S obzirom da materijala o povlačenju Srpske vojske i naroda preko Albanije (kraj 1915) nije bilo, Krakov je te scene rekonstruisao uz pomoć vojske, po ugledu na originalne ratne snimke, ali bez mnogo filmske invencije, verovatno da bi ostao dosledan stilu starih filmskih žurnala. Nema verzija filma je prikazivana 1932, da bi krajem 1939, Krakov izradio zvučnu verziju koja je prikazivana pod naslovom *Golgota Srbije*. U svome radu na filmu Stanislav Krakov je ostao novinar-reporter *bez ambicija da koristi neke posebne mogućnosti filma*. Godine 1944. Krakov je sa Nemcima napustio Srbiju i umro je u emigraciji.

Ledić, Franjo, hrvatski filmski reditelj i producent (1892-1981). Rad na filmu je započeo tokom Prvog svetskog rata u Berlinu kao asistent režije. Samostalno je proizveo i režirao u Nemačkoj nekoliko nemih filmova, među kojima je i *Angelo — misterij Zmajgrada* (1919 — *Angelo, das Mysterium des Schlosses Drachenegg*). U Zagrebu 1925. osniva sa velikim ambicijama preduzeće Ocean Film (kasnije Jadran film) i snima dokumentarni film *Proslava 1000-godišnjice Hrvatskog kraljevstva*. Dve godine kasnije režira igrani film *Ciganin hajduk Brnja Ajvanar* koji je delimično sačuvan. Ovaj film je realizovan u stilu nemačkih akcionih filmova prethodne decenije, uz *veoma skromno korišćenje nekih filmskih izražajnih sredstava* (krupni planovi su retki, montaža veoma ravna, iako se istovremeno vode dve paralelne radnje). Posle neuspeha ovog projekta Ledić tokom tridesetih godina snima filmski žurnal *Zvono* i veći broj naručenih dokumentarnih filmova. Ledićevi sačuvani dokumentarni materijali (*Zvono*) pokazuju da se on kretao u okvirima *solidnog žurnalskog standarda* svoga vremena.

Lifka, Aleksandar, znameniti vojvođanski pionir filma iz Subotice (1880-1952) posebno je značajan po svome radu na filmu do 1914. godine. Posle Prvog svetskog rata, dvadesetih godina, Lifka je prestao da se aktivno bavi prikazivanjem filmova, otvorio je elektrotehničku radnju, ali je zadržao svoju kameru i povremeno snimao. Sačuvani su delovi tri njegova dokumentarna filma — *Dvadesetpetogodišnji jubilej fudbalskog kluba »Bačka« u Subotici* (1926), *Crkvena litija o Brašančevu (Tjelovu)* (1926) i *Proslava u Subotici povodom novog naziva države* (1929). Fotografija u ovim filmovima je standardno dobra iako je kamera statična, uglavnom totali, bez nekih bližih planova ili detalja. Ceo *ovaj materijal je prilično monoton, stilski zastareo* u odnosu na filmske žurnale i dokumentarne filmove svoga vremena i ima prvenstveno istorijsku vrednost.

Marjanović, Milan, hrvatski publicista, književnik i filmski reditelj (1879-1955), početkom 20. veka aktivan protivnik austrougarske vlasti zbog čega je bio proganjan. Godine 1912. radi u Presbirou Vlade Kraljevine Srbije u Beogradu. Posle Prvog svetskog rata završio u Njujorku jednogodišnje studije fotografske i filmske tehnike. Od 1927. šef fotofilmske laboratorije Higijenskog zavoda u Zagrebu i jedan od pokretača filmske proizvodnje Škole narodnog zdravlja. Od 1927. do 1932. režirao 22 zdravstveno-prosvetna, dokumentarna i animirana filma ŠNZ, među kojima *Đačko ljetovalište Martinščica* (1927, prvi film ŠNZ), *Modeliranje, lijevanje i cizeliranje Meštrovićevih Indijanaca* (1928), *Ivin zub, Macin nos* (animirani, siluetni), *Martin u nebo, Martin iz neba* (animirani siluetni), *U prirodu*, *Zagreb* (1929). Nekoliko Marjanovićevih filmova je sačuvano delimično ili u celini, a posebno na osnovu filma *Modeliranje, lijevanje i cizeliranje Meštrovićevih Indijanaca* može se zaključiti da je Milan Marjanović *dobro poznavao filmski zanat i zakonitosti filmske naracije*. Od 1929. Marjanović je šef Centralnog presbiroa Vlade Kraljevine Jugoslavije. Jedan je od inicijatora donošenja *Zakona o uređenju prometa filmova* (decembra 1931) i prvi predsednik Državne filmske centrale (od januara 1932).

Mihailović, Mihailo (zvani *Mika Afrika*) filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1893-1942). Rad na filmu je otpočeo kao pripadnik Filmske sekcije Srpske vojske (1916-1921) na Krfu i Solunskom frontu, zatim radi kao šef, snimatelj i reditelj Državne filmske radionice pri Ministarstvu narodnog zdravlja Kraljevine SHS (1922-1925), da bi karijeru završio kao šef Filmske radionice Vojnogeografskog instituta Kraljevine Jugoslavije (1925-1941) u činu kapetana I. klase. Snimio je, a često i režirao veliki broj filmova, kako vojnih, tako i za druge proizvođače, ali su ti filmovi samo fragmentarno sačuvani. Na osnovu tog materijala može se zaključiti da je Mihailović bio *odličan snimatelj i vrhunski poznavalac filmskog zanata*, ali ni jedno delo koje je on režirao nije sačuvano u celini.

Miletić, Oktavijan, filmski snimatelj i reditelj iz Zagreba (1902-1987). Kao dečak posedovao sopstveni kinoprojektor, neposredno posle I. svetskog rata radi na filmu u Beču. Po povratku u Zagreb zaposlen u trgovinskim ztupništvima. Od 1926. snima amaterske filmove, prvo kamerom 9,5 mm, zatim 16 mm i 35 mm. Sačuvan je veliki broj (preko 30) Miletićevih amaterskih ostvarenja, od porodičnih filmova i zanimljivih reportaža, do kratkih igranih filmova koji predstavljaju slobodne stvaralačke varijacije na tada najpoznatija dela evropske filmske umetnosti. Najznačajnija Miletićeva amaterska ostvarenja su *Nažalost samo san* (1932), *Poslovi konzula Dorgena* (1933), *Faust* (1934), *Zagreb u svjetlu velegrada* (1934), *Nocturno* (1935) i *Šešir* (1937, kratki zvučni igrani film snimljen u profesionalnim uslovima). Svi Miletićevi filmovi pokazuju *veliku filmsku kulturu i izvanredno poznavanje mogućnosti kamere, filmskih trikova i filmskog jezika*, te dobijaju nagrade na mnogim međunarodnim filmskim amaterskim takmičenjima, i to su bila prva međunarodna priznanja koja je dobio neki filmski stvaralac sa tla jugoslovenskih zemalja. Tokom tridesetih godina Miletić se uključuje i u profesionalni rad na filmu, snima i režira dokumentarne filmove i reportaže za zagrebačka preduzeća Zora film, MAAR, reklamnu nakladu, Pan film, beogradsku Zadrugu za privredni film i druge. U tu kategoriju *profesionalno vrhunski realizovanih ostvarenja* spadaju *Plitvička jezera* (1935), *Od australijske ovce do jugoslovenskog štofa*, *Motorni voz* (1938), *Jugoslavija vas zove* (1939) i mnogi drugi. U svakom slučaju Oktavijan Miletić je bio u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji *najkompletniji domaći filmski autor u čijim se ostvarenjima može naći najviše elemenata filmske umetnosti*. Za vreme NDH Oktavijan Miletić je realizovao kao reditelj i snimatelj kratki film *Barok u Hrvatskoj* (1942), dugometražni igrani film *Lisinski* (1944) i nedovršeni srednjemetražni dokumentarno-igrani film *Radium — izvor života* (1944). Njegov prvi i jedini dugometražni zvučni igrani film *Lisinski*, uprkos stereotipnom i neinventivnom scenariju, odlikuje se ambicioznom rekonstrukcijom ambijenta 19. veka i vizuelnom lepotom kadrova, što je svakako u najvećoj meri zasluga reditelja. Posle Drugog svetskog rata Miletić je snimio veliki broj dokumentarnih filmova (neke i režirao), a snimio je i šest igranih filmova.

Mišković, Stevan, srpski filmski snimatelj i reditelj (1907-1970), posle Prvog svetskog rata završio filmski politehnikum u Minhenu i neko vreme radio za preduzeća UFA i Pathé. U Beogradu 1927. osnovao sopstveno preduzeće Osvit film (kasnije Mišković film, zatim Tempo film). *Afirmisao se prvenstveno kao filmski snimatelj i odličan poznavalac filmskog zanata*, radeći u Jugoslaviji i u Bugarskoj. Kao reditelj je realizovao izvesan broj reklamnih filmova i filmskih žurnala (u Beogradu, za vreme nemačke okupacije, *Nedeljni pregled* 1943-1944) koji su bili zanatski standardno dobri. Posle Drugog svetskog rata, u savremenoj jugoslovenskoj kinematografiji, snimio je veći broj domaćih dokumentarnih i igranih filmova.

Nikolić, Milutin-Bata, beogradski novinar, glumac i filmski reditelj (1885-1958), muzički se obrazovao u Rusiji, od 1910. nastupa na sceni kao glumac i pevač. Godine 1922. i 1923. zaposlen kao filmski reditelj Državne filmske radionice Ministarstva narodnog zdravlja Kraljevine SHS i režirao igrane filmove *Doktor Tokerama*, *Za koru hleba* i *Greh alkohola* (kratke obrazovne —?), a verovatno i još neke. Nikolićevi *filmovi nisu sačuvani, te o njima ne možemo da sudimo*, ali na osnovu onoga što je kasnije objavljivao kao novinar i publicista mogli bismo da zaključimo da je bio dobar poznavalac filmskog medija i tadašnje kinematografije u svetu.

Novak, Josip, beogradski filmski snimatelj i reditelj (1902-1970), završio mehaničarski zanat, za film se zainteresovao kao član beogradskog Kluba filmofila, osniva 1926. u Beogradu preduzeće Pobeda film sa sopstvenom tehnikom i laboratorijom. Realizovao kao reditelj i snimatelj petnaestak naručenih i reklamnih filmova, od kojih su sačuvani srednjemetražni igrani *Rudareva sreća* (1926, reklama za novootvoreni rudnik Jerma) i kratki igrani *Sve radi osmeha* (1926, reklama za Kušakovića kalodont). Preduzeće je likvidirano 1929, a Novak je otišao na jednogodišnje stručno usavršavanje u Nemačku. Po povratku u zemlju je radio kao snimatelj za Adrija nacional (igrani film *Kroz buru i oganj*, 1930) i za Jugoslovenski prosvetni film za koji je snimio i režirao veliki broj dokumentarnih filmova i reportaža. Kao kompletni autor Josip Novak je realizovao filmove koji su se *odlikovali odličnom fotografijom i izvrsnim poznavanjem filmskog jezika*, što se odnosi kako na reklamne igrane, tako i na dokumentarne filmove. Njegov nemi dokumentarni film *Simfonija vode* (1931) je inventivno montiran, spojene su u celinu sekvence snimljene na raznim rekama, jezerima i vodopadima, ritam montaže prati brzinu snimljenih vodotokova, detalji su kontrapunktirani sa širim planovima i totalima. Njegovi dokumentarci *U carstvu snova i bajki* i *U fjordu Boke* (1932) nagrađeni su na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Berlinu. Od 1934. do 1954. živi i radi kao filmski stručnjak u Bugarskoj gde je snimio veliki broj dokumentarnih i igranih filmova, a kao reditelj i snimatelj dva celovečernja igrana filma — *Strahil vojvoda* (1938) i *Oni su pobedili* (1939) koji nam nisu bili dostupni. Posle Rezolucije Kominforma (1948) kao Jugosloven izbačen sa posla i uhapšen, da bi se posle višegodišnjeg tamnovanja 1954. vratio u Jugoslaviju i odmah uključio kao direktor fotografije u rad savremene jugoslovenske kinematografije. Snimio je 19 dokumentarnih i 4 igrana filma.

Novaković, Kosta, srpski filmski producent, snimatelj i reditelj (1895-1953), završio farmaciju u Zagrebu, kraće vreme radio kao apotekar, filmom se bavio od 1925, kada je u Beogradu osnovao preduzeće Novaković film koje je nešto kasnije otvorilo sopstveni studio i laboratoriju sa više zaposlenih. Bio vlasnik 4 beogradske bioskopske dvorane, a bavio se i distribucijom filmova. Od 1926. do 1941. proizveo i snimio, delom lično, a delom njegovi saradnici, veliki broj dokumentarnih i naručenih filmova. Njegov *Novakovića žurnal* je od 1926. redovno pratio zbivanja u Beogradu, Srbiji i Jugoslaviji. Svi njegovi dokumentarni materijali se odlikuju dobrom postavkom kamere i korektnom fotografijom, visokim tehničkim kvalitetima i relativno mirnom montažom koja je omogućavala lako praćenje zbivanja na ekranu. Realizovao je, kao reditelj, scenarista i snimatelj, dva nema igrana filma. Kratka komedija *Kralj čarlstona* (1927) je izgubljena, za razliku od celovečernjeg filma *Grešnica bez greha* (1930) koji je u celini sačuvan. To je socijalna drama o naivnoj seoskoj devojci koja dolazi u grad da studira i zapada u loše društvo, ali u poslednjem trenutku izbegava zlu sudbinu, te se film završava hepiendom. Novaković je napisao scenario i režirao film, koji je snimilo nekoliko snimatelja pod njegovim nadzorom. Angažovao je profesionalne i neprofesionalne glumce (Sonja Stanisavljević, Ilija Dragić, Viktor Starčić, Žanka Stokić i drugi), dramaturški je dobro organizovao priču, smišljeno upotrebljavao različite planove od totala do krupnih, vešto montirao film, a posebno je u završnim scenama koristio paralelnu montažu da bi pojačao napetost radnje. Očigledno je Kosta Novaković dobro poznavao osnovne zakonitosti filmskog jezika svoga vremena i u filmu *Grešnica bez greha koristio* je *filmska izražajna sredstva na kreativan način* (za razliku od njegovih dokumentarnih filmova). Gledaoci su lepo primili film, o njemu se i najveći deo filmske kritike pozitivno izrazio — uočivši Novakovićevo dobro kadriranje i korišćenje različitih planova.

Grešnica bez greha (Kosta Novaković, 1930)

Popović, Al. Mihajlo, filmski snimatelj i reditelj iz Beograda (1908-1990). Završio Trgovačku akademiju, kao mladić se zainteresovao za film, osvaja filmski zanat uz snimatelje Josipa Novaka i Miodraga-Miku Đorđevića i više godina radi kao asistent. Godine 1932. osniva svoje preduzeće MAP film i kao producent, reditelj i glavni snimatelj realizuje nemi igrani film *Sa verom u Boga* (1932/33). Fotografija je u ovome filmu odlična, u kompoziciji, osvetljavanju i unutarnjoj dinamici kadrova oseća se poznavanje filmskog zanata. Režija unutar kadra je relativno dobra, ali je gluma nesigurno stilizovana. Neke *sekvence i kadrovi imaju umetničke pretenzije*, kao, na primer, erotična scena buđenja mlade žene, uz dobro izveden *simbolički efekat sunčevog zraka* koji joj pada na lice i budi je iz sna dok sanja muža koji je na frontu (snimljeno pomoću običnog ogledala). Sačuvani film je početkom osamdesetih godina obnovljen uz saradnju autora. Ovaj film se nije mogao isplatiti, te je MAP film prestao sa radom (1935), a Popović je kao snimatelj drugih preduzeća do 1941. snimio veliki broj dokumentarnih filmova koji se odlikuju visokim kvalitetom fotografije. Posle 1945. snimio je blizu 40 dokumentarnih i nekoliko igranih filmova savremene jugoslovenske kinematografije.

Ravnik, Janko, slovenački muzičar, fotograf, filmski snimatelj i reditelj (1891-1982). Završio konzervatorij u Pragu 1915, bio istaknuti pijanist i kompozitor. U ljubljanskim planinarskom društvu Skala vodio fotografski odsek. Jedan od inicijatora snimanja, reditelj, snimatelj i montažer prvog slovenačkog celovečernjeg (nemog) igranog filma *U kraljevstvu zlatoroga* (1931) i nekoliko dokumentarnih filmova. *U kraljevstvu zlatoroga* veoma je lepo i poetično snimljen film o

pripremama i usponu grupe planinara na Triglav i druge slovenačke planinske vrhove. Najveća je vrednost ovog Ravnikovog autorskog ostvarenja izvrsna fotografija, posebno prekrasnih planinskih pejsaža, dok je rediteljski postupak standardno solidan, što u svakom slučaju pokazuje *dobro celovito poznavanje filma kao izražajnog sredstva*.

Strozzi, Tito, hrvatski glumac, reditelj i pisac (1892-1970), glumu studirao u Beču, debitirao na sceni Hrvatskog narodnog kazališta 1919. i od tog vremena svestrano aktivan i veoma uspešan u pozorišnom životu. Glumio u filmovima *Brišem i sudim* (1919, r. Arnošt Grund), *Kovač raspela* (1919, r. Heinz Hanus) i *U lavljem kavezu* (1919, r. Arnošt Grund), bio akcionar zagrebačkog filmskog preduzeća Jugoslavija d. d. (1919-1923). Kao scenarista, reditelj, producent i glumac realizovao 1925. igrani film *Dvorovi u samoći* koji nije sačuvan. Melodramski zaplet, ljubav i mržnja dve stare hrvatske porodice u dva perioda (polovinom 19. veka i 1918) trebalo je da privuče i sadržajem i načinom realizacije prosečnog domaćeg filmskog gledaoca. Strozzijev najbliži saradnik Kalman (Ka) Mesarić je na premijeri filma rekao »*...mi smo se klonili svih analitičkih zamršenosti, forsirali smo sadržaj a naglašavali akciju. Često smo morali da razvitak događaja i dinamiku radnje pretpostavimo istančanom psihološkom momentu...*« (citirano prema Škrabalo, 1998) — što svakako treba protumačiti kao dokaz da je *Strozzi kao autor svesno želeo da realizuje komercijalni film za publiku, iako je znao kako bi moglo da izgleda filmsko umetničko ostvarenje koje ne bi privuklo gledaoce*. Uprkos tome film je doživeo (komercijalni) neuspeh, a Strozzi je izgubio znatna sopstvena sredstva koja je uložio u produkciju. Nešto kasnije (1926) osnovao je deoničarsko preduzeće Strozzi film i pokušao da realizuje dva igrana filma (*Požar strasti* i *Zrinski*), ali u tome nije uspeo. Posle 1945. Tito Strozzi je glumio u nekoliko domaćih filmova.

Zaključak

Ovde sam naveo 28 domaćih pionira filma i filmskih stvaralaca u čijim sam delima pokušao da nađem odgovor na pitanje koje sam sebi postavio na početku ovoga teksta — *da li je bilo domaće filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?* Ustvari, ovaj spisak od 28 imena mogao bi biti dopunjen sa još 10-15 (izostavljeni su, pre svega zbog nedovoljnog uvida u njihova ostvarenja: *Dragan Aćimović, Luka Berkeš, Veličan Bešter, Aleksandar Čerepov, Miodrag-Mika Đorđević, Vojin Đorđević, Danilo Jakšić, Dragomir Leko, Maksimilijan Paspa, Dragiša M. Stojadinović, Andrija Štampar, Sergije Tagatz, Aleksandar Vereščagin,* zatim splitski kinoamateri, slovenački kinoamateri i mnogi drugi). Međutim, uveren sam da to ne bi bitnije izmenilo moje zaključke, a i dalje se nadam da će neka buduća istraživanja (i mladi istraživači) potpunije obraditi pitanja koja sam ja ovim tekstom tek načeo.

U Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca/Kraljevini Jugoslaviji *domaće filmske umetnosti kao zapažene i uticajne komponente nacionalne kulture svakako nije bilo!* Znači, složio bih se sa suštinom svoga zaključka iz 1976. godine. Osnovni razlozi su jasni — da ih široko ne ponavljam: bez dobro organizovane nacionalne kinematografije, koja je u našim uslovima mogla da deluje jedino uz pomoć države, nije moglo da bude kontinuirane domaće filmske proizvodnje. A bez kontinuiranog rada, traženja, eksperimentisanja i učenja na sopstvenim greškama, filmski stvaraoci su teško mogli da prerastu u filmske umetnike. Uklešteni između svojih ambicija i surovog zakona tržišta, pritisnuti besparicom, domaći pioniri filma su radili kako su mogli — zadovoljni kada bi u datim okolnostima dostigli zanatski nivo koji je mogao da bude bar delimično konkurentan stranom filmu.

S druge strane ambiciozni i filmski obrazovani pojedinci su, ipak, uspevali da u neka svoja ostvarenja, pored zanatskih vrednosti, udahnu i duh prave filmske umetnosti. Mnogi filmovi su bili ne samo dobro realizovani, uz korišćenje specifičnih mogućnosti filmske naracije, već su neki autori pokušavali — i uspevali — da u svojim delima koriste filmska izražajna sredstva radi umetničkog izražavanja.

Zbog toga bih svoj nekadašnji kratak i oštar zaključak danas, posle dvadesetpetogodišnjeg iskustva u proučavanju našeg filmskog nasleđa, svakako dopunio (i delimično ispravio) — *u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji nacionalne filmske umetnosti nije bilo, ali je među pionirima domaćeg filma bilo filmskih umetnika*. Neki od njih su ostvarili značajan opus koji tek sada potpunije otkrivamo i proučavamo — to se pre svega odnosi na Oktavijana Miletića, najkompletnijeg domaćeg filmskog umetnika u periodu do Drugog svetskog rata. Neki su u svojim filmovima samo uspeli da nagoveste umetnički talenat koji se nije razvio (Maks Kalmić), a neki su u okviru obimne zanatske delatnosti ponekad imali želju, snagu i talenat da u neka svoja ostvarenja utkaju i elemente filmske umetnosti (Kosta Novaković, Mihajlo Al. Popović, Josip Novak). Ali ti pojedinačni napori domaćih filmskih pionira-umetnika na širem kulturnom planu su ostali više-manje nezapaženi, jer bez obimnije i kontinuirane nacionalne filmske proizvodnje nisu mogli da prerastu u domaću filmsku umetnost. Ipak, te najranije klice filmske umetnosti kod nas ne treba zaboraviti — one su sastavni deo naše filmske tradicije i ta prva domaća umetnička iskustva su preneta, više spontano nego li organizovano, u savremenu kinematografiju jugoslovenskih zemalja, posle 1945. godine.

Bibliografija

Kosanović, Dejan, 2000, *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd: Institut za film-Jugoslovenska kinoteka-Feniks film, Beograd

Stojanović, dr Dušan, 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma,* Beograd: YU film danas/Prosveta

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

UDK: 791.43:211.1
159.923-055.2:791.44.071.1 Von Trier, L.

Željka Matijašević

Isus u mrežastim čarapama

Nije to nikakva Golgota, to je obična krčma!

Može li se von Triera optužiti za mizoginiju, odnosno za činjenicu da nam je dao jedan od najmučnijih filmova o ženskoj sudbini,[1] film koji je po katarktičkoj boli koju pruža ženskom gledatelju usporediv jedino s filmovima poput *Banditske kraljice* (*Bandit Queen*) Shekhara Kapura ili *Optužene* (*Accused*), s prizorom grupnoga silovanja 'barske ptičice'.[2] Svakako tim filmovima valja pribrojiti i film *Posljednji izlaz za Brooklyn*, s mučnim prizorom grupnoga spolnog čina nad ženom koja daje pristanak, imena koje priziva lakoumnost — Tralala. Filmovi *Optužena*, *Lomeći valove* i *Posljednji izlaz za Brooklyn* očito imaju zajedničku potku: žena može pasti na način na koji muškarac nije nikada mogao niti će ikada moći, što je činjenično stanje koje nijedan val feminizma još nije uspio iz korijena izmjestiti. Pad i muka koja zadobiva biblijske razmjere i uprizorenje raspetog Isusa prisutna je u doslovnom fizičkom raspeću muškog lika u filmu *Posljednji izlaz za Brooklyn*. No, dok se ženskim likovima mogućnost pada i oskvrnuća uvijek otvara na jedan način, preko ponižavajućega promiskuiteta, muškarac mora počiniti zakonski kažnjiv čin da bi njegova golgota doista bila golgota. Tako, lik u filmu *Posljednji izlaz za Brooklyn* počinja čin pedofilije, nakon čega ga sumještani masakriraju i raspnu poput Isusa. S druge strane, za žene koje žele pasti u svakom zakutku ovoga planeta uvijek postoji neka mračna krčma ulaskom u koju dolazi do preobražaja ili svođenja njihove osobnosti na komad zamamnog ili manje zamamnog mesa, gdje se sva njihova patnja sabija u komad odjeće zvan mrežaste čarape. Nitko ne može tako lijepo i savršeno pasti kao žena; potreban je samo jedan izlaz iz sebe; »*osloniti se na laktove i iskočiti iz vlastite kože*«,[3] izvanjštiti unutarnju patnju u krčmi zvanoj Golgota. Ono što je Isus oprostio bezimenoj grešnici koja mu je prala noge bio je taj grijeh (grešnici koja se često poistovjećuje s Marijom Magdalenom). Muški promiskuitet nikada nema i vjerojatno nikada neće imati onaj intenzitet biblijske muke kao ženski. Dok silovanje bilo kojega spola izaziva isti stupanj mučnine (kao što ga u muškarcima izaziva prizor homoseksualnog silovanja u filmu Johna Boormana *Oslobađanje*), muški promiskutitet teško može u muškaraca izazvati bilo kakvu asocijaciju na posrnuće, tek možda nesreću ili nezadovoljstvo koji su beskrajno udaljeni od onoga što sačinjava sudbinu von Trierove junakinje. Je li zamisliva takva krčma u kojoj žene ispijaju pivo, igraju biljar i podcjenjivačkim pogledima odmjeravaju jedinog muškarca koji se usudio prijeći prag tog ženskog utočišta u nečemu što bi bio muški ekvivalent mrežastih čarapa? Nije.

Ni s nastupom dvadeset prvog stoljeća ženska seksualnost nikako ne gubi svoj mračni aspekt, svoj destruktivni potencijal. Nije to pad lažno pojmljene Marije Magdalene jer pad Bess Isusova je muka. Naravno da je Nietzsche u svom pohodu protiv kršćanstva izjavio da je Isus bio jedini kršćanin i da biti kršćanin znači preuzeti Isusovu muku i da doista nijedan deklarirani kršćanin za to nije sposoban.[4] Nije li zato Jorge Luis Borges u svom *Trećem tumačenju Jude* ponudio tumačenje prema kojem Bog postaje čovjekom prihvaćajući najveće poniženje, bivajući Judom. Raspeće na križu tako bi bila muka onkraj koje ipak postoji još veća muka.[5] Bess očigledno nije ona bezimena grešnica s kojom je dijeli jedino tehnika samog posrnuća, jer nema ni nagovještaja iskupiteljske misije u te bezimene grešnice (zato je i ostala bezimena!). Bess, uza svu virtuoznost, ne možemo upisati u niz koji smješta ženu na rub duše i tijela, na razmeđu svetice i prostitutke ili anđela i vještice, u legiju sirotica koje treba iskupiti. Pitanje koje se nameće jest maskulino obilježje same Bessine vjere; je li Bess kjerkegorovski vitez vjere čija je vjera utemeljena u posvemašnjem apsurdu, pri čemu svakako pobliže odgovara onoj vjeri za koju su sposobni samo muškarci, primjerice Abrahamu koji je bio spreman žrvovati Izaka jer je to bila Božja volja. To je čin koji je za Kierkegaarda oprimjerenje čina vjere kao skoka u apsurd. Abrahamovo žrtvovanje Izaka otprilike je podjednako smisleno kao i Bessino samožrtvovanje jer ni ona ne posjeduje izvjesnost u pogledu toga da će njezino samožrtvovanje biti blagotvorno za njezinasupruga. Božji poziv na čin zapravo ne obećava nikakvu nagradu; Bess kao svoj najveći talent iznosi tvrdnju: »*Ja vjerujem!*« Pretpostavka koju iznosi Kolakowski u pogledu abrahamovskoga tipa vjere jest da Abraham nije mogao sumnjati u božansko podrijetlo zapovijedi, jer je imao nepogrešive, današnjim ljudima nepoznate načine sporazumijevanja sa Stvoriteljem; često je s njim općio.[6] Možemo li pomisliti da su ti čudni načini sporazumijevanja s Bogom oni načini koje je rabila i sama Bess, koji su nam nerazumljivi, ili možemo ipak njezin dijalog sa Stvoriteljem obilježiti kao čistu deluziju.

U *Epilogu,* do kraja zbunjen nepostojanjem medicinskog objašnjenja poremećaja koji Bess dovodi do činova samozlorabljenja, dr. Richardson izjavljuje da ne bi mogao okarakterizirati Bess ni kao neurotičnu niti kao psihotičnu, nego jedino kao dobru osobu. Pitanje koje mu upućuju, »*Znači,*

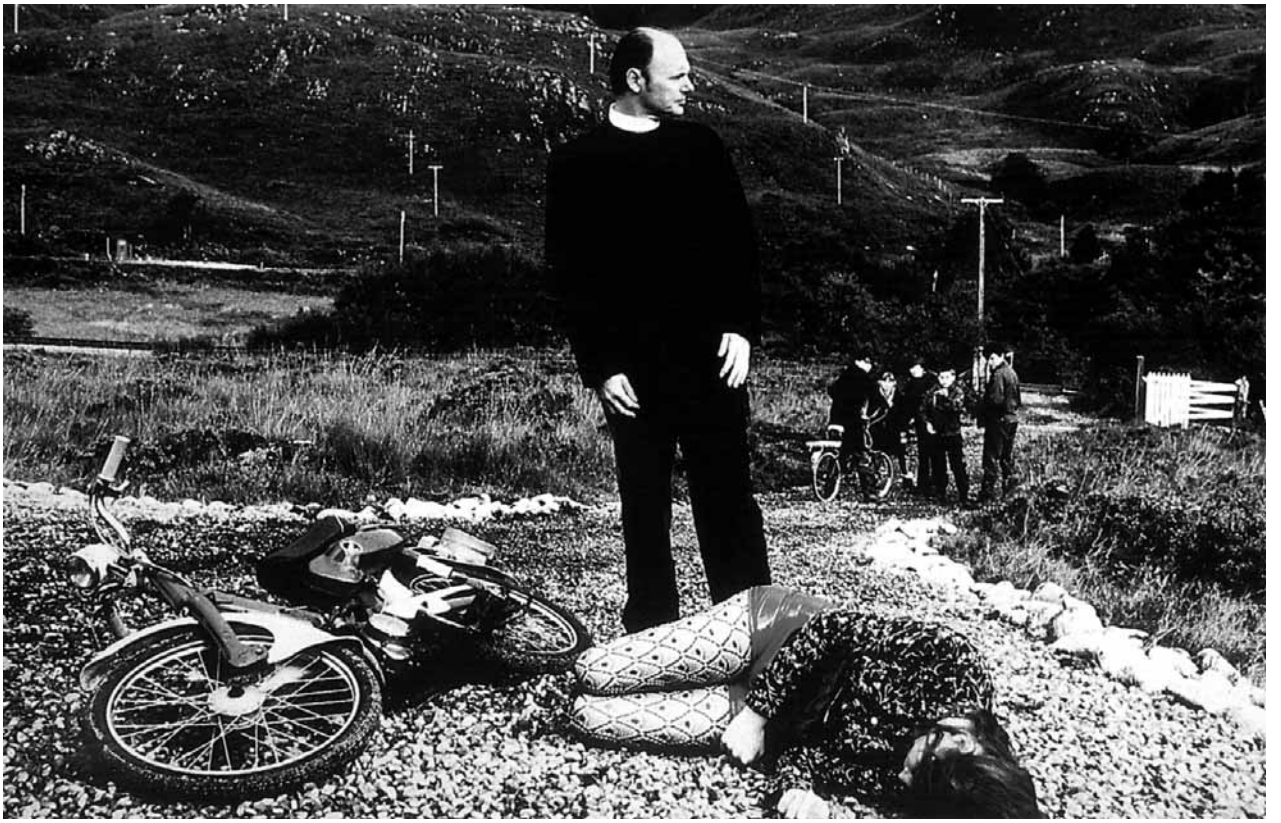
vaše medicinsko mišljenje je da je bila dobra? *Možda je to psihološki defekt koji ju je doveo do smrti?«* Nakon toga dr. Richardson ipak mijenja iskaz i zaključuje da je Bess ipak patila od deluzija (obmana), osvjedočenih njezinim neprestanim dijalogom s Bogom.

Već sama pojava Emily Watson naslućuje da je riječ o vjerojatno poremećenu liku, gluma Emily Watson priziva način na koji je ona odigrala lik čelistice Jacqueline du Pré u filmu *Hillary i Jackie*. Rogera Eberta, kritičara *Chicago Sun Timesa* gluma Emily Watson podsjeća na ono što je François Truffaut rekao o Jamesu Deanu, da je kao glumac bio više životinja nego čovjek, da je slijedio nagon više nego misao i promišljenost (*thought and calculation*).[7]

Može li unutarnji demon imati Božji lik?

Žene su su povijesti općile s Bogom na čudnovate, ali ipak ženske načine i upitno je u kojoj su mjeri te rodno obilježene vjerske tehnike primjenjive na tumačenje slučaja Bess. Najpoznatiji spisi svakako su spisi Tereze Avilske, koja je opet iskorištena u svakojake svrhe. Bernini ju je ovjekovječio u skulpturi *Sveta Tereza u ekstazi,* naglašavajući orgastičku kvalitetu njezinih susreta s Isusom kao ljubavnikom. Émile Cioran se u *Kratkom pregledu raspadanja* (1978) osvrnuo na svetu Terezu u *Nečistoćama ženske vjere* tvrdeći da je nevjerojatno u spisima Tereze Avilske ustvrditi da ona žudi vidjeti boju Isusovih očiju![8] Dalje interpretacije slagale su se s time da je vjera bila kanalizirana spolnost i da je Bog ženske mistike uvijek bio ljubavnik. No, kako je mistika prema suvremenim feministicama poput Luce Irigaray jedino mjesto u povijesti gdje žena govori i djeluje tako javno, ženska mistika pada pod psihoanalitički, za Irigaray mizogini, teret histerije, kao što je prema njoj ženska mistika uopće (maskulina) teologizacija ženskog mističkog iskustva.[9] Irigaray će otuda skovati pojam *mystérique* kao oznaku onoga što izmiče maskulinom tumačenju, *»Bog nikada ne ograničava ženski orgazam, čak i ako je histeričan jer on razumije svu njegovu snagu«* (Irigaray, 1985: 201).

Lacan je pak do krajnosti uzvisio lik svete Tereze u definiciji ženskoga tvrdeći da je u Berninijevoj skulpturi izvjesno samo jedno, a to je da je sveta Tereza u tjelesnoj ekstazi i da je tajna mističke ženske ekstaze zapravo tajna ženskog užitka, mračnoga kontinenta koji je Freudu prema vlastitim tvrdnjama ostao zagonetkom. *»Kada bi žena znala nešto o tome užitku koji osjeća, bila bi Bog!«* (Lacan, 1985). Zanimljiv je i recentniji slučaj francuske mističarke Simone Weil koju su zvali *»crvenom djevicom«,* a koja je umrla u razmjerno ranoj dobi jer je njezin modus samozlorabljenja uključivao trapljenje tijela i solidarnost s pripadnim joj Židovima te je svodila svoje obroke na one koje su primali (odnosno nisu primali) Židovi u koncentracijskim logorima. Pri tome je također držala predavanja o Antigoni radnicama u tvornici, koje su, nakon što je umrla, dale lakonsku izjavu: *»Nije ni čudo da je umrla, bila je previše naobražena i nije ništa jela!«*



Lomeći valove L. von Triera (1995)

Trapljenje Simone Weil danas bi vjerojatno prošlo pod nazivom *anorexia nervosa*, što je neznatna modifikacija unutarnjeg demona, sedmog putnika, ono čemu je Lacan dao lijep naziv ekstima (*extimité*) kao opreku intimi (*intimité*); u našoj najdubljoj nutrini prebiva tuđinac, unutarnji demon kojeg hranimo kada sebe lišavamo hrane. No, takav oblik hranjenja unutarnjega demona uskraćivanjem hrane tijelu tipično je ženska verzija trapljenja, vidljiva u poremećajima anoreksije i njezina naličja, bulimije, što su ipak tipično ženski poremećaji, a nastavak su povijesnoga kulta ženske bolećivosti i nakaznog odnosa prema samom tijelu. Čini se da nas je psihijatrijska klasifikacija lišila svih lijepih idealističkih definicija mogućnosti ljudskog i odoše konačno (lažni) sveci u povijesnu ropotarnicu.[10] Lažni sveci koji žive za svoju sliku svetosti očituju najzakriveniji oblik narcizma; pod krinkom ljubavi prema Bogu krije se neizmjerna zaljubljenost u vlastiti sveti lik.

U prvom dijelu filma, koji ima sedam poglavlja kao sedam velova istine ili sedam pečata ili sedam smrtnih grijeha, ali možda najprije sedam načina da se gledatelja izludi,[11] Bess zahvaljuje Bogu na daru ljubavi nakon što se udaje*: »Ali zapamti da moraš biti dobra djevojčica jer ja dajem i uzimam«*, kaže navodno gospodin Bog. U drugom poglavlju optužuje sebe za sebičnost i obećaje Bogu: *»Bit ću dobra djevojčica«*. Bog joj upućuje ove riječi: *»Morao sam te iskušati; tvoja ljubav je na kušnji!«* Epilog nas, doduše, suočava s neobjašnjivim fenomenom. Svećenik prihvaća da joj može dati crkveni obred, ali da mora reći o njoj ono što se mora reći, dakle, pri tome obredu osuđuju je na pakao. Naravno da obred ne može uključivati zvonu crkvenih zvona. No, zvona ipak na kraju zvone. A možda ipak Bog postoji?[12]

Žensko posrnuće ili oholost muške vjere?

A. Tardozzi u svojoj studiji *Bog na filmu* razmatra može li bog biti filmski karakter ravnopravan ostalim likovima, u filmovima Neila Jordana *Kraj ljubavne priče* i Larsa von Triera *Lomeći valove*. U odjeljku *Bess i Sarah — istinske vjernice* napominje da se razlika uočava u tome što Sarah, junakinja filma *Kraj ljubavne priče,* točno poznaje pravila i zna gdje je pogriješila, a Bess poznaje samo posljedice koje donose njezine radnje, a presude su prepuštene Bogu; Sarah ima izbor, što nije slučaj s Bess. *»Jedini odgovor koji se nameće Bess jest da bog nikada ne griješi. Kada Bess nije u stanju razumjeti njegove želje, ona poslušno slijedi njegovu riječ jer zna da će to kad-tad stvoriti neki smisao. Bess je spremna pobuniti se protiv svih osim protiv Boga, a Sari ni u tome ne vidi prepreku. Bog oduzima život i jednoj i drugoj. Sarah zbog toga jer se pobunila, a Bess zato jer se od nje to zahtijeva po nekim višim neodređenim i ljudima možda nedokučivim pravilima«* (Tardozzi, 2001: 293).

Upravo je to otajstvo vjere ono što Bessino samožrtvovanje čini tako sličnim Abrahamovu žrtvovanju Izaka, prema Kierkegaardu, jedinim istinskim činom vjere, jer temeljiti vjeru na izvjesnosti znači temeljiti ljubav na certifikatu braka (Kierkgaard, 1978). No, ti nedokučivi putovi Božjih namjera ipak počivaju na savezu koji je Bog prethodno uspostavio s Abrahamom, a pitanje je počivaju li na istom sporazumu koji je Bog uspostavio s Bess i koji se naposljetku potvrđuje metafizičkom zvonjavom na kraju filma, a dijelom i Janovim izlječenjem koje nakon toga slijedi, što je svakako von Trierova paralogika na djelu, izvod *post hoc, ergo propter hoc*, budući da je jedini scenaristički domišljaj koji nam omogućuje da povežemo događaj Bessine smrti s događajem Janova izlječenja činjenica da je potonje slijedilo nakon prvog. Zato će zvonjava nadoknaditi nedostatak onog pravog logičkog 'zbog toga' ('ti si umrla da bih ja živio!').

No, dokaz o apsurdnosti sama čina vjere u slučaju Abrahama i Bess isto je tako dokaz o samoočuvanju i misiji u ishodu prvog i konačnom samouništenju u ishodu drugog. Bog je ipak poštedio Izaka, a time i Abrahama. Jedan je *deus revelatus*, a drugi ipak *deus absconditus*, a najvažnije obilježje objavljenog Boga jest da se nikada nije objavio nijednoj ženi. Bess je pristupila u područje regulirano muškim zakonima, shvaća li se to područje kao omeđeno crkvenim terenom u kojem žene nemaju prava govoriti ili područje u kojem žene nisu nositelji objave, ili naprosto područje katoličke doktrine prema kojoj se ne mogu zaređivati žene svećenici jer su muškarci isključivi i očigledni Božji namjesnici na zemlji. Oholost (hibris) uzrok je Bessina tragičnog pada, oholost preuzimanja muških vjerskih tehnika. Tolerirali bi oni njoj i mističku ekstazu kao žensku vjersku tehniku, i tjelesno posrnuće kao neznatnu modifikaciju histerije, ali ne i čin kojim sebe uspostavlja kao nositeljicu saveza s Bogom. A zvona zvone!!![13]

Vječno pitanje bez odgovora: čin ludila ili čin vjere?

Upitnost sama kraja filma svakako se pokazuje u činjenici da činove Bess nikako ne možemo protumačiti kao činove normalne osobe, pri čemu ovdje i za sada pod normalnim razumijevamo ono što ne boli (ako baš ne mora). Bessin mazohizam psihički je bolan za gledatelje, a fizički bolan za samu Bess. Ima li ljepše prikazbe izvanjštenja samog mazohizma u obliku zadane smrtne boli! Prije svega, jasno je da sve sastavnice njezine ličnosti upućuju na tipično ženski mazohizam koji, otkada ga je Freud dijagnosticirao, nikako ne izlazi iz mode. Druga sastavnica njezine ličnosti prelijepi su dijalozi s unutrašnjim demonom ili superegom, koji eto ima Božji lik, i nakon Freudova otkrića o relativnosti svih moralnih načela, jer je naprosto dobro ono što unutarnji autoritet (superego) zapovijeda, a loše ono što unutarnji autoritet zabranjuje.[14] I imajući sve to na umu, kao i sud koji o Bess daje dr. Richardson, moramo se ipak upitati zašto uopće zvona zvone i jesmo li nakon posve neizvjesna čina vjere kojem se prepušta Bess — koja ipak svoj sporazum s Bogom ne temelji ni na kakvoj objavi — dakle nakon jednog abrahamskog tipa vjere, bez poštede stupili u područje jobovske boli i patnje? Otvara li se ovom zvonjavom ne intervencija Boga nego redatelja, koji je svoj mračni zavjet ipak ukrasio zvonima jer očigledno za svako ljudsko biće (a i za gledatelje) mora postojati granica boli, a (ne)odabranost Bess sastoji se u boli koju joj je Bog ili sudbina dodijelila, a koja je odveć besmislena i bijedna. Nema svaka patnja smisla, to je jobovska istina s kojima se ljudi kojima je miliji Abraham teško mire. Na tisuće bezimenih patnika postoji (samo) jedan koji uspijeva odraditi posao kanaliziranja boli ili sublimacije ili prosvjet-

Lomeći valove L. von Triera (1995)

ljenja ili samoosvještenja ili naprosto ozdravljenja. Ali samo nam na primjeru tih rijetkih povlaštenih primjeraka bol izgleda kao nešto što se može nadići i oni su odista pravi 'Božji' izabranici, a ovi drugi su, baš poput Bess, Božji otpadnici.[15] P. Sloterdijk u jednom je eseju predložio da pojam teodiceje treba preimenovati u algodiceju, naime da je pitanje Božjeg opstanka isključivo vezano uz pitanje smisla naše patnje. Ali svakako u von Trierovu filmu možemo zajedno s dr. Richardsonom konstatirati da postoji prvobitni poremećaj, pa zatim opet konstatirati da taj prvobitni poremećaj koji je univerzalan i rodno neodređen dobiva izraz u tipično ovaj put rodno određenim tipovima ženskoga samozlorabljenja, jer muškarci to ipak rade na drugi način. Tu se spajaju univerzalnost boli i partikularnost tipa boli.

Hosanna d. o. o.

Jedan od posljednjih prizora u filmu i onaj koji završava Bessinu golgotu jest prizor odlaska na brod (pravi fukoovski *stultifera navis*), gdje je očekuje fizičko zlorabljenje o kojem nažalost neće ništa moći ispričati svojem suprugu. Zanimljivo je ipak da je muka glavne junakinje ili njezino latentno ludilo postalo manifestno, to jest da ga pokreće događaj koji je (seksualna) nemoć glavnoga muškog junaka, odnosno njezinog supruga. Ta muška nemoć dovodi Bess do najvećega samozlorabljenja, a suprug čudom ozdravljuje nakon njezina samouništenja. Simetrija? No, sama Bess u trenutku prije smrti uviđa da je sve bilo pogrešno, ali pogreška se očigledno ne odnosi na njezin put žrtvovanja nego na njezinu tlapnju da će suprug od njega ozdraviti. Prinošenje žrtve je, ipak, urodilo plodom o čemu Bess ništa ne zna, ali koja žrtva u povijesti jest obdarena sviješću o dobročinstvu vlastitoga žrtvovanja. Gledatelj je svjedok i on bi trebao znati, a redatelj evanđelist. Ostaviti Bess na životu bilo bi scenaristički isto tako uvjerljivo kao da su evanđelisti ostavili Isusa na životu. No, jedini korisnik Bessine police životnog osiguranja ugovorene s gospodinom Bogom (Hosanna d. o. o) jest njezin suprug. Jer u filmu nema, prema onima koji čuju zvonjavu, ni nagovještaja za moguće tumačenje prema kojemu bi ta metafizička zvonjava na kraju filma uputila pripadnike vjerske zajednice koja izopćuje Bess na zamisao da su bili u krivu, pa je možda posthumno ipak beatificiraju... Samo oni na kojima je Bess ostavila traga čini se čuju zvona.

Ipak je zapanjujuće da je okidač ludila i zapleta samog filma seksualna nemoć muškoga protagonista. Film *Lomeći valove* oslobađa muškarca njegove rodne dileme kao što gura ženu bez dileme u njezinu rodnu dilemu i po tome doista reproducira vrlo patrijarhalan obrazac. Mjera zdravog razuma i mjera istinske ljubavi prema bližnjem (koji nemaju ni crkve ni roda) su jedan muškarac — liječnik i jedna žena — medicinska sestra, savršeni dr. Richardson, izopćen gotovo poput same Bess i supruga Bessina brata, opet izopćena strankinja Dodo.

Dogmin i Bessin zavjet čistoće

Svakako bi bilo uputno razmotriti u kojoj mjeri sama poetička načela Dogme mogu poslužiti razjašnjenju samog filma, prije svega onog dijela filma koji se u konačnici čini scenaristički slabo utemeljenim, a riječ je o već spomenutim zvonima s kraja filma. Može li se ustvrditi da sam završetak filma najviše odiše nametnutom Dogminom poetikom, što je svakako i razlog što je osnova za brojna, katkada raznorodna tumačenja. Može li se, u skladu s dosadašnjim tijekom interpretacije koji naglašava (ne)objavljenost Bessine 'vjere', sam film dalje tumačiti kao objava, a Von Trier kao onaj koji je bilježi, kao neka vrsta promašenog evanđelista Bessine muke.

Prema prikazu Jurice Pavičića (1998), isposnička poetika Dogme nalazi se ponajprije u vojničko-redovničkom rječniku kojim su iznesena njezina načela, a u koji pripadaju i riječi poput ispovijedi, pokore, zavjeta čistoće, zavjeta skromnosti... (Pavičić, 1998: 98). Dogma tako od stare avangarde preuzima i militantni stil i duh kojima šiba 'buržoasko', 'romantičarsko' i poziva na otpor. Ono obilježje Dogme koje ističe Pavičić, a koje je svakako najzanimljivije, jest upletanje implicitnih vjerskih konotacija. »*Riječ je o 'dogmi' koja je neupitna, njoj se priseže zavjet, a cilj je 'istina' koja je za Dogmu vrhunski cilj. Tako cijela priča o Dogmi ima svojevrstan templarsko-mistično-redovnički podtekst koji se uklapa u Von Trierov osobni credo mistika i katolika i Dogmu čini drukčijom od tipičnih povijesnih avangardi.*« U zavjetu Dogme stoji zanimljiv podatak: redatelj se ne potpisuje na špici. »*Kao redatelj zaklinjem se da ću se kloniti osobog ukusa! Nisam više umjetnik... Time činim zavjet čistoće!*« (isto, str. 99).

Zanimljvost von Trierove biografije jest svakako u tome što je von Trier prakticirajući katolik u danskom protestantskom okruženju. Cijela atmosfera filma u najvećoj mjeri priziva Greenov roman *Srž stvari*, natopljen osjećajem krivnje, a sam Graham Greene bivši je protestant koji je postao katolik. Greene se, prema vlastitim riječima, preobratio na katoličanstvo jer je tražio dublje i radikalnije oblike vjere od onih koje mu je mogla ponuditi protestantska vjera. Projekt Dogme ipak prije nego što očigledno priziva sve avangarde koje su istupale manifestima možda također upućuje na re-

formatorski potencijal Lutherova istupa, koji je svakako tezama koje je prikvačio na vrata crkve u Wittenbergu blizak avangardističkim pothvatima. Dogma kao skupina pokušava reformirati fimsku umjetnost opet iznoseći nešto poput luterovskoga zavjeta čistoće i povratak čistoći evanđelja. Paradoksalno je to da je katolik von Trier svoj reformatorski pohod filmske umjetnosti započeo na način blizak protestantskom pohodu budući da upravo protestantsku doktrinu (radnja filma smještena je u Škotskoj) svojim filmom potkazuje.

Iz samih Bessinih činova probija doktrina suprotna onoj protestanskoj *sola gratia*, spasenje samom Božjom providnošću, a ne djelima. Upravo je za protestante dobar zemaljski položaj pokazatelj bivanja u Božjoj milosti. A Bess je sva sazdana od čina: čina samooskvrnuća, samozlorabljenja, najvećeg uniženja, one patnje koja nas prema katoličkoj doktrini čini sudionicima u Isusovoj patnji.

Kako se može protumačiti jedan od (novih) zavjeta Dogme: *»Redatelj se ne potpisuje na špici!«* Pa naravno da se ne potpisuje, on, naime, *zvoni!!!* Von Trierova zvonjava jest naposljetku redateljski trik kojim baš poput alkemijske mijene Bess od Joba postaje Abraham, kovina postaje zlato, a mi (gledatelji) dobivamo instant pripravljen smisao kao 'profinjeniju' inačicu *happy-enda,* trik koji njezino stradanje čini smislenim, dok cijeli film odiše isključivo besmislom i užasom pa bismo iz kina ipak trebali izaći pjevušeći one melankolične tonove kojima je film ispresijecan. Mala je vjerojatnost da će takav trik polučiti takav učinak budući da ipak u cijelom filmu nema ničega što ga najavljuje, po čemu von Trier ispada neuspjeli (peti) evanđelist, koji ne nudi najavu svog Isusa (Bess) u starozavjetnim likovima (to jest u priči samog filma). Jer Božji dolazak svakako treba najaviti da bismo u njega vjerovali kada se upravo i dogodi u skladu s obećanom najavom! Možda ovom filmu naprosto nedostaje Ivan Krstitelj, onaj koji posjeduje znanje o onome koji treba doći. Tek na trenutak pomislili smo da je dr. Richardson utjelovljenje tog poslanja kada u prvi mah odbija okarakterizirati Bess preko bilo kakva psihičkog poremećaja, te samo kaže *»Bila je dobra osoba!«,* ali poslije svjedoči da je bila poremećena. Liječnikovo prvobitno uvjerenje da je možda najveći Bessin grijeh prevelika dobrota, ona dobrota kojom je toliko voljela druge da je žrtvovala sebe jest ona ista 'dobrota' kojom je Bog koji je toliko volio svijet ponudio svog sina kao žrtvu da bi iskupio grijehe tog svijeta, upravo kao što Bess sebe nudi kao žrtvu. Linija koja dijeli altruizam i mazohizam u Von Trierovu filmu čini se neizmjerno tankom, ljubav prema drugom i mržnja prema sebi potpuno su neodvojive, napajaju se iz istog izvora te Bess sve jačim, a nužno istim intenzitetom i voli i mrzi, kao potresena strujom suprotstavljenih predznaka, od koje na kraju sagorijeva. Možda je kraj filma parahegelovski pokušaj nadilaženja dijalektičkih proturječja u višem pojmu (smislu), koji obuhvaća obje polarnosti i njihove inačice naglašene u filmu: Bessin altruizam i mazohizam, Bessino spasenje i žrtvovanje, Bessinu nasladu i bol — Isusa koji se na križu smiješio.

Oslobađanje J. Boormana (1972)

Bibliografija

Borges, Jorge Luis, 1985, *Izmišljaji*, u *Sabrana djela J. L. Borgesa (1932-1944)*, Zagreb: GZH.

Cioran, Émile Michel, 1978, *Le précis de décomposition* (»Kratak pregled raspadanja«), Pariz: Gallimard.

Ebert, Roger, 2002, *Breaking the Waves*, www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1996/11/112901.html.

Govedić, Nataša, 2001, Maske lažnog predstavljanja, *Zarez* III/62, 30. kolovoza.

Greene, Graham, 1979, *Srž stvari*, Kršćanska sadašnjost: Zagreb.

Irigaray, Luce, 1985, *Speculum of the Other Woman*, New York: Cornell University Press.

Kierkegaard, Soren, 1978, *Sickness unto Death*, London, Routledge.

Kierkegaard, Soren, 1975, *Strah i drhtanje*, Beograd, BIGZ.

Kolakowski, Leszek, 1983, *Ključ nebeski i razgovor s đavlom*, Zagreb: GZH.

Kovačević, Sanja, 2002, 'Lica i naličja tragične strukture u filmu *Lomeći valove'*, *Hrvatski filmski ljetopis,* VIII/31-32, str. 301-307.

Küng, Hans, 1987, *Postoji li Bog?*Zagreb: Naprijed.

Lacan, Jacques, 1978, *L'ethique de la psychanalyse*, Paris: Seuil.

Lacan, Jacques, 1985, *God and the Jouissance of the Woman*, u *Feminine Sexuality*, ur. J. Mitchell i J. Rose, New York: Norton.

Laing, R. D., 1985, *Jastvo i drugi*, Beograd: Rad.

Pateman, Carole, 1998, *Ženski nered — Demokracija, feminizam i politička teorija*, Zagreb: Ženska infoteka.

Pavičić, Jurica, 1998, 'Dogma 95', *Hrvatski filmski ljetopis,* IV/15, str. 97-102.

Tardozzi, Aldo, 2001, 'Bog na filmu', *Hrvatski filmski ljetopis,* VII/27-28, str. 297-302.

Weil, Simone, 2000, *Nadnaravna spoznaja*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Filmografija

Lomeći valove (*Breaking the Waves*, 1995); r. Lars Von Trier; ul. Emily Watson, Stellan Skarsgard, Katrin Cartlidge, Adrian Rawlins.

Banditska kraljica (*The Bandit Queen*, 1994), r. Shekhar Kapur; ul. Seema Biswas, Aditya Srivastava, Agesh Markam.

Hillary i Jackie (*Hillary and Jackie*, 1998), r. Anand Tucker, ul. Emily Watson, Rachel Griffiths, James Frain.

Kraj ljubavne priče (*The End of the Affair*, 1999), r. Neil Jordan; ul. Ralph Fiennes, Stephen Rea, Julianne Moore.

Optužena (*The Accused*, 1986), r. Jonathan Caplan; ul. Kelly McGillis, Jodie Foster.

Oslobađanje (*Deliverance*, 1972), r. John Boorman; ul. Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty.

Posljednji izlaz za Brooklyn (*The Last Exit to Brooklyn*, 1989), r. Uli Edel; ul. Stephen Lang, Jennifer Jason Leigh, Burt Young.

Bilješke

1 Prema riječima kritičarke Nataše Govedić (2001), socijalni ultimatum filmskog opusa Larsa von Triera glasi: ili dobra divinizirana žrtva (Bess, Selma) ili loša demonizirana vještica (Medeja), pri čemu ona tvrdi da Von Trier promovira ideologiju aspolutne nemoći pojedinca (obično ženskog) i njezina poželjnog samožrtvovanja (obično 'za dobro' muškog protagonista i muškog poretka). S druge strane Sanja Kovačević (2001: 301) postavlja pitanje može li se lik Bess promatrati u svjetlu tragičke junakinje koja postavlja svoje vrijednosti iznad svog života smatrajući da većina analiza promatra uglavnom Bess ili kao martirsku žrtvu patrijarhalnog sustava, ili von Triera ili kršćanskog revivala 90-ih, i po većini Bess nosi svetačke gene Joba, Isusa, Magdalene, ili Jeanne d'Arc, a sve zajedno tumače film previše jednoznačno.

2 Pitanje ženskog pristanka svakako je u temelju filma *Optužena*, a 'dvosmislenost' ženskog 'ne' teoretičarka Carole Pateman nalazi u Rousseauovu razmatranju žene kao trajne subverzivne sile unutar političkog poretka. U poglavlju 'Žene i pristanak' pokazuje kako su, prema Rousseauu, muškarci 'prirodni' spolni agresori; žene su predodredene da se opiru. Skromnost i nevinost najistaknutije su ženske vrline, tvrdi Rousseau, ali budući da su žene i nagonska bića, moraju upotrijebiti svoje prirodno umijeće dvoličnosti i prijetvornosti da sačuvaju svoju nevinost. Osobito uvijek moraju govoriti 'ne', čak i kada žele reći 'da'. »*Zašto slušate njihove riječi kada to ne govore njihove usne?... Usne uvijek kažu 'ne' i to je tako; ali ton je uvijek isti, a on ne vara...*« (Pateman, 1998: 77).

3 V. V. Majakovski, *Trinaesti apostol.*

4 H. Kung, *Podrijetlo nihilizma — Friedrich Nietzsche* (u: Kung, 1987).

5 »*Bog je do kraja postao čovjek, ali čovjek do gnusobe, čovjek do prokletstva, i bezdana. Da nas spasi, mogao je odabrati bilo koju od sudbina što pletu kolebljivu mrežu povijesti; mogao je biti Aleksandar ili Pitagora ili Rurik ili Isus; odabrao je najgoru sudbinu: bio je Juda.*« (Borges, 1985: 217-218)

6 L. Kolakowski navodi da su priču o Izaku Kierkegaard i njegovi sljedbenici filozofski interpretirali kao problem tjeskobe: Abraham treba po Božjoj volji žrtvovati sina, ali kako da bude siguran da je to Božja zapovijed, a ne đavolova kušnja, opsjena ili bezumlje (što je izravno

primjenjivo na slučaj Bess) te iznosi i šaljivu pouku: »*Neki će razmaženi intelektualac, histerički cmizdravac možda reći kako je s moralne točke gledišta sasvim svejedno da li je Abraham ubio sina ili samo podigao mač u namjeri da to učini, a neko ga u tome spriječio. Ali mi smo, zajedno s Abrahamom, suprotnog mišljenja — mi pravi muškarci. Mi procjenjujemo rezultate i znamo da je sasvim svejedno — da li je htio ubiti ili ne — ako na kraju nije ubio. Zbog toga se do suza smijemo gala dosjeci Gospodina Boga. Napokon i sami vidite da je to silamomak*« (Kolakowski, 1983: 24).

7 Na stranu činjenica da je sam James Dean razvio tu tehniku glume pod okriljem Actor's Studia Leeja Strasberga, koji je primijenio kazališnu metodu glume Stanislavskog na filmsku glumu; pitanje je koliko je uopće pametno govoriti o nedostatku misli i promišljenosti. Slučaj Emily Watson možda govori nešto o tome — ne uviđa se bitna razlika u portretiranju J. du Pré i Bess is von Trierova filma.

8 Poglavlje 'Impurétés de la foi féminine' ('Nečistoće ženske vjere').

9 Poglavlje 'La Mystérique' (Irigaray, 1985: 191-203).

10 Lacan je iz psihoanalitičke perpsektive zaključio priču o svecima, tvrdeći u *Etici psihoanalize* da svetačko lišavanje užitka uključuje ipak jedan neizmjerni užitak koji svetac pokušava pribaviti svom superegu (Lacan, 1978: 150).

11 *Seven Ways to Drive Someone Crazy* (*Sedam načina da se nekoga izludi*) naslov je djela A. Searlesa koje navodi R. D. Laing, predstavnik antipsihijatrije u svom djelu *Self and Others*. Searles navodi sedam tipa poruka koje roditelj može nesvjesno odaslati djetetu, a koje u svojoj biti proturječne mogu ljudsko biće izludjeti. Jedan od tipova izluđivanja je onaj kada se roditelj, govoreći o istoj temi, malo smije, a malo plače. Antipsihijatrija tvrdi da sustavno izlaganje svakoga ljudskog bića proturječnim porukama nepogrešivo dovodi do ludila.

12 Zvonjava je svakako najzačudniji element filma *Lomeći valove* te time i neizbježno mjesto komentara. Prema Sanji Kovačević, Lars von Trier vizualno (prikazom zvona), a tada i fabularno (čudesnim izlječenjem Jana) osvjedočuje inače teško probavljiv lik Boga. Autorica uspoređuje Bess s Antigonom smatrajući da »*Kad bi Bessin izbor bio isključivo subjektivan, a ona zatvorena u svom ludilu, izgubila bi se poenta filma — pobjeda duha nad (društvenom) materijom... No, 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.*« (Kovačević, 2001: 305-306). Kovačević tumači zvona koja izjednačavaju Stvaratelja i Stvoritelja, činjenicom da ta zvona ne vidi nitko osim gledatelja (2001: 306).

13 Možda su uvelike nerazumljivije od zbunjujuće zvonjave na kraju filma glazbene teme koje uvode svako poglavlje filma. Čemu služe glazbene teme koje najavljuju svako poglavlje poput srcedrapateljne *Goodbye Yellow Brick Road* E. Johna, *Life on Mars* D. Bowiea i *Susanne* L. Cohena? Sam Von Trier inače deklarirani je ljubitelj Abbe i Eltona Johna.

14 Svakako pri tome valja spomenuti da je Freudu ipak izmaklo dublje razmatranje religije budući da je religiju ocrtao kao infantilnu iluziju, odbijanje da se odraste. Čak se ni u svojoj kasnijoj, tzv. *mračnoj fazi* u kojoj je postulirao 'nagon prema smrti', Freud nije okrenuo duhovnim učenjima u potrazi za objašnjenjem smisla najveće patnje — smrti voljenih ljudi, što je u njegovom slučaju bila smrt kćeri koja je i dovela do ideje o sveprisutnosti nagona prema smrti kao i do mračne oporuke prema kojoj ljudskom rodu ne može ponuditi utjehe.

15 Kolakowski je svoju priču o Jobu začinio ovako: »Pravi Jahvin trijumf se pojavljuje tamo gdje biva hvaljen za zlo, to znači, tamo gdje djeluje usprkos svojoj biti, iliti Jahvina pobjeda zavisi od toga koliko se drugima pokazuje drugačiji nego što zaista jest. Da bi stalno pobjeđivao, mora stalno nastupati u ulozi zločinca, otuda se ljudima koji plitko misle čini da je Jahve vrlo loše uredio svijet. Zapravo ga je uredio mudro: množi ljudske nevolje, jer preko njih postiže moralne pobjede; kada bi ljudi bili sretni, Sotona bi imao malo uspjeha, ali Bog nikakvog. Jasno je zbog toga da bi se vratašca raja otvarala pojedincima, milijuni moraju prolaziti kroz vrata pakla.« Kolakowski, *Job ili antinomije vrline*, str. 50-51.

Julia Roberts u *Zgodnoj ženi* G. Marshalla (1990)

UDK: 791.43-221

Tomislav Čegir

Novija romantična komedija

Bez ikakva zazora možemo ustvrditi da se upravo na primjeru žanra *romantične komedije* uočava povremeni nesklad težnji filmske produkcije i strujanja suvremene filmske teorije. *Romantična* je *komedija*, naime, očitim predstavnikom populističkoga filma. Dakle, filma koji je presudno uvjetovan lako prepoznatljivim, čak i 'arhetipskim' likovima, a njegovi su motivi snažno temeljeni na tradicijama društva koje ga oblikuje. S druge strane, filmska se teorija, možda i začuđujuće, još nije u potpunosti odvažila na propitivanje odrednica samoga žanra, njegove slojevitosti, ali i očite kontekstualnosti. Dvojbena je, dapače, čak i sama definicija *romantične komedije*, jer posrijedi je svojevrstan žanrovski hibrid *romanse* i *komedije*. Ne mora nas tako čuditi da se često predstavnicima toga žanra proglašavaju filmovi što tek opstoje na njegovim rubovima, a oni koji su njegovi pravi predstavnici ponegdje se uvrštavaju u komediju ili u romansu.

Prije svega možemo se, dakle, zapitati što je to *romantična komedija*, a pritom nam svakako može pomoći razmjerno temeljita analiza predstavnika žanra stvorenih u razdoblju devedesetih godina prošlog stoljeća, pa sve do početka ovoga.[1] Međutim, da bi se stvorila određenija slika žanrovskih strujanja, analiza je sužena upravo na filmove koji su predstavnici srednje struje angloameričkoga filma. Iako predstavnike žanra možemo uočiti i u drugim kinematografijama, kao i u američkom filmu otklona, čini se da sama matica holivudske produkcije ponajbolje iskazuje njegov razvoj. Uvršteni su, pak, samo filmovi nastali na temelju izvornih scenarističkih predložaka, tako da se čitatelj neće susresti s ispitivanjem djela nastalih na temelju književnih predložaka, jer ona zahtijevaju različite metodološke postupke.

Nije teško ustvrditi da je upravo osnovni obrazac žanra i glavnom preprekom njegova potpunijeg razumijevanja. *Romantična* je *komedija* uvjetovana konvencijama koje u oblikovanju manje nadahnutih stvaralaca vrlo lako ostaju na razini predvidljive strukture. No, nadahnutiji stvaraoci pokazuju da se i na šturim temeljima uistinu može stvoriti filmsko djelo u čijem kontekstu uočavamo mnogobrojne mogućnosti, od kojih će tek neke biti predmetom analize ovoga teksta.

Potrebno je, dakle, utvrditi temeljnu strukturu samoga žanra, a zatim ustanoviti koliko filmovi o kojima će biti riječ nadgrađuju same temeljne obrasce. Nužno je, pritom, ponoviti tvrdnju da je *romantična komedija* nastala prožimanjem romanse i komedije. U iznimnom eseju *From Casablanca to Pretty Woman: the Politics of Romance* Rob Lapsley i Michael Westlake, propitujući ne samo žanr nego gotovo i nadžanr romanse, uočavaju i njezinu višeslojnost ističući da je zapadna kultura stvorila svojevrstan mit o romantičnoj ljubavi, potrebu za njime i srećom koju njegovo ostvarenje nudi. U potpunosti je jasna osnovna dvojnost nadžanra uvjetovana stanovištem gledatelja koji gotovo više ne može vjerovati u romansu, jer je svjestan da je u suvremenom društvenom okruženju gotovo nemoguća, bajkovita u najboljem slučaju, a patetična u najgorem. No, potpuno oprečno, osjeća potrebu za njezinim ostvarenjem, jer je zajedništvo muškarca i žene, prevladavanje razlika, temeljnim motivom 'kolektivne svijesti' čovječanstva (Lapsley, Westlake, 1993: 179-180).

Nadalje, razlike spolova, njihova međusobna borba za potvrđivanjem vlastite osobnosti, a zatim njihovo prevladavanje uz motive iznenađenja i napetosti temeljem su *screwball-komedije* nastale u holivudskom okružju 30-ih godina prošloga stoljeća, koja je prije svega »*podvojena između eskapizma i socijalnog angažmana* [...] *građena na likovima koji ratuju na liniji sukoba svojih sukobljenih društvenih, financijskih i najčešće ljubavnih interesa*« (Hribar, 1990).

Romantična komedija tako od romanse preuzima premisu o gotovo mitskom zajedništvu muškarca i žene, ali sentimentalnost ublažava naglašenijom borbom spolova koja tom zajedništvu vodi, nizom antagonizama, raznovrsnim zaprekama koje unose prijeko potrebnu dramaturšku napetost preuzetu iz *screwballa*, ali i iz nekih novijih strujanja žanra komedije koji su te motive dalje razrađivali. U *romantičnoj* se *komediji* premise iz dvaju tako oprečnih izvorišta prožimaju, u samim temeljnim obrascima, a ne tek namjenski u nadgradnji, pa se čini da ipak možemo ustvrditi da je riječ o samosvojnom filmskom žanru, koji opet svjedoči o raznim društveno i tradicijski uvjetovanim motivima. Međutim, ako je u ranijim desetljećima ponekad i bilo dvojbi oko pripadnosti raznih filmskih djela samom žanru, bez zazora možemo ustvrditi da je u devedesetim godinama prošloga stoljeća stvorena matica žanra, koja doduše može prihvatiti razne otklone, ali pokazuje i njegovu razvojnu nit.

Pojedini filmovi koje uvrštavamo u odrednicu *romantične komedije* svjedoče nam, tako, da je riječ o žanru iznimno bogata konteksta, što s raznih stanovišta propituje neke od temeljnih stupova društvene tradicije, ali i probleme koji su te temelje u suvremenim društvenim strujanjima poprilično nagrizli. Dakako, nije riječ o izravno društveno angažiranom

žanru, nego žanru koji motive prelama kroz prizmu odnosa središnjih likova. Podjednako tako, uloga *romantične komedije* nije subverzivna, jer ona ne kani potkopavati društvenu tradiciju u kojoj nastaje već je, ne samo mitski nego i konzervativno iznova vrednuje, odnosno ustanovljava njezinu djelotvornost. Gotovo da možemo govoriti i o njezinoj etičkoj namjeni, u kojoj nam svjedoči da se osobnosti pojedinca — muškarca i žene — uistinu mogu potvrditi u zajednici, a da ne budu potisnute. Takva se zajednica, nadalje, pokazuje temeljnim dijelom društva, potvrdom njegovih tradicijskih kodova.

Kontekstualne opreke žanra

Potvrda ljubavi i ostvarenje bračne zajednice osnovni su motivi same *romantične komedije*, a zanimljivo je da je riječ o žanru u kojem i muški i ženski središnji lik imaju ravnopravnu ulogu. Takva je postavka razumljiva upravo zbog toga što odnos spolova u ovom slučaju nije zasnovan na dvojnosti aktivnoga muškog principa i pasivnoga ženskog, u kojem onaj muški ostaje nadmoćan, nego na dvojnosti što zahtijeva stvaranje jedinstva. Na neki su način, tako, muškarac i žena u *romantičnoj komediji* dva dijela jednog entiteta, odnosno zajedništva što se ostvaruje u ljubavnoj vezi. Prepreke s kojima se moraju suočiti da bi to zajedništvo ostvarili predstavljaju uistinu testove pomoću kojih se ono zaslužuje, a svako njihovo nadvladavanje potvrdu i učvršćivanje njegova značaja. Zajedništvo muškarca i žene uistinu je u tom žanru i sam njegov smisao, sama bit; a put su do njegova ostvarenja kušnje što ih valja nadvladati da bi se postigao tako vrijedan učinak.

Kušnje o kojima je riječ zasnovane su na oprekama. Dakako, pritom nije riječ samo o primarnoj opreci muškog i ženskog principa, koji se usuglašava u cjelini entiteta. Karakterne razlike, što ih uočavamo u svakom od filmova koji su predmetom analize ovoga teksta, tek su preduvjetom niza suprotnosti koje svjedoče o slojevitom kontekstu samoga žanra.

Opreke tako mogu biti klasne, kao što je to slučaj u filmu *Imaš poruku* (*You've Got Mail;* Nora Ephron, 1998), u kojem su središnji likovi: muški (u tumačenju Toma Hanksa) i ženski (u tumačenju Meg Ryan) predstavnici krupnog, odnosno sitnog kapitala. Nema dvojbe da je redateljica, ali i supotpisnica scenarističkoga predloška Delia Ephron, smisleno uvjetovala klasnu pozadinu središnjih likova, racionalno bilježeći prevlast koncerna nad sitnim privatnicima, ali i nostalgično žaleći nad nestankom individualizacije, zabrana humanističkih zasada, pred nemilosrdnim žrvnjem krupnoga kapitala. Na temelju navedenih suprotnosti u tom je filmu također naglašena i opreka osobnog i poslovnog, odnosno propituje se koliko suvremeni gospodarski koncerni proširujući se uistinu mare za osobnost pojedinca, za njegovu opstojnost.

Zanimljivo je da je upravo krupni kapital u *Imaš poruku* poistovjećeno s muškim principom, a sitni sa ženskim. Naglašeno je to i motivacijskim sklopom samih središnjih likova, u kojima se muški zbog očeve nestalnosti u vezama sa ženama gotovo i ne sjeća majke. Ženski, pak, središnji lik oca i ne spominje, dok je majčino nasljeđe presudno. Nedvojbeno je da u razrješenju same priče Nora i Delia Ephron nisu izravno komentirale navedene opreke, nego su iščitavanje slojevitosti prepustile zahtjevnijem gledatelju, skrivajući čak i gorčinu emotivnim *happy-endom*.

Nadalje, svjedočimo o društvenim razlikama, i to na više razina. U filmu *Jednog lijepog dana* (*One Fine Day*; Michael Hoffman, 1997) društveni kontekst i nije tako uočljiv na prvi pogled, jer su središnji likovi djelatnici kulturnoga zaleđa. Muški je središnji lik (u tumačenju Georgea Clooneyja) novinar, dok je ženski (u tumačenju Michelle Pfeiffer) dijelom arhitektonsko-urbanističke tvrtke. Muški je lik, međutim, javni djelatnik koji utječe na mišljenje društva, dok je ženski tek nezapaženi stvaralac urbanističkog okružja u kojem se to društvo razvija.

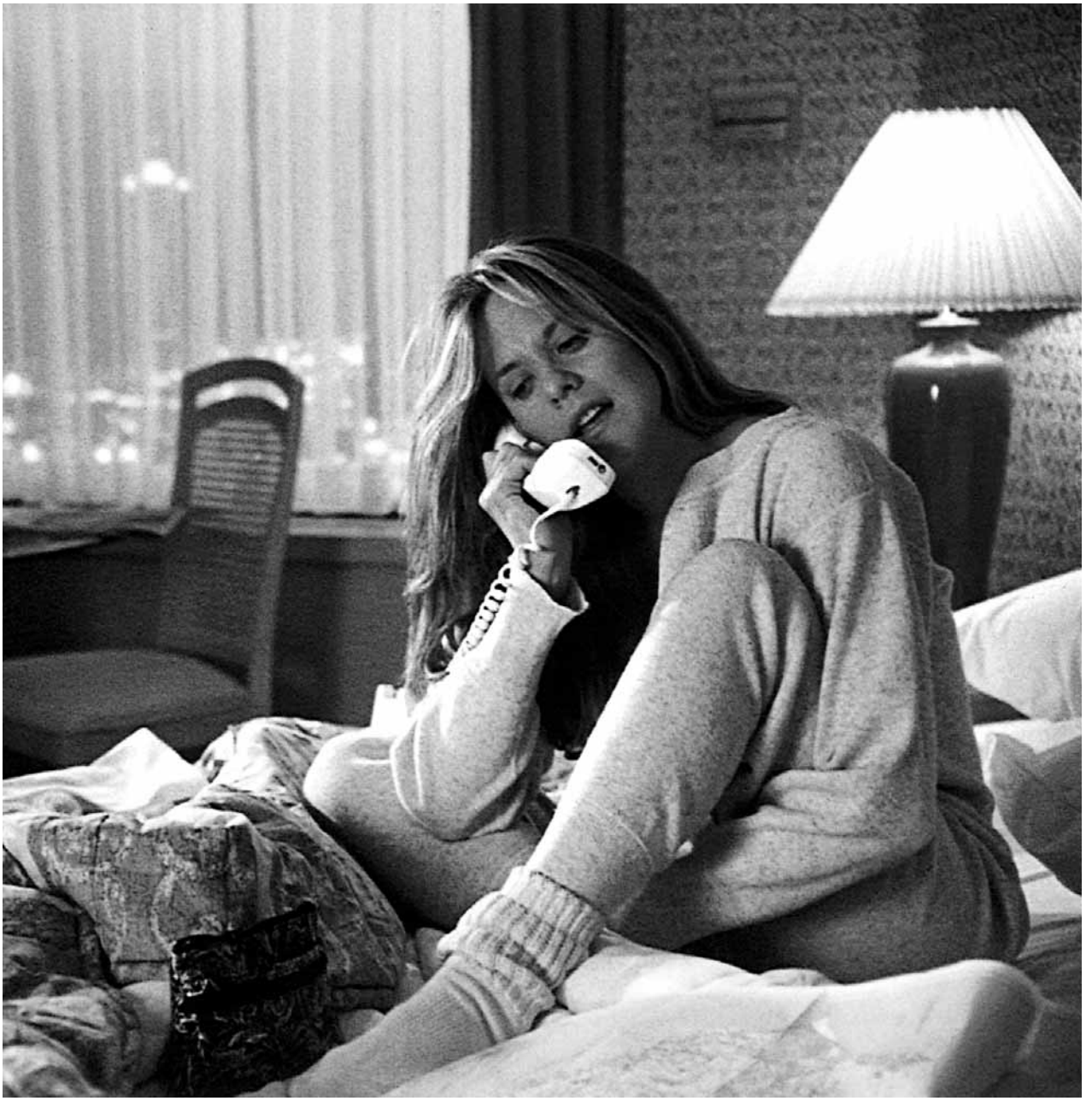
Društvena je uvjetovanost gradskih i provincijskih područja očitovana u filmovima poput *Dok si spavao* (*While You Were Sleeping*; Jon Turteltaub, 1997) ili *Odbjegle nevjeste* (*Runaway Bride*; Garry Marshall, 1999). U prvo spomenutom filmu središnji je ženski lik (u tumačenju Sandre Bullock) iz provincije pristigao u velegrad, gdje uz pomoć središnjega muškog lika (u tumačenju Billa Pullmana) pronalazi izgubljene obiteljske vrijednosti. U *Odbjegloj nevjesti* pak svjedočimo novinaru (u tumačenju Richarda Gerea), što iz New Yorka pristiže u američku provinciju da bi razotkrio pozadinu priče protagonistice (u tumačenju Julije Roberts).[2]

Zemljopisnim se oprekama pozabavio film *Romansa u Seattleu* (*Sleepless In Seattle;* Nora Ephron, 1993) u kojem su središnji likovi (također u tumačenju Hanksa i Ryanove) razdvojeni golemom prostornom udaljenošću atlantske obale SAD (u slučaju protagonistice) i pacifičke (u slučaju protagonista). Takva opreka uvjetuje i njihovu tjelesnu razdvojenost, što je valja nadvladati golemim trudom, jer tek krhki temelji emotivne povezanosti nisu dostatni. Tek prevladavanje prostornih odrednica pridonosi stvaranju svrhovitoga zajedništva, dosegnuta na kulturnom simbolu New Yorka Empire State Buildingu.[3]

Zanimljivu višeslojnost pronalazimo u filmu *Sile prirode* (*Forces of Nature*; Brownen Hughes, 1999). Dvojnosti su ne samo društvene ili klasne, kao što je to riječ u slučaju središnjih likova (u tumačenju Bena Afflecka i Sandre Bullock), nego i zemljopisne, pa i kulturne, jer su budući supružnici (Affleck i Maura Tierney) predstavnici često suprotstavljenih društvenih tradicija američkoga industrijskog sjevera i ruralnoga juga.

Nedvojbeno je da se najviše filmova žanra *romantične komedije* devedesetih godina prošloga stoljeća pozabavilo oprekama zasnovanim na nacionalnim razlikama, pa tako i na drukčijim kulturnim zasadima. Nekoliko se ostvarenja, a to su *Zelena karta* (*The Green Card*; Peter Weir, 1990), *Četiri vjenčanja i sprovod* (*Four Weddings and Funeral*; Mike Newell, 1994), *Francuski poljubac* (*French Kiss*; Lawrence Kasdan, 1995), te *Ja u ljubav vjerujem* (*Notting Hill*; Roger Michell, 1999) pozabavilo suprotnostima američkih i europskih tradicija.

Odnos anglo-saksonskog nasljeđa i viđenja američkog društva s britanskog stanovišta predmetom je filmova *Četiri*



Meg Ryan u *Romansi u Seattleu* N. Ephron (1993)

vjenčanja i sprovod te *Ja u ljubav vjerujem*. Poveznicom tih dvaju djela nije samo zajednička pojava Hugha Granta u glavnoj muškoj ulozi, pa ni potpisnika scenarističkih predložaka Richarda Curtisa, nego i premisa u kojoj središnji ženski lik američkoga podrijetla (u tumačenjima Andie MacDowell i Julije Roberts), pristiže u britansko okružje. No, ako u tim filmovima uočavamo barem bliskost jezičnih struktura, kada već ne i kulturnih tradicija; tada je u *Zelenoj karti* i *Francuskom poljupcu* opreka znatno izraženija, jer riječ je o suprotnosti američkog i francuskog nasljeđa. U Weirovu filmu Francuz svojevoljno pristiže u Sjedinjene Države, dok u Kasdanovu Amerikanka gotovo prisilno putuje u Francusku.

Zelena karta prikazuje središnji muški lik (u tumačenju Gérarda Depardieua) koji na američko područje gleda kao na svojevrsnu *zemlju snova*, pa je pritom spreman prekršiti i zakon sklapajući brak iz interesa s protagonisticom američkoga društvenog nasljeđa (u tumačenju Andie MacDowell). No, kako je pisani zakon ipak jači od prirodnoga, stvoreno zajedništvo središnjih likova prekinuto je zbog kršenja uvriježenih društvenih odrednica, a protagonist mora prekinuti

boravak na američkom tlu. *Francuski poljubac* pak prikazuje suprotnu situaciju, u kojoj središnji ženski lik (u tumačenju Meg Ryan) na francusku kulturu isprva gleda kao na primitivnu, da bi je naposljetku prihvatila kao svoju, uz svijest probuđenu muškim protagonistom (u tumačenju Kevina Klinea).

Problem nacionalnog identiteta

Romantična je *komedija* u prošlom desetljeću u više primjera neizravno propitala motiv nacionalnog identiteta. U eseju *Romance and/as Tourism* tim pitanjem pozabavila Diane Negra.[4] Autorica ispravno zapaža da se taj naznačeni problem uvijek može povezati s predstavnicama ženskoga dijela američkoga pučanstva, a uzroke tome iznalazi u položaju žene u okvirima društva u razdoblju 'postfeminizma'. Gospodarski pritisak, kojem se u okrilju američkog ustroja ne može izbjeći, nesigurnost obiteljskog prosperiteta, pa čak i neka vrst etničke ugroženosti uvjetuju posljedicu u kojoj Amerikanke tradicionalne vrijednosti moraju potražiti u podneblju drugačijih kulturnih zasada, ali upravo onih što su pomogle oblikovanju američkoga nasljeđa (Negra, 2001: 82-97).

U romantičnoj komediji prošloga desetljeća gubitak je nacionalnog identiteta uvijek istoznačan s potiskivanjem osobnosti. Tako je u *Francuskom poljupcu* protagonistica Amerikanka, koja u početku niječe svoju državnost zbog muškarca Kanađanina. No, kada u krađi gubi putovnicu, više ne može obnoviti ni svoju prvobitnu državnost i uistinu ostaje bez identiteta. Ne uočavamo u tom filmu ni njezinu izvornu obitelj, nego se ona pokušava uklopiti u partnerovu, drukčijega nacionalnog nasljeđa. Međutim, kada gubi partnera, ostaje i bez obiteljske pripadnosti. Ne mora nam se činiti čudnim da rasplet pokazuje usmjerenje središnjega ženskog lika obnovi tradicije francuskoga podneblja u koje se ona može svrhovito uklopiti, upravo zbog ostvarene romantične veze uz pomoć koje napokon pronalazi ne čak ni nacionalni, nego primarno osobni identitet.

U filmovima radnje smještene u britansko područje, *Četiri vjenčanja i sprovod* i *Ja u ljubav vjerujem,* gubitak je nacionalnog identiteta uvjetovan društvenim otuđenjem u kojem se osobnost više ne može potvrditi. Čak ni status filmske zvijezde u *Ja u ljubav vjerujem* ne može središnjem liku priskrbiti osobnost, jer njezina privatnost nije moguća. U oba su filma središnji ženski likovi uglavnom prikazani kao osamljeni, bez pravih prijateljstava. Nasuprot njima, središnji su muški likovi engleske nacionalne pripadnosti usprkos svojevrsnoj društvenoj marginalizaciji neprestano okruženi prijateljima, njihovom neprestanom skrbi.

Zanimljivim se u tim filmovima može činiti i britansko viđenje tradicije američkoga društva. S britanskog se stanovišta to društvo čini otuđeno od pojedinca, u ovim slučajevima ženskoga spola, koji se u njemu ne mogu snaći pa pripadnost moraju potražiti pod zabranom drugoga kulturnog koda. No, u britanskom viđenju američke žene jasno je da je ona gotovo promiskuitetna, primjerice u *Četiri vjenčanja i sprovod,* gdje broj njezinih ljubavnika daleko nadmašuje protagonistova očekivanja. U *Ja u ljubav vjerujem* status se filmske zvijezde u dva navrata izjednačuje s onim prostitutke, isprva neizravno, a zatim i izravno, u gotovo okrutnu viđenju obična čovjeka.

Međutim, *Francuski poljubac* nudi nam drugo viđenje američke žene. Zbog potiskivanja osobnosti i njezina je seksualnost sputana.[5] Ona čak iskazuje i osjećaj manje vrijednosti u odnosu spram predstavnice francuskoga društvenoga nasljeđa, prikazane kroz prizmu svojevrsnoga *mita francuske žene*, zbog koje gubi partnera.

Odnos prirodnog i pisanog nasljeđa

Upravo nam taj film Lawrencea Kasdana svjedoči o odnosu prirodnog i pisanog nasljeđa. Središnji je ženski lik učiteljica povijesti, dakle njezino je učenje o životu pisano, dok je muški sitni prijestupnik, no ne i zločinac, i njegovo je učenje o životu prirodno; što je još više naglašeno činjenicom da je on zapravo vinogradar što je ostao bez novca za ostvarenje svoga gospodarskoga projekta. Zanimljivo je, međutim, da ona, učiteljica, zbog jednog sitnog prijestupa koji pokušava zanijekati ostaje bez zaštite državnih institucija, što je tek neizravnim komentarom njihove otuđenosti od pojedinca; dok on, prijestupnik, ima zaštitu policajca, dakle zaštitu od zakonskih posljedica svoga djelovanja, upravo zbog izraženoga moralnog kôda. Odnos se pisanog i prirodnog nasljeđa, međutim, sve više uslojava kada protagonistica u svom približavanju muškom središnjem liku spoznaje i uvjetovanost njegovih postupaka. Njezino učenje postaje tako i prirodnim, ona osvješćuje samu sebe, prodire do vlastite biti. Pritom je simbolična opreka predmeta što postaju prvobitnom poveznicom središnjih likova — ogrlice i vinove loze, pri čemu upravo vinova loza, simbol ne samo prirodnoga nego i duhovnog nadrasta samu mitsku razinu i doseže čak i snagu religijskog motiva.

U *Zelenoj karti* također uočavamo dvojnost pisanoga i prirodnog nasljeđa, a ta je dvojnost tek predznakom slojevite kontekstualnosti odnosa središnjih likova. Nasljeđe je protagonistice pisano, uvjetovano snažnim materijalnim zaleđem, dok je protagonist neka vrst *plemenitog divljaka*, koji svojim djelovanjem unosi nove, ne samo humanističke nego čak i božanske vrijednosti u takav materijalni svijet. Međutim, on je glazbenik, što je naglašeni motiv unošenja poretka u divljinu, dok je ona gotovo 'vrtlarica', što je podcrtavanje unošenja prirodnog elementa u primarno materijalnu tradiciju, čak i kulture prirode u urbanu divljinu. Njihov je brak 'lažan', uvjetovan materijalnim ciljevima, pa kada društvene institucije pokušavaju provjeriti njegovu vjerodostojnost, oni moraju učiti jedno o drugome, iz pisanih svjedočanstava o prošlosti, a ne prirodnim putem.

Pitanje braka

Upravo pitanje braka, naznačeno u tom filmu Petera Weira, istaknutim je motivom u djelima žanra *romantične komedije* tijekom prošlog desetljeća. Uloga se braka propituje s raznih stanovišta. Njegova je važnost neupitna, jer i ne samo simbolički označava stvaranje jedinstva muškog i ženskog principa. No, naglašen je odnos tradicionalnog i suvremenog shvaćanja braka. Kada sporedni protagonist u filmu *Četiri vjenčanja i sprovod* o njemu govori kao o vezi što je usta-

novljena u 'doba čovjekove nevinosti', tada nam je posvema jasno da je naznačena njegova duhovna dimenzija, koja mora biti snažnija od materijalne. Međutim, kako je već naznačeno u *Zelenoj karti*, brak se može sklopiti i iz materijalnih interesa, čije očuvanje postaje preduvjetom dvaju supružnika stranaca, koji su to i ne samo u nacionalnom smislu. Podjednako tako, religijska je nepovredivost braka u suvremenom društvu ponekad i teško održiva, kao što je to slučaj u filmu *Jednog lijepog dana*, a sumnja se i u njegovu istinsku ulogu, čime se poglavito bavi film *Sile prirode*. U tom je djelu naglašena opreka tzv. slobode i vezivanja, odnosno neodgovornosti i preuzimanja bračnih obveza. Podčinjavanje osobnosti pojedinca jedinstvu braka sporedni protagonist u tom filmu izjednačava s poimanjem braka kao zatvora. Pitanja ispravnosti braka središnji likovi moraju riješiti odvojeno, upravo da bi ponovno vrednovali njegovu prvotnu namjenu.

Odgovornost stupanja u bračnu vezu temeljito propituje film *Odbjegla nevjesta*, u kojem središnji ženski lik zbog neprestana okolišanja oko preuzimanja bračnih obaveza, čak stvara i pogrešnu predodžbu o sebi. No, njezini su bjegovi s vjenčanja moralno opravdani kada se razmotri mitska uloga braka, kao ravnopravna jedinstva muškog i ženskog principa. Jer, protagonistica se uvijek podčinjavala muškim partnerima i gubila osobnost, odnosno gubila je pravo na ravnopravnost. Punovrijedan je brak moguć tek kad ona otkriva izvornu osobnost, odnosno shvaća da brak ne mora priječiti i njezino ostvarenje.

U filmu *Romansa u Seattleu* uloga se braka u potvrđivanju zajedništva muškarca i žene naglašava toliko da središnji muški lik nakon ženine smrti zazire i od mogućnosti novog oblikovanja zajednice, dok se središnji ženski lik upravo prilikom isprobavanja majčine vjenčanice, bračnog simbola, koleba u svezi s ozakonjenjem veze s prvobitnim partnerom.

Moralnom nepovredivošću institucije braka višeznačno se pozabavio film *Moj dečko se ženi* (*My Best Friend's Wedding*; P. J. Hogan, 1997), u kojem središnji ženski lik (u tumačenju Julije Roberts) čini sve da bi zapriječila brak muškarca što je već bio njezinim partnerom, no sada je tek prijateljem. No, kako je za žanr romantične komedije uloga braka neupitna, postaje ta protagonistica etički pravovrijednom gubitnicom, pritom čak i deseksualiziranom, što je posvjedočeno uporabom čak nekolicine motiva.[6]

Sam je ritual vjenčanja prisutan u nekoliko filmova, a njegova se važnost naznačava izravno u čak tri primjera, filmu *Četiri vjenčanja i sprovod*, koji toliko naglašava sam ritual da je radnja izvan njega sporedna, zatim filmu *Moj dečko se ženi*, kao i u *Odbjegloj nevjesti*, gdje uočavamo razne inačice samoga obreda. Naglasak je rituala ne samo religijski, dakle i moralni, nego i posve mitski, jer označava zakonsku potvrdu iskustva zajedničkog suživota muškog i ženskog principa.

Uloga braka, kao i samoga obreda vjenčanja, u žanru romantične komedije može biti i gotovo metaforična kao što je to slučaj u *Dok si spavao*, gdje protagonistica žudi ne samo za ostvarenjem romantične ljubavi nego i za obnovom obiteljske zajednice što joj je u djetinjstvu nedostajala. Ona tu potrebu izravno priznaje upravo na neuspjelom obredu vjenčanja, a istinski je simboličan ritual, u kojem je neće zaprositi tek središnji muški lik, nego i čitava njegova obitelj.

Plakat za *Odbjeglu nevjestu* G. Marshalla (1999)

Pitanje laži

Upravo u tom filmu uočavamo i dalju kontekstualnost žanra, njegovu očitu ideološku konzervativnost, izrazit, no neizravni moralni naglasak. Pitanje laži, odnosno prešućivanja ili nijekanja istine, uočavamo na više razina, a dapače i sam je prvobitni zaplet temeljen na tom motivu. I film *Sile prirode* propituje važnost iskrenosti, jer pretvaranje središnjih protagonista da su u braku ne bi li opravdali svoje zajedničko putovanje potkopava njihov status u zajednici u kojoj putuju. U *Zelenoj karti* laže se društvu, dakle krši se zakon; no protagonistica i nadalje skriva tu laž pred zajednicom u kojoj djeluje i obitava, dakle niječe istinu. No lagati se može i samom sebi, o ispravnosti vlastitih postupaka, kao što je to slučaj u filmu *Odbjegla nevjesta*, u kojem protagonistica niječe istinu o vlastitoj osobnosti da bi pokušala stvoriti zajedništvo s muškarcem. Tako i u filmu *Imaš poruku* zaplet počiva na prešućivanju istine, jer bi to naštetilo ostvarenju ideala romantične ljubavi, upravo zbog gospodarskoga suparništva središnjih likova.

Svaki od filmova koji su predmetom propitivanja ovoga eseja na izniman način obogaćuje prvobitnu strukturu i same osnovne obrasce žanra, pa bez okolišanja možemo ustvrditi da se slojevitost *romantične komedije* ne crpe tek na naznačenim motivima. Pitanje društvene uvjetovanosti motivacijskih postupaka likova, obiteljska zaleđa iz kojih su izrastali, kao i niz slikovno ili govorom naglašenih detalja koji imaju snažnu simboličnu vrijednost pri iščitavanju odnosa između protagonista upotpunjuju tako višeznačnost samog žanra, koji svakako zahtijeva ispravnije vrednovanje. Tako je prostor što ga ovaj tekst tek površno naznačuje uistinu nepregledan i nudi mnogobrojne posvema otvorene mogućnosti istraživanja.

Bilješke

1 Iako poput uistinu oglednog primjera očitovanja osnovnih obrazaca žanra ponajbolje može poslužiti film *Kad je Harry sreo Sally* (*When Harry Met Sally*; Rob Reiner, 1989) koji, naizgled proturječno, nije predmetom analize ovoga teksta.

2 Nužno je pritom napomenuti da je film nastao kao svojevrstan pokušaj da se s dijelom istovjetnoga stvaralačkog i glumačkog postava dosegne tržišni uspjeh *Zgodne žene* (*Pretty Woman*; Garry Marshall, 1990), filma koji je redefinirao *romansu* u kontekstu suvremenih razdoblja i upravo zbog očitovanja temeljnih struktura nadžanra njegova višeslojnost ne može se usporediti s podcijenjenim nasljednikom.

3 Očitovana je, međutim, i izravna filmska posuda, dakle, također kulturna u kojoj film *Nešto za sjećanje* (*An Affair to Remember*; Leo MacCarey, 1957) postaje poželjnim predloškom ideala ostvarenja *romantične ljubavi*.

4 Koji ipak više pripada području kulturalnih no filmskih studija.

5 Motiv *straha od letenja* sasvim sigurno označava strah od vlastite spolnosti, a zatim i njezina oslobođenja, i ne samo u vezi s glasovitim romanom Erice Jong.

6 Primjerice, protagonistica hini da će i sama zasnovati brak, no izravno simbolički njezin je lažni partner homoseksualac, dakle u potpunom neskladu s njezinom heteroseksualnošću.

Bibliografija

Hribar, Hrvoje, 1990, 'Screwball-komedija', Ante Peterlić, gl. ur., *Filmska enciklopedija*, sv. II; Zagreb: JLZ *Miroslav Krleža*

Lapsley, Rob; Westlake, Michael, 1994, 'From Casablanca to Pretty Woman: the Politics of Romance', u Antony Easthope, ur., 1994, *Contemporary Film Theory*, London and New York: Longman

Negra, Diane, 2001, 'Romance and/as Tourism', u: Matthew Tinkcom i Amy Villarejo, ur., 2001, *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*; London: Routledge

Voytilla, Stuart, 1999, *Myth and the Movies; Michael Wiese*, CA

Sažeci

DOKUMENTARNI FILM

A. DOKUMENTARNI FILM: TRENDOVI POSLJEDNJEG DESETLJEĆA

Rada Šešić

Svijet gori, a jesu li u vatri i dokumentaristi

UDK: 791.43-92(100)

Naslov sugerira ton članka koji se bavi mjerom u kojoj se suvremeni dokumentaristi bave političkim zbivanjima u svijetu. Kasne li njihovi komentari, istrage i političke priče? Treba li proteći neko vrijeme kako bi se filmski stvaraoci distancirali od političkih promjena u svijetu? Filmski festivali jako se trude pratiti suvremene teme poput terorizma, mučeništva i Islama te njihovih brojnih utjelovljenja. No dobijamo li na taj način izazovne, uzbudljive i važne filmove ili uglavnom dobijamo nešto nalik reportažama? Jesu li neki redatelji (npr. Leslie Woodhead) iza svoga vremena kada rade filmove o diktatorima kao što je Slobodan Milošević. Ili možda samo igraju na sigurno redatelji koji rade filmove o predvidljivim i očekivanim temama kao što je obrezivanje žena u islamskim zemljama (film *The day I will never forget* Kim Longinoto). *Zašto nema filma o Pimu Fortuynu?* pitao je jedan od nizozemskih sudionika rasprave o dokumentarnome filmu tijekom zadnjeg IDFA festivala u Amsterdamu. *Filmski bi stvaraoci trebali biti društvene antene koje prikupljaju signale o sadašnjem stanju u svijetu* rekao je netko tijekom iste rasprave. Svijet se radikalno promijenio nakon 11. rujna, no jesu li se promijenili i dokumentarci? *Seeing is Believing* kanadskog redateljskog dvojca Petera Wintonicka i Katerine Cizek istražuje na koji način mala digitalna kamera može biti iskorištena kao političko oružje a na koji način njena laka dostupnost može biti opasna (tim se pitanjem bavi i ovaj članak).

U jednom od poglavlja autorica se bavi očitim nestankom umjetničkog, poetskog dokumentarca koji je donedavno bio dominantan u Istočnoj Europi. Danas je Viktor Kosakovski jedan od rijetkih predstavnika toga pravca, a njegov film *Tiše* dobio je posebno priznanje na ovom IDFA-u. Jan Rofekamp, jedan od rijetkih uspješnih distributera dokumentarnoga filma (tvrtka Films Transit) objašnjavao je kako bi trebao izgledati atraktivni dokumentarni film prema očekivanjima distributera, a njegova tvrtka trguje najvažnijim suvremenim dokumentarcima. Što urednici glavnih medijskih kuća traže od dokumentarnoga filma? Trebaju li se stvaraoci prilagoditi tim zahtjevima ili bi ipak trebali slijediti osob-

Abstracts

DOCUMENTARY

A. DOCUMENTARY: TRENDS IN THE LAST DECADE

Rada Šešić

The World is in Flames, Are Documentary Filmmakers in It?

UDK: 791.43-92(100)

The title already suggests the tone of the article, which examines how much documentary filmmakers today are occupied with the latest political developments in the world. Are they late with their comments, investigations and political stories? Do filmmakers need some time or distance to reflect on the political changes in the world? Film festivals are anyhow trying very hard to have up-to-date programmes covering issues like terrorism, martyrdom and Islam in its different facades. But do we get challenging, exciting and relevant films on these subjects or are we getting mainly reportage-like stories? Are some directors out of date with their films on dictators like Milošević for example (by Leslie Woodhead), or are they playing safe talking about predictable and expected issues (like the circumcision of women in Islamic countries in *The day I will never forget* by Kim Longinoto). »*Why is there no film on Pim Fortuyn?*« asked one of the Dutch participants at the debate on documentary filmmaking during the last IDFA in Amsterdam. »Filmmakers should be the antenna of society picking up the signals from the world today« was stated by someone at the same debate. The world has changed dramatically after September the 11th, but has documentary changed accordingly or does it remain the same? How the small digital camera can be used as a political weapon and how dangerous its accessibility to nearly anyone could be examines the film *Seeing is believing* by Canadian directors Peter Wintonick and Katerina Cizek. The article discusses this issue too.

One of the chapters in the article is devoted to the evident disappearance of the artistic, poetic documentary, the style that dominated in Eastern European documentary production. Nowadays, Viktor Kossakovsky is one of the lonely survivors of this approach (his latest film *Tishe* won at IDFA a special mention). How a good, attractive documentary should look like according to the expectations of distributors is explained by one of the rare successful 'dealers' in documentary world, Jan Rofekamp, whose company Films Transit represents the most important documentary films nowadays. What do commissioning editors of the major

ne kreativne impulse? Kome prodati film ako ga TV mreže smatraju dosadnim i prednost daju filmovima koji naliče reportažama? Naokon (no zbog toga ne i manje važno) autorica spominje činjenicu da urednici sa Zapada radije svojim filmskim stvaraocima daju u zadatak obradu tema iz Istočne Europe nego što daju priliku redateljima iz tih krajeva. Od ljudi koji žive s izabranim problemom mogla bi se očekivati bolja upućenost u političke i ekonomske aspekte situacije, povijest problema i tradicije zemlje o kojoj je riječ, no vjerojatno njihov rad ne bi imao *zapadnjačku* aromu. Je li dakle takva urednička politika Zapadnih medija dobra ili potpuno pogrešna? O ovom se problemu raspravljalo i na hrvatskom filmskom savjetovanju *Viđeni od drugih* (*Seen by others*).

Tekst dopunjuje autoričin izbor 10 najboljih dokumentarnih filmova nastalih u zadnjih 10 godina.

Jurica Pavičić

Hrvatski dokumentarac devedesetih

UDK: 791.43-92(497.5)"199"

Za hrvatski dokumentarni film devedesete godine definiraju: 1) nepostojanje javne potpore kreativnom dokumentarcu, 2) izrazito burna politička zbivanja, 3) izrazita i restriktivna ideologizacija društva, 4) produkcijska prevlast televizije, 5) dominantna uloga studentskoga filma, 6) nepostojanje kontinuirane neovisne produkcije. Kraj toga razdoblja između 1999. i 2002. nagovješćuje pojava *Factuma*, potom slijede političke promjene 3. siječnja 2000. te obnova javnoga dotiranja dokumentarizma. Ideološki shematična podjela na 'režimski', HTV-ov dokumentarac i njegovu zrcalnu protusliku nije ni poetički ni politički posve održiva. Primjerice, Petar Krelja, možda najustrajniji i najistaknutiji dokumentarist devedesetih, djelujući unutar HTV-a i baveći se društveno normativnim temama (ratne žrtve, izbjeglice, život mladeži...) napravio je niz dobrih dokumentaraca (*Na sporednom kolosijeku*, 1993; *Kukuruzni put*, 1994; *Treći Božić*, 1994; *Američki san*, 1998. i dr.). Javna televizija gajila je dobar dokumentarizam i u Redakciji za narodnu kulturu i običaje (urednik Aleksej Pavlovsky). U toj proizvodnji osobito se ističe Vlatka Vorkapić (npr. *Pogačica, ročelica, mendulica*, 1997). Studentski filmovi bili su brojčano važan segment produkcije u ranima devedesetim, a u tom razdoblju gotovo svi kritički toplo prihvaćeni dokumentarci pripadaju studentskoj proizvodnji (*Hotel Sunja*, Ivan Salaj, 1993; *Zajednički ručak*, Vinko Brešan, 1993; *Nebo iznad Osijeka*, Zvonimir Jurić, 1996). Važnost studentske produkcije jača zahvaljujući postojanju Dana hrvatskog filma, no potkraj devedesetih DHF postaju (na zahtjev Akademije) mnogo selektivniji prema studentskim filmovima. Važno je izvorište dokumentarne proizvodnje klupska i neprofesionalna scena. Primjerice, afirmirani videoumjetnik Vlado Zrnić snima izvrsni *Ulični događaj braće Brkan* (1996), a potom i višestruko nagrađivana *Mirila* (1997), da bi *Danom pod suncem* (2002) postao naš međunarodno najcjenjeniji dokumentarist.

European broadcasters want to get from the documentary filmmakers? Are film directors obliged to cater the expectations of the commissioning editors or follow personal creative impulses? Where to sell the film if TV networks label documentaries as not being exciting enough and are inclined to select reportage-like pieces instead? And last but not least, the article reflects on the fact that Western broadcasters rather commission their own filmmakers to cover topics in eastern countries instead of giving opportunities to local film directors. Locals can be expected to be more knowledgeable about the political issues, the history of problems, the country's traditions, etc., but might not have the 'Western flavour' in their work. Is that a good policy or is it totally wrong? This question was also discussed at the Croatian film seminar 'Seen by others'.

The text is supplemented with the author's choice of 10 best documentaries last 10 years.

Jurica Pavičić

Croatian Documentary In The Nineties

UDK: 791.43-92(497.5)"199"

Defining elements of Croatian documentary in the nineties are: 1) lack of public support for creative documentary, 2) turbulent political scene, 3) obvious and very restrictive ideological profiling of the society, 4) domination of television productions, 5) the importance of student film, 6) lack of independent production. The end of the period was announced by the appearance of *Factum*, followed by the political turnover of the 3rd January 2000 and a renewal of public funding of documentary film. Ideological schematic division on 'regime' HTV documentary and its paradigm is neither poetically nor politically sustainable. For example, Petar Krelja, one of the most prominent and most tenacious documentary authors of the '90s, created a series of good documentaries (*On the Side Tracks*, 1993; *The Corn Road*, 1994; *Third Christmas*, 1994; *The American Dream*, 1998; etc.) working within HTV and dealing with socially normative subjects such as war victims, refugees, the life of young people. Public television cherished good documentaries within ethnic culture and traditions program (program manager Aleksej Pavlovsky). Vlatka Vorkapić, for example, was a prominent author in that segment (*Pogačica, ročelica, mendulica,* 1997). Much of the early 1990s production belonged to student film (*Hotel Sunja*, Ivan Salaj, 1993; *Collective Lunch*, Vinko Brešan, 1993; *Sky over Osijek*, Zvonimir Jurić, 1996). The importance of student production grew with the founding of Days of Croatian Film. However, at the end of '90s, at the Academy's request, DHF became much more selective in regard of student films. An important source of documentary production were the clubs' and non-professional scenes. In this surrounding, Vlado Zrnić, our acclaimed video artist shot the excellent documentary *Brothers Brkan's Street Event* (1996), followed by *Mirila* (1997), a documentary that won numerous awards. With *A Day under the Sun* (2002) he definitely stood out as our most acclaimed author.

Potkraj devedesetih društvo je sve dublje tonulo u socijalnu i moralnu agoniju, ali društvena zbivanja nisu postala temom dokumentarizma. U vakuumu relevantnoga kritičkog dokumentarizma pojavljuje se produkcijska kuća Factum, koja će proizvesti niz vrijednih naslova, gajeći i novinsko-istraživačke dokumentarce bliže TV-poetici (*Paviljon 22*) i individualni, osobniji dokumentarac. U drugoj skupini osobito iskače *Dečko kojem se žurilo* Biljane Čakić-Veselič — uz Volarićev *Život na svježem zraku* najbolji Factumov film. Zaključno: devedesete si doista bile godine u kojima je hrvatski dokumentarni film propustio umjetnički zabilježiti dramu koja se odvijala uokolo. No iz korpusa toga razdoblja mogla bi se sastaviti dva programa zaista izvrsnih filmova — takav bi program uključivao *Hotel Sunja*, *Nebo iznad Osijeka*, *Radio Krapina*, *Mirila*, *Plašitelja kormorana*, *Dvoboj*, *BBB*, *Hodnik* i *Kukuruzni put* te bi se mogao svrstati uz bok najjačim desetljećima hrvatskoga dokumentarizma.

By the end of '90s Croatian society sank into deep social and moral agony, which was not reflected in the choice of subjects for documentaries. In the vacuum of relevant critical documentarism rose the production house Factum. The studio produced a series of valuable titles, cherishing journalistic-exploratory documentaries closer to TV poetics (*Pavilion 22*), as well as the individual, personal documentary. *Boy in a Hurry* by Biljana Čakić-Veselič stood out in the latter group and with the possible exception of Volarić's *Life on the Fresh Air,* it was by far the best Factum's film. In conclusion, documentary film in the '90s definitely failed to make an artistical record of the drama that surrounded it. Nevertheless, from the production of the period one could piece together two programmes of excellent films including *Hotel Sunja, Sky over Osijek, Radio station Krapina, Mirila, The Scarer of Cormorans, The Duel, BBB, The Hallway* and *The Corn Road.* These documentaries could easily constitute the list equal to that of some of the best decades of Croatian documentary.

B. DOKUMENTARNI FILM: DOKUMENTARISTIČKO ISKUSTVO

Hrvoje Hribar

Stvarno, lažno, ulovljeno

UDK: 791.43-92

Posluživši se svjedočanstvom o Johnu Flahertyju i nastajanju čuvenoga dokumentarnog filma *Nanook sa sjevera*, u kojem je Flaherty slobodno 'manipulirao' Nanookom i njegovim 'ulovom', hrvatski redatelj Hrvoje Hribar razmišlja o prirodi i svrsi dokumentaristike te iznosi svoja dokumentaristička iskustva i razmišljanja primijenjena u snimanju filma *Bil jedon* o podvizima ribara s otoka Visa. Priča o čovjeku koji je isplovio kao Don Quijote, a natrag uplovio kao kralj, piše autor, dogodila se ne tako davno, te je bilo moguće zgodu ponoviti u gotovo istom sastavu. Kako je u središtu svega lov na vrlo čudljive ribetine, uspjelo mu je da veliki dijelovi filma budu uzbudljivo nenamješteni. Drugi su prizori pak izričito odglumljeni, kao u kakvu niskobudžetnom neorealističkom filmu. Osjetio je neprocjenjivu produkcijsku, redateljsku, pričalačku slobodu te sve to zajedno: neovisnost cijele stvari od uhodane kinematografije, njezinih stajaćih lica i predrasuda, nevezanost za sustav, životnu neponovljivost: film kao ljubavnu avanturu.

B. DOCUMENTARY: DOCUMENTARY EXPERIENCE

Hrvoje Hribar

The Real, The False, The Caught

UDK: 791.43-92

Recalling John Flaherty's testimony about the creation of the famous documentary *Nanook from the North*, in which Flaherty freely 'manipulated' Nanook and his 'catch', Croatian director Hrvoje Hribar contemplates on the nature and purpose of documentary. He talks about his experiences and reflections applied in the filming of his film *There was once...* (Bil jedon) about the exploits of fishermen from the island of Vis. Story about a man who sailed out as Don Quixote and sailed in as king happened rather recently, so that the adventure was re-enacted with most of the original protagonists. Since the plot of the film involved fishing for moody fish, great parts of film turned out to be excitingly realistic. Other scenes were strictly acted as in some low budget neo-realist movie. The author was able to feel how it is to decide freely on the questions of production, direction and narration alike. He felt released from the bonds of traditional cinema, its stale faces and prejudices, he broke off from the system and inhaled life in all its uniqueness: an experience of film equalled to love affair.

Katarina-Zrinka Matijević Veličan

Zašto biti dokumentarist?

UDK: 791.43-92:778.53

Autorica, istaknuta redateljica dokumentarnih filmova, pita se zašto uopće narušavati nečiju privatnost? Razmatra različite pokušaje teorijskih odgovora na to pitanje na osnovi važnosti izbora teme i pripreme snimanja, probleme autentičnosti, istinitosti i etičnosti, ističući svoja iskustva i proble-

Katarina-Zrinka Matijević Veličan

Why make documentaries?

UDK: 791.43-92:778.53

The author of the text, esteemed director of documentary films, questions why should we invade someone's privacy in the first place? She considers different attempts of theoretical responses to that question in view of the choice of the subject and preparations for the shooting. She discusses the

me pri snimanju nagrađivanoga dokumentarnoga filma *Dvoboj* (*The Duel*), u kojem majka hrani dijete, a obrađuje i problem dokumentarnoga filma u eri digitalnoga videa. Konačno daje jedini mogući odgovor na pitanje s početka; narušavati nečiju privatnost treba jer *u tome ima nešto privlačno!* Kada prodrete u nečiju privatnost, i to još kamerom, taj čin traži od vas mnogo više od toga da budete profesionalac, traži da budete human, pažljiv, osjetljiv, pozitivan, traži od vas svu vašu energiju. Snimati nečiji privatni život znači susresti se s tom osobom na poseban način.

Silvestar Kolbas

Dokumentarni film — do kraja ili što snimatelj može reći o Životu na svježem zraku

UDK: 791.43-92:778.53

Koristeći svoje snimateljsko iskustvo i zapažanja sa snimanja dokumentarnog filma *Život na svježem zraku*, autor uspoređuje rad i rezultate televizijskih (HRT) dokumentarnih produkcija s nezavisnim produkcijama *epskih dokumentaraca,* filmova snimanih u dugom vremenskom periodu. Najprije analizira bitne odrednice HRT dokumentaraca, osvrćući se na produkcijska ograničenja, slikovni standard, te na standardni angažman snimateljskih ekipa. Ustvrđuje da proizvodni standard rezultira pretencioznim i ukočenim izlagačkim stilom, te zapaža da standard slike, kao nekakva garancija kvalitete, ponekom filmu daje lažni dignitet.

Za razliku od televizijskih produkcija, snimanje *Života na svježem zraku* predstavlja slobodan izbor autorskog tima, a ne njihovu radnu obvezu. Zato je njihov pristup entuzijastički i beskompromisan, no time i »nezanatski« i »neprofesionalan«. Autor upozorava na iznimnost ovakvih filmova i njihovo neuklapanje u produkcijske sustave.

Nadalje upozorava na nesebičnost u obavljanju radnih zadataka: svaki član ekipe nije (kao inače) fokusiran isključivo na svoj posao — ovakve produkcije traže univerzalne film-makere.

Digitalni video smatra idealnim medijem za ovu vrstu posla, jer omogućava visok radni komfor i (relativno) diskretan postupak snimanja. Navodi i pravila snimateljskog ponašanja koja omogućuju »nezamjetnost« kamere i onda kad ljude snima iz blizine.

Unatoč planiranju sadržaja i izgleda filma, autor smatra da je vizualni stil filma više odredila izabrana procedura snimanja nego početna koncepcija. Dalje navodi da je razlika slike HRT dokumentaraca i ovog filma u stupnju poštivanja slikovnih standarda. Staje u obranu slikovnih nesavršenosti, koje potvrđuju vjerodostojnost snimanih zbivanja, a nekritičnu težnju savršenstvu smatra strukovnom zabludom. Zanatske nesavršenosti u ovom su filmu nastale uslijed snimanja u dugom vremenskom periodu, ekstremno velike količine materijala i *inflacija slike*, no i težnje da se ulove prirod-

problem of authenticity, fidelity and ethics on the basis of her own experiences and problems encountered at the shooting of the award winning documentary *The Duel,* in which a mother feeds her child. She also addresses the problem of documentary film in the era of digital video. Finally, she gives the only possible answer to the question from the beginning; we should invade other people's privacy because it is intriguing! When you invade someone's privacy with a camera, you have to be more than purely professional; you have to be human, considerate, sensitive and positive. You have to invest your energy. Filming someone's private life is a way to get to know the person in a very special way.

Silvestar Kolbas

Documentary Film — Until The End Or What Can A Cameraman Say About Life In Fresh Air

UDK: 791.43-92:778.53

Based on his experience as a director of photography and the observations made at the shooting of the documentary film *Life in Fresh Air,* the author compares the work and results of television productions with independent productions of *epic documentaries,* films shot over a long period of time. He begins by analysing crucial points of reference of HRT documentaries, considering the limitations of the production, pictorial standard and the standard involvement of film crews. He concludes that production results in pretentious and stiff presentational style, and notices that visual standard, as some sort of certificate of quality, give some films phoney dignity.

Contrary to the television productions, the shooting of *Life in Fresh Air* was a free choice of the auteur team, not a task. Therefore, their approach was full of enthusiasm and quite uncompromising, which made it appear 'unprofessional' and 'an outcast of the trade'. The author pinpoints the exclusivity of such films and their disengagement from the systems of production. He goes on to stress the unselfishness in working practice: members of the team were not (as is normally the case) focused exclusively on their jobs — such productions ask for universal filmmakers.

He finds digital video to be the ideal medium for this kind of work because it allows for great working comfort and a (relatively) discreet shooting procedure. He lists rules for cameramen's behaviour that make the camera 'invisible' even when shooting a close-up. Although they planned the content and the appearance of the film, the author thinks that shooting procedure was conditioned by the visual style of film rather than by the initial concept. He also states that the difference between the picture of a public TV documentary picture and this film lies in the degree of acceptance of norms. He defends the imperfections in film, claiming that they verify the fidelity of footage. Uncritical aspiration to perfection he discards as a misconception of film trade. The imperfections of this film arose from the long period of shooting, an enormous quantity of footage and the *inflating*

ne reakcije ljudi. Autor smatra da smanjenje tehničkog angažmana na snimanju doprinosi opuštenijoj komunikaciji sa snimanim ljudima, te time pomaže općoj kvaliteti filma. Uočava važnost socijalne spretnosti snimatelja, te njegovu pojačanu koproducentsku i koredateljsku ulogu. Konačno razumijeva zašto ja na dokumentarnom filmu poželjno praktično autorstvo (redatelj, snimatelj) u jednoj osobi.

Zoran Tadić

Zapisi s putovanja

UDK: 791.43-92(497.5)

Autor teksta, istaknuti redatelj dokumentarnih filmova, opisuje svoja prva dokumentaristička iskustva, opisujući i zašto je velik dio njegova opusa vezan uz Dalmatinsku zagoru. TV-dokumentarca *Seoske učiteljice* iz 1969. godine. trebao je biti polsatni no na kraju je snimljen jednosatni film, na kojem je Tadić stekao važna iskustva. Primjerica, učiteljica iz Ramljana koja je tijekom priprema održala neuspjeli sat pred ekipom kasnije (tijekom snimanja) bila je jako napeta i nije se mogla otvoriti a jasno je da bi bez priprema bila spontanija. Potom, ekipa je napravila veliku grešku jer je, nakon snimanja intimne ispovijedi, drugu učiteljicu ostavila samu, dok su se svi sjatili oko ekrana na kojem su pregledavali materijale, a dokumentarist mora imati obzira prema ljudima s kojima surađuje, koji pristaju otvoriti svoj život njegovoj ekipi. Autor nadalje opisuje kako je raščišćavao probleme filmskoga autorstva radeći s televizijskim uredničko-scenarističkim pogonom te ističe različitost reakcija gledatelja na filmove i TV emisije snimljene o njihovim mjestima. No neki od »Zapisa s putovanja« snimljeni su u Zagrebu, jer se ni otputovati ne mora a da bi film bio zapis s putovanja. Povremeno se čovjek zaustavi, zabilježi nešto kamerom. Pa putuje dalje. Do kraja. Autor potom obrazlaže iskustva stečena pri snimanju i nakon prikazivanja filmova *Zadnja pošta — Muć*, *Druge* i *Pletenice*.

Petar Krelja

Mali oglasi — ili (ne)uhvatljivost dokumentarca

UDK: 791.43-92(497.5

Veći dio kritičarske generacije 1960-ih (Peterlić, Tadić, Ivanda, Kurelec) težio je režiji igranoga filma. Autor teksta uporno je davao prednost pisanju kritika i eseja. Vrijeme šezdesetih bilo je poletno, entuzijazam kritičara podupirao je bogat program američkih i europskih filmova na repertoaru kina, a i filmsku scenu oživljavali su svjetski razglašeni zagrebački animirani filmovi, eksperimentalisti i festival GEFF-a, socijalno probuđeni dokumentarac i igrani filmovi na razini svjetskih. Okupljalištu kritičara u zagrebačkoj kavani Korzo, gdje je predsjedavao kritičar Vladimir Vuković, ubrzo su se pridružili i tadašnji dokumentaristi (Sremec,

of the picture, but they are also a result of the attempt to catch natural reactions.

The author decides that a decrease in technical engagement in filming contributes to a more relaxed communication with the protagonists and thus improves the quality of film in general. He signals the importance of director's social skills and his role as co-producer and co-director. In conclusion, he states that documentary film asks for practical authorship (director and cameraman) in one person.

Zoran Tadić

Travelling Notes

UDK: 791.43-92(497.5)

Author of the text is a renowned director of documentary films. He describes his first documentaristic experiences, explaining why a large portion of his opus is linked to Dalmatian Zagora. TV documentary *Village Teachers* (1969) was first planned as a half hour film, but eventually turned into an hour and a half long documentary. It was an enlightening experience for Tadić. For example, a teacher from Ramljani, after her unsuccessful first lecture in front of the crew, acted very tense during the actual shooting and could not open up. It was quite obvious that she would have been much more spontaneous without any preparations. Furthermore, after having filmed an intimate confession of the teacher, the crew left her sitting alone while they all gathered around the camera to see the footage. Obviously, a documentarist has to be considerate with the people he films because they have agreed to reveal their lives to his crew. Tadić goes on to explain how he dealt with the problems of film authorship on television and points to different viewer reactions to films and TV shows about their hometown. Some of the *Travelling Notes* were shot in Zagreb because one does not have to travel in order to write a travelling notes. Sometimes one stops, catches something with his camera, and keeps on going. Till the end. Tadić concludes with his experiences acquired during the filming and screening of his films *Last Mail — Muć, Others and Plaids*.

Petar Krelja

Newspaper Adds — A Documentary Story

UDK: 791.43-92(497.5

Most of the critics of the 1960s (Peterlić, Tadić, Ivanda, Kurelec) aspired to direct motion pictures. The author of this text, on the author hand, favoured criticism and essays about films. The sixties were enthusiastic years. Cinema repertoire was bursting with American and European films supported the critical zeal. The film scene was revived by the internationally famous Zagreb School of Animation, experimentalists and the GEFF festival, a presentation of socially conscious documentary and motion pictures of worldly quality. The critics' circle presided by the critic Vladimir Vuković whose members gathered at the Zagreb

Marjanović, Golik, Gluščević, Babaja, Papić). Među njima bio je i Galić, koji je na temelju svojih dojmljivih dokumentaraca dobio prigodu snimiti igrani film *Crne ptice*. Pozvao je Krelju da zajedno dorade scenarij, pa iako je priča vapila za kudikamo iskusnijim scenaristima od njih dvojice, rad na filmu 'dotaknuo' je i Krelju. Isključivo kritičarsko opredjeljenje dodatno je bilo poljuljano pozivom Peterlića da on, Tadić i Krelja zajedno napišu scenarij za film koji bi Peterlić režirao (*Slučajni život*). Nakon seansi u podstanarskim sobama film je poslije realiziran u malom tek osnovanom poduzeću FAS. No, usred te scenarističke usredotočenosti na igrani film Krelji je pala na um ideja za dokumentarac — o *Večernjakovim Malim oglasima*. On i supruga ionako su ovisili o oglasima, jer su po njima tražili stanove kad bi izgubili podstanarski smještaj. Problem je bio kojem se tipu oglasa prikloniti. Rješenje je našao u ideji — »*dokumentaristički uvjerljivo dokazati kako mali oglasi — inače tako nalik kakvom ravnodušnom stroju za faširanje kriški života — zrcale razmrvljeni totalitet čovjekova života, osobito onu problematičnu i tjeskobnu stranu njegove uvijek upitne egzistencije*«. Scenarij za film *Ponude pod broj* dan je komisiji na procjenu i bio prihvaćen, odobrena mu je subvencija. Doduše smanjena, jer da je riječ o nepoznatu početniku. Priprema za snimanje podrazumijevala je iščitavanje sile oglasa. Problem je bio i u pristupu snimanju: »*da li otići na neke adrese puno prije snimanja, bez kompletne ekipe i pokušati ponešto unaprijed saznati, dogovoriti, čak štogod 'prirediti' ili se radije prikloniti drskoj prepadničkoj praksi gerile, nenajavljeno banuti u nečiji život i 'snimiti ga' prije no što se — taj život — stigao snaći i mimikrijski prerušiti?*«. Kritičarsko iskustvo u analitičkom pisanju o filmu nije baš moglo pomoći. Odlučio se na metodu nenajavljena 'zatjecanja' ljudi koji objavljuju oglase u njihovim stanovima. Tek, mala tročlana ekipa (snimatelj Branko Bubenik, Vesna Krelja i sam Krelja), nije odmah krenula u stanove, nego je, prvoga dana snimanja, pratila postupak predaje oglasa, njihova tiskanja i kolportiranja novina. Drugoga dana krenuli su u stanove. Opet se javilo pitanje pristupa: što prvo reći, a da ti ljudi ne zalupe vratima; da li odmah krenuti s ekipom i snimanjem, ili prvo pitati za dozvolu da ekipa dođe. Izabrali su ovo prvo, da se dođu dogovoriti bez opreme. No, iako su bili susretljivo dočekivani, susreti su bili neuspješni. Ili nije bilo ljudi koji su dali oglase, ili su im priče bile nezanimljive, daleko od osnovne ideje vodilje scenarija. Nakon kriznoga samoispitivanja, odlučili su krenuti za onim oglasima koji se pričvršćuju po drveću i stupovima grada. Oglasi najsiromašnijih. Uz niz ponovnih neuspjeha, bolni susret s bogaljem, koji je pristao da ga se snima, ali je pitao »*od kakve im je to koristi*« uzrokovao je sljedeću krizu. S tijekom noći donesenom odlukom da prekine besmisleno snimanje Krelja je otišao tu odluku obznaniti svojem kritičarskom krugu oko stola Vladeka Vukovića, da odmah predusretne ogovaranja i likovanje redatelja nad neuspjehom kritičara kad se on ogleda u radu na filmu. Hladna reakcija Vladeka Vukovića, i nepridavanje pozornosti društva, navela je Krelju da razmisli o boljim pripremama. Kako je Peterlić počeo snimati svoj film, Krelji je ponudio da bude asistent, i on je to prihvatio, promatrajući funkcioniranje ekipe i pojave upletanja dokumen-

café Korzo soon gained new members — contemporary documentarists (Sremec, Marjanović, Golik, Gluščević, Babaja, Papić). Galić joined in too. Due to his impressive documentaries, he was given a chance to film a feature film *Black Birds*. He asked Krelja to work with him on the script. The story craved for much more experienced scriptwriters than were those two, but this experience 'touched' Krelja. His commitment to criticism was further shaken up by Peterlić's idea that Tadić, Krelja and himself should write a script for the film that Peterlić would direct (*Accidental Life*). After several meetings in rented apartments, the film finally came to life in a small, new company called FAS. However, in the midst of the overall obsession with motion pictures, Krelja got an idea for a documentary — about small adds from the daily newspaper Večernji list. He and his wife were frequently changing apartments so that they were reading those adds on daily basis. The question was which adds to choose. The idea finally formed — 'they will try to prove in a documentary manner that small adds — like some senseless machine for slicing life — reflect the shattered totality of one's life, especially the problematic and miserable aspect of the individual's questionable existence'. The script for the documentary *Replies to the Number...* was put before the reviewing board for evaluation and was accepted. The film obtained funding. Of course, smaller amount than was usually given because the author was an unknown beginner. The preparation for filming consisted in going through tons of adds. The approach to filming presented a problem: should they visit people before the shooting, without the crew and try and work something out in advance or go for the 'attack them unprepared' tactics, turn up unexpectedly in someone's life and shoot before it — the life — had time to put up a façade? His former experience of a critic was not of much help. He opted for the method of unexpectedly appearing at the door of people who advertised in the newspapers. A threesome crew (cameraman Branko Bubenik, Vesna Krelja and Krelja himself) first started by filming the procedure of turning in adds, publishing and distribution of newspapers. On the second day they set out to visit the advertisers. Soon they encountered their first problem: how to make people listen to them instead of shutting the door in their faces. Should they knock at the door with the camera ready for action or should they ask for permission before filming? They decided to talk to people first without the gear. Although people received them nicely, the meetings were unsuccessful. Those who advertised were not at home, their stories were uninteresting, or simply had nothing to do with the idea of the script. After some self questioning, they went after the adds posted on trees and lamp-posts. The adds of the poor. This resulted in another series of failures and a painful encounter with an invalid who agreed to be filmed but was somewhat confused with the use of it all. The project was in crisis. After a night of deliberation, Krelja decided to abort the pointless filming and went straight to the critics' circle to inform them of the news so as to prevent any gossip and rejoicing of directors over the critic's failure to make a film. Vuković's rather cold reaction and the disregard of the circle made Krelja think about prepar-

tarnog u igrani okvir. Po dovršenju snimanja Vesna i Petar bacili su se na traganje za onim oglasima koji su naslućivali išta zanimljivo. Pronašli su mladića koji traži stan, djevojku koja traži glamurozan posao i majku s djetetom koja traži 'životnog partnera'... i odlučili ih snimateljski pratiti u mješavini 'igranog' praćenja u njihovu traganju za stanom, poslom i partnerom te dokumentarnog zatjecanja različitih situacija. Tijekom snimanja Krelju je zateklo snimateljevo opažanje da sve vrijeme zahtjeva srednje planove, da nema bližih ni krupnih, a Krelja nije znao procijeniti da li je to dobro za film ili nije. Činjenica je da je srednji plan tada bio dominantan u dokumentarcu, a krupni su se nalazili samo u eksperimentalistički rađenim dokumentarcima. Montaža s Katjom Majer tekla je usporeno, gospodski komotno, s mnogo priče, što je ugrožavalo Kreljinu želju da intenzivno radi na materijalu. Na obaveznoj kolaudaciji, koja je rađena na temelju ne posve dovršena, radnog materijala, bio je prisutan samo Branko Bauer, član komisije koja je odobrila scenarij. Odgledao je šutke radni materijal, potom odlučno rekao da je film onakav kakav je očekivao, i dao diskretne sugestije o daljem montažnom dotjerivanju. Kako je film bio snimljen na 16mm filmu, trebalo ga je prebaciti na 35mm da bi se mogao prikazivati u kinima. To se nije moglo u Zagrebu, ali se Bubenik raspitivao i ustanovio da se može u beogradskom Zastava filmu. Film je imao premijernu projekciju kao predigra igranom filmu u zagrebačkom kinu Kozara. *Ponude pod broj* pridružile su se nekim drugim prihvaćenim ostvarenjima kritičko-redateljskog kavanskog kruga (Tadićevim *Drugama*, Papićevim *Lisicama*, Ivandinoj *Gravitaciji*). Činilo se da je toj im je 'krenulo'. No, vremena potom nisu bila odveć naklonjena filmu, osobito ne kritičkim dokumentarcima. Politička represija na početku sedamdesetih usporila je proizvodnju i mnoge cenzorski pogodila. No s vremenom, osobito gledano s 35-godišnje retrospektive, mnogi su se od kritičara iz šezdesetih našli u 'panteonu' hrvatskoga filma.

ing better. When Peterlić started filming his film, he offered Krelja to be an assistant. Krelja accepted and closely watched the way in which the crew functioned and how documentary elements incorporated in the framework of a feature film. When the film was finished, Vesna and Petar started to look for adds that sounded interesting. They found a young man who was looking for a flat, a girl looking for a glamorous job, and a mother with a child searching for a 'life partner'... The pair decided to follow them with camera in a mix of 'acted' pursuit of a flat, job and a partner, and a documentary account of particular situations. During the filming, cameraman hinted that Krelja insisted on medium shots and avoided close-ups. Krelja was not really sure whether that was good or bad. The fact was that medium shot was predominant in documentaries of that period, while close-ups could be found only in experimental documentaries. Editing with Katja Majer took a lot of time. She worked slowly, was rather relaxed and talked a lot which opposed Krelja's wish to work on the material intensely. At the obligatory authorisation screening Krelja presented a yet unfinished version of film. Branko Bauer, member of the board that had approved the script, was the only viewer. He watched the footage silently, then decidedly said that it was not what he had expected and gave discrete suggestions about what should be redone. Since film was shot on 16mm it had to be transferred to 35mm so that it could be screened in cinemas. There was no such possibility in Zagreb, but Bubenik found out that it could be done in Belgrade Zastava film. The premiere took place in the Zagreb movie theatre Kozara before the screening of that evening's feature. *Reply to the Number...* was accepted with some other noted works by the authors from the café circle (Tadić's *Others,* Papić's *Handcuffs*, Ivanda's *Gravitation*). It seemed that things were starting to happen, but the following years did not favour film, especially critical documentaries. Political repression slowed down the production at the beginning of 1970s and many were affected by censorship. In time, however, especially from today's perspective, many of the 1960s critics found their place in the 'pantheon' of Croatian film.

OGLEDI IZ NOSTALGIJE

Joško Marušić

Razumjeli smo se, domine...

Aleksandar Marks (1922-2002)

UDK: 791.44.071.1 Marks, A.
791.43-252(497.5)

Autor teksta, poznati hrvatski animator i redatelj crtanih filmova, prisjeća se nedavno preminula klasika zagrebačke škole Aleksandra Marksa. U doba kada je kao mlad umjetnik bio na vrhuncu samopouzdanja, Marušić je sreo Marksa, koji mu je prorekao skori kraj svijeta i rasap svih vrijednosti, a kada se neko od njegovih crnih predviđanja ne bi ispunilo (npr. kada je Marušićevo *Riblje oko* postiglo međunarodni uspjeh ili kada je Krešo Zimonić postao pravi ugledni au-

ESSAYS IN NOSTALGIA

Joško Marušić

We Understand Each Other...

Aleksandar Marks (1922-2002)

UDK: 791.44.071.1 Marks, A.
791.43-252(497.5)

A well-known Croatian animator and director of animated film Joško Marušić recalls recently deceased classical artist of the Zagreb School, Aleksandar Marks. Marušić met Marks when Marušić was a young artist full of enthusiasm. Marks predicted the end of the world and destruction of all values. When some of his predictions did not come true (when Marušić's *Fish Eye* became an international success or when Krešo Zimonić became a renowned author) he saw

tor), Marks bi i to protumačio kao argument predstojećega kraja. Na takav je stav vjerojatno utjecalo i njegovo iskustvo pri liječenju tuberkuloze, a htio je samo da ga svi puste na miru, pa je sa ženom rano otišao u starački dom. No, bio je i uglađeni gospodin; strastveno je volio likovnu umjetnost. U vrijeme nesvrtana balansiranja između dva ideološka bloka, zagrebački autori rado su pružali traženu ideološku poruku o nesvrtanosti i malome čovjeku, često izbjegavajući istraživanja u različitim tehnikama i formama, zbog čega je zagrebačka škola zapravo i propala. Ipak, među pedesetak istinskih klasika škole nalaze se i Marksova *Muha* i *Mrav dobra srca* te cjelokupna filmografija koju je realizirao s Mimicom. Po odlasku u mirovinu nije više htio raditi na animaciji, između ostalog i zato što je taj medij zapravo kočio njegovo razvijanje vlastite likovne osobnosti. Aleksandar Marks u našoj je animaciji doista od prvih njezinih dana, no preskočio je strip, pa se poslije jako divito te skrbio o učincima karijere jednog od najgenijalnijih naših strip-crtača Mirka Ilića. Autor ne pamti postupak Mimičine režije, no filmovi koje je radio s Marksom svjedoče o fenomenalnom tandemu, a u godinama što su slijedile nastao je i originalan autorski tandem Aleksandra Marksa i Vladimira Jutriše.

it as an argument in favour of the impending end. His attitude was probably greatly influenced by the treatment of tuberculosis that he had to undergo. All he wanted was that everyone left him alone so he and his wife moved to a retirement home at an early age. Still, he was a distinguished gentleman who passionately loved painting. Lingering between two global ideological blocks, Zagreb authors eagerly transferred the ideological massage of the small individual and nonalignment. They also avoided experimentation with techniques and forms, which eventually led to the decline of the Zagreb School. Still, among the fifty true classics of the school stand Marks' *Fly* and *The Goodhearted Ant*, along with his whole filmography shot with Mimica. Once retired, he no longer worked on animation because it was an obstacle to his development as a painter. Aleksandar Marks was involved in animation from its very beginnings in Croatia, but he skipped the era of cartoons. That was the reason why he greatly admired and worried about the career of one of our most ingenious cartoonists, Mirko Ilić. The author does not remember the procedures of Mimica's directing, but films done with Marks prove that they were an exquisite team. In the following years another team paired up, that of Aleksandar Marks and Vladimir Jutriša, a very distinctive animator.

LJETOPISOV LJETOPIS

Daniel Rafelić

Kronika

Autor izvješćuje o najbitnijim događajima u hrvatskoj kinematografiji u razdoblju od izlaska prošloga broja časopisa

CHRONICLE'S CHRONICLE

Daniel Rafelić

The Chronicle

The author writes about the most important events in Croatian cinema since the last issue of the magazine.

FESTIVALI

Diana Nenadić

Bez buke, prašine i bijesa

34. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva, Split, 22-24. studenoga 2002.

UDK: 791.43.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43.077"2002"

U nostalgičnoj sjeni programa kratkih filmova splitskoga majstora eksperimentalnog filma Ivana Martinca i slavljeničkoj atmosferi pedesetogodišnjeg Kinokluba Split, 34. revija hrvatskoga filmskog i videostvaralaštva u Splitu predstavila je izbor recentne godišnje produkcije neprofesijskoga filma u kojem se uočavaju neki novi trendovi. Kvantitativna zastupljenost i kreativni doseg svjedoče da dokumentarizam u neprofesijskom svijetu više nije 'lokalna' pojava, nego vrsta koja je produkcijski prisutna u gotovo svim aktivnim kinoklubovima. Dokumentarac je metodološki razgranatiji, tematski nešto bliži svome vremenu, ako ne i naraštaju svojih autora, ponegdje (pre)ozbiljan i (socijalno, politički ili jednostavno humanistički) angažiran, mjestimice i djetinjasto zaigran, ironičan ili subkulturalno 'nabrijan', a rjeđe kon-

FESTIVALS

Diana Nenadić

No Sound, Dust or Fury

34th Revue of Croatian Film and Video, Split, 22-24 November 2002

UDK: 791.43.077(497.5)"2002"
061.7(497.5 Split):791.43.077"2002"

34th Revue of Croatian Film and Video in Split took place in the shadow of the short film program by the master of experimental film Ivan Martinac and the celebration of the 50th anniversary of the Cine Club Split. It presented a choice of last year's non-professional film production, which announced some new trends. The number of documentary films and their creative level were a proof that documentarism in non-professional world is not just a 'local' occurrence, but a genre present in the production of all active cinéclubs. Documentaries were methodologically more elaborate, thematically closer to present times, or even to generations of their authors. They were sometimes too serious and (socially, politically or simply humanistically) engaged, and sometimes playful, ironic or sub culturally 'worked up'.

ceptualan, u nekim segmentima i edukativan. Eksperimentalni dokumentarizam, koji je osobito cvao u zlatno doba kinoklubova i pupajuće domaće avangarde, ustupa mjesto drukčije raspoloženim autorima i pitkijim eksperimentalnim inačicama, primjerice fabularnoj i žanrovskoj (*Kuća lutaka* Gorana Škofića), ali s vitalnim strukturalnim i apstraktnim ogrankom (*Zozara* Matka Burića). No, osjeća se izostajanje intimizma, koji je, osobito u videoradovima autorica, obilježio i osvježio nekoliko prethodnih revija.

Umjesto varaždinske Vanime i čakovačkog ŠAF-a, stvaralački dvoboj u animaciji preuzeli su animatori iz Zaprešića, koji njeguju računalnu animaciju i geg-minijaturu te autori iz Karlovca, skloniji starijim tehnikama, osobito crtežu. Igrani je film u produkcijskoj i kreativnoj krizi. Malokoji se autor uopće odlučuje na fabuliranje ili se to događa tek u kategoriji jednominutnoga filma, populariziranoj požeškom revijom. Jedna minuta postala je prevladavajućom normom u igranoj produkciji, a s njom dosjetka i vic, koji su posve istisnuli složenije fabuliranje.

They were more rarely conceptual, and in some segments even educational. Experimental documentary, which particularly flourished in the golden years of cinéclubs and budding domestic avant-garde, featured some new authors and more flowing experimental versions, for example narrative and generic (*House of Dolls* by Goran Škofić), or versions with vital structural and abstract line (*Zozara* by Matko Burić). However, one felt a lack of intimism, which was a refreshing quality, especially in the works of female authors at some of the previous reviews.

Instead of Vanima from Varaždin and ŠAF from Čakovec, creative duel in animation overtook the animators from Zaprešić, who work on computer animation and gag-miniature, and the animators from Karlovac, inclined to older techniques, especially the drawing. Motion pictures are going through production and creative crisis. Very few authors decided to create a story, furthermore, most of those belonged to one minute film category, popularised through the Požega Cup. One minute became the dominating norm in motion picture production, accompanied by joke and wisecrack, which completely pushed out any more elaborate storytelling.

REPERTOAR

Filmski kritičari pišu o novitetima na kino-repertoaru te na video i DVD tržištu

FILM REPERTOIRE

Film critics write about new titles at the cinema repertoire and on the video and DVD market.

ARHIVISTIKA I RESTAURACIJA

Mato Kukuljica

Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke (1995-2002)

UDK: 791.44:7.025(083.9)

Autor razmatra stanje hrvatske filmske baštine te na temelju iskustava europskih filmskih arhiva obrazlaže primjenu fotografskokemijske metode zaštite, restauracije i rekonstrukcije hrvatske filmske baštine. Riječ je o zaštiti i restauraciji temeljnih filmskih vrsta: animirani filmovi Zagrebačke škole crtanog filma (1954-1985), dugometražni igrani filmovi (1945-1985), te dokumentarni filmovi (1945-1985). Budući da je filmsko gradivo iz pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina bilo čuvano u spremištima producenata s visokom vlagom (80 % RV), podvrgnuto velikim temperaturnim razlikama (ljeti do 30° C, a zimi oko 5° C) došlo je do teških oštećenja filmska vrpce zbog acetatne podloge filmske vrpce *(vinegar syndrome)*. Najčešće su pojave, osim gljivica, deformacija filmske vrpce, sužavanje perforacija, razdvajanje emulzije od filmske osnove. Poseban je problem nepravodobna izradba zamjenskoga izvornog filmskog gradiva od strane producenata, pretjerana uporaba originalnog filmskog gradiva. Budući da je filmska vrpca iz tog razdoblja nekvalitetna i nestabilna, dolazi do gubitka boje, oštrine,

ARCHIVES AND RESTAURATION

Mato Kukuljica

The Project Of Protection, Restoration And Reconstruction Of The National Film Collection (1995-2002)

UDK: 791.44:7.025(083.9)

This study discusses the state of Croatian film heritage and, based on European experiences, explains the method of photographical-chemical protection, restoration and reconstruction of film footage. The intention is to protect the most important film genres: animated films of the Zagreb School of Animation (1954-1985), feature films (1945-1985), and documentary films (1945-1985). Film footage from the '50s, '60s and the '70s was kept in the storages of production studios, usually in the conditions of high humidity (80% RV) and subjected to significant temperature fluctuations (30 degrees in the summer, and 5 in winter). The footage was also badly damaged mostly due to the vinegar syndrome. Besides fungi, footage was exposed to deformations of film tape, narrowing of the perforations, separation of the emulsion from the film base. Another problem was belated production of replacement material on the part of producers, which resulted in overuse of the original film footage. Since film tape from that period was quite unstable

kontrasta. Autor na pojedinačnim primjerima zaštite filmskoga gradiva pokazuje sve potrebne mjere u pripremi tako teško oštećena filmskog gradiva, detaljno analizira 'slučaj' svakog filma te donosi zaključke o ostvarenima rezultatima primjenom navedene metode. Ovaj rad prvi je te vrste u nas, a osim informativne ima i edukacijsku funkciju za filmske arhiviste te stručnjake koji se bave problemom zaštite ne samo filmskoga nego i fotografskog i ostalog audio-vizualnog gradiva.

and of poor quality, it soon began to lose colour, sharpness and contrast. The author uses specific examples of protection to demonstrate all necessary measures for the reparation of such badly damaged footage. He analyses the 'case' of each film in detail, and concludes with the results obtained from the usage of this particular method. This essay is the first of its kind in Croatia. It offers many useful information and serves as an educational tool for film archivists and experts who deal with the problem of protection of film, photographic and audio-visual material.

U POVODU KNJIGA

Igor Tomljanović

Analize klasika

UDK: 791.43(091):7.072(048.1)

Autora kritike malko je iznenadila knjiga *Studije o 9 filmova*, jer je od Peterlića očekivao malko ambiciozniji projekt od zbirke eseja. No, već prvi tekst, o filmu Fritza Langa *M*, demantirao je moguću skepsu smještanjem u širi povijesni kontekst, upućivanjem na povijesne izvore recepcije Langovih filmova u Hrvatskoj te opisom karakteristika Langova opusa u cjelini, a uza sve to osobit je naglasak stavljen na inovativno korištenje zvuka. Devet filmova kojima su posvećeni eseji u ovoj knjizi obuhvaćaju razdoblje od 1931. do 1968, središnju fazu povijesti filma. Prvih je pet studija posvećeno filmovima iz klasičnoga doba filma (*M, Pravilo igre, Građanin Kane, Vertigo, Rio Bravo*), a sljedeće četiri modernističkim filmovima (*Do posljednjeg daha, Prošle godine u Marienbadu, Osam i pol, 2001: Odiseja u svemiru*). Peterlić svakom filmu prilazi na specifičan način, fokusirajući se na segment koji mu se čini posebno zanimljivim — zviždanje u filmu *M*, odnos znanstvenog i fantastičkog u *2001: Odiseji u svemiru*, itd., a ne libi se od upuštanja u hrabre spekulacije, koje zatim pedantno brani analizom filma i njegovih pojedinih fragmenata — npr. esej o *Vrtoglavici* izbjegava većinu općih mjesta vezanih uz Hitchcockov opus te nudi interpretaciju zasnovanu na analizi subjektivnih kadrova. Peterlićevi tekstovi nisu obvezujući model za kritičare, ali bi trebali biti visoko postavljen uzor, kao i ohrabrenje za nova tumačenja filmskih djela, opusa i stilskih razdoblja.

DISCUSSING BOOKS

Igor Tomljanović

Analysing the Classics

UDK: 791.43(091):7.072(048.1)

The author was a bit taken by surprise by the book *Studies of 9 Films* because he expected Peterlić to make a much more ambitious project than a collection of essays. However, already the first text about Fritz Lang's *M* disarmed his scepticism. Peterlić put the film in a wider historical context, referring to historical sources of the reception of Lang's films in Croatia and the description of the characteristics of Lang's opus in general. He particularly stressed Lang's original use of sound. Nine films analysed in the book encompass the period from 1931 till 1968, central phase of film history. First five essays deal with films of the classical period (*M, The Rule of the Game, Citizen Kane, Vertigo, Rio Bravo)*, while other four discuss modernist films (*To the Last Breath, Last Year in Marienbad, Eight and a Half, 2001: Space Odyssey)*. Peterlić approaches each film in a specific manner, focussing on the segment he finds particularly interesting — whistling in *M*, the relationship of scientific and fantastic in the 2001 Odyssey, etc. He does not refrain from courageous speculations that he meticulously defends with the analysis of the film and its fragments — the essay about *Vertigo* avoids most of general assumptions linked with Hitchcock and offers an interpretation based on the analysis of point-of-view shots. Peterlić's texts are not an obligating model, but should be a high example and an encouragement for a new interpretation of film works, opuses and stylistic periods.

Ivan Žaknić

Modernizam i istina

UDK: 929 Babaja, A.(048.1)

Monografiju o Anti Babaji zasigurno treba pozdraviti te se ponadati da će uskoro i drugi naši redatelji biti ovako opsežno revalorizirani, no zbog velikog broja suradnika postoji opasnost da, umjesto koherentne monografije, dobijemo zbornik radova. Osobito je zanimljiv tekst Ante Peterlića, koji Babaju smješta u kontekst hrvatskoga, jugoslavenskog i europskog filma, s povijesnim omeđenjem zamiranja socrealizma na početku i raspadom socijalizma i jugoslavenske fe-

Ivan Žaknić

Modernism and truth

UDK: 929 Babaja, A.(048.1)

Ante Babaja's monograph is certainly to be welcomed, and we may only hope that other Croatian directors will also be so elaborately revaluated. However, with a large number of collaborators there is always a danger that instead of a coherent monograph we end up with a collection of essays. Ante Peterlić's text is particularly interesting. He places Babaja in the context of Croatian, Yugoslav and European film within a historical frame starting with the decline of

deracije na kraju, odnosno, u europskom kontekstu, od zalaska neorealizma i procvata modernizma do postmodernizma i pobjede holivudske poetike. Hrvoje Turković razrađuje paradoksalni Babajin položaj — cijenilo ga se kao ranog i izrazitog predstavnika 'autorskog filma', ali ga se tretiralo i kao svojevrsnu 'autsajdersku' ličnost. Turković tvrdi da je njegovo poimanje filmske umjetnosti duboko ukorijenjeno u našoj trajno romantizmom obilježenoj 'visokoj kulturi'. Jurica Pavičić raščlanjuje suodnos filmskoga rada Ante Babaje s radom književnika Slobodana Novaka, a Silvestar Kolbas detaljno analizira slikovni stil Babajinih filmova, otkrivajući nam kako je snimatelj (Tanhofer, Pinter, Trbuljak...) Babajin najvažniji suradnik. Priča Irene Paulus o glazbi u igranim filmovima Ante Babaje zapravo je priča o odnosu Babaje i njegova gotovo stalnog suradnika Anđelka Klobučara, no već objavljeni tekstovi Ranka Marinkovića, Nenada Polmca, Mihovila Pansinija i Slobodana Novaka nepotrebno su uvršteni u ovu monografiju, raspršujući njezinu tematsku usredotočenost. Iznimno je, međutim, koristan razgovor koji su s Antom Babajom vodili Damir Radić i Vladimir Sever — najvažniji prinos ovom izdanju. Jedan redatelj, jedanaest autora, izvrsna, no ponešto preopširna monografija — jednorečenični je sažetak ovoga izdanja.

socialistic realism and ending with the dissolution of socialism and Yugoslav federation. Within the European context this historical period comprises the fading of neo-realism, flourishing of modernism, followed by post-modernism, and ends with the triumph of Hollywood poetics. Hrvoje Turković discusses Babaja's paradoxal status — he was noted as an early representative of 'auteur film', while at the same time he was treated as an 'outsider'. Turković claims that his view of film art is deeply imbedded in our 'higher culture' branded by romanticism. Jurica Pavičić analyses the correlation of Babaja's film work with that of the writer Slobodan Novak, while Silvestar Kolbas analyses pictorial style of Babaja's films concluding that the cameraman (Tanhofer, Pinter, Trbuljak...) was Babaja's most important collaborator. Irena Paulus's essay about music in Ante Babaja's films is a story about his relationship with his frequent associate Anđelko Klobučar. Essays by Ranko Marinković, Nenad Polimac, Mihovil Pansini and Slobodan Novak should not have been included in the monograph because they dissipate its thematic unity. Damir Radić's and Vladimir Sever's interview with Babaja, on the other hand, was an extremely useful. One director, eleven authors, an excellent, but somewhat lengthy monograph — is a short summary of this publication.

Ante Peterlić

Slike iz filmske povijesti

UDK: 791.43(091)

Kritika dviju knjiga talijanske filmologinje Matilde Tortora sa svučilišta u Cosenzi. U novije vrijeme povijest filma dobiva na važnosti, a kako su sve jače sumnje u neke stare priče (te kako je sve jača svijest o nepovratnoj izgubljenosti golema dijela filmske baštine), sve se više istražuju sporedni i posredni tragovi filmske povijesti. Nekoć su se, primjerice, uz čokolade prilagale sličice s prizorima iz filmova pa je Tortorina knjiga *Cinema fondente* (2001) dobrim dijelom album u kojem se redaju prizori iz nekada slavnih, uglavnom talijanskih, filmova koji su se prikazivali u zemlji trgovaca čokoladom, u Španjolskoj. Među njima su *Vrt strasti* (Eugenio Perego, 1916), *Fabiola* (Enrico Guazzoni, 1918), *Carnavalesca* (Amleto Palermi, 1918), *Tosca* (Alfredo De Antoni, 1918), *Zaljubljena* (Gennaro Righelli, 1920), kao i jedan film Francisa Forda, brata slavnoga Johna. Knjiga *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905* (2002) nastala je prema slikovnom materijalu koji su proizveli djelatnici filmske tvrtke Pathe, koja je izdavala razglednice s prizorima iz pojedinih filmova, i to u serijama i kolorirajući fotografije, donoseći i kratki tekst koji objašnjava sadržaj prizora, a proizvodila je i identične sličice kojima su se mogli popunjavati albumi. Naslov knjige dolazi od filma *Au Pays noir* (redatelj je Ferdinand Zecca), što bi se moglo prevesti 'u crnoj zemlji', ali i u 'ugljenokopima', pa i 'na dnu' To je vjerojatno prvi film koji govori o teškom životu rudara, a inspiriran je književnim djelom E. Zole.

Ante Peterlić

Images From The History Of Cinema

UDK: 791.43(091)

It is a critical review of two books by the Italian film scholar Matilda Tortora from the university in Cosenza. The history of film has recently been gaining in importance. As old stories and beliefs lose their credibility and the consciousness about the irreparable loss of an immense part of film heritage grows, Tortora offers an analysis of each and every trace of film history. There was a time when, wrapped with a chocolate bar you could also find a picture with a scene from some film. Tortora's book *Cinema fondente* (2001) is much in the same way an album of photographs with scenes from famous, mostly Italian films that were screened in the chocolate country, Spain. Here we find *Garden of Passion* (Eugenio Perego, 1916), *Fabiola* (Enrico Guazzoni, 1918), *Carnavalesca* (Amleto Palermi, 1918), *Tosca* (Alfredo De Antoni, 1918), *Woman in Love* (Gennaro Righelli, 1920), and one film by Francis Ford, brother of the famous John. The book *Au Pays Noir — film Pathé en pochette: 1903-1905* (2002) is based on the visual material created by the company Pathe, which sold postcards with scenes from movies issued in series with colorized photographies and a short text explaining the context of the scene. The company also produced identical stickers for children's albums. The title of the book comes from the film *Au Pays noir* (directed by Ferdinand Zecca), which could be translated as 'in the black land', but also as 'in the mines' or even 'at the bottom'. It was probably the first movie dealing with mine workers' hardships and was inspired by Emile Zola's novels.

TUMAČENJA

Damir Radić

Psiho (Psycho) — verzija Gusa Van Santa

UDK: 791.44.02

Van Santova verzija vjerojatno najslavnijega Hitchcockova filma ušla je u filmsku povijest kao pionirski eksperiment. Želja da se kultni klasik jednostavno preslika, doslovno kopiranje većine kadrova izvornika, postupak je na koji se, koliko je poznato, nikad nitko prije nije odlučio ili ga ostvario. No, Van Sant je u zbilji, od izvornika, uza sve preslikavanje kadrova, radikalno odstupio. Tako je vrijeme radnje premjestio u suvremenost, u 1998. godinu, jer većinsku publiku navodno ne zanima filmska radnja u prošlosti, osim ako nije riječ o filmu povijesnoga žanra pa je već time pokazao koliko je njegov eksperiment podložan kompromisu i stoga reduciran, a problematičan je i njegov izbor glumaca. Krenuvši u projekt s namjerom doslovnoga kopiranja predloška, motiviran težnjom za pionirskim eksperimentom, nije odolio napasti narušavanja strogosti samozadanog postupka, u što pripadaju i 'poetizirajući' dodaci. Miješanje bitno različitih postupaka pokazalo se promašenim, a s onim što je prezentirao Van Sant uglavnom nije ostavio dojam da bi bio uspješniji da se odlučio za uobičajeni, nazovimo ga interpretativni *remake*. Van Santov *Psiho* načelno nije nezanimljiv kao eksperiment, ali u svojoj nepotpunosti i kolebljivosti naposljetku je završio kao blijed poluproizvod koji ne može zadovoljiti nijednu od gledateljskih skupina kojima je bio namijenjen, ni 'elitiste', ni 'trivijalce'.

Marijan Krivak

Filmovi o strancima

UDK: 791.43(436)"199"

Tjedan austrijskoga angažiranog filma (28. listopada do 4. studenog) važan je zbog upoznavanja nama geografski bliske zemlje, koja je s raspadom komunizma postala tranzitna postaja, mjesto dodira kultura, što se vidi i u novijem austrijskom filmu. *Moja Rusija*, Barbare Gräftner, razvija studiju o nesnalaženju i nemogućnosti ljubavi u okružju ciničke bečke sredine (sin protagonistice treba se oženiti ukrajinskom imigranticom koja je bila go-go plesačica). Sjajna kamera, koja snima gotovo uvijek iz ruke, neurotičnim pokretima još više naglašava karikaturalnu afektivnost likova i opće ozračje na granici shizofrenije. *Jugofilm* (1997) Gorana Rebića, iz perspektive dječaka, pripovijeda priču o useljenicima iz bivše Jugoslavije, a temeljni je sukob filma rascijepljenost između hladnoga malograđanskog okružja i prevrućih nacionalističkih predrasuda. Film Floriana Flickera, *Suzie Washington* (1998), priča o učiteljici iz Gruzije koja po svaku cijenu želi dospjeti do Amerike. Ostvarenje Götza Spielmanna *Strankinja* (1999) govori o mladoj ženi iz Meksika koja s prijateljem Nijemcem stiže u Beč kako bi obavili posao s drogom Kada se među njima ponovno budi iskra ljubavi, već je kasno. Nikolaus Geyrhalter autor je postapokaliptičke priče o Čorno-

INTERPRETATIONS

Damir Radić

Psycho — Gus Van Sant's Version

UDK: 791.44.02

Van Sant's version of Hitchcock's probably most famous film entered film history as a pioneering experiment. Nobody has ever tried nor thought of making a perfect copy of any film classic by simply copying most of the original shots. However, in spite of the copying, Van Sant made a radical deviation from the original. He transferred the action of the film in the year 1998 because, apparently, most viewers were not interested in the film in the past, unless it was a historical film. This is the first indication of how much his experiment was a result of compromise and thus greatly reduced. Another problem arose from the choice of actors. Starting with the goal of making a perfect copy and motivated by the idea to achieve a pioneering experiment, he did not resist the temptation to get off the tracks a little and add some 'poetical' elements. Mixing of various procedures turned out to be a failure. Final version leaves us under the impression that he probably would not have been any more successful even if he had opted for the usual interpretative *remake*. Basically, Van Sant's *Psycho* is not totally uninteresting as an experiment, but it is a bleak production that cannot satisfy any of the targeted groups of viewers, neither 'elitists' nor 'trivialists'.

Marijan Krivak

Films About Aliens; Austrian engaged cinema

UDK: 791.43(436)"199"

The Week of Austrian engaged cinema (28 October — 4 November) is quite important for us because it is an opportunity to get to know a country geographically close to ours. Besides, with the decline of communism Austria became a transit area, a place where different cultures meet. This is reflected in recent Austrian film. *My Russia* by Barbara Gräftner develops a study about the inability to cope and the impossibility of love in the cynical Vienna surrounding (protagonist's son is about to get married with an immigrant from Ukraine who used to be a go-go dancer). An excellent hand-held camera with its neurotical movements stresses cultural affectation of characters and the overall atmosphere on the brink of schizophrenia. Goran Rebić's *Yugofilm* (1997) tells a story from a boy's perspective about the immigrants from former Yugoslavia. The main conflict of the film arises from the gap between cold middle-class surrounding and hot nationalistic prejudices. Florian Flicker's *Susie Washington* (1998) is a story about a teacher from Gruzia who wants to reach America at all cost. *Stranger* by Götz Spielmann (1999) talks about a young woman from Mexico who arrives in Vienna with her German friend to do a drug

bilju *Pripyat* (1999), na granici dokumentaristike i nadrealnog. Sasvim sigurno, vrhunac je selekcije film Ulricha Sedla *Pasji dani* (*Hundstage,* 2001), maestralna studija karaktera u šest usporednih priča o stanovnicama južnoga bečkog predgrađa u 'pasjim danima' najveće vrućine, od 24. srpnja do 23. kolovoza. Seidlov film istodobno je studija o austrijskim malograđanskim karakterima u eri sveopće otuđenosti, bezosjećajnosti, nemogućnosti emocionalnog odnosa te iz toga proizlazeće latentne agresivnosti. Gorkoironično ismijavanje vrijednosti austrijskog društva možda je najbolje vidljivo u sekvenci kada jedan od likova sa svijećom u stražnjici biva prisiljen pjevati stihove austrijske himne. Tjedan su zaključili kratki igrani filmovi — forma koja je obilježila uspon naraštaja što svoju afirmaciju stječe potkraj devedesetih (*Ljetni praznici* Antonina Svobode, *Sunčeve pjege* Barbare Albert, *Flora* Jessice Hausner).

job. When they finally fall in love again, it is too late. Nikolaus Geyrhalter is the author of a post-apocalyptic story about Chernobyl — *Pripyat* (1999) A film somewhere between documentary and surrealism. The high point of the selection is definitely Ulrich Sedl's *Dog Days* (2001) a masterful study of character in six parallel stories about the inhabitants of Vienna suburbs during the 'dog days' of unbearable heat from 24 July till 23 August. Seidl's film is also a study of Austrian middle-class characters in the time of overall alienation, cold-heartedness and the inability to achieve an emotional relationship, which results in latent aggressiveness. Bitter-ironic mocking of Austrian values is best presented in the sequence in which one of the characters is forced to sing the Austrian anthem with a candle stuck in his rear. The week finished with short motion pictures — the form that signalled the rise of the generation of the nineties (*Summer Vacation* by Antonin Svoboda, *Sunspots* by Barbara Albert, and *Flora* by Jessica Hausner).

STUDIJE I ISTRAŽIVANJA

Vjeran Pavlinić

Realnost irealnoga — dva prikaza rasapa ličnosti

UDK: 791.43:616.89

Prikaz snova od ranog je filma zaokupljao filmaše. Od Mélièsa naovamo postalo je jasno da je priroda filma koliko u stvaranju privida stvarnosti, toliko i u mogućnosti davanja osobina stvarnosti prividu. Sve što se u danom trenutku nalazi na filmskom platnu zauzima mjesto na nekoj imaginarnoj skali realnosti. Utoliko je i jedno specifično psihopatološko stanje — shizofrenija — svojim osobinama vrlo kompatibilna s naravi i mogućnostima medija filma. Ta se tvrdnja provjerava analizom dvaju filmova modernističkog stila, oba ukorijenjena u nadrealističkoj tradiciji — *Odvratnost/Repulsion*, 1965, Romana Polanskog i *Priviđenja/Images*, 1972, Roberta Altmana. Njihovi autori sindrom shizofrenije rabe da bi putem eksternalizacije unutarnjeg svijeta svojih protagonistica, a uz skretanje pažnje na mogućnosti filma kao takva, progovorili i o utjecaju izvanjskoga svijeta na njih same. ANALITIČKI SADRŽAJ: *Odvratnost/Repulsion*; *Priviđenje/Images*; Autorski pristup; Vizualni stil; Simbolički lajtmotivi; Element djetinjeg; Seksualnost; Zvuk; Umjesto zaključka; Filmografija; Bibliografija.

STUDIES AND RESEARCH

Vjeran Pavlinić

The Reality Of Non-Real — Repulsion, Images

UDK: 791.43:616.89

Dream presentation has always been intriguing for filmmakers. After Méliès it became obvious that the nature of film is the creation of make-believe reality, but it reflects also in the possibility of making appearances realistic. Everything we see on the screen has its place on an imaginary scale of reality. In this sense, schizophrenia — a specifically psycho-pathological condition — is very compatible with the nature and possibilities of film medium. The author validates this statement with the analysis of two modernist style films imbedded in the surrealistic tradition — *Repulsion,* 1965, by Roman Polanski and *Images*, 1972 by Robert Altman. Two directors used schizophrenia in order to externalise inner worlds of their protagonists. Pinpointing the possibilities of film, they also spoke about the influence of the outside world on them. ANALYTICAL CONTENT: *Repulsion; Images*; Auteur approach; Visual style: Symbolic Lightmotives; Childlish element; Sexuality; Sound; Instead of the conclusion; Filmography; Bibliography.

Dejan Kosanović

Da li je bilo filmske umetnosti u Kraljevini SHS/Kraljevini Jugoslaviji?

UDK: 791.43/45(497.1)"1918/1941"

Prije četvrt stoljeća, kad je pisao knjigu *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, (Beograd, 1976), autor je upo-

Dejan Kosanović

Imitation And Creation In Early Cinema In The Southslavic Region

UDK: 791.43/45(497.1)"1918/1941"

Quarter of a century ago, when he was writing the book *An Introduction to the Study of the History of Yugoslav film* (Beograd, 1976), the author stressed the widespread opin-

zorio na prošireno mnijenje kako među filmovima nastalim prije Drugog svjetskog rata nije bilo nekih osobitih dostignuća. Danas, nakon, dugotrajnijeg istraživanja, ispituje opravdanost takva mnijenja. Odredio je, orijentacijski, *filmsku umjetnost* kao osmišljeno i sistematsko korištenje filmskih izražajnih sredstava, kadra i montaže, radi izazivanja unaprijed određenih dojmova, asocijacija i osjećanja u kinogledalaca. Nakon kratka pregleda razvoja filmskog jezika u svijetu, usredotočava se na situaciju u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno, kako je brzo preinačen naziv — Kraljevini Jugoslaviji. Sažeto rečeno — kinematografske su se djelatnosti veoma sporo i neravnomjerno razvijale. Sporo, jer je privredna moć zemlje bila slaba, a država uglavnom nezainteresirana za razvoj domaćega filma i kinematografskih djelatnosti uopće, te je inicijativa za snimanje filmova bila prepuštena pojedincima, osamljenim pionirima filma koji su ulagali trud i novac da bi nešto ostvarili u području kinematografije. Neravnomjerno — jer su pojedini dijelovi nove države imali neke skromne filmske tradicije i razvijeniju kinomrežu (Hrvatska, Srbija, Vojvodina, djelomično i Slovenija), dok su drugi dijelovi u tome pogledu bili kinematografski relativno (Bosna i Hercegovina) ili potpuno zaostali (Makedonija, Crna Gora, Kosovo). Po broju kina i sjedišta prema broju stanovnika međuratna se Jugoslavija nalazila na pretposljednjem mjestu europskih zemalja. S druge strane, usprkos takvu stanju, film, kao najpopularniji oblik zabave širokih slojeva naroda, nezadrživo je prodirao i svakako utjecao na promjene i modernizaciju te zaostale zemlje, djelujući ponajprije u gradskim i ekonomski razvijenijim seoskim sredinama. Nedostajala su dva važna činioca od kojih je zavisio nastanak *nacionalne filmske umjetnosti* — nije bilo organizirane i ekonomski stabilne domaće kinematografije, a samim tim nije bilo ni kontinuirane proizvodnje domaćih (igranih) filmova. Postojali su, jedino, pioniri filma, koji su savladali osnove zanata, entuzijasti koji su gledali strane filmove, koji su pratili što se događa u svijetu filma i koji su u sebi nosili svoje zamisli i projekte, od kojih bi tek poneki i realizirali. Kako je sačuvan samo malen dio filmova, teško je procjenjivati dosege.

Srednji dio teksta prati 28 redatelja, pretežito iz Srbije, Hrvatske i Slovenije, koji su snimali zapaženije filmove te analizira koliki je domet njihova prinosa razrađenijoj filmskoj umjetnosti.

Dokumentarni filmovi, koji su pretezali, bili su pretežito žurnalskoga tipa, filmske kronike koje su pratile i prikazivale kinogledaocima zanimljive dnevne događaje na način na koji su to činili i poznati svjetski filmski žurnali. Statična kamera, dugi kadrovi, opći planovi (daleki i srednji totali), montažni kontinuitet praćenja događaja bez nekih intervencija. Tek u ponekih uočavali su se elementi umjetničke fotografije ili složenije montaže. Što se tiče igranih filmova iz tog razdoblja, ni jedan jedini nije sačuvan, stoga su zaključci o dosezima tek nagađanja. U osnovi i beogradskih i zagrebačkih filmova leži snimljeno kazalište. Inspiracija su bili slični europski filmovi zasnovani na književnim i kazališnim tradicijama, u Beogradu svakako francuskog 'umjetničkog filma' (*film d'art*), u Zagrebu austrijskog 'literarnog filma' (*Literarische Film*). Filmove su realizirali kazališni ljudi, uloge su

ion that there were no significant artistic achievements in the film production in the period before World War II. Today, after a long research, he questions whether that claim was justified. For orientation purposes, he defined film art as planned and systematical usage of film expressive means, shot and editing, for the purpose of eliciting particular impressions, associations and feelings in film viewers. After a short review of the development of film language in the world, he focuses on the situation in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, or as was soon changed — Yugoslav Kingdom. In short, cinema took long time to develop and it was spread unevenly. The process was slow because the country was economically weak, and the government was not interested in the development of domestic film nor cinema in general. Film production was left to individuals, lonely pioneers of film who invested their energy and money to achieve something in the field of film. Production was uneven because certain parts of the new state already had modest film traditions and developed movie-theatre networks (Croatia, Serbia, Vojvodina, and partly Slovenia), while others were mostly (Bosnia and Herzegovina) or completely undeveloped (Macedonia, Montenegro, Kosovo). In comparison with other European countries, as far as the number of movie-theatres and seats per capita was concerned, Yugoslavia was placed at the bottom. On the other hand, despite the circumstances, film as the most popular form of entertainment of the masses irrepressibly pushed its way ahead and definitely influenced the changes and the modernisation of that backward country, primarily towns and economically developed rural areas. For the emergence of the national film art two important factors were still missing — there was no economically stable and organised domestic cinematography, and therefore no continual production of domestic films. There were only pioneers of film who have mastered the basics of the trade, the enthusiasts who were watching foreign films, followed developments in the world of film and conceived their own ideas and projects. Unfortunately, only few have actually realized their ideas. Since only a small portion of those films have survived, it is hard to make any relevant judgement.

The middle part of the text discusses 28 directors, mostly from Serbia, Croatia and Slovenia, who made noted films and analyses the level of their contribution to the art of film.

Documentary films were mostly of journalistic kind, film chronicles that followed and screened interesting daily events in the manner of renowned foreign film journals, which used static camera, extended shots, long shots (long and medium shots), and editing continuity of the events with no intervention. Rarely one could observe elements of artistic photography and some more elaborate editing. As far as motion pictures are concerned, none of them have survived, so any conclusion would be a pure speculation. At the heart of Belgrade and Zagreb films lies the theatre; the films were inspired by similar European films based on literary or stage traditions. In Belgrade that was the tradition of French 'art film' (*film d'art*), while in Zagreb it was the tradition of Austrian 'literary film' (*Literarische Film*). Films were made by the people from the theatre, the actors were

tumačili najpoznatiji kazališni glumci, kostimi su najvećim dijelom iznajmljivani iz kazališta. Tu pretpostavku potvrđuju i malobrojne fotografije sa snimanja tih filmova — kazališna inscenacija, kostimi, glumci. Producenti i redatelji tih filmova imali su dva osnovna cilja: da pred gledaoce iznesu neke domaće teme i da to učine koristeći se *standardnom filmskom naracijom* sličnih stranih filmova. Tek su neki od stvaralaca uspjeli ostvariti važniji opus. To se prije svega odnosi na Oktavijana Miletića, najkompletnijega domaćeg filmskog umjetnika u razdoblju do Drugog svetskog rata. Neki su u filmovima samo uspjeli nagovijestiti svoj umetnički talent, koji se ipak nije dalje razvio (Maks Kalmić), a neki su u okviru opsežne zanatske djelatnosti ponekad imali želje, snage i darovitosti da u neka svoja ostvarenja utkaju i elemente filmske umjetnosti (Kosta Novaković, Mihajlo Al. Popović, Josip Novak). U zaključku, i odgovoru na polazno pitanje, može se reći da u Kraljevini SHS/Jugoslaviji nije bilo sustavne *filmske umjetnosti*, ali da su postojali pojedini *filmski umjetnici* s nezanemarivim dosezima.

most famous stage actors, while the costumes were borrowed from the theatres. The proof of this are a few photographs from those shootings showing stage scenography, costumes and actors. Producers and directors of those films had two basic goals: to present the viewers with some domestic themes using *standard film narration* observed in similar foreign films. Only few filmmakers managed to create noted opuses. This primarily refers to Oktavijan Miletić, the most wholesome domestic film artist in the period before World War II. Some films signalled the artistic talents of their authors, but the authors failed to develop (Maks Kalmić). Others only occasionaly had the strength and talent to incorporate some artistic elements in their rather conventional work (Kosta Novaković, Mihajlo Al. Popović, Josip Novak). In conclusion we can say that the Kingdom of SHS/Yugoslavia had no systematic *film art*, but there were some *film artists* with significant achievements.

Željka Matijašević

Isus u mrežastim čarapama

UDK: 791.43:211.1
159.923-055.2:791.44.071.1 Von Trier, L.

Autorica daje pokušaj osvrta na film Larsa von Triera *Lomeći valove,* raščlanjujući lik glavne junakinje Bess u smislu tumačenja njezinih činova kao mazohizma, njezina dijaloga s Bogom kao deluzije, a njezina stradanja kao tipično jobovske sudbine — ona se evidentno ne uklapa u zajednicu, a za svoga muža podnosi strašnu žrtvu. Uz teološka, psihoanalitička i feministička zapažanja, autoricu zanima i dramaturška organizacija djela, pa se u u zagonetnom završetku filma (sa zvonima) vidi suprotstavljanje prethodnom tumačenju. U takvom se kraju, naime, naslućuje postojanje Bessina saveza s Bogom te se postavlja pitanje je da li je takav redateljski manevar dostatno utemeljen u priči filma, kojom bi Bessino stradanje trebalo postati smisleno.

Željka Matijašević

Jesus In Fishnet Stockings

UDK: 791.43:211.1
159.923-055.2:791.44.071.1 Von Trier, L.

The author reviews Lars von Trier's film *Breaking the Waves* trying to dissect the main character Bess, interpreting her acts as masochism, her dialogue with God as delusion, and her misfortune as a typical Job-like destiny. Besides theological, psychoanalytical and feminist observations, the author is interested in the dramaturgical organisation of the film, so that the mysterious ending of the film (with bells) reveals a contradiction to the previous interpretation. Namely, such ending hints that Bess has formed an alliance with God. The only question is whether such directorial manoeuvre has sufficient foundation in the story in order to give meaning to Bess' suffering.

Tomislav Čegir

Novija romantična komedija

UDK: 791.43-221

Autor u eseju razmatra filmove žanra *romantične komedije* iz 1990-ih te uočava dvojbenosti njegove definicije: riječ je o svojevrsnom žanrovskom hibridu *romanse* i *komedije.* Romantična komedija tako od romanse preuzima premisu o gotovo mitskom zajedništvu muškarca i žene odnosno mit o romantičnoj ljubavi, ali sentimentalnost ublažava naglašenijom borbom spolova koja tom zajedništvu vodi, nizom antagonizama, raznovrsnim zaprekama koje unose nužno potrebnu dramaturšku napetost preuzetu iz *screwball-komedije*, ali i iz kasnijih strujanja u žanru komedije. Uloga romantične komedije nije subverzivna, jer ona ne kani podrivati društvenu tradiciju u kojoj nastaje već je, ne samo mitski,

Tomislav Čegir

Recent Romantic Comedy

UDK: 791.43-221

The author reviews the genre of *romantic comedy* of the 1990s and underlines the conflict in its definition: the films are a certain hybrid of *romance* and *comedy*. Romantic comedy assumes the myth of romantic love from the romance, the idea of a mythical bond between man and woman, but moderates sentimentality with the accent on the conflict of the sexes, a series of antagonisms and various obstacles, which create the necessary dramaturgical tension transferred from the *screwball comedy*, and some newer comical genre tendencies. Romantic comedy is not subversive, it does not subvert the social tradition from which it sprang, it rather revaluates it in the mythical and conservative sense

nego i konzervativno iznova vrednuje, odnosno ustanovljava njezinu djelotvornost pa ima i gotovo etičku namjenu. Autor potom na primjerima više filmova npr. *Imaš poruku* (*You've Got Mail,* Nora Ephron, 1998), *Dok si spavao* (*While You Were Sleeping*; Jon Turteltaub, 1997), *Odbjegla nevjesta* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999), *Romansa u Seattleu* (*Sleepless In Seattle*, Nora Ephron, 1993), *Zelena karta* (*The Green Card*, Peter Wir, 1990), *Četiri vjenčanja is provod* (*Four Weddings and Funeral*, Mike Newell, 1994), *Francuski poljubac* (*French Kiss*, Lawrence Kasdan, 1995), *Ja u ljubav vjerujem* (*Notting Hill*, Roger Michell, 1999) analizira klasne, društvene, zemljopisne i nacionalno-kulturne opreke stvaranju muško-ženske zajedice, potom neizravno propitivanje motiva nacionalnog identiteta u romantičnoj komediji, pitanje braka čija se uloga propituje s raznih stanovišta te pitanje laži, odnosno prešućivanja ili nijekanja istine koje je često temelj prvotnog zapleta. Autor zaključuje da se slojevitost *romantične komedije* ne crpi tek na naznačenim motivima jer višeznačnost žanra utvrđuju pitanja društvene uvjetovanosti motivacijskih postupaka likova, obiteljska zaleđa iz kojih su izrastali, kao i čitav niz slikovno ili govorom naglašenih detalja snažne simbolične vrijednosti pri iščitavanju odnosa između protagonista.

establishing its use, and in that view has an ethical purpose. *You've Got Mail (*Nora Ephron, 1998), *While You Were Sleeping* (Jon Turteltaub, 1997), *Runaway Bride* (Garry Marshall, 1999), *Sleepless In Seattle* (Nora Ephron, 1993), *The Green Card* (Peter Wier, 1990), *Four Weddings and Funeral* (Mike Newell, 1994), *French Kiss* (Lawrence Kasdan, 1995), *Notting Hill* (Roger Michell, 1999) are some of the films the author reviews for his analysis of class, social, geographical and national-cultural obstacles to creating a male-female union. He indirectly questions the motive of national identity in romantic comedy, reviews the question of marriage from different viewpoints, and the issue of lie or keeping a secret, which is usually the basis for the plot. The author concludes that multiple layers of a romantic comedy are not a result of just the above-mentioned motives. They arise from socially conditioned motives of the characters, their family backgrounds, and a series of details highlighted by visual or the speech; elements which have great symbolic value in the interpretation of the protagonists' relationships.

O suradnicima

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu i likovnim umjetnostima u više časopisa, suradnik je Hrvatskoga radija i televizije. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), apsolvent Fakulteta strojarstva i brodogradnje Sveučilišta u Zagrebu. Šibenik

Janko Heidl (Zagreb, 1967), apsolvent režije na ADU, radi kao pomoćnik režije, kritičar u *Večernjem listu,* suradnik na HTV. Zagreb.

Hrvoje Hribar (Zagreb, 1962), diplomirao filmsku i televizijsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Objavljivao eseje i kritike u *Gordoganu*, *Zarezu* i *Hrvatskom filmskom ljetopisu*. Autor je radiodrama (*Nebo nad dvorišćem*, 1989. i dr.), srednjometražnih igranih (*Hrvatske katedrale*, 1992. i dr.), dokumentarnih (*Bil jedon*, 2000/2001), namjenskih filmova (*Between Zaghlul i Zacharias*, 1993. i dr.), TV serije *Novo doba* (2002), te cjelovečernjeg igr. filma *Puška za uspavljivanje* (1997).

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.

Silvestar Kolbas (Petrovci, 1956), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti. Radio je na HRT (1985-1996), snimio više TV drama, dokumentarnih filmova, te dugometražni igrani film *Diploma za smrt*. Od 1996. radi na ADU, sada je izvanredni profesor snimanja. Uredio je knjigu Nikole Tahnofera *O boji,* objavljuje radove o snimanju. Zagreb.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao je režiju na Akademiji za pozorišnu umjetnost u Beogradu (1952). Djelovao kao redatelj (20-ak kratkometražnih filmova i više od stotinu televizijskih emisija). Doktorirao je filmskopovijesnom temom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983) gdje je dugogodišnji profesor. Objavio je više pretežito povijesnih knjiga: *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918*, Beograd, 1985; *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918*, Pula, 1988; *Trieste al cinema: 1896-1918*, Trst, 1995; u koautorstvu s Dinkom Tucakovićem *Stranci u raju: koprodukcije i filmske usluge, stranci u jugoslovenskom filmu, Jugosloveni u svetskom filmu,* Beograd 1998; *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945*, Beograd 2000. Uredio knjigu *Vek filma*, 1995. i dr.

Petar Krelja (Štip, 1940). Filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Diplomirao na filozofskom fakultetu, Zagreb. Filmski kritičar i urednik na Hrvatskom radiju, bio urednik u ovome časopisu. Uredio monografiju *Golik* (1997). Zagreb.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), magistrirao filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998, gdje je diplomirao i komparativnu književnost. Objavljuje tekstove o filmu, videu i teoriji od 1989. godine — *Kinoteka*, *Kontura*, *Arkzin* (kao 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*, član je uređivačkog odbora *Zapisa*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), student komparativne književnosti i španjolskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, objavljuje u više časopisa, uređuje filmske tribine i projekcije u Kinoklubu Zagreb. Zagreb.

Mato Kukuljica, (Dubrovnik, 1941), doktorirao filmološkom temom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, 2001. Pročelnik je Hrvatske Kinoteke u sklopu Hrvatskog državnog arhiva. Pretežno objavljuje radove s područja filmske arhivistike i zaštite filmske baštine. Zagreb.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942). Filmski kritičar, suradnik više časopisa. Diplomirao na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, urednik je filmskoga programa na HTV-u, kolumnist u *Vijencu*. Zagreb.

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, suradnik *Vijenca* i *Zapisa*. 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 studij komparativne književnosti te francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Magistrirala je i doktorirala na Sveučilištu Cambridge (*Trinity College*) s temom odnosa lakanovske psihoanalize i filozofije. Predaje na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, suradnica je *Filozofskih istraživanja*. Zagreb.

Katarina-Zrinka Matijević Veličan (Zagreb, 1973), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Dobitnica je niza domaćih i stranih nagrada za dokumentarni film *Dvoboj*, trenutno završava dugometražni dokumentarni film *Pešćenopolis*. Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala politologiju u Zagrebu. Filmska kritičarka i urednica filmskih emisija na 3. programu Hrvatskog radija, redovita suradnica *Vijenca,* glavna urednica *Zapisa*, urednica u ovom časopisu. Zaposlena u Hrvatskom filmskom savezu. Zagreb.

Jelena Paljan (Zagreb, 1971). Diplomirala dramaturgiju, apsolvirala montažu na Akademiji dramske umjetnosti, Zagreb. Radi kao montažerka. Redovita je suradnica *Vijenca* i ovog časopisa.

Jurica Pavičić (Split, 1965), filmski i književni kritičar i publicist. Diplomirao komprarativnu književnost i povijest, magistrirao iz književnosti na Filozofskom fakultetu, Zagreb. Stalni je kritičar i politički komentator u *Jutarnjem listu*. Objavljuje u više časopisa, objavio romane: *Ovce od gipsa,* 1998; *Nedjeljni prijatelj*, 1999; *Minuta 88,* 2002, znanstvenu studiju *Hrvatski fantastičari: jedna generacija*, 2000 i zbirku kolumna *Vijesti iz Liliputa,* 2001. Split.

Vjeran Pavlinić (Zagreb, 1973), diplomirao montažu na zagrebačkoj ADU 2002. Radi kao montažer, montažer zvuka te televizijski redatelj (HTV).

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,* (1977-2001; 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 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). Zagreb.

Daniel Rafaelić (Bitola, 1977). Diplomirao je povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, zaposlen u Hrvatskoj kinoteci (Hrvatski državni arhiv). Zagreb.

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 u više časopisa te na TV. 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.

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 Guidea* (Velika Britanija). Utrecht.

Zoran Tadić (Livno, 1941), filmski redatelj i publicist, autor dokumentarnih i igranih filmova. Studirao na FF u Zagrebu. Od druge polovice 1960-ih urednik (*Studentski list*, *Polet*), filmski kritičar i esejist u novinama i časopisima (*Filmska kultura, Film, Hrvatski filmski ljetopis*), kolumnist (o nogometu — *Studentski list*, o filmu — *Film, Hrvatsko slovo, Vijenac*). Profesor na ADU. 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.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Novinar Hrvatskoga radija. Filmske kritike objavljivao u više časopisa i novina. Zagreb.

Upute suradnicima

I. Oblikovanje tekstova (Format)

Tekstove, po mogućnosti, predavati u kompjuterskom slogu (Word; .rtf — rich text format).

Slova bi trebala biti u *obliku* (*fontu*) *Times New Roman,* 12 točaka (*size: 12*), jednostruki razmak (*line spacing: single*), stranice bi trebale biti numerirane.

Paragrafe odvajati s naknadnom razmaknicom (*spacing — after*), 6 točaka (6 pt). Ne upotrebljavati paragraf tipku za razmake, osim u glavnom naslovu teksta.

Naslove i međunaslove tiskati normalnog veličinskog rasporeda (prvo slovo veliko, ostala malo), *masno* (*bold*), a međunaslove odvajati od prethodnog paragrafa s *prethodnom razmaknicom* (*spacing — before*), 12 (12 pt). Uz sve tekstove osim onih pisanih za rubriku kino i video recenzija priložiti *sažetak* (na hrvatskom ili na engleskom jeziku), okvirno od pola kartice do jedne kartice duljine. U sažetku prepričati temeljne teze teksta, a kod studija bitno duljih od 15 kartica sažetak iznimno može biti i dulji od jedne kartice.

II. Upraba masnih slova, nakošenja i navodnika

A. masna slova

Masna slova (*bold*) rabe se samo za:

a) Naslove i međunaslove

b) Nazive filmova u filmografijama.

Za naglašavanja valja upotrebljavati samo nakošenja (*italic*).

B. nakošenja (italic) rabe se za:

a) naslove samostalnih djela upotrebljenih u tekstu: *knjiga*, *filmova*, *časopisa* te *imena nagrada* (*Oscar*, *Oktavijan*...)

b) izvorno pisane *strane riječi* ili *izrazi* (percipirane *tuđice*, odnosno svježe uvezene strane riječi)

c) riječi ili izrazi koje autor *ističe*

d) *veći* (doslovni) *citati*

e) sklop na koji se odnosi *tzv.* (npr: tzv. *društvene djelatnosti*) (Ovo zato da bi se znalo na koje se sve riječi u složenoj frazi proteže ovo *tzv.*)

C. Jednostruki navodnici rabe se za:

a) naziv članka (u bibliografijama i u tekstu)

b) riječi ili izraze koje autor rabi *s odmakom* (ironično, ili da bi naglasio da je riječ o neustaljenoj riječi/izrazu, ili da je riječ o navodima autoru tuđih, neprihvaćenih termina i sl.)

c) perifrastički navodi (ne posve doslovni, premda smislom i/ili likom odgovarajući izvorniku)

D. Dvostruki navodnici rabe se samo za:

— *doslovne citate*; oni se, dakle, obilježavaju dvostruko: *italikom* i dvostrukim navodnicima, osim ako nisu izdvojeni u posebni paragraf i s uvlakom, kada se ostavlja samo italic a izostavljaju navodnici.

E. Ne stavlja se u navodnike:

a) Nazive filmova — njih se piše nakošeno, u *italicu*.

b) Nazive ustanova, producenata, udruga (Factum, Kinoklub Zagreb, Kinoteka i sl.)

III. Navođenje bibliografskih jedinica

Bibliografiju, tj. spisak korištene literature, potrebno je odvojeno dodati tekstu.

Uputnice na bibliografiju u sklopu teksta ili bilješki pisati navođenjem prezimena autora, godine izdanja knjige ili članka, te, eventualno, stranicom — (Bordwell, 1997: 123). Isto učiniti i u bilješkama, ako ih ima.

Bibliografsku jedinicu ako je u pitanju knjiga pisati ovim redom: PREZIME, IME, GODINA IZDANJA, NAZIV KNJIGE u kurzivu (italic, nakošeno), GRAD izdavačke kuće: IZDAVAČKA KUĆA. Sastavnice bibliografske jedinice odvajati zarezima, a između grada i izdvačke kuće staviti dvotočku. Upotrebiti T uvlaku (*hanging*) za svaku jedinicu.

PRIMJER:

Bordwell, David, 1997, *On the History of Film Style*, Cambridge, USA, London, UK: Harvard University Press

Bibliografsku jedinicu ako je u pitanju članak (intervju ili sl.) objavljen u časopisu ili novinama, pisati ovim redom: PREZIME, IME, GODINA IZDANJA, NAZIV ČLANKA pod jednostrukim navodnicima, NAZIV ČASOPISA u kojem je izašao članak (u kurzivu, tj. *italic*, nakošeno), SVEZAK/GODIŠTE, BROJ, GODINA IZDANJA, eventualno i GRAD i IZDAVAČ. Potrebno je dodati i STRANICE na kojima se nalazi članak. Ako je riječ o članku ili eseju ili po-

glavlju, iz knjige, umjesto naziva časopisa, navede se autora i naziv knjige. Ako je knjiga već samostalno navedena, uključi se uputnica na nju.

PRIMJERI:

Majcen, Vjekoslav, 2001, 'Filmskopovijesne crtice', *Hrvatski filmski ljetopis,* 27-28/2001, Zagreb: Hrvatski filmski savez i dr., str. 25-78.

Neale, Steve, 2001, 'Genre and Television', u Glen Creeber, 2001, *The Television Genre Book*, London: BFI, str. 113-140.

Bordwell, David, 1997, 'Exceptionally Exact Perceptions: on Staging in Depth', u Bordwell, 1997, str. 32-65.

U slučaju navođenja tekstova s web stranica, kao izvor navesti točnu web adresu (HTML) na kojoj se nalazi članak, uz napomenu o datumu pregledavanja stranice na kraju bibliografske natuknice:

URL pregledan 15. 11. 2002.

Ukoliko je riječ o tekstu iz časopisa pronađenom na internetru valja navesti i koji je to web časopis, godinu (ili) datum objavljivanja dane verzije teksta.

PRIMJER:

Chemero, Anthony i Andrei Cimpian, 2001, 'The Role of Mental Representations in Cognitive Studies of Film', *The Journal of Moving Image Studies*, Volume 1, Issue 1, 2001, http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal/issue1_table_contents.htm, URL pregledan 12. 4. 2002.

Ako tekst, knjiga, katalog, enciklopedija, nema istaknutog autora ili uređivača, tada se navede samo naslov članka, sveska ili CD-ROMA i ostale podatke.

PRIMJER:

Exat 51 & New Tendencies, Avant-garde and international events in Croatian art in the 1950s and 1960s, 2002, CD-ROM, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti

IV. Navođenje filmografskih jedinica

Ako je riječ o filmu koji se šire obrađuje u tekstu, tada treba navesti sve filmografske podatke prema sljedećem predlošku (sustav Hrvatske kinoteke)

PRIMJER:

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU / Hrvatska / pr. Hrvatska radiotelevizija, Zagreb: 1996. — sc. Ivo Brešan, Vinko Brešan, r. Vinko Brešan, k. Živko Zalar, mt. Sandra Botica-Brešan. — gl. Mate Matišić, ton Josip Laća, Ruben Albahari. — sgf. Ivica Trpčić, kostim. Vanda Ninić, maska Ana Bulajić Črček. — ul. Vlatko Dulić, Ljubomir Kerekeš, Ivan Brkić, Predrag Vušović-Predo, Ivica Vidović, Božidar Orešković, Matija Prskalo, Senka Bulić, Goran Navojec, Rene Bitorajac, Leon Lučev, Etta Bartolazzi, Mladen Vulić, Slobodan Milovanović. — igr, dgm. Film: 35 mm, boja, 97 min.

Kratice i njihovo značenje koje valja upotrebljavati: pr. = producent; sc. = scenarij; r. = redatelj; k. = snimatelj (direktor fotografije); mt. = montaža; gl. = glazba; sgf. = scenografija; kostim. = kostimografija; ul. = uloge; dgm = dugometražni (cjelovečernji) film; sdm = srednjometražni film; ktm = kratkometražni film; b. p. = bez podataka.

Ako se daje filmografski popis (npr. opusa autora, najboljih filmova i sl.) onda treba navesti ovim redom: NASLOV FILMA, IME I PREZIME AUTORA FILMA, PROIZVODNA KUĆA, MJESTO, PROIZVOĐAČ, DRŽAVA (ako je strani film u pitanju), GODINA PROIZVODNJE. Ako se obuhvaćaju filmovi različitih kategorija, onda se specificira dužina i rod prema navedenim kraticama.

PRIMJER:

KAKO JE POČEO RAT NA MOM OTOKU, Vinko Brešan, HTV, Zagreb, 1996.

ili

NEBO ISPOD OSIJEKA, Zvonimir Jurić, ADU-HTV, Zagreb, dok. ktm., 1995.

V. Pisanje bilježaka

Bilješke se stavljaju na kraj teksta (*endnotes*), ne na dno stranice (*footnotes*). Autor teksta upućuje na bilješke povišenim brojevima (npr. Kinoklub Zagreb[1]). Na uredničke napomene upućuje se drugim znakovima (npr. zvjezdicom).

Bilješke je najbolje upotrebljavati za posebna tumačenja, a ne za navođenje literature. Ako se pri tumačenju u bilješci ipak treba uputiti na bibliografiju, neka to bude kao i u glavnom tekstu, npr. (Bordwell, 1997: 222).

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:

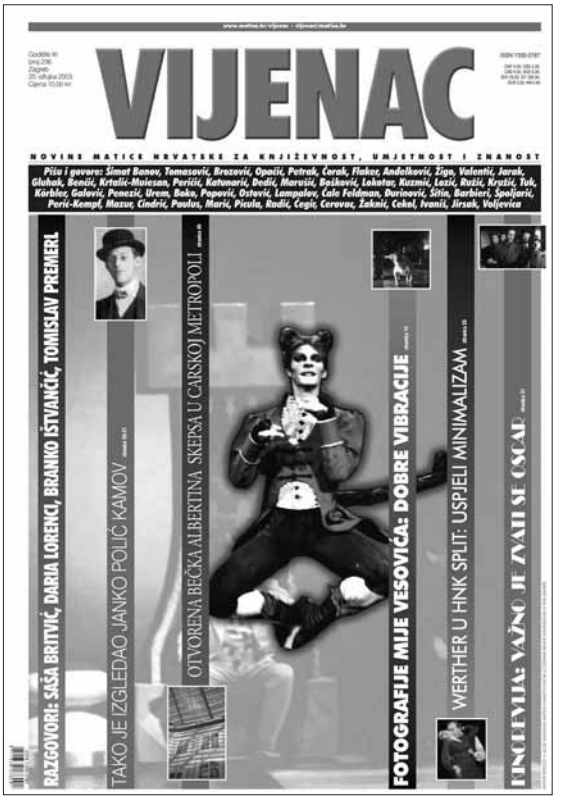
_____

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 _____ 2003.